

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

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

INDICE

<i>Clelia Alberici</i> - Cappelli maschili nella sezione moda delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	»	11
<i>Piersergio Allevi</i> - Una sciabola per Radetzky	»	31
<i>Giuseppe Beretti</i> - Andrea Appiani: i disegni d'ornato per il "bravo signor Maggiolini"	»	39
<i>Cristiana Bertoldi</i> - Forme e decori di gusto europeo nelle porcellane cinesi del Castello Sforzesco	»	93
<i>Augusto Bonza</i> - Il clavicembalo "vidus trasuntinus F. MDLXXI". Un'esperienza di restauro	»	121
<i>Raffaele Casciaro</i> - Precisazioni su Giacomo del Maino	»	145
<i>Marco Fragonara</i> - Sull'Adamo di Giovan Battista Andreani. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?	»	197
<i>Benedetta Gallizia di Vergano</i> - Un orologio da tavolo ad altare nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco	»	227
<i>Angela Madesani</i> - Una nuova donazione per la raccolta Bertarelli: le fotografie di Antonio Candeo viaggiatore, collezionista e fotografo	»	235
<i>Luca Melegati</i> - Alcune porcellane di Meissen nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco	»	263
<i>Alberto Milano</i> - Un incisore di carte da gioco nell'800: Gaetano Santamaria	»	277
<i>Giovanna Mori</i> - Note su Bartolomeo Gazalis	»	325

<i>Giovanni Battista Sannazzaro</i> - La Basilica di San Giorgio al Palazzo dal Rinascimento al Settecento (parte seconda). Con appendice di Renato Franco	»	355
<i>Stefania Seccareccia</i> - La serie delle Austricae Gentis Imagines di Gaspare Osello (prima parte)	»	403
<i>Adriana Summa</i> - Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal <i>Museo di Antichità</i> al Regio Decreto del 1862	»	421
<i>Oleg Zastrow</i> - Le argenterie del legato De Marchi	»	445

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CAPPELLI MASCHILI NELLA SEZIONE MODA DELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Clelia Alberici

Per studiare i cappelli da uomo in antichi tempi è utile la guida del Museo dell'Arte del Cappello che è a Ghiffa: *Il Cappellificio Panizza. Storia di un centenario* di Achille Ciana e Franco Mondolfo, Omegna 1995.

È preponderante l'influenza degli Svizzeri che fin dagli inizi dell'Ottocento investirono i loro capitali, primo fra tutti Gian Giacomo Müller Zofingen che aprì un cotonificio a Intra.

Lo sviluppo industriale del cappello incominciò ad affermarsi nella seconda metà dell'Ottocento quando la ditta Albertini, attiva dal 1817, con l'acquisto di nuovi macchinari divenne industriale.

Nell'industria del cappello di pelo non erano fattori determinanti la vicinanza delle materie prime né la facilità dei trasporti, ma la qualità e l'abbondanza della mano d'opera che, attratta dalla possibilità di carriera, aveva avviato un processo di concentramento di tante piccole industrie. A Intra vi sono nove cappellifici ai quali si aggiungono quelli di Pallanza.

L'inizio dell'impresa fu subito felicissimo. La sua fortuna si lega al nome di Giovanni Panizza. Il Panizza trovò lavoro in tante piccole fabbriche sparse in Toscana, Umbria, Marche e Romagna.

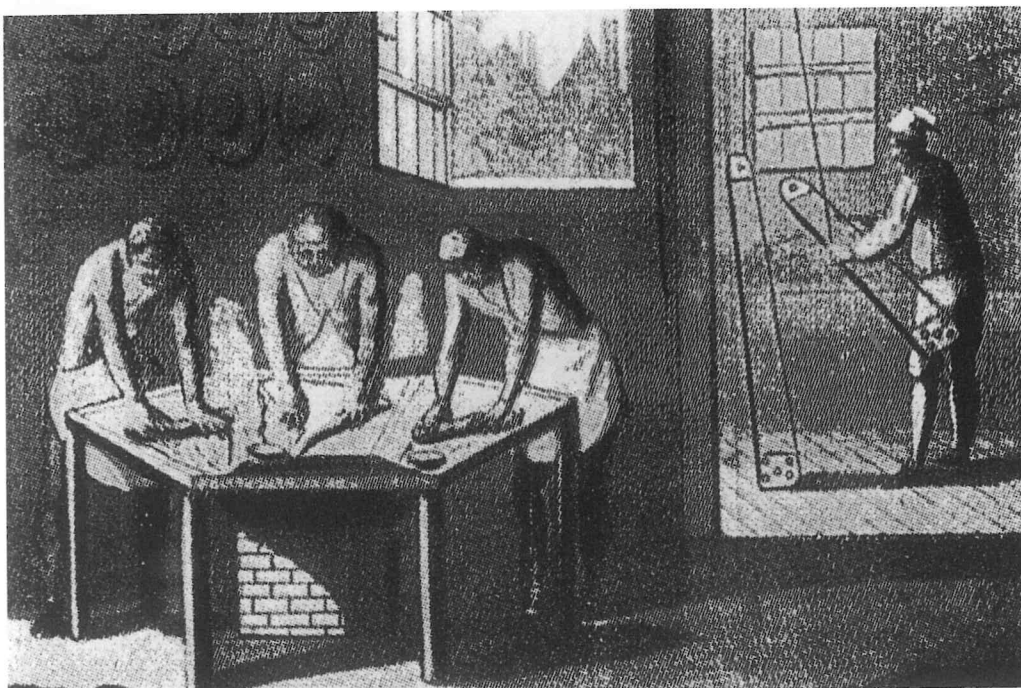
Qui imparò le migliori tecniche di lavorazione sul cappello di pelo. Questo tipo di copricapo nasce dalla feltratura del pelo di castoro, di lepre, di coniglio selvatico e domestico. Dopo il servizio militare Giovanni Panizza trovò un posto a Intra come appropriatore ossia addetto alla modellatura; nel 1881 ebbe fortuna.

Giovanni Panizza dopo aver aperto, in quell'anno, la fabbrica, conquista mercati in Italia e all'estero. Nel febbraio 1886 la fabbrica si rivela insufficiente. Nel 1897 Giovanni Panizza rimane l'unico proprietario.

Chiusa la burrascosa vicenda degli scioperi la Ditta Panizza nel 1898 ha un periodo di stabilità e di espansione.

Il prezzo del cappello passa in seconda linea, specie in esportazione, rispetto alla qualità.

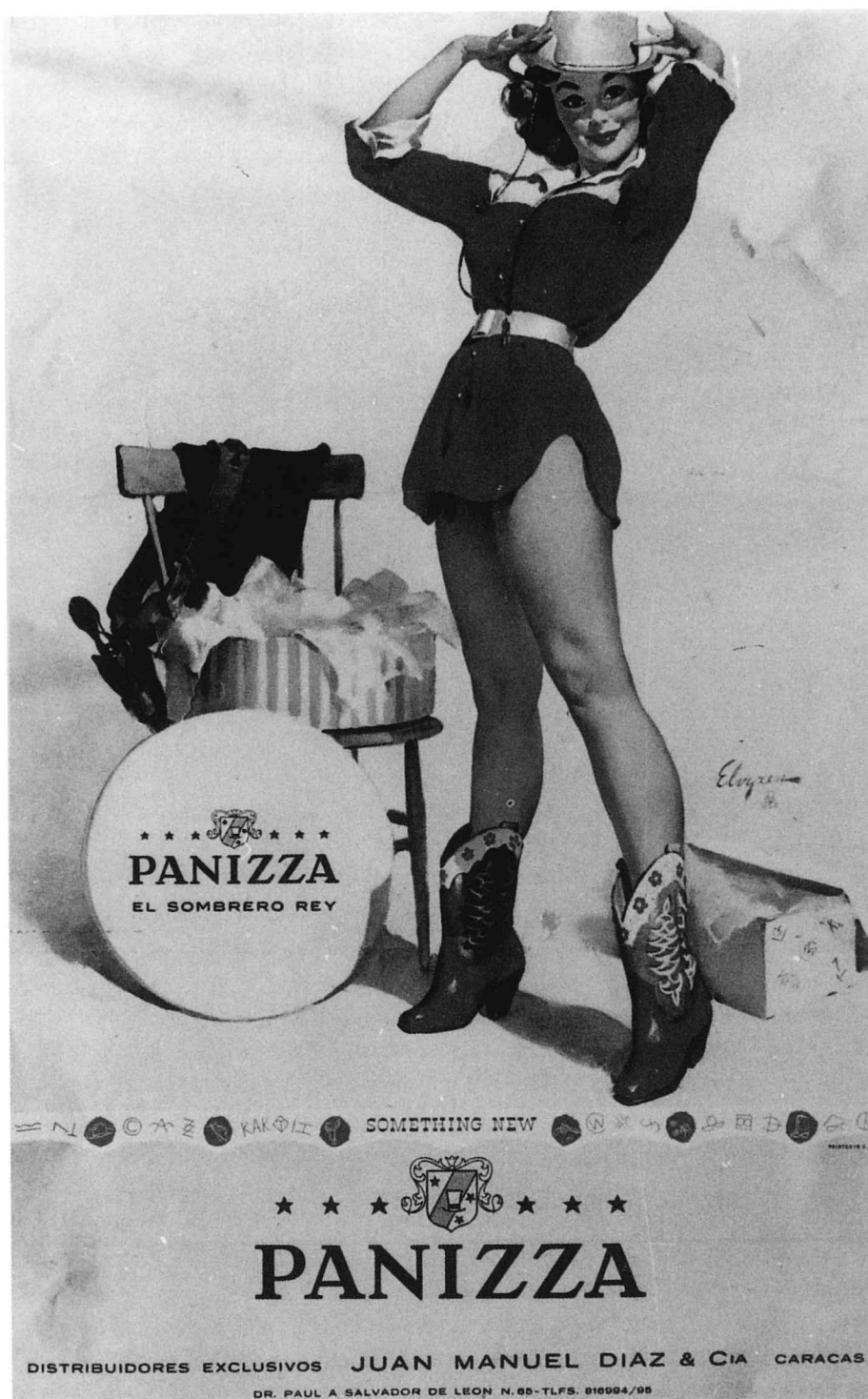
Il Cappellificio Albertini fu il primo in Italia ad introdurre nel 1862 la lavorazione meccanica. Il marchio Albertini verrà acquistato dalla Panizza che lo utilizzò come seconda marca.



Riproduzione di una antica stampa esposta al Museo dell'Arte del Cappello
(lavorazione in bianco - follatura).



Uno dei primi bozzetti della propaganda Panizza.



Calendario edito dal Cappellificio Panizza nel 1959 per la propria clientela venezolana.

La Panizza punta all'esportazione nel centro Europa e può contare su una clientela di prim'ordine.

L'acquisto della "Fabbrichetta" (ex stabilimento Ferri, Cielo e C.) da parte della Panizza porterà la lavorazione "in bianco" per la produzione di feltri grezzi.

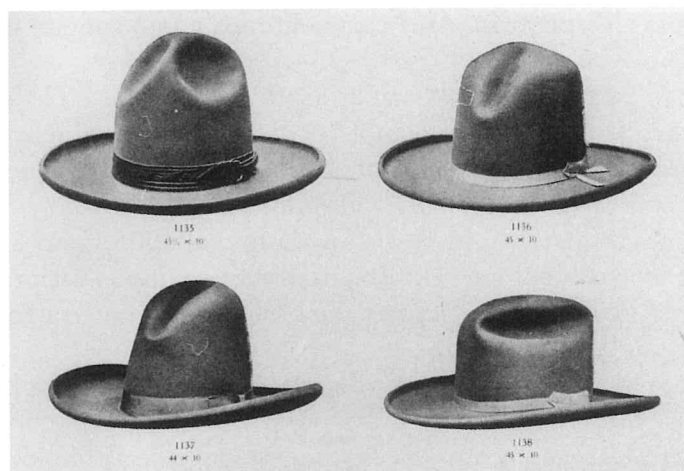
La ditta Mezzera, una delle migliori fabbriche italiane di macchine per cappelli, lanciò sul mercato una nuova follatrice per cappelli di pelo.

Pietro Restellini, che era stato socio di Panizza fino al 1905, morì a Rovereto il 9 aprile 1906. Il suo stabilimento di Rovereto, realizzato dopo l'uscita dalla Panizza, verrà rilevato da Paolo Petroli di Intra. Fino alla grande guerra l'azienda continuerà ad ingrandirsi.

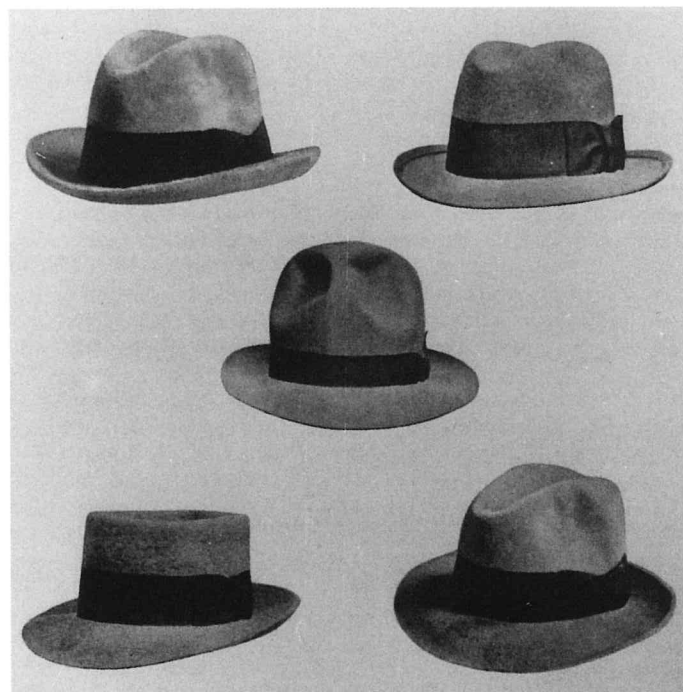
Anche le vendite in Italia sono ottime e la Panizza deve aumentare la produzione. Si esporta nel Centro Europa.

Con il 1914 arriva la guerra; impossibile vendere cappelli da uomo.

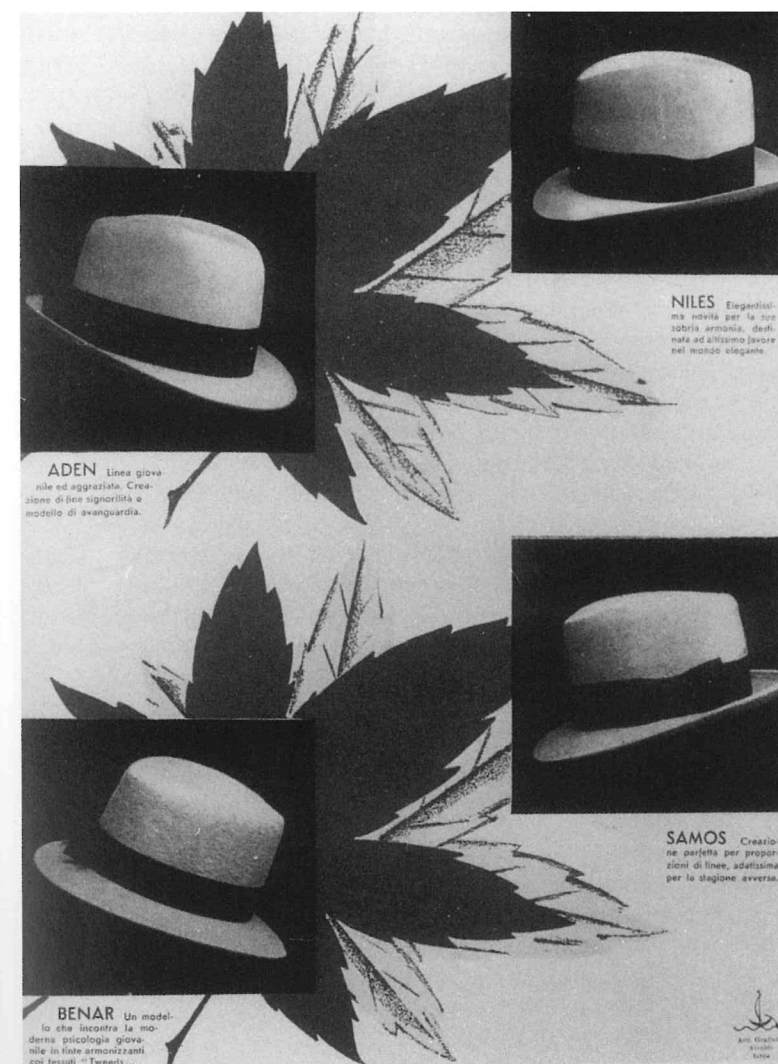
Un'altra pubblicazione sull'argomento è: *Cosa ti sei messo in testa. Storia e geografia del cappello*, a cura di Aldo Colonetti, Gianni Sassi, Mario-Maria Sigiani, cat. esp. Milano, Mazzotta 1991.



Modelli esotici anni '30 destinati al mercato sudamericano.



Modelli anni '30.



Modelli "Panizza" anni '50.



Natale Gamba, Socio di G. Panizza.

Il Museo conserva una buona selezione di cappelli da uomo. Di seguito ne vengono descritti e mostrati nove, fra i più interessanti. Le schede 1 - 6 sono a cura di Grazietta Butazzi.

FOTO 1 - Casco coloniale foderato di diagonale di cotone avana chiaro, con fascetta sottogola di pelle marrone (1925/30).

Etichetta di carta all'interno "Jacoel Frères Le Caire", altra etichetta rotonda in rosso e oro con la scritta "Casque insolaire impermeable" e, su un dischetto di carta, stampigliate le cifre "6207 P.T. 30".

Lo stato di conservazione è buono.

Dono Quarti Wanner. Appartenuto a Mario Quarti (1901-1974).

N. cat. 1538C.

FOTO 2 - Gibus pieghevole con etichetta "L. Belloni, Corso Vittorio Emanuele angolo Pattari n. 2 Milano" (1930/40).

In buono stato di conservazione.

Dono Quarti Wanner. Appartenuto a Mario Quarti (1901-1974).

N. cat. 1542C.

FOTO 3 - Cappello maschile di paglia naturale con fascia di gros grain di seta marrone (1950/60). Etichetta "Cappelleria Bossi di Tullio Greco - Corso Vittorio Emanuele 38 Milano" nella fodera e la scritta "Bossi Corso Matteotti 3 Milano" incisa nella fascia interna di pelle.

Presenta alcune macchie sulla paglia.

Dono Quarti Wanner. Appartenuto a Mario Quarti (1901-1974).

N. cat. 1547C.

FOTO 4 - Cappello maschile a bombetta di feltro nero, con fascia alla testa e profilatura all'ala di nastro gros grain di seta nera (1925/30). All'interno fascia di pelle di vitello marrone e fodera di raso di seta bianco-avorio.

Etichette, di cui una stampigliata nella fodera, alla sommità della testa: "Qualità Extra Superiore Borsalino / Borsalino / Alessandria / G.L. Pesce via S. Luca 81 / Genova" e l'altra stampigliata in oro nella fascia di pelle "Borsalino Grand Prix Paris 1900" e "Antica casa fondata nel..."

Buono lo stato di conservazione.

Dono Alessandra Mottola Molfino. Appartenuto a Ettore Molfino, nonno della donatrice.

N. cat. 1758C.

FOTO 5 - Cappello maschile duro, di feltro nero con nastro di gros grain di seta nera attorno alla testa e profilature dello stesso nastro all'ala rialzata (1925/30). Fascia interna di pelle di vitello marrone chiaro, mezze fodere di raso di seta bianca e fodera di materiale gommato alla sommità

della testa, dove è stampigliato in rosso e oro l'etichetta "Extra extra quality Josuha Turner Trade Mark 52 Gresham Street ECZ" Made expressly for Gianluigi Pesce via 25 Aprile 52 via San Luca 81 Genova Sole Agent". Sulla fascia di pelle stampigliatura in oro "Josuha Turner Trade Mark London" e il monogramma EM.

Buono lo stato di conservazione.

Dono Alessandra Mottola Molfino. Appartenuto a Ettore Molfino, nonno della donatrice.

N. cat. 1759C.

FOTO 6 - Cappello a cilindro di feltro nero, nastro e profilature del bordo di gros grain di seta nera (1901 c.). Fodera di carta con etichetta "C.T. Semini - Venezia". Indossato dal padre della donatrice per le sue nozze.

Lo stato di conservazione è buono.

Dono Gajo. Appartenuto ad Antonio Gajo, preside di scuola media a Venezia, presso la Parrocchia dei Santi Apostoli.

N. cat. 2018C.

FOTO 7 - Cappello a cilindro di feltro grigio, nastro nero, profilatura di gros grain grigio (1900/1910). Etichetta "Henry Heath - 62H Piccadilly".

Lo stato di conservazione è buono.

Provenienza Fondo Musei.

N. cat. 2702C.

FOTO 8 - Tricorno di peluche nero, forse da abate (fine XVIII, inizi XIX sec.). Finta asola di nastro gros grain nero con bottone, cordoncini di metallo filato argentato e piccole nappe.

Lo stato di conservazione è mediocre, presenta tracce di muffe.

Provenienza Fondo Musei. N. 1100 Fondazione Durini.

N. cat. 2703C.

FOTO 9 - Basco scozzese di panno verde con nastro a maglia di lana bianco e verde, profilatura di taffetas verde scuro (XX sec., primo quarto). Etichetta "W. Andersen & Sons LTD Edimburgh and Glasgow".

Buono lo stato di conservazione.

Provenienza Fondo Musei.

N. cat. 2704C.

Si ringrazia la Signora Carla Paggi Colussi del Settore Moda e Costume delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni per la preziosa collaborazione.



FOTO 1.



Foto 2.



Foto 3.



Foto 4.



Foto 5.



Фото 6.

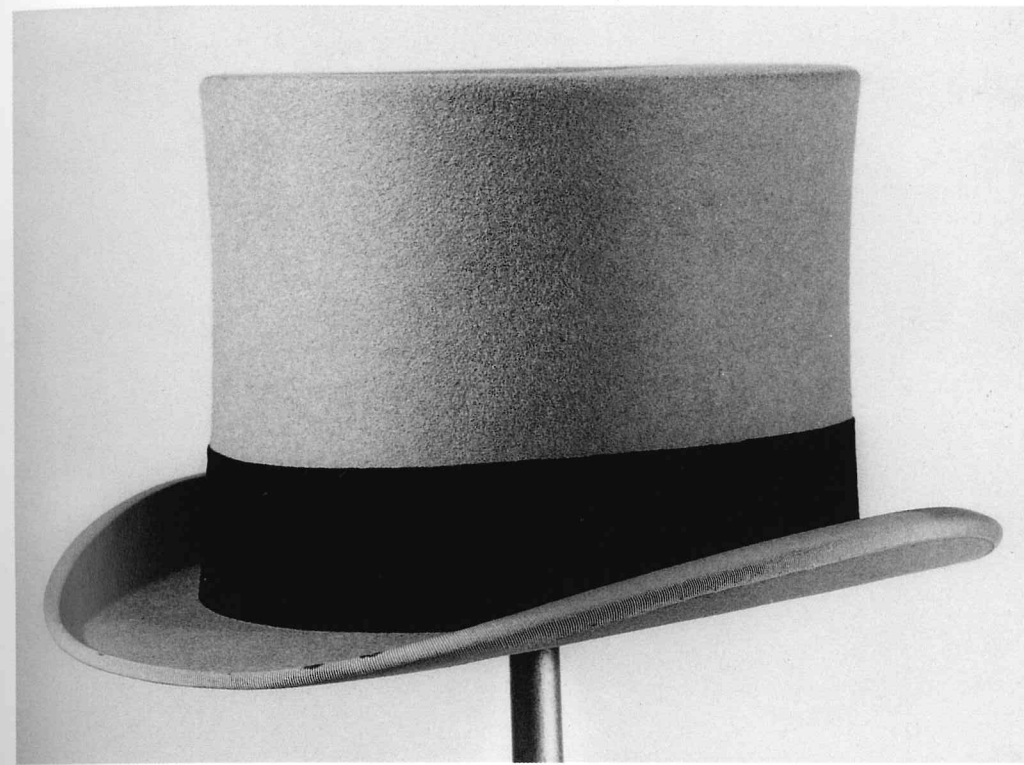


Фото 7.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

UNA SCIABOLA PER RADETZKY

Piersergio Allevi

Esistono armi a cui tocca una sorte a volte assai triste; è il caso di una sciabola appartenuta al feldmaresciallo Radetzky.

Questa storia inizia alcuni mesi orsono, quando, risistemando il magazzino delle armi bianche, venne spostata una cassa adibita da sempre a ricovero di insignificanti vecchi reperti delle Raccolte d'Arte Applicata.

Dall'insieme spuntava uno strano oggetto con una forma vagamente riconducibile ad una sciabola di fattura orientale e che, a prima vista, dava l'impressione di un pezzo realizzato quale "souvenir turistico" di qualità scadente, ciò avvalorato anche dalle condizioni di conservazione disastrose.

Potrà sembrare eccessivo, ma certi oggetti riescono ad emanare uno strano fascino ed interesse anche se ridotti in quello stato; decisi perciò di prelevarlo e portarlo al restauro perché, più per curiosità che per reale convinzione, si provvedesse a ripulirlo⁽¹⁾.

L'istinto aveva avuto ragione; dopo un primo leggero intervento sulla lama, iniziarono a comparire alcune incisioni e a conclusione del lavoro ci trovammo di fronte all'oggetto che andremo a descrivere.

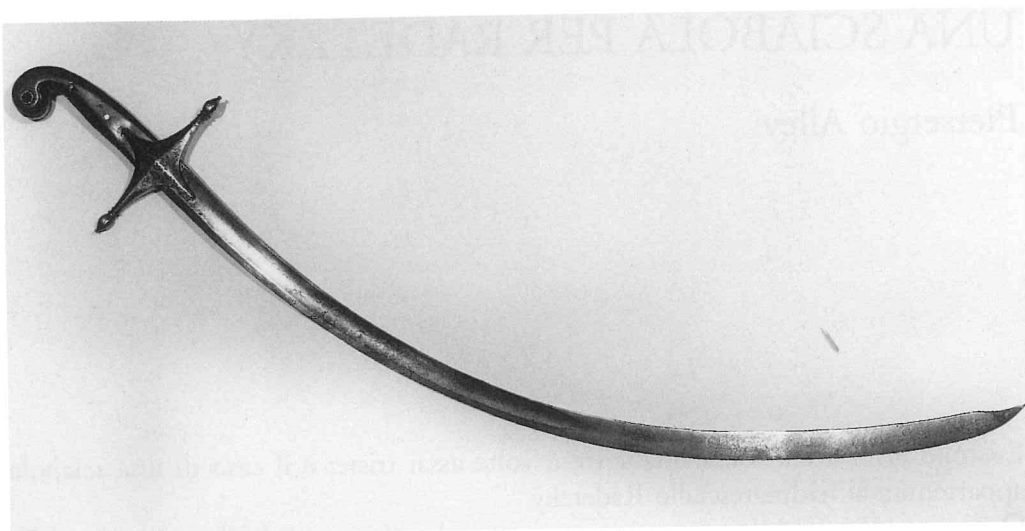
L'arma

L'impugnatura era in origine in due guancette che risultavano mancanti e sono perciò state ricostruite in legno d'ebano, per permettere il consolidamento dell'arma che si presentava con la sola lamina perimetrale saldata di costa al codolo, rastremato ed arricciolato all'estremità.

Erano ancora presenti i due ribattini di ritenuta delle guancette e il tubetto metallico al pomo per il passaggio della dragona⁽²⁾, ovviamente mancante.

Con questi pezzi si è perciò provveduto a ricostruire il più filologicamente possibile l'impugnatura.

Le guancette in verità potevano essere state realizzare anche in un altro materiale, quale ad esempio, l'avorio o la madreperla; si è optato per l'ebano per facilità di



reperimento, di lavorazione, nonché di costo e perché il materiale così scuro ben si legava alle tracce di anneritura dei fondi delle decorazioni.

Il fornimento metallico si presenta con elsi diritti a sezione esagonale a rastremarsi all'estremità, dove si formano a basetta a gola, per divenire periforme, sfaccettata di otto, e pomolino tondo.

Alla crociera la presenza di alette fermafodero a losanga danno al tutto una caratteristica forma a croce costolata alla mezzaria e dai quattro lati concavi.

La crociera è incisa all'acquaforte, con tracce di anneritura sul fondo; fiorone centrale sormontato da boccioli a formare croce e doppio dischetto centrale; il tutto è contornato da corona d'alloro.

Alette ed elso sono decorate a elementi fitomorfi su tutti e quattro i lati. Le estremità periformi sono a liste alternate, bianche e a dischetti su fondo nero.

La lama, molto danneggiata, con presenza di colpi e corrosioni, è curva, ad un filo, ora molto arrotondato fino a metà lama, la punta è concava al dorso che è a falso filo. La sgusciatura si prolunga dal forte fino al debole⁽³⁾.

Tutta la superficie è completamente decorata all'acquaforte con elementi vegetali e floreali a racemi e girali alternati a medaglioni di ordini militari. Il dorso è occupato da fiori a quattro petali in serie.

Su uno degli sgusci, partendo dal forte, le seguenti decorazioni:

- Un medaglione tondo, liso ed assolutamente illeggibile, al centro forse un trofeo d'armi.
- Un cartiglio recante iscrizioni in caratteri gotico tedeschi quasi completamente illeggibili tra fronde d'alloro: [.] [.] [.] Sua Eccellenza / G[.] [.] [.] Radetzky / Consigliere int[.] [m] [o] [.] [.] [.] [.] [.] [S.M.I.R.A.] / [.] [.] [.] C[.] [.] [.] Ra[.] [.] [.] [Gen] [.] [.] [.] [.] [.] [.]



Particolare del cartiglio con la scritta Radetzky e lo scudo draidico dei von Radetz.

- L'arme dei Radetzky
- L'Ordine di S. Luigi di Francia
- L'Ordine di S. Giorgio di Russia
- L'Ordine di S. Alessandro Newski di Russia
- L'Ordine di
- L'Ordine del Leone di Zoehringen del Baden
- L'Ordine Costantiniano di S. Giorgio di Parma.

Sull'altro sguscio:

- Un cartiglio ancor più liso con iscrizioni quasi completamente illeggibili e profonde tracce di limatura: [.] [.] [.] della più [Prof]onda / [.] [.] [.] [.] [.] [.] [n]ett[o].
- L'Ordine Militare di Massimiliano Giuseppe di Baviera
- L'Ordine dell'Aquila Rossa di Prussia
- L'Ordine di S. Anna di Russia
- L'Ordine dei Guelfi di Hannover
- L'Ordine di Maria Teresa d'Austria
- L'Ordine di Leopoldo d'Austria
- L'Ordine di S. Maurizio e Lazzaro di Savoia.

L'arma si presenta con le forme di una agiam - kilij, la tipica sciabola turca messa di moda all'epoca della campagna di Napoleone in Egitto ed utilizzata dall'alta ufficialità sia francese che del resto d'Europa.

La tipologia riscosse particolare successo e fu molto usata come arma per doni di particolare importanza.

La sciabola in questione mostra una impugnatura di tipo turco a "calcio di pistola", la lama però prende forme più precisamente persiane alla shamshir, antica sciabola di area iraniana, lunga, stretta e molto ricurva che fu in uso dall'Anatolia all'India.

L'arma perciò è una chiara produzione europea, con molta probabilità nord italiana, che realizza una sciabola alla moda unendo, come capitava spesso, forme diverse, ma compatibili.

La decorazione a fogliami a girali è tipica del periodo e realizzata all'acquaforte; doveva originariamente mostrare con molta probabilità il fondo annerito, ora completamente perso, se non per alcune tracce alla crociera del fornimento e all'estremità periforme dell'elso.

Il dono

L'appartenenza dell'oggetto al feldmaresciallo Radetzky è quantomai esplicita e lo stanno a denunciare la dedica del cartiglio e lo stemma del casato dei von Radetz. Lo stemma presenta uno scudo partito d'azzurro e di rosso caricato della vanga sormontato da corona comitale⁽⁴⁾.

Il cartiglio per quel poco che è leggibile ci propone molto chiaro il nome del destinatario del dono, il Radetzky appunto, che qui è definito "Graf (conte) Radetzky, Consigliere Intimo di Sua Maestà Imperiale Reale Apostolica (S.M.I.R.A.)". Purtroppo il resto dell'iscrizione è troppo deteriorata per poter tentare di scioglierla, così come quella sul secondo cartiglio di cui si legge a fatica un "... della più profonda stima e rispetto".

Se la lettura della parola "profonda" è più probabile, per quanto riguarda "stima" e "rispetto" si avanza solo un'ipotesi.

Questi pochi elementi ci permettono comunque di chiarire che si tratta di una sciabola donata al Radetzky, ma chi fu a donarla?

Su Johann Josef Wenzel Anton Franz Karl Radetzky von Radetz, molto è stato scritto si vuole in questa sede evidenziare solo alcuni elementi che possano permettere una, se possibile, più precisa attribuzione dell'arma al proprietario ed identificare il latore del dono, considerando che queste righe non vogliono essere altro che una prima informazione di uno studio del pezzo ancora in atto.

Radetzky fu uno dei grandi eroi delle campagne napoleoniche e ricevette dai sovrani d'Europa una serie di onorificenze che sono ben evidenziate sulla lama, tutte conferite prima del 1831, anno in cui fu nominato comandante militare di Milano.

Come era uso fare in quell'epoca, per ovvie ragioni diplomatiche i sovrani d'Europa insignivano spesso i regnanti vicini o coi quali dovevano tenere buoni rap-



Particolari delle decorazioni sulla lama.



porti, del titolo di colonnello onorario⁽⁵⁾ di un loro reggimento particolarmente rinomato. Anche l'imperatore d'Austria segue questa prassi e quasi contemporaneamente alla nomina di Radetzky a comandante militare, conferisce a Carlo Alberto il titolo di colonnello onorario del 5° reggimento ussari, denominato "Graf Radetzky" e di proprietà di questi.

Per assecondare questo "balletto" diplomatico Carlo Alberto conferisce a Radetzky l'ordine di S. Maurizio e Lazzaro e il collare dell'Annunziata⁽⁶⁾.

Non solo, dona a tutti gli ufficiali del reggimento, quale colonnello onorario una sciabola d'onore, e proprio su questo verte la nostra ipotesi.

È molto probabile, anche se al momento non sono stati ritrovati documenti a riguardo, che se il sovrano donò le sciabole a tutti gli ufficiali del reggimento, l'abbia a maggior ragione donata anche al vero e legittimo comandante.

Non a caso l'ultima onorificenza in ordine cronologico conferita al Radetzky ed incisa sulla lama è proprio quella dell'Ordine di S. Maurizio e Lazzaro.

Se questa ipotesi fosse corretta si potrebbe tentare di sciogliere anche la scritta del secondo cartiglio e sostituire le prime tre lettere mancanti con S.A.R. (Sua Altezza Reale) e perciò la scritta sarebbe da leggere "S.A.R. dalla più profonda stima e rispetto". L'arma perciò potrebbe essere stata donata da Carlo Alberto al Radetzky per i motivi sopra esposti nel 1831, non compaiono infatti le onorificenze di cui il Feldmaresciallo, che raggiunse questo grado solo nel 1836, si poté fregiare: la Corona Ferrea di I classe nel '38, l'ordine russo di S. Andrea nel '39, quello pontificio di S. Gregorio nel '45, quello prussiano dell'Aquila Nera nel '47, ed il Toson d'Oro concessogli dopo la battaglia di Novara del '49.

Ora resta da capire come mai questa storica sciabola si trovi al Castello. Forse possono venirci in aiuto le tracce di limatura presenti sul cartiglio con la dedica di Carlo Alberto. Restando nel campo delle ipotesi, è probabile che durante l'insurrezione milanese delle Cinque Giornate di Milano del marzo 1848 la sciabola sia finita nelle mani degli insorti, i quali non comprendendo a pieno la dedica di Carlo Alberto si siano apprestati a cancellarla, operando una violenta e rozza asportazione della scritta per loro "diplomaticamente compromettente".

L'arma poi giunta, con probabilità a far parte della collezione del Museo del Risorgimento, dal 1895 al primo piano della Rocchetta del Castello Sforzesco, potrebbe essere stata tra quelle colpite dal bombardamento della Seconda Guerra Mondiale e durante quei drammatici momenti radunata insieme ad altre, portata in magazzino e lì dimenticata.

A conclusione, è sembrato particolarmente importante e significativo presentare ora, in anteprima, i risultati di una indagine ancora in corso, in quanto queste righe sono scritte in concomitanza con le celebrazioni del 150° anniversario delle Cinque Giornate di Milano.

Uno studio, più approfondito, sia sui documenti che sui registri di carico potrebbero portare ad una attribuzione più certa e precisa della provenienza, del nome del donatore, nonché del fabbricante.

NOTE

⁽¹⁾ L'intervento di pulitura fu operato da Eugenio Croce restauratore dei metalli delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

⁽²⁾ Per dragona si intende il cappio che serviva ad assicurare l'arma al polso destro, per impedire di perderla durante gli scontri. Poteva essere realizzata in cuoio, cordone o tessuto, il materiale ed il colore definivano il grado militare d'appartenenza.

⁽³⁾ Generalmente si usa dividere la lama in tre parti, il forte quella più vicina all'impugnatura, il medio la zona centrale ed il debole quella va da questa alla punta.

⁽⁴⁾ Desidero ringraziare il dott. S. Schiffini, dirigente di Palazzo Reale con il quale tutti gli Ordini Militari e simbologie araldiche sono stati discussi e considerati.

⁽⁵⁾ Era d'uso fino al XIX sec. che i reggimenti, soprattutto di cavalleria, avessero un Colonnello comandante che ne fosse anche "proprietario" e cioè che ne conferisse il proprio nome e che si impegnasse a pagare le spese di mantenimento. Accadeva perciò in particolare nel "Ancien regime" che i "proprietari" fossero poco propensi a impegnare in battaglia i loro reggimenti per non rischiare grandi capitali, compromettendo così l'andamento dell'intero scontro.

⁽⁶⁾ Proprio in quell'anno, tra l'altro, il sovrano sabaudo organizza l'Ordine in tre classi: Cavaliere, Commendatore, Cavaliere di Gran Croce.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

ANDREA APPIANI: I DISEGNI D'ORNATO PER IL "BRAVO SIGNOR MAGGIOLINI"

Giuseppe Beretti

Il compor presto, e il maneggiar la matita e il pennello con vivacità, o come si suol chiamar, da maestro, sono cose per vero dire, che lusingan la mente d'un giovane, e divengon per conseguente gli oggetti della sua ambizione.

Joshua Reynolds, Delle arti del disegno.

L'aver deciso di affrontare un tema come quello della giovanile produzione grafica di Andrea Appiani ad uso del celebre intarsiatore neoclassico Giuseppe Maggiolini potrà d'acchito suscitare non poche perplessità nell'accorto lettore. Anche per chi scrive, sarà bene ammetterlo, l'intrapresa appare un poco temeraria: perché non è certo cosa agevole affrontare, nella totale mancanza di fonti documentarie, un aspetto affatto minore, invero trascurabile, della produzione vasta ed articolata di un artista come Andrea Appiani che, ancor oggi, non ha trovato una complessiva definizione storiografica.

Tuttavia, la visione laterale e un poco miope che deriva a chi scrive dall'occuparsi di una sottocategoria della storia delle arti della decorazione come la storia del mobile, obbliga all'azzardo. Perché da tale lateralità il tema dell'incontro tra il giovanissimo Andrea Appiani e l'officina di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini "Celebri Intarsiatori delle LL.AA.RR.", così come ci appare oggi dai disegni dell'uno e dai mobili degli altri ancora conservati, è capitolo della storia del mobile da non trascurare. Nemmeno si può affermare che l'argomento sia, soprattutto per la ricca storiografia maggioliniana, affatto nuovo⁽¹⁾; ciò che si vorrebbe tentare nelle paginette che seguono è piuttosto di ricostruirne con precisione i contorni, nonostante alcune zone d'ombra a tutt'oggi persistenti.

I primi a restituire la memoria di questa collaborazione furono, ovviamente, i due biografi che, nel corso dell'ottocento, redassero le biografie degli ormai celeberrimi protagonisti di questa nostra vicenda: Giuseppe Beretta per Andrea Appiani⁽²⁾ e Giacomo Antonio Mezzanzanica per i Maggiolini padre e figlio⁽³⁾. Del tutto differente nelle due biografie è il valore che i rispettivi autori conferiscono alla noti-

zia di questa collaborazione che nessuno dei due tace ma che viene collocata nelle due narrazioni secondo ben precise gerarchie. Nella biografia di Andrea Appiani la notizia trapela appena, in poche righe, come un episodio curioso nella narrazione di quegli stratagemmi che toccarono al giovane Appiani costretto a guadagnarsi da vivere, dopo la morte del padre, mettendo a frutto il suo acerbo talento. Così il Beretta, che per tutto il volumetto rincorre l'immagine altera di un Andrea Appiani genio della pittura neoclassica, scrisse a proposito:

"Per questa famiglia [Busca Arconati Arese] lavorò anche un disegno eseguito dal Maggiolini sopra una tavoletta, ed è una Cinzia tirata da veltri da me posseduto: disegno a penna in grande dimensione, donato già dall'Appiani stesso al Cavalier Albertolli, e venduto poscia all'epoca del suo decesso".⁽⁴⁾

Il ricordo della collaborazione tra Appiani e i Maggiolini trapela appena nel racconto del Beretta attraverso la scarna narrazione di un singolo episodio che neppure trova oggi una conferma diretta nell'opera maggioliniana. Di tutt'altro carattere è invece la narrazione che di questa collaborazione fa Giacomo Antonio Mezzanzanica, parroco di Albignano e biografo dei Maggiolini, il quale, conscio di dover reggere la parte di un protagonista delle "arti minori", ben sottolineò nel suo libro dedicato ai Maggiolini, gli attestati di amicizia e di stima che i protagonisti delle "arti maggiori" ebbero sempre per "l'umile falegname" di Parabio. Così egli scrisse dunque dell'amicizia dei Maggiolini con "l'altissimo pittore":

"Non so come la si incominciasse, ho però dati certissimi per asseverare, che fu un'amicizia cordialissima, sebbene questo distintissimo pittore, contasse vent'anni meno del Maggiolini; e questi dati sono copiosi ed eleganti disegni, che conservo nelle rispettive cartelle, tutti originali, sia d'ornato che di figura, sui quali soleva egli stesso scrivere anche qualche riga, per esempio, Addio il mio Maggiolini; a giorni ti manderò anche gli altri due disegni. Sappiami dire se questo va bene. Il tuo Appiani. Il Maggiolini figlio, suo coetaneo, quasi a perpetuare la memoria dell'amico, ebbe la pazienza di scrivere su ciascuno l'epoca della sua morte, che fu il giorno 8 novembre dell'anno 1817".⁽⁵⁾

Eccole dunque le uniche e brevi menzioni storiografiche che, come si diceva, rievocano la collaborazione tra Andrea Appiani e l'officina di Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini. La collaborazione che il Beretta vuole episodica nella narrazione del Mezzanzanica diventa invece duratura, temprata da una salda amicizia; ma



FIG. 1 - ANDREA APPIANI

Scenetta sinizzante.

Graffite, penna in nero e tempera acquerellata su carta bianca, mm. 280x395.

Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 23/1.

Iscrizione in basso a destra: *Appiani Andrea.*

nulla di più egli racconta di quello che invece a noi oggi interesserebbe sentirsi dire da un biografo che sul volgere dell'ottocento poteva ancora contare su preziose notizie di prima mano essendo figlio di quel Cherubino Mezzanzanica che ereditò l'officina Maggiolini alla morte di Carlo Francesco nel 1834⁽⁶⁾. Notizia indiretta di questa collaborazione tra il giovane Appiani e i Maggiolini la si può ricavare anche da una delle principali fonti manoscritte per la ricostruzione dell'opera dell'Appiani, ossia gli appunti che Francesco Reina raccolse allo scopo di redigere una voluminosa biografia del pittore milanese, oggi conservati nel fondo Custodi presso la Biblioteca Nazionale di Parigi⁽⁷⁾. In una memoria verbale trascritta dal Reina nel 1818 un tale "Gaetano Monti scultore Milanese", ricordava come, agli inizi della sua carriera, Appiani: "Dipinse dal principio su la carta, e su la seta dei fiori, delle figure e degli ornati; e ne trasse un guadagno"⁽⁸⁾. Nonostante non trapeli nessun riferimento alla collaborazione col Maggiolini la sequenza "fiori, figure e ornati" riferita dal Monti, si vedrà, corrisponde sorprendentemente allo snodarsi della collaborazione di Andrea Appiani coll'officina Maggiolini che prese l'avvio proprio dai disegni di fiori (e cineserie), passò ai disegni di figura (soprattutto allegorie) impiegati dall'ebanista nei primi mobili d'ispirazione neoclassica e terminò proprio con disegni di ornato pienamente neoclassici.

Nel complesso ben poca cosa sarebbero queste memorie, che per certo non permetterebbero alcun approccio storiografico, se a tutt'oggi non fossero conservati, tra le carte del fondo Maggiolini presso il Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano, proprio quei disegni di cui parla il Mezzanzanica ai quali vanno oggi aggiunti alcuni fogli dell'Appiani, parte di quella "grandiosa raccolta di disegni, svariati per genere" già di proprietà dell'editore Giuseppe Vallardi⁽⁹⁾. E forse di scarso interesse sarebbero i soli disegni del giovane ed ancora immaturo pittore se non fossero giunti sino a noi anche i mobili sui quali Giuseppe, Carlo Francesco Maggiolini e i loro aiutanti tradussero, con quell'abilità nell'arte dell'intarsio a loro peculiare, i modelli di figura e d'ornato che Andrea Appiani per un certo periodo della sua vita andò fornendogli.

È proprio da questi disegni e da alcuni mobili dell'officina tutt'oggi conservati per i quali essi furono impiegati che prende l'abbrivio il nostro studio, che trova ospitalità in questa Rassegna poiché proprio nelle collezioni delle Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano, sono conservati due importantissimi mobili frutto di questa collaborazione come anche i rispettivi disegni del giovanissimo pittore, entrati a far parte delle Civiche Collezioni assieme al resto del fondo dei disegni dell'officina nel 1882, alla morte di Giacomo Antonio Mezzanzanica⁽¹⁰⁾.

Nulle, lo si è già detto, sono le fonti documentarie in grado di restituirci memoria di questa collaborazione: del tutto perduta è andata, come già lamentava il Mezzanzanica⁽¹¹⁾, la contabilità maggioliniana che molto avrebbe potuto aiutare nel riordino cronologico di questa collaborazione – come anche in generale nel riordino cronologico di tutto il *corpus* di mobili maggioliniani che, nella loro ripetitività di forme e modelli ornamentali, costituiscono per lo storico un vero e proprio *rebus*.

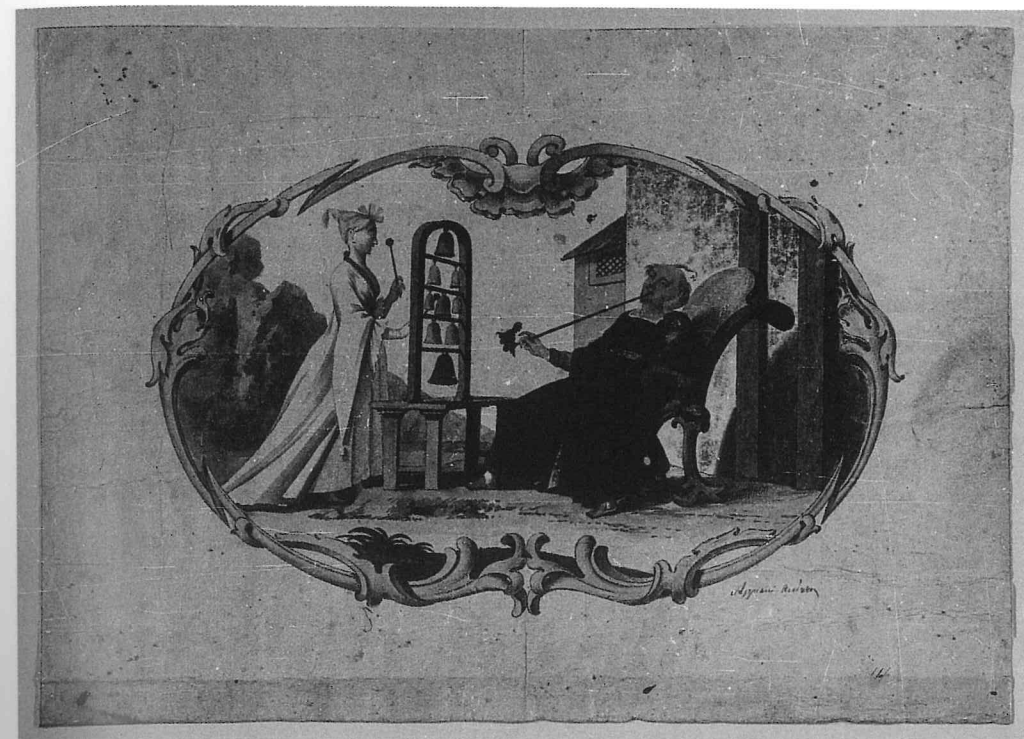


FIG. 2 - ANDREA APPIANI

Scenetta sinizzante.

Graffite, penna in nero e tempera acquerellata su carta bianca, mm. 280x395.

Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 23/2.

Iscrizione in basso a destra: *Appiani Andrea.*



FIG. 3 - OFFICINA MAGGIOLINI

Commode. Fusto in legno di noce e abete impiallacciato ed intarsiato in *Bois de rose*, palissandro, ebano, *bois de violette*, mogano, bosso, acero, acero tinto verde, frassino, ed altre essenze non correttamente identificabili. Applicazioni in bronzo cesellato e dorato. cm. 96x105x57. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Inv. 346.

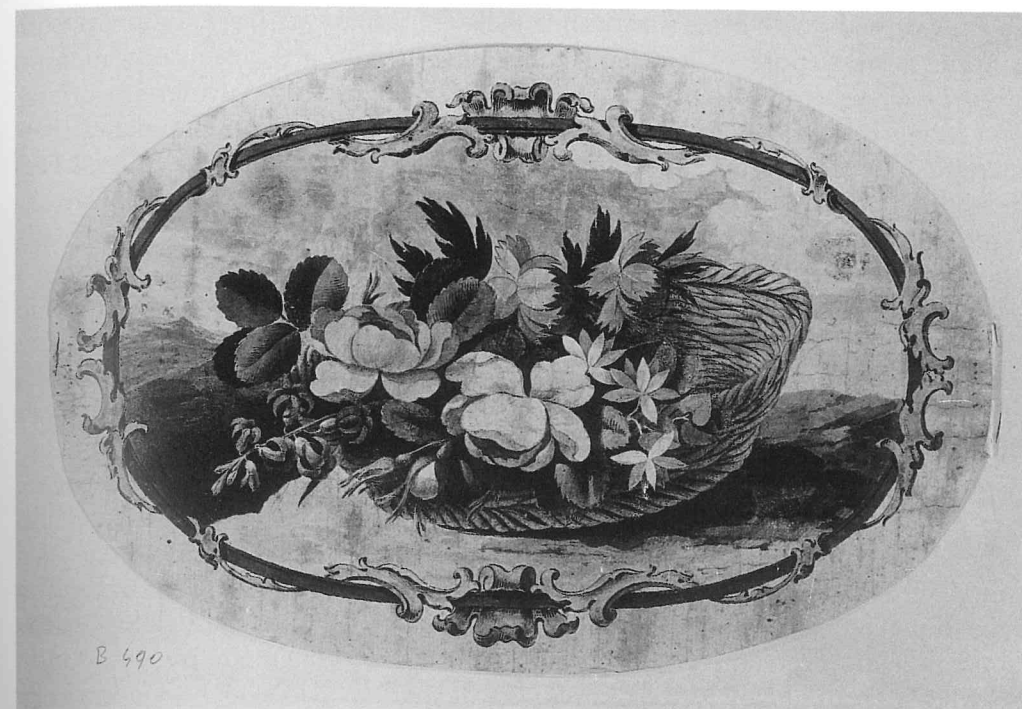


FIG. 4 - ANDREA APPIANI (attribuito a)

Canestro di fiori.

Graffite, penna in nero e tempera acquerellata su carta bianca, mm. 225x340. Raccolta Maggiolini, Inv. B Coll. 506.

Ciò che di sicuro vi è in questa vicenda della collaborazione tra il giovane pittore e i celebri intarsiatori di Parabiago, è che essa si svolse nel corso del ventennio 1770-1790. Ventennio straordinario, che oggi ci appare come una fervida primavera in cui la "Nuova Maniera", definizione con la quale i contemporanei chiamarono il Neoclassicismo, sbocciò nella città capitale del ducato alla corte di Ferdinando arciduca ed in un clima culturale che, grazie all'irripetibile incontro tra l'entusiasmo di una nuova generazione di intellettuali e le scelte politiche della potentissima corte viennese, trasformò Milano da logora città di provincia in una delle capitali dell'Europa dei lumi. Nel corso di questo ventennio, lasso di tempo che tenteremo di definire con maggior precisione, il giovane Andrea Appiani, e l'ebanista di Parabiago seguirono un percorso parallelo di crescita artistica che si concluse con il naturale distacco dell'ormai formato pittore dall'officina Maggiolini. Gli inizi di questa collaborazione avvennero, attorno ai primissimi anni settanta, con l'incontro di un trentenne e promettente ebanista di provincia ancora alle prese con mobili appesantiti da logore curve *rocaille* ed un giovanissimo apprendista pittore. Quando le strade dei due si separarono, dovette essere poco prima del 1790, l'uno era ormai il famoso "intarsiatore delle Loro Altezze Reali" a capo di un'officina che costituiva una delle principali industrie del lusso della Lombardia di quegli anni e l'altro, ancor giovane ma promettente pittore, attratto prima a Parma e poi a Roma da un viaggio di studio che lo avrebbe condotto alla realizzazione del ciclo di affreschi per la cupola di San Celso in Milano.

Fu dunque del tutto naturale che questa collaborazione si snodasse attraverso quelle commesse che tracciarono a Milano il solco della "Nuova Maniera" nelle arti del mobile: la *commode* ancora *rocaille* delle Civiche Raccolte d'Arte Milanese eseguita a Parabiago attorno ai primissimi anni settanta, (FIG. 3) le *commodes* Greppi di poco posteriori (FIGG. 7, 8), il piccolo quadro presentato dai Maggiolini nel 1788 al concorso della Società Patriottica di Milano (FIG. 26) e la straordinaria coppia di *commodes* Sola-Busca, certo il capolavoro dell'officina di Parabiago, probabilmente approntate nel corso del 1789 (FIGG. 27, 30).

Come Andrea Appiani giunse a collaborare con l'emergente ebanista, attorno ai primissimi anni settanta legato al decoratore Giuseppe Levati ed a Agostino Gerli, non ci è dato di sapere. Viene tuttavia facile immaginare che nel provinciale ambiente milanese i più aggiornati decoratori e pittori attenti a ciò che avveniva nelle capitali del gusto, costituissero un piccolo gruppo omogeneo, un'avanguardia alla quale anche il giovanissimo Appiani dovette giocoforza aggregarsi spinto da una volontà di crescita ed affermazione personale che non poteva trovare spazio nel provinciale e conservatore ambiente dei pittori locali⁽¹²⁾. Una tale ipotesi ci pare trovi parziale riprova nel fatto che mecenati del giovane pittore furono, negli anni immediatamente seguenti l'inizio di questa collaborazione, sia i sodali di Giuseppe Maggiolini: Agostino Gerli, Giuseppe Levati e Giocondo Albertolli⁽¹³⁾, sia la clientela di questi emergenti artisti: i Busca, i Silva, i Greppi, per citare solo alcuni nomi, che furono coloro che permisero al giovane pittore l'uscita dalle secche della pittura di decorazione e della grafica asservita all'artigianato.

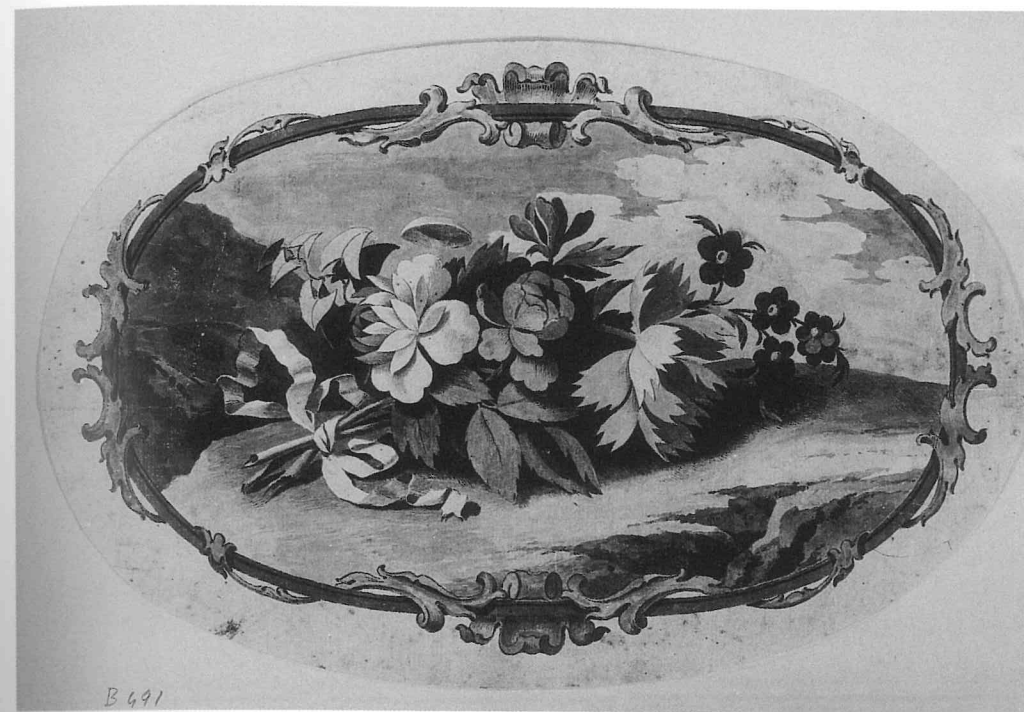


FIG. 5 - ANDREA APPIANI (Attribuito a)

Mazzo di fiori.

Graffite, penna in nero e tempera acquerellata su carta bianca, mm. 225x340.
Raccolta Maggiolini, Inv. B Coll. 507.

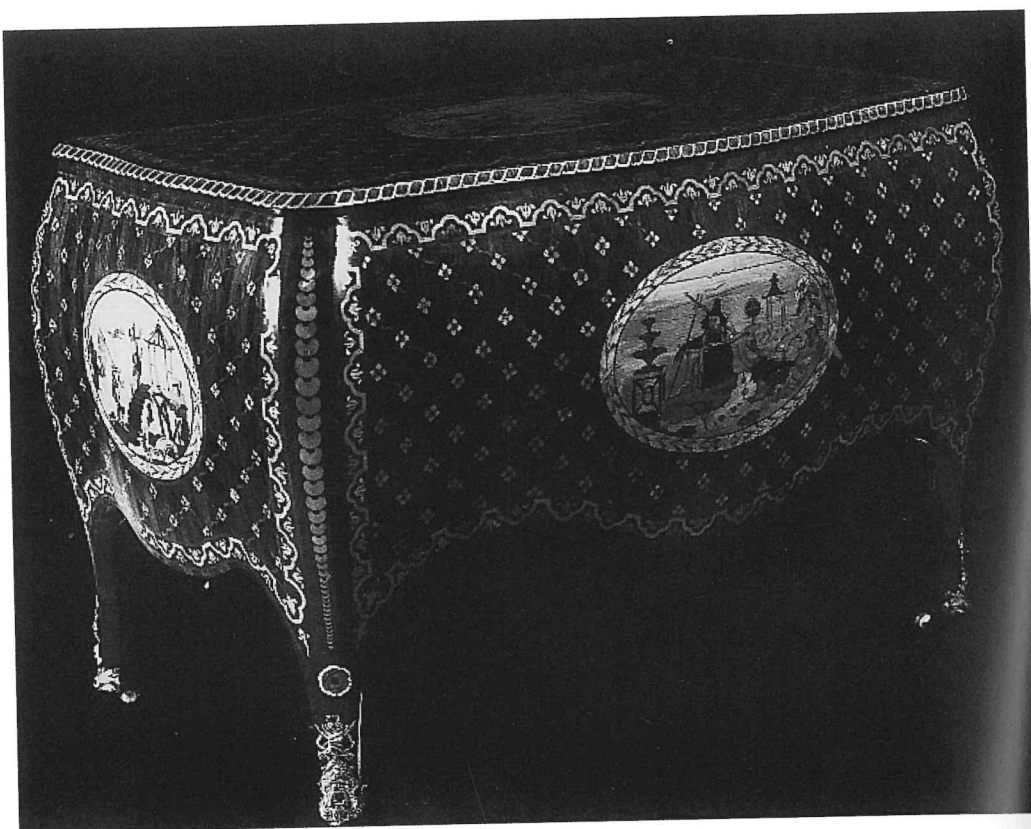


FIG. 6 - OFFICINA MAGGIOLINI

Scrivania da centro. Fusto in legno di noce e abete impiallacciato ed intarsiato in *bois de violette*, palissandro, *bois de rose*, ebano, avorio, bosso, acero, acero tinto verde, frassino, pero ed altre essenze non correttamente identificabili. Applicazioni in bronzo cesellato e dorato. cm. 85x134x75.

Vienna, Bundessammlung Alter Stilmöbel.



FIG. 7 - OFFICINA MAGGIOLINI

Commode. Fusto in legno di noce e abete intarsiato in *bois de violette*, pero ebanizzato, acero, acero tinto verde, frassino, bosso ed altre essenze non correttamente identificabili.

Applicazioni in bronzo cesellato.

cm. 95x125x59.

Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Inv. N. 344.



FIG. 8 - OFFICINA MAGGIOLINI

Commode. Fusto in legno di noce e abete intarsiato in bois de violette, pero ebanizzato, acero, acero tinto verde, frassino, bosso ed altre essenze non correttamente identificabili.

Applicazioni in bronzo cesellato.

cm. 95x125x59.

Già Venezia, Semenzato, 27-30 settembre 1984.

Dovette essere Giuseppe Levati, figura di rilievo dell'ornamentazione alla Nuova Maniera, dal 1771 in poi attivo nel cantiere piermariniano di palazzo arciducale come decoratore e pittore, a rappresentare il *trait-d'union* tra il giovane pittore, che la tradizione vuole suo garzone per quelle impegnative commesse, e Giuseppe Maggiolini. Da questo punto di vista il passaggio alla collaborazione con l'officina Maggiolini dovette rappresentare per il giovane Appiani quasi la naturale appendice del sodalizio col brillante decoratore che, non va dimenticato, fu il vero e proprio scopritore di Giuseppe Maggiolini, il suo primo protettore e, in quegli anni, il principale fornitore di disegni di mobili e di modelli ornamentali dell'officina⁽¹⁴⁾.

*

Ipotesi a parte, sono invece le carte conservate nel fondo dei disegni dell'officina, che testimoniano di come la collaborazione dovette prendere il via in occasione della commessa al Maggiolini di una *commode* dalle forme ancora *rocaille*, arricchita da ricercati bronzi, oggi considerata dalla critica il primo mobile attribuibile con certezza all'ebanista (FIG. 3). Non si conosce né il nome del committente, né l'anno della commessa che tuttavia dovette essere di poco precedente il 1773, anno dell'esecuzione della scrivania teresiana oggi al Bundessammlng Alter Stilmöbel di Vienna, stilisticamente più prossima all'incipiente maniera neoclassica e tecnicamente assai più evoluta. Certamente si trattò per l'officina di una commessa importante, eseguita per un committente di gusto aggiornato e con rilevanti possibilità di spesa come testimoniano i bronzi che ornano i cassetti, gli spigoli ed i piedi, per gusto come per perizia esecutiva, del tutto straordinari nell'ambiente milanese. L'intera superficie risulta placcata in *bois de rose*, a fare da fondo all'intarsio dell'inusitata bordura già di carattere neoclassico e delle quattro cartelle che recano intarsiate deliziose scenette cinesi incorniciate da una compassata cornice *rocaille*. La mossa del fusto, nella sua forma rigonfia ed un poco goffa, palesa lo straordinario sforzo di rinnovamento compiuto in quest'opera da Giuseppe Maggiolini attento a mettere in opera modelli d'oltralpe non senza qualche naturale impaccio. Che in questi anni il giovane ebanista guardasse ai modelli di ebanisteria di gusto francese, è del tutto naturale. Cosa aveva fatto solo pochi anni prima Agostino Gerli, uno dei decoratori più innovativi dell'ambiente milanese, con la realizzazione del divanetto sinizzante di Villa Silva a Cinisello se non mettere in opera un modello a stampa del Boucher?⁽¹⁵⁾ Del resto l'interesse del Maggiolini per forme e modelli francesi, oltre che da questo mobile, è ben testimoniato anche da un tavolino, già pubblicato dall'Alberici come opera di un ignoto artefice⁽¹⁶⁾, che crediamo debba oggi essere ricondotto al suo acerbo talento⁽¹⁷⁾. Anche questo mobiletto, nelle forme e nei modelli ornamentali, appare la vulgata della "Maniera francese"; ed ancora vi compaiono bronzi dello stesso livello di quelli della *commode* milanese, riconducibili al gusto del Levati delle grottesche del ninfeo di Villa Litta a Lainate.



FIG. 9 - ANDREA APPIANI
Allegoria del Consiglio.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 385x247.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 12.
Iscrizione in basso a destra: *Andrea Appiani Fece.*



FIG. 9 BIS - OFFICINA MAGGIOLINI.

Dettaglio del pannello del fianco sinistro della *commode* alla figura 7 con l'intarsio dell'allegoria del Consiglio.



FIG. 10 - ANDREA APPIANI
Allegoria della Liberalità.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 390x252.
Raccolta Maggiolini,
Inv. C Coll. 14.



FIG. 10 BIS - OFFICINA MAGGIOLINI.

Dettaglio del pannello del fianco destro della *commode* alla figura 7 con l'intarsio dell'allegoria della Liberalità.



FIG. 11 - ANDREA APPIANI
Allegoria del Premio.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 387x245.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 13.

Iscrizione in basso a destra: *F[ian]co sinistro.*

Di seguito ma con altra calligrafia ed altro inchiostro: *Andrea Appiani*

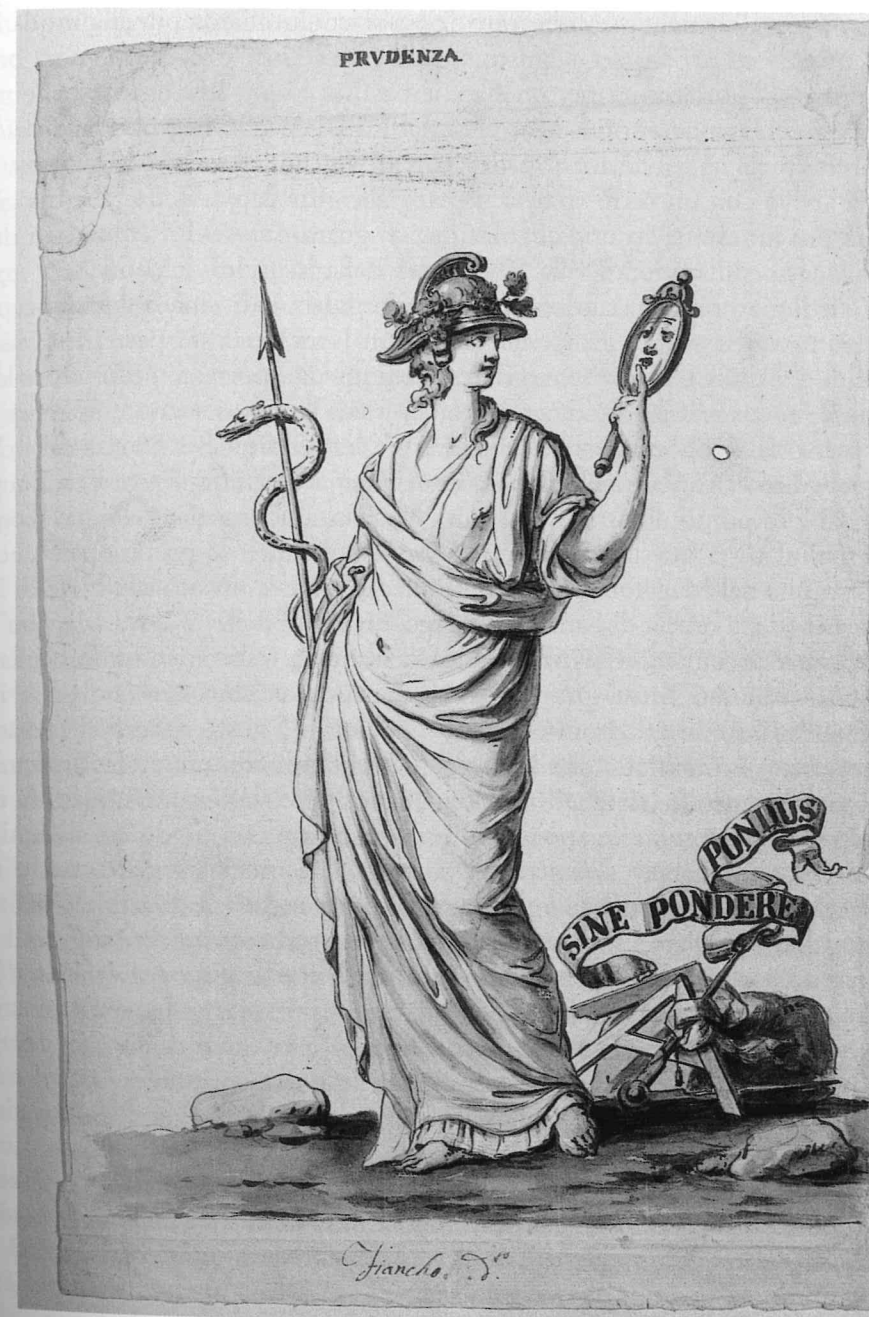


FIG. 12 - ANDREA APPIANI
Allegoria della Prudenza.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 385x250.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 15.

Iscrizione in basso al centro: *Fianco D.[est]ro.*

In questo clima di generale emulazione della società lombarda più alla moda e dei suoi decoratori ed artisti per il gusto francese nelle arti decorative, non poteva mancare anche l'ubriacatura per quella che costituì la più stravagante delle mode che attraversò l'Europa attorno alla metà del XVIII secolo: la cineseria *rocaille*. A Milano, provincia culturale ancor prima che provincia dell'impero asburgico, questa moda arrivò con un certo ritardo rispetto alle altre capitali europee, ma giusto in tempo per innestarsi su una circolazione di gusto *Louis XVI*, come ben dimostra il divanetto sinizzante di villa Silva tratto dalle incisioni del Boucher.

Fu così che il giovanissimo Andrea Appiani, che sarebbe diventato il sommo pittore dell'epoca neoclassica, si trovò alle prese con la richiesta da parte di Giuseppe Maggiolini di alcune tempere a soggetto sinizzante, da impiegare proprio per le tarsie di quelle *commodes* del ricco, raffinato, ed a noi ignoto committente, oggi conservata presso le Civiche Raccolte Milanesi. Va da sé che né il Beretta né il Mezzanzanica vollero ricordare nelle biografie dei due artisti siffatti esordi, a dir poco indegni dal loro punto di vista. Addirittura Mezzanzanica tacque nella sua biografia sui Maggiolini tutta questa produzione *rocaille*-sinizzante; le prime opere che egli ricorda eseguite dal Maggiolini furono un quadro a tarsia inviato alla corte di Polonia e un tripode, a quella di San Pietroburgo, archetipi della "Nuova Maniera". Ciò che invece avvenne, i disegni ed i mobili stanno a testimoniare, fu che la collaborazione tra i due futuri protagonisti del neoclassicismo europeo prese il via proprio nell'ambito di quei sommovimenti dell'ultimo gusto *rocaille* che lo avrebbero preceduto. La richiesta che Giuseppe Maggiolini alle prese con l'esecuzione della *commode* oggi alle Civiche Raccolte Milanesi fece al giovane Appiani fu quella di preparare i disegni, che ancora oggi si conservano nel fondo dei disegni dell'officina (FIGG. 1, 2), per due scenette sinizzanti da intarsiare nelle cartelle ovali al centro della facciata e del piano del mobile che andava realizzando. Per le più piccole cartelle intarsiate sui fianchi avrebbe invece utilizzato come modello due di quelle visibili in quattro fogli a stampa di una "*Suite de Figures Chinoises d'après Vateau...*" anch'essa a tutt'oggi conservata tra le carte maggioliniane⁽¹⁸⁾. È molto probabile che i due disegni realizzati dall'Appiani altro non siano che *d'après* di modelli a stampa di quell'Oriente convenzionale e di maniera che a quel tempo circolava nelle botteghe e nelle manifatture di mezza Europa; e forse accadrà in futuro di trovarne il modello ispiratore, come è avvenuto per un altro disegno sinizzante anonimo conservato tra le carte maggioliniane, che ci è capitato di vedere dipinto su una chichera in porcellana di manifattura viennese. Se teniamo buona la datazione del mobile agli anni immediatamente precedenti il 1773 oggi accettata dalla critica, sarà bene rimarcare come Andrea Appiani, nato nel 1754, all'epoca di questa commessa non avesse nemmeno vent'anni. Nessuna velleità artistica traspare da questi due diligenti disegni, asserviti all'abbisogna dell'intarsiatore che ne ricavò due spolveri anch'essi conservati tra le carte maggioliniane (R.M. INV. C Coll. 184-185). Più che disegni sembrano due incisioni finemente colorate: i volti, gli abiti, le piante, gli stravaganti oggetti cinesi che connotano le scenette e tutti gli altri dettagli, sono finemente disegnati; il chiaroscuro è reso da

un fitto tratteggio e, con la stessa tecnica, sono rese le ombre portate. Nessun elemento lascia trasparire qualcosa dell'Appiani dei disegni eseguiti sempre per il Maggiolini solo pochi anni più tardi. La paternità è garantita da un'iscrizione "Appiani Andrea" apposta su entrambi i fogli, probabilmente non una firma quanto piuttosto una memoria di bottega appuntata da Giuseppe Maggiolini, forse dal figlio o forse da qualche collaboratore dell'officina.

Stilisticamente del tutto prossimi a questi due disegni sono, sempre nel fondo dei disegni dell'officina, due disegni di fiori (FIGG. 4, 5) dei quali non si conosce a tutt'oggi l'impiego che l'ebanista ne fece. Sebbene su di essi non compaia il nome dell'Appiani, per stile e tecnica – come anche per il carattere della cornice *rocaille* che li racchiude – potrebbero rappresentare assieme alle due cineserie il frutto di una medesima commessa dell'ebanista al giovanissimo pittore. Si ricorderà, per inciso, come nelle memorie raccolte dal Reina, lo scultore Monti ricordasse specificatamente come il giovane Appiani avesse eseguito disegni di fiori allo scopo precipuo di "trarne guadagno".

*

Successiva; forse di poco, a questa commessa, dovette essere l'esecuzione da parte del Maggiolini della scrivania siglata GMP⁽¹⁹⁾ oggi presso il Bundessammlung Alter Stilmöbel di Vienna (FIG. 6). Probabilmente dono dell'arciduca Ferdinando alla Madre Maria Teresa questo mobile rappresenta l'apice della carriera pre-neoclassica di Giuseppe Maggiolini, il quale si dimostra in quest'opera ebanista ed intarsiatore già formato, in possesso di una tecnica nient'affatto comune per l'ambiente milanese di quell'epoca. Soprattutto questo mobile, o meglio la commessa di questo mobile, testimonia come Giuseppe Maggiolini fosse oramai ampiamente affermato ancor prima dell'esecuzione dei primi mobili neoclassici. Solo in questo modo si spiega la commessa da parte dell'arciduca Ferdinando, di un donativo per l'augustissima madre. Le pressioni su Giuseppe Maggiolini e sui suoi collaboratori perché il risultato fosse eccelso dovettero essere rilevanti. Nessun documento lo testimonia ma è verosimile che all'esecuzione di questo mobile presero parte con un ruolo di "supervisor" sia l'arciduca Ferdinando sia il suo ministro plenipotenziario Carlo di Firmian. L'opinione che da Vienna l'imperatrice e Kaunitz avevano dell'artigianato lombardo era pessima. Le carte presso l'Archivio di Stato di Milano⁽²⁰⁾ relative alle spese per l'ammobiliamento di palazzo Clerici a Milano, sede provvisoria della corte dal 1771 al 1778 in attesa del completamento del restauro del palazzo arciducale, testimoniano di come le manovalanze locali (falegnami, intagliatori, indoratori, tappezzieri) fossero considerate a Vienna ignoranti in fatto di gusto come pure poco abili – e non ultimo disoneste. Nella primavera del 1771 da Vienna arrivarono modelli di mobili assieme ad artigiani già attivi per quella corte in grado di seguire l'esecuzione degli stessi, perché il decoro ed il prestigio della nuova corte che andava insediandosi a Milano erano per Vienna affare della massima importanza, per la politica estera imperiale s'intende.



FIG. 13 - ANDREA APPIANI
La ninfa Pesitea.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 342x930.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 11.



FIG. 14 - ANDREA APPIANI
L'aurora intempestiva.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 351x932.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 12.

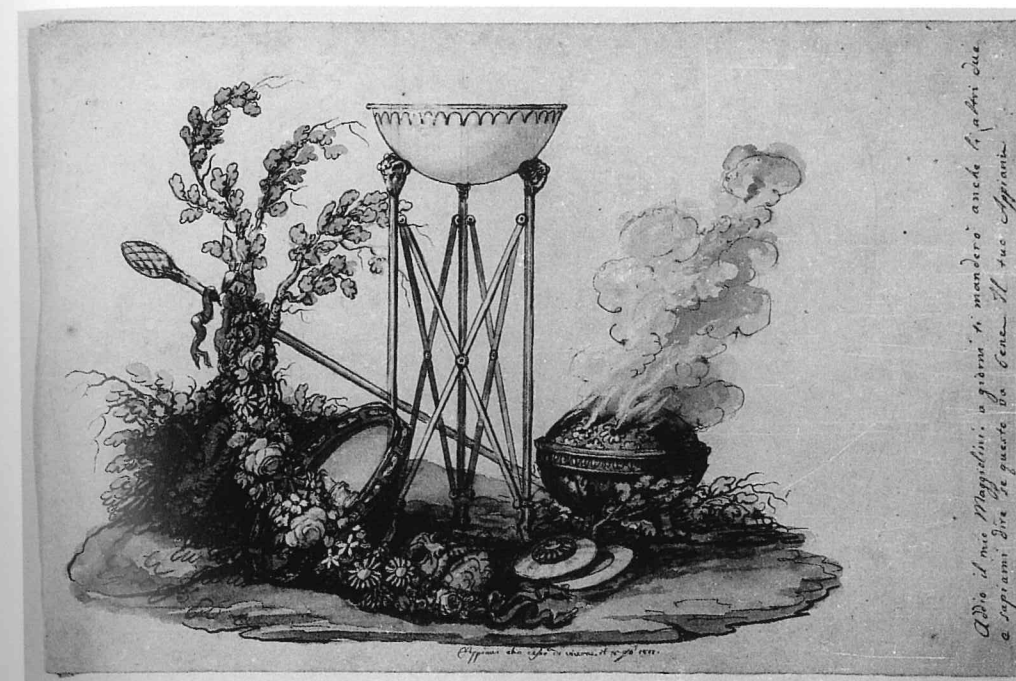


FIG. 15 - ANDREA APPIANI

Tripode, bruciaprofumi, tamburello, bastone, maschera teatrale e festone di fiori presso un cespuglio.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 218x333.

Raccolta Maggiolini, B Coll. 12.

Iscrizione in basso al centro: *Appiani che cessò di vivere il 8 96.e [novembre] 1817.*

Lungo il margine destro, in verticale con la calligrafia dell'Appiani: *Addio il mio Maggiolini, a giorni ti manderò anche li altri due e sappimi dire se questo va bene. Il tuo Appiani.*

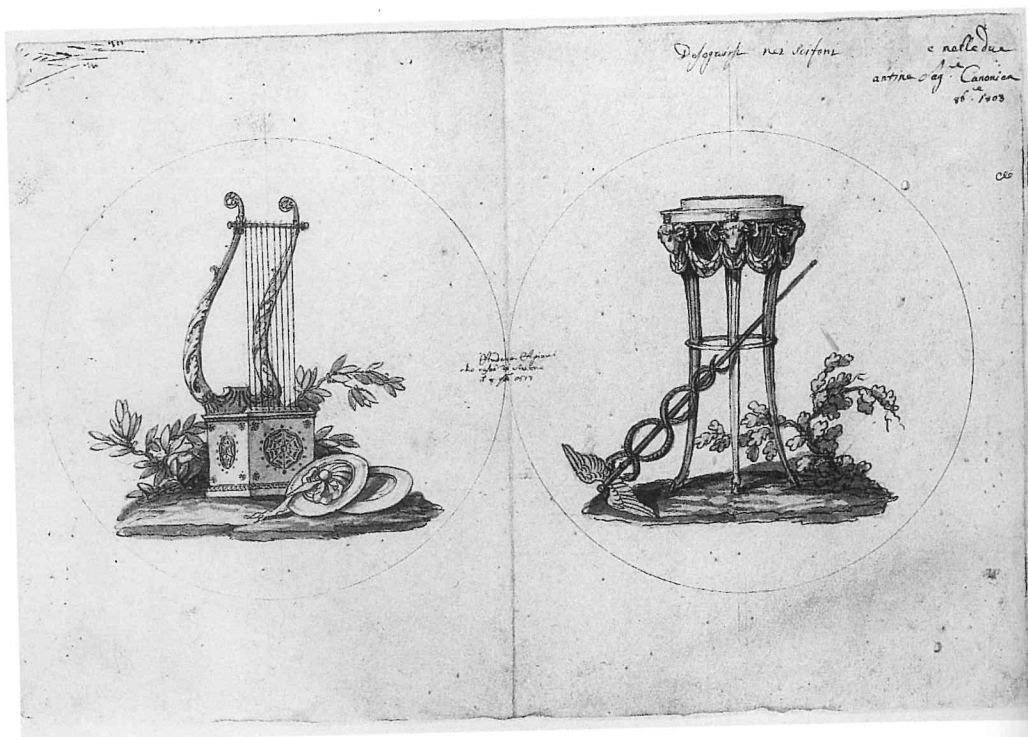


FIG. 16 - ANDREA APPIANI

Due medaglioni. Quello di sinistra con arpa presso un cespuglio; quello di destra con tripode e caduceo.

Tracce di Graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 248x364.
Raccolta Maggiolini, B Coll. 14.

Iscrizione al centro del foglio: *Andrea Apiani / che cessò di vivere / il 8 9b.e [novembre] 1817.*
In alto a sinistra: *Da porsi nei scifoni.*

Nell'angolo destro in alto: *e nelle due antine Seg. (retair) e Canonica 8b.e [ottobre] 1803.*

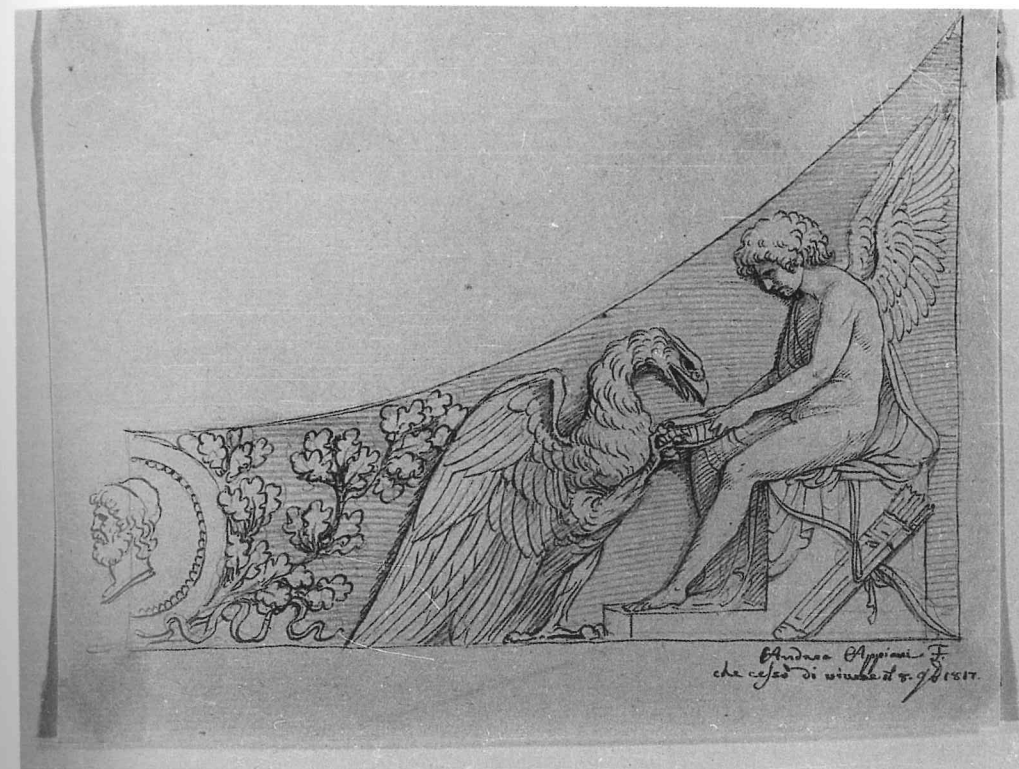


FIG. 17 - ANDREA APPIANI

In una vela con alla mezzeria un medaglione con uomo di profilo, un'aquila si abbevera alla ciotola che cupido gli pone.

Tracce di graffite e penna in nero su carta bianca, mm. 134x170.
Raccolta Maggiolini, B Coll. 10.

Iscrizione in basso a destra: *Andrea Appiani F. [ece] / che cessò di vivere il 8 9b. [novembre] 1817.*

La scrivania commissionata al Maggiolini ed inviata a Vienna nel 1773, dovette rappresentare, per l'arciduca Ferdinando e per il suo ministro plenipotenziario Carlo di Firmian, una dimostrazione alla corte viennese dei progressi ottenuti a Milano dalla politica di appoggio e sviluppo dell'artigianato locale nel quadro del risanamento della politica economica del ducato. Perciò al fedele e capace suddito di S.M.I. Giuseppe Maggiolini da Parabiago fu concesso l'onore di siglare il mobile che infatti reca intarsiata la sigla G M P all'interno.

Di questo mobile, come molti dei lettori già sapranno, nel fondo dei disegni dell'officina si conservano i disegni per le quattro cineserie inserite al centro della facciata, dei fianchi e del piano. Non si è invece conservato il disegno dell'allegoria del buon governo di casa Asburgo intarsiata dal Maggiolini sul leggio e nemmeno quello dell'allegoria delle arti che decora il tiretto-scrittoio. Per un mobile di tale rilevanza l'incarico della messa a punto dei modelli che l'intarsiatore avrebbe tradotto in legno sulla superficie del mobile fu affidato a Giuseppe Levati, al quale sono attribuibili i disegni delle quattro scenette sinizzanti ancora conservati (R.M. C Coll. 42, B Coll. 131, B Coll. 131 Bis, B Coll. 132). Sempre di Giuseppe Levati dovettero essere i disegni perduti per le due allegorie, che l'intarsio maggioliniano ben tradusse e dalle quali traspare il suo gusto già neoclassico. Andrea Appiani fu dunque lasciato in disparte; l'importanza della commessa era tale da non permettere il coinvolgimento di un giovane collaboratore, forse nemmeno molto sensibile al fascino della cineseria come le due diligenti temperine per il mobile milanese sembrano suggerirci. A differenza di quelle, le tempere del Levati sono velocemente disegnate ed altrettanto velocemente acquerellate, compositivamente meno scontate, frutto di una bizzarria peculiare allo spirito stesso della cineseria che il disegnatore dimostra di avere ben assimilato. I dettagli sono appena abbozzati, chiaroscuro e ombre portate rese da veloci e sicure pennellate. Nel complesso esse testimoniano anche di una confidenza tra disegnatore ed intarsiatore del tutto mancante negli spigolosi e secchi disegni dell'Appiani.

*

Il passaggio ai primi mobili neoclassici da parte del Maggiolini non dovette seguire di molto l'esecuzione della scrivania oggi a Vienna la quale, da un punto di vista ornamentale, presenta già elementi peculiari dell'incipiente Nuova Maniera nelle tarsie come pure in alcune delle guarniture metalliche. Tra i mobili che marcarono questo passaggio sono senz'altro la piccola *toilette*, oggi presso le Civiche Raccolte d'Arte Milanesi (Inv. 390), e la coppia di *commodes* oggi divisa tra le Civiche Raccolte Milanesi (Inv. 344) ed una collezione privata (FIGG. 7, 8) – frutto di una commessa comprendente anche due comodini in *pendant* – solo di qualche anno successiva la scrivania teresiana. Ancora una volta non conosciamo il nome del committente; la presenza di una delle due *commodes* e dei due comodini nella collezione Greppi-Belgioioso almeno fino al 1938⁽²¹⁾ potrebbe suggerire

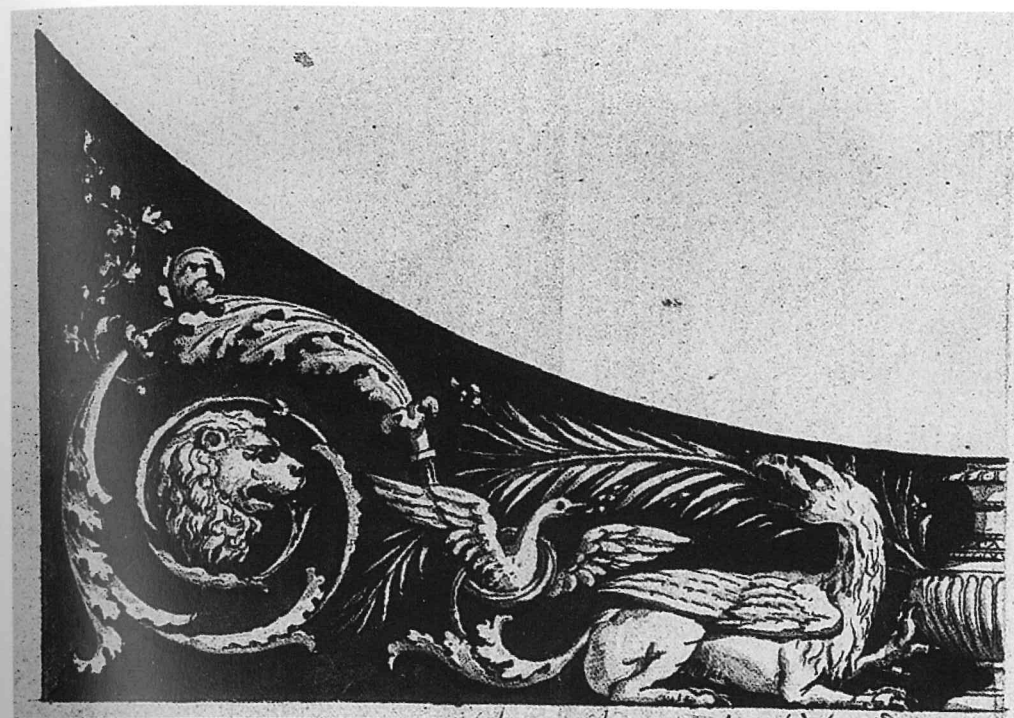


FIG. 18 - ANDREA APPIANI

In una vela con alla mezzeria un'urna, un grifo la cui coda è costituita da un racema d'acanto in cui sono inseriti un uccello ed una protome leonina.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 172x213.

Raccolta Maggiolini, Inv. B Coll. 16.

Iscrizione in basso al centro: *Appiani Andrea.*

Di seguito con altra calligrafia ed altro inchiostro: *Che cessò il 8 9b. [novembre] 1817.*



FIG. 19 - ANDREA APPIANI

Ara fumante, ornata da festoni ed un'aquila, con anfora, coltello, scure e bacile.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 225x331.

Raccolta Maggiolini, Inv. B Coll. 15.

Iscrizione in basso al centro: Appiani F. [ece] avendo cessato di vivere il 8 9b. [novembre] 1817.
Nell'angolo inferiore destro: Seg. [nat] a E.

un'originaria commessa da parte di un esponente di una di queste due famiglie, all'epoca dell'esecuzione dei mobili da parte del Maggiolini, tra le più in vista della società milanese. I comodini eseguiti dal Maggiolini in *pendant* con le *commodes* sono andati perduti, sciaguratamente trasformati in quell'abberrante alzata che ha formato un tutt'uno con la *commode* milanese dal 1953⁽²²⁾ sino al 1996, quando un restauro ha definitivamente stabilito la sua esatta natura⁽²³⁾. È stato questo restauro a riservare una sorpresa, una traccia tuttavia di non semplice interpretazione, lasciata dagli esecutori del mobile all'interno del mobile stesso: un foglietto recante i nomi di Giuseppe Maggiolini, del figlio Carlo Francesco e di un ignoto Carlo Defelipi. Sul verso di questo foglietto, un frammento di una ricevuta di pagamento della "Gabella di Gallarate", compare la data del pagamento effettuato appunto alla gabella di Gallarate da "Giuseppe Magiolino", il 14 settembre 1775. Non siamo dunque in presenza di un cartiglio di firma, quanto piuttosto di una suggestiva modalità con la quale gli esecutori vollero lasciare una memoria di sé all'interno di un mobile che certamente dovette costituire un importante sforzo per l'officina. Rilevante il fatto che assieme ai nomi di "Giuseppe Magiolino" e "Carlo Magiolino" compaia anche quello di uno sconosciuto "Carlo Defelipi". Addirittura quest'ultimo nell'ordine precede i due Maggiolini, fatto al momento di difficile interpretazione, o che forse significa poco ma che per certo testimonia come anche in questi anni all'esecuzione di tali importanti commesse Maggiolini fosse già coadiuvato sia dal giovane figlio sia da alcuni collaboratori. Si noti pure come il cognome sia di Giuseppe sia di Carlo compaia con la grafia antica al singolare "Magiolino" come avviene per tutti i documenti riguardanti la famiglia (matrimonio di Giuseppe, battesimo del figlio Carlo) che precedono l'affermazione professionale del falegname di Parabiago. Se si pensa che nell'italiano di fine settecento i cognomi venivano ancora facilmente coniugati, questo fatto testimonia come il successo di Giuseppe Magiolino fu il successo ottenuto da Giuseppe e Carlo: i Maggiolini, intarsiatori delle LL.AA.RR..

Per quanto riguarda la data che compare sul verso del foglietto essa costituisce soltanto il termine *post-quem* il mobile fu eseguito, e conferma l'ipotesi che anche chi scrive aveva espresso a suo tempo supponendo una datazione collocabile tra il 1773 e la fine di quel decennio⁽²⁴⁾. Ora, il nostro punto di vista è che tuttavia il foglietto con il lato bianco non dovette girare a lungo in bottega prima che qualcuno si decidesse ad impiegarne un lembo per farne ciò che oggi sappiamo.

Nel 1774 era intanto arrivato a Milano Giocondo Albertolli: del suo gusto, che nel giro di pochissimi anni diverrà il gusto dell'ornamentazione neoclassica milanese, questo mobile non conosce ancora nulla, archetipo, com'è, di un neoclassicismo più prossimo al gusto rigoroso e sobrio di Agostino Gerli. Che dopo l'esecuzione di questa commessa Giuseppe Maggiolini debba aver capito velocemente chi dettava legge a Milano in fatto di gusto, lo testimoniano i mobili eseguiti verso i primi anni ottanta – la *commode* Serra ed altri mobili a lei prossimi documentati nel fondo dei disegni dell'officina – ormai perfettamente in linea con i dettami

del gusto dell'Albertolli e infinitamente lontani dal più sobrio neoclassicismo rappresentato dai mobili facenti parte di questa commessa. Le *commodes* presentano le caratteristiche di quello che diverrà il più tipico mobile Maggiolini: struttura rigorosamente ortogonale con i montanti che marciano verticalmente facciata e fianchi terminanti in piedi torniti e scanalati, la catena superiore e quella inferiore come pure le corrispondenti fasce sui fianchi a definirlo orizzontalmente, i cassetti celati da una grande anta che si apre e rientra a scomparsa nel "cavapetto", il piano in marmo. Ma dell'architettura di questi mobili ciò che colpisce, e che rappresenta un fatto unico anche nella produzione maggioliniana, è il vigore e la forte plastica che esalta l'ortogonalità della struttura. Anche l'ornato, oramai pienamente neoclassico degli ovoli sui pilastri, dei cani fuggenti sulla fascia inferiore e del lungo fregio a girali d'acanto su quella superiore, si staglia sul mobile con una forza del tutto inusitata. Le grandi scene allegoriche intarsiate sulle ante delle facciate e le allegorie di ispirazione classica sui fianchi completano queste opere che certo costituiscono una delle più interessanti prove del neoclassicismo italiano settecentesco, un vero e proprio "manifesto tecnico" del neoclassicismo. Se ancora oggi a noi questi mobili fanno una certa impressione, si provi ad immaginare l'impatto che dovettero avere sul pubblico del tempo, per il quale l'ultimissima moda non ancora del tutto sfiorita era la cineseria *rocaille*.

Il gusto del regista di questi mobili, lo si accennava, non fu il gusto di chi a Milano portò il neoclassicismo alla sua affermazione. Da lì a pochi anni, ferma restando la struttura ortogonale che avrebbe però perduto il suo vigore plastico, la superficie dei mobili sarebbe stata invasa da un'ornamentazione debordante, senza freni, nella quale l'ornato dilatato a dismisura avrebbe ricoperto i campi centrali che in questi ancora recano con grande respiro le scene bucoliche tratte dalla favola di Pesitea "ninfa bellissima" e le allegorie figurate. Opere uniche questi mobili, ci si perdonerà adesso l'azzardo oltre l'insistenza, addirittura nel panorama dell'ebanisteria europea *Louis XVI*, dominata da un ornatismo di cui Giocondo Albertolli avrebbe rappresentato il miglior esponente milanese.

Nel loro essere archetipo vi è insito un legame con la tradizione cinquecentesca italiana non meno vivido di quello con le ultimissime, a quel tempo, istanze del gusto *Louis XVI*. I pannelli delle tarsie dei fianchi con le allegorie del Consiglio, della Liberalità, del Premio e della Prudenza più che delle tarsie neoclassiche paiono pannelli lignei di un coro cinquecentesco, nonostante le pose classiche delle figure e i drappaggi delle loro vesti. E infatti i disegni preparatori per queste quattro allegorie di cui fu incaricato quel giovanetto qualche anno prima già impiegato dal Maggiolini per disegni di cineserie e di fiori, altro non sono che rivisitazioni alla "Nuova Maniera" delle figurazioni cinque-seicentesche di Cesare Ripa. Nel fondo dei disegni di bottega sono ancora conservati i quattro fogli acquerellati (FIGG. 9-12) su due dei quali compare un'iscrizione, forse la firma del giovane disegnatore o forse più prosaicamente una memoria di bottega: "Andrea Appiani". Graficamente i disegni non hanno nulla a che vedere con le temperine eseguite



FIG. 20 - ANDREA APPIANI

Girale d'acanto con al centro un unicorno.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 205x208.

Raccolta Maggiolini, B Coll. 17.

Iscrizione al centro del disegno: *Appiani F[ecce]*.

Nell'angolo superiore destro: *Appiani F[ecce] / che cessò di vivere il 8 9b. [novembre] 1817.*



FIG. 21 - ANDREA APPIANI
Allegoria della Fortuna.

Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 305x222.
Raccolta Maggiolini, C Coll. 20.

Iscrizione in basso al centro: *Appiani F[ecit] / che passò in questa valle il 8 9b. [novembre] / 1817.*

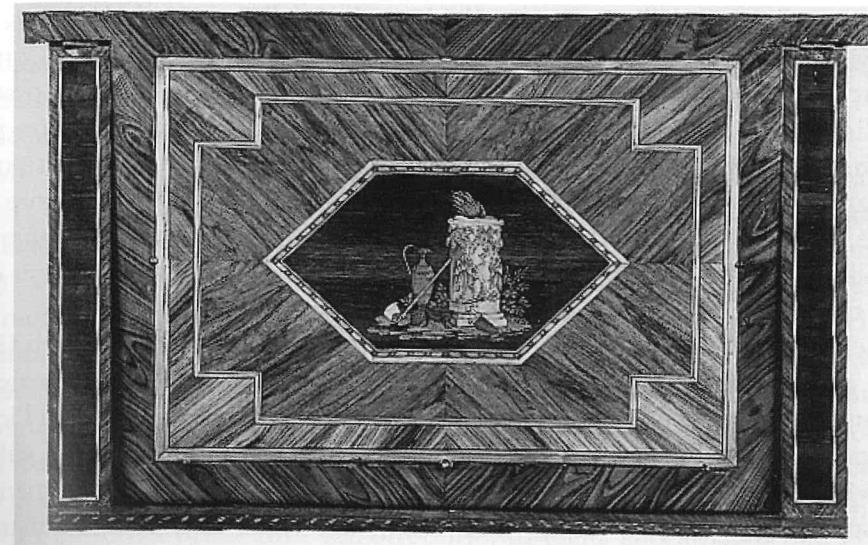


FIG. 22 - OFFICINA MAGGIOLINI

Dettaglio del tiretto con lo specchio di una *toilette* recante intarsiato
il disegno di Andrea Appiani alla figura 19.
Torino, Collezione privata.

dallo stesso all'epoca della commessa al Maggiolini della *commode* sinizzante oggi alle Civiche Raccolte d'Arte Milanese. Siamo questa volta in presenza di quattro chine acquerellate che mostrano un disegnatore in possesso di una mano sciolta che delinea a penna, su di una veloce traccia a graffite, le figure intere con i loro emblemi allegorici e poi rende chiaroscuro e ombre con sicurezza tramite un'acquerellatura dalla cromia vivace. Nel complesso essi rivelano un disegnatore sicuro di sé, già padrone del mestiere ed oramai superiore, nei disegni di figura, agli altri collaboratori di Giuseppe Maggiolini di cui oggi si conservano disegni di tal genere tra le carte maggioliniane.

Assieme a queste quattro allegorie Andrea Appiani preparò anche i cartoni (FIGG. 13-14) per le tarsie delle ante, ispirati alla storia della ninfa Pesitea. In particolare il cartone per la *commode*, oggi in collezione privata, sembra riecheggiare l'iconografia pariniana dell'Aurora intempestiva dipinta dal Trallesi in una volta di Palazzo arciducale. La cromia in questi due fogli s'incupisce, e nel trattamento di alcune parti il giovane pittore mostra qualche incertezza soprattutto nell'anatomia delle figure che non si può dire impeccabile. Dei due disegni il migliore è senz'altro quello per l'anta della *commode* presso le Civiche Raccolte Milanese nel quale gli amorini reggenti il festone costituiscono una buona prova del talento del giovane disegnatore.

*

Con l'esecuzione di questa importante commessa siamo oramai nell'arco di tempo che va dal 1775 al 1780ca. Dopo questa commessa lo stretto legame tra opere e disegni conservati si fa assai meno serrato; tornerà ad esserlo per l'ultima opera che coronò questa collaborazione, ossia le *commodes* Sola-Busca oggi a Tremezzo. Ciò però non significa che la collaborazione divenisse per sua natura più sporadica di quanto fosse stata sino ad allora. Tutt'altro, i disegni dell'Appiani ancora conservati tra le carte del fondo dei disegni dell'officina testimoniano di un proseguimento della collaborazione anche dopo le allegorie per le *commodes* Greppi con altre allegorie e disegni d'ornato pienamente neoclassici in cui compaiono are fumanti, tripodi, grifoni, parte di quel vasto campionario della classicità ornamentale che andava diffondendosi in quegli anni per mezzo di preziosissime edizioni a stampa tra le quali spiccava la celeberrima *Le Antichità di Ercolano Esposte* – circolante anche a Milano nell'ambiente maggioliniano⁽²⁵⁾. Disegni di questo genere, nel fondo dei disegni dell'officina, ne sono conservati sette. Su tutti e sette questi fogli compare una scritta, apposta dopo il 1817 da Carlo Francesco Maggiolini, "Appiani F. che cessò di vivere il 8 9b.re 1817"⁽²⁶⁾. I disegni (FIGG. 15-21) presentano una qualità grafica oramai elevata, ben superiore a quella riscontrabile nei fogli con le allegorie per le *commodes* Greppi: il disegno vi appare sciolto, tanto veloce quanto preciso, il pennino definisce il disegno in ogni dettaglio su una traccia a graffite; l'acquerellatura modella i volumi, i

valori tonali e le cromie delle parti. Il dialogo tra disegnatore ed intarsiatore appare oramai ben collaudato: il disegnatore non sembra più preoccupato della traducibilità in legno del suo disegno, sa bene che, qualora fornisca un disegno sciolto, nell'acquerellatura ma ben disegnato nei particolari, la sua traduzione per mano dell'officina è garantita. Da questi disegni l'intarsiatore non ha difficoltà alcuna a ricavare i modelli necessari per il lavoro di traforo, di ombreggiatura a caldo e di profilatura delle tarsie. Va da sé che, non di rado, soprattutto nei disegni impiegati più volte in diversi mobili, l'intarsiatore si prendesse qualche libertà interpretativa modificando piccoli dettagli, scelte cromatiche (queste ultime facilmente modificabili perché dipendenti dalle scelte dei legni compiute di volta in volta).

Di questo *corpus* di disegni propriamente neoclassici non si conosce la destinazione originaria dei singoli fogli in relazione a precise commesse di mobili. Alcuni di essi appaiono tradotti con varianti, a volte consistenti, su mobili databili ben oltre la metà degli anni ottanta; in alcuni casi essi compaiono addirittura su mobili eseguiti nel corso dei primi anni dell'ottocento, in piena epoca napoleonica quando l'oramai non più giovane ex-collaboratore era il "Primo Pittore di Napoleone".

Uno di questi, rappresentante un'ara fumante ornata da ricchi festoni e da un'aquila (FIG. 19), fu intarsiato sul retro del pannello a scomparsa dello specchio di una *toilette* firmata, recentemente apparsa sul mercato antiquario (FIG. 22). Ma non sappiamo se in questo caso si tratti dell'utilizzo originario o piuttosto di un riutilizzo, anche perché lo stesso disegno lo ritroviamo al centro dell'anta di una *commode* già in collezione Incisa della Rocchetta pubblicata da Alvar González-Palacios⁽²⁷⁾.

Solo di uno di questi fogli (FIG. 18) si conosce quello che dovette essere l'originario impiego, ossia le tarsie del piano di un piccolo tavolo oggi in collezione privata, firmato con il cartiglio "Maggiolini Intarsiatore delle LL.AA.RR. in Parabiago presso Milano" (FIG. 23). Si tratta di un piccolo ma raffinato mobile per ricchezza decorativa e caratteristiche esecutive databile attorno alla metà degli anni ottanta in cui il disegno di Andrea Appiani fu impiegato per la decorazione di due cartelle simmetriche del piccolo piano finemente intarsiato. L'intarsiatore restituì con fedeltà ogni dettaglio proposto dal disegnatore; soltanto il fondo su cui si staglia il luminoso ornato, scurissimo nel disegno, fu restituito dal Maggiolini con un legno appena poco più scuro del bosso con cui sono resi i grifoni con le loro code a girali d'acanto.

Per tutti gli altri disegni di questo nucleo neoclassico non sappiamo se, come quelli per la *commode* cinese che inaugurò la collaborazione o quelli per le *commodes* Greppi, furono eseguiti da Andrea Appiani per commesse ben precise oggi a noi sconosciute o se, invece, furono approntati dal disegnatore su richiesta del Maggiolini allo scopo di costituire un piccolo repertorio di modelli ornamentali alla Nuova Maniera buoni per essere impiegati all'abbisogna. Ci sembra più credibile la prima ipotesi, ossia quella di disegni commissionati al pittore per commesse specifiche ma che, una volta entrati a far parte del repertorio dell'officina si siano

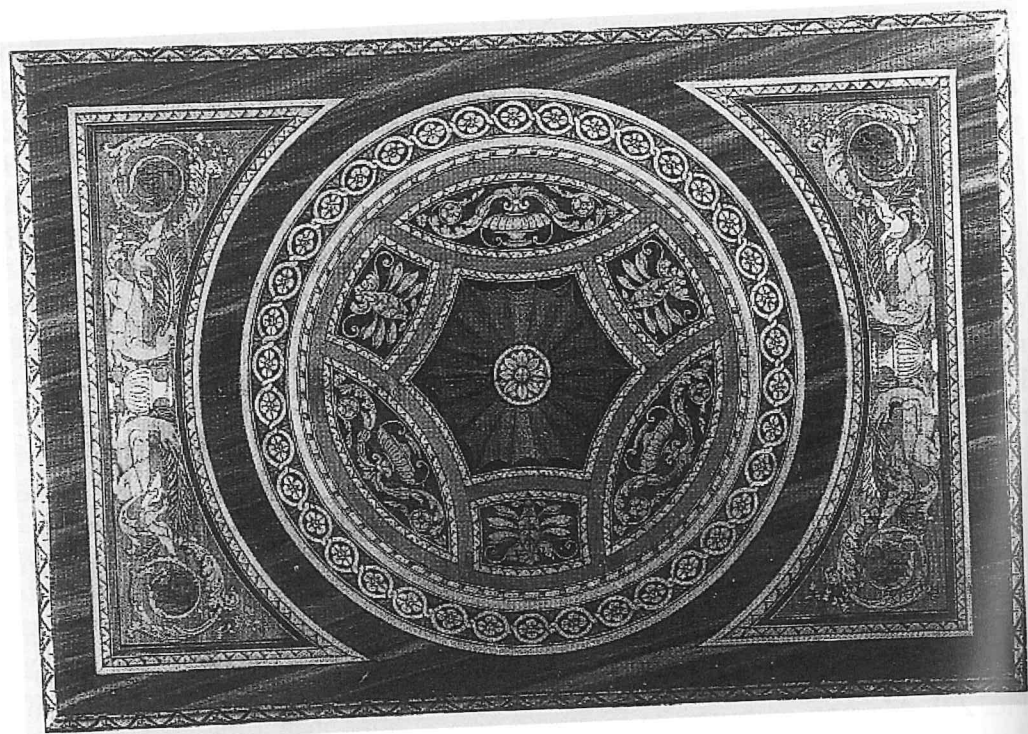


FIG. 23 - OFFICINA MAGGIOLINI
 Dettaglio del piano di un tavolino recante intarsiato il disegno di Andrea Appiani alla figura 18.
 Milano, Collezione privata.



FIG. 24 - CARLO CANTALUPPI
Allegoria della Liberalità.
 Tracce di graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 390x247.
 Raccolta Maggiolini, C Coll. 26.
 Iscrizione in basso a destra: And[rea] Appiani, fece Cantaluppi.

resi disponibili per altre commesse. A tal proposito va detto che la permanenza dei fogli nel fondo dei disegni dell'officina ed ancor più la libertà di reimpiego da parte dell'ebanista non deve essere considerata una consuetudine del tempo quanto piuttosto un'eccezione. Il costume del tempo imponeva infatti all'artigiano la restituzione dei disegni al disegnatore, che rimaneva il proprietario dei fogli. Su alcuni disegni di Giocondo Albertolli, oggi presso l'archivio Cantonale di Bellinzona, possiamo leggere ancora le raccomandazioni dell'architetto alle manovalanze (in quel caso si trattava di stuccatori) perché i disegni gli venissero restituiti integri, e cioè non sporchi o scarabocchiati. Lo stesso Albertolli, come vedremo regista delle due *commodes* Sola-Busca, sul disegno per la tarsia di una delle due ante inviato al Maggiolini nell'aprile del 1789 raccomandava all'ebanista "la miglior conservazione possibile dei disegni per poterli rimettere il meno guasti che sia possibile". Il disegno, dopo l'utilizzo da parte dell'artigiano, che ne traeva le copie necessarie al suo lavoro, doveva essere riconsegnato al decoratore, all'architetto che lo aveva approntato. Tale restituzione implicava anche il divieto di reimpiegare quello stesso modello da parte dell'artigiano, non tanto per una ragione, diremmo oggi, di *Copyright*, ma perché era diffuso il convincimento da parte dei disegnatori che l'artigiano impiegando liberamente il modello lo avrebbe fatto in modo poco fedele, avrebbe "guastato" il modello diffondendo così un'immagine fallace del gusto del disegnatore.

Dunque la permanenza dei disegni dell'Appiani nel fondo maggioliniano ed il loro ripetuto riutilizzo da parte dell'officina rappresenta un fatto per nulla scontato nell'ambito della realtà artigiana del tempo, ed implica un preciso accordo tra disegnatore ed ebanista. Forse la posizione privilegiata di Maggiolini, intarsiatore delle LL.AA.RR., il suo prestigio e la sua fama, gli resero il privilegio di poter conservare e reimpiegare a sua discrezione i disegni affidatigli. La nota albertolliana sul disegno attribuibile al Cantaluppi per l'intarsio di una delle *commodes* Sola-Busca sta a ricordarci come lo stesso Maggiolini, nonostante tutto, non fosse totalmente al di fuori di questa usanza. E infatti il disegno per l'anta – come gli altri dell'Appiani che lo accompagnarono, raffiguranti coppie di amorini ed impiegati per le tarsie dei fianchi di quella commessa – sono oggi conservati nell'Album Vallardi presso la biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera, entrati a far parte della collezione Vallardi alla morte di Giocondo Albertolli⁽²⁸⁾.

La produzione grafica di Andrea Appiani, è risaputo, fu vastissima. Appunti, schizzi e studi preparatori attribuibili ad Andrea Appiani sono diffusi in parecchie collezioni lombarde, e gli *album* oggi presso la biblioteca dell'Accademia di Brera sono i principali testimoni della ricchezza di tale produzione, per dir così, minore. Non è da escludere che nell'ambito maggioliniano, in anni in cui l'officina cominciò ad essere attratta nell'orbita di influenza del gusto albertolliano, ossia a partire dai primi anni ottanta, cominciassero a circolare copie di disegni dell'Appiani di pertinenza, forse anche di proprietà, di Giocondo Albertolli il quale in questi anni rappresentava per l'ancora giovane ma promettente pittore,



FIG. 25 - CARLO CANTALUPPI (attribuito a)

Coppia di amorini.

Graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 427x353.
Raccolta Maggiolini, Inv. C Coll. 154.

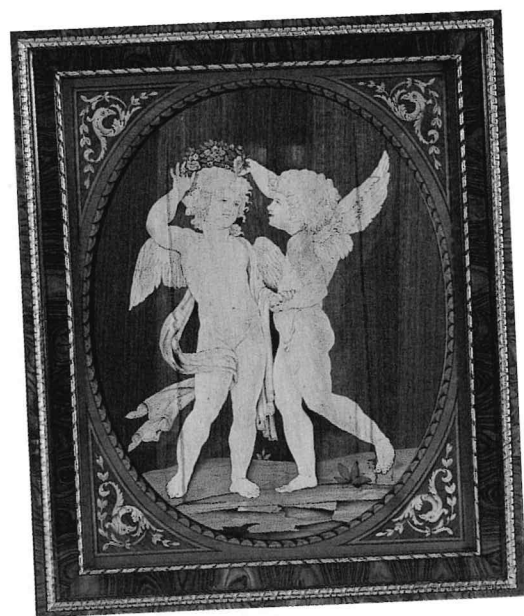


FIG. 26 - OFFICINA MAGGIOLINI

Quadro a tarsia. Tavoletta di legno di noce intarsiata in mogano, bosso, acero, acero tinto verde, ciliegio ed altre essenze non correttamente identificabili; cornice impiallacciata in *bois de violette* con decorazioni in legno intagliato e dorato.
Rimini, Collezione privata.

uno dei principali committenti ancorché un prezioso mecenate⁽²⁹⁾. Tra il 1779, anno dei freschi per la volta della chiesa di Rancate decorata a stucco dall'Albertolli ed il 1783-84 quando Appiani lasciò per un periodo Milano per recarsi a Firenze al seguito di "qualche pittore di prospettive teatrali"⁽³⁰⁾, la sua attività al seguito dell'Albertolli, dello scenografo Ghelli⁽³¹⁾ e del Levati⁽³²⁾ fu intensissima, di difficile se non impossibile ricostruzione vista la mancanza di fonti documentarie. Ma anche dalle sole notizie che apprendiamo dalle fonti del tempo o di poco posteriori, principalmente i già menzionati appunti del Reina, emerge un quadro che rende anche la collaborazione con l'officina Maggiolini una conseguenza del tutto naturale della frequentazione di un ambiente artistico in cui il dotato e non ancora formato giovane pittore fu lasciato libero di esprimersi in ambiti che, nel fervore di quegli anni, erano contigui. In quel periodo nessuno dei protagonisti che faranno la storia del neoclassicismo a Milano si aspettava ancora da quel giovane così dotato una scelta di campo rigorosa. Fu pertanto lasciato libero di operare negli ambiti più disparati: dagli esperimenti nella pittura all'encausto, ricordati anche dal Beretta⁽³³⁾, alla pittura di scene mitologiche nell'ambito alla decorazione come collaboratore di Giuseppe Levati, dalla pittura di fondali e quinte teatrali con il Chelli scenografo della Scala ai primi esperimenti di pittura a fresco inseriti nell'ambito della decorazione Albertolliana, dai disegni d'ornato per Giuseppe Maggiolini ai primi esperimenti ad olio commercializzati nei mercati del Nord Europa da Giocondo Albertolli. Nemmeno mancò, come ricorda il Nicodemi, di disegnare composizioni allegoriche poi incise dal Mercoli – nipote del suo mecenate Albertolli.

Furono dunque anni importantissimi per la formazione del pittore che in tal modo ebbe modo di affinare la propria sensibilità artistica, di esercitare e continuamente accrescere l'abilità di disegnatore. Ma ciò che anche imparò in questi anni, aspetto forse trascurabile per chi tenterà la ricostruzione dell'Appiani pittore, fu la capacità mettere la propria arte a frutto in ambiti disciplinari diversi. Fu forse grazie a questo tirocinio se, una volta divenuto primo pittore di Napoleone, non ebbe difficoltà a progettare, fin nel più minuto ornato, apparati effimeri come il Circo alla romana eretto su suo progetto nel Foro Bonaparte per la festa del 26 luglio 1803⁽³⁴⁾. Non gli fu difficile disegnare le medaglie commemorative delle vittorie Napoleoniche e delle festività repubblicane che i fratelli Manfredini avrebbero fuso mirabilmente in bronzo nella loro fonderia milanese in Santa Maria alla fontana. Ma anche per quanto riguarda il suo essere propriamente pittore egli farà tesoro del saper muoversi in ambiti disciplinari tra loro differenti. È innegabile, ci pare, il debito di un ciclo come i fasti napoleonici, pensato e progettato come decorazione della balaustra della grande sala da ballo di palazzo Reale, nei riguardi di una cultura e di una sensibilità d'impronta scenografica. Che poi nel trattamento pittorico delle tele in grisaglia del ciclo, così come si può vedere dalle vecchie fotografie note, a tratti trasparisse la mano, il mestiere diremmo, del pittore teatrale è un fatto che a noi pare innegabile. Come pure ci sembra innegabile che sia l'or-

namentazione e l'arredamento degli interni in cui si svolgono alcuni episodi del ciclo sia direttamente gli ornati delle quattro tele dedicate ai medaglioni allegorico commemorativi, qualcosa debbano alla pratica giovanile di questa disciplina sotto la guida di decoratori come Giuseppe Levati e Giocondo Albertolli.

*

Non tutti i disegni di Andrea Appiani impiegati da Giuseppe Maggiolini sono conservati nel fondo dei disegni dell'officina. Di questi disegni, probabilmente a suo tempo restituiti al pittore, oggi conosciamo delle copie che forse lo stesso Giuseppe Maggiolini fece eseguire da due giovani collaboratori di Giocondo Albertolli: il figlio Raffaello e il pittore Carlo Cantaluppi, quest'ultimo per un certo periodo attivo per l'officina come testimoniano alcuni suoi disegni ancora conservati nel fondo dei disegni ed impiegati dall'ebanista per alcune importanti commesse⁽³⁵⁾.

Un foglio iscritto "And.(rea) Appiani, Fece Cantaluppi" (FIG. 24) presenta un bel disegno rappresentante l'allegoria della Liberalità effigiata secondo i dettami dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, testo che, si ricorderà, aveva ispirato Andrea Appiani per la composizione delle allegorie per le *commodes* Greppi che, nel loro insieme, possono essere considerate veri e propri *d'apres* delle tavole del Ripa. Con quelle allegorie il disegno del Cantaluppi, lo si noterà, presenta affinità stilistiche strettissime. Non soltanto: l'allegoria della Liberalità è effigiata secondo i dettami della terza figurazione suggerita dal Ripa a proposito di questa figura allegorica rappresentata nei panni di una "Giovanetta di faccia allegra, & riccamente vestita, con la sinistra mano tenga appoggiato al sinistro fianco un bacile pieno di gemme, e di sinistra monete d'oro, delle quali con l'altra mano abbia preso un gran pugno, & le spargano..."⁽³⁶⁾. E la Liberalità disegnata dall'Appiani, val qui la pena di ricordarlo, fu invece tratta dalla figurazione principale, ed illustrata, che il Ripa fa di questa figura allegorica⁽³⁷⁾. Potremmo dunque essere in presenza di una copia di mano del Cantaluppi di un disegno alternativo approntato dall'Appiani all'epoca dell'esecuzione di quei mobili, poi scartato, per l'allegoria della Liberalità. Una tale ipotesi sembrerebbe in definitiva supportata, oltre che dalle ragioni stilistiche, anche dall'iscrizione ai piedi del disegno che può essere interpretata, a nostro avviso, alla stregua di: Andrea Appiani inventò, Cantaluppi Fece.

*

La più celebre di queste copie di disegni dell'Appiani eseguite dal Cantaluppi è però senz'altro quella del disegno raffigurante due amorini (FIG. 25), impiegato per l'intarsio del piccolo quadro (FIG. 26), oggi in collezione privata, presentato al concorso della Società Patriottica nel 1788⁽³⁸⁾, e poi replicato su uno dei fianchi delle *commodes* Sola-Busca. Il disegno viene citato dal Mezzanzanica come opera



FIG. 27 - OFFICINA MAGGIOLINI

Una *commode*, di una coppia. Fusto in legno di noce e abete impiallacciato ed intarsiato in mogano, palissandro, *bois de rose*, amaranto, frassino, acero, acero tinto verde, bosso, pero ed altre essenze non correttamente identificabili. Cornici e cariatidi in legno intagliato e dorato. Gripi in bronzo patinato nero. cm. 118x160x67. Tremezzo, Collezione privata.



FIG. 28 - OFFICINA MAGGIOLINI
Dettaglio della *commode* alla figura precedente.

del Cantaluppi⁽³⁹⁾, attribuzione confermata, pare a anche a noi, del confronto tra questo disegno e quelli con certezza attribuibili a Carlo Cantaluppi presenti nel fondo dei disegni.

L'esecuzione di questo piccolo quadro a tarsia da parte dell'officina, la sua presentazione in occasione del conferimento al Maggiolini del premio indetto annualmente dalla Società Patriottica di Milano, fondata nel 1766 per volere di Maria Teresa, su istanza del plenipotenziario Carlo di Firmian, allo scopo di sostenere, promuovere e premiare le intraprese di qualsiasi sorta che contribuissero alla rinascita culturale ed economica del Ducato⁽⁴⁰⁾, rappresenta per certo il più alto riconoscimento all'opera maggioliniana in epoca Asburgica. Un tale premio costituì per l'officina Maggiolini il riconoscimento di gran lunga più importante di quelli fino ad allora ricevuti. Già riconosciuto "Intarsiatore delle LL.AA.RR.", stimato anche all'estero per una serie di donativi usciti dall'officina di Parabiago ed inviati dall'arciduca Ferdinando alle corti di Vienna, di San Pietroburgo, di Varsavia, elogiato dalle cronache del tempo – si ricorderà l'articolo sulla *Gazzetta di Milano* del 1784 dedicatogli in occasione della presentazione al pubblico milanese della *commode* del Marchese Domenico Serra di Genova –, questo premio significò la definitiva consacrazione artistica ma soprattutto imprenditoriale di Giuseppe Maggiolini. Egli aveva "fatto risorgere" l'arte dell'intarsio in Lombardia "arte che era quasi estinta e abbandonata"⁽⁴¹⁾ e nel compiere ciò aveva fondato assieme al figlio una delle principali industrie del lusso dell'intero Ducato.

Non appare dunque un caso che il saggio della sua arte presentato alla commissione della Società Patriottica fosse un piccolo quadro "dipinto con il legno", celebrativo del nuovo gusto neoclassico e rappresentante l'allegoria del Premio tratta da un disegno del celebre pittore Andrea Appiani. Almeno un quindicennio era ormai trascorso dal primo incontro tra il disegnatore adolescente e l'emergente ebanista di provincia attorno a quel mobile *rocaille*, decorato da storielle orienteggianti, oggi nelle Civiche Collezioni milanesi.

*

Oggi, dopo il ritrovamento dei tre disegni (Biblioteca dell'Accademia di Brera, Album Vallardi, fogli 63-66) questa volta riconducibili ad Andrea Appiani e impiegati da Giuseppe Maggiolini per l'intarsio di tre fianchi delle *commodes* Sola-Busca, possiamo ipotizzare che il disegno del Cantaluppi impiegato nel 1788 per l'intarsio del piccolo quadro, costituisca una copia del quarto foglio, purtroppo mancante, di una serie originaria di disegni a graffite che mostrano un disegnatore oramai maturo, ben distante dalle allegorie ancora tutte settecentesche per le *commodes* Greppi. Un altro foglio stilisticamente attribuibile al Cantaluppi (Biblioteca dell'Accademia di Brera, Album Autori diversi, foglio N. 3) completa il gruppo dei disegni impiegati dell'officina per l'esecuzione della coppia di *commodes* Sola-Busca. Di questo foglio, come dei tre precedenti rappresentanti amori-

ni; non siamo purtroppo in grado di pubblicare le immagini poiché l'attuale direttore dell'Accademia di Brera, dopo averci gentilmente permesso di studiare tali fogli, ci ha negato all'ultimo momento le riprese fotografiche per "ragioni di conservazione". Il disegno, rappresentante una Cinzia assisa su un carro trainato da veltri, costituisce probabilmente la copia di quel disegno ricordato dal Beretta nel brano in cui si fa menzione della collaborazione tra l'Appiani ed i Maggiolini:

"Per questa famiglia [Busca Arconati Arese] lavorò anche un disegno eseguito dal Maggiolini sopra una tavoletta, ed è una Cinzia tirata da veltri da me posseduto: disegno a penna in grande dimensione..."⁽⁴²⁾

Nonostante il disegno sia proprio un foglio di grandi dimensioni realizzato a penna, la sua esecuzione non può essere ritenuta di mano di Andrea Appiani quanto piuttosto di Carlo Cantaluppi come garantisce un confronto con i disegni allegorici delle stagioni ancora conservati tra le carte maggioliniane (R.M. B Coll. 25-31). Forse il disegno descritto e posseduto dal Beretta era l'originale dal quale Cantaluppi derivò quello oggi a Brera, o forse quello oggi a Brera dal Beretta attribuito erroneamente all'Appiani. A sostegno dell'impossibile attribuzione all'Appiani di questo foglio, vale anche un confronto con i tre disegni a graffite con certezza riconducibili ad Andrea Appiani, anch'essi impiegati per la medesima commessa dal Maggiolini, di tutt'altro carattere e dai quali traspare la mano dell'oramai maturo pittore. Va detto che la destinazione di questo disegno ricordata dal Beretta, l'intarsio di una "tavoletta", ossia di una *toilette*, lascia aperta l'ipotesi che l'originale dell'Appiani sia stato impiegato per una *toilette* eseguita dai Maggiolini su commissione di un esponente della famiglia Busca Arconati Arese, e in secondo tempo copiato dal Cantaluppi e reimpiegato per gli intarsi dell'anta di una delle *commodes* Sola-Busca. Naturalmente siamo nel campo delle ipotesi, vista, al momento, l'assoluta mancanza di fonti che caratterizza l'esecuzione da parte dell'officina Maggiolini di questi mobili. Ciò che al momento costituisce l'unico elemento certo per quanto riguarda l'esecuzione di questi mobili, e che rappresenta una scoperta del tutto inedita, è l'iscrizione, redatta con la precisa ed inconfondibile grafia di Giocondo Albertolli, in calce al foglio del Cantaluppi che così recita:

*Consegnato il 14 aprile 1789.
Si raccomanda al bravo sig. Maggiolini la miglior conservazione possibile dei disegni per poterli rimettere meno guasti che sia possibile. Se poi avesse bisogno di far correggere l'altro quadro grande lo mandi a Milano subito mentre il disegnatore fra quattro o cinque giorni passerà a fare un po' di vacanza".*



FIG. 29 - RAFFAELLO ALBERTOLLI
Venere e Amore.

Graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 214x311. Raccolta Maggiolini, B Coll. 7.
Iscrizione in basso a sinistra: *Albertoli R.[affaello]*. In basso a destra: *Scolare Apiani*.



FIG. 30 - RAFFAELLO ALBERTOLLI
Guerriero (?).

Graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 212x156.
Raccolta Maggiolini, B Coll. 9.
Iscrizione in basso a sinistra: *Albertoli Rafaele*. In basso a destra: *Scolare Apiani*.



FIG. 31 - RAFFAELLO ALBERTOLLI
Diana

Graffite, penna in nero e acquerellatura su carta bianca, mm. 210x155. Raccolta Maggiolini, B Coll. 8.
Iscrizione in basso a sinistra: *Albertoli Rafaele*. In basso a destra: *Scolare Apiani*.

Si tratta, come appare affatto chiaro, di un messaggio che Giocondo Albertolli appose in calce al disegno che si apprestava a spedire a Parabiago. La data della missiva, in assenza di altre fonti documentarie, non potrà da oggi che essere ritenuta la data di esecuzione dei mobili da parte dell'officina. Che il disegno sia stato inviato a Parabiago quel 14 aprile 1789 nell'ambito della collaborazione tra Maggiolini e Albertolli per l'esecuzione della coppia di mobili Sola-Busca, e non in virtù di una qualche altra commessa, è oltremodo testimoniato dalla seconda frase delle scritte dove si fa chiara menzione "all'altro quadro grande" già inviato a Parabiago che potrebbe essere inteso come il cartone, oggi perduto, per la tarsia dell'anta del secondo mobile. Purtroppo non viene menzionato il nome del "disegnatore", che si evince essere tuttavia intimo dello scrivente dal quale "passerà a fare un po' di vacanza". Verrebbe fatto di pensare, del tutto naturalmente ad Andrea Appiani, in questi anni girovago, più che al Cantaluppi allievo stanziale di Albertolli a Brera; nulla impedisce di pensare che il disegno per l'anta dell'altra *commode*, a quella data già a Parabiago, fosse di mano di Andrea Appiani. Di questa coppia di mobili, a parte i tre disegni con amorini attribuibili all'Appiani, la copia del quarto per mano di Cantaluppi ed il disegno per una delle due ante sempre di mano del Cantaluppi non conosciamo nient'altro. Sappiamo che fino a prima della seconda guerra mondiale facevano parte dell'arredamento della camera da letto in cui fu ospitato, in Palazzo Serbelloni a Milano, il generale Bonaparte al suo ingresso a Milano nel maggio del 1796⁽⁴³⁾. In virtù anche di una serie di elementi ornamentali che diverranno consueti nelle produzioni maggioliniane di epoca napoleonica, avevamo ipotizzato per questi mobili una datazione più tarda, posteriore al 1796, ipotesi oggi smentita dall'iscrizione albertolliana sul disegno del Cantaluppi a conferma piuttosto dell'intuizione del González-Palacios che li voleva eseguiti in epoca *Ancien Regime*⁽⁴⁴⁾.

Come tutti i grandi, e il percorso che abbiamo qui proposto tra le opere eseguite in collaborazione con Andrea Appiani ci pare stia a confermarlo, Giuseppe Maggiolini anche con questa coppia di mobili, che probabilmente rappresentano il capolavoro assoluto della sua carriera, anticipò i tempi. I Grifi in bronzo patinato nero su cui poggiano i mobili, i quali ci erano parsi elementi dell'ornamentazione di epoca napoleonica, devono piuttosto essere considerati l'anticipazione di quelle sontuose aquile entrate ufficialmente a far parte del repertorio ornamentale di Giocondo Albertolli solo nel 1796 con la pubblicazione della terza raccolta di incisioni intitolata *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno*. Il motivo dei grandi cani fuggenti intarsiato sulla cornice del basamento è pure un'anticipazione di un motivo ornamentale che ritroviamo diffusamente intarsiato su mobili oramai ottocenteschi, come, ad esempio la grande scrivania smarrita⁽⁴⁶⁾ realizzata da Giuseppe Maggiolini nel 1804 in occasione dell'incoronazione di Napoleone⁽⁴⁷⁾. Gli unici motivi che ricordano il gusto ornamentale dell'Albertolli di questi anni sono i festoni, intarsiati sul cassetto concavo che completa superiormente i mobili, resi

in legno con abilità straordinaria da Giuseppe Maggiolini e dai suoi aiuti su disegno, appunto, di Giocondo Albertolli. (Raccolta Maggiolini).

*

Altri tre disegni conservati nel fondo dei disegni di bottega rappresentano copie di disegni di Andrea Appiani eseguite da un'altro collaboratore dell'officina, ossia Raffaello Albertolli, figlio di Giocondo Albertolli. Di questi fogli non vi è molto da dire se non che, con buona probabilità, rappresentano copie di disegni di Andrea Appiani come l'iscrizione "Albertolli R.[afaele] Scolare Appiani" su tutti e tre i fogli suggerisce. Assai scadenti da un punto di vista grafico, testimoniano un disegnatore alle prime armi e nemmeno particolarmente dotato per il disegno di figura. Nel complesso, ci pare, più che copie di modelli dell'Appiani messi a punto per l'ebanista di Parabiago potrebbero essere copie di disegni assunti come modello, forse in ambito accademico, e finiti per qualche ragione tra le carte maggioliniane. Va detto che non se ne conosce, al momento, l'impiego da parte del Maggiolini.

*

Fu probabilmene quando i disegni di Andrea Appiani divennero modello per la generazione successiva di collaboratori dell'officina, rappresentata da Carlo Cantaluppi e da Albertolli *Junior*, che la collaborazione tra l'ormai celebre ebanista e l'emergente pittore venne meno. L'ultima commessa che li vide assieme all'opera dovette dunque essere la coppia di mobili oggi Sola-Busca, come si è visto eseguiti nel corso del 1789. Gli impegni di lavoro del pittore oramai più che trentenne dovettero ad un certo punto rendere difficoltoso il proseguimento di questo sodalizio che tuttavia dovette venir meno non solo per quest'ovvia ragione. Piuttosto va notato come oramai, già verso il 1789, la collaborazione non aveva più una ragione forte per continuare come prima soprattutto da parte dei Maggiolini. A partire proprio dalla fine degli anni ottanta infatti l'officina, in virtù del grande successo ottenuto nella società lombarda nel corso di quel decennio, andò affiancando alle più importanti ed elitarie commesse, una produzione routinaria, di arredi pur sempre di alta qualità ma in grado di soddisfare le richieste di un sempre più vasto pubblico. I suoi clienti non erano più solo gli esponenti più in vista della società milanese, ma anche facoltosi borghesi e nobili di provincia da poco convertiti alla Nuova Maniera neoclassica. Per questa produzione, che oggi ben conosciamo in quanto la più diffusa sull'odierno mercato antiquario, la ricercatezza dei modelli ornamentali, oramai ripetitivi, andava sempre più perdendo d'importanza; e per l'abbisogno l'officina si era resa oramai pienamente autosufficiente. Se queste dovettero essere le ragioni economiche e produttive dell'officina che portarono al venir meno della collaborazione, per l'emergente pittore alla fine

degli anni ottanta gli interessi erano oramai ben altri che fornire modelli ad una seppur famosa "industria" artigiana. E poi, vieppiù, la pittura gli forniva oramai di che vivere. Agli inizi di questa storia, non dev'essere dimenticato, fu il denaro la ragione principale che suggellò il sodalizio, come ci ricorda la già citata memoria dello scultore Gaetano Monti raccolta del Reina: "dipinse dal principio su la carta, e su la seta dei fiori delle figure e degli ornati; e ne trasse guadagno". È probabile che i rapporti personali tra i protagonisti di questa vicenda che si è cercato di ricostruire in queste paginette rimanessero buoni, amichevoli come ricorda il Mezzanzanica, per lungo tempo anche dopo che le strade si furono separate. Ne è testimonianza, ci pare, il continuo riutilizzo da parte dell'officina, ancorata nel primo decennio dell'ottocento, dei suoi disegni rimasti a Parabiago. Che Andrea Appiani, ricordato come uomo di buon carattere, conservasse riconoscenza per Giuseppe Maggiolini e per suo figlio, è verosimile. Non ci è dato di sapere ma ci piace comunque immaginare che dovette sempre conservare il ricordo degli anni della sua giovinezza non disgiunto dal ricordo di quel giovanile sodalizio.

- (1) ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Tempio del Gusto, il Granducato di Toscana e gli Stati settentrionali*, Tomo I, p. 269 e sgg.
- (2) GIUSEPPE BERETTA, *Le opere di Andrea Appiani*, Milano, Silvestri, 1848, p. 102.
- (3) GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *Genio e Lavoro, Biografia e breve storia delle principali opere dei celebri intarsiatori Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini*, Milano, Agnelli, 1878, p. 68.
- (4) GIUSEPPE BERETTA, *Op.cit.*, p. 102.
- (5) G.A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 68.
- (6) G.A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 108.
- (7) GIAN LORENZO MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in: *Labyrinthos*, n. 10., p. 103 e sgg.
- (8) G.L. MELLINI, *Op.cit.*, p. 127.
- (9) GIUSEPPE BERETTA, *Op.cit.*, Milano, Silvestri, 1848, p. 100.
- (10) GIUSEPPE BERETTI, *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini. L'Officina del Neoclassicismo*, Milano, 1994, p. 25 e sgg.
- (11) G. A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 67.
- (12) IGNAZIO FUMAGALLI, *Elogio di Andrea Appiani*, in: *Atti dell'Imperial Regia Accademia delle Belle Arti in Milano*, Milano, 1835, p. 10.
- (13) G. L. MELLINI, *Op.cit.*, in: *Labyrinthos*, n. 10, p. 113.
- (14) G.A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 8 e sgg.
- (15) GIUSEPPE BERETTI, *I mobili all'ultima moda nella villa di campagna dei signori Silva*, in: AA.VV., *Ercole Silva e la cultura del suo tempo*, Cinisello Balsamo, 1998, p. 81 e sgg.
- (16) CLELIA ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, 1969, p. 125.
- (17) Devo l'occasione di aver potuto studiare questo mobile a Ludovico Caimi-Caumont, al quale va riconosciuto di aver per primo intuito la paternità di questa tanto acerba quanto sicura opera maggioliniana.
- (18) *Raccolta di carte diverse di Giuseppe Maggiolini, Parabiago 1784*, Milano, Raccolta Bertarelli, Voll. FF 32.
- (19) CHRISTIAN WITT-DOERING, *Ein Schreibtisch von Giuseppe Maggiolini*, in: *Alte und moderne Kunst*, N. 25, 1980, p. 38 e sgg.
- (20) Archivio di Stato di Milano, Fondo Potenze Sovrane, Busta 90.
- (21) AA.VV. *Mostra Commemorativa di Giuseppe Maggiolini*, Milano, 1938, p. 30.
- (22) GIUSEPPE MORAZZONI, *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano, 1953, Tav. IV.
- (23) Di questi due mobiletti perduti si conserva tuttavia memoria visiva in una fotografia pubblicata alla tavola 5 del piccolo catalogo edito in occasione della mostra commemorativa di Giuseppe Maggiolini al Museo di Milano, nel 1938, dove furono esposti per l'ultima volta.
- (24) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, 1994, p. 62 e sgg.
- (25) Della circolazione di questi volumi nell'ambiente maggioliniano sono testimonianza quattro *d'apres* di quelle tempere di Giuseppe Levati oggi nel fondo dei disegni di bottega (F.M. B Coll. 122-125) che troviamo intarsiate dal Maggiolini su molti dei mobili oggi conosciuti.
- (26) GIACOMO ANTONIO MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 68.
- (27) ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Op.cit.*, Tomo II, p. 296.
- (28) GIUSEPPE BERETTA, *Op.cit.*, p. 100.

- (29) G. L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in: *Labyrinthos*, n.10, p. 113: "Le due prime opere, che Giocondo Albertolli fece fare ad olio all'Appiani furono due quadri spediti in Russia al Rospini l'uno rappresentante Ercole e Iole, l'altro Venere, che si divide da Adone. Giocondo Albertolli fece conoscere l'Appiani al Conte Wilzeck, e fu egli, che gli fece fare la medaglia ed i bassi rilievi della Sala di casa Verri, già Serbelloni".
- (30) GIORGIO NICODEMI, *La Pittura Milanese dell'età neoclassica*, Milano, 1915, p. 93.
- (31) CHIAPPORI, *Seria cronologica delle rappresentazioni drammatiche e pantomimiche sulle scene dei principali teatri di Milano del 1776 al 1818*, Milano, 1818, p. 20.
- (32) Notizia Storico Artistica dei Reali Palazzi, p. 59.
- (33) GIUSEPPE BERETTA, *Op.cit.*, p. 99.
- (34) GIORGIO NICODEMI, *Op.cit.*, p. 115.
- (35) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 202 e sgg.
- (36) CESARE RIPA, *Iconologia*, Milano, TEA., 1992, p. 250.
- (37) CESARE RIPA, *Op.cit.*, p. 248 e sg.
- (38) G.A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 38 e sg.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Su questo argomento si veda: *Atti della Società Patriottica di Milano*, Milano, Imperiale Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1789-1796. Si veda anche: BRUNO ZANEI, *L'opera di rinnovamento nella Lombardia austriaca durante il governo del conte Carlo di Firmian*, Trieste, 1948, p. 62 e sgg.
- (41) *Il Giornale di Milano*, N. 52 del 29 dicembre 1788. Il brano del giornale è riportato per intero dal Mezzanica, *Op.cit.*, alle pagine 38-39.
- (42) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 102.
- (43) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 158 e sgg.
- (44) ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Un'allegoria e qualche opinione*, in: GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 5.
- (45) ENRICO COLLE, *Il mobile Impero in Italia*, Milano, 1996, p. 76.
- (46) Un tempo avremmo scritto perduta ma, visto il recente ritrovamento effettuato da Enrico Colle di un'altra scrivania che si credeva perduta e che invece era semplicemente smarrita in un ufficio comunale, la speranza è che anche questo mobile sia stato semplicemente dimenticato in qualche piega della Pubblica Amministrazione dalla quale un giorno riemergerà.
- (47) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 178 e sgg.

FORME E DECORI DI GUSTO EUROPEO NELLE PORCELLANE CINESI DEL CASTELLO SFORZESCO

Cristiana Bertoldi

*Allons à cette porcelaine
Sa beauté m'invite, m'entraîne,
Elle vient du monde nouveau,
L'on ne peut rien voir de plus beau.
Qu'elle a d'attrait et qu'elle est fine!
Elle est native de la Chine.*

(poeta francese anonimo del 1716)

Lo studio precedentemente condotto sulle porcellane orientali delle collezioni castellane era stato volto ad individuarne, attraverso le ricerche d'archivio, la diversa provenienza se non la storia sommaria della loro originaria destinazione all'interno della raccolta museale⁽¹⁾.

Il passo successivo è stato quello di scegliere un probabile percorso di lettura che facilitasse la suddivisione dell'ampio repertorio in tipologie stilistico-formali ben differenziate al fine di consentire un approccio più consapevole e diretto al soggetto trattato.

Tale fondo custodisce numerosi esemplari che nella loro totalità riassumono la porcellana orientale del Sette-Ottocento, catalogata come 'porcellana d'esportazione', in ogni sua espressione. Sono soprattutto le brillanti cromie della *famille verte*, quelle raffinate dell'*Imari* cinese e giapponese, e quelle più vistose della *famille rose* che costituiscono al suo interno il *corpus* più vasto. È sembrato interessante approfondire in particolare un aspetto precipuo di questa porcellana d'esportazione, conosciuta come *Chine de Commande*, in rapporto all'influenza che la cultura occidentale operò sul repertorio figurativo cinese dell'epoca, anche in virtù di considerazioni che si riallacciano al complesso discorso della *chinoiserie* settecentesca⁽²⁾ e dell'eclettismo ottocentesco, nonché della fortuna che l'*objet d'art* cinese godette in Occidente in quei due secoli.

La porcellana orientale, da rarità nei 'cabinets delle Meraviglie' del '300-'400 ed oggetto decorativo ampiamente ammirato nel '500, diventa nei secoli successivi sempre più ricercata in seguito alla sua sistematica importazione in Europa da parte di chi deteneva il monopolio dei mercati ufficiali con l'Oriente: la Compa-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

- (29) G. L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in: *Labyrinthos*, n.10, p. 113: "Le due prime opere, che Giocondo Albertolli fece fare ad olio all'Appiani furono due quadri spediti in Russia al Rospini l'uno rappresentante Ercole e Iole, l'altro Venere, che si divide da Adone. Giocondo Albertolli fece conoscere l'Appiani al Conte Wilzeck, e fu egli, che gli fece fare la medaglia ed i bassi rilievi della Sala di casa Verri, già Serbelloni".
- (30) GIORGIO NICODEMI, *La Pittura Milanese dell'età neoclassica*, Milano, 1915, p. 93.
- (31) CHIAPPORI, *Seria cronologica delle rappresentazioni drammatiche e pantomimiche sulle scene dei principali teatri di Milano del 1776 al 1818*, Milano, 1818, p. 20.
- (32) Notizia Storico Artistica dei Reali Palazzi, p. 59.
- (33) GIUSEPPE BERETTA, *Op.cit.*, p. 99.
- (34) GIORGIO NICODEMI, *Op.cit.*, p. 115.
- (35) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 202 e sgg.
- (36) CESARE RIPA, *Iconologia*, Milano, TEA., 1992, p. 250.
- (37) CESARE RIPA, *Op.cit.*, p. 248 e sg.
- (38) G.A. MEZZANZANICA, *Op.cit.*, p. 38 e sg.
- (39) *Ibidem*.
- (40) Su questo argomento si veda: *Atti della Società Patriottica di Milano*, Milano, Imperiale Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1789-1796. Si veda anche: BRUNO ZANEL, *L'opera di rinnovamento nella Lombardia austriaca durante il governo del conte Carlo di Firmian*, Trieste, 1948, p. 62 e sgg.
- (41) *Il Giornale di Milano*, N. 52 del 29 dicembre 1788. Il brano del giornale è riportato per intero dal Mezzanzanica, *Op.cit.*, alle pagine 38-39.
- (42) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 102.
- (43) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 158 e sgg.
- (44) ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Un'allegoria e qualche opinione*, in: GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 5.
- (45) ENRICO COLLE, *Il mobile Impero in Italia*, Milano, 1996, p. 76.
- (46) Un tempo avremmo scritto perduta ma, visto il recente ritrovamento effettuato da Enrico Colle di un'altra scrivania che si credeva perduta e che invece era semplicemente smarrita in un ufficio comunale, la speranza è che anche questo mobile sia stato semplicemente dimenticato in qualche piega della Pubblica Amministrazione dalla quale un giorno riemergerà.
- (47) GIUSEPPE BERETTI, *Op.cit.*, p. 178 e sgg.

FORME E DECORI DI GUSTO EUROPEO NELLE PORCELLANE CINESI DEL CASTELLO SFORZESCO

Cristiana Bertoldi

*Allons à cette porcelaine
Sa beauté m'invite, m'entraîne,
Elle vient du monde nouveau,
L'on ne peut rien voir de plus beau.
Qu'elle a d'attrait et qu'elle est fine!
Elle est native de la Chine.*

(poeta francese anonimo del 1716)

Lo studio precedentemente condotto sulle porcellane orientali delle collezioni castellane era stato volto ad individuarne, attraverso le ricerche d'archivio, la diversa provenienza se non la storia sommaria della loro originaria destinazione all'interno della raccolta museale⁽¹⁾.

Il passo successivo è stato quello di scegliere un probabile percorso di lettura che facilitasse la suddivisione dell'ampio repertorio in tipologie stilistico-formali ben differenziate al fine di consentire un approccio più consapevole e diretto al soggetto trattato.

Tale fondo custodisce numerosi esemplari che nella loro totalità riassumono la porcellana orientale del Sette-Ottocento, catalogata come 'porcellana d'esportazione', in ogni sua espressione. Sono soprattutto le brillanti cromie della *famille verte*, quelle raffinate dell'*Imari* cinese e giapponese, e quelle più vistose della *famille rose* che costituiscono al suo interno il *corpus* più vasto. È sembrato interessante approfondire in particolare un aspetto precipuo di questa porcellana d'esportazione, conosciuta come *Chine de Commande*, in rapporto all'influenza che la cultura occidentale operò sul repertorio figurativo cinese dell'epoca, anche in virtù di considerazioni che si riallacciano al complesso discorso della *chinoiserie* settecentesca⁽²⁾ e dell'eclittismo ottocentesco, nonché della fortuna che l'*objet d'art* cinese godette in Occidente in quei due secoli.

La porcellana orientale, da rarità nei 'cabinets delle Meraviglie' del '300-'400 ed oggetto decorativo ampiamente ammirato nel '500, diventa nei secoli successivi sempre più ricercata in seguito alla sua sistematica importazione in Europa da parte di chi deteneva il monopolio dei mercati ufficiali con l'Oriente: la Compa-

gnia delle Indie Orientali, inizialmente quella portoghese, affiancata in seguito da quella olandese, inglese, francese, danese, svedese, prussiana e infine, dal 1784, americana⁽³⁾.

I suoi mutamenti iconografici e formali sono legati in modo evidente agli sviluppi di questi rapporti commerciali e se la prima sua produzione riflette ancora un gusto prettamente autoctono, ben presto l'esplicita richiesta da parte dei committenti europei di tipologie a loro più congeniali determina una chiara influenza di stilemi stranieri sulle manifatture cinesi successive.

Se risaputo è l'influsso del mitico Catai sulla formazione dello stile decorativo settecentesco europeo in ogni forma d'arte, lo è probabilmente meno il processo inverso. In un momento in cui l'Oriente insegna all'Occidente nuovi modelli ornamentali, l'Occidente si propone maestro di uno stile che i cinesi prendono come europeo, pur essendo esso stesso in gran parte una rielaborazione di quello che gli europei intendevano per orientale. Il fenomeno viene considerato come una sorta di 'reciproco esotismo' che riesce a complicare i moduli iconografici settecenteschi che, riproposti sulle porcellane cinesi, risultano spesso ibride interpretazioni formali di decori originali. L'effetto è quello di un gusto nel gusto, di uno stile nello stile, che esprime, in modo più o meno fedele, quello che la Cina rappresentava nell'immaginario occidentale, ossia non la sua realtà oggettiva, ma l'idea che di essa ci si era formati osservando meravigliati i *souvenirs* dei viaggiatori ed ascoltando i loro racconti leggendari⁽⁴⁾. Si preferiva così ai dipinti originali, inviati dall'Oriente a informare su quelle autentiche esperienze estetiche, alcune sue traduzioni fantasiose che si venivano aggiornando, nel tempo, alle contemporanee istanze stilistiche occidentali, barocche, rococò, o neoclassiche che fossero. Questi modelli venivano quindi inviati attraverso le Compagnie delle Indie Orientali alle fabbriche cinesi che eseguivano, rispettando le richieste di mercato, grottesche riproduzioni di se stesse e del loro mondo. Ma se per tale ragione non possiamo ritenere tali creazioni rappresentative di uno stile locale puro possiamo altresì considerarle misura del grande apprezzamento che gli europei le riservavano.

Questa ceramica d'esportazione sette-ottocentesca era ben diversa da quella creata fino ad allora per il mercato interno, per la Corte e per gli alti funzionari, adeguata a canoni di più raffinata sobrietà, ma, come spesso succede quando la curiosità per il 'diverso' prende il sopravvento sul buon gusto, non pochi pezzi del genere, e comunque i migliori, venivano richiesti per abbellire le sale del Palazzo Imperiale. Il gesuita Père D'Entrecolles ricorda in una sua lettera le pressioni ricevute dai funzionari cinesi perché inoltrasse continuamente richieste di nuovi motivi decorativi europei che potessero interessare l'imperatore: "*Les Mandarins qui savent quel est le génie des Européens en fait d'invention, m'ont quelquefois prié de faire venir d'Europe des dessins nouveaux et curieux, a fin de pouvoir présenter à l'Empereur quelque chose de singulier [...]*"⁽⁵⁾



FOTO 1 - Piatto - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1736-1750 ca.
famille rose
h. 2.8 cm. - da. 23 cm.
inv. C. 460 (inv. 1936 N° 460). Legato Dandolo.

Il momento magico per l'esportazione di questa porcellana coincide con l'ingresso delle varie Compagnie commerciali europee a Canton e lo stanziamento di postazioni permanenti in quartieri riservati appositamente per loro. Le transazioni commerciali avvenivano solo in determinati periodi dell'anno previo pagamento di due tasse, una in base alla lunghezza della nave e l'altra prefissata quale tributo imperiale, e dovevano concludersi entro il mese di dicembre perché si potesse salpare sfruttando la spinta favorevole dei monsoni. Un ritardo nei tempi avrebbe potuto causare l'attesa di un anno.

La proibizione di uscire da questo quartiere-ghetto non consentiva agli agenti delle varie Compagnie di concludere liberamente gli affari che venivano altresì regolati da pochi mercanti autorizzati dall'imperatore, gli *hong*, unici intermediari tra le manifatture locali e "*les diables étrangers*". A questi venivano affidati gli ordinativi dei clienti occidentali che, nel caso delle porcellane, procuravano non solo modelli in legno, argento, vetro o stagno perché gli artigiani cinesi ne imitassero le forme, ma anche stampe e disegni che reiterassero i temi figurativi più di moda in Europa. La distanza di oltre 900 km. che separava Canton dalle fornaci di Jingdezhen rendeva comunque difficile un'adeguato controllo della produzione e spesso il risultato non rispondeva alle aspettative del cliente⁽⁶⁾. Fu così che si aprirono diverse botteghe nella stessa città di Canton e nei suoi sobborghi e servizi interi di porcellana bianca di Jingdezhen venivano decorati con smalti policromi che cuocevano a temperature medio-basse consentite dai forni a muffola, sotto l'attenta supervisione degli europei.

Questa produzione ceramica su committenza viene generalmente suddivisa in differenti categorie che accolgono 1) esemplari che rivelano la permanenza totale o parziale del gusto orientale nel decoro, accanto a forme occidentali; 2) esemplari che presentano sagome orientali decorate con motivi occidentali; 3) esemplari dove è completamente assente la componente orientale a favore di un gusto europeo; e, più raramente, 4) esemplari che testimoniano una totale appartenenza a impianti decorativi e formali cinesi⁽⁷⁾. Tralasciando quest'ultimo genere, si intende considerare le prime tre categorie relazionandole ad un gruppo di porcellane cinesi della raccolta castellana riconducibili nella loro quasi totalità alla tipologia *famille rose*. Innanzitutto si individuano tra le forme più diffuse, perché richieste dal mercato, quelle di oggetti destinati alla tavola, alla toilette ed all'arredo.

Interi servizi venivano commissionati dalle più facoltose famiglie europee alle fabbriche cinesi in sostituzione del vasellame in argento o in maiolica. Scodelle anstette da brodo sono importate in Francia già dalla fine del XVII sec., ma sarà soprattutto dal Settecento che piatti, terrine, formaggere, mostardiere, porta spezie, saliere, oliere, pepiere, saliere, tortiere, brocche, manici di coltelli e forchette ispirati direttamente a pezzi d'argenteria europea invaderanno il mercato. Seguiranno burriere con presentatoio, coppe per la crema, insalatiere con coperchio, spesso visibilmente ispirate a prototipi di Nevers, Lille, Rouen, Delft o ancora alle fabbriche di Meissen, Höchst, Sèvres, Bow, Chelsea, Worcester, Wedgwood.



FOTO 2 - Terrina su presentatoio - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1780 ca.

famille rose

terrina h. 22.2 cm. - largh. 22.3 cm. - lungh. 30 cm.

vassoio h. 4.3 cm. - largh. 33 cm. - lungh. 41.6 cm.

inv. D 1355. Dono Durini.



FOTO 3 - Salsiere su presentatoio - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1780 ca.
famille rose
 Misure varie
 inv. D 1339, D 1355. Dono Durini.

Non erano rari i casi di commistione stilistica quando ad esempio il modello inviato in Cina era un adattamento Wedgwood su un prototipo Sèvres.

I piatti erano la tipologia più richiesta e venivano realizzati in serie in una notevole varietà di forme, dimensioni e decori. Fra i più comuni si individuano gli esemplari tondi, dal 1745 anche ottagonali, con tesa leggermente obliqua, o piatta, su un basso piede ad anello, ornati con motivi decorativi floreali, quali peonie, pruni e crisantemi, ed animali, impaginati sulla superficie del pezzo in maniera asimmetrica secondo moduli prettamente orientali. Ne è un esempio il piatto (FIG. 1), parte di un servizio composto da diciotto piatti da coltello e cinque da portata di varie misure, appartenuto alla famiglia Dandolo e realizzato intorno al quarto decennio del XVIII sec. nella chiara tavolozza della *famille rose*. Tipico prodotto d'esportazione illustra il decoro di peonie arboree e fagiani diffuso soprattutto in epoca Qianlong (1736-1795)⁽⁸⁾ e condotto in quelle gamme più o meno delicate di smalti opachi noti con il termine cinese *yangcai*, 'colori stranieri', perché importati dagli Occidentali agli inizi del Settecento. Il rosa⁽⁹⁾, da cui prende il nome la tipologia, è il colore predominante che, leggero e acquerellato in epoca Yongzheng (1723-1736) ed a rilievo palpabile nelle successive, permette realizzazioni pittoriche sconosciute alla precedente produzione *famille verte*. Gli artigiani cinesi apprendono dall'Occidente, oltre le nuove cromie, anche la tecnica occidentale dello sfumato che consente una compiuta resa volumetrica dei soggetti dipinti. Spesso ai motivi naturalistici si affiancano scene animate da personaggi, quali mandarini, dame di corte e inservienti, dipinti entro cartigli ornati da volute e arabeschi di evidente richiamo europeo. È il caso del servizio da tavola, proveniente dalla collezione Durini (FIGG. 2-3), composto da otto piatti da coltello, sei piatti da dolce, una coppa da punch, tre terrine di differenti dimensioni, due salsiere e due burriere con presentatoio, cinque piatti da portata ottagonali di prima, seconda e terza misura ed un grande vassoio, che testimonia palesemente l'appartenenza a motivi formali di derivazione occidentale.

Le sagome raccontano spesso del periodo di appartenenza di un pezzo che contemporaneamente poteva essere prodotto a Vienna, a Rouen o a Delft. Sappiamo, ad esempio, che le terrine⁽¹⁰⁾, da porsi sulla tavola a servire tre o quattro convitati, venivano fabbricate in forme ovali o tonde all'inizio della loro produzione, mentre appaiono rettangolari od ottagonali con angoli smussati su un presentatoio negli esemplari più tardi. Le tre del servizio Durini, rappresentate in FIG. 2 da una delle più grandi, presentano infatti un corpo a sezione ottagonale a pancia convessa su alto piede tronco-piramidale, coperchio leggermente bombato con pomo sagomato a cimiero d'elmo e prese laterali zoomorfe, che le data proprio intorno alla seconda metà del periodo Qianlong (1736-1795). Come di consuetudine all'epoca, sono accompagnate da un presentatoio con tesa obliqua anch'esso ottagonale. La porcellana è pesante e rivestita da una spessa coperta azzurrina, dipinta in policromia nella ricca tavolozza *famille rose* (rosa di Cassius, due tonalità di verde: pisello e smeraldo, melanzana, azzurro, bianco d'arsenico, rosso corallo,

marrone, nero e oro). Il decoro principale consiste in una scena, riproposta due volte sulle sezioni più lunghe del corpo e del coperchio ed una sul presentatoio, che raffigura due dame, una seduta e l'altra stante, presso un tavolo su una terrazza. Un servitore si avvicina portando una tazza di tè. Sullo sfondo, una ampia distesa d'acqua circondata da montagne. Sui lati più corti, in posizione diametralmente opposta, sono raffigurate scene paesaggistiche in monocromia rossa risparmiata su un fondo geometrico derivato dal repertorio figurativo dei tessuti. Riserbate campite da motivi floreali completano il decoro, che se per la scelta complessiva del soggetto appare cinese, tradisce la sua occidentalizzazione nello sfondato prospettico dei paesaggi e nella sagoma delle riserve⁽¹¹⁾. Anche le due salsiere dello stesso servizio (FIG. 3), leggermente differenti in dimensioni e decoro come a volte accadeva nella produzione dei pezzi serati, presentano una tipica forma occidentale, derivata verosimilmente da esempi in argento o nella porcellana di Meissen. Più spesso pezzi simili venivano affiancati a piccoli piattini di sostegno fitomorfi leggermente sagomati al bordo⁽¹²⁾.

La coppa da punch (FIG. 4), appartenuta alla famiglia Morando, ripropone anch'essa una foggia che, se completamente estranea al mondo cinese, era molto diffusa nell'Europa sette-ottocentesca. Il pezzo dalle spesse pareti curve, su basso piede ad anello, è rappresentativo della tipologia nota come "mandarina" *medallion* o "*Rose medallion*"⁽¹³⁾ caratterizzata da un decoro sovraccarico e ripetitivo che si estende senza soluzione di continuità su tutta la superficie dell'oggetto, interna ed esterna, popolandola di personaggi. Funzionari e dame di corte cinesi in interni, in giardini o presso terrazze sono iscritti in quattro o più riserve risultanti da bordure di volute vegetali campite da corolle di peonie, e si alternano a fiori, uccelli e farfalle, intorno ad un medaglione centrale. Spesso i bordi riportano oggetti simbolici tipicamente cinesi come le "Otto Cose Preziose" (*bagu*) per sottolineare il carattere augurale definito dalla presenza delle farfalle e dei motivi floreali⁽¹⁴⁾. Il termine "mandarino", da cui la tipologia prende il nome, deriva dalla parola portoghese *mandar* che significa 'comandare, dare ordini', e, applicato già ai funzionari cinesi, viene esteso a questo tipo di vasellame proprio per la loro costante presenza nel decoro. A tale produzione, fabbricata in massa dai decoratori cantonesi soprattutto nell'Ottocento, non si accreditava un grande pregio artistico. La porcellana infatti, completamente nascosta e soffocata dal decoro, non era di alta qualità cosicché il suo unico valore poteva consistere quasi esclusivamente nella resa dei vivaci accostamenti cromatici. La raccolta castellana custodisce numerosi esemplari del genere e fra questi si vogliono ricordare la serie dei grandi vasi d'arredo della collezione Morando.

La compostiera (FIG. 5), dono della contessa Bice Barbiano Belgioioso Greppi, strutturata da cinque scomparti, quattro laterali a ventaglio giustapposti ad uno centrale circolare e provvisti ognuno di coperchio bombato e pomo a forma di pigna su una foglia in leggero rilievo, presenta una porcellana pesante e compatta che ripete una forma già vista sulle tavole europee soprattutto agli inizi del XIX



FOTO 4 - Coppa da punch - dinastia Qing, epoca Jiaqing-Daoguang, prima metà XIX sec.
famille rose
h. 14.9 cm. - da. 37.5 cm.
inv. C. 748 (IG 3492). Legato Morando.



FOTO 5 - Compostiera - dinastia Qing, epoca Daoguang (1821-1850)
famille rose
 h. 12.7 cm. - da. 52.5 cm.
 inv. C. 698, 699, 700, 701, 702. Dono Belgioioso Greppi.



FOTO 6 - Grande piatto ovale - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1740-50 ca.
famille rose
 h. 5 cm. - largh. 37.9 cm. - lungh. 47.2 cm.
 inv. C. 538. Legato Lucini Passalacqua.

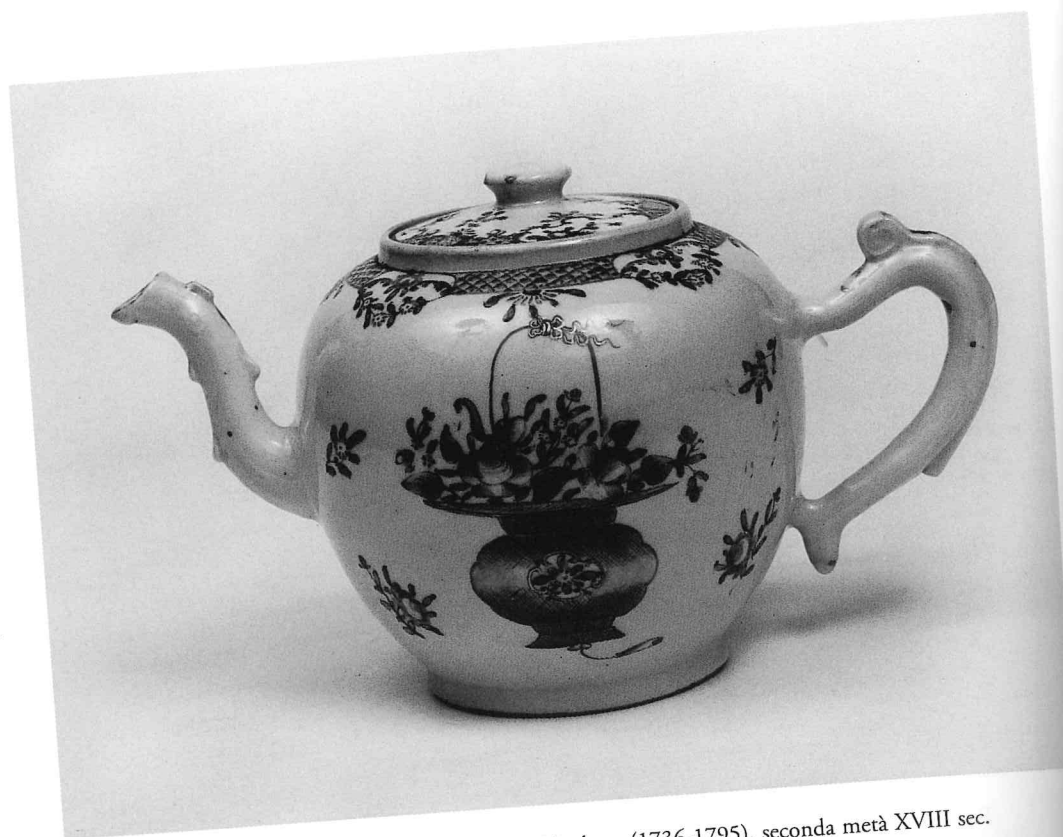


FOTO 7 - Teiera - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), seconda metà XVIII sec.
famille rose

h. 13.6 cm. - da. 13 cm. - lung. 23.5 cm.
inv. C. 530, fondo museale.

sec.. Anche l'accurato decoro detto "a farfalle", derivato come i precedenti dalla tipologia *famille rose*, rivela, accanto a variopinte farfalle, insetti, frutti e grappoli d'uva, motivi floreali che sembrano suggerire i *bunte deutsche Blumen* ('fiori tedeschi policromi') di Meissen della metà del Settecento. Se i lumeggiamenti dorati che impreziosivano i bordi sono pressoché consunti, i vivaci smalti, utilizzati in una vasta gamma cromatica, sono perfettamente conservati nella loro originaria brillantezza e palpabilità⁽¹⁵⁾.

Il grande piatto ovale da portata (FIG. 6), appartenuto ad uno dei primi donatori di porcellane orientali del Castello, il conte Lucini Passalacqua, rivela ancora una volta la coesistenza fra le due tendenze stilistiche: quella europea nella forma e quella cinese nell'ornato. Nella scelta di entrambi il pezzo non risulta particolarmente originale in quanto la sagoma è dal 1770 una delle più diffuse sul mercato d'esportazione ed il decoro, che consiste in grandi peonie arboree, campanule e frutti, alternate sul bordo da carpe araldiche ed uccelli coronati entro cartigli, detto "alla Pompadour", veniva felicemente riprodotto su coppe, piattini, saliere⁽¹⁶⁾, pot-pourri⁽¹⁷⁾.

La produzione di nuove forme viene anche incentivata dai cambiamenti nelle abitudini domestiche europee, quale l'usanza di bere tè, caffè e cioccolata.

Il tè, importato dall'Oriente sin dal XVII sec. per essere assunto come medicinale, inizia infatti dal secolo seguente ad essere consumato quotidianamente come bevanda, con la conseguente crescita di ordinativi per serviti da tè. Il gusto non poteva venire alterato dal sapore metallico dell'argento!

Gli elenchi di carico delle Compagnie delle Indie attestano la sistematica produzione di tazze con o senza anse, piattini, teiere, zuccheriere, lattiere, cremiere, spargizucchero, barattoli da tè (FIG. 14), fabbricati in svariate fogge per rispondere a tutte le esigenze.

La teiera di fig. 7 era una delle forme più note. Globulare, leggermente rastremata alla base su un basso piede ad anello, presenta un'ansa ricurva opposta al beccuccio che simula un ramo leggermente nodoso. Il coperchio, piatto, non ne interrompe la circolarità della sagoma che appare equilibrata in ogni suo elemento. La porcellana, sottile, sonora e traslucida, illustra il motivo del vaso da fiori diffuso soprattutto sui pezzi cinesi di epoca Ming, ripetuto sugli *Imari* giapponesi settecenteschi, ed ampiamente imitato dalle manifatture europee di Delft e di Meissen a conferma del continuo interscambio fra i vari repertori figurativi. La presenza dei piccoli fiorellini, nonché delle bordure decorative sulla spalla e sul coperchio, di impronta occidentale, sembrano sottolinearlo ulteriormente⁽¹⁸⁾. Esemplici d'oreficeria europea ispirano dal 1730 teiere cinesi rettangolari e cilindriche, ma anche i versatoi da vino orientali, con manico semicircolare che sorregge il coperchio, fungono da prototipi a questa produzione contribuendo a diffondere in Europa sagome esotiche.

Nel XVIII sec. anche il caffè, coltivato ad Amsterdam sin dal secolo scorso, e, dal 1750, la cioccolata entrano a far parte delle consuetudini alimentari europee e ser-



FOTO 8 - Candeliera - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1750 ca.
famille rose
 h. 20,5 cm. - da. 11,6 cm.
 inv. C. 707. Dono Belgioioso Greppi.

viti completi di caffettiere (FIG. 16), tazze (FIG. 12), cioccolatiere e zuccheriere in peltro, argento, o porcellana vengono inviati alle fabbriche ceramiche orientali perché realizzino pezzi più a buon mercato di quelle locali.

Come si è detto accanto al più richiesto vasellame da tavola venivano ordinati anche oggetti per l'arredo e per la toilette, quali candelieri, bugie, lampade, portaombrelli, vasi da notte, bacili da barbiere, brocche da camera, sputacchiere, ed oggetti personali come tabacchiere, pomi di bastone, *bombonnières*.

Il candeliera (FIG. 8) e la bugia (FIG. 10), appartenuti alla collezione Belgioioso, ripetono alcune tra le forme più classiche del loro genere⁽¹⁹⁾. Il primo, dall'alto fusto marcato a più altezze da rigonfiamenti, poggia su un piattino convesso dall'orlo lievemente sagomato ed è stato fabbricato in tre pezzi e rinforzato all'altezza dell'orlo da una montatura metallica di origine europea. Il pesante e colorato decoro orientale della "foglia di tabacco"⁽²⁰⁾, qui rappresentato, è più raro rispetto ai già considerati motivi della *famille rose* e, realizzato in un'ampia gamma di variabilità, diviene così popolare nell'Europa della seconda metà del Settecento che diverse nostre manifatture di maioliche, quali quella milanese di Pasquale Rubati, lo imitano su molte loro creazioni (FIG. 9)⁽²¹⁾. La bugia è invece costituita da un portacandela scanalato con foglie a rilievo poggianti su un piattino polilobato dai bordi rialzati che simula un bocciolo sopra una foglia. Il manico ricorda un ramo ed è ornato con una corolla di pruno. Per quanto il motivo dipinto proponga una scena tipicamente orientale di personaggi in un giardino, la bordura di punte di lancia di Meissen, ricorrente su pezzi cinesi soprattutto dalla seconda metà del XVIII sec., tradisce l'impronta straniera anche nel decoro.

A testimonianza di quanto influissero i modelli d'ornato europei sulle iconografie orientali si vuole presentare un vaso a balastra sempre della collezione Belgioioso parte di una *garniture de cheminée*, composta da tre vasi a *potiches* e due a tromba, del XIX sec. (FIG. 11)⁽²²⁾. La porcellana, molto pesante e spessa, è percorsa infatti da rami fioriti in rilievo, che tra vasi a canestro, frutti e motivi augurali, ricordano quelli sulle porcellane di Sèvres e Meissen. L'effetto rococò viene accentuato dalla montatura *ormolou* (bronzo dorato), di manifattura occidentale, alla base, intorno ai coperchi dei vasi a balastra e sull'imboccatura dei vasi a tromba. Abbiamo quindi il caso di forme cinesi europeizzate da un decoro che si conforma totalmente alla moda occidentale, dimostrandosi aggiornato sulle più recenti esperienze pittorico-ornamentali dell'epoca.

Già dal XVII sec. la committenza europea inizia a diffondere modelli iconografici appartenenti alla propria cultura figurativa e sulle porcellane cinesi bianco e blu e policrome iniziano ad apparire stemmi araldici delle più importanti famiglie portoghesi, spagnole ed italiane del tempo. Saranno soprattutto le incisioni, i bozzetti ed i disegni a contribuire alla capillare circolazione del repertorio di immagini di artisti francesi, olandesi, inglesi ed italiani, che illustra scene galanti, allegorie, soggetti religiosi e mitologici, politici e satirici⁽²³⁾.



FOTO 9 - Grande piatto ovale - seconda metà XVIII sec.
Manifattura Pasquale Rubati (Milano)
 inv. Legato Visconti.



FOTO 10 - Bugia - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), seconda metà XVIII sec.
famille rose
 h. 6,9 cm. - da. 14 cm.
 inv. C. 706. Dono Belgioioso Greppi.



FOTO 11 - Vaso a balaustra - dinastia Qing, epoca Jiaqing - Daoguang, prima metà XIX sec.
famille rose
 h. 49.5 cm. - da. 22.5 cm.
 inv. C. 729. Dono Belgioioso Greppi.



FOTO 12 - Tazzina - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1750 ca.
encre de Chine
 h. 6.4 cm. - da. 5.5 cm. - lungh. 7.7 cm.
 inv. C. 629. Raccolta Eisner.

La tecnica di dipingere *en grisaille*, nata in epoca Yongzheng (1723-1735), sembra derivare proprio dal tentativo di imitare in maniera ancora più fedele i decori impressi su queste stampe⁽²⁴⁾. L'essenziale monocromia del nero tendente al seppia (*encre de Chine*), ombreggiato dove necessario da rapidi e sottili tratteggi di pennello e reso luminoso da pochi accenti dorati⁽²⁵⁾ e delicate tonalità rosee, avvicina più che mai i soggetti dipinti agli originali.

La tazza da caffè (FIG. 12) proveniente dalla raccolta Eisner presenta dipinti con tale tecnica due personaggi, uno femminile ed uno maschile, di evidente fisionomia olandese che si scambiano gli anelli come promessa di eterna fedeltà. La scena viene classificata nel genere *'galanterie'* che per tutto il Settecento occupa un posto di rilievo nell'iconografia europea e quindi sulle porcellane orientali. Coppie in atteggiamenti equivoci, erotici, o semplicemente romantici vengono rappresentate in tutta la loro originale grazia libertina dagli artisti cinesi con grande abilità. Altrettanto spesso poteva succedere che le delicate espressioni dei personaggi di Watteau o di Poussin assumessero fra quelle stesse mani una connotazione burlesca, con punte di deliberata ironia del tutto estranea al soggetto. E questo perché l'origine colta del tema figurativo, come era naturale aspettarsi, non poteva essere compresa appieno dagli esecutori cinesi che non trovavano una grande differenza fra il dipingere una scena biblica o un soggetto politico e un idillio campestre. Una variante alla monocromia dell'*encre de Chine* era il decoro *en camaïeu*, generalmente realizzato in rosa o violetto. Il piatto di fig. 13 ne costituisce un valido esempio raffigurando una delle scene mitologiche più popolari fra le porcellane d'esportazione a dipinti europei d'inizio epoca Qianlong (1736-1795). È il 'Giudizio di Paride' qui presentato nella versione più frequente sul vasellame cinese, benché a detta dello Jörg l'accostamento a tale bordo *rocaille*, nello stile di Du Paquier⁽²⁶⁾, sia piuttosto raro⁽²⁷⁾.

Venere, Giunone e Minerva, sono qui avvolte in tuniche che nascondono parzialmente la loro nudità a ricordo dell'influenza di rappresentazioni religiose. Probabilmente i soggetti mitologici erano particolarmente apprezzati dagli artigiani cinesi per una sorta di loro familiarità con il mondo simbolico-allegorico, ma certo è che "in questo universo irreali, dei e dee si sottomettono alla loro immaginazione..." venendo interpretati in maniera talvolta originale come nel nostro caso dove, se si crede alla derivazione della scena da un dipinto di Rubens, le opulente forme dei personaggi rivelano il tentativo cinese di emulare l'esuberante ideale fiammingo di bellezza femminile.

Il barattolo da tè (FIG. 14) appartenuto ai Belgioiosi Greppi, proposto nella sagoma ovoidale fra le più ricorrenti nel Settecento, con breve collo cilindrico, piccolo coperchio a calotta e piede ornato da girali fitomorfe a giorno dorate⁽²⁸⁾, presenta invece, nella tavolozza *famille rose*, una scena allegorica enigmatica di chiara derivazione letteraria identificata verosimilmente dalle Hervouât come un momento di una fiaba sull'Esperienza e sulla Giovinezza⁽²⁹⁾. Il cuore nella gabbia aperta fra i due personaggi sembra voler alludere ad una componente erotica.



FOTO 13 - Piatto - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1750 ca.
famille rose

h. 2.3 cm. - da. 23.3 cm.
inv. C. 533, fondo museale.



FOTO 14 - Barattolo da tè - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), 1755 ca.
famille rose
 h. 12.7 cm. - da. 7.1 cm.
 inv. C. 720. Dono Belgioioso Greppi.



FOTO 15 - Rinfrescoio - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), seconda metà XVIII sec.
famille rose
 h. 20.7 cm. - da. 19.5 cm. - lungh. 26 cm.
 inv. C. 529. Raccolta Eisner.



FOTO 16 - Barattolo da tabacco - dinastia Qing, epoca Yongzheng (1723-1735)
famille rose
h. 14.3 cm. - da. 12 cm.
inv. C. 697. Dono Belgioioso Greppi.



FOTO 17 - Caffettiera - dinastia Qing, epoca Qianlong (1736-1795), seconda metà XVIII sec.
famille rose
h. 11.4 cm - da. 7.3 cm. - lung. 13 cm.
inv. C. 718. Dono Belgioioso Greppi.

Da quanto detto si può attribuire alla porcellana orientale del Sette-Ottocento il grande merito di avere divulgato oltre a forme e decori suoi peculiari anche il complesso linguaggio dell'iconografia barocca, i capricci leggeri del rococò ed ancora le auliche semplificazioni neoclassiche della nostra cultura.

Il rinfrescatoio (FIG. 15) proveniente dalla raccolta Eisner rivela il completo assoggettamento ai moduli stranieri con una totale assenza di accenti orientali. La porcellana pesante, ricoperta da una coperta densa e liscia, presenta una sagoma derivata dagli argenti europei⁽³⁰⁾ ed è ornata con motivi floreali sparsi o a mazzi che sembrano echi delle rose di Meissen e di Strasburgo. La freschezza che caratterizzava le prime manifatture *famille rose* è ormai superata da un rigido manierismo che condurrà intorno alla fine del XVIII sec. al decadimento del decoro cinese.

A conclusione di questo discorso sui motivi occidentali delle porcellane cinesi si vuole presentare una delle tipologie più importanti fra la *Chine de Commande*, ossia quella adorna con stemmi araldici. Considerata fino agli inizi del nostro secolo un prodotto europeo, in particolare inglese, della seconda metà del Settecento, o per lo meno manufatto cinese dipinto in Europa⁽³¹⁾, viene in realtà già prodotta in Cina dal XVII sec. ed in epoca Kangxi (1662-1722) sarà la grande protagonista di un commercio incentivato soprattutto da Olandesi ed Inglesi.

La sua storia è interessante in quanto intimamente connessa con quella dei suoi committenti ed un accurato studio dell'arme permette a volte di definire l'appartenenza originaria di un dato pezzo ad un casato nonché, con una certa precisione, il suo periodo di fabbricazione. Più spesso non si trova riscontro della reale esistenza di una famiglia a cui riferire l'arme in quanto non sempre venivano rispettate le regole dell'araldica: un elemento decorativo poteva essere aggiunto per bilanciare la composizione o un colore cambiato per migliorare la combinazione cromatica⁽³²⁾. Va inoltre ricordato che essendo il mezzo di diffusione di tali motivi le incisioni monocrome, i colori, per essere intesi, dovevano essere riportati sopra l'area interessata con il rischio che l'artigiano cinese fraintendesse e li scrivesse sul pezzo stesso.

Tali pezzi erano considerati un vero e proprio lusso ed il loro costo era cinque-dieci volte superiore a quello delle comuni porcellane. Naturalmente potevano essere ordinati solo da chi possedeva uno stemma araldico, ma ben presto le nuove parentele fra la nobiltà e l'emergente classe mercantile resero pratica comune questa committenza anche da parte dei commercianti che vantavano tali connubi.

Dipinta generalmente a Canton, fino alla metà del Settecento questa produzione riporta stemmi posizionati al centro o relegati ai margini del decoro principale.

Al primo genere appartiene il barattolo da tabacco, dono Belgioioso Greppi (FIG. 16), che su un lato propone uno stemma non identificato e sull'altro mazzi floreali di gusto ancora cinese.

Era abitudine aggiungere sopra o sotto l'emblema un motto, che fosse elogiativo, esortativo o ancora un gioco di parole, in latino o nella lingua richiesta, come nel caso della caffettiera (FIG. 17) appartenuta anch'essa alla contessa Belgioioso Greppi.

Di squisita fattura, il pezzo presenta una porcellana molto sottile e bianca di foglia europea con lo stemma coronato dei Visconti, Signori di Milano, sormontato da un biscione alato ingolante un fanciullo di carnagione ed una figura che a spada sguainata regge un cartiglio che riporta il motto: PER LEALTA' MANTEN (per lealtà mantenuta). Iscrizione che dà adito al più libero fantasticare intorno alle celebrate virtù del destinatario dell'oggetto che rimarrà per sempre oscuro. E ora... "If you are a person of imagination, and content to leave our material world and weave romance in the back parlour, buy yourself a cabinet and fill it with pieces of old armorial porcelain [...] and the china will turn novelist [...]. A world of ballad and of lost hopes is in it; ideals of the West intermingled with the glamour of the East; in one delicate piece the tale of an English Peer and a Chinese Mandarin [...]"⁽³³⁾.

NOTE

- (1) Cfr. C. BERTOLDI, *Il Segreto d'Oriente. Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", Milano 1997, pp. 99-123.
- (2) O. IMPEY, *Chinoiserie, The impact of Oriental styles on Western Art and Decoration*, London, 1977.
- (3) Bisogna anche ricordare il mercato che seguiva canali privati, meno noto per la mancanza di documentazione, ma altrettanto importante se si considera che, a differenza di quello ufficiale dedito all'importazione di altri prodotti quali tè, sete, spezie e legni pregiati, questo si occupava essenzialmente di porcellane.
- (4) O. IMPEY, 1977, *op. cit.*, p. 78.
- (5) S. BUSHELL, *Chinese Pottery and Porcelain*, Oxford 1977, Appendix, p. 204.
- (6) M. BEURDELEY, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Office du Livre, Fribourg 1962, p. 24.
- (7) In M. JOURDAIN, R. S. JENYNS, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, London, 1950, pp. 40-41, vengono comprese nella classificazione di 'porcellana d'esportazione' anche quegli esemplari prodotti in Cina e decorati totalmente o parzialmente in Occidente.
- (8) Molti esemplari simili sono custoditi nella collezione Ala Ponzone di Cremona.
- (9) Scoperto dall'olandese ANDREA DI CASSIUS nel 1650 a Leiden lo smalto rosa è un derivato del cloruro d'oro. Inizialmente impiegato per la decorazione a smalto su rame (*cloisonné*), viene applicato alla porcellana intorno agli anni Venti del XVIII sec.
- (10) Con il termine terrina si indentificano le 'zuppiere' e le 'legumiere', termini adottati solo a partire dal 1780.
- (11) Fra vari esempi in diverse collezioni vd. M. BEURDELEY, *Porcelain of the East India Company*, London 1962, p. 167, cat. 80; per forma simile cfr. anche H., P., N. SCHIFFER, *Chinese Export Porcelain, Standard Patterns and Forms, 1780 to 1880*, Exton 1975, p. 56, fig. 146; e L. ZENONE PADULA, *Viaggio in Occidente, Porcellane orientali nelle civiche collezioni genovesi*, Milano 1992, p. 220, fig. 64.
- (12) Cfr. L. ZENONE PADULA, 1992, *op. cit.*, p. 215, fig. 60.
- (13) Cfr. pezzo simile H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 79, fig. 209; e R. KRAHL et al., *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum*, London 1986, vol. III, cat. 3636.
- (14) Quando il decoro consiste solo di figure si chiama "mandarina", viceversa se è suddiviso da pannelli con predominanza di fiori, uccelli e farfalle viene detto "Rose Canton". Cfr. H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 25; E. GORDON, *Chinese Export Porcelain, an historical survey*, New York 1975, p. 165.
- (15) Per pezzo simile cfr. H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 45, fig. 113 (sopra); e ancora il grande piatto ovale 'probabilmente per il mercato americano' in J. GOLDSMITH PHILLIPS, *China-Trade Porcelain*, Cambridge 1956, p. 200, pl. 91.
- (16) Inv. della collezione.
- (17) Beurdeley richiama il probabile riferimento campestre alle origini plebee di Madam de Pompadour. Cfr. M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 194, cat. 190; per un confronto si veda anche L. ZENONE PADULA, 1992, *op. cit.*, p. 196.
- (18) Per una forma simile vd. D. S. HOWARD, *Chinese Armorial Porcelain*, London 1974, p. 498, tav. P21.
- (19) Per la forma del candelieri cfr. D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, 1974, *op. cit.*, cat. 117; M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 170, cat. 95; H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 16, fig. 32. Per la forma della bugia cfr. H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 63, fig. 170; E. GORDON, 1975, *op. cit.*, p. 56, fig. 10; D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, p. 641, tav. S11.

- (20) Secondo Howard ed Ayers il modello a cui si ispira il decoro più che essere la foglia di tabacco sembrerebbe l'ibisco o il fiore della passione.
- (21) Al Castello, nella sala 30, sono esposti alcuni esemplari di tale manifattura (inv. M 1731, M 1732, M 1734, M 1735) affiancati ad un originale cinese (inv. CH. 655). Per il decoro vd. C. J. A. JÖRG, *Chine de Commande from the Royal Museum of Art and History in Brussels*, cat. mostra Hong Kong, 1989-90, pp. 104-105, cat. 30; M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 166, cat. 77; H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 45, fig. 113; L. ZENONE PADULA, 1992, *op. cit.*, p. 200.
- (22) Le *garnitures* destinate a camini, *consoles* o armadi erano molto in voga in Occidente sin dalla seconda metà del XVII sec. ed erano costituite da tre, cinque o sette pezzi. Tale apparato non doveva essere del tutto estraneo al mondo cinese che vedeva un probabile ascendente locale nel corredo d'altare dei templi buddhisti.
- (23) Questi soggetti erano già stati riprodotti in Europa su maioliche di Delft o su vetro, ma la porcellana cinese era considerata un materiale più prezioso per la loro diffusione.
- (24) In una lettera datata 25 gennaio 1722 PÈRE D'ENTRECOLLES riporta i primi tentativi di realizzare questo tipo di pittura: "On a essayé de peindre en noire quelques vases de porcelaine avec l'encre la plus fine de Chine; mais cette tentative n'a pas eu de succès. Quand la porcelaine cétée cuite, elle s'est trouvée très blanche. Comme les parties de ce noir n'ont pas assez de corps, elles s'ont taient dissipées après l'auktion du feu, ou plutôt elles n'avaient pas en la force de pénétrer le couche de vernis, ni de produire une couleur différente du simple vernis".
- (25) Si ascrive a Nian Xiyao, soprintendente a Jingdezhen dal 1726 al 1736 questa combinazione.
- (26) Tali bordure, che si compongono di alcuni elementi fissi quali palmette, cartigli, foglie e fregi barocchi, vengono realizzate con grande varietà di soluzioni nelle fabbriche viennesi di Claudius Innocentius Du Paquier († 1751) fra il 1730 ed il 1745 e raggiungono la Cina attraverso l'Olanda dove le porcellane viennesi erano appunto molto di moda.
- (27) Per un confronto puntuale vd. F. e N. HERVOUËT, 1986, *op. cit.*, p. 3 10, cat. 13.73; E. GORDON, 1975, *op. cit.*, p. 25, fig. 6; C. J. A. JÖRG, 1989, *op. cit.*, pp. 170-171, cat. 61.
- (28) Per la forma cfr. M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.* p. 203, cat. 225; D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, 1974, *op. cit.*, cat. 151, 209; D. S. HOWARD, *Chinese Export Porcelain, Chine de Commande*, London 1974, cat. 151, 209; D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, tavv. L4, M4, P20, Q6; C. J. A. JÖRG, 1989, *op. cit.*, cat. 63,69.
- (29) Cfr. F. e N. HERVOUËT, Y. BRUNEAU, *La Porcelaine des Compagnies des Indes a décor occidental*, Paris, 1986, p. 203, cat. 9.34.
- (30) Per la forma cfr. J. GOLDSMITH PHILLIPS, 1956, *op. cit.*, p. 96, pl. 23; D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, 1974, *op. cit.*, cat. 156; M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 162, cat. 60.
- (31) M. JOURDAIN, 1950, *op. cit.*, p. 45.
- (32) D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, p. 86.
- (33) D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, p. 1.

IL CLAVICEMBALO "VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI" Un'esperienza di restauro

Augusto Bonza

Cenni introduttivi

Sono ormai trascorsi alcuni anni dal completamento del restauro del clavicembalo inv. N° 600, più noto come "Vidus Trasuntinus": uno dei più importanti cembali custoditi presso il museo milanese degli strumenti musicali.

Da allora questo strumento è stato usato per concerti, manifestazioni musicali, registrazioni radiofoniche e discografiche. Il grande interesse che esso ha suscitato, e le esortazioni d'alcuni musicisti, mi hanno convinto a pubblicare la relazione d'intervento che scrissi allora.

Alcune parti della relazione (molte fotografie che documentano le fasi dell'intervento e le registrazioni audio su dischetto magnetico) non sono state incluse, per motivi di spazio e di spesa richiesta.

È tuttavia allegata, in coda all'articolo, la copia fotografica della relazione del precedente restauro; per completare la descrizione dello stato iniziale del clavicembalo.

Desidero ringraziare il dott. Andrea Gatti che prese parte all'intervento fornendo un contributo tecnico indispensabile al buon esito del restauro.

1 STATO DEL CLAVICEMBALO PRIMA DELL'INTERVENTO

1.1. Firma e data

Al centro della costa anteriore del traversino sopra i salterelli, in pigmento dorato su fondo d'ebano, si legge: *VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI / CONCENTU LAETANTUR EO SUPER ASTRA LOCIT^{IT}* (FIG. 6)⁽¹⁾.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

- (20) Secondo Howard ed Ayers il modello a cui si ispira il decoro più che essere la foglia di tabacco sembrerebbe l'ibisco o il fiore della passione.
- (21) Al Castello, nella sala 30, sono esposti alcuni esemplari di tale manifattura (inv. M 1731, M 1732, M 1734, M 1735) affiancati ad un originale cinese (inv. CH. 655). Per il decoro vd. C. J. A. JÖRG, *Chine de Commande from the Royal Museum of Art and History in Brussels, Chinese Export Porcelain*, cat. mostra Hong Kong, 1989-90, pp. 104-105, cat. 30; M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 166, cat. 77; H., P., N. SCHIFFER, 1975, *op. cit.*, p. 45, fig. 113; L. ZENO-NE PADULA, 1992, *op. cit.*, p. 200.
- (22) Le *garnitures* destinate a camini, *consoles* o armadi erano molto in voga in Occidente sin dalla seconda metà del XVII sec. ed erano costituite da tre, cinque o sette pezzi. Tale apparato non doveva essere del tutto estraneo al mondo cinese che vedeva un probabile ascendente locale nel corredo d'altare dei templi buddhisti.
- (23) Questi soggetti erano già stati riprodotti in Europa su maioliche di Delft o su vetro, ma la porcellana cinese era considerata un materiale più prezioso per la loro diffusione.
- (24) In una lettera datata 25 gennaio 1722 PÈRE D'ENTRECOLLES riporta i primi tentativi di realizzare questo tipo di pittura: "On a esseyé de peindre en noire quelques vases de porcelaine avec l'encre la plus fine de Chine; mais cette tentative n'a pas eu de succès. Quand la porcelaine cétée cuite, elle s'est trouvée très blanche. Comme les parties de ce noir n'ont pas assez de corps, elles s'è taient dissipées après l'auktion du feu, ou plutôt elles n'avaient pas en la force de pénétrer le couche de vernis, ni de produire une couleur différente du simple vernis".
- (25) Si ascrive a Nian Xiyao, soprintendente a Jingdezhen dal 1726 al 1736 questa combinazione.
- (26) Tali bordure, che si compongono di alcuni elementi fissi quali palmette, cartigli, foglie e fregi barocchi, vengono realizzate con grande varietà di soluzioni nelle fabbriche viennesi di Claudius Innocentius Du Paquier († 1751) fra il 1730 ed il 1745 e raggiungono la Cina attraverso l'Olanda dove le porcellane viennesi erano appunto molto di moda.
- (27) Per un confronto puntuale vd. F. e N. HERVOUËT, 1986, *op. cit.*, p. 3 10, cat. 13.73; E. GORDON, 1975, *op. cit.*, p. 25, fig. 6; C. J. A. JÖRG, 1989, *op. cit.*, pp. 170-171, cat. 61.
- (28) Per la forma cfr. M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.* p. 203, cat. 225; D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, 1974, *op. cit.*, cat. 151, 209; D. S. HOWARD, *Chinese Export Porcelain, Chine de Commande*, London 1974, cat. 151, 209; D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, tavv. L4, M4, P20, Q6; C. J. A. JÖRG, 1989, *op. cit.*, cat. 63,69.
- (29) Cfr. F. e N. HERVOUËT, Y. BRUNEAU, *La Porcelaine des Compagnies des Indes a décor occidental*, Paris, 1986, p. 203, cat. 9.34.
- (30) Per la forma cfr. J. GOLDSMITH PHILLIPS, 1956, *op. cit.*, p. 96, pl. 23; D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, 1974, *op. cit.*, cat. 156; M. BEURDELEY, 1962, *op. cit.*, p. 162, cat. 60.
- (31) M. JOURDAIN, 1950, *op. cit.*, p. 45.
- (32) D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, p. 86.
- (33) D. S. HOWARD, 1974, *op. cit.*, p. 1.

IL CLAVICEMBALO "VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI" Un'esperienza di restauro

Augusto Bonza

Cenni introduttivi

Sono ormai trascorsi alcuni anni dal completamento del restauro del clavicembalo inv. N° 600, più noto come "Vidus Trasuntinus": uno dei più importanti cembali custoditi presso il museo milanese degli strumenti musicali.

Da allora questo strumento è stato usato per concerti, manifestazioni musicali, registrazioni radiofoniche e discografiche. Il grande interesse che esso ha suscitato, e le esortazioni d'alcuni musicisti, mi hanno convinto a pubblicare la relazione d'intervento che scrissi allora.

Alcune parti della relazione (molte fotografie che documentano le fasi dell'intervento e le registrazioni audio su dischetto magnetico) non sono state incluse, per motivi di spazio e di spesa richiesta.

È tuttavia allegata, in coda all'articolo, la copia fotografica della relazione del precedente restauro; per completare la descrizione dello stato iniziale del clavicembalo.

Desidero ringraziare il dott. Andrea Gatti che prese parte all'intervento fornendo un contributo tecnico indispensabile al buon esito del restauro.

1 STATO DEL CLAVICEMBALO PRIMA DELL'INTERVENTO

1.1. Firma e data

Al centro della costa anteriore del traversino sopra i salterelli, in pigmento dorato su fondo d'ebano, si legge: *VIDUS TRASUNTINUS F. MDLXXI / CONCENTU LAETANTUR EO SUPER ASTRA LOCIT*^{IT} (Fig. 6)⁽¹⁾.

1.2. Cassa

1.2.1. Descrizione

In conformità alla tradizione costruttiva italiana, il cembalo ha fianchi di cipresso incollati alle coste del fondo. In corrispondenza delle guide dei registri, nel fianco lungo e nel fianchino, vi sono quattro fori non originali (due per parte) nei quali sono introdotti altrettanti pomelli d'ebano che permettono l'inserimento e la disinserzione dei registri.

I fianchi sono listati con tre serie di cornici: due di cipresso, ai margini inferiore e superiore e una di colmo, d'ebano con doppio filetto d'avorio o d'osso.

Le cornici di cipresso (d'identiche dimensioni e uguale modanatura) sono tra loro unite da liste della stessa cornice poste in verticale, sia sul lato sinistro del cembalo sia sul destro, all'altezza della tavola frontale.

Il margine inferiore della parte aggettante della tastiera è listato da una cornice d'ebano, poco più stretta delle cornici presenti sulle fasce ma modanata con lo stesso ferro.

La tavola frontale, di cipresso, è intarsiata in ebano, ciliegio (?) e ciliegio tinto (?); la tarsia disegna cinque falsi archi a tutto sesto, sostenuti da lesene e separati da quattro formelle ottagonali.

Nel settore superiore della superficie opposta della tavola è intarsiata una serie di medaglioni ovali contenenti, ciascuno, un elemento d'avorio quadriforato, cinto da una cornice modanata, d'ebano. Questo motivo si ritrova all'interno dei fianchi, per tutto il perimetro della cassa, e sulla superficie superiore del traversino. Va notato che l'elemento quadriforato e la sua cornicetta modanata, se divisi a metà, sono identici alle arcatine dei frontalini dei tasti; sembra quindi che tarsia e copertura della tastiera furono fatte insieme⁽²⁾.

Il settore inferiore è semplicemente lastronato d'ebano.

Il traversino di cipresso (il cui lato superiore è ornato con la stessa tarsia visibile sul retro della tavola frontale) ha le coste arricchite con motivi intarsiati, rettangolari e quadrati. Sulla costa anteriore si legge la firma⁽³⁾, in posizione centrale sul fondo d'ebano.

Il traversino è sostenuto da due supporti che sormontano il vano dei salterelli. I due supporti, incollati sia alla lastronatura del somiere sia alla tavola armonica, sono lastronati d'ebano con doppio filetto d'avorio.

L'interno della cassa non è accessibile, perciò sono state effettuate delle radiografie per conoscere la posizione delle parti non visibili.

L'armatura interna della cassa armonica è composta di nove saette poste diagonalmente, da sei squadretti lungo il fianco diritto e sette squadretti lungo il fianco curvo.

Il fondo è composto di cinque tavole d'abete, di cui la seconda da sinistra appare di legno recente. La superficie inferiore del fondo è stata levigata, presumibilmente in epoca a noi molto vicina, viste le condizioni del legno. Sulla tavola più recente



FIG. 1 - IL clavicembalo nello stato in cui fu acquisito dal museo, con il vecchio ambito *do'-do'.re^s*.
(Fonte: Gli strumenti musicali nell'arte, Milano 1966).

te sono visibili quindici tasselli a forma di losanga, inseriti dopo l'asportazione d'altrettanti nodi.
 Ai due supporti d'abete del somiere furono incollati altrettanti blocchetti, in seguito maldestramente intagliati; probabilmente per permettere l'alloggiamento di una nuova tastiera.
 I due blocchetti ai lati della tastiera sono leggermente rastremati verso il retro e presentano tracce di decorazione.
 Le spallette della tastiera, intagliate in legno di ciliegio (?) ed ebano, presentano un disegno con volute.

1.2.2. Misure in mm⁽⁴⁾

Larghezza complessiva-cornici incluse	l. 2251,5	la. 854	sp. 5
Fianco lungo	l. 337	la. 185	sp. 4,9
Fianchino	l. 230	la. 186	
Fianchetto di coda	57,5°		
Angolo di coda	l. 759 ÷ 760	la. 390 - 341	
Vano tastiera	l. ca. 808	la. 39,5 - 41,2	
Fossa dei salterelli			sp. 13,6 - 12,8
Contro-somiere			

1.3. Tavola armonica e somiere

1.3.1. Descrizione

La tavola armonica è composta di sei liste di cipresso. Il somiere di noce è lastronato in cipresso.

La larghezza del somiere è inferiore a quella della sua lastronatura che nella porzione eccedente è rinforzata da una contro-lastronatura d'abete, e all'estremità posteriore da una lista dello stesso legno. Quest'ultima delimita anteriormente il vano dei salterelli.

A sinistra della fila delle caviglie appartenenti al registro di 8' è ben visibile un foro supplementare, ora chiuso con cavicchio.
 Le caviglie di ferro sono tinte in giallo-oro. Tutte sono state forate, probabilmente in epoca successiva alla costruzione.

Tavola armonica e somiere sono privi di cornici; le punte d'aggancio, di ferro, presumibilmente non originali, sono fissate direttamente sulla tavola. Accanto alla quinta punta d'aggancio del registro di 8', partendo dai gravi, è visibile il frammento troncato di una punta d'ottone, del diametro approssimativo di due mm.
 Le punte d'aggancio del registro di 8' sono infisse lungo una linea incisa sulla tavola armonica; insieme con quelle dell'altro registro di 8' che fu rimosso durante il restauro del 1970.



FIG. 2 - Vista laterale del clavicembalo inserito nella sua controcassa.

Sulla tavola armonica sono incollati due ponticelli di cipresso (?), uno per ciascun registro.

Ad entrambi i lati del ponticello di 8', si vedono i fori prodotti dalle punte che servirono a posizionarlo; tali coppie di fori sono presenti in corrispondenza delle punte delle note *do*¹/*mi*¹, *sol*¹, *fa*², *sib*², *fa*³, *fa*⁴.

Sulla lastronatura del somiere sono incollati due ponticelli di cipresso, uno per ciascun registro. Il ponticello del registro di 4', moderno, è stato aggiunto nel 1970; esso presenta un taglio che ne permette la piegatura tra le note *fa*³ e *fa*^{#3}. Il ponticello di 8' presenta una serie di fori, uno per ogni nota, per consentire alle corde di 4' di essere fissate alle caviglie; queste sono poste in due file parallele, una per ciascun registro, anteriormente al ponticello di 8'. Sulla lastronatura di cipresso vi sono ancora le linee incise dal costruttore che indicano l'inclinazione delle corde di 4', e che permisero di segnare i fori nel ponticello di 8'. La corrispondenza di queste linee con i fori ci conferma che l'antico ponticello è ancora nella sua posizione d'origine.

L'estremità sinistra di quest'ultimo, forse danneggiata, fu sostituita con un elemento di noce intagliato a riccio, l'intaglio è di mediocre fattura; il foro qui visibile per il passaggio della prima corda del 4' è stato eseguito durante il restauro del 1970. L'estremità destra dello stesso ponticello fu rozzamente troncata per dare spazio all'incollaggio di uno dei supporti per il traversino (FIG. 8)⁽⁵⁾. Le punte dei ponticelli del registro di 4' sono moderne, ma anche quelle più antiche degli altri ponticelli non sembrano originali. Tutte sono d'ottone.

Le radiografie effettuate hanno messo in evidenza tre catene incollate sotto la tavola armonica, quasi parallele tra loro, disposte in senso trasversale con l'estremità sinistra più vicina al fronte dello strumento. La rosetta inserita nella tavola armonica, composta di due strati di pergamena dorata, si presume non originale. In essa sono disegnati due triangoli equilateri, simili e coi lati paralleli, uno all'interno dell'altro. Nel triangolo più piccolo tre petali hanno origine dal centro della rosetta; tre grandi cerchi, incompleti e idealmente secanti, coronano le punte del triangolo maggiore. Tre cuspidi sporgono dai cerchi, con l'apice verso il perimetro della rosetta; esse danno l'illusione di appartenere ad un altro triangolo, nascosto, posto in modo da formare con il triangolo grande un esadro stellare (stella di David). La rosetta è contornata da un collare di cipresso, presumibilmente originale.

1.3.2. Misure in mm

Somiere	l. 834	la. 83 - 77,5	sp. 42 - 41
Lastronatura del somiere		la. 212 - 156	sp. 3
Rosetta	diam. foro 96 ÷ 97,2	diam. est. cornice 106	h. 18 - 11,6
Ponticello 8' tav. arm.		la. 9,8 - 8,6	h. 17 - 13,1
Ponticello 8' somiere		la. 9,3 - 9,2	h. 15,4 - 9,8
Ponticello 4' tav. arm.		la. 9,0 - 8,6	

Ponticello 4' somiere		la. 9,0 - 9,0	h. 15,4 - 10,8
Caviglie	h. 60 ca.	diam. 4,5 ÷ 4,7	
Punte d'aggancio		diam. 2,1 ÷ 2,2	
Punte dei ponticelli		diam. 1,4 ÷ 1,6	

1.3.3. Misure delle porzioni vibranti e punti di pizzico

nota	8		4	
	lunghezza	punto di pizzico	lunghezza	punto di pizzico
do1/mi1	1882	165	1089,5	122,5
fa1	1873	163	1039,5	121
do2	1367,5	150	697	109
fa2	1024	138	520,5	101,5
do3	689,5	123	345,5	89
fa3	520	113	263	80,5
do4	352,5	98	177,5	65
fa4	266,5	86	134,5	52,5
do5	182	73	93,5	35,5
fa5	137	62,5	74	23,5

1.3.4. Misure e materiali delle corde moderne pervenute.

Registro di 8'		
materiale	diametro	note
ottone	0,50	do1/mi1
ottone	0,46	fa1 - re1/fa#1
ottone	0,42	sol1 - mi1/sol#1
ottone	0,37	la1 - sib1
ottone	0,31	si1 - fa2
ottone	0,25	fa#2 - re4
bronzo fosforoso	0,25	mib4 - fa5
Registro di 4'		
materiale	diametro	note
ottone	0,36	do1/mi1 - sol1
ottone	0,30	mi1/sol#1 - mib2
ottone	0,25	mi2 - si2
bronzo fosforoso	0,25	do3 - fa#3
ferro	0,25	sol3 - fa5

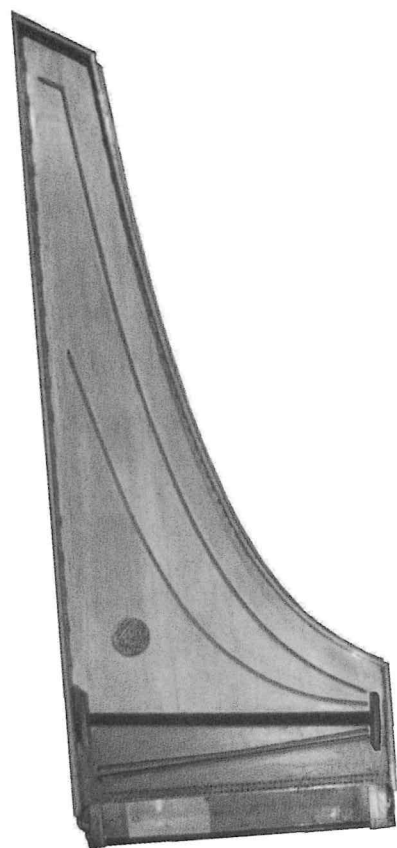


FIG. 3 - Il clavicembalo durante l'intervento.

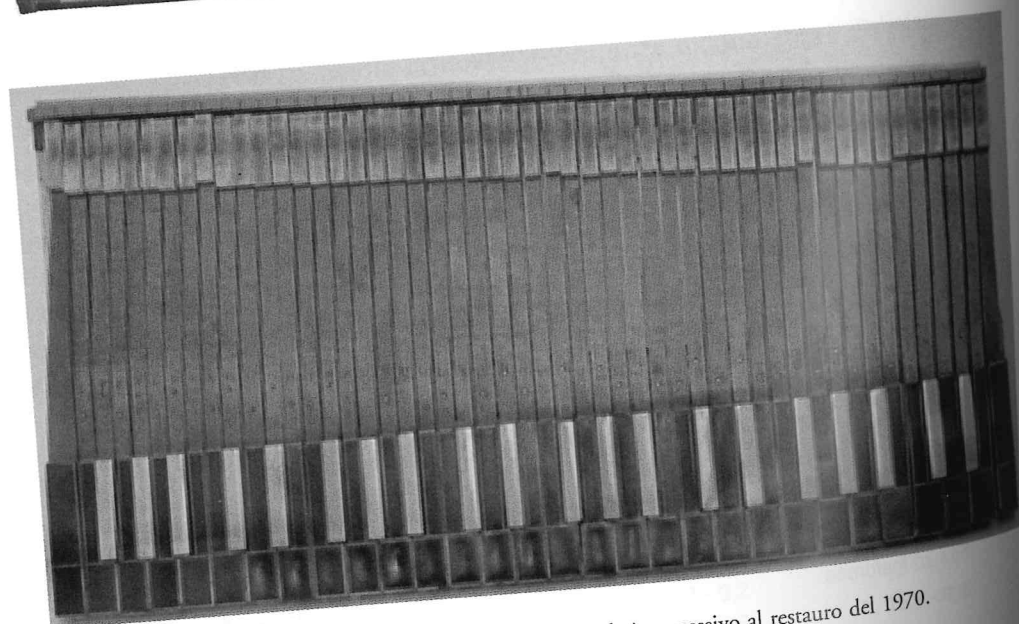


FIG. 4 - La tastiera pervenuta. L'ambito attuale è successivo al restauro del 1970.



FIG. 5 - Le porzioni delle leve dei tasti asportate nel precedente restauro.



FIG. 6 - L'iscrizione visibile sulla costa anteriore del traversino.

1.4. Tastiera

1.4.1. Descrizione

La tastiera, non originale, ha cinquanta tasti e un ambito da do^1/mi^1 a fa^5 (FIG. 4). Vi sono segni evidenti che la tastiera conobbe ambiti differenti nel corso della sua storia⁽⁶⁾.

Le leve dei tasti sono ricavate da un pannello di faggio di taglio radiale. Le porzioni di coda d'alcuni tasti furono segate e sostituite prima del 1970, quando furono nuovamente modificate per realizzare l'attuale ambito. I tasti coinvolti in tali operazioni sono gli attuali do^1 , do^5 , $do^\sharp$, re^5 , $re^\sharp$, mi^5 , fa^5 (FIG. 5). Le lastrine dei tasti diatonici sono d'ebano con filetti perimetrali d'avorio; i frontali sono composti di una lamina triforata d'avorio, sulla quale è incollato un elemento d'ebano a foggia d'arcata. I blocchetti dei tasti cromatici sono d'avorio (osso, per i tasti $do^\sharp$ e $mi^\flat$), incollati con imprecisione su altrettanti blocchetti di faggio. Sulle leve dei tasti sono presenti due numerazioni distinte: la più evidente si riferisce all'ambito precedente il restauro del 1970, $do^1 - do^5.re^5$; la seconda, in grafia antica, visibile solo parzialmente su alcuni tasti, suggerisce un precedente ambito di $sol^b/si^b - do^5$.

Sulle code dei tasti furono incollati blocchetti di noce (faggio tinto sui tasti modificati nel 1970), probabilmente per adattare l'altezza della tastiera ai salterelli; su questi blocchetti furono a loro volta incollate spesse guarnizioni di feltro bianco, moderne, anche se molto scurite dalla grafite usata per facilitare lo scorrimento dei salterelli. Le lamette di guida dei tasti sono di tre materiali differenti: ebano, faggio e una terza essenza non identificata (forse noce); le ultime si adattano meglio delle altre al taglio nelle code dei tasti.

L'attuale tasto fa^5 , sotto la placchetta, mostra una sagoma adatta per ospitare un successivo tasto cromatico; la sagoma del tasto fu modificata maldestramente, incollandovi un tassello di faggio. La modifica non appare d'epoca recente. L'attuale corsa dei tasti è di 6,5 - 7 mm per i diatonici e 5,5 - 6 mm per i cromatici. L'affondo di questi ultimi li porta, a tasto abbassato, a livellarsi coi tasti diatonici.

Il telaio della tastiera è stato costruito durante il restauro del 1970. Il museo custodisce un telaio di tastiera che ho potuto attribuire a questo clavicembalo: si tratta del telaio precedente il 1970, adattato per l'ambito $do^1 - do^5.re^5$. Questo è composto di quattro elementi d'abete, uniti fra loro con unioni angolari a mezza battuta, rinforzate da cavicchi. Il laterale sinistro appare integro, mentre quello destro è ridotto in larghezza; analogamente i due elementi trasversi sono stati accorciati all'estremità destra, così come la traversa di bilanciamento e la rastrelliera. Tutti questi elementi del telaio furono poi nuovamente allungati mediante l'aggiunta di piccoli pezzi: a sinistra e a destra sono visibili aggiunte, rispettivamente di 46 e 28 mm circa.

La lista anteriore presenta (aggiunte a spessore) una lista di quercia o castagno e una lista di cartone duro piuttosto recente. Le guarnizioni presenti sul telaio sono moderne.

La traversa di bilanciamento in noce è unita agli elementi laterali a battuta semplice.

La rastrelliera di faggio, di taglio radiale, è incollata alla costa posteriore del telaio; evidentemente in posizione diversa da quella originale. La parte autentica della rastrelliera presenta 46 tagli.

Le punte sulla traversa di bilanciamento, presumibilmente non originali, sono di ferro. Sono altresì evidenti i fori della posizione autentica delle punte. Questi suggeriscono che il telaio, in origine, non apparteneva alla tastiera pervenuta. Il suo ambito era, più probabilmente, $fa^b.sol^b.la^b - fa^5$. L'amputazione all'estremità della traversa di bilanciamento non permette di averne la certezza, tuttavia, la particolare disposizione delle prime tre note suggerisce che questo telaio sia stato asportato da uno strumento più antico, forse dell'inizio del sec. XVI.

1.4.2 Misure in mm del telaio antico

"Stichmass"	485 ÷ 486	
Telaio		sp. 11,2 ÷ 11,4
Traversa anteriore	l. 745	la. 40,5 - 40
Traversa posteriore	l. 746,5	la. 43,5 - 43
Lista laterale sinistra	l. 370	la. 89,4 - 88,8
Lista laterale destra	l. 320	la. 55,7 - 53,7
Traversa di bilanciamento	la. 42,6 - 43	sp. 23,6 - 23,8
Rastrelliera	la. 53,4 - 53,8	sp. 9,3 ÷ 9,9

1.5. Salterelli e loro guide

1.5.1. Descrizione

Sono pervenuti quattro tipi di salterelli:

- Trentadue salterelli di mediocre fattura, a sezione rettangolare, di noce; con bilancino di noce o d'acero e due tagli per gli smorzi, di cui uno mal eseguito.
- Trenta salterelli di mediocre fattura, a sezione rettangolare, in legno di frutto chiaro; con bilancino di noce o d'acero e due tagli per gli smorzi, di cui uno mal eseguito.
- Ventitré salterelli di buona fattura a sezione rettangolare, di noce; con bilancino di faggio o noce e un solo taglio per gli smorzi. Provengono evidentemente da un altro strumento di scuola italiana che aveva due registri di 8', come suggeriscono le lettere P e S scritte a lato della numerazione.

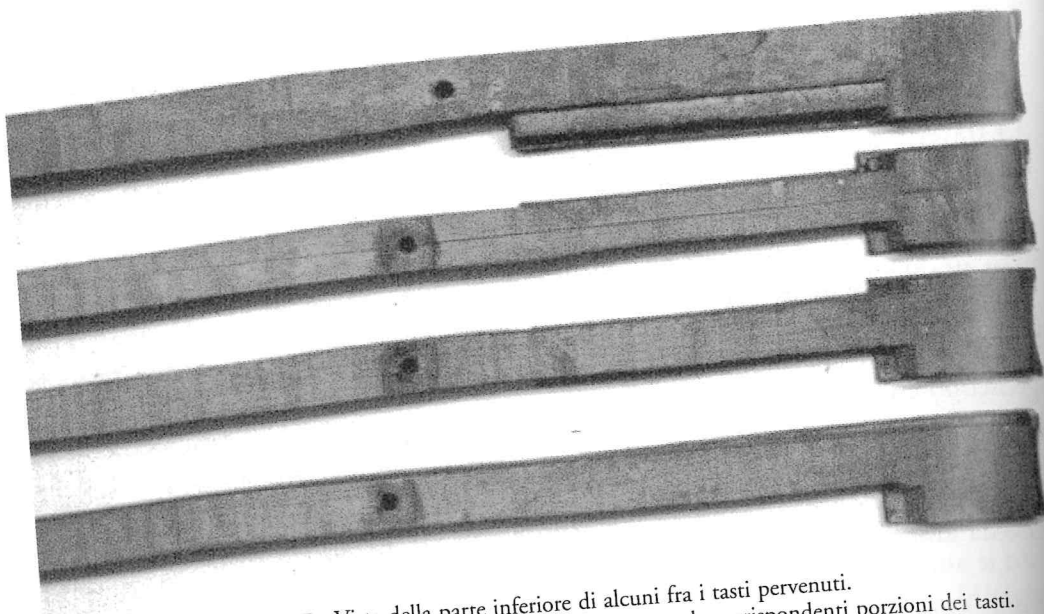


FIG. 7 - Vista della parte inferiore di alcuni fra i tasti pervenuti. È evidente la differenza di dimensione fra le lastrine applicate e le corrispondenti porzioni dei tasti.

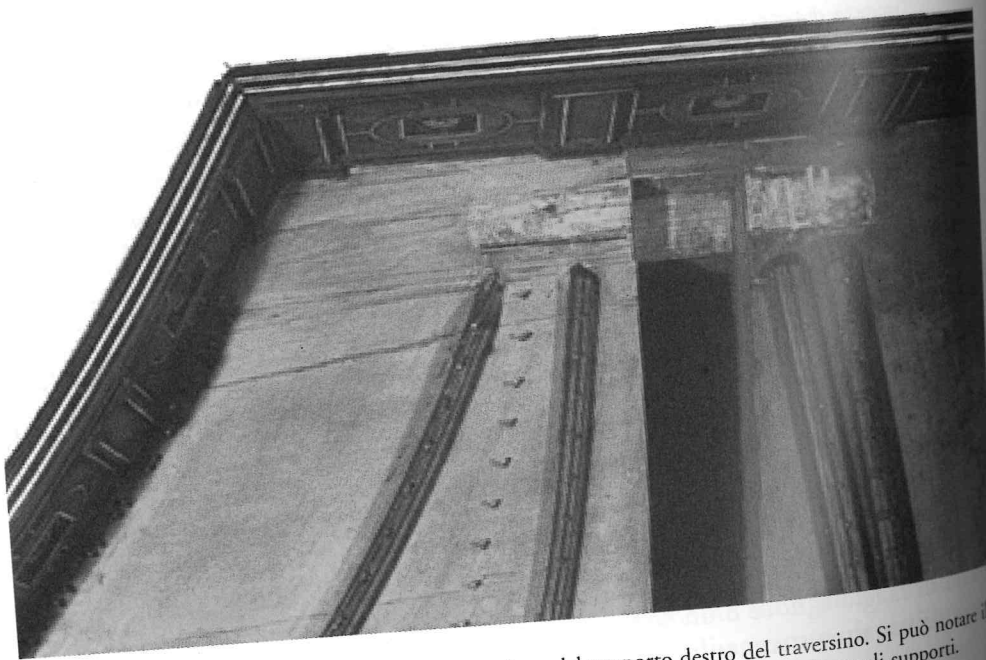


FIG. 8 - Vista parziale del cembalo dopo l'asportazione del supporto destro del traversino. Si può notare il troncamento subito dal ponticello di 8' sul somiere quando furono aggiunti gli attuali supporti.

D. Nove salterelli di buona fattura, in legno di frutto scuro; con bilancini di faggio o noce e due tagli per gli smorzi. La sezione a parallelogramma obliquangolo, simile a quella delle mortase nelle liste di guida, prova, unitamente alla numerazione scritta in grafia antica, che questi sono gli unici salterelli originali pervenuti. Si desume dalla lettera *O*, posta sotto la numerazione, che tutti appartenevano al registro di 4' (*Ottava*).

Su alcuni salterelli sono stati montati bilancini d'acero (?), l'aggiunta appare d'epoca recente. Le mollette di ritorno dei bilancini sono in lamina d'ottone. Gli smorzi, non originali, sono di panno rosso.

Le guide di cipresso dei salterelli sembrano originali. Ognuna ha cinquanta mortase a sezione di parallelogramma obliquangolo; questa forma particolare consente ai salterelli di trovarsi paralleli alle corde nonostante l'inclinazione delle guide. A fianco di ciascuna mortasa, in alto, vi è una scanalatura per permettere il movimento del bilancino.

Sulla guida trovata in posizione anteriore vi sono le seguenti scritte:

- *BASSI TEENOR [sic]* sulla faccia anteriore, a sinistra - incisa con una punta; verosimilmente originale (FIG. 10a).
- *DAVANTI* sulla faccia anteriore, a metà circa - scritta a matita in grafia moderna; la stessa scritta è presente sulla lista d'abete che delimita anteriormente il vano dei salterelli.
- (*segno spiraliforme*) sulla faccia posteriore, a metà circa - tracciato a matita; probabilmente moderno.
- (*due linee parallele diagonali*) a metà circa, in corrispondenza della mortasa della nota *fa*³ - incise con una punta sulla faccia posteriore; verosimilmente originali.
- *I* sulla costa superiore, all'estremità sinistra, su uno scalino maldestramente intagliato - scritto a matita; moderno.
- *I* sulla costa superiore, a sinistra della prima mortasa - scritto a matita; moderno.

Sull'altra guida vi sono le seguenti scritte:

- *BASSI OTAUA [sic]* sulla faccia anteriore - incisa con una punta; verosimilmente originale (FIG. 10b).
- *DIETRO* sulla faccia posteriore; a metà circa - scritta a matita, sottosopra, in grafia moderna. La stessa scritta è presente sulla lista che delimita posteriormente il vano dei salterelli (contro-somiere).

- (segno spiraliforme) a sinistra della scritta precedente - tracciato a matita, probabilmente moderno.
- (una linea diagonale) sulla faccia anteriore, in corrispondenza della mortasa della nota fa^3 - incisa con una punta; presumibilmente originale.
- 2 sulla costa superiore, all'estremità sinistra, su uno scalino maldestramente intagliato - scritto a matita; moderno.
- II sulla costa superiore, a sinistra della prima mortasa - scritto a matita; moderno.

Le guide dei salterelli sono disposte ad un angolo di circa 85° , rispetto all'asse longitudinale del cembalo, e le mortase presentano un'inclinazione analoga. Sulle estremità delle guide sono incollati quattro blocchetti d'ebano, apparentemente moderni, che urtando i supporti del traversino hanno la funzione di delimitare la corsa delle guide.

1.5.2. Misure in mm

Salterelli originali	l. 74,5 ÷ 81,4	la. 12,7 ÷ 13,2	sp. 5 ÷ 5,2
Bilancini originali presunti	l. 24,8	la. 3,4	sp. 2,1
Guide dei salterelli	l. 798,5	la. 36,1 ÷ 36,9	sp. 18,9 ÷ 19,4

1.6. Contro-cassa e sostegno

1.6.1. Descrizione⁽⁷⁾

Lo strumento è custodito in una contro-cassa di sagoma analoga; munita di coperchio con ribalta e portello frontale. Gli elementi di copertura sono tra loro uniti con cardini ad occhiello: due tra frontale e ribalta, tre fra ribalta e coperchio. Altri due cardini connettono il coperchio alla contro-cassa. Il coperchio è rinforzato da una traversa anteriore: la ribalta è rinforzata da due traverse, anteriore e posteriore. Una serie di cornici aggettanti listano i due elementi di copertura.

I fianchi della contro-cassa, incollati ai bordi del fondo, sono consolidati da una serie di rinforzi verticali esterni: due sul fianco destro, cinque sul fianco curvo, sei sul fianco sinistro. I due rinforzi anteriori del fianco sinistro e del fianco destro formano, con la traversa anteriore del fondo, l'alloggiamento per il portello frontale. Vi sono sei traverse del fondo, esterne, che collegano a coppie i rinforzi verticali dei fianchi.

L'esterno della contro-cassa è rivestito di cuoio bulinato, dipinto a volute di viticci, in oro e nero su fondo rosso. La contro-cassa è interiormente tinta di rosso. All'interno della ribalta è dipinto un blasone con leone rampante, dorato in campo verde.

Il sostegno è composto di due elementi. Quello anteriore è formato da due montanti sagomati ad anfora, con piedi a pattino, uniti tra loro da due traversine al piede e una traversa sopra. Quello posteriore consiste in un singolo montante sagomato, con pattini al piede disposti a crociera. I sostegni non sono solidali alla contro-cassa che vi è soltanto appoggiata. I montanti dei sostegni sono dipinti con decorazioni floreali stilizzate, dorate su fondo rosso.

1.6.2. Misure in mm

Coperchio	h. complessiva 278	la. complessiva 904	sp. 12 ca.
Fianco lungo	l. 2318	la. 228,5 - 231	sp. 14,4
Fianchino	l. 484	la. 231	sp. 13,4 - 13
Fianco curvo		la. 229,5 - 231,5	sp. 10 ÷ 10,7
Fianchetto di coda	l. 303	la. 230,5 - 228,5	sp. 12 - 13,3
Sostegno	h. 675 ca.		
Altezza da terra a coperchio chiuso	h. 915 - 928		

2. OSSERVAZIONI ED IPOTESI

2.1. Parti originali

Per la coerenza tipologica e a seguito di vicendevoli riscontri morfologici, possono senz'altro essere accettati come originali i seguenti elementi dello strumento: i fianchi, parte del fondo, la tavola armonica, il somiere e la sua lastronatura, i due ponticelli del registro di 8' e le guide dei salterelli. La contro-cassa sembra coeva o di poco posteriore allo strumento.

2.2. Parti non originali o di dubbia origine

2.2.1. La tastiera

In accordo con i relatori del restauro del 1970, ritengo che la tastiera attuale non sia quella originale perché le dimensioni non si adattano a quelle del suo vano. È evidente, inoltre che le lastrine, i frontalini, i blocchetti d'avorio dei cromatici

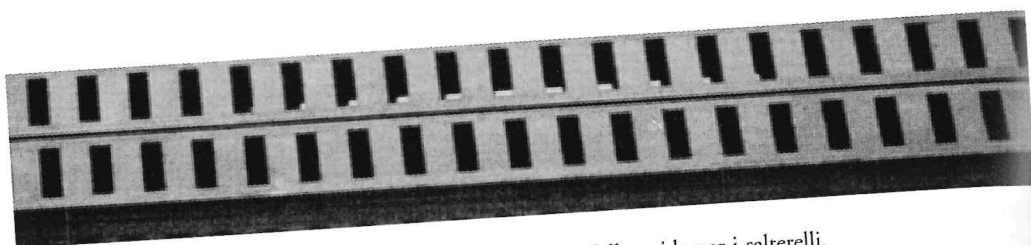


FIG. 9 - Porzione della parte inferiore delle guide per i salterelli.

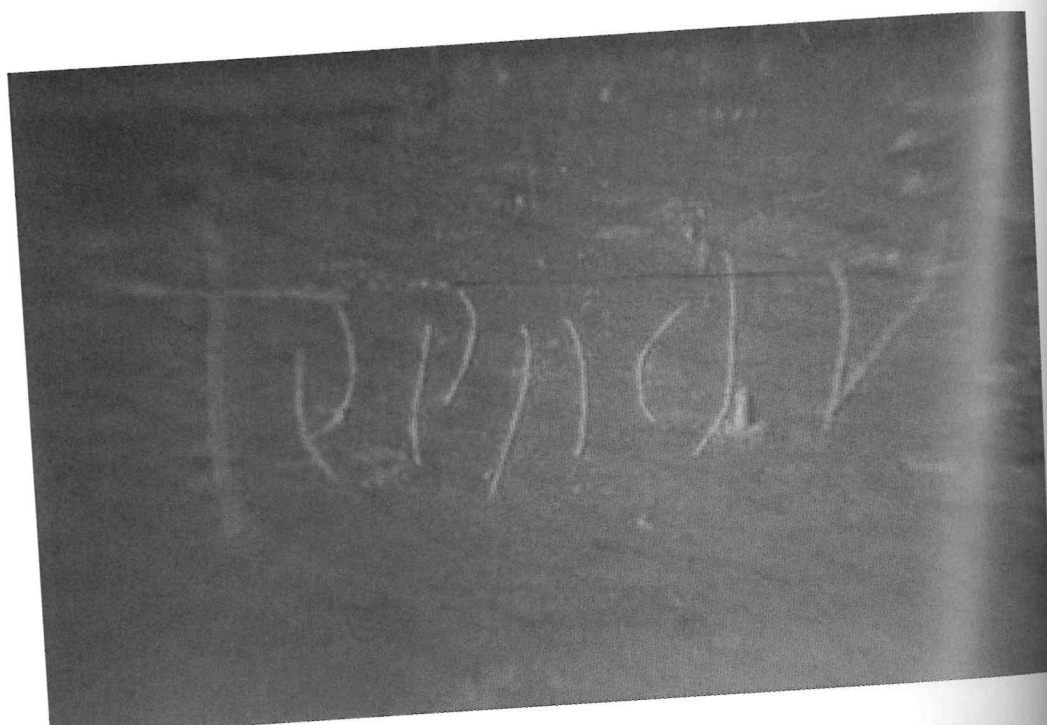


FIG. 10a

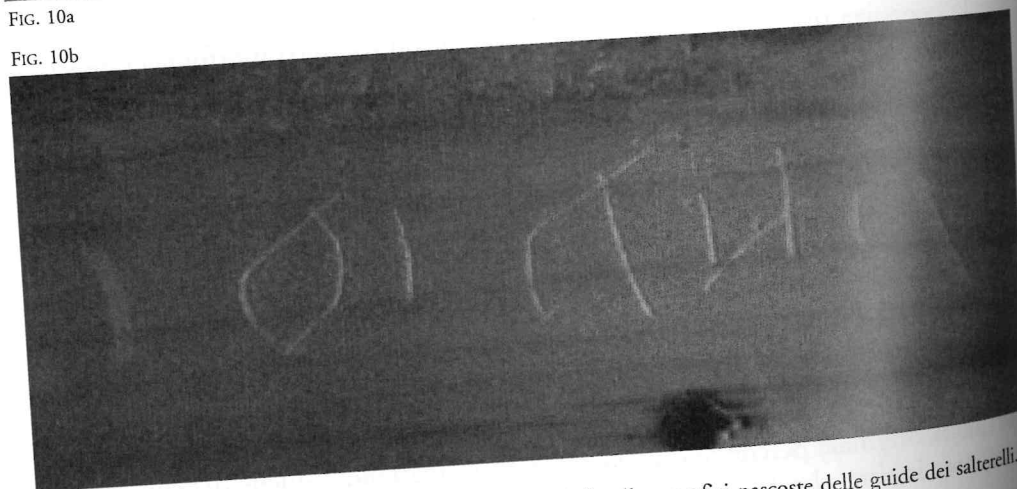


FIG. 10b

FIG. 10a e FIG. 10b - Le iscrizioni (teenor e otawa) visibili sulle superfici nascoste delle guide dei salterelli.

sono stati applicati ad una tastiera che richiedeva coperture più corte e strette. A tastiera smontata, l'imprecisione nell'incollaggio delle coperture è chiaramente visibile (FIG. 7). Queste osservazioni portano ad escludere che la tastiera possa essere originale. Per le caratteristiche antiche delle leve dei tasti, tuttavia, ritengo probabile fosse stata asportata da un altro strumento storico (e forse accorciata), e che l'attuale copertura sia stata applicata successivamente.

2.2.2. La tarsia perimetrale

Vanno segnalate alcune incongruenze relative alla tarsia applicata alla cinta del piano armonico. Questa, in alcuni punti rende così difficoltoso l'aggancio delle corde che le relative punte dovettero essere piegate verso l'interno dello strumento; se in più si nota che l'inserimento delle punte d'aggancio sarebbe stato difficoltoso senza danneggiare la tarsia⁽⁸⁾, sorgono legittimi dubbi sull'originalità di quest'ultima.

Inoltre, gli inserti quadriforati d'avorio che compongono la tarsia sono composti di due elementi affiancati, uguali a quelli usati per i frontalini della tastiera; quest'identità suggerisce che la tarsia e la copertura dei tasti furono fatte insieme.

I supporti del traversino (in parte incollati sulla tavola armonica) hanno una posizione tanto inusuale quanto nociva per l'integrità della tavola stessa. Sul somiere si osserva pure che l'estremità destra del ponticello originale fu maldestramente accorciata per far spazio ad uno dei supporti; si arguisce, quindi, che in origine questi non potevano avere l'attuale collocazione. Non sono presenti altrove i segni di un'antica posizione dei supporti; è perciò realistico dedurre che quelli originali erano fissati alle fasce, e che la tarsia, aggiunta successivamente, ne ha occultato le tracce d'incollaggio.

Notiamo ancora che la tarsia sul traversino non appare minimamente accorciata o modificata, ma anzi è simmetrica e morfologicamente integra, eppure il traversino stesso, nella parte inferiore, sotto il panno, appare lavorato in modo grossolano, e presenta segni di chiodature, come fosse ricavato da un asse di legno di recupero. Questi indizi e il contesto nel quale sono colti mi portano a concludere che traversino e tarsia non siano autentici.

2.2.3. L'iscrizione

Le considerazioni espone nei precedenti punti provano che anche la firma apposta sulla tarsia del traversino non è autentica. Tale argomentazione è corroborata dal fatto che il costruttore in oggetto si firmava usualmente *Viti de Trasuntinis* o *Vito de Trasuntinis*: nessun altro strumento pervenuto porta la firma Vidus Trasuntinus. Inoltre la lettera *F* (abbreviazione di *Fecit*) che segue il nome, non fu mai usata da Trasuntino ed era inconsueta prima del XVII secolo.

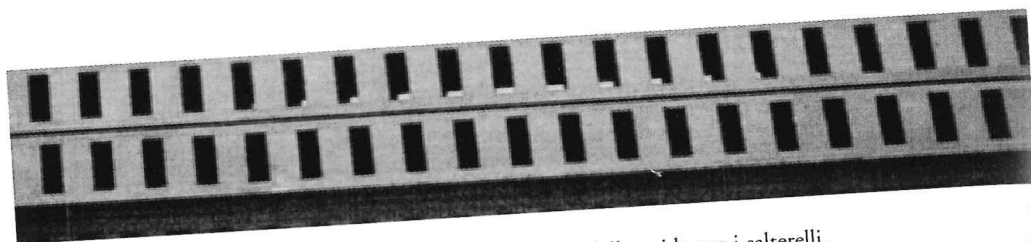


FIG. 9 - Porzione della parte inferiore delle guide per i salterelli.

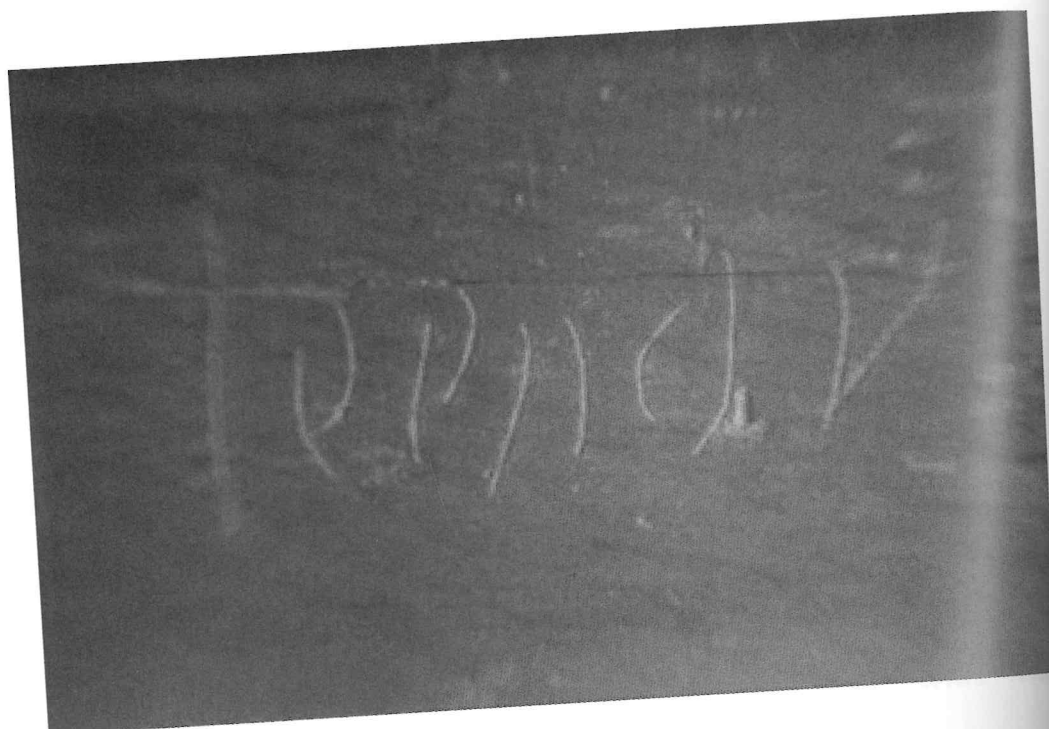


FIG. 10a

FIG. 10b

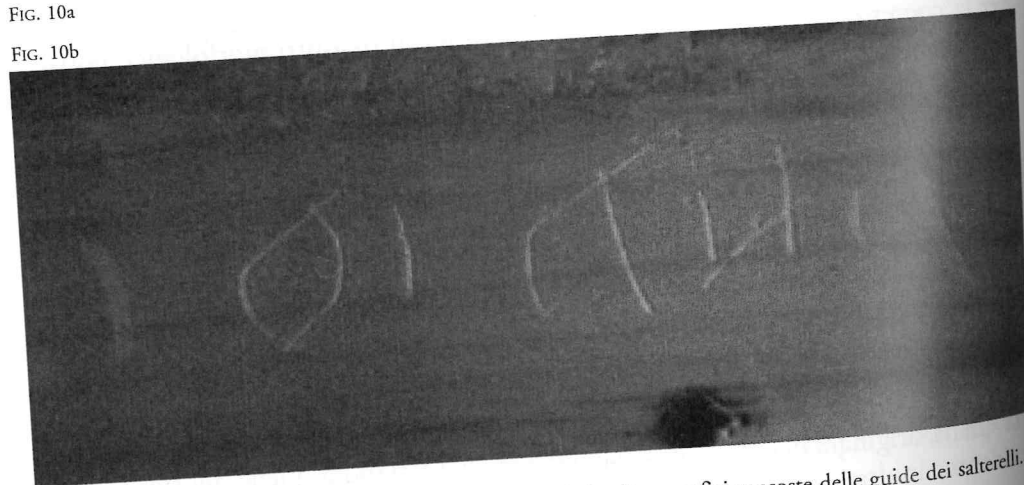


FIG. 10a e FIG. 10b - Le iscrizioni (teenor e otau) visibili sulle superfici nascoste delle guide dei salterelli.

sono stati applicati ad una tastiera che richiedeva coperture più corte e strette. A tastiera smontata, l'imprecisione nell'incollaggio delle coperture è chiaramente visibile (FIG. 7). Queste osservazioni portano ad escludere che la tastiera possa essere originale. Per le caratteristiche antiche delle leve dei tasti, tuttavia, ritengo probabile fosse stata asportata da un altro strumento storico (e forse accorciata), e che l'attuale copertura sia stata applicata successivamente.

2.2.2. La tarsia perimetrale

Vanno segnalate alcune incongruenze relative alla tarsia applicata alla cinta del piano armonico. Questa, in alcuni punti rende così difficoltoso l'aggancio delle corde che le relative punte dovettero essere piegate verso l'interno dello strumento; se in più si nota che l'inserimento delle punte d'aggancio sarebbe stato difficoltoso senza danneggiare la tarsia⁽⁸⁾, sorgono legittimi dubbi sull'originalità di quest'ultima.

Inoltre, gli inserti quadriforati d'avorio che compongono la tarsia sono composti di due elementi affiancati, uguali a quelli usati per i frontali della tastiera; quest'identità suggerisce che la tarsia e la copertura dei tasti furono fatte insieme.

I supporti del traversino (in parte incollati sulla tavola armonica) hanno una posizione tanto inusuale quanto nociva per l'integrità della tavola stessa. Sul somiere si osserva pure che l'estremità destra del ponticello originale fu maldestramente accorciata per far spazio ad uno dei supporti; si arguisce, quindi, che in origine questi non potevano avere l'attuale collocazione. Non sono presenti altrove i segni di un'antica posizione dei supporti; è perciò realistico dedurre che quelli originali erano fissati alle fasce, e che la tarsia, aggiunta successivamente, ne ha occultato le tracce d'incollaggio.

Notiamo ancora che la tarsia sul traversino non appare minimamente accorciata o modificata, ma anzi è simmetrica e morfologicamente integra, eppure il traversino stesso, nella parte inferiore, sotto il panno, appare lavorato in modo grossolano, e presenta segni di chiodature, come fosse ricavato da un asse di legno di recupero. Questi indizi e il contesto nel quale sono colti mi portano a concludere che traversino e tarsia non siano autentici.

2.2.3. L'iscrizione

Le considerazioni esposte nei precedenti punti provano che anche la firma apposta sulla tarsia del traversino non è autentica. Tale argomentazione è corroborata dal fatto che il costruttore in oggetto si firmava usualmente *Viti de Trasuntinis* o *Vito de Trasuntinis*: nessun altro strumento pervenuto porta la firma Vidus Trasuntinus. Inoltre la lettera *F* (abbreviazione di *Fecit*) che segue il nome, non fu mai usata da Trasuntino ed era inconsueta prima del XVII secolo.

2.3. Altre modifiche documentabili

2.3.1. Le guide dei salterelli

Alcune modifiche subite dallo strumento si possono intuire dalle iscrizioni apposte sulle guide dei salterelli⁽⁹⁾.
Le iscrizioni più antiche – *BASSI TEENOR*, *BASSI OTAUA* – indicano, verosimilmente, la seguente disposizione originale:

- 8' guida posteriore
- 4' guida anteriore

le iscrizioni successive – *I*, *II*, *1*, *2* – informano che le guide furono scambiate di posto per avere questa disposizione:

- 8' guida posteriore
- 4' guida anteriore

oppure, più probabilmente:

- 8' guida posteriore
- 8' guida anteriore

Il restauro effettuato nel 1970 ripristinò la probabile disposizione originale, ma la collocazione delle guide dei salterelli fu lasciata inalterata, così che le scanalature nelle mortase vennero a trovarsi in corrispondenza del retro dei salterelli.

2.3.2. L'incordatura

La documentazione di restauro del 1970 descrive un'incordatura differente da quella riscontrata sullo strumento⁽¹⁰⁾: vi era infatti riportata un'incordatura d'acquaio, mentre sul cembalo sono state trovate in prevalenza corde d'ottone e bronzo fosforoso; certamente più adatte al diapason per il quale l'incordatura fu pensata⁽¹¹⁾. Tale diapason, di una quarta più grave, fu adottato in relazione alla lunghezza delle corde. Studi successivi⁽¹²⁾, tuttavia, indicarono più probabile che tale lunghezza fosse necessaria per dare spazio negli acuti ai ponticelli del registro di 4', piuttosto che per l'abbassamento del diapason.

2.4. Ipotesi per una storia dello strumento

Sulla base delle osservazioni fin qui riportate è possibile abbozzare, con una certa verosimiglianza, la storia dello strumento.
Le caratteristiche tipologiche delle parti assunte come originali suggeriscono che il cembalo fu costruito nella seconda metà del XVI secolo, presumibilmente a Venezia o in altro centro della Repubblica veneta.

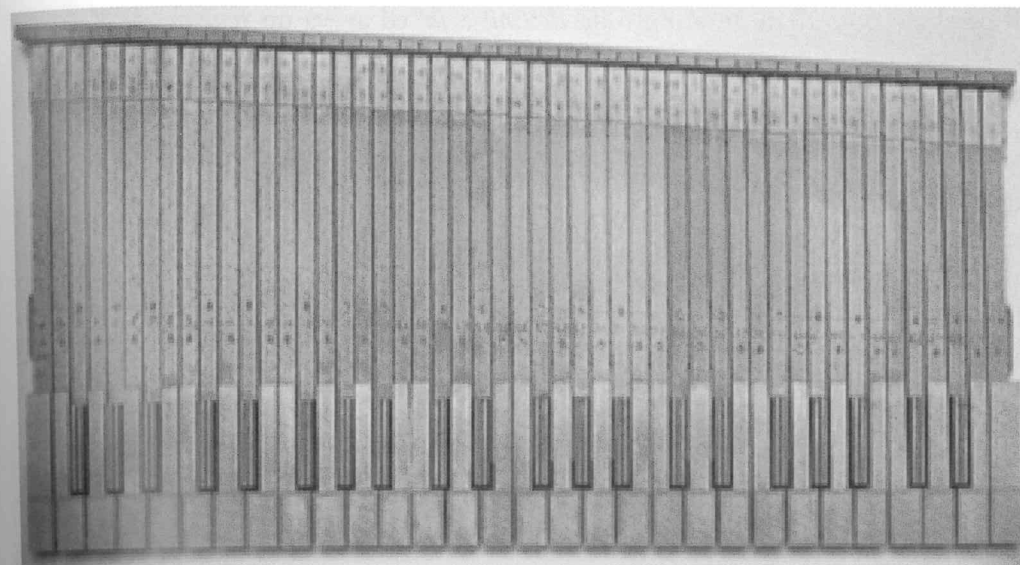


FIG. 11 - La tastiera costruita nell'intervento attuale.



FIG. 12 - Particolare della nuova tastiera inserita nello strumento.

Il cembalo possedeva un ambito da do^4/mi^4 a fa^5 ed aveva un registro di 8' e uno di 4', incordati presumibilmente in ferro. Il primo registro aveva (ed ha tuttora) la corda do^4 lunga 352,5 mm. Tutti i salterelli appartenevano al tipo D descritto sopra⁽¹³⁾.

Successivamente, quando le mutate esigenze musicali richiesero due registri accordati all'unisono, la disposizione fu modificata in 2x8', asportando i ponticelli del registro di 4', divenuti inutili.

In epoca più recente, l'ambito fu portato a $do^4 - do^5. re^5$. Credo che solo in questo momento fu inserita la tastiera attuale, prelevandola da un altro strumento la cui estensione, documentata dalla numerazione più remota, era $sol^4/si^4 - do^5$ (è però probabile che quest'ambito fosse già il risultato di un antico rifacimento). La nuova tastiera fu adattata al cembalo in modo approssimativo (FIG. 1). Forse solo ora furono aggiunti la tarsia e il traversino, e fu segnata la firma apocrifia. Nondimeno la datazione di quest'aggiunta merita di essere ulteriormente esaminata, e lo stesso carattere spurio di tarsia e traversino è tuttora oggetto di dibattito. Nel 1970, la ditta Tamburini di Crema eseguì un restauro durante il quale furono ripristinati l'ambito e la disposizione originale. Per la descrizione delle operazioni allora effettuate rimando alla relazione allegata⁽¹⁴⁾.

3. L'INTERVENTO ATTUALE

3.1. Criteri d'intervento

Lo strumento è stato preliminarmente misurato, fotografato e sottoposto ad un accurato studio che ha portato in evidenza le alterazioni subite. Le sue condizioni di conservazione sono state documentate. I risultati di questa fase di lavoro sono riassunti nelle pagine precedenti.

Lo studio preliminare ha rivelato che il registro di 8', coi suoi ponticelli, si trovava sostanzialmente nelle condizioni d'origine e avrebbe potuto ancora fornire indicazioni attendibili sulle qualità musicali dello strumento.

Successivamente sono state prese in considerazione le conseguenze possibili di un ripristino della tensione, e l'eventualità di perdere indizi e testimonianze è stata attentamente valutata per ogni operazione messa in atto.

In quasi tutto l'ambito le corde dello strumento presentavano una tensione adeguata al loro materiale. Al momento dei rilievi il diapason medio dello strumento era circa una quarta sotto rispetto a $la^3 = 440$ Hz. Tale diapason corrisponde all'accordatura stabilita nel restauro precedente⁽¹⁵⁾. Poiché l'ultima accordatura risaliva a non meno di sei anni fa, era certo che la cassa poteva reggere una tensione adatta all'uso musicale.



FIG. 13 - Lo strumento a restauro finito, estratto dalla controcassa.

Dopo un'accurata indagine delle caviglie e delle punte d'aggancio non sono state rilevate tracce di corde antiche, o semplicemente vecchie. Ho accennato in precedenza a due differenti interpretazioni d'incordatura. I motivi che portarono, nel 1970, a scegliere un diapason traspositore possono farsi risalire all'influenza degli studi di J. D. Shorrtridge⁽¹⁶⁾ e al ritrovamento di un documento del 1674⁽¹⁷⁾, in cui è citato un cembalo di Vito Trasuntino accordato alla quarta bassa. Tuttavia, non mi sembra che una testimonianza della seconda metà del Seicento (quando il gusto musicale era alquanto mutato rispetto al secolo precedente e molti strumenti più antichi erano stati modificati) possa dare indicazioni attendibili per lo strumento in esame. Inoltre, è molto probabile che il presente clavicembalo non sia neppure stato costruito da Vito Trasuntino. Per finire, come ho già accennato, studi successivi hanno alquanto indebolito le tesi di Shorrtridge. Sulla base di queste considerazioni ho ritenuto di modificare l'incordatura del cembalo e accordarlo ad un diapason più alto. Le parti meccaniche (tastiera e salterelli) sono pervenute in uno stato di conservazione così precario che (visti anche l'eterogeneità degli elementi e il carattere prevalentemente spurio delle parti) ho valutato sfavorevolmente la possibilità di un loro riuso. Qualsiasi operazione volta al ripristino avrebbe portato alla perdita d'indizi e testimonianze relativi ad un momento della vita del cembalo. La tastiera e la maggior parte dei salterelli, anche se non originali, provengono tuttavia da altri strumenti storici, e la loro integrità va salvaguardata. Una tastiera d'uso e nuovi salterelli, su modello dei pochi originali pervenuti, sono quindi stati realizzati.

3.2. Operazioni effettuate

Tutte le corde pervenute, anche se moderne, sono state asportate, catalogate e conservate⁽¹⁸⁾. Ho approfittato di quest'operazione per controllare, una per una, lo stato delle caviglie, per verificarne l'ossidazione ed eventuali segni di distacco della vernice dorata. I controlli hanno dato risultati soddisfacenti: l'ossidazione era a livelli più che accettabili e la vernice dorata ancora presente aveva una buona coesione sulle caviglie⁽¹⁹⁾. Ovviamente, queste ultime sono state poi ricollocate nelle stesse sedi in cui furono trovate.

Prima di procedere all'assemblaggio di nuove corde ho tolto le guide dei salterelli che erano invertite di posto. Per fare questo ho temporaneamente scollato il supporto destro del traversino, già in precarie condizioni d'incollaggio: l'operazione non ha creato problemi e il supporto è stato asportato con molta facilità. Dopo i rilievi necessari, le guide sono state poste come indicato dalle incisioni più antiche⁽²⁰⁾.

Le nuove corde, tutte in ferro con leggera percentuale di carbonio, sono state fatte con filo "M. Rose" la cui densità approssimativa è 7769 Kg/m³.

Sono stati montati i seguenti diametri:

Registro di 8'		Registro di 4'	
Nota	Diametro	Nota	Diametro
do1/mi	0,48	do1/mi1	0,36
re1/fa#1	0,44	re1/fa#1 - mi1/sol#1	0,33
mi1/sol#1	0,40	fa1 - la1	0,25
fa1	0,36	sib1 - re2	0,23
sol1	0,33	mib2 - sol2	0,21
la1 - si1	0,30	sol#2 - re3	0,19
do2 - fa2	0,27	mib3 - fa5	0,16
fa#2 - la2	0,25		
sib2 - re3	0,23		
mib3 - sol#3	0,21		
la3 - re4	0,19		
mib4 - fa5	0,16		

Tale incordatura è calcolata per un diapason $la^3 = 440 \text{ Hz.}$, che, a mio parere, è vicino al diapason per il quale il cembalo fu pensato.

Ho asportato le strisce di feltro, moderne, dalla lista anteriore della tastiera e da sotto il traversino dei salterelli. Le ho sostituite con strisce di panno scuro; per uno spessore complessivo di mm 3,1 (sulla lista anteriore del telaio della tastiera) e di mm 4,1 (sotto il traversino). La corsa dei tasti è così delimitata dal telaio della tastiera. Tutti gli elementi asportati sono stati archiviati.

3.3. Rifacimento delle parti meccaniche

Per il riuso, la tastiera e il suo telaio sono stati rifatti prendendo a modello tastiere d'altri cembali veneziani coevi e adattandone le dimensioni allo strumento (FIG. 11 e FIG. 12).

I salterelli sono stati rifatti prendendo a modello i nove, di tipo D, descritti sopra. Ho evitato di agire sulle loro guide per facilitarne lo scorrimento; ogni aggiustamento è stato fatto esclusivamente sui nuovi salterelli.

Le tracce di grafite ancora presenti nelle cave delle guide erano precedenti all'attuale intervento, durante il quale non è stato fatto uso di lubrificanti. I salterelli sono stati impennati con penne d'oca.

La tastiera e i salterelli asportati sono conservati a parte, in una bacheca a lato dello strumento.

NOTE

- (1) Per ulteriori considerazioni sulla firma vedi 2.2.3.
- (2) Per ulteriori considerazioni sul lavoro d'intarsio vedi 2.2.2.
- (3) Vedi 1.1.
- (4) Se non è altrimenti specificato, tutte le misure s'intendono cornici escluse. Quando sono riportate due o più misure, esse vanno intese da sinistra a destra, dall'alto al basso, da fronte a retro; il segno ÷ posto tra due numeri significa che le misure sono comprese tra i due valori riportati.
- (5) Vedi anche 2.2.2.
- (6) Vedi Appendice.
- (7) Vedi FIG. II.
- (8) Le punte d'aggancio non sono ritenute originali perché identiche in entrambi i registri di 8'. Probabilmente sono databili all'intervento nel corso del quale fu aggiunto il registro unisono.
- (9) Vedi 1.5.
- (10) Cfr. Appendice.
- (11) Documentata in: TAGLIAVINI, L.F. *Appunti sugli ambiti delle tastiere in Italia... Arte nell'Aretino*, Arezzo 1979, p.29.
- (12) Cfr. WRAIGHT, D. *Intervento del costruttore, Estate Musicale 1982*, Comune di Milano, Premezzo, 1982.
- (13) Vedi 1.5.1.
- (14) Vedi Appendice.
- (15) Documentata in: TAGLIAVINI, L.F. *op. cit.*
- (16) SHORTRIDGE, JOHN D. *Italian Harpsichord Building in the 16th and 17th Centuries*. United States National Museum Bulletin, vol. CCXXV pagg. 94-107. Washington D.C. 1970.
- (17) Vedi TAGLIAVINI, L.F. *op. cit.*, pag. 29.
- (18) La relazione originale, disponibile presso il Museo degli strumenti musicali di Milano, contiene due dischetti magnetici sui quali sono riprodotti i suoni di tutte le corde pervenute prima dell'intervento attuale.
- (19) Ad ogni modo, per l'accordatura raccomando l'uso di una chiave a forma di T, internamente guarnita con pelle.
- (20) Cfr. 1.5.1. e 2.3.1.

PRECISAZIONI SU GIACOMO DEL MAINO

Raffaele Casciaro

Giacomo Del Maino è lo scultore in legno più famoso e più sfuggente del Quattrocento lombardo⁽¹⁾. L'opera alla quale è maggiormente legata la sua memoria, la grande ancona dell'Immacolata, che accolse tra i suoi intagli la *Vergine delle Rocce* di Leonardo, non esiste più, e invano si cercherebbe un'altra opera documentata di sicura autografia. Rimangono opere di collaborazione: il coro di Sant'Ambrogio, eseguito insieme a Lorenzo da Origgio e Giacomo da Torre (o da Turro?) e la grande croce di Castel San Giovanni, in cui fu coinvolto anche il figlio Giovan Angelo. In entrambi i casi, la ricerca della sua mano passa attraverso un'analisi filologica in cui manca un sicuro termine di paragone. L'ultima sua realizzazione, il coro dei conversi della Certosa di Pavia, si risolse con ogni probabilità solo in un'opera di montaggio dei pezzi eseguiti da altri, e nel subappalto di ciò che rimaneva da fare.

Arrendersi di fronte a queste difficoltà significa però rinunciare a comprendere il ruolo di colui che fu per alcuni decenni il principale punto di riferimento per chi nel Ducato di Milano volesse far eseguire un grande altare in legno, il maestro che formò un'intera generazione di intagliatori, dai fratelli De Donati ai suoi figli Giovan Angelo e Tiburzio. Un'impasse che ha finora impedito di riunire intorno all'intagliatore un catalogo di opere su cui converga il consenso generale.

Date queste premesse, non mi stupisco dei dubbi che hanno accompagnato alcune mie recenti proposte relative a Giacomo, avanzate anche sulle pagine di questa rivista, e che ora vorrei appoggiare a un più ricco repertorio di immagini⁽²⁾. Credo che gli indizi, le circostanze documentarie e i mille riflessi dell'attività dello scultore nell'arte dei suoi anni possano ormai mettere a fuoco senza incertezze i caratteri del suo stile, la sua personalità artistica. Sulle tracce dell'ottimo profilo biografico ricostruito da Paolo Ventoruli, cercherò di ripercorrere l'attività dell'artista con le aggiunte e le precisazioni frutto delle ricerche di questi ultimi anni.

Milanese, figlio di Damiano, abitante a porta Ticinese nella parrocchia di San Giorgio a Palazzo, Giacomo Del Maino si affaccia alla storia il 13 ottobre 1469, quando firma il contratto per gli stalli corali della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano⁽³⁾. Nel documento egli è definito *magister*, ma il suo nome compare per

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

NOTE

- (1) Per ulteriori considerazioni sulla firma vedi 2.2.3.
- (2) Per ulteriori considerazioni sul lavoro d'intarsio vedi 2.2.2.
- (3) Vedi 1.1.
- (4) Se non è altrimenti specificato, tutte le misure s'intendono cornici escluse. Quando sono riportate due o più misure, esse vanno intese da sinistra a destra, dall'alto al basso, da fronte a retro; il segno ÷ posto tra due numeri significa che le misure sono comprese tra i due valori riportati.
- (5) Vedi anche 2.2.2.
- (6) Vedi Appendice.
- (7) Vedi FIG. II.
- (8) Le punte d'aggancio non sono ritenute originali perché identiche in entrambi i registri di 8'. Probabilmente sono databili all'intervento nel corso del quale fu aggiunto il registro unisono.
- (9) Vedi 1.5.
- (10) Cfr. Appendice.
- (11) Documentata in: TAGLIAVINI, L.F. *Appunti sugli ambiti delle tastiere in Italia... Arte nell'Aretino*, Arezzo 1979, p.29.
- (12) Cfr. WRIGHT, D. *Intervento del costruttore, Estate Musicale 1982*, Comune di Milano, Premezzo, 1982.
- (13) Vedi 1.5.1.
- (14) Vedi Appendice.
- (15) Documentata in: TAGLIAVINI, L.F. *op. cit.*
- (16) SHORTRIDGE, JOHN D. *Italian Harpsichord Building in the 16th and 17th Centuries*. United States National Museum Bulletin, vol. CCXXV pagg. 94-107. Washington D.C. 1970.
- (17) Vedi TAGLIAVINI, L.F. *op. cit.*, pag. 29.
- (18) La relazione originale, disponibile presso il Museo degli strumenti musicali di Milano, contiene due dischetti magnetici sui quali sono riprodotti i suoni di tutte le corde pervenute prima dell'intervento attuale.
- (19) Ad ogni modo, per l'accordatura raccomando l'uso di una chiave a forma di T, internamente guarnita con pelle.
- (20) Cfr. 1.5.1. e 2.3.1.

PRECISAZIONI SU GIACOMO DEL MAINO

Raffaele Casciaro

Giacomo Del Maino è lo scultore in legno più famoso e più sfuggente del Quattrocento lombardo⁽¹⁾. L'opera alla quale è maggiormente legata la sua memoria, la grande ancona dell'Immacolata, che accolse tra i suoi intagli la *Vergine delle Rocce* di Leonardo, non esiste più, e invano si cercherebbe un'altra opera documentata di sicura autografia. Rimangono opere di collaborazione: il coro di Sant'Ambrogio, eseguito insieme a Lorenzo da Origgio e Giacomo da Torre (o da Turro?) e la grande croce di Castel San Giovanni, in cui fu coinvolto anche il figlio Giovan Angelo. In entrambi i casi, la ricerca della sua mano passa attraverso un'analisi filologica in cui manca un sicuro termine di paragone. L'ultima sua realizzazione, il coro dei conversi della Certosa di Pavia, si risolse con ogni probabilità solo in un'opera di montaggio dei pezzi eseguiti da altri, e nel subappalto di ciò che rimaneva da fare.

Arrendersi di fronte a queste difficoltà significa però rinunciare a comprendere il ruolo di colui che fu per alcuni decenni il principale punto di riferimento per chi nel Ducato di Milano volesse far eseguire un grande altare in legno, il maestro che formò un'intera generazione di intagliatori, dai fratelli De Donati ai suoi figli Giovan Angelo e Tiburzio. Un'*impasse* che ha finora impedito di riunire intorno all'intagliatore un catalogo di opere su cui converga il consenso generale.

Date queste premesse, non mi stupisco dei dubbi che hanno accompagnato alcune mie recenti proposte relative a Giacomo, avanzate anche sulle pagine di questa rivista, e che ora vorrei appoggiare a un più ricco repertorio di immagini⁽²⁾. Credo che gli indizi, le circostanze documentarie e i mille riflessi dell'attività dello scultore nell'arte dei suoi anni possano ormai mettere a fuoco senza incertezze i caratteri del suo stile, la sua personalità artistica. Sulle tracce dell'ottimo profilo biografico ricostruito da Paolo Ventoruli, cercherò di ripercorrere l'attività dell'artista con le aggiunte e le precisazioni frutto delle ricerche di questi ultimi anni.

Milanese, figlio di Damiano, abitante a porta Ticinese nella parrocchia di San Giorgio a Palazzo, Giacomo Del Maino si affaccia alla storia il 13 ottobre 1469, quando firma il contratto per gli stalli corali della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano⁽³⁾. Nel documento egli è definito *magister*, ma il suo nome compare per



FIG. 1 - Giacomo Del Maino, *San Pietro Martire* (1496), particolare dal *Crocifisso* della Collegiata di Castel San Giovanni (Piacenza).

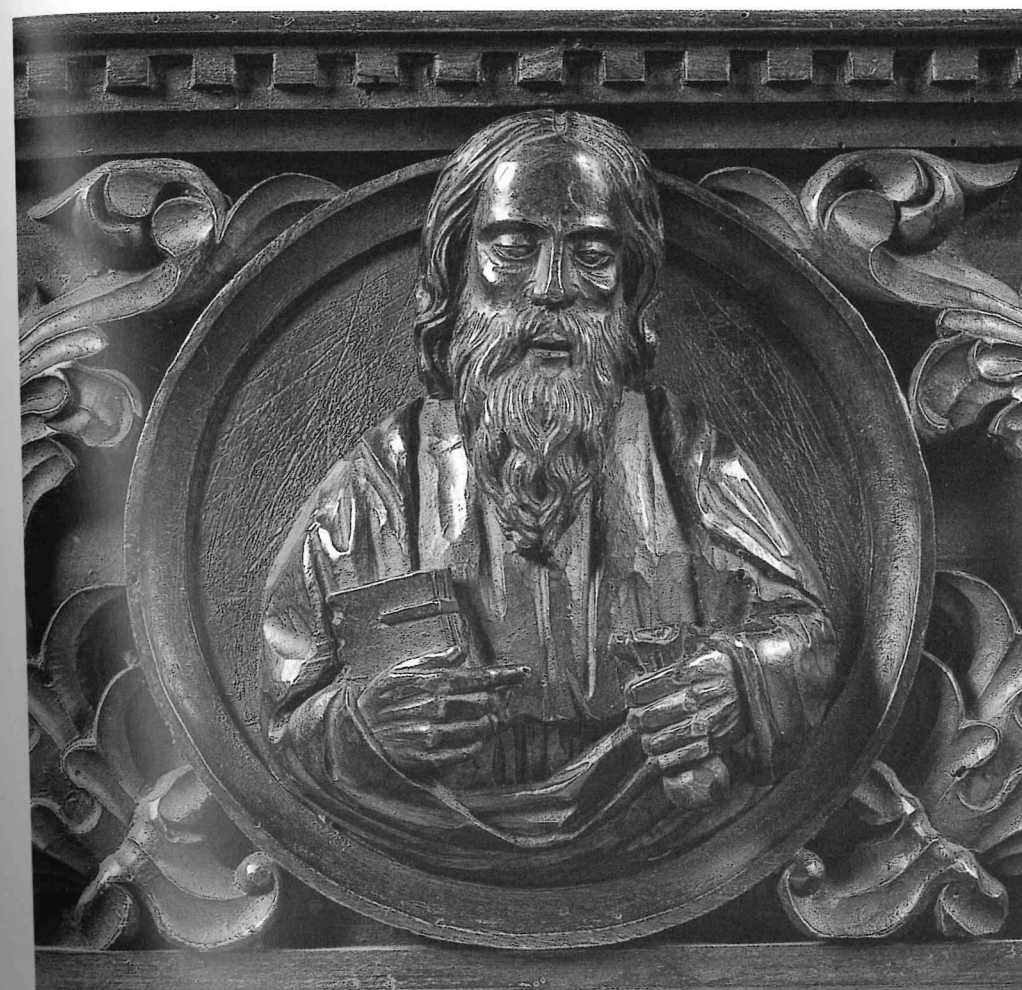


FIG. 2 - Giacomo Del Maino, *San Matteo* (1469-71), dal coro della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

terzo, dopo quelli di Lorenzo da Origgio e Giacomo da Torre. Evidentemente l'artista è il più giovane dei tre, come si deduce anche dall'assenza del suo nome nell'elenco dei *magistri a lignamine* citati nel 1459 all'atto di fondazione della Scuola di San Giuseppe, che riuniva intagliatori, intarsiatori e falegnami operosi a Milano⁽⁴⁾. Giacomo doveva aver raggiunto la maggiore età e conseguito il titolo di *magister* nel decennio compreso tra le date dei due documenti citati, forse nei primi anni sessanta. Possiamo supporre che fosse nato intorno al 1440 e che all'epoca del contratto per Sant'Ambrogio non avesse compiuto i trent'anni. La commissione era importante, i suoi colleghi non erano degli sconosciuti (anche se le loro opere citate dai documenti non sopravvivono), quindi anche Giacomo doveva già godere di una certa notorietà. La collaborazione tra diversi maestri era una prassi molto comune nella Lombardia dell'epoca, al punto che non sopravvive nessuna opera documentata del nostro scultore che non sia frutto di un lavoro collettivo. Distinguere il suo apporto personale è stato perciò molto difficile, anche perché le sue opere superstiti furono realizzate a notevole distanza cronologica l'una dall'altra. Il caposaldo della sua produzione deve essere considerata la grande *Croce* della Collegiata di Castel San Giovanni, nel piacentino, eseguita in collaborazione con il figlio maggiore Giovan Angelo nel 1496⁽⁵⁾. Potendosi infatti distinguere facilmente l'intervento del figlio, autore di numerose opere documentate (tra cui anche alcuni Crocifissi), si può riconoscere l'apporto di Giacomo nei busti di San Giovanni Battista e San Pietro Martire collocati nei compassi alle estremità della croce (FIGG. 1, 29). I volti vigorosi, dai tratti segnati, le forme massicce, la gravità solenne delle due figure si distaccano fortemente dai modi nervosi e sottili di Giovan Angelo, autore della figura del Cristo. I volti intagliati da Del Maino senior si caratterizzano per le orbite oculari fortemente sporgenti e con le palpebre abbassate, i nasi lunghi e vigorosi, gli zigomi rilevati, le bocche spesso dischiuse.

Questa distinzione permette di attribuire a Giacomo i busti di santi e angeli iscritti in cornici circolari che ornano il fregio superiore del coro di Sant'Ambrogio (FIG. 2) uno dei quali si conserva al Castello Sforzesco (FIG. 3)⁽⁶⁾. Si tratta della parte più aggiornata della decorazione del coro, già partecipe delle novità che i plasticatori in terracotta realizzavano, negli stessi anni sessanta, nei cantieri dell'Ospedale Maggiore e dei chiostri della Certosa di Pavia. I volti robusti, i panneggi pesanti e come scheggiati, la monumentalità potente di questi pur minuscoli personaggi "clipeati" rappresentano di fatto un superamento del gusto tardogotico che ancora pervade gran parte degli intagli del coro milanese. Giacomo si trova a vivere da protagonista la svolta dell'arte lombarda nell'età sforzesca, e già in questa sua prima opera si qualifica come l'artefice più aperto alle novità. Non va però dimenticato quanto tenace fosse la tradizione artistica lombarda nella conservazione di uno stile, di un patrimonio iconografico e di un sistema produttivo che appartenevano alla grande stagione del gotico internazionale. Il coro di Sant'Ambrogio prendeva ad esempio quello di San Francesco Grande e forse gli armadi della sagrestia del Duomo, eseguiti in pieno clima internazionale, con spunti trat-



FIG. 3 - Giacomo Del Maino, *Santo* (1468-71), dal coro di Sant'Ambrogio, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 4 - Giacomo Del Maino e bottega, *Ancona* (dal 1491),
Ponte in Valtellina (Sondrio), chiesa di San Maurizio.

ti dai *Tacuinum Sanitatis* viscontei e dalle carte da tarocco; anche le commissioni immediatamente successive in cui fu coinvolto Giacomo non dovevano distanziarsi di molto da quella cultura. Accanto alle forme monumentali delle ancone che egli realizzerà in seguito, chiaramente ispirate all'architettura del Rinascimento, persisteranno nella sua scultura gli stilemi della tradizione gotica lombarda, accanto a una prassi lavorativa di gruppo, in cui la nozione di stile (o, ancor di più, di autografia) si perde in una modalità produttiva con aspetti ripetitivi e seriali. Sarà soltanto con la generazione del figlio Giovan Angelo che il lavoro dell'intagliatore si qualificherà come lavoro di una individualità creatrice con uno stile non confondibile. Verrà così limitata la pratica, corrente ai tempi di Giacomo, del subappalto, come dell'associazione di botteghe diverse per una stessa opera.

Negli anni successivi al coro di Sant'Ambrogio il nostro intagliatore, ormai famoso e apprezzato, riceve commissioni importantissime. Nel 1478 lo troviamo infatti a Santa Maria del Monte sopra Varese⁽⁷⁾, dove sono in corso i lavori per il coro e per l'ancona dell'altar maggiore, e nel 1480 inizia l'ancona dell'Immacolata Concezione per San Francesco Grande a Milano⁽⁸⁾. A Varese la commissione è strettamente legata alla famiglia ducale, che non dovette essere estranea alla scelta di Giacomo Del Maino come principale artefice. I rapporti con le commissioni ducali furono probabilmente avviati con la complessa vicenda dell'ancona delle reliquie per il Castello di Pavia, eseguita tra il 1471 e il 1477⁽⁹⁾. L'opera, successivamente distrutta, si rivelò estremamente impegnativa, tanto che l'ingegnere ducale Bartolomeo Gadio faticò non poco a trovare gli intagliatori all'altezza del compito. Nel novembre 1473 egli scrive al Duca che in tutta Milano ne aveva reperiti solo tre⁽¹⁰⁾. È estremamente probabile che uno di loro fosse Giacomo Del Maino, che avviò forse così i suoi rapporti di lavoro con la città di Pavia, dove in seguito andrà ad abitare.

Le date dell'ancona pavese coincidono perfettamente con il lasso di tempo che intercorre tra il coro di Sant'Ambrogio e la presenza dello scultore a Varese, dove l'11 giugno 1478 testimonia di miracoli operati dalla beata Caterina Morigi di Pallanza, sepolta in Santa Maria del Monte⁽¹¹⁾. Insieme a lui figurano altri cinque artefici: Giovan Pietro De Donati, Bernardino Maggi, Ambrogio d'Angera, Bernardino Porro e Bartolomeo da Como. Il documento specifica che erano tutti impegnati nell'esecuzione degli stalli corali della Basilica: "*ipsi omnes laborantes ad ecclesiam domine sancte Marie de Monte ad faciendum stadios chori*"⁽¹²⁾. I quattro dorsali superstiti del coro rivelano la loro parentela con quelli della basilica ambrosiana, sia per l'iconografia ispirata ai *tacuinum sanitatis* sia per la resa di alcuni dettagli come le rocce e le piccole figure che si dispongono attorno alle piante. Si nota tuttavia uno stile più minuto e inciso, con una maggiore cura nel dettaglio, una notevole padronanza nella resa degli scorci, che avvicinano questi rilievi alle grandi scene della Passione, tuttora esistenti, che provengono dallo smembrato altar maggiore. Di questo si parla già nel 1476 in una lettera di Bartolomeo Gadio, che menziona un disegno dell'insieme⁽¹³⁾, ma sappiamo soltanto che risultava terminato entro il 1491; il ruolo di Giacomo dovette essere almeno quello di



FIG. 5 - Giacomo Del Maino, *San Maurizio*, da un trittico (1480-85 ca.), Torino, collezione Funaro.



FIG. 6 - Giacomo Del Maino, *San Rocco* (dal 1491), particolare dall'ancona di Ponte in Valtellina (durante il restauro).



FIG. 7 - Giacomo Del Maino, *San Michele Arcangelo*, da un trittico (1480-85 ca.), Torino collezione Funaro.



FIG. 8 - Giacomo Del Maino, *San Bernardino* (dal 1491), particolare dall'ancona di Ponte in Valtellina (durante il restauro).



FIG. 9 - Giacomo Del Maino, particolare del *San Bernardino*.

architetto dell'insieme, anche perché la forma dell'altare, che si può ricostruire grazie a un'incisione del 1622⁽¹⁴⁾, ritorna nelle opere successive della bottega Del Maino, come l'ancona di Morbegno, realizzata dal figlio Giovan Angelo entro il 1519⁽¹⁵⁾. L'interesse dell'altare varesino sta proprio nella sua originale forma cubica, con quattro facciate inquadrata da lesene, sormontata da una lanterna coperta da una cupola a finti embrici. È il primo caso noto di altare pienamente rinascimentale nel Ducato di Milano.

Credo che spetti solo in parte a Giacomo l'esecuzione delle scene narrative, molto vicina a quella dello stupendo rilievo del *Presepe* dell'Oratorio di San Giuseppe a Trognano, oggi alla Pinacoteca Malaspina di Pavia, mentre vi si ravvisano alcuni caratteri tipici della produzione dei De Donati⁽¹⁶⁾. Giovan Pietro De Donati, che compare nel menzionato atto varesino del 1478, probabilmente rimase nel cantiere quando Giacomo Del Maino, forse sollecitato dalla commissione per l'ancona dell'Immacolata Concezione conferitagli a Milano nel 1480, lasciò Santa Maria del Monte. Tornando oggi sulla questione che avevo già affrontato su questa *Rassegna* nel 1996 (vedi nota 1), devo ammettere che lo stile dei rilievi di Varese e di Trognano è più sottile e raffinato rispetto alla media della produzione dei De Donati. Pur confermando l'opinione che i De Donati parteciparono all'intaglio dell'altare (soprattutto alla scena della *Flagellazione*) credo che la riserva sull'autore delle parti più sottili dei rilievi non possa ancora essere sciolta.

Più difficile la ricostruzione della forma della successiva ancona milanese, costruita dal 1480 al 1482 per la confraternita dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande, poiché mancano testimonianze grafiche. L'ipotesi più convincente, formulata dal Venturoli, è quella di un altare a un solo ordine, scompartito da tre arcate che ospitavano le tre tavole di Leonardo e dei De Predis. Nell'insieme, l'ancona rispecchiava così la forma classica di un arco di trionfo a tre fornici⁽¹⁷⁾. La tavola centrale, quella della Vergine delle Rocce, doveva essere asportabile, proteggendo nei giorni feriali la nicchia in cui si custodiva l'immagine dell'Immacolata scolpita da Giacomo Del Maino.

Dopo il pagamento finale per l'ancona milanese, avvenuto il 7 agosto 1482, e dopo la consegna della statua della Vergine Immacolata, finita entro il 22 novembre di quell'anno, mancano notizie sullo scultore fino al contratto per un *Compianto*, perduto, richiesto dalla scuola del Sepolcro di Cristo di Gallarate, datato 10 gennaio 1485⁽¹⁸⁾. Allo scultore vengono richieste otto statue sul tipo di quelle del sepolcro "existenti et posito in ecclesia Sancti Francisci loco Locarno", un'indicazione che, oltre a fornire un prezioso termine *ante quem* per il gruppo locarnese, ci illumina sui riferimenti di cultura figurativa che lo scultore poteva aver presenti. Un mese dopo, Giacomo assume come aiuto il maestro Ambrogio d'Angera, il cui nome era già apparso nel documento di Santa Maria del Monte, e al quale il Del Maino dovrà, in cambio del suo lavoro, illustrare i segreti dell'arte di fabbricare i "sepolcri", cioè i *Compianti*. Questi ultimi due documenti, evidentemente collegati, dimostrano la prassi collaborativa vigente nella bottega di Giacomo, il quale, una volta firmato il contratto e garantita la quali-



FIG. 10 - Giacomo Del Maino, *Madonna col Bambino*, da un trittico (1480-85), Torino, collezione Funaro.



FIG. 11 - Collaboratore di Giacomo Del Maino (Ambrogio da Angera?), *Madonna col Bambino* (1481 ca.), Intra (Verbania), Santuario di San Vittore.

tà del prodotto finale, si riservava evidentemente la possibilità di dare parte del lavoro a terzi.

Del 23 novembre 1486 è la commissione di un'ancona lignea, perduta, destinata alla chiesa di San Vincenzo a Gravedona. Il contratto, conservato all'Archivio di Stato di Milano⁽¹⁹⁾ contiene un disegno autografo, l'unico finora noto di Giacomo. La struttura, come ebbe a osservare la Olivari⁽²⁰⁾, richiama da vicino quella dell'ancona di San Francesco Grande, con tre aperture centinate sormontate da un architrave su cui poggia un lunetta. I motivi decorativi ricorrono in tutte le opere attribuite a Giacomo e alla sua bottega, così come lo stile delle due figure di Gabriele arcangelo e dell'Annunciata, caratterizzate dalle mani aguzze e dalle corporature esili e un po' rigide. La scoperta di questo foglio, oltre a documentare la prassi del disegno all'interno della bottega, è un'ulteriore conferma degli stretti rapporti di Giacomo con la famiglia ducale, poiché il committente dell'opera è Bartolomeo Sforza, figlio naturale del duca Francesco. La seconda parte del documento riguarda invece la vendita dello Sforza al Del Maino di 70 pertiche di terra "vineata" in località Pancarana presso Pavia, una città verso la quale gravitano sempre più gli interessi dello scultore, che risulterà abitarvi stabilmente almeno dal 1489. Il 3 febbraio e il 19 ottobre di quell'anno Giacomo compare infatti come testimone in atti rogati a Pavia⁽²¹⁾, il secondo dei quali è un contratto d'affitto dell'ospedale di San Matteo. Per questo stesso ospedale lo scultore stava eseguendo un'ancona, perduta, che venne stimata il 10 novembre 1489. Tra gli esecutori della stima, Giovan Pietro Fugazza fu nominato dall'ospedale, Agostino de Grassis da Giacomo, mentre l'arbitro fu Domenico de Rovediis. La stima ammontò a 300 lire imperiali⁽²²⁾. Terminato l'elenco delle opere perdute, la possibilità di ricostruire un catalogo dei pezzi superstiti di Giacomo Del Maino passa attraverso la verifica di ciò che rimane della sua attività in Valtellina, testimoniata da documenti e indizi che ruotano attorno ad opere tuttora esistenti. La prima testimonianza della sua presenza nella valle è un documento redatto a Tresivio il 3 giugno 1491, con il quale il maestro assume come aiuto di bottega il quattordicenne Ambrogio figlio di Giovanni del Donalla di Ponte⁽²³⁾. Si tratta di una prova indiretta dei rapporti di Giacomo con la località di Ponte, e il primo di una serie di indizi che portano ad attribuirgli l'ancona della chiesa di San Maurizio (FIG. 4)⁽²⁴⁾. Probabilmente erano già avviati i lavori per l'appena menzionata ancona, tra i primi e maggiori esempi di altare pienamente rinascimentale realizzati nella regione⁽²⁵⁾. I rapporti dei Del Maino con la chiesa pontasca di San Maurizio sono documentati negli anni novanta e nel 1505. Il 31 marzo 1498 i delegati della Scuola della beata Vergine di Ponte protestano presso Giovanni Antonio Amadeo a Milano per la mancata esecuzione della tribuna della chiesa di San Maurizio, commissionata all'Amadeo stesso e a Giacomo Del Maino (che si rivela dunque nella sua veste di architetto) il 14 settembre 1495⁽²⁶⁾. Il contratto venne rescisso, e l'opera fu affidata a Tommaso Rodari⁽²⁷⁾. Venturoli ipotizza che l'ancona, secondo lui destinata all'altar maggiore, dovette essere commissionata simultaneamente alla tribuna della chiesa. In realtà non c'è ragione di dubitare che l'ancona dell'Immacolata fosse in un luogo diver-



FIG. 12 - Giacomo Del Maino (attr.), *Madonna col Bambino* (1490 ca.), Gardone (Brescia), Vittoriale degli Italiani.



FIG. 13 - Giacomo Del Maino, *Madonna col Bambino* (1490-95 ca.), Grosotto (Sondrio), Santuario. (L'opera è molto ridipinta e forse alterata anche nella parte scultorea).



FIG. 14 - Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, *Ancona* (1495 ca.), Sernio (Sondrio), Oratorio della Madonna della Neve.

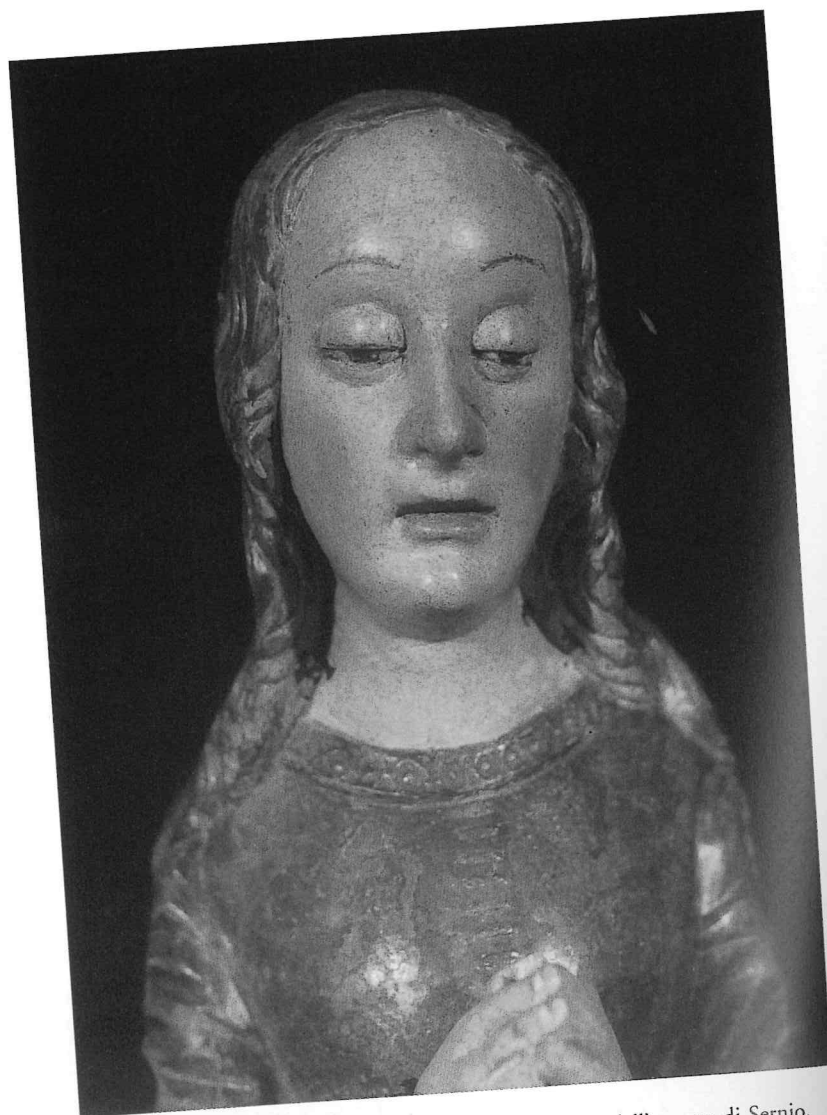


FIG. 15 - Giacomo Del Maino, *Madonna*, particolare dall'ancona di Sernio.

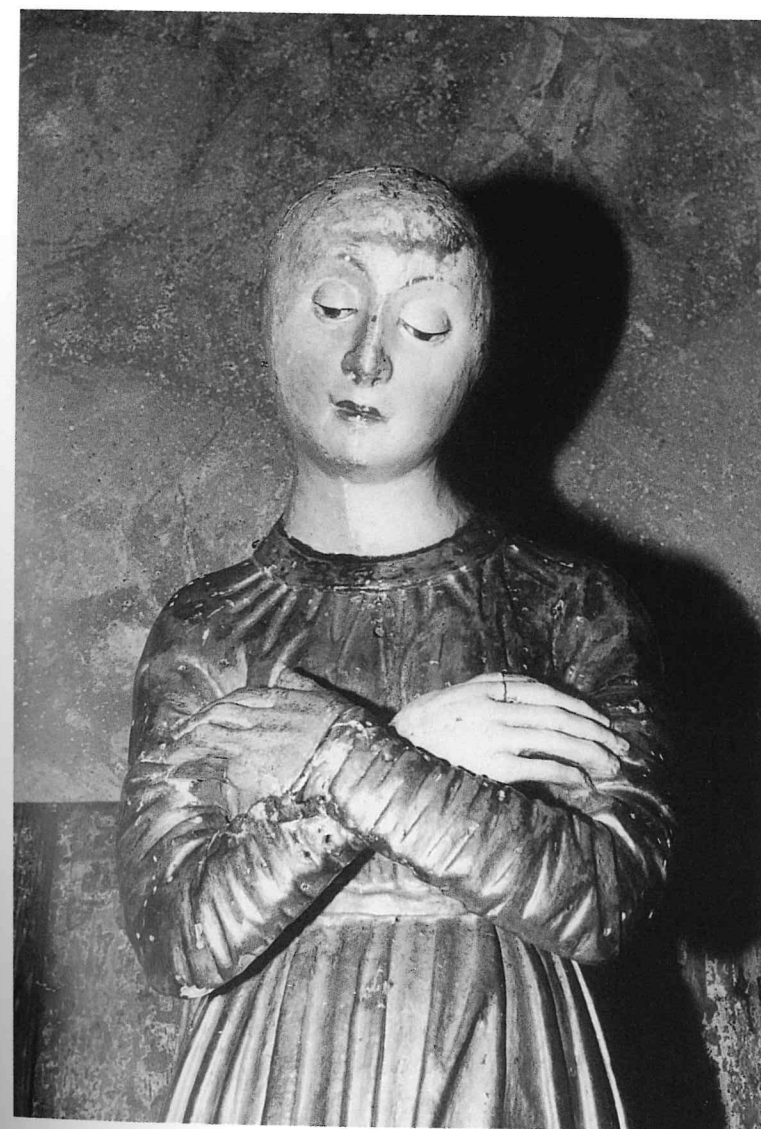


FIG. 16 - Giacomo Del Maino, *Madonna*, particolare dall'ancona di Ponte. (I capelli furono scalpellati in antico per essere sostituiti da una parrucca).



FIG. 17 - Giacomo Del Maino, *Madonna*, particolare dall'ancona di Sernio.



FIG. 18 - Giacomo Del Maino, *Madonna*, particolare dall'ancona di Ponte.
(Particolare con la risculturazione della capigliatura).

so dall'attuale, l'apposita cappella, decorata da affreschi con Profeti e Sibille, una specie di sacro sacello, non molto diverso dalla cappella in San Francesco grande a Milano che ospitava l'ancona famosa, al tema e alla forma della quale si ispirarono evidentemente i committenti di Ponte. Quanto alle date, si può comunque accettare un'esecuzione avviata nel 1491 e forse ancora in corso intorno al 1495, quando Giacomo si impegna per la tribuna della chiesa; negli anni novanta il suo stile aveva perso la connotazione cartacea, come mostrano gli intagli dell'ancona. Giovan Angelo Del Maino "filius quondam magistri Jacobi", che quindi era già morto, si troverà a Ponte il 14 ottobre 1505, teste alla stesura di un documento insieme al pittore Felice Scotti⁽²⁸⁾. Venturoli ha ipotizzato che i due artisti si stesero occupando della definitiva messa in opera dell'ancona con il montaggio delle ante di chiusura⁽²⁹⁾.

Un altro elemento che lega l'impresa pontasca al nome di Giacomo Del Maino sono le numerose analogie tra questa ancona e la descrizione di quella perduta di San Francesco Grande a Milano, rispetto alla quale si direbbe una sorta di replica variata, chiesta allo stesso artista dopo il successo riscosso dalla prima. Nella nicchia centrale, descritta dettagliatamente nel contratto siglato da Leonardo e Ambrogio De Predis, che si impegnavano a dorarla e dipingerla, figuravano infatti: "li zarafini poste de senaprio scraffiati" (i serafini in rosso cinabro graffiati sull'oro); "lo deo. padre la vesta de sopra brocato doro azurlo tramarino"; "le angelli" i cui "camesi internisati in la foglia greca", cioè le tuniche alla foggia greca, con la cinta intorno alla vita e il rimborso ricadente sui fianchi, che dovevano anch'essi essere "hornati sopra loro". Ed è commovente ritrovare gli stessi elementi, i serafini rossi, gli angeli con le tuniche alla greca e il Dio Padre sulla sommità della nicchia nell'ancona di Ponte.

Il restauro in corso in questi mesi mi ha permesso di avvicinare le statue e i rilievi dell'ancona di Ponte e di osservare i dettagli fisiognomici dei santi, la resa anatomica, i panneggi, finora oscurati da una spessa fuliggine, e ulteriormente occultati dal buio della chiesa di San Maurizio. Lo stile che emerge è lo stesso dei laterali del Crocifisso di Castel San Giovanni, o dei tondi del coro di Sant'Ambrogio, ma la galleria di volti, espressioni e situazioni è molto più completa, e finalmente ci mette di fronte a un'opera che rende giustizia dell'universo figurativo dell'artista. La *griffe* della bottega di Giacomo emerge in modo inconfondibile nei grandi occhi sporgenti dalle grosse palpebre pesantemente calate sullo sguardo, nelle bocche leggermente aperte, nelle teste inclinate (FIGG. 6, 8, 9, 16, 18, 20, 21). Le statue dei quattro santi del registro superiore (FIGG. 6, 8) si nota un accentuato flettersi delle spalle e del busto, una *ponderatio* ancora memore dei flessuosi *hanchements* gotici. Pose inarcate che mancano in altre opere concordemente riferite a Giacomo, come l'anconetta di Sernio in Valtellina o il polittico della Basilica di San Michele a Pavia, e che a mio avviso si spiegano con la datazione più precoce dell'ancona di Ponte rispetto alle altre due.

La qualità dell'intaglio a Ponte non è omogenea, a conferma di una prassi esecutiva che faceva largo impiego di collaboratori, ma non mancano episodi altissimi:

indimenticabile è la caratterizzazione dello sdentato San Bernardino, che lo scultore ha reso con una trattazione sensibilissima dei muscoli del volto e del collo, ma non è da meno l'anatomia curata del San Sebastiano, che pare già riflettere qualche suggestione bramantesca; il suo volto efebico si presta invece a un confronto serrato con alcuni volti femminili della statuaria di Giacomo, come quello della Madonna del trittico della collezione Funaro, di cui si discorrerà tra breve.

L'ancona di Ponte, sia per le circostanze documentarie, che la legano indissolubilmente ai Del Maino, sia per la quantità di intagli e di figure, è dunque il punto di riferimento imprescindibile per comprendere la cultura architettonica e figurativa di Giacomo e per valutarne lo stile. E se nello schema architettonico dell'ancona, pur con qualche esitazione e incongruenza, è innegabile l'aggiornamento sui modelli più avanzati dell'epoca (con significative analogie con alcuni disegni di Leonardo), sul fronte della scultura la sua posizione sembra voler mediare istanze diverse, fra tradizione e novità. Il volto della Madonna al centro del registro inferiore dell'ancona (FIGG. 16, 18) può far venire in mente il Butinone, e più in generale le facce segnate, le palpebre pesanti fanno pensare al Foppa. Pur tra qualche ricordo degli *hanchements* gotici lo scultore condivide con questi pittori l'ideale di una umanità che ha perso le grazie languide del gotico internazionale, recuperando una *gravitas* fatta di una fisicità robusta, di una immanenza assoluta. Nel condurre questa operazione, che lo allontana dalla contemporanea scultura in marmo (nulla dei sottili virtuosismi di Amadeo, Mantegazza, Piatti e Cazzaniga sembra interessare seriamente il nostro intagliatore), Giacomo recupera in realtà qualcosa di più antico. Il riferimento al cosiddetto "Maestro di Santa Maria Maggiore", che oggi viene identificato con l'intagliatore ossolano Domenico Merzagora, e al modello del suo *Compianto* di Locarno vale a chiarire da quali fonti il nostro scultore possa aver tratto la sua particolare vena espressiva⁽³⁰⁾. Nel gruppo locarnese compaiono infatti molti degli stilemi che Giacomo utilizza per le sue figure, dalle grandi orbite oculari, alle bocche dischiuse, alle trecce quasi imbalsamate, fino a certe pieghe spezzate del panneggio. La cultura del Merzagora veniva da lontano, da una tradizione che, una generazione prima di lui, aveva prodotto il *Compianto* oggi nel Museo di Castel Sant'Angelo a Roma, talmente simile al gruppo di Locarno e a quello del Museo Civico di Torino, sempre del Merzagora, da far pensare a un suo lavoro giovanile. Una cultura che nel gruppo oggi a Roma rivela una remota ma mai spenta matrice antelamica, la stessa che un secolo prima permeava le opere del cosiddetto "Maestro degli Osii".

Un'altra impresa valtellinese della bottega di Giacomo è la menzionata anconetta dell'oratorio della Madonna della Neve a Sernio⁽³¹⁾ (FIG. 14), che, come si diceva, deve essere successiva a quella di Ponte. Conferma questa opinione la più che probabile presenza, nei santi Cosma, Damiano e Gottardo raffigurati nella predella, del figlio Giovan Angelo, riconosciuta da Venturoli, Noè, e dal sottoscritto⁽³²⁾. Una datazione oltre il 1495 sembra pertanto la più probabile. La Madonna di Sernio (FIGG. 15, 17), molto vicina a quella di Ponte, si staglia contro un fondale di rocce, come doveva apparire l'Immacolata di San Francesco



FIG. 19 - Giacomo Del Maino, *Madonna col Bambino*, da un trittico, Torino, collezione Funaro.

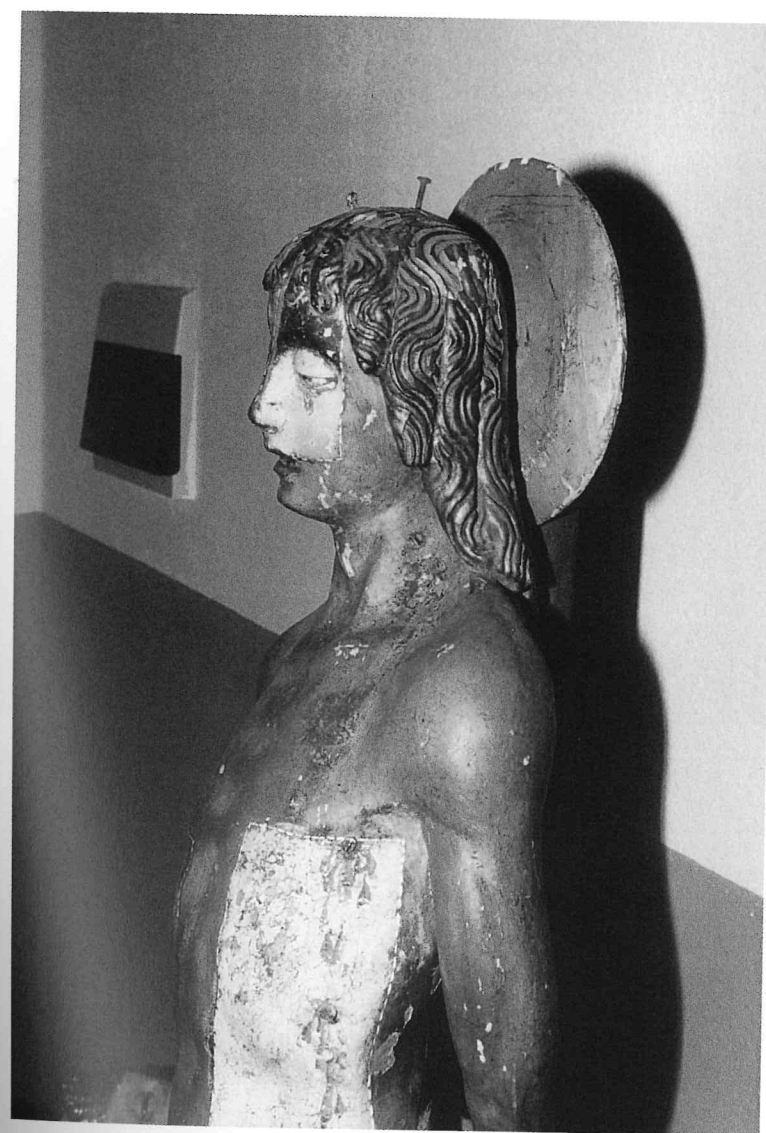


FIG. 20 - Giacomo Del Maino, *San Sebastiano*, particolare dall'ancona di Ponte (durante il restauro).



FIG. 21 - Giacomo Del Maino, *Cristo di Pietà con angeli*, lunetta dell'ancona di Ponte.



FIG. 22 - Giacomo Del Maino, *Cristo di Pietà con angeli* (1490 ca.), Ponte in Valtellina.



FIG. 23 - Giacomo Del Maino, *Cristo di Pietà con angeli*, collezione privata, (prima dell'asportazione delle ali degli angeli).



FIG. 24 - Giacomo Del Maino, *Cristo di Pietà con angeli*, particolare, collezione privata.



FIG. 25 - Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, *Ancona* (1500 ca.),
Pavia, Basilica di San Michele.

Grande a Milano; i santi laterali (FIG. 26), perse le flessuosità dei loro cugini pontaschi, sono molto simili quelli di San Michele a Pavia.

Al maestro si può ancora riferire la *Madonna col Bambino* del Santuario di Grosotto (FIG. 13), sempre in Valtellina, una statua che la tradizione ha attribuito al figlio Giovan Angelo, ma che Venturoli ha giustamente ricondotto a Giacomo⁽³³⁾, come dimostrano anche le strette analogie con la Madonna del trittico summenzionato. Si devono invece togliere dal suo catalogo le figure della *Madonna che adora il bambino con angeli*⁽³⁴⁾, superstiti da un'ancona smembrata, conservate nella chiesa di San Matteo a Valle, frazione di Morbegno, poiché lo stile rimanda alle opere dei fratelli De Donati.

Al soggiorno valtellinese di Giacomo risale pure il trittico della chiesa di Santa Perpetua a Tirano, imbrattato da una pesantissima ridipintura novecentesca, che rende difficile il giudizio di qualità. Dell'opera originaria rimangono comunque soltanto le due figure dei santi Gottardo e Lucia, attribuibili all'ambito dello scultore per le tipiche pose bilanciate e per il trattamento "scheggiato" del panneggio, mentre la Madonna e la carpenteria lignea del trittico sono del tardo Cinquecento.

Documenti dei primi anni novanta testimoniano di Giacomo a Pavia: il 22 novembre 1492 era testimone a un contratto di affitto per la parrocchia di San Michele⁽³⁵⁾; il 20 maggio 1495 affitta una casa a un sarto⁽³⁶⁾.

L'opera chiave di tutto il nostro discorso, il già citato *Crocifisso* di Castel San Giovanni, fu eseguito da Giacomo e Giovan Angelo Del Maino in seguito al contratto firmato da quest'ultimo, anche a nome del padre, il 16 gennaio 1496⁽³⁷⁾. Gli scultori si impegnano a consegnare l'opera per la successiva domenica delle Palme, garantendone l'esecuzione in soli tre mesi. Nei già menzionati busti di San Giovanni Battista e di San Pietro Martire (FIGG. 1, 29), che unanimemente si attribuiscono a Giacomo, lo scultore si esprime al meglio delle sue capacità, dando vita a figure che possono competere, per la solenne gravità delle loro espressioni, con le più intense creazioni di Vincenzo Foppa. La scarnita figura del Cristo è invece riconoscibile come un capolavoro giovanile del figlio Giovan Angelo, che da quel momento prenderà sempre più spazio nella bottega paterna.

L'opera che più si avvicina al Cristo di Castel San Giovanni si trova proprio al Castello Sforzesco. Da un irriconoscibile Crocifisso, mascherato da barba e parrucca di nylon e da orrende ridipinture (tanto che la scheda d'inventario del Museo parlava di "arte italiana rustica") è emerso, dopo il restauro, un sorprendente, stupendo originale di Giovan Angelo Del Maino⁽³⁸⁾. I confronti schiacciati con l'opera piacentina, sia nell'anatomia che nei tratti del volto, emergono inconfondibili dalle foto di restauro. In entrambi in origine erano previsti barba e capelli di crine, ed è così possibile raffrontare la definizione delicata che lo scultore dette alla muscolatura labiale, al mento, ora nuovamente occultati a Castel San Giovanni da una barba in legno forse applicata nel tardo Cinquecento, visibili invece a Milano, dove la scultura è ora esposta al pubblico. Un certo addolcimento dei tratti e la minore sporgenza delle orbite oculari spinge la datazione del Crocifisso milanese qualche anno più avanti rispetto all'altro, forse oltre la soglia del 1500.



FIG. 26 - Giacomo Del Maino, *Santa Lucia*, particolare dall'ancona di Sernio.



FIG. 27 - Giacomo Del Maino, *Sant'Agostino*, particolare dall'ancona di Pavia.



FIG. 28 - Giacomo Del Maino, *San Lorenzo*, particolare dall'ancona di Pavia.



FIG. 29 - Giacomo Del Maino, *San Giovanni Battista*, particolare dalla Croce di Castel San Giovanni.

Un'ulteriore opera di collaborazione tra i due è il polittico della Basilica di San Michele a Pavia (FIG. 25), che abbiamo già chiamato in causa, e che è stato assegnato a Giacomo per via stilistica⁽³⁹⁾, anche per le vistose analogie con il disegno del 1486 relativo all'ancona di Gravedona⁽⁴⁰⁾. Nel confermare l'attribuzione dell'insieme a Giacomo, la Olivari, evidenziò gli stilemi che rendono riconoscibile lo scultore: "gli occhi distanziati con orbite lievemente incurvate verso il basso, l'inclinazione della testa, la ricerca di morbidezza nelle barbe a ciocche sottili spartite nel mezzo, le mani grandi e un po' rigide..." (FIGG. 27, 28)⁽⁴¹⁾. Nella Madonna al centro del polittico la presenza di Giovan Angelo è inequivocabile, e in un momento stilistico già relativamente maturo. Se a questo si aggiunge che i panneggi non hanno più nulla di cartaceo, ma assumono un andamento classico, quasi scanalato, e che i volti di alcuni personaggi, come quello del Cristo di pietà e dell'Eterno benedicente, rivelano un allungarsi e un addolcirsi dei tratti dovuti forse a un parziale intervento del figlio (evidentemente coinvolto non solo in relazione alla nicchia centrale), si deduce una datazione intorno alla soglia del nuovo secolo⁽⁴²⁾. Un'identica collocazione stilistica a metà strada tra Giacomo e Giovan Angelo è nella cimasa con un busto di Dio Padre conservata in palazzo Visconti Venosta a Grosio in Valtellina, finora inedita, proveniente forse da una chiesa della Valle.

Il 13 novembre 1500 lo scultore è teste a Pavia a un contratto d'affitto presso la bottega dell'orefice Ferrari. Ulteriori documenti dei primi anni del Cinquecento confermano l'importanza di Giacomo nell'ambiente artistico pavese. L'11 gennaio 1501 gli viene infatti richiesta la stima del modello ligneo del Duomo eseguito da Giovan Pietro Fugazza. La stima fu fatta cinque giorni dopo e ripetuta il 29 novembre dello stesso anno⁽⁴³⁾. Pochi mesi dopo, il 10 giugno 1502, Giacomo esegue un'altra perizia per il coro dei conversi, un lavoro di intarsio da collocarsi nel transetto della Certosa di Pavia⁽⁴⁴⁾, che quattro giorni dopo egli si impegna a realizzare in prima persona⁽⁴⁵⁾. Gli stalli superstiti, conservati al Bodemuseum di Berlino e al Jacquemart-André di Parigi, non rivelano in realtà l'intervento del nostro scultore, che peraltro non risulta aver mai realizzato tarsie. Dalle circostanze del contratto emerge la possibilità che il lavoro sia stato dato in subappalto e che Giacomo si sia occupato principalmente del montaggio dell'insieme. Una clausola del contratto con i Certosini prevedeva che, in caso di morte, il lavoro passasse al figlio Giovan Angelo. Quest'ultimo, assume, il 5 luglio 1502, il maestro Francesco de Furmenti come collaboratore per cinque mesi, probabilmente in rapporto all'esecuzione del coro della Certosa⁽⁴⁶⁾.

L'ultimo documento in cui Giacomo è citato come vivente è un contratto d'affitto del 5 agosto 1503. Giacomo è teste e risulta "Habitator Villenove de Riciis", ossia Villareggio, presso la Certosa, dove si era trasferito con ogni probabilità proprio per seguire i lavori del coro. Il 14 ottobre 1505 Giovan Angelo del Maino, citato nel già menzionato documento di Ponte in Valtellina, è detto "filius quondam magistri Jacobi".

Con questi dati e questi riferimenti, ormai abbastanza numerosi e stilisticamente eloquenti, ci si può sbilanciare in qualche attribuzione. Per esempio le tre statue



FIG. 30 - Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, *Crocifisso*, Castel San Giovanni (Pc), Collegiata.

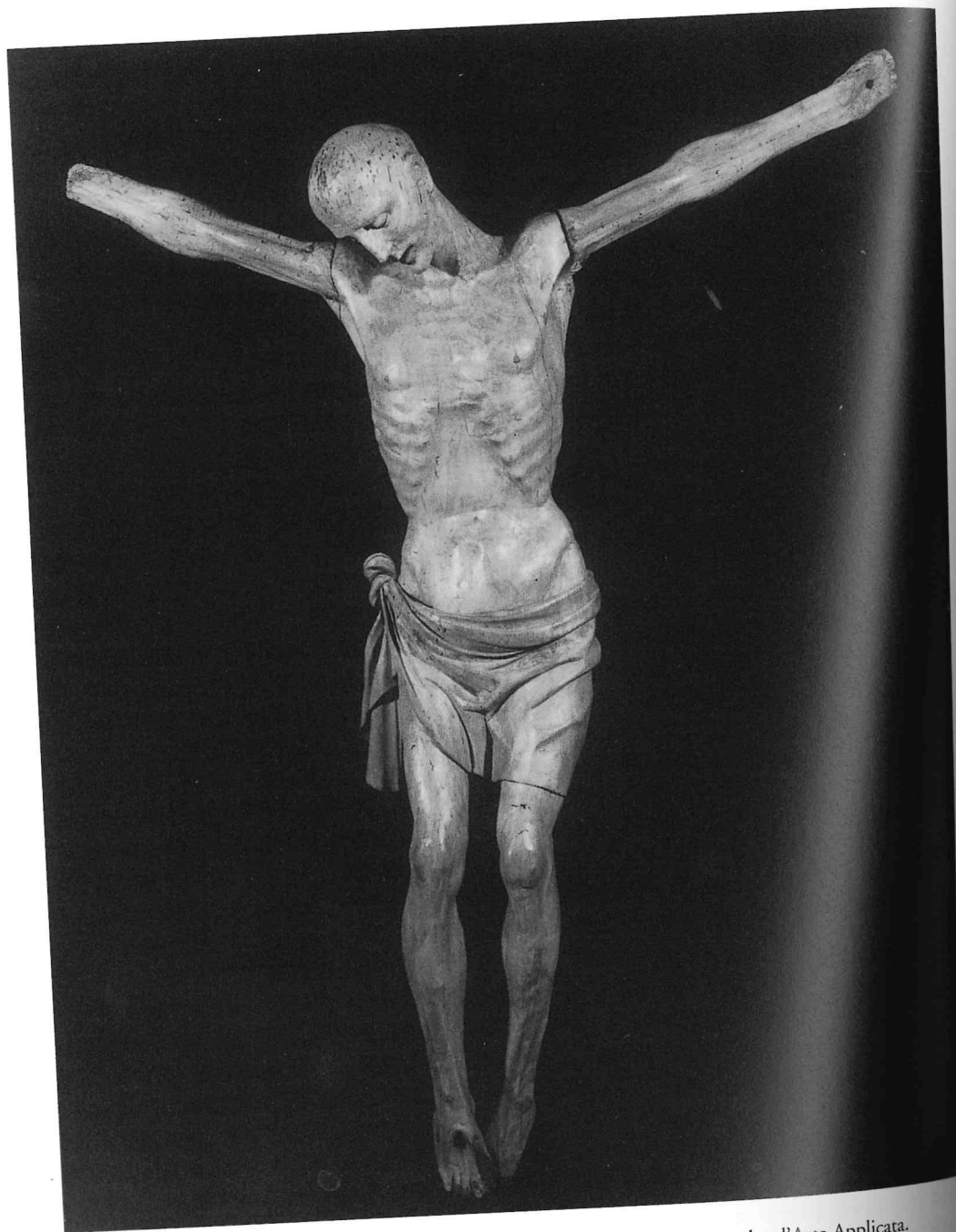
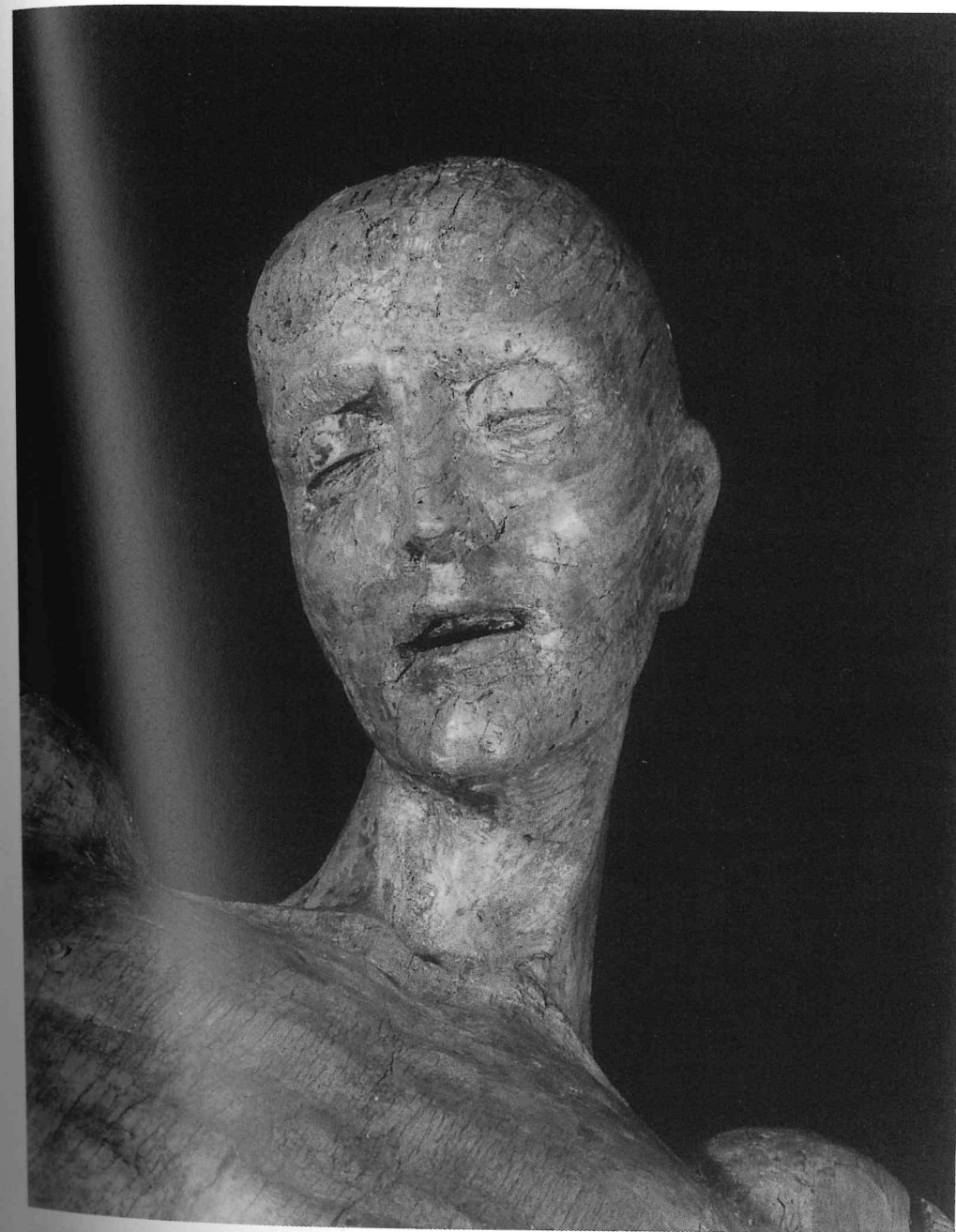


FIG. 31 - Giovan Angelo Del Maino, *Crocifisso*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIGG. 32-33 - Giovan Angelo Del Maino, *Crocifisso*, particolari, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

(forse originariamente un trittico) della *Madonna col Bambino e i santi Michele e Maurizio* oggi nella collezione Funaro a Torino (FIGG. 5, 7, 10). Della Madonna si è già accennato, a proposito della somiglianza con il San Sebastiano di Ponte (FIGG. 19, 20). Ma riportano a Giacomo anche gli inequivocabili rapporti con la Madonna di Grosotto (FIG. 13). Tra tutte le opere viste finora è quella che mostra un trattamento cartaceo del panneggio che non ricomparirà più in modo così ostentato, oltre a pose flessuosamente gotiche (sebbene interpretate con una certa convinzione anatomica) e la resa arcaicizzante della capigliatura, tutti elementi che fanno ritenere l'opera una della più antiche tra le poche superstiti di Giacomo, certamente realizzata entro gli anni ottanta del Quattrocento.

In soccorso della datazione alta della Madonna Funaro giunge l'evidente somiglianza con una *Madonna col Bambino* del Santuario di San Vittore a Intra (FIG. 11). L'opera in questione è divenuta il pezzo eponimo intorno al quale sono state riunite diverse sculture⁽⁴⁷⁾. La statua era con ogni probabilità già visibile nel 1481, una data precoce che rende ragione di una certa asprezza dell'intaglio. Venturoli sottolinea le analogie con la scultura di Pietro Bussolo nella forma ampia e solenne della figura e nella trattazione più distesa delle masse plastiche, a dimostrazione di come la scultura lignea "si fosse ormai riscattata dai modi taglienti ed angoli della contemporanea scultura in pietra e in terracotta"⁽⁴⁸⁾. Più che al Bussolo il confronto decisivo per la Madonna di Intra è quello con Giacomo Del Maino, come dimostra la somiglianza con la Madonna di quest'ultimo del trittico di Torino. Oltre all'impostazione "ampia e solenne", comune alle due figure, sono molto simili le pieghe scheggiate del manto, la posa della testa leggermente reclinata all'indietro e alcuni dettagli fisiognomici, come il mento un po' sporgente e le palpebre socchiuse. La mano non è la stessa, poiché lo stile di Giacomo, riconoscibile ormai, ha caratteri decisi e costanti che qui non si ritrovano: per esempio il dorso delle mani, sempre piegato a formare spigoli un po' duri, o le grandi orbite oculari sporgenti. Ma la vicinanza è tale da suggerire una relazione tra questa statua e l'opera del nostro. Il fatto di trovarsi fin dall'origine a Intra sul Lago Maggiore mi fa tornare in mente il nome di Ambrogio d'Angera, che oltre ad essere originario di quelle zone, fu stretto collaboratore di Giacomo Del Maino, tanto che lo abbiamo trovato al suo fianco sia Varese nel 1478 sia a Gallarate nel 1485, in date dunque vicinissime al 1481 della Madonna in questione.

La possibilità che il "Maestro della Madonna di Intra" sia Ambrogio d'Angera e che comunque si tratti di uno scultore prossimo a Giacomo Del Maino mi dà l'occasione per una digressione. Secondo Giovanni Romano, intorno alla Madonna di Intra si può infatti riunire un gruppo omogeneo di opere: "la Madonna delle Grazie nel Santuario delle Grazie a Varallo, verosimilmente il Cristo della fontana al Sacro Monte di Varallo stessa, e infine la bellissima Madonna in piedi, forse parte di un'Annunciazione a grandezza naturale, conservata nella cappella del Rosario della Parrocchiale di Varzo (il Bambino è una evidente aggiunta settecentesca)". Venturoli ha aggiunto a questo gruppo la Madonna col Bambino attualmente conservata nella casa di riposo di Bannio Anzino in Valle Anzasca.

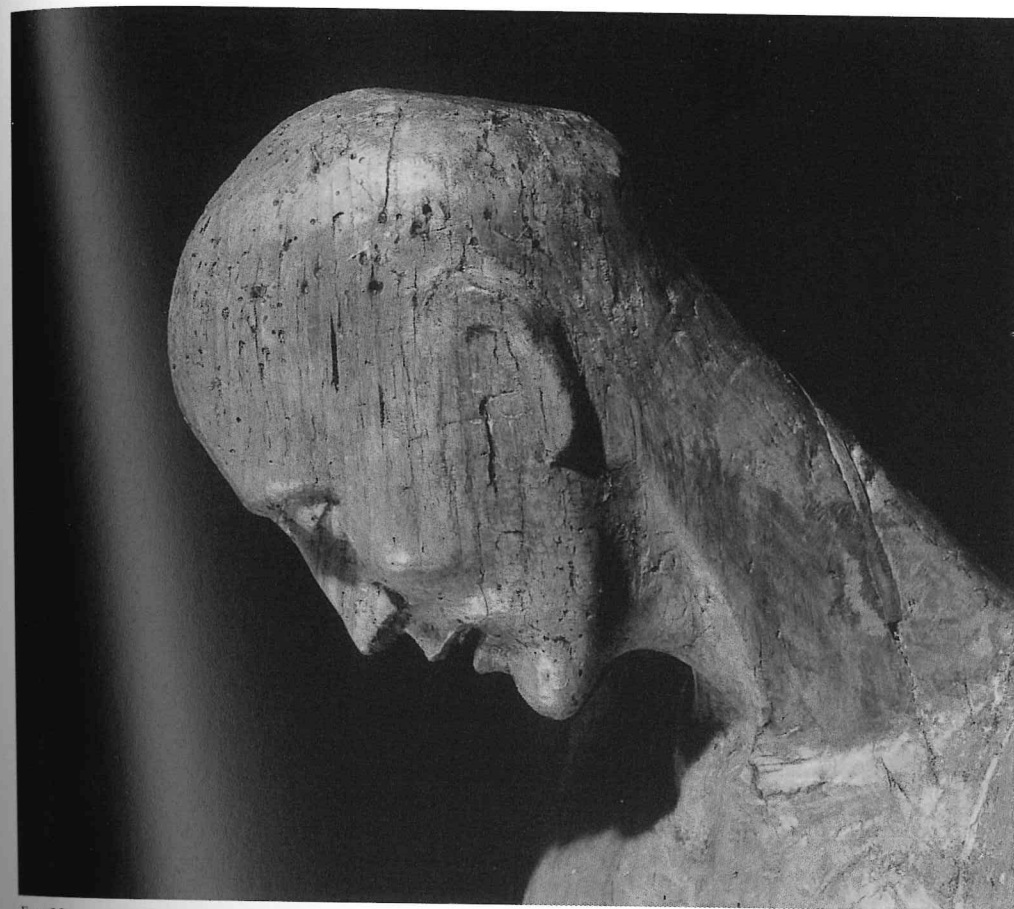


FIG. 33

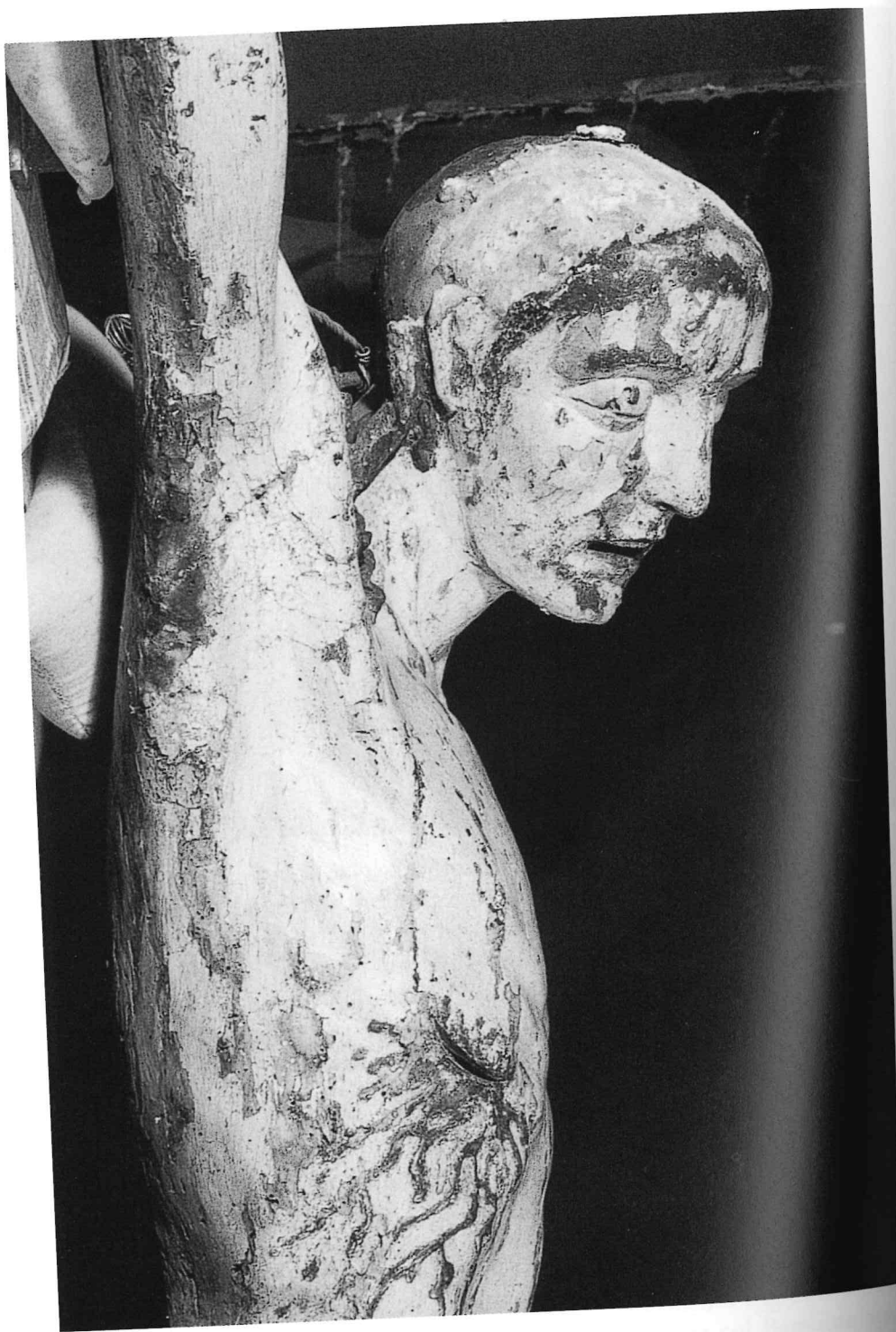


FIG. 34 - Giovan Angelo Del Maino, *Crocifisso*, particolare, Castel San Giovanni, Collegiata (durante il restauro).

Nel ridiscutere queste proposte, si può allargare lo sguardo ad altre sculture della stessa area, che forse disegnano un quadro più complesso, nel quale il maestro di Intra non è il solo protagonista. La Madonna del Santuario di Varallo si lega infatti in modo inequivocabile alla *Madonna del Socco* di Sartirana Lomellina, quasi identica, a sua volta, a quella, purtroppo devastata da una recentissima e sciagurata "pulitura", della casa di riposo di Bannio Anzino. Quest'ultima, come s'è visto, è citata da Venturoli, ma il terzetto ora ricomposto mostra caratteri tanto omogenei al suo interno quanto dissimili da quelli del gruppo, più antico, di Intra. C'è infatti una differenza generazionale tra i due maestri. Quello di Sartirana si esprime in forme più dilatate, più morbide e, tutto sommato, più stereotipate. I panneggi cartacei della Madonna di Intra, insieme alle sue mani sensibili, dalle lunghe dita affusolate, ricompaiono nel bellissimo *Cristo della fontana* del Sacro Monte di Varallo, insieme ai lineamenti minuti e a una trattazione meticolosa e grafica dei dettagli. I piani più larghi del maestro di Sartirana tornano invece (se le pesanti ridipinture non ingannano troppo) nella *Annunciata* di Varzo. Si tratterebbe perciò di un maestro diverso, originato forse da una costola di quello di Intra. L'iscrizione originale ancora leggibile sul basamento della *Madonna del Socco* ce ne tramanda forse il nome. L'opera sarebbe stata "conferta.... grandi labore" da certo frate Gerolamo, identificato a suo tempo dal Nigra come Gerolamo da Vimercate, presente a Sartirana ai primi del XVI secolo⁽⁴⁹⁾.

Sperando di poter meglio sviluppare e illustrare questa ipotesi in altra sede, torno al catalogo di Giacomo Del Maino e a un'altra Madonna che deve essergli restituita. Si trova al Vittoriale degli Italiani tra le numerose sculture acquistate da Gabriele D'Annunzio. Mè l'ha segnalata Daniele Pescarmona, notandone l' analogia con la Madonna Funaro e con un'ulteriore Madonna, pubblicata da Giuliana Ericani. Nonostante i "seri dubbi" di Pescarmona, credo che tutte e tre le statue siano uscite dalla bottega di Giacomo Del Maino, l'ultima probabilmente all'epoca in cui era già attivo Giovan Angelo, come inducono a pensare certe finezze esecutive⁽⁵⁰⁾.

E vorrei confermare a Giacomo anche un *Cristo di pietà con angeli* (FIGG. 22-24) che avevo presentato proprio sulle pagine di questa rivista due anni fa⁽⁵¹⁾, e che richiama in modo evidentissimo, nel volto di Cristo, il San Giovanni del Croce di Castel San Giovanni (che, lo ripetiamo, è una delle poche opere certe di Giacomo), eseguito nel 1496, mentre gli angeli hanno peraltro gli stessi volti dei due santi del trittico appena menzionato. Rispetto alla versione data da Giacomo nella cimasa dell'ancona di Ponte, accanto alle evidenti analogie stilistiche, si notano differenze iconografiche: la *Pietà* milanese è identica a quella del piccolo dipinto giovanile del Bergognone, eseguito probabilmente nei primi anni ottanta per i Certosini di Pavia. Furono forse le medesime frequentazioni pavesi a suggerire a Giacomo questo soggetto, che ricompare entro il 1487 anche nella più complessa composizione dei De Donati a Orselina sopra Locarno. La qualità di questa stupenda *Pietà*, pone lo scultore ai livelli più alti della produzione lignea di quegli anni, giustificando così il ruolo egemone che egli ricoprì nel Ducato, oltre a rendere ragione del fatto che nella sua bottega possano essersi formati i più grandi scultori in legno del Rinascimento lombardo, i figli Giovan Angelo e Tiburzio.

- (1) La svolta negli studi su Giacomo Del Maino si deve alla tesi di laurea di ANGELA GUGLIELMETTI, *L'attività di Giacomo Del Maino 'magister a lignamine'*, 1469-1502, con il riesame dei documenti che lo riguardano e l'importante attribuzione dell'ancona di Ponte in Valtellina; fondamentali risultano poi gli interventi di PAOLO VENTUROLI: voce "Del Maino" in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma 1990, pp. 103-111; Id., *L'ancona dell'Immacolata grafico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Roma 1990, pp. 103-111; Id., in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e Architettura del suo tempo*, atti del convegno, a cura di J. SHELL e L. CASTELFRANCHI, Milano 1993, pp. 421-437. Nuovi documenti e ipotesi si trovano in: P. TORNO, *Documenti inediti per Giacomo Del Maino e la scultura lignea in provincia di Varese*, in *Giovanni Antonio Amadeo cit.*, pp. 439-449; R. GANNA, *Giacomo Del Maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", n. 117 (1996/2), pp. 64-71. Aggiunte al suo catalogo sono state avanzate dallo scrivente: R. CASCIARO e F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, in "Rassegna di Studi e Notizie. Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati", in particolare p. 54; R. CASCIARO, *Castello Sforzesco*, Vol. XX, anno XXII (1996), pp. 37-125, in particolare p. 54; R. CASCIARO, *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, in F. BORRO, *L'ancona dell'Apparizione in una rilettura dell'attività dei Del Maino in Valtellina*, in F. BORRO, *L'ancona dell'Apparizione in una rilettura dell'attività dei Del Maino in Valtellina del Cinquecento*, METTI e R. CASCIARO, *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Tirano 1996, pp. 199-241, in particolare fino a p. 210; Id., in *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. BACCHI, Milano 1997, scheda n. 34, pp. 94-95.
- (2) Mi riferisco in particolare all'intervento di D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como 26-27 settembre 1996), Como 1998, pp. 85-99, dove, a p. 85, lo studioso esprime i suoi dubbi riguardo il trittico presentato alla mostra *Dalla Bibbia di Corradino* cit. (di cui alla nota precedente). Il confronto proposto dallo studioso tra la Madonna da me attribuita a Giacomo Del Maino e quella che si conserva al Vittoriale degli Italiani, da poco restaurata da Mariella Omodei (Brescia) è comunque valido: anche la Madonna acquistata da Gabriele d'Annunzio sul mercato antiquario ai primi del secolo è infatti attribuibile al nostro scultore.
- (3) BISCARO, *Note e documenti santambrosiani, II serie*, in "Archivio Storico Lombardo" XXXII, 1905, pp. 92-94.
- (4) FORCELLA, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavoravano nelle chiese di Milano*, Milano 1895, pp. 1-12.
- (5) MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia...*, II, Pavia 1949, doc. n. 1872, p. 62. La croce, in legno di tiglio dorato, argentato e policromo, misura cm. 400x340 ca. Oltre all'immagine centrale del Crocifisso, presenta alle estremità: S. Giovanni Battista (a destra), S. Pietro Martire (in basso), l'immagine simbolica del Pellicano (in alto). Manca la figura di sin. (sicuramente la Vergine). Restaurata nel 1992 da Marisa Caprara (Bologna), si presenta in buono stato. La testa di Cristo era originariamente acconciata con barba e capelli veri, sostituiti in epoca imprecisata da materiale cartaceo pressato, mentre le dita della mano destra della stessa figura sono state rifatte intorno al 1940 (S. FERMI, *Gli autori del Crocifisso quattrocentesco della Collegiata di Castel San Giovanni*, in "Bollettino Storico Piacentino" XXXVI, 3, 1941, p. 70). L'opera è conservata dall'origine nella Collegiata del borgo di Castel San Giovanni, per la quale fu commissionata il 16 gennaio 1496 da Giacomo da Carimate per conto della Congregazione della Croce che aveva sede nella stessa chiesa. Nell'atto, steso a Pavia nella bottega dei Del Maino, Giovan Angelo si impegna a eseguire l'opera anche a nome del padre Giacomo. Le misure e i dettagli elencati nel contratto coincidono con ciò che è dato ancora vedere, salvo i fiorami ad intaglio, che il contratto prevedeva dorati e che invece si sono presentati durante il restauro in foglia d'argento meccata, per ottenere un diverso riflesso delle superfici metalliche. Nello stesso restauro è riemersa tra le assicelle che costituiscono la schiena del Cristo (che, come d'abitudine si

presenta cavo) una tavoletta con un disegno di due teste sovrapposte, una eretta e l'altra reclinata, probabilmente studi preliminari per la stessa figura di Cristo. Vengono concordemente (GUGLIELMETTI, *L'attività*, cit. 1983-84, pp. 216-227; VENTUROLI, voce "Del Maino" cit., 1990, p. 105; P. CESCHI LAVAGETTO, *Il Crocifisso di Castel San Giovanni*, "Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza", Piacenza 1993) attribuiti a Giacomo i santi Giovanni e Pietro Martire, simili nei volti ossuti alle fisionomie consuete allo scultore; a Giovan Angelo la figura del Crocifisso, paragonabile a quello del gruppo della Crocifissione del Duomo di Como, con i fianchi larghi, le membra esili ed allungate.

- (6) Del coro santambrosiano, eseguito in legno di noce, sopravvivono 22 stalli maggiori, in media cm. 250x70x46; 13 stalli minori in media cm. 125x175x31. I dorsali in media cm. 81x40. Il contratto del 13 ottobre 1469 testimonia che in origine gli stalli dovevano essere in totale cinquantasei, ventotto superiori e altrettanti inferiori. Erano collocati di fronte all'altar maggiore, a chiusura del presbiterio, in due file rettilinee e parallele. A partire dal 1507 si decise di spostare gli stalli dietro l'altare, lungo il profilo dell'abside, dove risultano già sistemati al momento della visita pastorale di Carlo Borromeo nel 1566. Nel 1857 si provvide ad un restauro, testimoniato dalla *Cronaca* del preposto monsignor Rossi (1884, p. 152). Nel 1905 Diego Sant'Ambrogio contava ventotto stalli maggiori e ventiquattro minori. Ma già negli anni della prima guerra mondiale dovette avvenire una piccola dispersione: una parte del fregio superiore, comprendente uno dei clipei con busti di santi e un angelo musicante entrò nel 1916 al Castello Sforzesco mentre altri pezzi, probabilmente nello stesso torno di tempo, finirono sul mercato antiquario. Un altro degli angeli musicanti è ricomparso a Firenze nel 1997, e un intero dorsale intagliato a Torino nel 1998. I gravi danni provocati dai bombardamenti del 14, 15 e 16 agosto 1943 ridussero infine gli stalli al numero attuale. I restauri, condotti tra il 1954 e il 1959, riportarono nell'abside di S. Ambrogio un primo gruppo di sedici stalli maggiori e otto minori, seguiti da altri sei a parete e cinque minori nel 1964. Nel 1974 un ulteriore restauro ha riscoperto la policromia originale dei dorsali. Il ciclo iconografico del coro raffigura una serie di piante con figure umane o animali che ne raccolgono i frutti, distribuita sui postergali di ciascuno stallo. Le piante raffigurate, secondo il Sant'Ambrogio (*Il coro presbiteriale della basilica ambrosiana*, in "il Politecnico", LIII, 1905, pp. 153-64) sono vite, rosa, rovere, nespolo, palma, giglio, olivo, pera, mango, mela, fico, zucca, garofano, melograno, rovo, lampone, pino, ciliegia, limone, interpretati dalla GATTI PERER (*La Basilica di Sant'Ambrogio. Il tempio ininterrotto*, Milano 1995, pp. 66-85) come "una variante del tema delle virtù e dei frutti conseguenti" già adottato per la decorazione della stanza da letto del cardinale Branda Castiglione Olona. Le transenne divisorie dei diversi sedili sono traforate con motivi di sirene e figure barbate. Sul fregio superiore, santi e angeli entro tondi e, a coronamento del complesso, una teoria di piccoli angeli musicanti, un vero e proprio concerto che sottolinea la dimensione celeste del giardino raffigurato negli stalli. Diverse parti sono decorate a intarsi. Le fiancate degli stalli sia maggiori che minori illustrano episodi della vita di Sant'Ambrogio, la cui iconografia è stata chiarita da EVA TEA (*I cicli iconografici di Sant'Ambrogio in Milano*, 1942 pp. 285-308). Sui tentativi di distinguere le mani dei tre artefici, rimangono valide le osservazioni della GUGLIELMETTI (*L'attività...* cit., 1983-84, pp. 25-97), che individuava Giacomo nel fregio superiore del coro; VENTUROLI (voce "Del Maino" cit., 1990, pp. 103-104) proponeva invece di attribuire a Giacomo Del Maino i rilievi delle fiancate. Dipendente dal modello del perduto coro di San Francesco Grande a Milano, probabile opera di quell'Urbanino da Surso che aveva realizzato a motivi vegetali anche gli armadi della sagrestia del Duomo nel 1423, l'opera si pone tra le più importanti imprese di intaglio ligneo del secolo per il suo carattere di cerniera tra la tradizione e la novità. La tradizione è rappresentata nel coro santambrosiano dai motivi iconografici tratti dai *Tacuinum Sanitatis* (e dai tarocchi della corte milanese, come ha dimostrato recentemente M. COLLARETA, *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scultura lignea nell'arco alpino 1450-1550: storia, stili e tecniche*, atti del convegno internazionale di studi a cura di G. Perusini, Udine, in corso di stampa) e diffusi anche negli arazzi *millefleurs*, e si manifesta

(7) GANNA, *Giacomo Del Maino...* cit., 1996, pp. 64-71.

- bre, ha una nicchia centrale con la statua della Madonna in adorazione del Bambino e, ai lati, sei storie di Gioacchino e Anna (parte della narrazione dell'infanzia della Vergine). Nei quattro scomparti centinati del registro superiore troviamo da sinistra San Giovanni Battista, San Bernardino, San Domenico e San Sebastiano. Al di sopra dell'elegante fregio col motivo della vite, una lunetta mostra il Cristo di Pietà sorretto da due angeli e, ai lati, altri due busti di angeli in preghiera entro lunette sormontate da volute in forma di delfino. Sovrasta l'insieme una grande cornice a dentelli, ovuli e palmette che serviva da coronamento alle due ante di chiusura, che si è tentato vanamente di rintracciare

- 193

- (32) NOÈ, *L'ancona...* cit. 1991, p. 152; VENTUROLI, *L'ancona dell'Immacolata...* cit., 1993, p. 435; CASCIARO, *Giovan Angelo Del Maino. I: la formazione e gli anni giovanili*, in "Nuovi Studi. Rivista di Arte antica e moderna", I (1996), 1, p. 48.
- (33) VENTUROLI, voce "Del Maino" cit., 1990, p. 105
- (34) *Ibid.*
- (35) MAIOCCHI, *Codice...* cit., 1949, doc. 1626, p. 10.
- (36) *Ibid.*, doc. n. 1872, p. 49.
- (37) *Ibid.*, doc. n. 1872, p. 62.
- (39) Inv. Sculture lignee n. 133. In legno di pioppo, il Cristo misura cm. 132x104. Si presenta lacunoso soprattutto nelle mani, mancando completamente la destra ed essendo la sinistra completata da un restauro; quasi completamente perduta è anche la policromia. L'opera, di cui si ignota la provenienza, è stata restaurata da Roberto Negri (Milano) nel 1995 e si trova attualmente nella sala n. XVII delle Civiche Raccolte d'Arte applicata. In seguito alla mia attribuzione la scultura era stata segnalata da L.D.A. (alias Rosa Giorgi) su "Per inciso", supplemento del vol. XX della "Rassegna Studi e Notizie", 1996, p. IV, quindi da PESCARMONA, *Le esperienze...* cit., 1998, p. 85.
- (39) L'anconetta pavese, in legno dorato e dipinto, misura cm. 205x155. Nei tre scomparti inferiori, compaiono, da sin.: S. Lorenzo, La Madonna col Bambino adorati da S. Stefano, S. Agostino; in quelli superiori, sempre da sin., S. Stefano papa, il Cristo di pietà, S. Barbara; al di sopra della nicchia centrale del primo ordine, l'Eterno benedicente; sulla cimasa, il Salvator Mundi. Restaurata da Eugenio Gritti nel 1979, l'opera si presenta in discrete condizioni, anche se priva delle ante di chiusura e inserita in una cassa mistilinea di epoca posteriore. Segnalata da R. SORIGA (*Pavia e la Certosa*, Pavia 1926, p.86), fu attribuita a Giovan Angelo Del Maino da C. BASSI (*Giovani Angelo Del Maino intagliatore pavese del '500 e sua attività in Valtellina*, in *Atti e memorie del Quarto Congresso storico lombardo* (Pavia 1939), Milano 1940, p. 331), quindi, dubitativamente, ai Bigarelli da Arslan. Più recentemente è stata attribuita con buone ragioni a Giacomo Del Maino da M. OLIVARI (scheda cit. 1982, pp. 120-121), che, anche sulla scorta del parere favorevole di Sandra Maspero (comunicazione orale) notava le analogie con le altre opere certe e/o attribuite a Giacomo, come la croce di Castel San Giovanni e il disegno per l'ancona di Gravedona. La studiosa notava anche la differenza dello stile dei santi negli scomparti laterali rispetto alle figure della nicchia centrale. Venturoli, facendo sua questa distinzione, ha attribuito convincentemente lo scomparto centrale a Giovan Angelo. In effetti i profili smunti e allungati delle figure, il loro vivace dinamismo, lontanissimo dalla compostezza delle opere di Giacomo, oltre a una serie di dettagli morelliani piuttosto eloquenti confermano questa attribuzione. Inconfondibile è la fisionomia della Vergine dalle guance scavate, la bocca appena dischiusa, le palpebre semiabbassate, un volto che ricomparirà più volte nella sua produzione, per esempio nella stupenda Madonna del Santuario di Tirano. L'articolazione più sciolta e smalzata dei movimenti e la notevolissima finezza dell'intaglio sono comprensibili in un'artista ormai trentenne, che forse fu chiamato a completare l'opera lasciata incompiuta dal padre. Il politico pavese, unica opera superstita in città di una bottega che vi operò a lungo e intensamente, trova probabilmente da sempre nella basilica romanica. Sebbene la cornice sia in parte rifatta, soprattutto nelle lesene di entrambi gli ordini, gli ornati superstiti nei fregi, nelle cornici e negli archivolti, sono simili a quelli dell'ancona di Ponte. La figura della Madonna col Bambino che abbraccia la croce deriva dal prototipo di un dipinto di scuola di Rogier van der Weyden, oggi al Metropolitan Museum di New York, che secondo Federico Zeri si trovava in Lombardia.
- (40) VENTUROLI, voce "Del Maino" cit., 1990, p. 105.
- (41) OLIVARI, scheda cit., 1982, p. 121.
- (42) Confermo pertanto l'ipotesi che avevo sostenuto in *Giovan Angelo Del Maino* cit., 1996, p. 51, nonostante il parere di VENTUROLI, che propone una datazione anteriore al 1496 (P. VENTUROLI,

LI, *Alcune osservazioni sul giovane Giovanni Angelo Del Maino in Itinerari d'arte in Lombardia. In Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, p. 105 nota 11).

- (43) MAIOCCHI, *Codice...* cit., 1949, docc. nn. 2099 p. 131, 2101 p. 132, 2126 p. 145.
- (44) *Ibid.*, doc. n. 2205, p. 156.
- (45) *Ibid.*, doc. n. 2207, p. 159.
- (46) *Ibid.*, doc. n. 2213, p. 161.
- (47) G. ROMANO, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, Torino 1978, p. 170; P. VENTUROLI, *Scultura lignea a Orta* cit., 1989, p. 56.
- (48) VENTUROLI, *Scultura lignea* cit., 1989, p. 57.
- (49) C. NIGRA, *Il Borgo di Sartirana Lomellina ed il suo Castello*, Novara 1941, p. 16.
- (50) G. ERICANI, "Giovanni Zebellana intagliatore, Leonardo da Verona dipintore". Una traccia per la scultura lignea veronese tra Quattrocento e Cinquecento in "Verona illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio", 1991, p. 37, ill. 47: si tratta di un'opera nota solo attraverso una foto del Kunsthistorisches Institut di Firenze. La Madonna del Vittoriale, restaurata da Mariella Omodei (Brescia) tra 1993 e 1996, è in legno di pioppo, ridipinta, anche se si conservano tracce di azzurrite nel manto. Il trono conserva la policromia a finto marmo brunito. Per l'intervento di Pescarmona, vedi la nota 2.
- (51) CASCIARO e MORO, *proposte e aggiunte* cit., 1996, p. 52.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

SULL'ADAMO

DI GIOVAN BATTISTA ANDREINI

Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?

Marco Fragonara

Premessa

Questo intervento nasce come semplice ipotesi di lavoro e vorrebbe inserirsi nel ben più ampio e approfondito dibattito offerto dalle analisi e dalle scoperte condotte, a più riprese in questo ultimo decennio, sui comici dell'arte, sui testi da loro scritti, sulle loro edizioni e sull'apparato iconografico, che a volte le ha accompagnate⁽¹⁾.

Questo studio nasce altresì da una mia profonda convinzione sulla particolare religiosità, in genere dimostrata nel corso del XVII secolo.

Dopo tutto, il Seicento è un secolo indubbiamente religioso, ma, nonostante la Riforma Cattolica e tutte le teorizzazioni intorno all'arte in ambito ecclesiastico⁽²⁾, appare come un periodo poco cristiano⁽³⁾. In questa età, fatte le debite differenze, continuano infatti a convivere elementi diversi, ripresi dalle epoche che l'hanno preceduto. Essi sono solamente velati da una patina di fede cristiana, ma in realtà sottolineano «della doppia natura dell'uomo, soltanto la sua grandezza e si sorvola volutamente sulla sua bassezza e sulla sua miseria. La figura dominante dell'epoca [Rinascimento e Barocco] è l'uomo grande, l'uomo divino sia nella sfera sacra sia in quella profana. L'uomo viene enormemente innalzato. Egli non è soltanto l'immagine di Dio, ma è anche il luminoso riflesso della sua magnificenza e della sua immagine, anche nella forza creatrice»⁽⁴⁾. Non per nulla è questo un secolo che ben si riflette nel teatro e si riassume nella teatralità dei suoi gesti e delle sue espressioni artistiche, caratteristiche queste che mi sembrano non del tutto cristiane. Questo è in parte anche il velato dubbio di Annamaria Cascetta, a dir il vero subito allontanato, quando, nell'introduzione all'ampia indagine sul significato dello spettacolo a Milano in epoca spagnola, affronta l'analisi del concetto di *gloria*. La studiosa infatti afferma che questo termine è una «figura allegorica che ritorna nell'iconografia degli apparati e che viene evocata nello stesso movimento ascensionale delle composizioni, non in quanto sinonimo di pompa, apparenza, successo, secondo l'*accezione secolarizzata* del termine, che comunque non è assente e che marca non poche forme, specialmente avanti nel XVII secolo, ma nella

accezione teologica, di ciò che rende visibile Dio, ne manifesta gli atti salvifici che attraversano la storia e attirano l'umanità nella sua corte»⁽⁵⁾. Mi sembra al contrario che il Seicento si caratterizzi proprio per la sua accezione secolarizzata del termine che porta l'uomo ad esaltarsi e a innalzarsi sul piano divino, pur dando ragione alla studiosa quando afferma che «Gloria è concetto teologico complesso: è la gloria di Dio che si manifesta, in forma ancora primitiva, ad esempio nei libri dell'Esodo o di Ezechiele come nube e come luce, ma che soprattutto è intrinseca a Dio e si estrinseca, per comunicazione della bontà, nel mondo creato; è la gloria di Cristo, che partecipa della gloria del Padre e la riflette, che la acquista, come redentore, attraverso le sofferenze e la morte, la ratifica nella partecipazione al trono di Dio e la manifesta nella seconda venuta; ed è la gloria degli uomini ordinati a Dio mediante l'elezione, mediante la partecipazione alla sofferenza e alla passione di Cristo, mediante le opere»⁽⁶⁾. Appunto *mediante le opere*, mediante ciò che l'uomo compie in terra e che manifesta nell'arte figurativa. Si pensi, a questo proposito, alle molte teatralizzazioni e spettacolarizzazioni di estasi incise o dipinte in questi decenni. Tuttavia la studiosa prosegue scrivendo che «in seno alla nuova antropologia si afferma la gloria esterna, l'eccellenza delle opere, perché la gloria di Dio diventi più grande, quel che si afferma è la cooperazione umana con le opere di Dio. C'è un doppio movimento della gloria: da Dio verso l'uomo e dall'uomo verso Dio, l'uomo infatti riconosce la gloria di Dio, nella quale quella dell'uomo viene ricompresa e trova il suo senso. Su questo sfondo la gloria del re, della regina, dell'eroe, del martire, del santo, dell'uomo etico e religioso, teso nell'*imitatio Christi* è tematizzata, con significativi richiami intertestuali, in molte forme drammaturgiche, rituali, spettacolari»⁽⁷⁾. Or bene, occorre individuare quali siano le modalità attraverso le quali la gloria umana non divenga maggiore di quella divina e in quali termini avvenga questa *imitatio Christi* e a quali riferimenti un autore, che non appartiene all'ambito ecclesiastico, teologico o filosofico, come Giovan Battista Andreini⁽⁸⁾, ma al mondo dello spettacolo e in particolare della Commedia dell'Arte, si rifaccia.

L'Adamo. Sacra rappresentazione di Giovan Battista Andreini

L'editore e le edizioni

Non sappiamo se *L'Adamo*, scritto da Giovan Battista Andreini sia stato rappresentato a Milano nell'anno in cui è stata pubblicato, il 1613⁽⁹⁾, o negli anni successivi, sebbene alcuni confermino il successo dell'avvenuta rappresentazione in Milano, senza per altro offrire notizie documentate⁽¹⁰⁾. È certo che di questo scritto dell'attore, comico della Compagnia dei Fedeli, rimangono le due edizioni milanesi coeve, stampate «ad istanza» di Geronimo Bordini, l'una nel 1613 conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano e

l'altra nel 1617⁽¹¹⁾ conservata presso la Biblioteca della Civica Raccolta delle stampe «A. Bertarelli».

Di Geronimo Bordini poche sono le notizie pervenuteci, al momento attuale delle ricerche⁽¹²⁾. È certo che resta il dubbio se egli sia stato uno stampatore-tipografo o un libraio, titolo che compare, oltre che sui frontespizi delle sue opere, anche nel *privilegio*⁽¹³⁾, concesso nel febbraio 1598 da Juan Fernandez de Velasco, Governatore dello Stato di Milano, al Bordini e al socio Pietro Martire Locarni, attivi in Milano, appunto come librai (Fig. 1).

L'attività di Bordini inizia a Milano nel 1586, anche se in un documento del registro delle opere di S. Carlo Borromeo viene citato il nome di Bordini libraio in data 26 aprile 1584⁽¹⁴⁾, collocando la sua attività due anni prima di quanto creduto. Di Bordini per quattordici anni non se ne sa più nulla, anche perché manca gran parte della documentazione degli anni prima del 1598, andata bruciata presso l'Archivio di Stato. A Milano il nome di Bordini ricompare nel privilegio concesso nel 1598, ma richiesto nell'ottobre dell'anno precedente, in società con Pietro Martire Locarni, attivo a sua volta in città come editore tra il 1595 e il 1609, anno in cui muore, il 12 novembre⁽¹⁵⁾. Questo privilegio concede per trent'anni l'esenzione dai dazi per i libri da loro stampati *che mandaranno fuori dello Stato et la metà dell'essentione per quelli libri che altrove stampatori riceveranno in cambio dei stampati da loro, et tutta la carta, che essi faranno introdurre in questa città per queste loro stampe la metà dell'essentione solamente*⁽¹⁶⁾, oltre alla possibilità per dieci anni che *nissuno in questo stato eccetto essi, loro eredi o legittimi successori o di havere licenza o facoltà di ristampare né ristampati mandare libri da loro prima stampati*⁽¹⁷⁾. È da notare che il Bordini, soprattutto nel triennio 1607-1609, lavora con differenti stampatori come Zaltieri, Scoto, De Franceschi di Venezia, e Bernardino Lantani e i Malatesta di Milano.

Questi ultimi sono una famiglia di tipografi milanesi che iniziano la loro attività nel 1596 e di padre in figlio la tramandano fino al 1844. Il loro laboratorio era situato in Contrada S. Margherita e nel 1603 diviene Stamperia Regia Camerale con il privilegio concesso a Pandolfo e Marco Tullio, suo figlio, di stampare bandi, editti e ordini di governo⁽¹⁸⁾. Probabilmente sono stati i Malatesta a stampare le due edizioni dell'*Adamo*, come riferisce, senza per altro alcuna documentazione, il Cioni nel suo *Dizionario Bibliografico*. La notizia potrebbe essere veritiera se si considera che Cesare Bassano, l'incisore delle quaranta acqueforti presenti nelle due edizioni dell'*Adamo*, lavora in seguito a Milano anche per altre edizioni dei Malatesta. Costoro poi nel 1620 pubblicheranno infatti dell'Andreini *La Maddalena, sacra rappresentazione*, scritta nel 1617 e uscita in quell'anno per la prima volta per i tipi di Osanna di Mantova, oltre che stampare nel 1627 e successivamente nel 1674 due edizioni de *La Campanazza*, commedia scritta dall'attore a Parigi nel 1621. Infine nel 1652, saranno sempre i Malatesta a pubblicare l'ultima opera scritta dall'Andreini, intitolata *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica e divota in Milano rappresentata*.



FIG. 1 - Privilegio concesso nel 1598 da Juan Fernandez de Velasco, Governatore dello Stato di Milano, alla ditta Bordini-Locarni.

L'ultimo periodo di attività di Geronimo Bordini segnalata in Milano risale al decennio 1610-1619.

Il problema sollevato nelle ricerche da Giordano Castellani⁽¹⁹⁾, consiste per tanto nello stabilire se le edizioni Bordini-Locarni escano da una loro tipografia oppure essi si affidino per la stampa a terzi. Al momento delle indagini la prima ipotesi appare improbabile. Troppo poche, circa un'ottantina, sono infatti le edizioni di questa società in un periodo così lungo, affinché l'attività possa considerarsi fiorente e redditizia. È più logico pensare che Locarni e Bordini siano dei librai e che affidino ad altri il compito di stampare, stipulando regolare contratto che escluderebbe il diritto di apporre il nome della stamperia sulle edizioni⁽²⁰⁾. Questo fatto spiegherebbe anche il motivo per il quale nell'edizioni del 1617 dell'*Adamo* compaiono pochi rimaneggiamenti.

Le differenze tra le due edizioni infatti consistono in:

1. Nel frontespizio dell'edizione del 1613 compare l'incisione di Cesare Bassano con Adamo Eva e il serpente che attorcigliato attorno ad un albero porge una mela ad Eva. Nell'edizione del 1617, l'immagine del frontespizio è mutata. Dentro una cornice compare Adamo ed Eva tra alberi e animali nel Paradiso Terrestre con il titolo dell'opera, il nome dell'autore e il nome di Maria dei Medici, a cui l'opera è dedicata.
2. Nell'edizione del 1613, compare il ritratto di Giovan Battista Andreini, eseguito dal Bassano, con lo stemma di famiglia disarticolato, nell'edizione del 1617 questo ritratto manca.
3. Nell'edizione del 1613, l'incisione «Serpe, Satana, Spiriti e Volan» di pag. 42, è identica a quella di pag. 44, mentre nell'edizione del 1617, l'incisione di pag. 42 compare in altro stato (II?), essendo abraso il diavolo con il tridente che volteggia davanti al carro.
4. Nell'edizione del 1617, l'incisione a pag. 83, reca il numero «21» spostato più in alto, ma nello stesso angolo dell'incisione nell'edizione del 1613.
5. Nell'edizione del 1617 l'incisione a pag. 91 «Angelo, Adamo, Eva» è identica, per errore, a quella di pag. 89, entrambe recano infatti il numero «22», mentre nell'edizione del 1613 a pag. 91, compare un'altra incisione con l'arcangelo Michele che scaccia Adamo e Eva dal Paradiso Terrestre con il numero «23».

Tra le due edizioni rimangono invece invariati gli errori tipografici e qualche numerazione delle pagine e delle scene. Tutto farebbe pensare, quindi, che il Bordini nel 1617, non abbia fatto altro che aggiornare sommariamente l'edizione precedente, utilizzando forse alcuni dei fogli della prima edizione rimasti inediti. D'altro canto l'Andreini non avrebbe probabilmente neppure visionato l'edizione del 1613, dato che era in procinto di partire per Parigi e questo spiegherebbe la dedica a Maria De' Medici Regina reggente di Francia⁽²¹⁾. La seconda edi-

zione invece è stata pubblicata nel 1617, forse per rinnovare il precedente successo editoriale, in occasione del rientro in Milano dell'Andreini e della sua Compagnia dei Fedeli, avvenuta già nel 1616⁽²²⁾, e la cui presenza in città è attestata anche nel 1618⁽²³⁾.

Per il Bordoni, pubblicare un'opera degli Andreini non era una novità. Il libraio infatti era già entrato in contatto con questa famiglia di comici a partire dal 1601, anno in cui pubblica, in società con il Locarni, le *Rime* di Isabella Andreini, Comica Gelosa⁽²⁴⁾, madre di Giovan Battista e moglie di Francesco Andreini⁽²⁵⁾, successivamente ristampate nel 1605 ad un anno dalla morte dell'autrice, avvenuta di parto a Lione nel 1604. In questo stesso anno la ditta Bordoni-Locarni pubblica, sempre di Isabella, *La Mirtilla Pastorale* e, nel 1606, *La Florinda*, prima tragedia scritta da Giovan Battista nel 1604 per l'Accademia degli Spensierati di Firenze⁽²⁶⁾, che nel frattempo aveva formato la compagnia dei Fedeli. Sempre nel 1606 Bordoni-Locarni pubblicano di Giovan Battista il *Pianto d'Apollo*. *Rime in morte di Isabella Andreini*. Si deve invece al solo Bordoni e alla stamperia Zaltieri di Venezia, l'impresa editoriale del 1607 delle *Lettere d'Isabella Andreini*. Ma tutte queste edizioni, eccetto l'*Adamo*, sono prive di incisioni che illustrano il testo, eccetto che per i frontespizi e qualche sparuta tavola che riporta il ritratto dell'autore o del personaggio principale dell'opera. E questo accade anche per le altre edizioni del Bordoni.

Vorrei aggiungere un'ultima considerazione per quanto riguarda la veste editoriale. È infatti curioso notare che in queste due edizioni dell'*Adamo*, non compaia nessuna marca tipografica, mentre è presente nelle altre edizioni della ditta Bordoni-Locarni o del solo Bordoni.

Le marche tipografiche utilizzate da Bordoni-Locarni presentano con alcune varianti, la palma, la quercia e l'ulivo (o un alloro?) e il nome *velascus*⁽²⁷⁾, impresso sulla quercia che sta sempre nel mezzo (FIG. 2). L'aggettivo rimanda a Juan Fernandez de Velasco il governatore spagnolo dello Stato di Milano che ha concesso il privilegio di stampa nel 1598. Sul cartiglio è poi impresso il motto «Crescit occulto», dal verso oraziano tratto dalle *Odi* (I.12, 45-46), quasi a paragonare la crescita spesso impercettibile, ma certa delle piante, a quella della fama e al lento sviluppo della società editoriale, nata sotto il nome di Velasco. Dopo la morte di Locarni, il Bordoni muta la marca tipografica, anche se la simbologia della palma rimane l'elemento da lui preferito. Nel frontespizio (FIG. 3) della seconda edizione dell'*Adamo*, quella del 1617, mi sembra infatti compaiono alcuni degli elementi, già presenti nella marca Bordoni-Locarni. Infatti nell'incisione del Bassano vengono rappresentate la palma, l'ulivo (o l'alloro?) e la quercia, situate nel paesaggio naturale del Paradiso Terrestre preparato per Adamo ed Eva, che compaiono tra gli animali, quasi che il Bordoni abbia voluto riproporre, sviluppandolo, il vecchio emblema della ditta, che ora diviene una quinta da palcoscenico, che inquadra la scena, ma che nello stesso tempo nasconde l'impronta dell'editore.

R I M E D'ISABELLA ANDREINI P A D O V A N A

Comica Gelosa.

Dedicatæ all'Illustriss. & Reuerendiss. Sig.
IL SIG. CARDINAL S. GIORGIO
CINTHIO ALDOBRANDINI.



IN MILANO,

Appresso Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni
compagni. M. D C I.

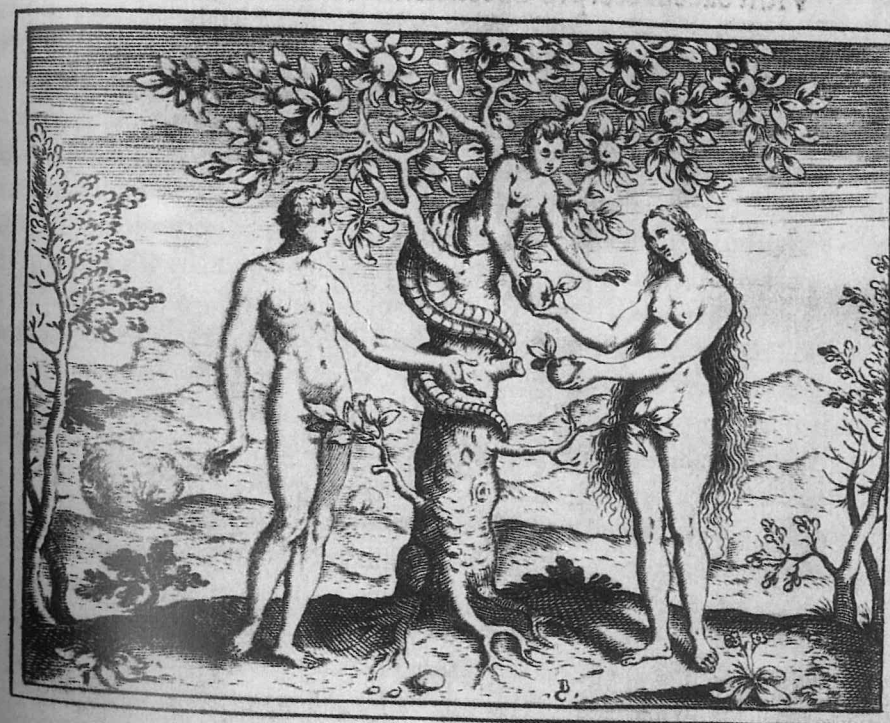
Con licenza de' Superiori.

FIG. 2 - Marca tipografica della ditta Bordoni-Locarni che compare in Isabella Andreini, *Rime*, Milano 1601.



FIG. 3 - Frontespizio dell'edizione del 1617 dell'*Adamo*.

L'ADAMO
SACRA RAPRESENTATIONE.
DI GIO. BATTISTA ANDREINO
FIORENTINO.
MA
ALLA M. CHRIST. DI MARIA DE MEDICI
REINA DI FRANCLIA.
Dedicata.



Con Priuilegio
Ad istanza di Geronimo Bordini libraro.
in Milano. 1613.

FIG. 4 - Frontespizio dell'edizione del 1613 dell'*Adamo*.

Non si spiegherebbe altrimenti, se non con la perdita poco probabile della lastra, la sostituzione del frontespizio che compare nell'edizione del 1613, iconograficamente migliore e più curato, data la bella incisione che viene inspiegabilmente tolta nell'edizione del 1617, (FIG. 4).

L'Adamo. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?

Non c'è alcuna ragione diretta che provi con certezza che Giovan Battista Andreini si sia dedicato direttamente all'alchimia. Certamente come molti altri uomini del suo tempo anch'egli ha senza alcun dubbio respirato l'atmosfera ermetica di certi ambienti. A comprovare questa ipotesi è anche la notizia riferita da Torello Sala riguardo all'attività di uno degli otto fratelli di Giovan Battista, Pietro Paolo (1576?-1531), monaco vallombrosano dal 1595, dedito alla profumeria e all'alchimia⁽²⁸⁾, con il quale l'attore intrattiene stretti rapporti epistolari, facendosi spendere⁽²⁹⁾, con il quale l'attore intrattiene stretti rapporti epistolari, facendosi spendere⁽²⁹⁾. Ma so suo garante e intermediario nelle richieste di favori alle corti dell'epoca⁽²⁹⁾. Ma c'è una seconda ragione che convaliderebbe questa ipotesi. Nella seconda premessa dell'*Adamo*, indirizzata al lettore dall'Andreini, viene nominato il Reverendo Pelbarto, a voler fugare ogni dubbio intorno alla parola *Iride*, che rimanda all'immagine dell'arcobaleno, simbolo del patto dell'alleanza tra Dio e gli uomini, che compare nei primi versi del prologo di questa sacra rappresentazione⁽³⁰⁾. L'Andreini teme infatti che il lettore possa cadere in errore e «mischiare il sacro con il profano». A garanzia della sua ortodossia cita appunto dall'*Aureo Rosario della Sacra Teologia* del Pelbarto, la definizione di *Iride*, che si trova nel secondo volume alla pagina 355. Ebbene, Pelbarto, che pubblica il testo a Bressanone nel 1590, nei suoi quattro volumi, si occupa anche del termine alchimia, senza mostrarsi del tutto avverso a questa corrente di pensiero, a patto che essa non si risolva nel tentativo di mutare i metalli vili in oro o praticare la magia⁽³¹⁾.

Tra le cause esterne all'opera si deve aggiungere anche la dedica a Maria de' Medici, che appare senza alcun dubbio come una *captatio benevolentiae*, dato che la Compagnia dell'Andreini, al momento della pubblicazione, era in procinto di partire per la Francia, perché invitata a corte. La dedica è indirizzata infatti alla Reggente del trono di Francia per il figlio, futuro Luigi XIII, rimasta vedova nel 1610 del marito Enrico IV, ma anche grande impresaria di spettacoli, alla corte fiorentina prima, ed ora quella francese⁽³²⁾. Tra le molte Compagnie di Comici, quella dei Gelosi, guidata da Francesco e Isabella Andreini, è infatti a Parigi già nel marzo del 1603, fino all'aprile dell'anno seguente, con recite a Fontainebleau. Stretti sono poi i rapporti tra Maria de' Medici e Tristano Martinelli, l'Arlecchino preferito dalla regina, che tenta di ottenere la direzione della Compagnia dei Fedeli al posto di Giovan Battista Andreini e mettere d'accordo tutti quegli attori che la regina vorrebbe vedere recitare alla sua corte⁽³³⁾. Ebbene, anche Maria de' Medici⁽³⁴⁾ è vissuta in un ambiente dove la pratica dell'alchimia era una consuetudine,

essendo figlia di Francesco de' Medici, dedito all'alchimia, come è possibile riscontrare nelle decorazioni volute per il suo Studiolo e per la Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio a Firenze⁽³⁵⁾, ricche di riferimenti alchemici, il cui significato resta volutamente ignoto ai profani di questa forma di pensiero.

Ma mi pare ci sia un'ulteriore ragione che convaliderebbe l'ipotesi dei molti riferimenti esoterici presenti nell'*Adamo* dell'Andreini. Alla fine della prima prefazione rivolta al *benigno lettore*, infatti l'autore sottolinea come si debba considerare «più la sostanza, che l'accidente, per così dire contemplando nell'Opera il fine di portar nel Theatro dell'Anima la miseria & il pianto d'Adamo, e farne spettatore il tuo cuore, per alzarlo da queste bassezze, alle grandezze del Cielo, col mezzo della Virtù, e dell'aiuto di Dio, il quale felicità»⁽³⁶⁾. Che il termine *sostanza*, mediato dall'aristotelismo seicentesco, indichi ciò che nel testo resta nascosto ai più e quindi si riferisca al vero significato celato? Riferendosi con la parola *accidente* al solo racconto biblico della Genesi, e quindi alla parte più esterna e comprensibile a tutti? E poi, la seconda parte della frase non rimanda forse all'idea dell'uomo inteso come microcosmo la cui anima si trasfigura, proprio come nell'Opera alchemica, raggiungendo il fine della via mistica, che è l'unione con Dio? Infatti è altrettanto vero che «l'alchimia tace su questo punto; ma ciò che la pone di nuovo in connessione con la via mistica è il piano alchemico di ricomporre la nobiltà originaria della natura umana, affinché l'unione con Dio sia resa possibile da tutto ciò che lega la creatura al suo Creatore nonostante l'abisso infinito che la separa da lui – vale a dire il *teomorfismo* di Adamo, disperso o meglio reso non effettivo dalla caduta»⁽³⁷⁾.

La sacra rappresentazione dell'Andreini sarebbe quindi un'allegoria che nasconde per tanto un'altra realtà. Questa ipotesi potrebbe essere valida se si considera che l'attore-autore ha dimostrato più volte nella sua produzione teatrale il ricorso alla duplicità, o meglio al doppio. È quanto ha dimostrato Siro Ferrone nell'analisi di alcune delle opere dell'Andreini, quando lo studioso afferma che «doppiezza e unità convivono nell'emozione della scena»⁽³⁸⁾. È infatti uno sdoppiamento che porta all'apogeo l'attore o l'attrice, attraverso travestimenti e riconoscimenti, e che condurranno l'Andreini a scrivere nel 1625 il *Teatro celeste*⁽³⁹⁾, una raccolta di componimenti che egli dedica agli attori martiri e santi. La figura dell'attore è quindi entrata, secondo la visione dell'Andreini, nel mito cristiano⁽⁴⁰⁾.

Se questa tesi fosse valida non stupirebbe quindi che la figura di Eva che compare nell'*Adamo*, venga definita molto spesso come *dolente*⁽⁴¹⁾. Questo attributo è caratteristico anche di un altro personaggio privilegiato dall'Andreini, la Maddalena⁽⁴²⁾. Infatti «comune ai due personaggi è il motivo dell'erranza, del romitaggio pastorale, della fuga dal mondo, del transito salvifico»⁽⁴³⁾. Ma la rappresentazione della Maddalena *lasciva e penitente*, come recita il titolo della sacra rappresentazione del 1652, si richiama anche all'ambivalente figura della Melanconia alchemica⁽⁴⁴⁾. D'altro canto come ha sintetizzato Calvesi, «l'origine dell'alchimia non è precisabile. La sua ambizione è la conoscenza del Divino attraverso l'imitazione

dell'atto creativo, ripetendo cioè i processi della natura, con i quali l'alchimia si trova a interferire, come accelerandoli⁽⁴⁵⁾, e questa potrebbe essere la strada percorsa dall'Andreini, il quale, nell'*Adamo*, mette in scena l'itinerario dell'autore, ma anche dell'attore, verso la gloria celeste. Essa compare nell'ultima scena del V atto, dopo che i due protagonisti hanno vissuto ogni sorta di tremendo evento con diavoli, Carne e Mondo. Il coro finale, cantato dagli angeli, infatti recita «Lodiam del gran Fattore/ La pietade e l'amore/ ch'oggi di piaga avvelenata, insana/ tosto ferito l'Uom, tosto il risana/ (...) Voi pur; figli d'Adamo,/ la cui stirpe adornar vegliamo il Mondo/ non pregherete invano/ l'alto Signor d'ogni pietà fecondo/ Frondi siete del ramo/ ch'inestate sarà del Verbo in carne:/ fuori l'Inferno insano/ tempesti pur, non cadrà sua fronda:/ Primavera gioconda/ le promette nel Ciel il gran cultore/ Piagato, ferito, avvampato, infiammato/ fulminato per l'Uomo d'eterno amore»⁽⁴⁶⁾. A queste parole fa eco l'ultima incisione di Cesare Bassano che accompagna il testo, con la gloria di tutti gli attori presenti in scena (FIG. 5). L'alchimista è passato così dall'afflizione alla felicità. Infatti «se l'arte è un processo immaginativo, l'alchimia, riconoscendo tale processo come quello della Genesi, fa da ponte tra l'artista e il Creatore; ribadisce quella tendenziale identificazione dell'uomo in Dio, cui invitava il pensiero di Erasmo o di Pico, o dell'alchimista stesso nel Redentore, per il compito assuntosi nei confronti della materia»⁽⁴⁸⁾. E la Gloria Divina diviene, a maggior ragione, gloria umana.

I riferimenti al linguaggio alchemico sono tuttavia presenti in molte parti del testo, a partire dal primo atto, allorché nel corso della prima scena, il Padre Eterno, appena terminata la creazione si appresta a dare vita ad Adamo: «Or a materia umil la mano i' porgo/ per far opra sublime»⁽⁴⁹⁾, affinché «lieto il mondo grande/ tra le sue braccia il picciol mondo accolga»⁽⁵⁰⁾. Evidente appare la concezione dell'uomo inteso come microcosmo, un vero «semideo terreno»⁽⁵¹⁾, data la sua natura angelica prima del peccato originale, richiesta dallo stesso personaggio di Adamo a Dio, quando recita «Signor che vero amante, foco/ in te converti, cangiami in te medesimo ond'io, pur parte/ di te stesso, a te stesso possa ancora lodi arrecar che sien di te condegne»⁽⁵²⁾. Si tratta in realtà della trasformazione della materia prima che attraverso il fuoco (la fornace del Grande Alchimista), imprime nuova forma. La sua essenza è divina e Adamo è strettamente legato al suo archetipo, Dio, e proprio per questo può imitarne le azioni. Ora infatti abita in un universo che in lui si riflette con tutte le caratteristiche, a partire «dall'argentea Luna, e Clizia, l'aureo Sole»⁽⁵³⁾, che nell'alchimia incarnano il polo attivo generatore dell'esistenza e il polo ricettivo, non corrispondendo ad altro se non allo spirito e all'anima⁽⁵⁴⁾ e, proprio per questo sono destinate a vere e proprie nozze, nè più nè meno come Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre.

La cosmologia alchemica viene in seguito ribadita dalle battute di Adamo, pronunciate dopo la creazione di Eva, quando il protagonista esclama «il Foco fiammeggiar verace Foco;/ Mare il Mar, Cielo il Ciel, la Terra Terra,/ Ed Aria l'Aria che non eran pria/ Foco, nè Ciel, Aria, nè Terra, o Mare»⁽⁵⁵⁾, che rimanda ai quattro



FIG. 5 - Adamo, Eva, cori d'angeli (Atto V, scena IX, pag. 169).

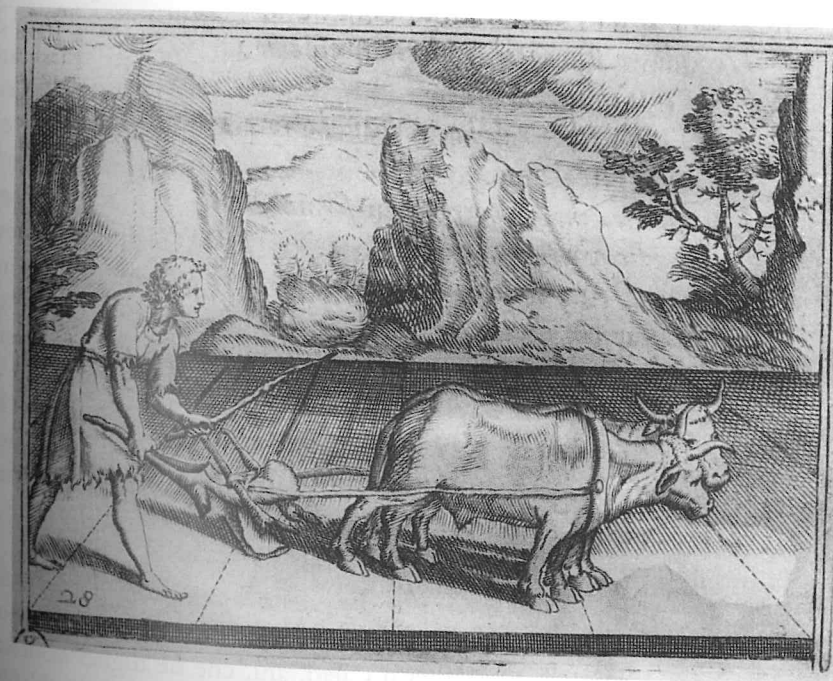


FIG. 6 - Adamo (Atto IV, scena IV, pag. 110).

elementi e sottintendono le quattro qualità sensibili, caldo, freddo, umido e secco, già stabilite da Aristotele. Esse richiamano la percezione spirituale, che l'alchimista ottiene nella fornace, mentre riproduce l'opera della Natura. Maurizio Calvesi infatti precisa che «fin dalle origini alla tetralogia alchimistica corrisponde poi quella degli elementi: alla melanosi o *nigredo*, la terra, alla leucosi o *albedo* l'acqua, alla xantosi o *citrinitas* l'aria e alla iosi o *rubedo* il fuoco. Nei secoli XV, XVI e XVII, per i quali abbiamo un vasto assortimento di testi alchemici, risulta un collegamento anche con le quattro qualità (freddo e umido, caldo e asciutto) e, attraverso il paragone dell'agricoltura (agricoltura celeste è chiamata l'alchimia), con le quattro stagioni»⁽⁵⁶⁾. Non per nulla, nel testo, Adamo, scacciato dal Paradiso Terrestre, viene ritratto come un uomo che spinge l'aratro⁽⁵⁷⁾, quasi ad indicare il passaggio, dall'agricoltura celeste a quella terrena (FIG. 6).

È con la fine del I atto che inizia la caduta di Adamo verso la sua realtà terrena ad opera di una schiera di diavoli che si accingono a ingannare Eva. Dalla scena II infatti Lucifero, d'accordo con Satana e Belzebù, convoca alla sua corte Melecano, Lurcone, Ruspicano, Maltea, Arfarat, Dulciato e Guliar ciascuno portatore di uno dei vizi capitali da riversare su Eva, investita nel corso del II atto da tutta una serie di mali, quasi fosse una novella Pandora. Anche in questo caso il riferimento mitologico non sarebbe fuori luogo, visto che Pandora viene definita nel linguaggio alchemico come dono di Dio, ovvero la pietra preziosa e salutare dei savi⁽⁵⁸⁾. Si ricordi poi l'abitudine dell'Andreini a ricorrere nelle sue opere alla doppiezza, al travestimento e al riconoscimento, caratteristiche che potrebbero quindi segnare un parallelo, non fuori luogo, tra Eva-Maddalena-Melanconia-Pandora. Questa indicherebbe la forza irrazionale della vita e la forza perturbatrice che giunge a donare la mela ad Adamo nel corso della I scena dell'atto III, provocando successivamente la battuta del serpente che risuona così «S'oscuri, e Luna e Sole, / e torni orrido Caos ogni Elemento. Vincesti alfin quest'Uomo»⁽⁵⁹⁾, quando entra in scena Serpe, Vanagloria, Satana Volano e gli spiriti malefici (FIG. 7). Il riferimento a Eva-Pandora sarebbe poi stato particolarmente riconosciuto in Francia, paese che l'Andreini era in procinto di raggiungere al momento della pubblicazione del testo, dato che si deve proprio al Rinascimento francese il fatto di aver paragonato Eva alla figura mitica⁽⁶⁰⁾. Ora che Adamo ha gustato il frutto dell'albero del mondo di cui egli è pur sempre fronda, per utilizzare ancora il linguaggio alchemico, è anche passato dalla forma angelica alla forma umana e ha mutato la vita in morte, facendo del «suo giorno orrida sera»⁽⁶¹⁾. È da notare che l'illustrazione n. 15 che compare alla pagina 49 del testo, mostra un albero con due rami principali e un serpente attorcigliato, che sembra dare vita all'albero stesso, proprio come la rappresentazione del tronco alchemico del mondo (FIG. 8).

Il quarto e il quinto atto presentano il tentativo della faticosa risalita dell'uomo al suo stato primigenio, nonostante la natura tutta gli sia ora avversa. Adamo vede anche il cielo oscurarsi «Ahi, che s'annerà il Cielo, ahi, che ne toglie/ com'indegni di luce ogni sua luce./ Ma qual tosto nel Ciel s'avviva, e more,/ fiamma ch'abbaglia,



FIG. 7 - Serpe, Vanagloria, Satana, Volano, Spiriti malefici (Atto III, scena IV, pag. 78).

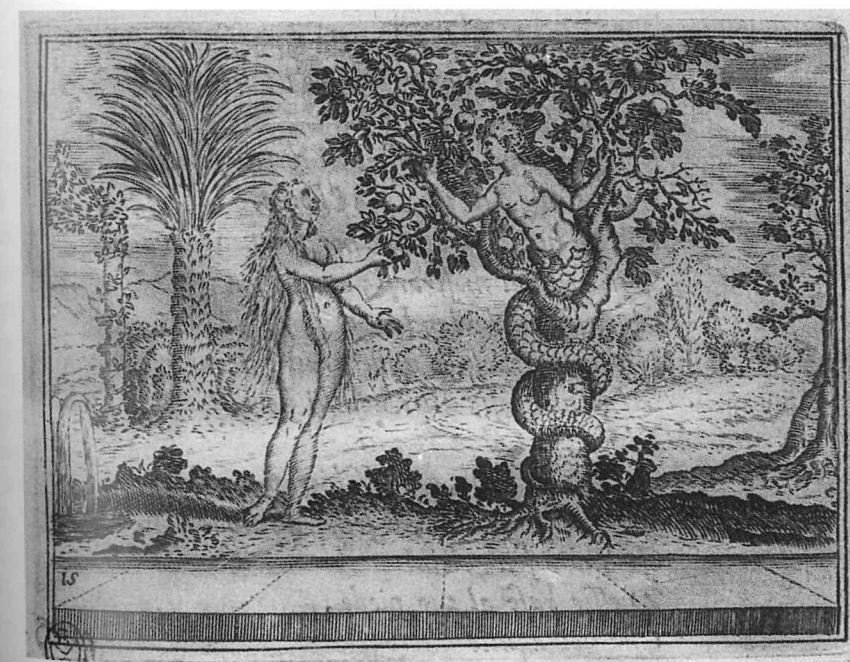


FIG. 8 - Eva e il serpente (Atto II, scena VI, pag. 49).

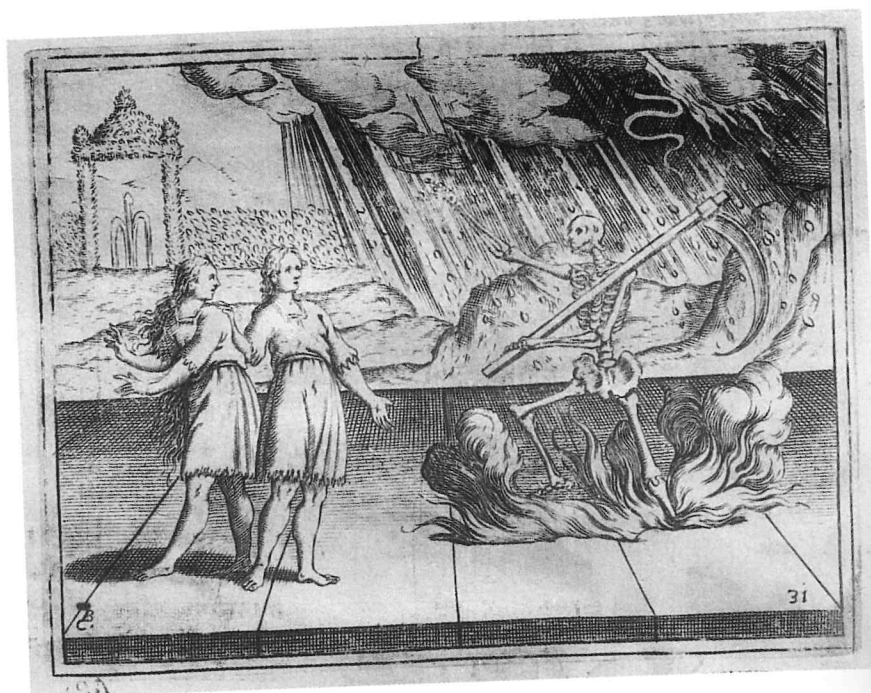


FIG. 9 - Adamo ed Eva (Atto IV, scena VII, pag. 120).

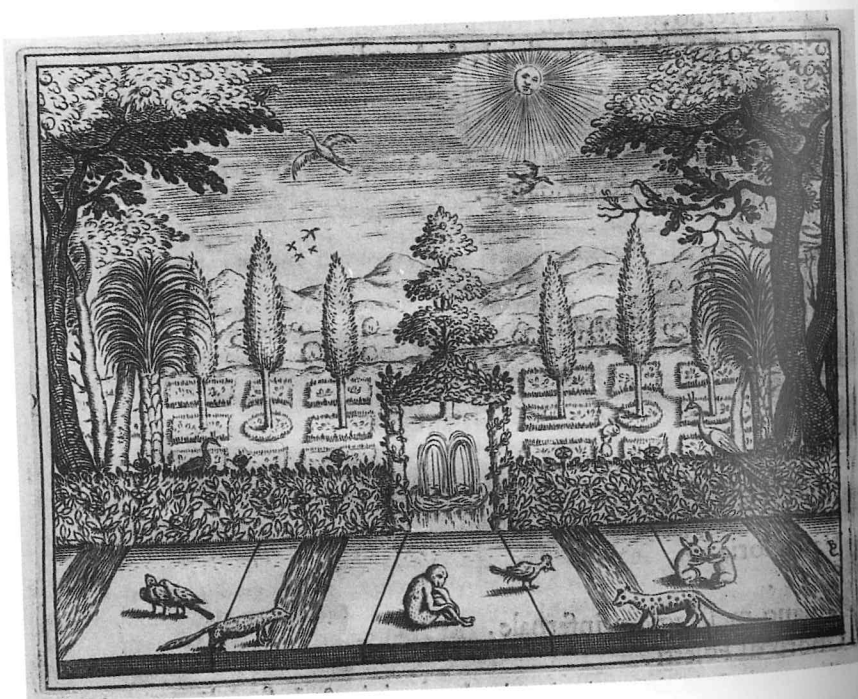


FIG. 10 - Il Paradiso Terrestre (l'incisione si trova prima del prologo, s.p.).

e serpeggiando fugge/ fatta serpe di foco?»⁽⁶²⁾, come compare anche nell'incisione che accompagna questa scena (FIG. 9). E questo potrebbe rappresentare il momento primo che nell'alchimia corrisponde alla *nigredo*, avvolta in un clima di morte. Ma si tenga presente che tutta l'opera nasce all'insegna dell'arcobaleno, simbolo dell'unione e della totalità (l'Iride che compare nel primo verso del prologo), quasi a testimoniare la futura e certa promessa di un lieto fine dell'intera vicenda.

Se tutte queste ipotesi interpretative sono vere, l'intera vicenda ricalcherebbe l'*imitatio Christi*, propria dell'alchimista, e non del cristianesimo, nonostante l'alchimia operi un vero e proprio sincretismo religioso. In questo caso anche l'autore-attore nell'imitare Cristo viene nuovamente accolto nelle sfere celesti, come Adamo, dopo aver raggiunto una serie di mete, che Giovan Battista Andreini percorre attraverso l'opera aristica.

L'Adamo. L'incisore, le incisioni e la scenotecnica

Le quaranta incisioni che illustrano il testo del 1617 sono state eseguite da Cesare Bassano su disegni di Carlo Antonio Procaccini⁽⁶³⁾. Poche sono le notizie rintracciate sull'attività di Cesare Bassano⁽⁶⁴⁾. Sappiamo che egli è nato tra il 1581 e il 1584 e che la sua attività dovrebbe iniziare intorno al 1603, data dell'incisione *Cristo alla colonna*, tratta da un soggetto di G.C. Bedeschini. La sua attività dovrebbe proseguire fino al 1647 in base a un documento nel quale compare il nome di Bassano, ancora attivo, a quella data, presso la fabbrica del Duomo di Milano⁽⁶⁵⁾. È stato autore di una trentina di frontespizi di libri, di alcune tesi di laurea e di diplomi. La sua produzione ammonta a circa centocinquanta incisioni con soggetti tra loro assai diversi, che vanno dai temi religiosi, al ritratto, ai temi profani e mitologici, eseguiti anche in occasione di matrimoni e feste. Ha inciso anche piante cittadine e soggetti per avvenimenti pubblici, come le Esequie nel Duomo per il Re di Spagna Filippo III. È stato principalmente un incisore di traduzione e ha tratto i suoi soggetti da Giovan Battista Crespi detto il Cerano, da Raffaello, da Camillo Procaccini e dai Lampugnani. Ha lavorato con molti editori e stampatori dell'epoca. Oltre ai già citati Malatesta e Bordini, alcune sue opere sono state pubblicate, tra gli altri, da Giovan Battista Bidelli e Giovan Battista Colonna di Milano, Girolamo Frova di Como, Bartolomeo Fontana di Brescia, dai Vaccari di Roma e da Giovanni Orlandi a Napoli.

Non avendo notizie certe dell'avvenuta rappresentazione dell'*Adamo*, non sappiamo se le incisioni⁽⁶⁶⁾, eseguite dall'artista, siano di pura fantasia del Bassano e del Procaccini, oppure rispecchino una qualche messa in scena. Senza alcun dubbio in esse si possono ritrovare molti elementi che riflettono la scenotecnica dell'epoca. È certo che si deve a Bernardo Buontalenti lo sviluppo e il nuovo indirizzo assunto dalla messa in scena di gran parte del teatro barocco, che mutua alcune concezioni, soprattutto quelle riguardanti lo spazio teatrale e non tanto quella per la sce-

nografia, dal Serlio⁽⁶⁷⁾, il quale a sua volta le deriva da Vitruvio. È con il Buontalenti tuttavia che lo scenografo, da semplice decoratore, diviene un vero e proprio architetto, macchinista e quindi scenografo in senso moderno, prendendo le distanze dal Serlio, che codificata al contrario un scena fissa. Tra tutte le messe in scena, gli studiosi sono concordi nell'individuare l'avvenuto passaggio da un ruolo all'altro, nella commedia di Girolamo Bragagli intitolata *La Pellegrina*⁽⁶⁸⁾ e nei suoi intermezzi, realizzati dal Buontalenti nel maggio del 1589 al Teatro Mediceo di Firenze per i festeggiamenti delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena. Questa data segna infatti il momento di avvio della realizzazione di uno spettacolo basato principalmente sugli elementi visivi, con macchine che, data la loro efficacia, destano meraviglia e sbalordimento spettacolare, caratteristica che permarrà nel corso dei successivi decenni.

In quello stesso teatro Francesco e Isabella Andreini, avvalendosi delle medesime scene, ideate per gli Intermezzi della *Pellegrina*, recitano qualche giorno dopo, *La Cingana* e *La pazzia di Isabella*⁽⁶⁹⁾ e questo fatto testimonia la diretta conoscenza delle innovazioni tecniche avvenute nel cosiddetto teatro 'alto', da parte dei Comici professionisti della Commedia dell'Arte.

Dalle incisioni del Bassano si desume per tanto che almeno lungo il corso del I atto la scena sia dipinta su un fondale, con alberi, giardino, sole e una fonte⁽⁷⁰⁾. Quest'ultimo elemento è presente in quasi tutte le incisioni, forse a richiamare ancora una volta il simbolo alchemico dell'anima che «va estratta dalla terra (corpo) e poi restituita ad essa, affinché insieme putrefacciano, per essere successivamente mondati»⁽⁷¹⁾ (FIG. 10). Dalle incisioni non sembra che emergano altri simboli tratti dall'alchimia, se non la frequenza dell'albero che nasce dalla roccia, come appare nell'atto V alla scena quarta (FIG. 11)⁽⁷²⁾. L'albero che affonda le radici nella roccia rimanderebbe infatti, nel linguaggio alchemico, all'idea della materia prima che viene trasformata dall'operazione artistica. Un ultimo riferimento o un'ultima derivazione dal linguaggio alchemico, offerti dalle immagini, potrebbero essere rappresentati infine dalla lotta tra gli animali che compaiono nell'incisione dell'atto IV alla scena quinta (FIG. 12). In questa incisione infatti si possono vedere coppie di animali aerei, terrestri e marini, che si azzannano tra loro, tra i quali sono riconoscibili due galli, un leone e un cavallo, due cani, un serpente e una mangusta. La simbologia potrebbe essere rappresentata non tanto dalle singole coppie di animali, quanto piuttosto dal senso della lotta, che rimanda alle parole, pronunciate nel testo da Adamo, «hoggi la vita more»⁽⁷³⁾, che indicherebbero il momento primo del percorso verso l'unità alchemica di tutto quanto il creato. Ma torniamo ai rapporti tra immagini ed eventuale rappresentazione scenica. Nella II scena del II atto, non sembra che il fondale sia stato dipinto, dato che i personaggi che vi compaiono sono posti all'interno tra alcuni elementi scenografici. In questo caso per realizzare la fonte sarebbe stata utilizzata una tela cucita insieme per i due lati più corti e girata continuamente da un operatore, situato nel sottopalco (FIG. 13). L'idea di utilizzare il sottopalco⁽⁷⁴⁾ era già stata realizzata in



FIG. 11 - Mondo (Atto V, scena IV, pag. 144).



FIG. 12 - Eva, Adamo (Atto IV, scena V, pag. 115).

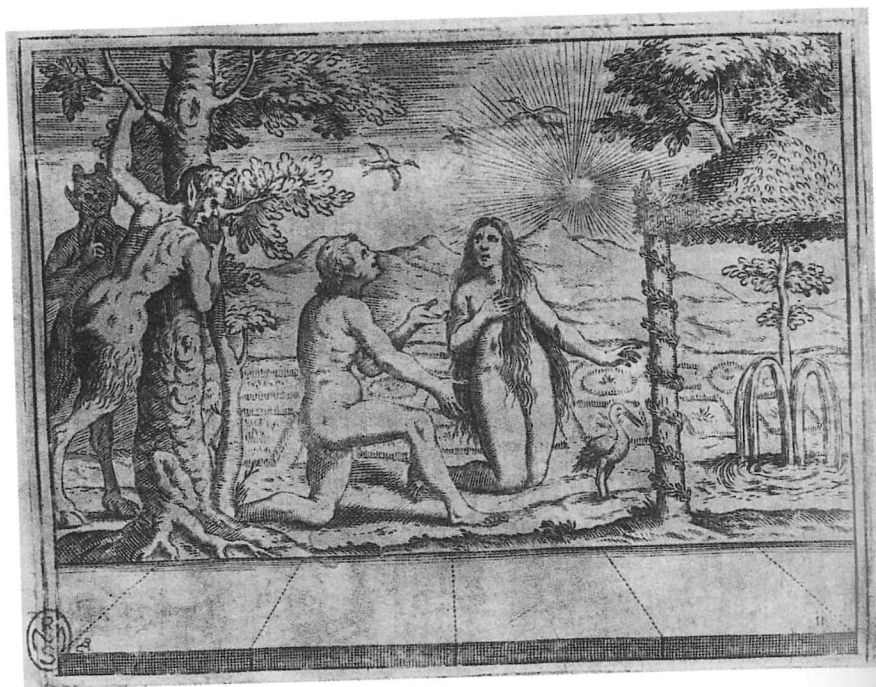


FIG. 13 - Adamo ed Eva (Atto II, scena II, pag. 35).

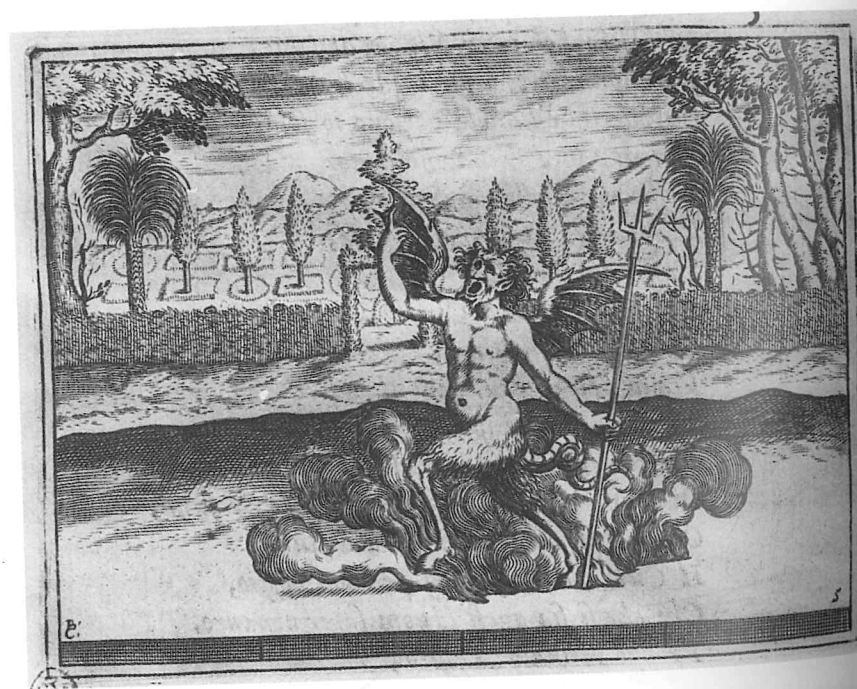


FIG. 14 - Lucifero (Atto I, scena II, pag. 11).

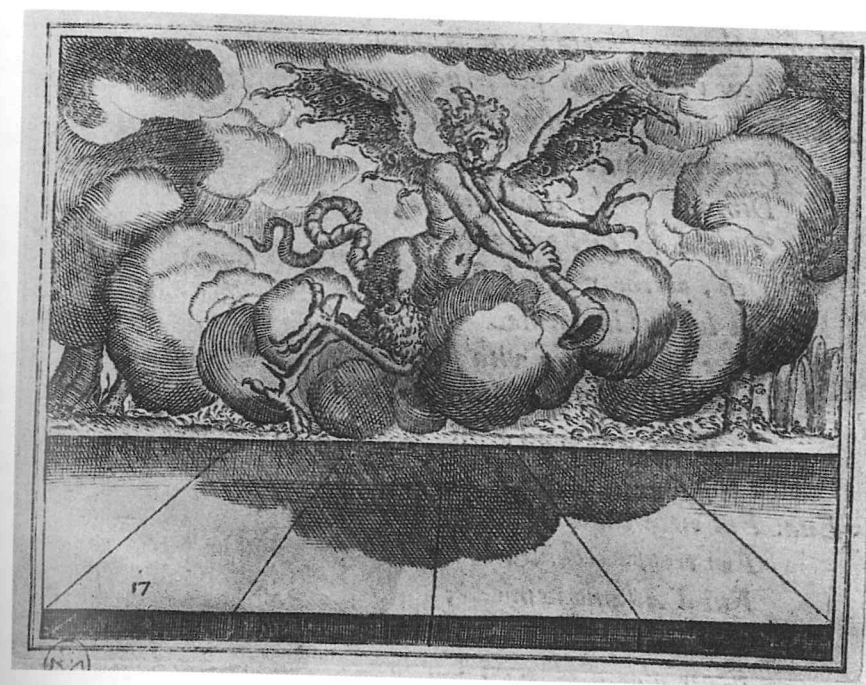


FIG. 15 - Volano (Atto III, scena II, pag. 76).



FIG. 16 - Satana, Volano, Coro di spiriti (Atto III, scena III, pag. 77).



FIG. 17 - Arcangelo Michele, cori d'angeli, cori di Demoni (Atto V, scena VIII, pag. 163).

passato e sarà codificata dal Sabbatini, soprattutto per l'improvvisa comparsa di qualche personaggio, come accade nell'*Adamo* per l'entrata in scena di Lucifero⁽⁷⁵⁾ (FIG. 14). Altri elementi di scenotecnica che riguardano le entrate in scena, sono rappresentate dai voli, mascherati da nuvole che hanno la funzione di nascondere funi e piedistalli. Un esempio viene dato nel III atto alla scena seconda e terza (FIGG. 15-16)⁽⁷⁶⁾. Con ogni probabilità si è ricorsi all'espedito della *mandorla*, fissata da una fune ad un anello nel cielo sopra il palco e azionata da un argano, posto nel sottopalco, anche nel IV atto alla scena prima e seconda, e successivamente nel V atto alla scena ottava, per l'entrata dell'Arcangelo Michele (FIG. 17). L'espedito della *mandorla* risale al Brunelleschi e ancor prima al Medioevo, ma ora diviene più sicuro e solido, dato che viene utilizzato in uno spazio adibito stabilmente per la scena. In questo caso «il cielo è costituito da elementi separati, ma tali che sembrano allo spettatore uniti; si tratta di telai curvi su cui è dipinta la tela dipinta di azzurro»⁽⁷⁷⁾. Se il senso della scenotecnica è quello di creare soprattutto meraviglia nello spettatore, ecco che quando si vogliono mostrare fulmini e saette o fuoco (FIG. 9), si appicca realmente il fuoco alla quinta da bruciare, dopo averla cosparsa di acquavite. Al contrario per ottenere il lampo, come riferisce il Serlio, «sarà un dietro alla scena in luogo alto, havendo nella mano una scatoletta, entro la quale ci sia polvere di vernice; e il coperchio sia pieno di busi; nel mezzo del coperchio sarà una candelletta accesa; e alzando in su la mano, quella polvere salirà in alto e percuoterà nella candela accesa, di maniera che farà lampi assai bene»⁽⁷⁸⁾. Successivamente verrà utilizzata una pentola con un coperchio forato e riempita di pece greca. Oppure, come probabilmente in questo caso, si fa ricorso ad una tavola segata in due a zig-zag, dipinta di azzurro che si confonde con il cielo, «al di sopra vi è una lastra di *oro stridente e ammacato*. Mezza tavola è fissa, l'altra è assicurata con corde al soffitto, in modo che possa essere aperta e ritornare poi a richiudersi. Sulla tavola immobile, vicino al taglio, vi è un certo numero di candeline: scostando la tavola mobile appare per un attimo l'oro stridente illuminato»⁽⁷⁹⁾. Se invece, come accade nel IV atto alla scena quinta (FIG. 12), occorre rappresentare qualche animale in mezzo al mare, e la scena non è dipinta sul fondale, si monta la sagoma del mostro o del delfino su un bastone che verrà mosso da un uomo posto nel sottopalco. «Soffiando in un tubo collegato a un contenitore di vetro pieno di polvere argentata, l'operatore può simulare gli spruzzi d'acqua lanciati dalla bestia»⁽⁸⁰⁾.

- (1) Ritengo fondamentali a questo proposito almeno due dei testi recentemente pubblicati e dai quali questo studio prende le mosse: SIRO FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino 1993; ANNAMARIA CASCETTA, ROBERTA CARPANI, (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano 1995.
- (2) GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in P. BAROCCI, (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, Bari 1961.
- (3) A questo proposito si vedano i sempre attuali: H. JEDIN, *Riforma Cattolica e Controriforma*, Milano 1975; P. BELLINI, *Barocco e paura*, in «Studium», 4, luglio-agosto 1975; M. FRAGONARA, *Martirio ed estasi. Persuasioni visionarie nel Seicento romano e napoletano*, in «Grafica d'arte», 8, ottobre-dicembre 1991.
- (4) HANS SEDLMAYR, *Perdita del Centro*, Salzburg 1948, in edizione italiana, Città di Castello 1983.
- (5) ANNAMARIA CASCETTA, *op. cit.*, p. 22.
- (6) ANNAMARIA CASCETTA, *ibidem*, p. 22.
- (7) ANNAMARIA CASCETTA, *ibidem*, p. 23.
- (8) Giovan Battista Andreini è nato a Firenze il 9 febbraio 1576 ed è morto a Reggio Emilia il 7 giugno 1654. Sposatosi con Virginia Ramponi nel 1601, compie il suo esordio come autore di testi drammatici, poeta e attore nel 1604, anno della morte della madre Isabella Canale che, con il marito Francesco, dirigeva la Compagnia dei Gelosi. Nel 1605 lavora presso il Duca di Mantova e dirige la Compagnia dei Comici professionisti dei Fedeli. Da questa data inizia la sua attività di attore e autore in giro per l'Europa. È stato un prolifico autore di testi teatrali, di prose e rime e la sua produzione letteraria ammonta a più di una cinquantina di opere (cfr. SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, pp. 63-75, dove compare, oltre all'epistolario dei comici dell'Arte, anche la cronologia delle opere di questo autore). «Giovan Battista prosegue, — scrive Siro Ferrone — la linea di nobilitazione di sé e della professione comica inaugurata dai genitori, impostando l'immagine del proprio rapporto con il teatro sulla tensione tra un'appartenenza di fatto e una sorta di estraneità di diritto. Come loro, soprattutto, Giovan Battista consacra le proprie energie non tanto allo spettacolo in se stesso, bensì al suo mito. A differenza di colleghi quali Cecchini o Martinelli, legati alla pratica, a una cultura materiale del teatro, l'Andreini appartiene a una cultura di tipo 'memoriale', che immediatamente fissa nella scrittura, capitalizza in libri gli accadimenti sfuggenti di palcoscenico, oppure di vicende strettamente biografiche», (SIRO FERRONE, *op. cit.*, pag. 63).
- (9) ROBERTA GIOVANNA ARCAINI, *I Comici dell'Arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in ANNAMARIA CASCETTA, ROBERTA CARPANI, *op. cit.*
- (10) ANTONIO PAGLICCI BROZZI, *Il teatro a Milano nel secolo XVII. Studi e ricerche negli Archivi di Stato Lombardi*, Milano 1891.
- (11) Un esemplare dell'*Adamo*, nell'edizione del 1617, è conservato presso la Raccolta Bertarelli (Vol. n. 59). Un esemplare, nell'edizione del 1613, è conservato presso la Biblioteca Trivulziana (Triv. Coll. F 589).
- (12) GIORDANO CASTELLANI, *Aggiornamenti per Geronimo Bordone libraio editore (1586-1619)*, in «Libri e documenti», n. 2, Milano 1995. Un nuovo studio di approfondimento di prossima pubblicazione è previsto nella medesima collana.
- (13) Il privilegio è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, *Registri Cancellerie* n. 11, I, pp. 9-10 iscrizione a matita pp. 12-14.
- (14) cfr. BESOZZI, *Libri e librai al tempo di Carlo Borromeo*, in «Libri e documenti», XVII, n. 1, pag. 57, Milano 1992.
- (15) Archivio di Stato di Milano, *Popolazione*, p. a 109.

- (16) Archivio di Stato di Milano, *Registri Cancellerie* n. 11, I, p. 9.
- (17) Archivio di Stato di Milano, *Registri Cancellerie* n. 11, I, p. 9.
- (18) Dizionario della Stampa d'Arte, *ad vocem*, Milano 1995.
- (19) GIORDANO CASTELLANI, *op. cit.*
- (20) cfr. GIORDANO CASTELLANI, di prossima pubblicazione.
- (21) Il passaporto dell'Andreini è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, *Registri e Cancellerie*, XXI n. 28, in data 18 luglio 1613. Ma cfr. anche la lettera scritta da Lione dal comico Tristano Martinelli (1557-1630), Arlecchino, a Alessandro Striggi a Mantova in data 26 agosto 1613 (Archivio di Stato di Mantova, Autografi b. 19 c. 179, ora in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 31, pp. 392-393; vol. II, n. 68, pp. 79-80).
- (22) Giovan Battista Andreini, Milano - 26 giugno 1616, lettera indirizzata ad Annibale Iberti, Consigliere di Stato, (Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, b. 10, anche in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 27, pag. 108; vol. II n. 65, pag. 21) e Giovan Battista Andreini, Milano - 29 giugno 1616, lettera indirizzata a Ferdinando Gonzaga (Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, b. 10, anche in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 28, pag. 109; vol. II, n. 66, pag. 21) e Giovan Battista Andreini, Milano - 3 agosto 1616, lettera indirizzata a Ferdinando Gonzaga (Archivio di Stato di Mantova, *Autografi*, b. 10, anche in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 29, pag. 109; vol. II n. 67, pag. 21). Nella prima lettera l'Andreini viene forse convocato per il mese di settembre in vista del prossimo matrimonio del Duca Ferdinando I con Caterina de' Medici, il matrimonio viene celebrato tuttavia nel febbraio dell'anno successivo. Nella seconda e terza lettera si parla di un possibile viaggio in Fiandra dell'Andreini, viaggio a cui l'attore rinuncia per onorare l'impegno con il duca. Nell'ultima lettera si fa riferimento al possedimento acquistato dall'Andreini nel Mantovano.
- (23) Giovan Battista Andreini, Milano - 7 settembre 1618, lettera indirizzata a Giovanni de' Medici, (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo*, f. 5143, anche in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 31, pag. 111; vol. II n. 69, pag. 21).
- (24) «Isabella oltre che comica Gelosa, poteva anche fregiarsi di un titolo accademico e partecipare a convivi poetici con il Tasso e altri poeti preclari», (in SIRO FERRONE, *op. cit.*, pag. 63). Isabella Andreini è nata a Padova nel 1562 ed è stata attiva come attrice probabilmente dal 1574. È morta a Lione nel 1604.
- (25) Francesco Andreini, *Capitan Spavento* è nato a Pistoia nel 1548, è stato un uomo d'armi e dal 1575 attore, fino al 1604, quando si ritira dalla scena. Muore nel 1624.
- (26) Di questa prima edizione le copie vengono distrutte dallo stesso Andreini a causa della stampa troppo scorretta.
- (27) GIORDANO CASTELLANI, *op. cit.*
- (28) TORELLO SALA, *Dizionario storico biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa*, Firenze 1929.
- (29) A questo proposito si veda, tra le altre, la lettera indirizzata da Giovan Battista al Cardinal Ferdinando Gonzaga (1587-1626), scritta da Mantova a Roma, il 10 marzo 1610 (Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, b. 2718, c. 631; ora in SIRO FERRONE, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze 1993, vol. I, n. 14, pp. 94-95; vol. II n. 29, pag. 16). In questa lettera Giovan Battista chiede al cardinale di «aiutare con la sua solita humanità don Pietro Paolo Andreini mio fratello, monaco vallombrosano. Così di nuovo, con ogni affetto e reverenza maggiore, veniamo di novo a suplicarla ne faccia tanta grazia d'ottenere licenza per stare fuori dalla religione, e questo per governo delle sue creature, piccole senza alcuno appoggio». Per *sue creature* si intendono gli ultimi due fratelli dell'Andreini, Giacinto e Caterina.
- (30) «A la lira del Ciel Iri sia l'arco/ corde le sfere sien, note le stelle» (*Adamo*, vv. 1-2).

- (47) E. CANSELIET, *Alchimie*, Parigi 1964.
- (48) MAURIZIO CALVESI, *op. cit.*, pag. 65.
- (49) Atto I, scena I, vv. 84-85, pag. 3.
- (50) Atto I, scena I, vv. 100-101, pag. 3.
- (51) La battuta è degli angeli che, cantando, assistono alla creazione dell'uomo, Atto I, scena I, v. 126, pag. 4.
- (52) Atto I, scena I, vv. 120-124, pag. 4.
- (53) Atto I, scena I, v. 135, pag. 5.
- (54) TITUS BURCKHARDT, *op. cit.*, pag. 70.
- (55) Atto I, scena I, vv. 280-283, pag. 9. A i quattro elementi sono più volte ripetuti lungo tutto il testo.
- (56) MAURIZIO CALVESI, *op. cit.*, pag. 16.
- (57) Atto IV, scena IV, pag. 110, incisione n. 28.
- (58) È questo il titolo di un'opera citata da DORA e ERWIN PANOSKY, *Il vaso di Pandora*, Torino 1992, nel capitolo *Pandora, dono di tutti: elisabettiani e Jacques Callot*. Alla nota 4 di pag. 81 si cita il testo di HIERONIMUS REUSNER, *Pandora; cioè a dire il più nobile dono di Dio, ovvero la preziosa e salutare pietra del savio*, Basilea 1582 e in seconda edizione 1590.
- (59) Atto III, scena IV, vv. 2021-2022, pag. 80.
- (60) DORA e ERWIN PANOSKY, *op. cit.*.
- (61) Atto II, scena VI, vv. 1635-1640, pag. 64, è Vanagloria che parla.
- (62) Atto IV, scena VII, vv. 2909-2913, pag. 121.
- (63) Carlo Antonio Procaccini, viene puntualmente ringraziato per aver offerto i disegni, prima del prologo. Carlo Antonio Procaccini è nato a Bologna nel 1571 ed è morto a Milano probabilmente nel 1630, è figlio di Ercole il Vecchio e fratello di Camillo e di Giulio Cesare. Ha operato prevalentemente a Milano.
- (64) MARINA ROTUNNO, *Cesare e Bernardino Bassano*, in «Il conoscitore di stampe», n. 33-34, settembre-dicembre 1976, pagg. 69-77.
- (65) Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, Fondo A.S., Cartella 140, B, Anni 1638-1686, capo XVIII, par. 2b, 2° pacco, n. 2/bis, 1647 e 1648.
- (66) In totale le incisioni eseguite per l'Adamo sono 42. L'edizione del 1613 ne presenta 41 compreso il ritratto dell'Andreini. L'edizione del 1617 ne presenta 40, non compare il ritratto e il frontespizio dell'edizione precedente è stato sostituito con un altro.
- (67) SEBASTIANO SERLIO, II libro di *Architettura*, con il *Trattato sopra le Scene e De' Lumi artificiali delle Scene*, Parigi 1545. Le opere del Serlio saranno successivamente ristampate con il titolo *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese diviso in sette libri*. Presso Giacomo de' Franceschi, Venezia 1619.
- (68) GIROLAMO BRAGAGLI, *La Pellegrina*. Presso Luca Bonetti, Siena 1589.
- (69) GIUSEPPE PAVONI, *Diario dele feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi Sign. Don Ferdinando Medici & Sign. Donna Christina di Lorena, Gran Duchi di Toscana*. Presso Giovanni Rossi, Bologna 1589. Ma anche: BASTIANO DE' ROSSI, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*. Presso Antonio Padovani, Firenze 1589. Il testo è stato stampato anche a Milano presso Giacomo Piccaglia sempre nello stesso anno.
- (70) Anche successivamente si ricorrerà al fondale dipinto come nel corso del II, III, IV e del V atto, ma non per tutte le scene.

- (71) MAURIZIO CALVESI, *op. cit.*, pag. 98. In nota viene citato di ARNALDO DE VILLA NOVA, *Speculum Alchimiae*, Basilea 1585, da cui lo studioso trae la citazione.
- (72) Il medesimo elemento compare anche in Atto IV alla scena quarta e quinta, e all'atto V alla scena prima, seconda, terza quinta, sesta.
- (73) Atto IV, scena V, v. 2817, pag. 116.
- (74) GIANNI PAXIA, *La scenotecnica barocca*, in «Quaderni di Teatro, 2 (1980), p. 18, che si riferisce al testo di N. SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, 1638.
- (75) Lo stesso espediente viene utilizzato nel I atto alla III scena, pag. 13, alla IV, pag. 21, alla V pag. 23 e alla VI pag. 26.
- (76) Anche la VI scena presenta la stessa caratteristica.
- (77) GIANNI PAXIA, *op. cit.*, pag. 21.
- (78) S. SERLIO, *De' lumi artificiali delle scene*, riferito da G. PAXIA, *op. cit.*, pag. 21.
- (79) GIANNI PAXIA *ibidem*.
- (80) GIANNI PAXIA, *ibidem*.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

UN OROLOGIO DA TAVOLO AD ALTARE NELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Benedetta Gallizia di Vergano

Come è noto, la collezione di orologi oggi conservata al Castello Sforzesco è una delle più importanti di Milano, accanto a quella del Museo della Scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci" e del Poldi Pezzoli. La raccolta comprende circa sessantadue pezzi tra esemplari da tavolo, fissi, da viaggio e da persona. Nata in modo casuale grazie a piccoli lasciti e ad acquisti che si sono succeduti a partire dalla fine del secolo scorso, può sembrare ad un primo esame un poco eterogenea, ma in realtà essa riveste un grande interesse documentario. Comprende, infatti, meccanismi italiani, francesi, svizzeri, tedeschi, austriaci ed inglesi, tutti realizzati tra il XVI ed il XX secolo⁽¹⁾. Tra le molte cose degne di nota (alcuni modelli italiani, o il gruppo di orologi francesi, molto alla moda nella Milano del XIX secolo), si vuole qui ricordare un interessante orologio svizzero da tavolo, ad altare, con quadrante dipinto e meccanismo della lancetta "a saltarello" (FIG. 1). Tre volte firmato, "J. B. Letter. a. Zug.", "Martin: Cappellin: A: Wertengtin Per Fecit.", "B. Wickhart A Z...fecit" (sulla piastra del meccanismo a saltarello) e datato "1662", esso esula dalla produzione corrente dell'epoca e può, a buon diritto, essere considerato un oggetto di notevole interesse artistico, storico, tecnico e documentario⁽²⁾. L'orologio, inoltre, è un esempio della capacità di interazione tra il lavoro dell'orologiaio, dell'ebanista e del pittore; probabilmente frutto di quel processo di specializzazione e di suddivisione dei compiti che caratterizza questa fase dell'arte orologiaia svizzera⁽³⁾. La cassa, barocca e di notevoli dimensioni (101 centimetri di altezza per 20 di profondità), è di forma architettonica ad imitazione degli altari coevi, secondo un disegno compositivo comunemente impiegato anche nell'ebanisteria⁽⁴⁾. Le sue caratteristiche costruttive suggeriscono una provenienza nordica, probabilmente olandese, soprattutto per l'uso abbondante della tartaruga alternata al legno ebanizzato⁽⁵⁾. È affiancata da due colonne laterali con basi e capitelli in bronzo, poste su un alto basamento sostenuto da piccoli piedi baccellati e terminanti in una cornice dalla linea spezzata. Un timpano centinato, arricchito da piccoli vasi biansati in bronzo dorato (di restauro) sovrasta due piccole edicole con figure di angeli in metallo sbalzato. Il quadrante ad arco fa corpo con lo sportello apribile, al quale è fissato il movimento: la superficie è dipinta con la raffigurazione dell'*Incoronazione della Vergi-*



FIG. 1 - Orologio da tavolo ad altare con movimento della lancetta a meridiana.
Firmato "J. B. Letter. a. Zug.", "Martin: Cappellin: A: Wertengtin Per Fecit.",
e "B. Wickhart A Z...fecit"; è datato "1662" - Altezza cm. 101 -
(Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano, Legato Rosa Bertoglio 1947, n. inv. 13).

ne. L'analogia con la struttura delle casse ed i pannelli dipinti degli orologi notturni ideati dai fratelli Campani nella seconda metà del XVII secolo⁽⁶⁾ è evidente e in origine ha erroneamente portato ad attribuire quest'oggetto alla scuola italiana; dipinti così concepiti e di fattura ugualmente buona, sono stati realizzati anche in ambito tedesco ed olandese. La critica⁽⁷⁾, inoltre, riscontra notevoli similitudini tra il nostro ed un orologio con movimento a saltarello e quadrante dipinto, eseguito nel 1670 a Zug, un centro orologiario di notevole importanza a pochi chilometri da Lucerna⁽⁸⁾. Questa tesi è supportata dalla presenza in quella città di Kaspar Letter (attivo nella seconda metà del XVII secolo), pittore appartenente ad una nota famiglia di artisti specializzati in soggetti religiosi e, forse, parente dell'artigiano che ha firmato il movimento dell'esemplare delle Civiche Raccolte. Va poi sottolineato che, se la parte superiore della composizione si rifà genericamente a prototipi fiamminghi tra Quattro e Cinquecento, quella inferiore, invece, deriva direttamente da una nota composizione di Pieter Paul Rubens (1577-1640), l'*Assunzione della Vergine*. Il pittore replicò almeno due volte la propria creazione, nel 1611 ad olio su tavola (il quadro è ora conservato a Buckingham Palace nelle Collezioni Reali inglesi) ed intorno al 1616 (versione del Musée des Beaux Arts di Bruxelles) (FIG. 2). L'influenza dei lavori di Rubens sull'orologio del Castello traspare, infine, anche dalla sua stessa struttura architettonica, non lontana da quelle invenzioni (archi di trionfo, elementi di ebanisteria) di cui il grande pittore fiammingo si diletta.

Al centro della scena dipinta sono applicate le due mostre tonde, argentate e finemente cesellate e le piccole aperture che consentono di leggere le molteplici indicazioni che l'orologio è in grado di fornire, grazie al suo elaborato movimento⁽⁹⁾. Il pendolo, con peso a forma di stella a sei punte che oscilla davanti al quadrante, è posizionato nel mezzo e l'attaccatura è nascosta dalla figura delle Vergine, lievemente rialzata rispetto al piano del dipinto. Disposte simmetricamente rispetto a quest'ultima, le due mostre si integrano nella composizione senza alterarne l'equilibrio. Nel disco di sinistra sono indicati i minuti (di cinque in cinque), i quarti e la data, in quello di destra si leggono il mese, il segno dello Zodiaco, la durata del giorno e della notte, mentre le due piccole aperture centrali segnano le fasi della Luna. La parte inferiore del quadrante è dedicata allo scorrere delle ore: una fascia in metallo a semicerchio con le cifre in numeri romani da uno a dodici, ritagliate a traforo, dove le dodici sono posizionate al centro, mentre alle due estremità appaiono due volte le sei. Questa particolare disposizione è dovuta all'uso del meccanismo a saltarello, un antico congegno di grande effetto, ma di scarsa diffusione, di cui il nostro orologio è uno dei primi esempi noti (all'inizio del XX secolo, verrà applicato, con discreto successo, a certi orologi da persona a forma di ventaglio). Il funzionamento è semplice: la lancetta, collegata ad un rastrello e ad una cremagliera che si muovono solidali con una ruota e sono supportate da una molla, si sposta da destra verso sinistra. Dopo aver indicato una prima serie di dodici ore, torna a scatto al punto di partenza, da dove ricomincia il percorso



FIG. 2 - *L'Assunzione della Vergine* di Pieter Paul Rubens, 1611, olio su tavola (conservato a Buckingham Palace nelle Collezioni Reali inglesi).



FIG. 3 - *Orologio da muro di forma ottagonale con movimento della lancetta a meridiana.*
Firmato "B. Jacob Brandenburg à Zug" e databile al 1660-1670 circa -
Altezza cm. 47, larghezza cm. 45,5 -
(Musée national suisse, Zurigo, inv. n. LM 31000).

indicando il ciclo delle dodici ore successive. Va ricordato come in Germania questi meccanismi vengano detti "a meridiana" proprio per la loro somiglianza con uno dei più antichi misuratori solari del tempo: le meridiane appunto. Un'analogia ancor più evidente negli esemplari realizzati dalla celebre bottega di Johann I Buschmann (1600-1662 circa) ad Augsburg, che Brusa⁽¹⁰⁾ suppone essere l'inventore della tipologia. I primi meccanismi da lui concepiti, erano infatti, non solo dotati di uno Gnomone solare posto accanto a quello meccanico così da poter approssimativamente calcolare l'Equazione del Tempo⁽¹¹⁾, ma avevano anche le cifre delle ore disposte ad intervalli irregolari in modo che la lancetta, costretta a procedere a velocità diverse, si comportasse esattamente come l'ombra nell'antico strumento solare. Ne è un esempio l'orologio da mensola, conservato a Vienna nel Kunsthistorisches Museum e realizzato nel 1665 da David Buschmann (1626-1701), figlio del primo Johann⁽¹²⁾. I Buschmann non furono comunque gli unici a costruire congegni così concepiti: nel 1660-1670, un piccolo orologiaio di Zug, Beat Jacob Brandenburg (1646-1729), costruisce un orologio astronomico a meridiana da muro di forma ottagonale (oggi conservato nel Musée national suisse a

Zurigo, FIG. 3), segno che questi particolarissimi meccanismi riscuotono un certo successo nella città svizzera. Il quadrante metallico è interamente dipinto (ma forse in epoca più tarda, all'inizio del XVIII secolo) con la figura simbolica del Tempo, Crono, seduto tra le nuvole con accanto la falce, mentre con la mano destra regge il serpente che si morde la coda e con la sinistra tiene la lancetta in acciaio blu a forma di freccia. Le cifre, in numeri romani, sono ritagliate a traforo (in modo da gravare il meno possibile sulla pittura sottostante) su una fascia semicircolare identica nella forma e nella disposizione dei numeri a quella dell'orologio delle Civiche Raccolte milanesi. Nella parte superiore del quadrante una mostra tonda in argento finemente intagliato permette la lettura della data, del segno dello Zodiaco, della lunghezza del giorno e della notte, mentre due aperture ai lati indicano le fasi della Luna e la posizione dei pianeti.

Particolare attenzione va poi posta, per l'orologio del Castello Sforzesco, sul problema delle firme già studiato da Brusa⁽¹³⁾. L'inusuale tripla firma indica la presenza di mani diverse nella realizzazione del meccanismo; la più antica sembra essere quella di J. B. Letter, attivo a Zug ed identificato come l'effettivo costruttore del movimento. Di questo artefice non si hanno notizie certe: a lui si fa però risalire un altro orologio conservato nel British Museum di Londra e firmato *J.B.L. a Zug*. Esistono buone probabilità che il nostro abbia utilizzato per il suo meccanismo a saltarello la piastra firmata da B. Wickhart; forse un parente di quel Nikolaus Wickhart (morto nel 1627), anch'esso attivo nella città svizzera e specializzato nella costruzione di orologi solari. Martin Cappellin (o Kappellin, menzionato come *Horloger de la Ville* di Lucerna nel 1652 e morto nel 1691) provvide infine a perfezionare il meccanismo creato da Letter presumibilmente per un orologio da tavolo, aggiungendovi un pendolo ed adattandolo ad una nuova cassa; il che spiega anche il *Per Fecit* che segue la sua firma⁽¹⁴⁾. Andrà poi sottolineato come Cappellin si firmi con il nome seguito da *Lucern*, mentre sull'esemplare del Castello appare la parola *Wertengtin*: forse identificabile con un antico quartiere o sobborgo di Lucerna, oppure con l'odierna Werthengstein.

NOTE

- ⁽¹⁾ Per un catalogo completo della collezione del Castello Sforzesco si veda T. TOMBA, G. BRUSA, *Museo d'Arti Applicate. Strumenti Scientifici - Orologi*, Milano, 1983.
- ⁽²⁾ Pubblicato tra gli altri in G. BRUSA, *L'arte dell'orologeria in Europa, sette secoli di orologi meccanici*, Varese, 1993, tavv. XL e XLI.
- ⁽³⁾ Nel Seicento, in Svizzera, grazie ad una serie di congiunture favorevoli, l'arte dell'orologeria ha ormai raggiunto il suo pieno sviluppo e si avvia a conquistare (nei secoli successivi) il primato in questo campo. Nella sola Ginevra si contano circa cento maestri, rispetto a quel solo artigiano censito nei registri della città nel 1449, e si producono quasi cinquemila orologi all'anno che alimentano anche il mercato estero, polmone fondamentale per l'economia del Paese. Inoltre, una sempre maggiore specializzazione dei processi di produzione, porta alla nascita della prima corporazione dei fabbricanti di molle (1698 circa) e, qualche anno dopo, di quella dei cesellatori (1716). Ma rivoluzionaria è la distinzione tra la figura del commerciante e quella dell'artigiano costruttore, dove il primo si configura come una sorta di mecenate o imprenditore che commissiona gli orologi, anticipa i capitali necessari alla loro realizzazione, e ne organizza la vendita. Si veda BENEDETTA GALLIZIA DI VERGANO, EMILIO STRADA, *Orologi*, Milano, 1997, p. 47 passim.
- ⁽⁴⁾ Tra i molti esempi si veda il grande stipo in scagliola, già nelle collezioni ducali estensi, realizzato nel 1680-1681 da Gianni Leoni (Aa.Vv., *Arte Emiliana*, Modena, 1989, fig. 211).
- ⁽⁵⁾ Per le incertezze legate alla provenienza di vari pezzi di questo tipo, si veda tra gli altri E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, fig. 291.
- ⁽⁶⁾ Per confronto si veda l'orologio notturno conservato nel Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. n. 3430), opera del genovese Pietro Callin, con la caratteristica lancetta che si allunga e si accorcia per seguire l'ovale delle ore o ancora quello databile al 1660 circa, già Finarte Milano (asta 1000), attribuito alla scuola romana. Il quadrante è dipinto con *L'allegoria della Vanità* da un artista della cerchia di Filippo Lauri (1623-1693).
- ⁽⁷⁾ T. TOMBA, G. BRUSA, op. cit., p. 66.
- ⁽⁸⁾ Per confronto L. H. TARDY, *La pendule française*, III, Paris, 1974-1975, p. 821.
- ⁽⁹⁾ Per un maggiore approfondimento sul meccanismo che regola il funzionamento di questo orologio, si rimanda a T. TOMBA, G. BRUSA, op. cit., scheda 1.
- ⁽¹⁰⁾ Ibidem, p. 67.
- ⁽¹¹⁾ Computo della differenza tra l'ora solare e quella segnata meccanicamente. Messa a punto nel 1695 da Christian Huygens, a partire dal XVIII secolo l'Equazione del Tempo viene comunemente indicata sugli orologi inglesi e francesi.
- ⁽¹²⁾ Si veda G. BRUSA, op. cit., figg. 304-306.
- ⁽¹³⁾ Si veda T. TOMBA, G. BRUSA, op. cit., scheda 1.
- ⁽¹⁴⁾ Ibidem per altri esemplari firmati dall'ancora non identificato M. Cappellin. In particolare per l'orologio da tavolo ad edicola, conservato nel Musée national suisse (inv. n. LM 16201) e databile alla metà del XVII secolo, si veda Aa.Vv., *Montres et horloges suisses du XVI au XX siècle*, La Chaux-de-Fonds, 1991, fig. 9.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

UNA NUOVA DONAZIONE PER LA RACCOLTA BERTARELLI: LE FOTOGRAFIE DI ANTONIO CANDEO VIAGGIATORE, COLLEZIONISTA E FOTOGRAFO

Angela Madesani

Una nuova donazione fotografica è arrivata, recentemente, alla Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli". Si tratta di quattro album di immagini di viaggio, appartenuti a Antonio Candeo. Capitano di fregata, Candeo è nato a Padova nel 1872 ed è scomparso nel settembre del 1915 nel disastro della "Benedetto Brin" (FOTO 20). Viaggiatore curioso, amante dell'avventura, Antonio Candeo ha raccolto le testimonianze fotografiche di quello che ha visto nel corso dei suoi viaggi intorno al mondo. Le fotografie raccolte negli album arrivati alla Bertarelli sono di diverse provenienze: in parte sono frutto di acquisti e in parte, invece, opera di fotoamatori. Con ogni probabilità il Candeo stesso e i suoi commilitoni. Già nel 1897 Candeo penetra tra i "selvaggi" del Benadir, una regione della Somalia italiana. «E quando a Lafoli, il Cecchi, il Comandante Maffei ed altri ufficiali caddero vittime della ferocia di una tribù di somali nomadi, egli, scampato per miracolo, alla testa di un manipolo di marinai ritornò audacemente sui luoghi dell'eccidio per ricercare le salme e punire i colpevoli»⁽¹⁾. Candeo è militare valoroso e figura di spicco della guerra libica, nel 1911. Uno dei primi a sbarcare a Tripoli, alla testa del suo battaglione.

Audace e temerario Antonio Candeo gira, tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, buona parte del mondo: dall'Africa all'America all'Estremo Oriente, dove passa due anni della sua vita, alle terre polari, per spingersi sino all'isola di Spitzbergen, in Norvegia.

Attraverso il materiale fotografico giunto alla Bertarelli siamo in grado di documentare buona parte dei suoi spostamenti. Si tratta di materiale, come abbiamo già detto, eterogeneo. In parte dilettantesco e in parte di qualità, con alcuni picchi di straordinario interesse.

Le fotografie, eseguite con diverse tecniche (vedi didascalie), sono databili fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta dell'800. È, infatti, proprio di questi anni la diffusione universale del mezzo fotografico, che ormai ha mezzo secolo di vita. Se la fotografia è in questi anni già abbastanza familiare al mondo dell'esplorazione, non è, invece, così per quello della colonizzazione. Un caso esemplare è quello del-

l'esploratore Vittorio Bottego che parte per la Somalia nel luglio del 1895 con una scorta di duecentocinquanta uomini. È una missione promossa dalla Società geografica italiana con l'appoggio del governo stesso. Insieme a Bottego, e questo è l'aspetto che a noi interessa, c'è suo nipote Carlo Citerni, espressamente incaricato di curare la parte fotografica della missione⁽²⁾.

Manca, invece, una fotografia coloniale italiana ufficiale. La maggior parte delle immagini di quei luoghi erano prodotte da iniziative personali, proprio come nel caso del Candeo. A differenza degli inglesi, che hanno già un corpo incaricato di fotografare le tappe e le imprese del loro esercito al tempo della Guerra di Crimea (1854-56): i Royal Engineers, ancora ai primi del secolo il fotografo Alessandro Comini veniva, per contro, definito dal sospettoso governatore Ferdinando Martini "istoriografo della colonia". E a Comini viene, quindi concesso soltanto il permesso di seguire a sue spese le truppe italiane in Eritrea⁽³⁾.

Dei quattro album donati alla Bertarelli tre hanno una rilegatura di seta e uno di tela. Due album sono autonomi e due sono dedicati al viaggio in Estremo Oriente. I primi due sono datati rispettivamente 1893 e 1896, mentre gli ultimi due risalgono al 1899-1900.

Partiamo nella nostra analisi dal primo dei quattro album, quello risalente al 1893, che reca una rilegatura di tela. Le prime immagini sono dedicate alle navi della Regia Marina Italiana con le quali è stato compiuto il viaggio: l'"Etna", il "Bausen", il "Degali", il "Sebastiano Veniero". Il viaggio inizia a Madeira con la veduta di Funchal, il capoluogo dell'arcipelago, situato nell'Oceano Atlantico. Siamo nel marzo del 1893. Molte altre sono le vedute della località. In parte sono immagini acquistate in loco, altre sono, invece, il lavoro di un attento fotoamatore.

Con gli album del Candeo non ci troviamo di fronte a una ricostruzione puntuale di un viaggio, in cui ogni tappa è conseguente a un'altra. Il Candeo ha raccolto le immagini liberamente senza una logica apparente, così dalle immagini di Madeira si passa a quelle del Canada. Di questa località ci sono nell'album numerose fotografie perlopiù firmate da "W.M. Notman & Son". William Notman è un fotografo d'origine scozzese che arriva a Montréal nel 1856, a trent'anni⁽⁴⁾. Notman è famoso per avere dato vita, in breve tempo, alla più vasta impresa di produzione fotografica del Nord America⁽⁵⁾. Sono questi gli anni in cui la fotografia si diffonde a macchia d'olio e la fotografia di tipo documentario, come quella di Notman, ha un'impressionante diffusione anche presso un pubblico di "turisti", al quale appartiene Candeo, che raccoglie lungo il cammino tracce e ricordi di quello che vede⁽⁶⁾.

A questo punto nell'album si passa alle immagini della Jamaica con la sua capitale Kingston. Le fotografie, opera di un fotografo professionista, sono firmate "J.V." e tra queste vi è anche un piccolo gruppo di fotografie a soggetto militare. Della stessa tipologia paesaggistica-commerciale sono presenti nello stesso album alcune fotografie dell'isola di Trinidad.

La parte più interessante dell'album è costituita dalle fotografie brasiliane, fra le quali una firmata da Marc Ferrez (FOTO 1), un fotografo brasiliano di origine francese, che trascorre la primissima giovinezza a Parigi e fa ritorno a Rio de Janeiro all'età di sedici anni, nel 1859⁽⁷⁾.

Oltre a questa ci sono alcune immagini di Bahia, che è stata soggetto privilegiato di molta fotografia brasiliana del XIX secolo, di buon livello. La fotografia era arrivata in Brasile già nel 1844, in questa data compare, infatti, sul *Correio Mercantil*, l'offerta di lavori fotografici da parte di un fotografo tuttora anonimo proveniente da Parigi.

Ferrez come ha sottolineato anche Naomi Rosenblum è il più moderno vedutista brasiliano dell'800⁽⁸⁾. La nostra immagine di Ferrez è carica di spunti poetici, sottolineati, inoltre, dalla gamma profonda dei grigi, che le donano un effetto pittorico. Tra le altre immagini brasiliane, dello stesso periodo, l'ultimo ventennio dell'800, una di grande fascino, senza firma, con una donna brasiliana nera, in costume tipico, con un ombrello appoggiato sulla testa (FOTO 2). La donna è descritta con grande naturalezza, nonostante si tratti di un'immagine in posa: il fotografo è riuscito a coglierne la vivacità dello sguardo e la forza espressiva non comune.

Il primo album chiude con un gruppo di fotografie di Capo Verde di fattura fotoamatoriale. Una sola di queste è opera di un fotografo professionista, tale Beaumont.

Il secondo album è dedicato alla campagna del Mar Rosso e Oceano Indiano del 1896-1897, come reca una scritta nel risguardo della copertina⁽⁹⁾.

L'album inizia con l'immagine della nave con la quale era stato compiuto il viaggio, la "Staffetta". Nell'album sono contenute fotografie di taglio sociale e documentaristico in cui sono rappresentati feste popolari, riunioni dei club delle diverse nazioni, mercati piene di gente e di colore. Ci sono, quindi, immagini di personaggi importanti, del sultano di Zanzibar e dei suoi ministri. Le immagini dell'isola di Zanzibar sono quasi tutte di alta qualità, opera di un fotografo interessante, che riesce a rendere attraverso un sapiente uso dei bianchi e neri, la forza del colore delle scene di costume, in particolare, è di grande presa una fotografia con il mercato dove le vesti e le persone si alternano ai frutti e ai tendaggi in un connubio particolarmente felice. Sono, inoltre, interessanti le immagini con le donne incatenate, destinate ai lavori forzati, in cui sono messi in evidenza dai bianchi e neri sapienti i contrasti fra le stoffe decoratissime, che si posano sulla pelle nerissima delle povere donne incalzate da un guardiano con tanto di frusta (FOTO 3-4). Nell'album sono anche immagini della Somalia, del Kenya. Insieme a questo album sono state donate anche due fotografie sciolte di piccolo formato: sono il ritratto di una giovanissima donna nera, intero e a mezzo busto. La figurina esile, slanciata, ha in entrambe le immagini il piccolo seno, appena accennato, scoperto. Le due fotografie sono opera del fotografo Wilhelm Schultz con studio a Dar-es-Salaam, in Tanzania (FOTO 6). Nonostante non siano in nostro possesso notizie certe su questo fotografo, a nostro parere, è da collocarsi in quel gruppo di

fotografi chiamati da Alain Fleig "colonialisti"⁽¹⁰⁾. Vi è, infatti, in queste fotografie un certa morbosità acuita anche dalla giovanissima età della ragazza, che non è certo ritratta in una posa adolescenziale.

Il terzo e il quarto album, contengono le immagini della Campagna in Estremo Oriente del 1899-1900. Il terzo album si apre con le fotografie della nave utilizzata per il viaggio, il "Carlo Alberto". Ci sono, poi, numerose immagini fotoamatoriali di Porto Said.

Nel terzo album Candeo ricostruisce attraverso le immagini-quasi tutte fotoamatoriali e qualcuna professionale di scarso valore-il suo viaggio verso l'Estremo Oriente da Porto Said, in Egitto, a Colombo, nell'isola di Ceylon, e, quindi, a Singapore, a Hong Kong, in Cina e in Giappone. Una ricostruzione in cui si alternano vedute, persone e scene di genere (FOTO 7).

Tra le immagini estremo-orientali, una, sempre di tipo fotoamatoriale, riproduce un gruppo di persone. Si tratta di militari occidentali, in mezzo a loro è una donna, anch'essa occidentale. Una didascalia posta sull'album, sotto l'immagine, ci indica trattarsi della "Consolessa Ghisi" (FOTO 8). Dovrebbe trattarsi senz'altro di Lina Ghisi, moglie di Ernesto Ghisi, il quale ha lavorato a Shanghai a partire dal 1883, prima alla Doufour, poi alla Società Coloniale Italiana, svolgendo contemporaneamente funzioni di incaricato del consolato italiano a Shanghai⁽¹¹⁾. Lina Ghisi è, poi, facilmente riconoscibile in un altro paio di immagini raccolte da Candeo. L'album chiude con fotografie cinesi di realizzazione fotoamatoriale. Immagini cinesi, opera di fotografi professionisti, chiudono anche il quarto album. Sono vedute di Hong Kong e di Canton. Non è questo il luogo per cercare di dare vita a una storia della fotografia cinese antica. Sarebbe troppo lungo e complesso. È comunque indispensabile sottolineare quanto sia stata importante anche per lo sviluppo della fotografia in questo Paese la figura di Felice Beato, che qui arriva tre anni prima che in Giappone, nel 1860. La notizia della scoperta del dagherrotipo era già penetrata in Cina attraverso un articolo del *China Mail* nell'ottobre del 1846 e nello stesso anno si era insediato qui lo scozzese Hugh Mackay, che aveva aperto uno stabilimento fotografico. Ma la diffusione e la sensibilizzazione nei confronti della fotografia si deve proprio a Felice Beato e a M. Rossier, che in Cina era arrivato nel 1858. Beato fonda anche qui un'attività fotografica che fornisce dei modelli fondamentali, come farà in seguito in Giappone.

Il quarto album è il più interessante fra quelli arrivati alla Bertarelli. È un album quasi completamente giapponese. Nessuna immagine è fotoamatoriale, si tratta di albumine colorate a mano di grande pregio. Con ogni probabilità il Candeo ha acquistato le immagini e poi, in un secondo tempo, le ha attaccate alle pagine degli album, che aveva acquistato, verosimilmente, come rivela la rilegatura, in Giappone.

Takabokojima-Nagasaki è una veduta del golfo di Nagasaki. Esiste un'immagine molto vicina a questa realizzata da Felice Beato⁽¹²⁾. Qui il problema è aperto e gli interrogativi che si pongono sono numerosi. È possibile pensare che Candeo

abbia potuto acquistare immagini realizzate in anni precedenti il suo arrivo in Giappone? All'alba della fine del secolo, la fotografia giapponese aveva ancora come modello principale quel Felix Beato arrivato in Giappone nel 1861? Beato è considerato uno dei padri della storia della fotografia giapponese e anche parecchi anni dopo la sua morte venivano realizzate immagini sul suo stile. È, inoltre, possibile, a nostro parere, che Candeo abbia acquistato fotografie realizzate in anni precedenti il suo arrivo in Giappone. Tra le fotografie contenute nel quarto album, ad esempio, ce n'è una sicuramente di Adolfo Farsari. L'immagine rappresenta una lavanderia in cui i diversi tessuti si alternano in un seducente gioco decorativo (FOTO 11). L'immagine risale agli anni Ottanta del XIX secolo⁽¹³⁾. C'è un'immagine intitolata *Cloth Store*, negozio di vestiti (FOTO 12), che è molto vicina all'immagine della lavanderia sia da un punto di vista della costruzione della foto, che da quello dello stile del fotografo. La qual cosa ci fa pensare di trovarci di fronte a un'altra fotografia di Adolfo Farsari, come del resto con *The store of dry fishes & etc.* (FOTO 13), un negozio di pescivendolo, in cui gli azzurri delle squame dei pesci si alternano ai rossi vivaci.

Si conosce, poi, un'immagine del ponte Nikko, molto vicina a quella che noi possediamo, di mano di Beato. Nella zona destra di quella arrivata alla Bertarelli ci sono, però, dei piloni dell'energia elettrica, che indicano la posteriorità dell'immagine. Probabilmente il Beato rappresenta solo, in questo caso, un modello stilistico e formale.

In alcune delle fotografie giapponesi arrivate alla Bertarelli c'è lo stesso lirismo che avevamo ravvisato in quelle da noi recentemente attribuite a Felix⁽¹⁴⁾. Come in quella intitolata *Miyajima Aki* in cui l'arco del tempio di Aki si specchia nell'acqua, colorata di azzurro, proiettandovi la sua ombra (FOTO 16). È un'immagine poetica che sembra preludere, per taluni versi a certo Pittorialismo fotografico che si sarebbe affermato di lì a poco. Nello stesso spirito è *Oji, Tokio, (Maple)*, in cui i tre personaggi sono come in una situazione sospesa, tra la terra, il verde, l'acqua, la natura (FOTO 15).

Nell'album sono raccolte anche parecchie immagini di costume, in cui si raccontano gli aspetti della vita, le cerimonie, i rituali, le abitudini del Giappone. Aspetti che dovevano avere un fascino particolare agli occhi degli occidentali a cui queste immagini erano indirizzate.

Non ci troviamo qui di fronte a immagini di taglio documentario. Vi è, anzi, una sorta di compiacimento iconografico e, talvolta, estetico, nei confronti delle scene narrate, accentuato dai colori, dalle pose, dai tagli particolari.

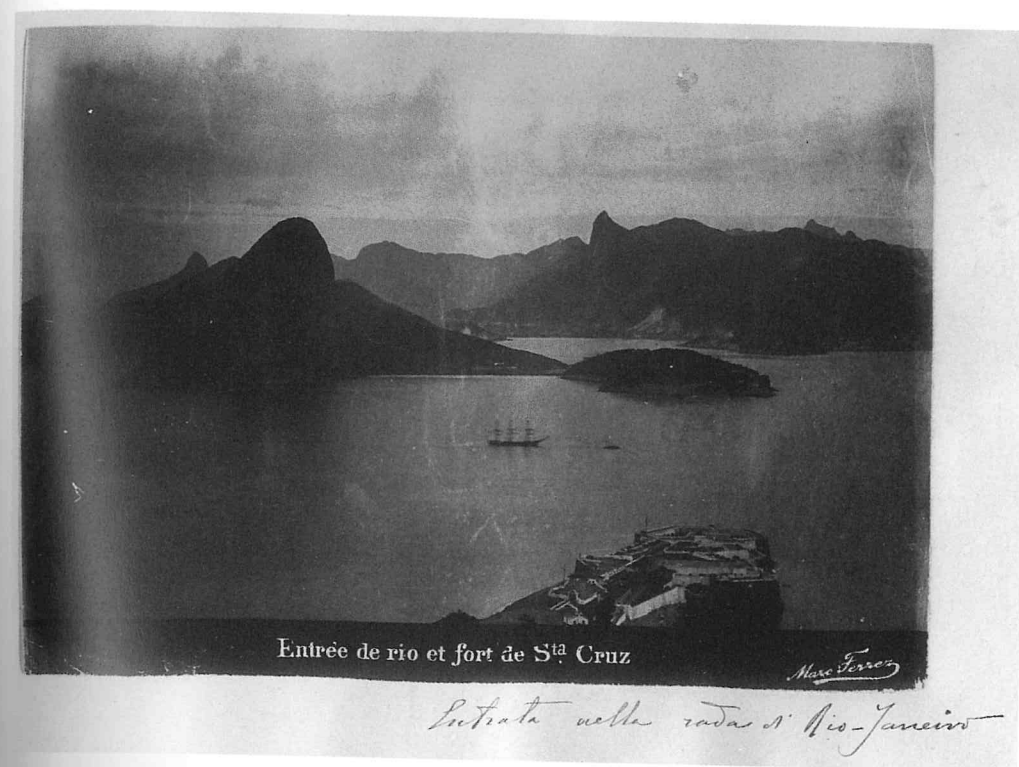
Kintai bridge è un'immagine apparentemente convenzionale, in cui la profondità è sottolineata, invece, in modo particolare attraverso i contrasti fra il grigio della terra e il verde dei ciuffi d'erba, come in certa fotografia "diretta" del Novecento inoltrato (FOTO 18).

Tra le immagini più originali, presenti nel quarto album, una sorta di fotomontaggio con un centinaio di teste di bambini, che richiama alla mente le "carte

mosaïque” del fotografo francese Disderi⁽¹⁵⁾ (FOTO 19). Una particolare tipologia di immagini che, probabilmente, era arrivata anche in Giappone qualche anno più tardi la sua brevettazione. Quella da noi posseduta è, infatti, da datarsi attorno agli anni Ottanta del XIX secolo.

Infine è da segnalare un'immagine con un gruppo di tre ragazze giapponesi, a seno scoperto, intente a guardare dei tomi che potrebbero essere degli album di fotografie. Si tratta di una sorta di divertissement “metafotografico” in cui si riflette sul concetto di riproduzione. Il fotografato guarda le immagini delle quali potrebbe essere già soggetto oppure soggetto in fieri, in un gioco di tempi e di luoghi.

Ma tutto questo non è una novità: negli stessi anni il fotografo americano Alfred Stieglitz, padre del Pittorialismo fotografico, era già impegnato con questi problemi, come dimostra la celeberrima fotografia intitolata *Paula* realizzata nel 1889.



Entrée de rio et fort de S^{ta} Cruz

Entrata nella rada di Rio-Janeiro

Foto 1 - “Entrée de rio et fort de S.ta Cruz” - “Marc Ferrez”
Stampa all’albumina - cm 15,9 x 22,4. Anni ’80-’90 del XIX secolo.
Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.

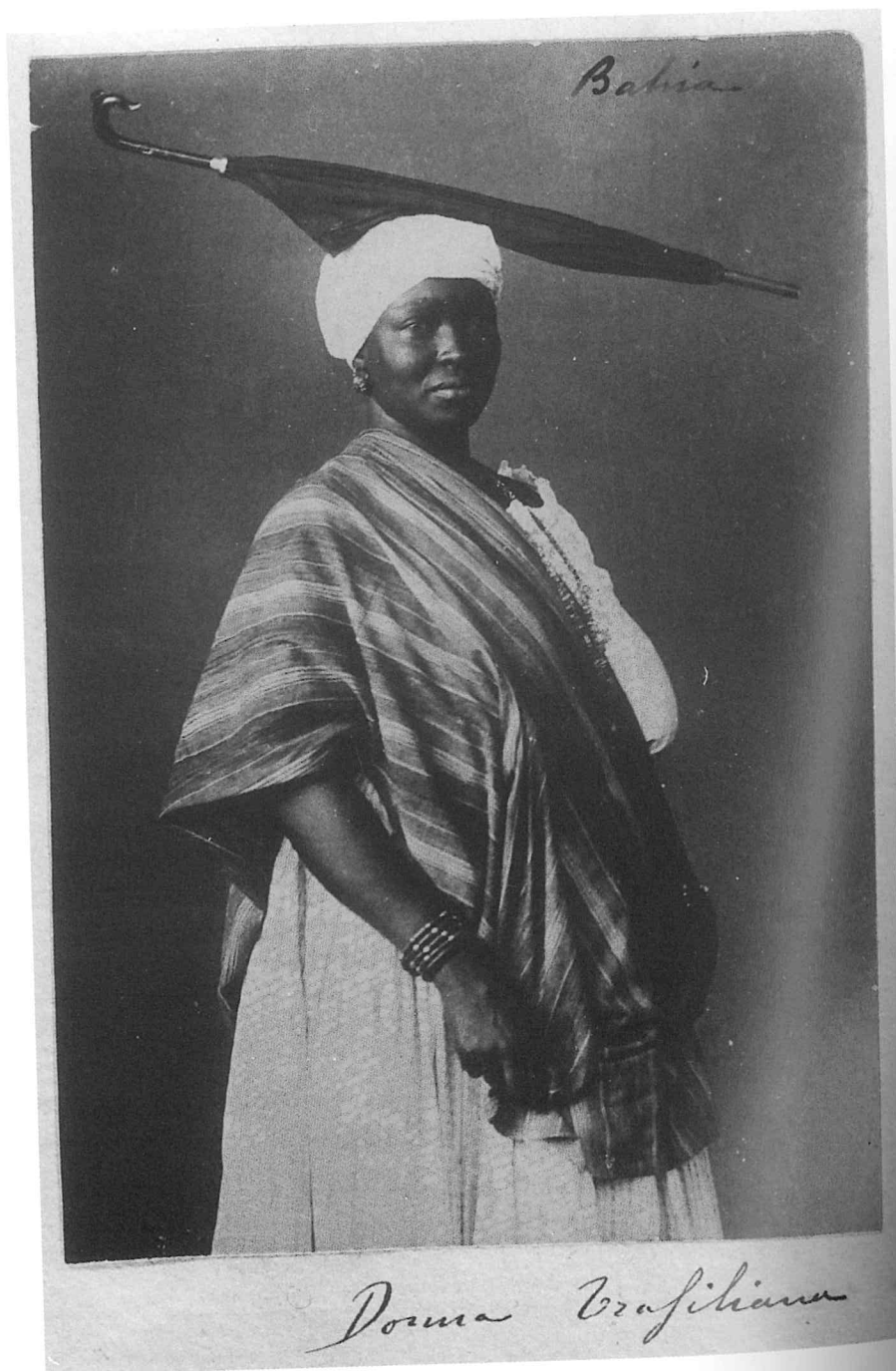


Foto 2 - Bahia Donna brasiliana - Senza firma
 Stampa all'albumina - cm 13,6 x 9,3. Anni '80-'90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a inchiostro:
 "donna brasiliana"; sul verso iscrizione a inchiostro: "Bahia".

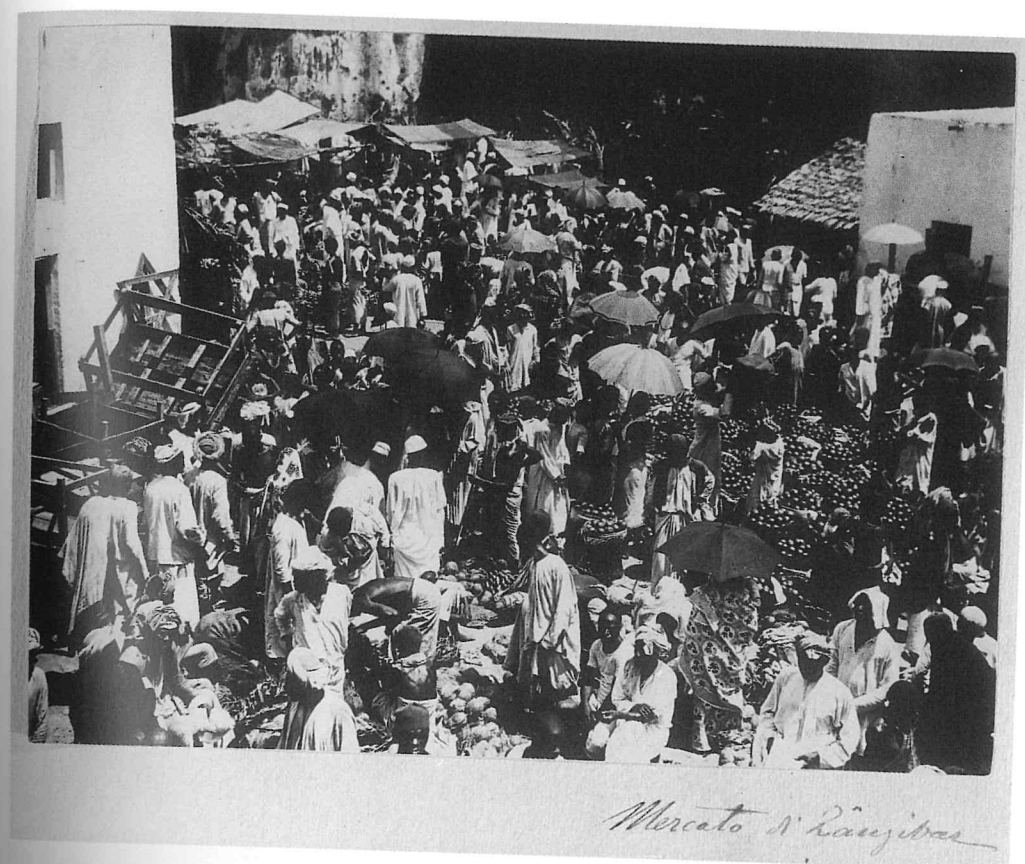


Foto 3 - Mercato di Zanzibar - Senza firma
 Stampa su carta baritata - cm 15,4 x 21,1. Anni '90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a inchiostro: "Mercato di Zanzibar".



Foto 4 - *Donne condannate ai lavori forzati temporanei* - Senza firma
 Stampa su carta baritata - cm 15,4 x 21,1. Anni '90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.

Sul cartoncino di supporto iscrizione a inchiostro: "*Donne condannate ai lavori forzati temporanei*".



Foto 5 - *Donne ...* - Senza firma
 Stampa su carta baritata - cm 19,6 x 14,6. Anni '90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.

Sul cartoncino di supporto iscrizione a inchiostro: "*Donne Huaeli*" [?].

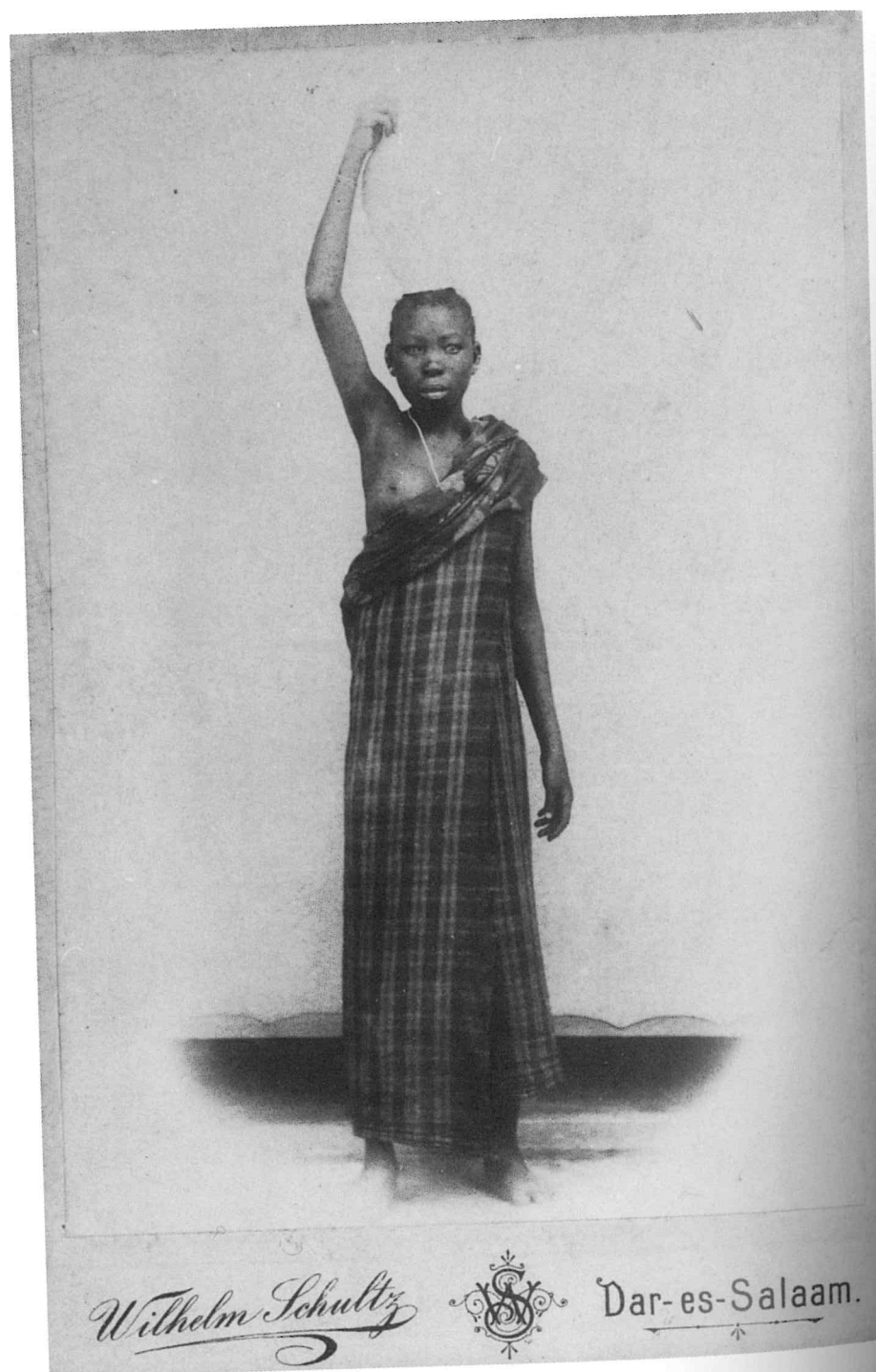


Foto 6 - Donna della Tanzania - "Wilhem Schultz W.S. Dar-es-Salaam" - Wilhelm Schultz
 Stampa all'albumina - cm 14,6 x 10. Anni '90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.



Foto 7 - Pranzo cinese - Antonio Candeo (attr.)
 Stampa su carta baritata - cm 10,2 x 14,2. 1892 circa.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "pranzo cinese".



La consolella Ghisi

Foto 8 - Gruppo di occidentali - Senza firma
 Stampa su carta baritata - cm 11,9 x 16,4. Anni '90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "La consolella Ghisi".



Pettinatura giapponese

Foto 9 - Pettinatura giapponese - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 13,5 x 9,1. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Pettinatura giapponese".



Foto 10 - "Suwa Temple Nagasaki" - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 19,9 x 26,6. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Tempio di Suwa a Nagasaki".



Foto 11 - "Washer woman" - Adolfo Farsari (attr.)
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 19,8 x 26,7. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Lavandaie".



Foto 12 - "Cloth Store" - Adolfo Farsari (attr.)
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 19,8 x 26,6. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Negozio di stoffe".



Foto 13 - "The store of dry fishes & etc." - Adolfo Farsari (attr.)
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 20,1 x 26,5. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Pescivendolo".



Foto 14 - "Road to Nunobiki, Near Kobe" - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 21,4 x 27,9. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Strada per Nunobiki, vicino a Kobe".



Foto 15 - "Oji, Tokio (Maple)" - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 26,6 x 19,8. Anni '80-'90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.



Foto 16 - "Miyajima Aki" - Senza firma
 Stampa all'albumina, colorata a mano - cm 20,1 x 26,3. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Arco del Tempio di Aki (alta marea)".



Foto 17 - "Funeral rites" - Senza firma
 Stampa all'albumina, colorata a mano - cm 21,3 x 27,6. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "Funerale".

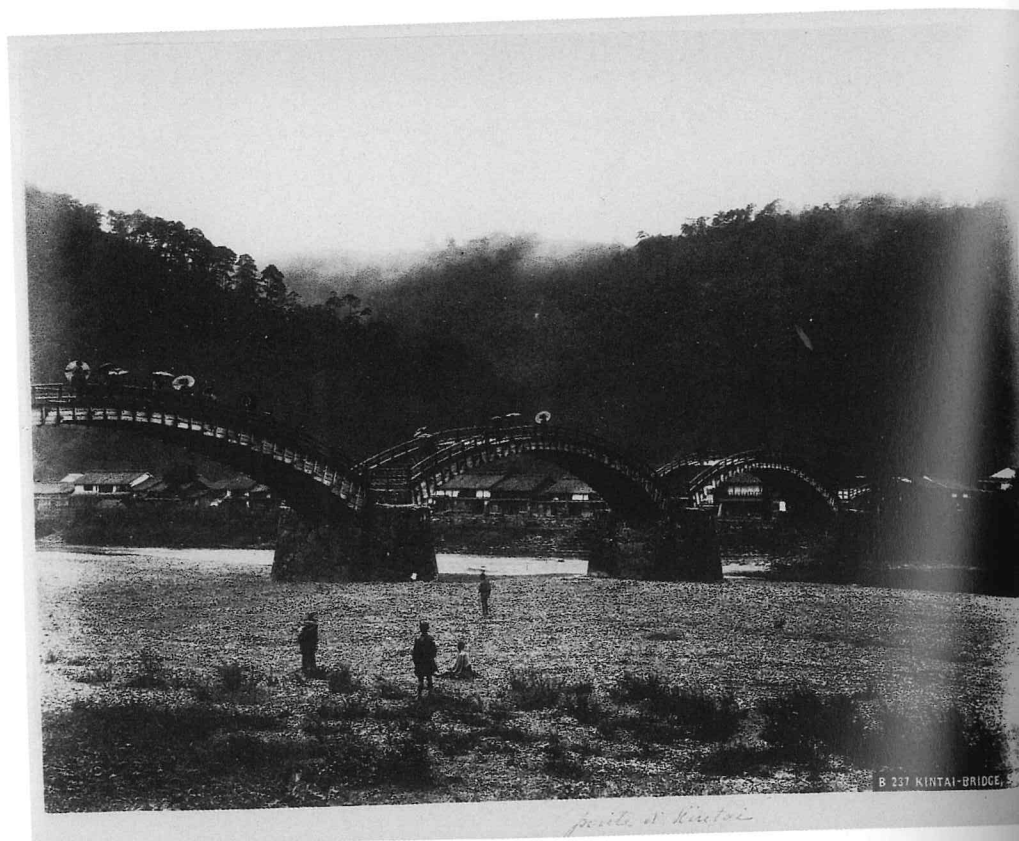


Foto 18 - "*Kintai bridge, Sud*" - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 20 x 26,1. Anni '80 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.
 Sul cartoncino di supporto iscrizione a penna: "*Ponte di Kintai*".



Foto 19 - *Ritratti di bambini* - Senza firma
 Stampa all'albumina colorata a mano - cm 13,3 x 9,1. Anni '80-'90 del XIX secolo.
 Dono Antonlorenzo Candeo, 1998.



Foto 20 - Ritratto di Antonio Candeo - Giacomelli e Contarini, Venezia. Anni '90 del XIX secolo. Milano, Collezione privata.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il brano è contenuto in *Albo d'oro della R. Accademia Navale*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1919, pag. 25 e seguenti.
- ⁽²⁾ Abbiamo desunto le notizie su Vittorio Bottego da Francesco Surdich, *Dagli esploratori ai colonizzatori*, in *Storie di viaggiatori italiani (Africa)*, pag. 172 e seguenti, Milano, Electa, 1986.
- ⁽³⁾ Solo pochi mesi fa ci siamo occupati di Alessandro Comini in *Da Istanbul a Yokohama Fotografie storiche di viaggio tra '800 e '900 dalla Raccolta "Achille Bertarelli"*, Milano, Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 1998. In quell'occasione non avevamo riportato la notizia qui riportata che ci viene da Alberto Triulzi, *Indagine delle raccolte fotografiche e ricerca storica in AA.VV., Fototeche e archivi fotografici Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte-Atti del convegno*, Prato, 1992. Triulzi, a sua volta, ricava la notizia da Ferdinando Martini, *Il diario eritreo*, Firenze, 1941-42, vol. II, pag. 352.
- ⁽⁴⁾ William Notman nasce a Paisley in Scozia nel 1826. In Canada inizia fotografando i personaggi più in vista di Montréal: il clero, gli uomini politici, i nobili. Nel 1858 l'ingegnere capo della costruzione del Ponte Vittoria a Montreal lo incarica di fotografare tutte le tappe della costruzione dell'opera.
- ⁽⁵⁾ Cfr. Jean-A. KEIM, *Breve storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1976, pag. 30. «In Canada William Notman apre studi nelle principali città; fa posare i clienti in scenari appositamente ideati, come quelle spettacolose cacce al caribù che gli conquistarono un successo mondiale».
- ⁽⁶⁾ È questo un discorso del tutto parallelo, nonostante le diverse modalità geografiche, a quello da noi affrontato nel catalogo della mostra *"Da Istanbul a Yokohama"*, op. cit., 1998. Ci siamo, infatti, occupati anche di questo tipo di produzione fotografica, diffusa in molte zone del mondo nel corso della seconda parte del XIX secolo.
- ⁽⁷⁾ In un primo tempo il fotografo brasiliano lavorò come fotografo presso l'atelier dell'ingegnere fotografo tedesco Leuzinger. Ferrez apre il suo primo studio nel 1865. Tra i suoi primi lavori conosciuti la serie di *cartes de visite* con i venditori ambulanti di Rio, che hanno un grande successo. Ferrez è uno specialista nella fotografia di paesaggio e in quella navale-due ambiti particolarmente affini al nostro Candeo-e viene nominato fotografo ufficiale della flotta dell'imperatore nel corso degli anni Settanta dell'800. Un grave incendio, tra l'altro, distrugge il suo atelier nel 1873 con la conseguente perdita di tutti gli archivi. Negli stessi anni Ferrez partecipa anche, come fotografo, a delle spedizioni scientifiche. È il primo a fotografare gli Indiani di Botocudo, a sud di Bahia, ed è uno dei primi ad arrivare in Amazzonia. Ferrez partecipa all'*Esposizione Internazionale di Philadelphia* e ottiene la medaglia d'oro a quella di Parigi del 1878.
- ⁽⁸⁾ La notizia è contenuta nel volume a cura di GILBERTO FERREZ, *Bahia Velhas fotografias 1858/1900*, Rio de Janeiro, Kosmos Editore, 1989, pag. 14 e seguenti.
- ⁽⁹⁾ Nello stesso riguardo doveva anche essere una fotografia oggi scomparsa. Lo desumiamo dalla didascalia posta sotto e intorno lo spazio riservato alla fotografia, di cui doveva seguire la sagoma: «Una schiava di Zanzibar» e «Sott. di Vascello De Cristoforo id. Sanfelice di Bagnoli morti a Lafoli».
- ⁽¹⁰⁾ Ci siamo occupati più approfonditamente di questo problema nel nostro saggio contenuto nel catalogo della mostra *Da Istanbul a Yokohama*....., op. cit., 1998, pag. 27.
- ⁽¹¹⁾ Ci siamo occupati del Ghisi nel recente catalogo della mostra *Da Istanbul a Yokohama*..., op. cit., 1998, Milano. La famiglia Ghisi ha donato, infatti, alla Raccolta Bertarelli, fra le altre cose, una straordinaria immagine fotografica in dodici pose che rappresenta il porto di Shanghai. In quell'occasione abbiamo anche riportato alcuni materiali epistolari di pugno di Lina Ghisi.
- ⁽¹²⁾ L'immagine è pubblicata, in bianco e nero, in AA.VV., *Felice Beato Viaggio in Giappone 1863-1877*, Federico Motta Editore, Milano, 1991. Qui è pubblicata con il titolo *L'isola di Pappenberg nella baia di Nagasaki*.

⁽¹³⁾ Adolfo Farsari si dedica alla fotografia amatoriale a partire dal 1881 e nel 1885, dopo avere vinto una medaglia all'*Esposizione di Calcutta*, nel 1884, acquisisce dal Barone Von Stillfried lo studio che era stato di Felice Beato. Farsari ritorna in Italia nel 1890. L'immagine con la lavanderia è pubblicata anche in Terry Bennett, *Early Japanese Images*, Singapore, Tuttle, 1996, pag. 93.

⁽¹⁴⁾ Cfr. nota 3.

⁽¹⁵⁾ Disderi aveva brevettato questo particolare tipo di immagine il 23 aprile del 1863. Oltre che per le gambe delle ballerine dell'Opera, Disderi aveva adottato questa formula per i ritratti dei militari, dei vescovi, degli attori.

ALCUNE PORCELLANE DI MEISSEN NELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Le porcellane di Meissen costituivano all'atto della sua formazione⁽¹⁾ il nucleo più sostanzioso della raccolta di porcellane esposte nelle vetrine del Castello Sforzesco. Il lavoro di ricatalogazione e riordino di quanto esposto ha portato in anni recenti a ritirare molti materiali usciti dalla manifattura sassone tra Otto e Novecento, per lo più riprese di modelli precedenti. Una scelta obbligata, in quanto per ora il museo non dispone di spazi espositivi da dedicare alle produzioni di imitazione. Quel che rimane (una cinquantina di numeri, concentrati in una unica vetrina) è però di un certa rilevanza. Di notevole interesse è ad esempio una grande zuppiera⁽²⁾ (47,5 centimetri di altezza), poggiante su quattro piedi in forma di delfini e mascheroni, con il corpo interamente lavorato a rilievi marini con ghirlande di fiori applicate e due anse in forma di giovani tritoni a guisa di fanciulli con coda di pesce; un gruppo plastico, raffigurante forse Venere e Paride, funge da presa del coperchio (FIG. 1). Si tratta di uno dei pezzi monumentali del celebre *Servizio dei Cigni*. Composto in origine da circa 2.200 elementi, in buona parte andati distrutti nell'estate del 1945 nel Castello di Pförten, venne realizzato a Meissen tra il 1737 ed il 1741 (le prime zuppe furono modellate da Kaendler nel 1738⁽³⁾) appunto da Johann Joachim Kaendler, attivo nella manifattura tra il 1731 ed il 1775, e da Johann Friedrich Eberlein (in fabbrica fino al 1749). Il destinatario del lussuoso insieme era Heinrich conte di Brühl (1700-1763), direttore generale della manifattura dal 1733⁽⁴⁾, nonché stella di prima grandezza alla Corte di Sassonia sotto Augusto III (re di Polonia dal 1734 al 1763); come gli altri grandi serviti barocchi realizzati a Meissen negli anni immediatamente precedenti⁽⁵⁾, esso costituiva una felice ed originale fusione tra l'utilizzo pratico e quello decorativo, di cui i pezzi di forma costituivano il cardine⁽⁶⁾. L'esuberante decorazione plastica del servizio era tutta ispirata ad elementi acquatici. Delfini, cigni, aironi nei canneti, lumache e granchi, divinità marine e le stesse forme a conchiglia di parte delle stoviglie sono un riferimento elegante al nome del proprietario che, tradotto letteralmente dal tedesco, indica un "posto umido". I modellatori trassero molte idee sia dalle incisioni (per esempio dal *Neuvollständiges Reiss-Buch* di H.G. Nürnberg, 1700, utilizzato per il rilievo del

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

⁽¹³⁾ Adolfo Farsari si dedica alla fotografia amatoriale a partire dal 1881 e nel 1885, dopo avere vinto una medaglia all'*Esposizione di Calcutta*, nel 1884, acquisisce dal Barone Von Stillfried lo studio che era stato di Felice Beato. Farsari ritorna in Italia nel 1890. L'immagine con la lavanderia è pubblicata anche in Terry Bennett, *Early Japanese Images*, Singapore, Tuttle, 1996, pag. 93.

⁽¹⁴⁾ Cfr. nota 3.

⁽¹⁵⁾ Disderi aveva brevettato questo particolare tipo di immagine il 23 aprile del 1863. Oltre che per le gambe delle ballerine dell'Opera, Disderi aveva adottato questa formula per i ritratti dei militari, dei vescovi, degli attori.

ALCUNE PORCELLANE DI MEISSEN NELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Le porcellane di Meissen costituivano all'atto della sua formazione⁽¹⁾ il nucleo più sostanzioso della raccolta di porcellane esposte nelle vetrine del Castello Sforzesco. Il lavoro di ricatalogazione e riordino di quanto esposto ha portato in anni recenti a ritirare molti materiali usciti dalla manifattura sassone tra Otto e Novecento, per lo più riprese di modelli precedenti. Una scelta obbligata, in quanto per ora il museo non dispone di spazi espositivi da dedicare alle produzioni di imitazione. Quel che rimane (una cinquantina di numeri, concentrati in una unica vetrina) è però di un certa rilevanza. Di notevole interesse è ad esempio una grande zuppiera⁽²⁾ (47,5 centimetri di altezza), poggiante su quattro piedi in forma di delfini e mascheroni, con il corpo interamente lavorato a rilievi marini con ghirlande di fiori applicate e due anse in forma di giovani tritoni a guisa di fanciulli con coda di pesce; un gruppo plastico, raffigurante forse Venere e Paride, funge da presa del coperchio (FIG. 1). Si tratta di uno dei pezzi monumentali del celebre *Servizio dei Cigni*. Composto in origine da circa 2.200 elementi, in buona parte andati distrutti nell'estate del 1945 nel Castello di Pförten, venne realizzato a Meissen tra il 1737 ed il 1741 (le prime zuppe furono modellate da Kaendler nel 1738⁽³⁾) appunto da Johann Joachim Kaendler, attivo nella manifattura tra il 1731 ed il 1775, e da Johann Friedrich Eberlein (in fabbrica fino al 1749). Il destinatario del lussuoso insieme era Heinrich conte di Brühl (1700-1763), direttore generale della manifattura dal 1733⁽⁴⁾, nonché stella di prima grandezza alla Corte di Sassonia sotto Augusto III (re di Polonia dal 1734 al 1763); come gli altri grandi serviti barocchi realizzati a Meissen negli anni immediatamente precedenti⁽⁵⁾, esso costituiva una felice ed originale fusione tra l'utilizzo pratico e quello decorativo, di cui i pezzi di forma costituivano il cardine⁽⁶⁾. L'esuberante decorazione plastica del servizio era tutta ispirata ad elementi acquatici. Delfini, cigni, aironi nei canneti, lumache e granchi, divinità marine e le stesse forme a conchiglia di parte delle stoviglie sono un riferimento elegante al nome del proprietario che, tradotto letteralmente dal tedesco, indica un "posto umido". I modellatori trassero molte idee sia dalle incisioni (per esempio dal *Neuvollständiges Reiss-Buch* di H.G. Nürnberg, 1700, utilizzato per il rilievo del



FIG. 1 - Zuppiera in porcellana bianca, dal Servizio dei Cigni,
1738 circa.



FIG. 2 - Vassoio ovale biansato in porcellana bianca, dal Servizio dei Cigni,
1738 circa.

vassoio che accompagna la zuppiera delle Civiche Raccolte) che dall'osservazione della natura: nel 1738 Kaendler trascorre *tre giorni a Dresda nel gabinetto di scienze naturali* a ricopiare ed osservare *attentamente conchiglie rare e diverse, perchè il servizio ... possa essere eseguito secondo natura*⁽⁷⁾. Nel *Servizio dei Cigni* il ruolo del pittore è ridotto a ben poca cosa, limitato com'è a pochi gruppi di fiori all'orientale sui bordi ed allo stemma (del conte e della moglie Franziska von Kolowrat-Krakowska). Proprio la mancanza della cromia (unita a non pochi difetti di cottura) aveva fatto pensare, per la zuppiera illustrata, ad una riedizione tarda o fallata di un elemento del celebre servito. Studi in via di divulgazione⁽⁸⁾ sembrano confermare come in realtà si tratti di una delle campionature mostrate al committente all'inizio della realizzazione del servizio, probabilmente nel 1738: ed infatti non esiste un modello di zuppiera uguale a questo, che evidentemente non piacque al nostro Conte e non entrò mai a far parte dell'insieme. La zuppiera si accompagna come si è detto da sempre ad un grande vassoio (diametro maggiore centimetri 50)⁽⁹⁾ o piatto per arrosto di una forma mossa ispirata all'argenteria coeva, con anse a guisa di rami e fondo decorato a rilievo con le figure di due cigni in un canneto: anch'esso è privo di decorazione e presenta qualche difetto di cottura.

Al periodo migliore di attività della fabbrica sassone, che si può far combaciare con gli anni eroici dell'attività creativa di Kaendler (dai primi anni Trenta del Settecento sino al 1755-1756 circa) appartengono anche tre piatti tondi lobati (diametro centimetri 38,5 e centimetri 30), databili al 1735-1740 e decorati a motivi floreali sparsi ed insetti con lo stemma Ferrero d'Ormea (uno illustrato alla FIG. 3). I piatti fanno parte di un servizio realizzato per il conte Francesco Vincenzo Ferrero, marchese d'Ormea ed inviato sabaudo presso la Corte sassone. Oltre i pezzi delle Civiche Raccolte, ad oggi si conoscono solo altri due piatti del servizio completamente disperso⁽¹⁰⁾. Il caratteristico e forte decoro, realizzato con precisione e grande brillantezza di colore sottolineato dall'ombra dipinta con un felice effetto a *trompe l'oeil*, ebbe grande successo in questi anni, e venne utilizzato per molti servizi noti: per esempio in quello, anch'esso araldico, destinato nel 1741-1742 all'elettore Clemens August di Colonia⁽¹¹⁾. Al 1740 circa risale anche la bella zuppiera costolata della figura 4 (altezza centimetri 25) completa di un piatto ovale dal profilo mosso⁽¹²⁾ e decorata a motivi di fiori, frutti e insetti sparsi del medesimo gusto; ma il particolare che più caratterizza questa porcellana è la realistica testa di cinghiale che funge da presa del coperchio. Il modello è attribuito a Eberlein, ed è noto in più esemplari con qualche variante: uno è passato recentemente sul mercato antiquario inglese (vendita Sotheby's London, ottobre 1997, lotto 620).

Ad un gusto tutt'affatto diverso riporta invece una interessante guarnitura composta da sette vasi neoclassici di misure diverse (dai 19 ai 54 centimetri di altezza) decorati con medaglioni dipinti in grigio su fondo rosa rappresentanti filosofi, scienziati e letterati⁽¹⁴⁾ tra ghirlande e decori di gusto ormai decisamente neo-



FIG. 3 - Uno di tre piatti tondi lobati in porcellana policroma, dal servizio Ferrero d'Ormea, 1735-1740 circa



FIG. 4 - Zuppiera in porcellana policroma,
1740 circa.

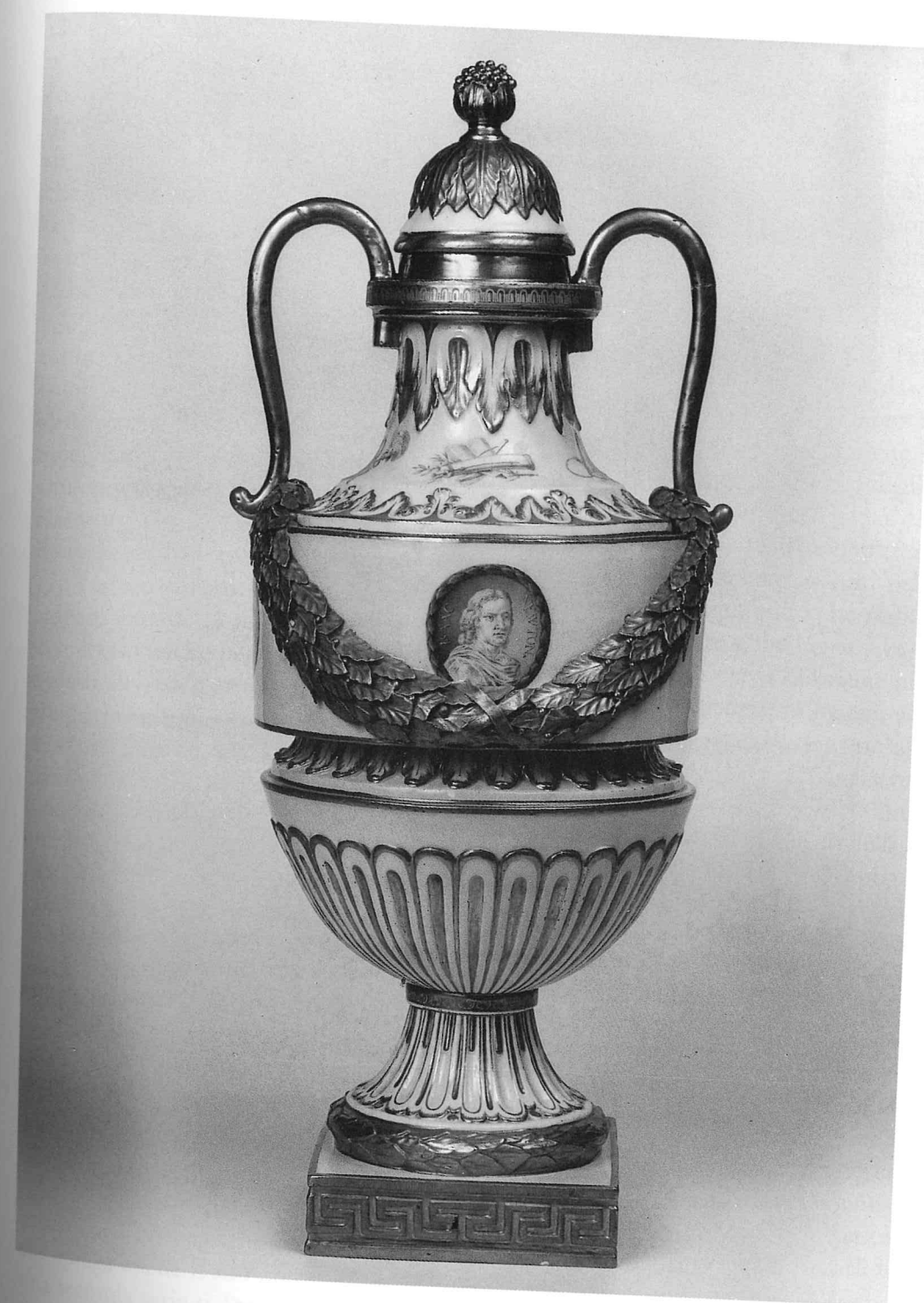


FIG. 5 - Uno di una serie di sette vasi in porcellana policroma,
1780 circa.

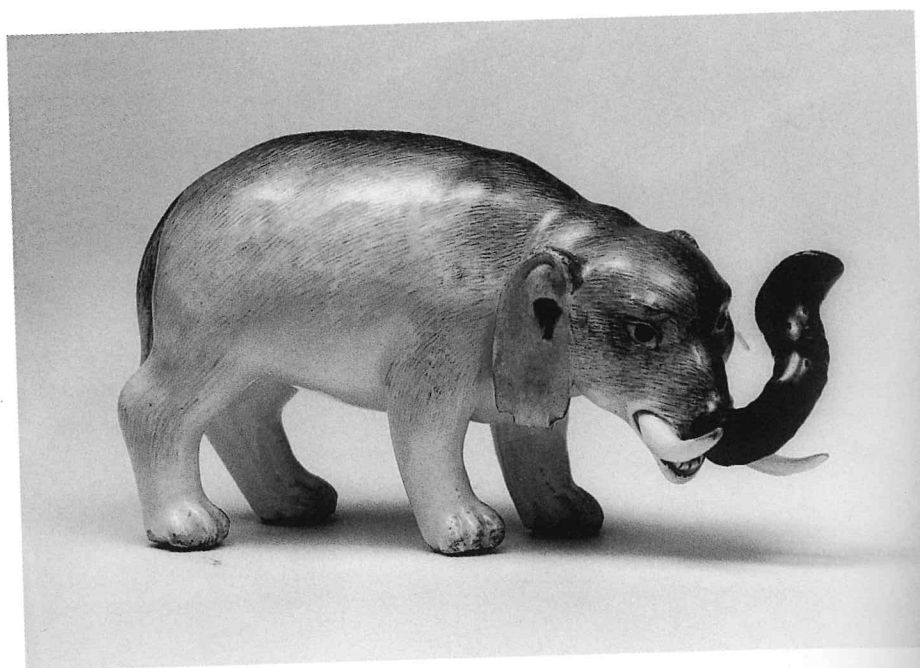


FIG. 6 - Figura di elefante in porcellana policroma, 1740-1750 circa.

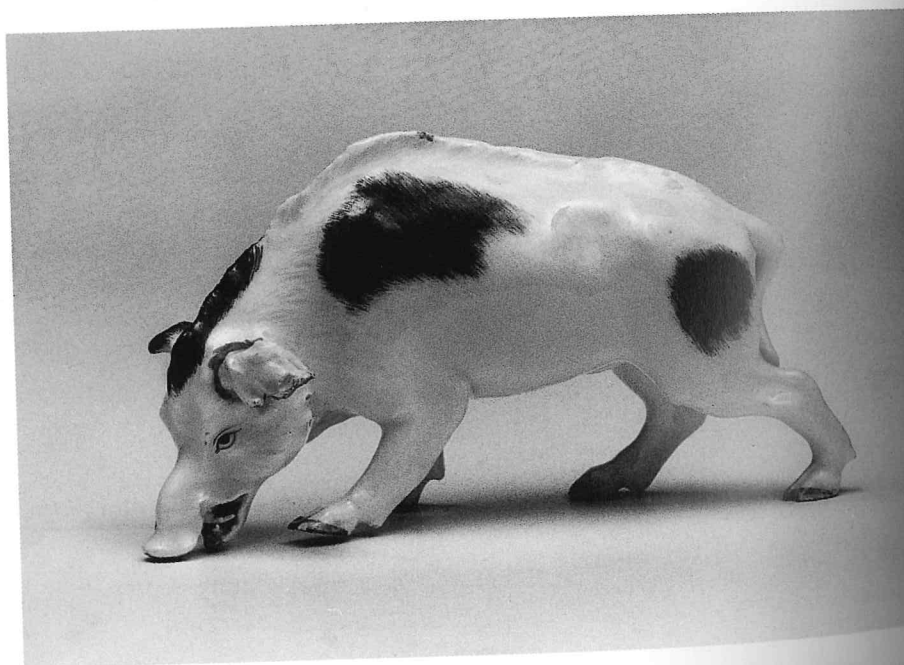


FIG. 7 - Figura di cinghiale in porcellana policroma, 1750 circa.

classico. Il modello del vaso più grande (FIG. 5) spetta inaspettatamente ancora a Kaendler, ormai decisamente convertito alle nuove mode archeologiche, che lo realizza alla fine della sua carriera, nel 1770 circa⁽¹⁵⁾. Intorno a questa data andranno collocati anche i nostri vasi, che recano tra l'altro il marchio di fabbrica utilizzato tra il 1763 ed il 1774. Le forme dei vasi più piccoli, che paiono di qualità lievemente inferiore, si ritrovano in altre fabbriche minori tedesche, come Fürstenberg⁽¹⁶⁾. La collezione del Castello possiede anche alcuni esemplari dei celebri piccoli animali di Meissen, una produzione che nella manifattura assume via via una maggiore importanza nella prima metà del secolo (tralasciando ovviamente i grandi portati scultorei dei primi anni di attività). Per capire l'attenzione che questi soggetti ricevevano a Meissen, basterà ricordare come lo stesso Augusto il Forte organizzasse dal 1730 spedizioni nel continente africano con lo scopo dichiarato di portare in Sassonia animali esotici, così che i modellatori potessero studiare direttamente il comportamento e le fattezze degli animali da rappresentare. L'elefante della figura 6 andrà attribuito all'attività di Kaendler, che ne modellò diversi, per esempio nel 1741. Non fu il solo: Peter Reinicke, collaboratore di Kaendler tra il 1743 ed il 1768, ne realizza uno nel 1743 ed un altro nel 1745, che è il nostro (in cui si è comunque più volte individuato ancora un intervento dello stesso Kaendler). Il soggetto ebbe un notevole successo anche perchè era considerato un elemento perfetto per la creazione di oggetti diversi d'arredo, come pendole da tavolo o vasi *potpourri*⁽¹⁷⁾. Quanto al cinghiale della figura 7 esso spetta invece a Kaendler, che lo modellò intorno al 1746⁽¹⁸⁾. Più incerta è l'attribuzione del figura, purtroppo con qualche lieve danno, allegorica del *Fiume* (o anche del *L'Estate*) qui illustrata al numero 8, che riporta comunque a Kaendler soprattutto per l'incisività del volto ed il modellato realistico. Il vecchio barbuto è raffigurato steso, con il braccio sinistro appoggiato ad un'anfora da cui sgorga dell'acqua, mentre con quello dentro regge una cornucopia colma di spighe; ai suoi piedi è posta un'arnia⁽¹⁹⁾. Di qualche anno più tarde sono infine le quattro figure allegoriche delle *Stagioni*, poste su alte basi rocciose con volute *rocaille* (FIG. 9 a, b, c, d): un modello creato da Friedrich Elias Meyer (a Meissen dal 1748 al 1761) nel 1755-1760 circa⁽²⁰⁾. Anche questo soggetto (diffuso in quasi tutte le manifatture europee) non era nuovo per la manifattura: Eberlein aveva modellato delle *Stagioni* verso il 1745 ispirandosi ai lavori dello scultore sassone Balthasar Permoser (1651-1732), mentre Kaendler e Reinicke avevano a loro volta creato una nuova serie nel 1755. La serie di Meyer (detta anche *Le Stagioni con i vasi* in riferimento ai vasi che affiancano ciascuna figura) costituisce comunque un segno di distacco dall'impostazione stilistica precedente, quella esemplificata dai lavori di Kaendler e dei suoi collaboratori, il che spiega anche il suo notevole successo. Le Civiche Raccolte conservano anche una seconda serie si *Stagioni*, uguali ma assai più tarda di questa, che andrà data al 1760 circa⁽²¹⁾.



FIG. 8 - *Figura di Fiume in porcellana policroma*,
1740 circa.



A



B



C



D

FIGG. 9. a, b, c, d. - *Serie delle Quattro Stagioni in porcellana policroma*,
1760 circa.

Tutte le porcellane qui pubblicate sono in G. Lise, *Museo d'Arti Applicate. Le porcellane*, Milano, 1975, e verranno comprese nel nuovo catalogo in corso di pubblicazione a cura dello scrivente.

- (1) Il nucleo della collezione venne acquistato, come è noto, dal Comune di Milano nel 1932 dal Barone Eisner von Eisenhof (LISE, *op. cit.* p. 11).
- (2) Inv. P1, di provenienza ignota; marca assente. Una variante della zuppiera, detta *di Galatea* per il gruppo raffigurato sul coperchio e datata al 1738 circa, è a fig. 95 in J. WILLSBERGER, R. RÜCKERT, *Meissen. Porcellane del sec. XVIII*, Legnano, 1991.
- (3) K. BERLING, *Meissen China. An illustrated History*, New York, 1972, p. 29.
- (4) Tra le diverse cariche politiche (era anche Consigliere Segreto e responsabile dell'Interno) Brühl deteneva la direzione generale della fabbrica di porcellane, che gli conferiva il privilegio di poter attingere a titolo gratuito della produzione della manifattura. I. MENZHAUSEN, *Early Meissen Porcelain in Dresden*, Berlin, 1990, p. 20.
- (5) Per re Adolf Frederick I di Svezia nel 1732; per il conte Alexander Joseph von Sulkowski (e sua moglie Anna baronessa di Stein) e per Johann Christian von Hennicke, vice direttore della manifattura nel 1735; ed infine il *Plat de Ménage* del 1737 per lo stesso Brühl.
- (6) WILLSBERGER, RÜCKERT, *op. cit.*, p. 264 passim ed anche H. MORLEY-FLETCHER, *Meissen Porcelain in Color*, New York, 1979, p. 61 passim.
- (7) WILLSBERGER, RÜCKERT, *op. cit.*, p. 265.
- (8) Comunicazione orale di J. Lessman, 1996, confermata H. Morley Fletcher, 1998, che qui si ringraziano.
- (9) Inv. P 750; provenienza ignota; un esemplare assai simile e datato al 1740 circa è conservato nel castello di Lustheim (n. inv. 1 575); WILLSBERGER, RÜCKERT, *op. cit.*, fig. 94.
- (10) Inv. P 930, 931, 932 legato Rainoldi. Un altro piatto del servizio è nelle raccolte del museo Civico di Torino (inv. 1177), un quinto era sul mercato antiquario svizzero nel 1996.
- (11) Per confronto si veda MENZHAUSEN, *op. cit.*, fig. 116.
- (12) Inv. P 1199 e 1200, legato Durini; il piatto, rotto in cinque punti, è restaurato e reca le spade blu, mentre la zuppiera è priva di marca.
- (13) R. RÜCKERT, *Meissener Porzellan*, München, 1966, tav. 77.
- (14) Inv. P dal 1258 al 1264; legato Durini. Tra i vari personaggi raffigurati vi sono Platone, Pitagora, Socrate, Aristotele, Erodoto, Cicerone, Virgilio, Apuleio, Copernico, Newton, ed ancora Galileo e Cartesio... La mancanza di marche su alcuni pezzi non permette di escludere la possibilità di rimpiazzi. La guarnitura, secondo tradizione, avrebbe costituito un dono della Corte elettorale ad un membro della famiglia Durini.
- (15) BERLING, *op. cit.*, fig. 143.
- (16) Si veda per il modello dei vasi di minor dimensione la guarnitura già sul mercato antiquario statunitense e pubblicata in J. E. M. MILLER *Porcellane*, Hong Kong, 1992, p. 79, appunto come Fürstenberg.
- (17) Inv. P 795; provenienza ignota. Databile al 1745-50 è alto 7 centimetri e privo di marca. Si veda R. J. CHARLESTON *The J. A. de Rothschild Collection. Meissen and other European Porcelain*, Fribourg, 1971, p. 176 e T. BUROLLET *Musée Cognacq-Jay. Porcelaines*, Parigi, 1983, schede 30 e 58; il museo francese conserva un elefante dello stesso modello del nostro (inv. 909); altri due sono a San Pietroburgo nel Museo dell'Ermitage (nn. 14908 e E6762).

- (18) Inv. P 796; provenienza ignota, Privo di marca, è alto 7,5 centimetri ed andrà datato al 1750 circa. Si rimanda a BERLING, *op. cit.*, tav. 4.
- (19) Inv. P 777, legato Bolognini: misura 14,5 centimetri ed è marcato con le spade in blu (1740 circa).
- (20) Inv. P 753, 754, 755, 756, legato de Cristoforis. Marcate con le spade in blu, le figure misurano 23,5 centimetri. Si veda BUROLLET, *op. cit.*, p. 114. La perdita di documenti di fabbrica per il 1749-1763 impedisce una datazione più precisa.
- (21) Inv. P 1110, 1125, 1163, 1166; dono Greppi Belgioioso.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

UN INCISORE MILANESE DI CARTE DA GIOCO NELL'800: GAETANO SANTAMARIA

Alberto Milano

Premessa

Le carte da gioco vengono di solito classificate come un settore particolare all'interno delle stampe popolari, un vero e proprio mondo che è oggetto di studi decisamente specialistici⁽¹⁾. Da una parte è indubbio che precise regole imposte dalle leggi sui giochi o insite nella dinamica del gioco stesso hanno guidato la stampa delle carte nei secoli rendendone la fabbricazione una professione molto circoscritta.

Ma è anche vero che affrontando in modo parziale l'argomento si è spesso mancato di cogliere tutti i legami che uniscono le diverse espressioni grafiche di un determinato periodo. Il ripensamento di suddivisioni che si rivelano poco utili alla comprensione dei fenomeni e l'estensione del significato stesso di stampe popolari a quello più ampio di stampe destinate ad una larga diffusione e ad una specifica funzione, permettono ora approcci molto più adatti a chiarire i meccanismi che sovrintendono alla invenzione, alla produzione e alla vendita delle stampe.

Premesse di questo genere sembrano necessarie ogni volta che si affronta il tema delle carte da gioco in sedi diverse da quelle dei cataloghi di mostre ad esse espressamente dedicate. A maggior ragione in questo caso se si tenta di ricostruire la figura di un incisore, Gaetano Santamaria, certo non di primo piano, ma che dedicò la sua lunga attività a tutti gli aspetti della illustrazione non escluso le carte da gioco. Scopo di questa ricerca è stato appunto inserire in un corretto contesto all'interno della più ampia produzione incisoria di Santamaria alcuni fogli di carte da gioco conservati presso la Raccolta Bertarelli.

Gaetano Santamaria incisore

Il nome di Gaetano Santamaria figura negli anni tra il 1843 e il 1882 nelle Guide di Milano edite da Bernardoni sotto la voce: "incisori di figura a taglio"⁽²⁾ quindi incisore a bulino sia su rame che su acciaio. La presenza costante per un periodo

di tempo così lungo è confermata da una produzione incisoria estremamente abbondante che copre più di mezzo secolo. I limiti estremi di questa attività sono compresi all'incirca tra il 1838 data di pubblicazione dei *Racconti Storici* di Ignazio Cantù illustrati da incisioni di Santamaria eseguite sui disegni di Vincenzo De Marchi e il 1892, data che figura su una immagnetta conservata presso la Raccolta Bertarelli⁽³⁾.

Gaetano Santamaria nacque a Milano il 17 Aprile del 1817 da Felice e Rosa Missaglia⁽⁴⁾. Il padre risulta nei ruoli come domestico e morì nel 1851, mentre Gaetano figura "miniature" che è da intendersi probabilmente come coloritore di stampe, attività svolta nei primi anni in parallelo a quella di incisore. Gli indirizzi di residenza di Gaetano Santamaria indicati nei ruoli sono successivamente: il 2488 che corrisponde al vicolo di Santa Maria Segreta dove abitava negli anni '50, il 29 che corrisponde a corso di Porta Tosa negli anni attorno al '60 prima di trasferirsi al 2710 nello stradone di S. Vittore nello stesso palazzo che nel 1865 prese la nuova numerazione di via S. Vittore 3, dove lo troviamo domiciliato negli anni '70 e '80.

La verifica dei dati forniti dai ruoli della popolazione e dalle guide della città con quelli presenti sulle incisioni stesse ci permette di stabilire con buona certezza la rete di relazioni che Santamaria intrattenne con molti degli editori del suo tempo. Con alcuni di questi editori ebbe assidui rapporti di lavoro, specialmente con: Pagnoni, Colombo, Ripamonti Carpano e Redaelli, editori attivi a Milano tra il 1840 e il 1880 nel periodo che intercorre tra la restaurazione e l'unità d'Italia⁽⁵⁾. Può essere datata tra il 1835 e il 1837 la prima incisione eseguita da Santamaria, si tratta del ritratto del giovane San Luigi Gonzaga. Sul foglio si legge "Primo Saggio d'Incisione di Gaetano Santa Maria" e in più punti dell'incisione traspare una tecnica ancora imperfetta.

Gaetano Santamaria viene menzionato negli Atti di Brera del 1837⁽⁶⁾ dove figura tra i premiati nel concorso di seconda classe per "figura in disegno ed in plastica per busto disegnato". È dell'anno successivo 1838 la citata illustrazione dei *Racconti Storici* di Ignazio Cantù. In una immagnetta datata a mano 1842 in basso a destra si trova l'indicazione "Santamaria Gaet. inc."⁽⁷⁾. Nel 1845 collaborò con due incisioni alla *Strenna Lombarda*⁽⁸⁾ edita da Andrea Colombo. Sin dall'inizio quindi Santamaria, poco più che ventenne, si specializzò in un settore allora in forte sviluppo nell'editoria milanese, quello della illustrazione dei romanzi storici e delle strenne, senza dimenticare la produzione di immagini sacre di grande circolazione. Santamaria sviluppò un linguaggio incisivo molto classico e abbastanza convenzionale ma le immagini sono solidamente costruite e i personaggi chiaramente delineati in modo da rispondere adeguatamente alla richiesta divulgativa dei committenti. Le sue incisioni furono basate sui disegni di artisti anch'essi specializzati in questo tipo di produzione, in particolare ricorrono i nomi di Vincenzo De Marchi, poi di Roberto Focosi e di Barbieri ma Santamaria eseguì incisioni anche su propri disegni⁽⁹⁾. L'elenco delle opere illustrate da Santamaria è molto



FIG. 1 - Carlo Magno
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 2 - *Walter Scott*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 3 - *Frontespizio, Gli uomini e la storia*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

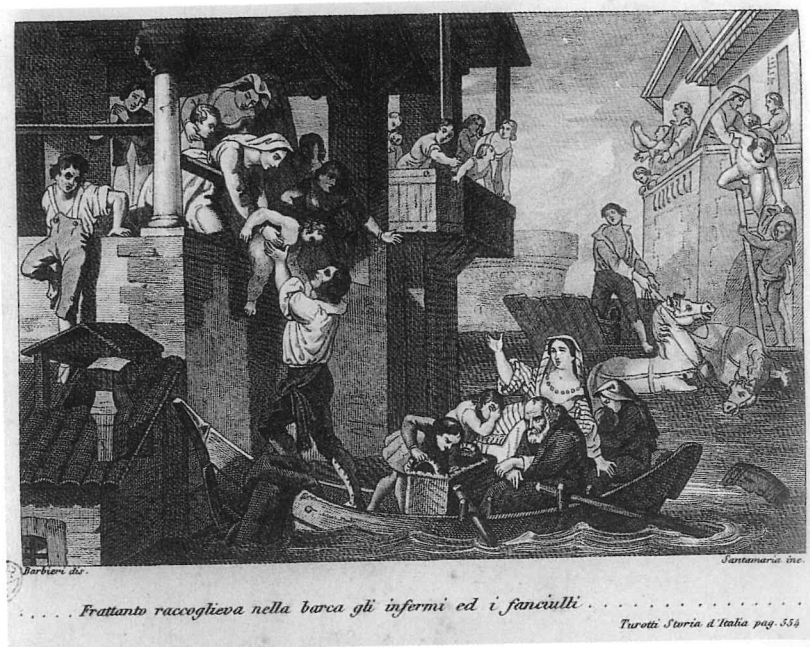


FIG. 4 - *Storia d'Italia*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

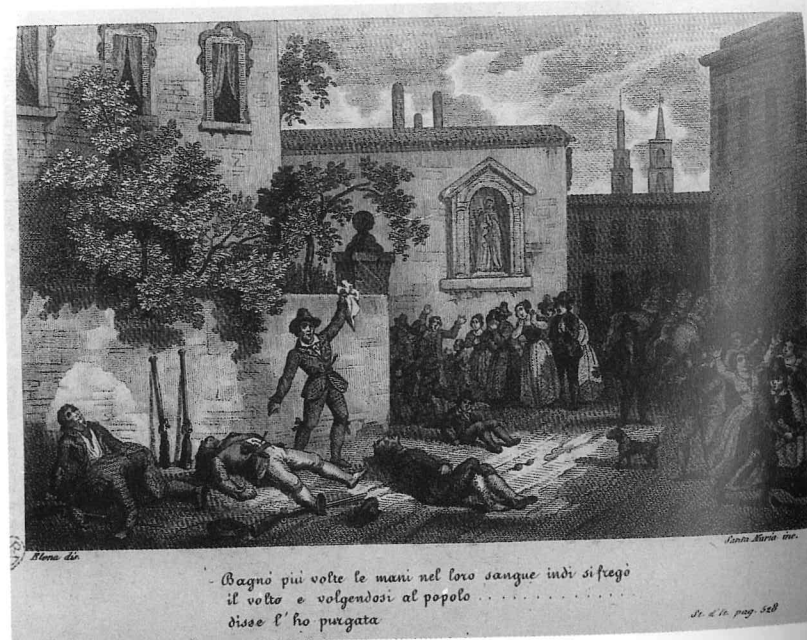


FIG. 5 - *Storia d'Italia*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

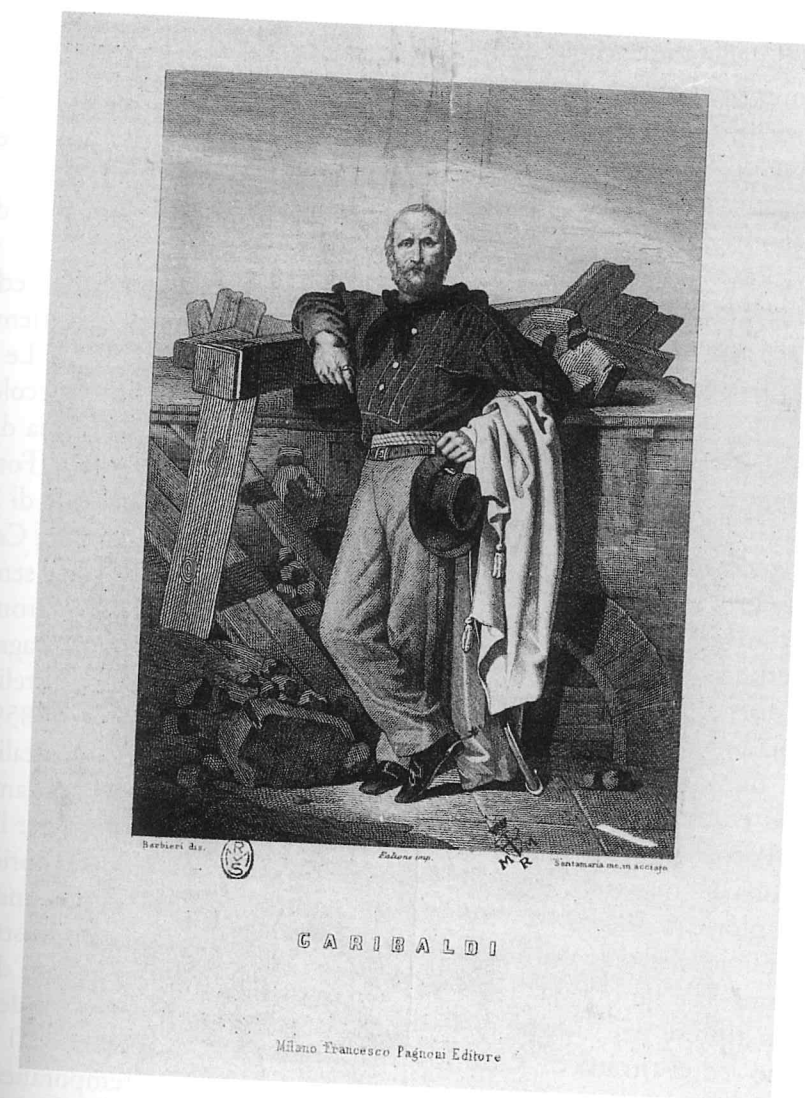


FIG. 6 - *Garibaldi*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

lungo e quello che segue vuole essere solo un campionario di opere significative che si possono suddividere in due periodi. Il primo fino al 1859 è caratterizzato dalla produzione per opere di carattere storico e romanzesco e dalle illustrazioni per le strenne, il secondo, successivo all'Unità d'Italia, da opere patriottiche e poi sempre maggiormente da illustrazioni sacre, le uniche per le quali lo stile ormai quasi anacronistico delle incisioni a bulino ben si adattasse alla funzione di propagazione del messaggio religioso.

Alcune delle strenne illustrate da Santamaria furono: "Pot-Pourri" edita da Redaelli, "Il Gotha Lombardo" del 1847 e 1848 edito da Visaj, "L'Oriente", "Il Pensiero" e "La Rondinella" edita da Ripamonti nel 1852, 1854, 1855. Le immagini dei frontespizi e dei controfrontespizi sono per lo più ritratti o piccole scene di genere. I ritratti in particolare, sia riuniti in raccolte, sia sotto forma di stampe sciolte, sono ampiamente conservati presso la Raccolta Bertarelli⁽¹⁰⁾ (Foto 1-2). Tra i volumi illustrati da Santamaria si possono ricordare: "Le vicende di Milano durante la guerra con Federico I Imperatore" di A. Fumagalli, edita da Colombo a Milano nel 1854, la "Storia di Milano" di Bernardino Corio, edita sempre da Colombo tra il 1855 e il 1857 in tre volumi, i disegni per le tavole furono quelli di Barbieri; la "Storia d'Italia dal 1814 al 1854" di Turotti edita da Pagnoni nel 1854 con disegni di Focosi⁽¹¹⁾ (Foto 3-4-5); la "Storia dei Papi" di Aurelio Bianchi Giovini. Le guerre d'indipendenza e la vittoriosa campagna del 1859 portarono tutta una nuova iconografia anche nelle strenne. La Strenna Italiana per l'anno 1861 edita da Ripamonti Carpano ha belle tavole incise da Santamaria dai disegni di Focosi con titoli come "vince l'amor di patria", "soccorsi per l'emigrazione" e "una buona notizia del figlio al campo". Anche le opere storiche illustrarono le glorie risorgimentali con scritti e immagini. Nella "Storia aneddotica, politica, militare della guerra d'Italia (1859-1860)" di De Castro e Mistrali edita in tre volumi da Pagnoni dal 1859 al 1863 le tavole incise in acciaio da Santamaria sono riprese dai disegni di Barbieri⁽¹³⁾ (Foto 6). Da un'opera del Corelli provengono i due ritratti di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III incisi su disegni di Masutti⁽¹⁴⁾ (Foto 7-8). Santamaria si dedicava contemporaneamente a illustrazioni di episodi biblici in stampe sciolte⁽¹⁵⁾ (Foto 9) o in raccolte⁽¹⁶⁾ (Foto 10-11-12-13), ma anche a immagini per calendari⁽¹⁷⁾ e figurini di moda per il Corriere delle Dame.

Negli anni tra il 1870 e il 1890 l'attività è documentata soprattutto da immagini sacre sia di piccolo formato come immaginette⁽¹⁸⁾ (Foto 14-15-16-17-18) che sotto forma di fogli di maggior impegno e completezza. Sono ad esempio datate 1876 e 1884 le due grandi immagini di S. Francesco d'Assisi⁽¹⁹⁾ (Foto 19) e di S. Carlo Borromeo⁽²⁰⁾ (Foto 20) con tutti intorno gli episodi della vita del santo. Ancora nel 1885 il catalogo dell'editore milanese Antonio Vallardi riportava una "Cronologia dei Re d'Italia, incoronati o no, colla Corona Ferrea, compilata dal Cav. L. Teroni ed incisa a bulino da Santamaria, sono 67 ritratti con notizie biografiche", formato della stampa 55 x 76 cm., in vendita al prezzo di 2 Lire.

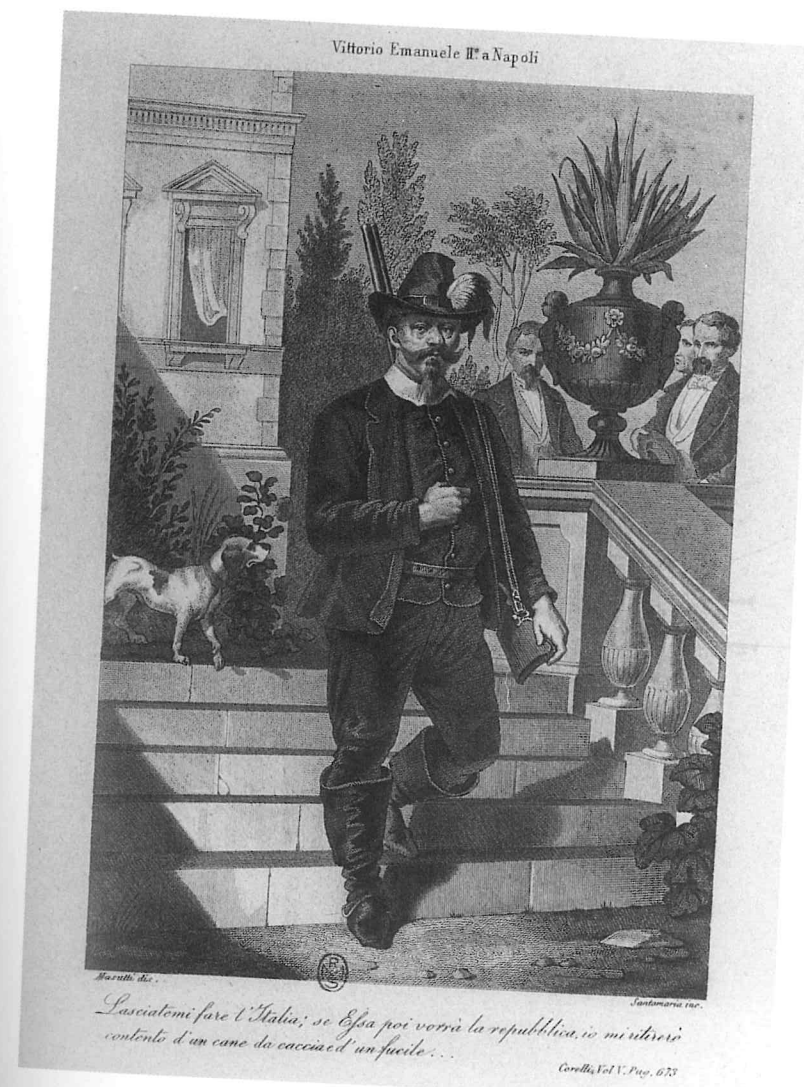


FIG. 7 - Vittorio Emanuele II
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 8 - *Napoleone III*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 9 - *Rebecca*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 10 - *Rebecca ed Eliezer*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 11 - *Episodi biblici*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 12 - *Episodi biblici*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

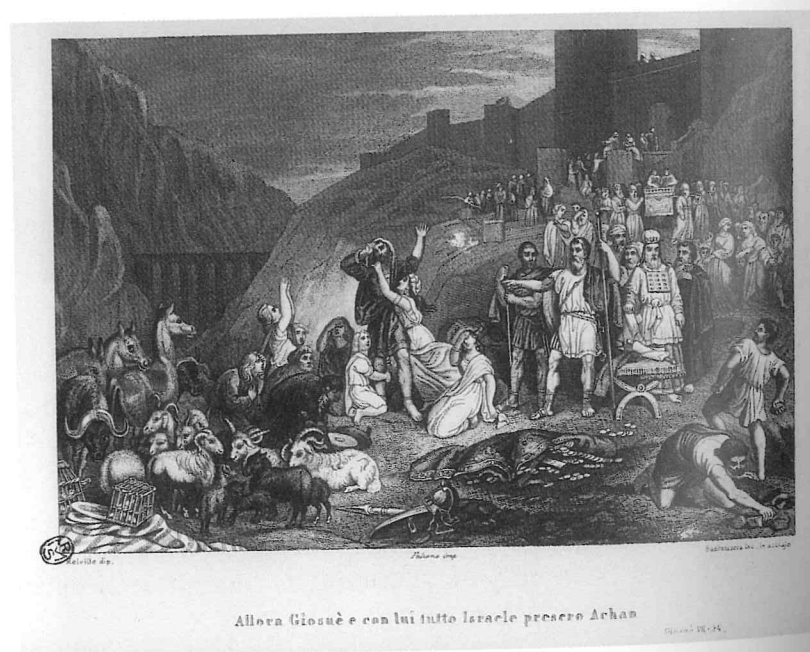


FIG. 13 - *Episodi biblici*
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

Le carte da gioco a Milano dal 1830 al 1880

Due mostre succedutesi a breve distanza di tempo e un congresso internazionale svoltosi a Brera nel 1980 furono l'occasione per la pubblicazione dei primi studi sistematici sugli stampatori e sulla tipografia delle carte da gioco milanesi dal XV al XX secolo⁽²¹⁾. A distanza di quasi vent'anni mentre alcuni elementi nuovi si sono aggiunti alle nostre conoscenze sull'argomento il quadro di riferimento generale allora tracciato può essere sostanzialmente confermato. Converrà riassumerne i punti salienti integrandoli con le notizie nel frattempo emerse per quanto riguarda il periodo di attività di Gaetano Santamaria e degli stampatori che gli commis-

sionarono le incisioni per i mazzi di carte da gioco. La storia moderna delle carte da gioco iniziò a Milano nel 1809 quando la Regia Fabbrica fondata a Vaprio d'Adda dal Demanio del napoleonico Regno d'Italia venne affidata ad un fabbricatore fatto venire apposta da Monaco di Baviera affinché vi introducesse quelle migliorie tecniche necessarie a riportare in attivo la fabbrica⁽²²⁾. A dirigere la Regia Fabbrica, in quell'anno trasferita a Milano, fu chiamato Ferdinando Gumpfenberg, nativo di Monaco di Baviera. Nel 1809 Gumpfenberg aveva solo 21 anni ma si era già fatta una solida esperienza nella produzione di carte da gioco in una fabbrica della sua città; per quanto nei documenti questa sia citata solo come una delle primarie fabbriche di Monaco i confronti stilistici con i primi mazzi pubblicati a Milano da Gumpfenberg ci portano a identificare questa fabbrica in quella di Joseph Fetscher attivo nei primi venti anni del XIX secolo⁽²³⁾. Gumpfenberg introdusse numerose innovazioni nella produzione delle carte e dei tarocchi ma malgrado questo la Regia Fabbrica venne chiusa nel 1814. Gumpfenberg iniziò allora la produzione in proprio all'indirizzo di Corsia del Giardino rimanendo per più di 30 anni il più importante fabbricante non solo della città ma dell'intera Penisola. Dopo aver probabilmente abbandonato la professione nel 1848 Gumpfenberg morì nel 1855. L'influenza della sua produzione è direttamente riscontrabile confrontando mazzi stampati da fabbricanti piemontesi, veneti, triestini e bolognesi anche a distanza di decenni⁽²⁴⁾. Tre sono a grandi linee le novità apportate dallo stampatore bavarese nella produzione di carte in Italia:

- aver proposto il tradizionale mazzo dei tarocchi in una iconografia completamente aggiornata, prima in versione neoclassica e poi romantica⁽²⁵⁾,
- aver introdotto nei mazzi a semi francesi figure di nuovo disegno e abbigliate alla moda dell'epoca, mazzi quindi che potevano rapidamente essere sostituiti se si voleva anche in questo campo rimanere aggiornati.
- aver portato anche in Italia mazzi di tarocchi a semi francesi nei quali alle 22 carte dei tradizionali trionfi vengono sostituite di volta in volta figure di animali, vedute di città e scene di genere⁽²⁶⁾.

Per fare tutto questo Gumpfenberg comprese che doveva appoggiarsi all'opera di artisti e incisori di professione che fossero al corrente delle mode figurative più

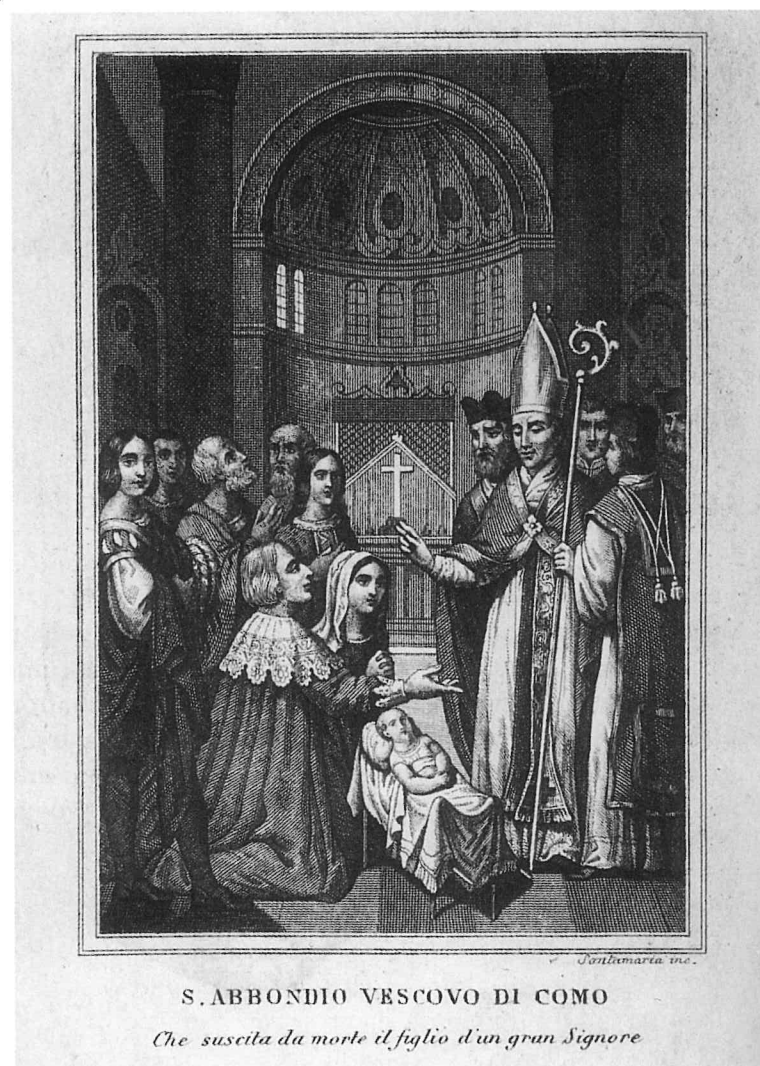


FIG. 14 - S. Abbondio
 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

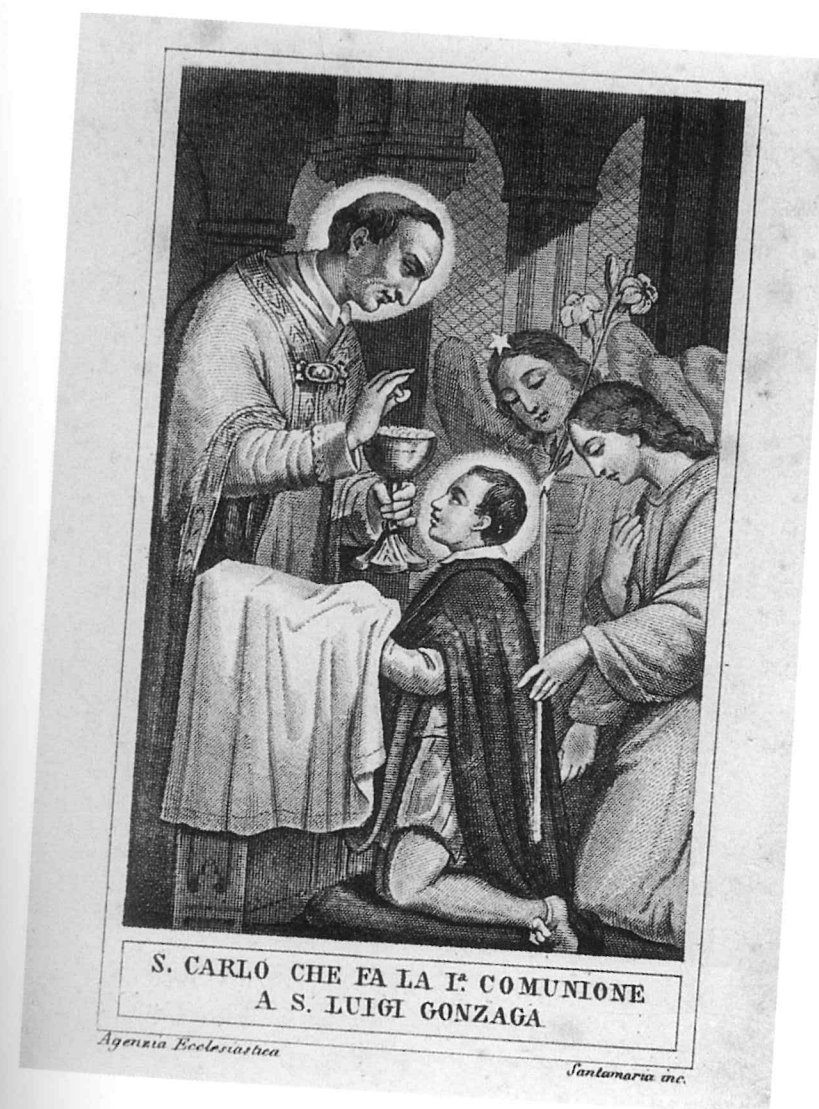


FIG. 15 - S. Carlo
 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

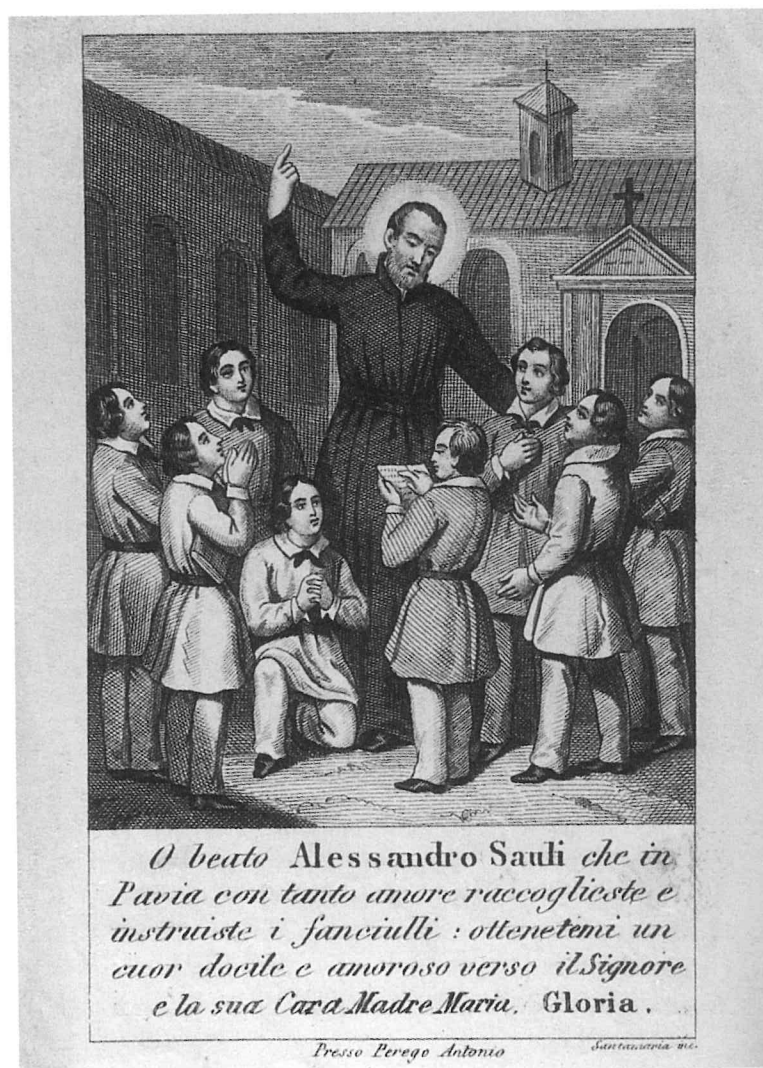


FIG. 16 - Beato Alessandro Sauli
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

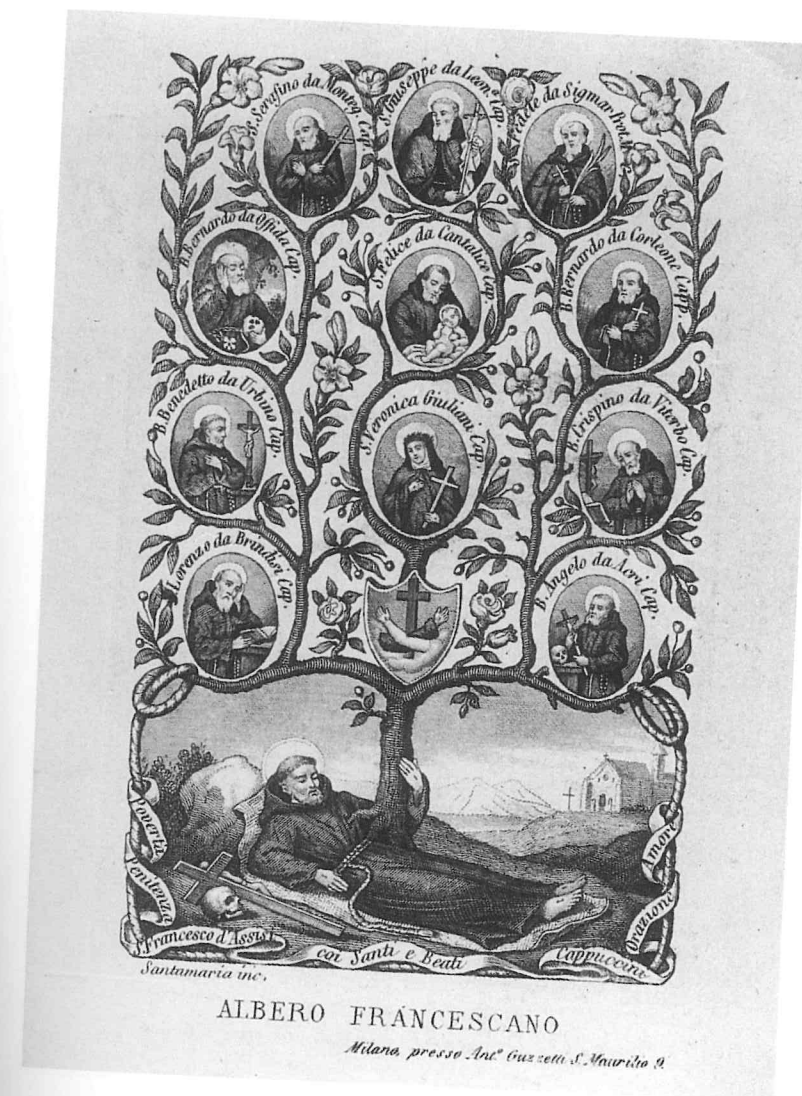


FIG. 17 - Albero francescano
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

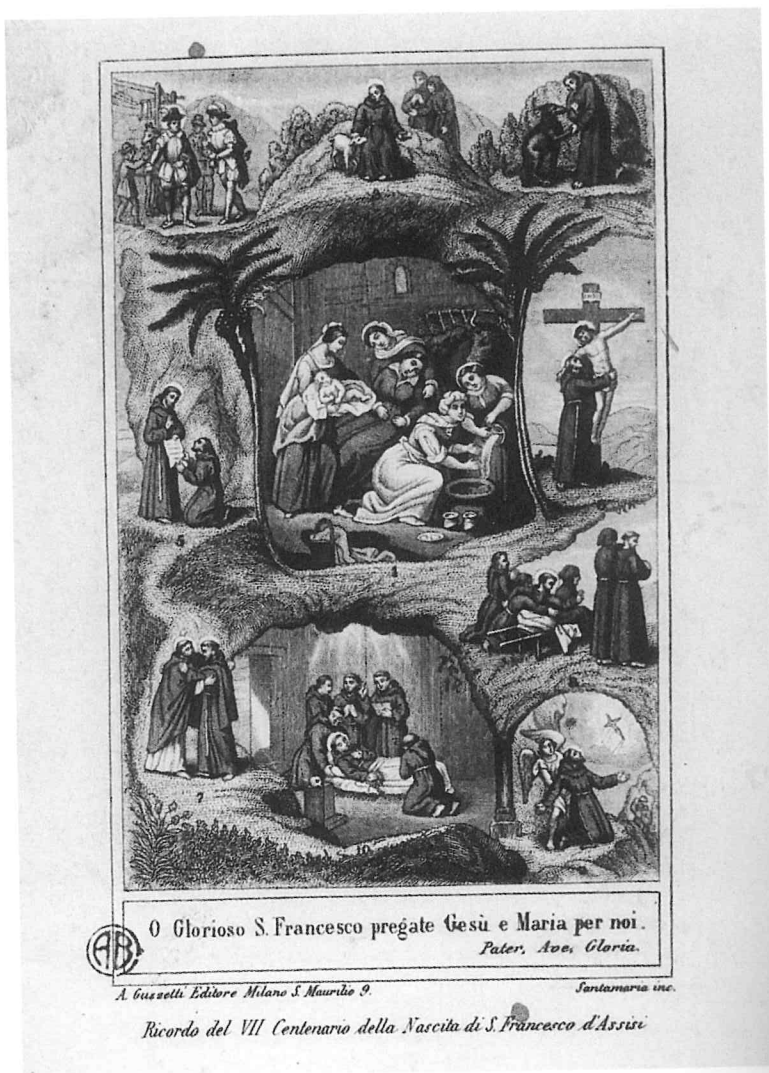


FIG. 18 - Ricordo del VII centenario della nascita di S. Francesco
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 19 - S. Francesco d'Assisi
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

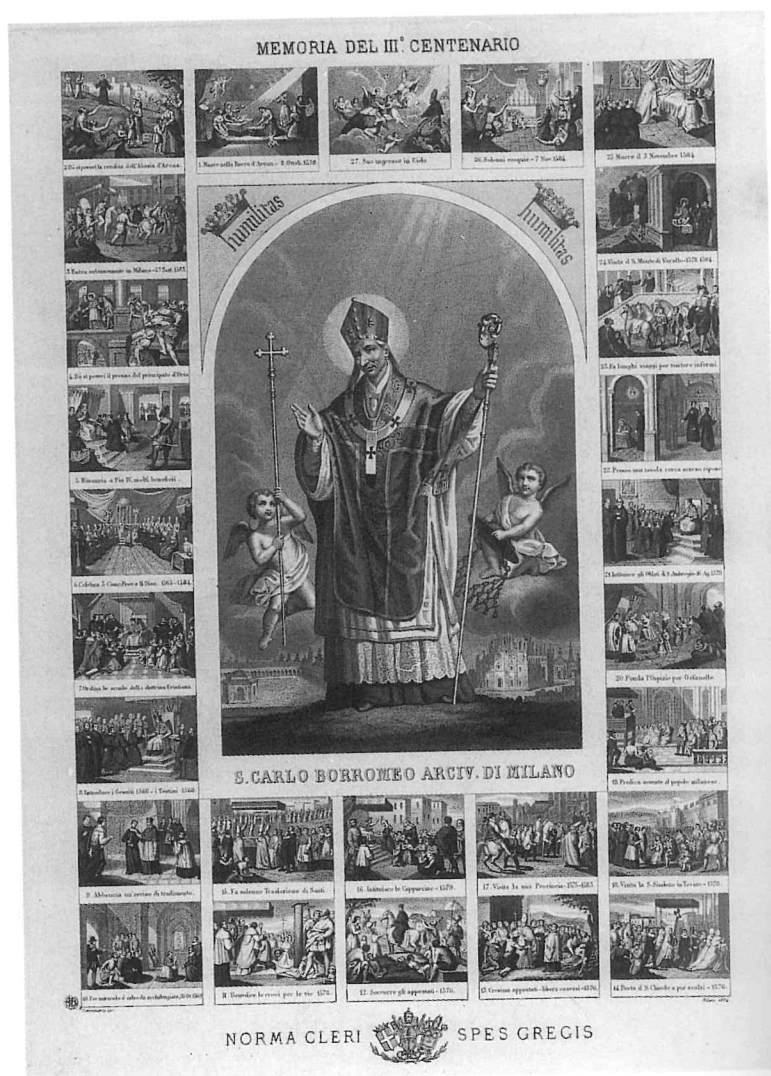


FIG. 20 - S. Carlo Borromeo Arciv. di Milano
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

attuali. Parte del successo si deve quindi attribuire oltre che alla tecnica di produzione che pone questi mazzi allo stesso livello dei mazzi stampati in Austria, Francia e Germania, anche al disegno attraente e più adatto ad un pubblico borghese con esigenze sempre più differenziate.

A partire dal 1838 operò a Milano come fabbricatore di carte da gioco anche Teodoro Dotti che dapprima agì in collaborazione con Gumpfenberg e poi in concorrenza. Dotti il 5 Settembre 1840 costituì una società collettiva con Luigi Gariboldi sotto la ditta Teodoro Dotti e C. con indirizzo in contrada di San Paolo 947 e poi in contrada del Lauro 1807 con fabbrica in contrada Passarella 488⁽²⁷⁾. Il 30 Settembre 1851 Teodoro Dotti aveva rilevato per intero la ditta che era stata trasferita in corso di Porta Tosa 315 con vendita in contrada di San Paolo. Pochi anni dopo il 29 Agosto 1855 Teodoro Dotti moriva di colera all'età di 50 anni essendo nato a Milano nel 1805. La produzione fu proseguita dagli eredi Dotti, da Edoardo Dotti e poi da E. Colombo. Teodoro Dotti impostò la sua produzione rifacendosi ampiamente a quella di Gumpfenberg e tentò di costituirne una valida alternativa.

Il terzo stampatore milanese che commissionò a Gaetano Santamaria incisioni per mazzi di carte da gioco fu Lattanzio Lamperti che con Santamaria ebbe una collaborazione più che decennale. Lattanzio Lamperti nacque a Milano il 13 Marzo 1812⁽²⁸⁾ da Davide e Gaetana Galbiati. Il padre era stato il più fedele collaboratore di Ferdinando Gumpfenberg e suo assistente ai tempi della Fabbrica Regia. In seguito ai problemi economici della fabbrica l'8 Dicembre 1814 Davide Lamperti veniva licenziato per mancanza di fondi, la sua paga nel 1813 era di Lire 50 a settimana⁽²⁹⁾. È molto probabile che l'anno successivo, terminata la disputa sulla liquidazione della fabbrica ed iniziata la produzione in proprio Gumpfenberg abbia richiamato a lavorare con sé il suo miglior aiuto. Il legame veniva poi consolidato nel 1837 con il matrimonio di una delle figlie di Gumpfenberg, Paola nata nel 1817, con Lattanzio Lamperti.

Lattanzio Lamperti figura nei ruoli della popolazione come ragioniere ma a causa di qualche sopravvenuta circostanza nel 1848 prese il posto del suocero nella sua attività. Da quella data Lamperti figura fabbricatore di carte da gioco allo stesso indirizzo di Gumpfenberg, con fabbrica in contrada del Rovello 2303. Lamperti morì nel 1867 e i suoi successori continuarono l'attività fino agli anni '80 prima come eredi Lamperti e poi come P. Negri successore di Lamperti e Gumpfenberg. Le carte da gioco di Lamperti riprendono la produzione ormai assodata di Gumpfenberg e seguono poi le indicazioni del mercato per quanto riguarda i mazzi più richiesti sia a semi italiani che a semi francesi che i tarocchi.

Gaetano Santamaria incisore di carte da gioco

Nel 1838 Ferdinando I d'Asburgo fu incoronato a Milano re del Lombardo-Veneto con la Corona Ferrea. L'avvenimento fu tra i più significativi del periodo e fu ricordato in numerose pubblicazioni contemporanee. Ferdinando Gumpfenberg,

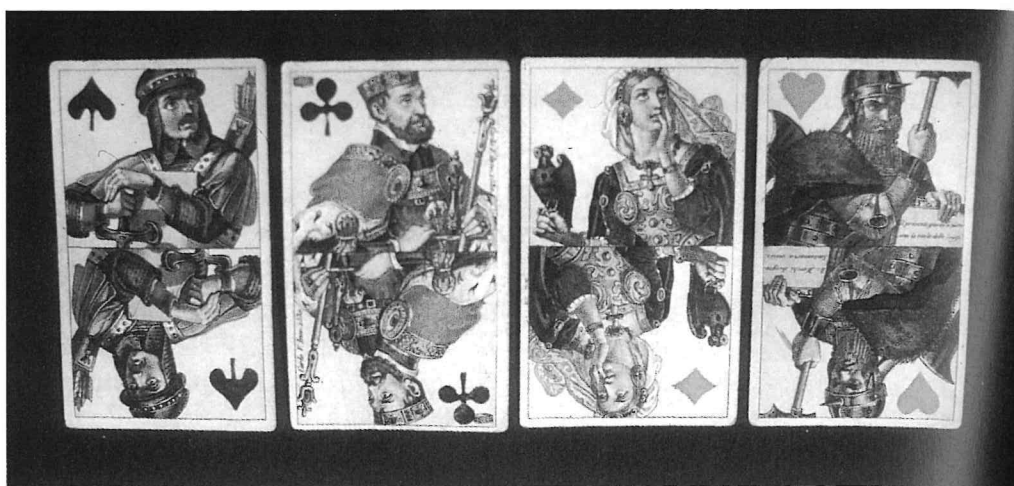


FIG. 21 - Mazzo di 52 carte da gioco a semi francesi "Corona Ferrea"
Coll. Crippa, Milano.

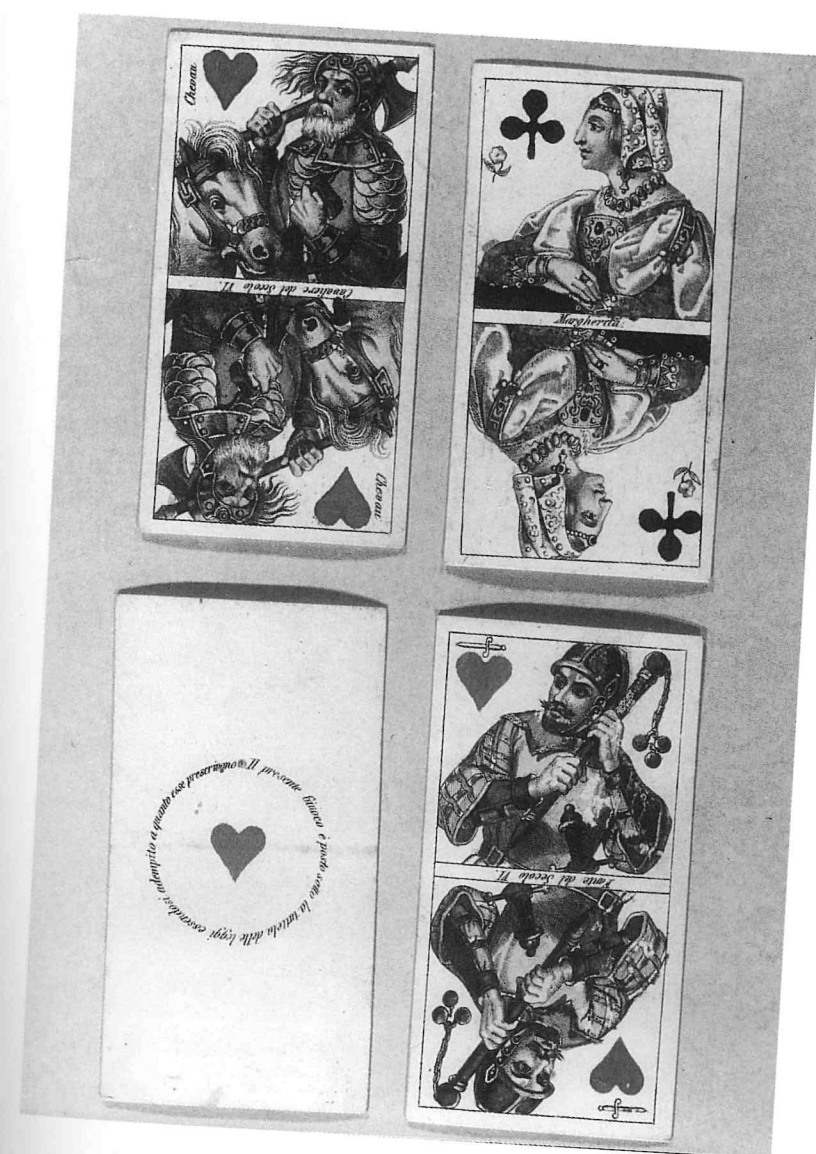


FIG. 22 - Mazzo di tarocchi a semi francesi "Corona Ferrea"
Coll. privata, Milano.



FIG. 23 - Mazzo di tarocchi a semi francesi "Corona Ferrea"
Coll. privata, Milano.



FIG. 24 - Mazzo di tarocchi a semi francesi "Maria Stuarda"
Coll. privata, Milano.



FIG. 25 - Mazzo di tarocchi a semi francesi "Maria Stuarda"
Coll. privata, Milano.

di cui abbiamo già messo in rilievo le doti di profondo conoscitore del mestiere di stampatore ma anche di uomo d'affari attento ai cambiamenti economici e del gusto, prese l'occasione per stampare due mazzi di carte di nuovo disegno. Il soggetto dei due mazzi è la storia della Corona Ferrea e dei re che furono con essa incoronati. I due mazzi furono probabilmente stampati se non nel 1838 stesso entro il 1840, il libretto di accompagnamento del mazzo di tarocchi è datato 1844⁽³⁰⁾, il bollo posto sul fante di quadri di uno dei mazzi di tarocchi conservati riporta la stessa data 1844⁽³¹⁾. Il primo dei due mazzi è formato da 52 carte a semi francesi (cuori, quadri, fiori, picche) con figure in abiti "storici" medievali e rinascimentali (Foto 21). I quattro re rappresentano quattro sovrani illustri incoronati con la Corona Ferrea come chiariscono le didascalie: Flavio Agilulfo incoronato nel 590, Carlo Magno incoronato nel 775, Ludovico il Bavaro incoronato nel 1327 e Carlo V incoronato nel 1530. Fra le quattro dame o regine solo quella di cuori ha una didascalia e rappresenta Teodolinda con la Corona Ferrea, i quattro fanti sono quattro armigeri. Sul fante di cuori si legge "il presente giuoco è posto sotto la tutela delle leggi" e "De Marchi disegnò - Santamaria incise". Il secondo mazzo è invece formato da 78 carte, è un mazzo di carte per il gioco dei tarocchi a semi francesi per cui alle dodici figure (re, regine, fanti) sono aggiunti quattro cavalieri, e in più la serie dei 22 tarocchi numerati in numeri romani da I a XXI più il matto (Foto 22-23). Le figure non sono uguali a quelle dell'altro mazzo anche se i soggetti sono gli stessi: quattro re incoronati con la Corona Ferrea e Teodolinda come regina di cuori. Sulle carte dei tarocchi sono riprodotti episodi della vita dei quattro sovrani e di Teodolinda, mentre il tarocco I e il matto ci mostrano le due più famose maschere della commedia dell'arte Arlecchino e Pantalone. Tutti gli episodi sono descritti nel già citato opuscolo che accompagnava il mazzo di carte dei tarocchi e che fu pubblicato sia in italiano che in tedesco⁽³²⁾. Va ricordato che il gioco dei tarocchi era molto popolare a Milano e ampiamente praticato nel XIX secolo ma che la versione a semi francesi era piuttosto una specialità viennese, austro-ungarica e in generale era molto diffusa in area germanica. Il precedente diretto del tarocco storico di Gumpfenberg è infatti da ricercare nei mazzi di carte prodotti negli anni tra il 1830 e il 1840 dallo stampatore viennese J. G. Uffenheimer. Uffenheimer stampò sia tarocchi che mazzi di carte a semi francesi in cui ogni carta è illustrata con episodi tratti da romanzi storici⁽³³⁾. Le incisioni di J. Hyrtl raffigurano passi famosi dei romanzi scritti da Schiller, Goethe, Buerger, Wieland, Koerner e altri. In una successiva versione, sempre stampata dai fabbricanti viennesi, le carte dei tarocchi riportano scene tratte unicamente dai romanzi di Walter Scott⁽³⁴⁾. L'idea di Gumpfenberg di introdurre a Milano questo tipo di carte non ebbe forse un grande successo di vendita tra i giocatori che erano abituati ai tarocchi a semi italiani in una variante locale di formato più piccolo sia rispetto al tarocco piemontese che a quello bolognese, ma senz'altro trasformò un gioco di carte in un almanacco, in una piccola strenna che come tale aveva accesso ad un altro tipo di pubblico e di mercato. Un mercato di maggiori risorse e più disposto all'acquisto di oggetti in linea con il gusto contemporaneo. Gumpfenberg stesso espone le

sue ragioni nella presentazione dell'opuscolo firmata G.⁽³⁵⁾. Nè sulle carte del mazzo dei tarocchi nè sull'opuscolo vi è una indicazione del disegnatore e dell'incisore. Confrontando le carte dei due mazzi si è portati ad attribuire il mazzo agli stessi autori: De Marchi e Santamaria. Una chiave per la interpretazione di queste immagini è stata fornita da Fernando Mazzocca⁽³⁶⁾: "Referenze figurative del tutto diverse, ed un adeguamento più diretto e strumentale alla voga storico romanzesca, presenta un altro famoso tarocco, detto della "Corona Ferrea"... Più che per la qualità grafica, decisamente convenzionale, il tarocco è interessante per la singolarità iconografica, la chiara destinazione ideologica e la sua consonanza con il tipo di illustrazione caratteristica delle serie di romanzi ed almanacchi di argomento storico, quali le edizioni più popolari delle opere di Davide Bertolotti, Gianbattista Bazzani, Tommaso Grossi, Ignazio Cantù o le miscellanee dei più singolari argomenti proposte dagli almanacchi editi negli anni trenta in gran copia dai Vallardi, da Felice Rusconi, da Omobono Marini, ..."

Abbiamo visto che in quegli stessi anni attorno al 1840 operò a Milano anche la fabbrica di carte da gioco di Teodoro Dotti. Per ragioni di concorrenza la risposta di Dotti al tarocco della Corona Ferrea non si fece attendere. Nel giro di pochi anni, non sappiamo con esattezza quanti, anch'egli stampò un mazzo di tarocchi a semi francesi. Il soggetto, ancora storico, si rifà questa volta alla vita di Maria Stuarda. L'incisore è sempre Gaetano Santamaria il cui nome figura sulla carta del fante di fiori. Grazie alla voga del romanzo storico Maria Stuarda era stato il personaggio più rappresentato anche a Milano sia nelle stampe che nelle illustrazioni delle numerose versioni della tragedia pubblicate nel decennio tra il 1830 e il 1840⁽³⁷⁾. Non mancava quindi una abbondante tradizione iconografica già consolidata cui Santamaria poteva attingere per rappresentare i protagonisti del romanzo e le loro vicende. I quattro re e le quattro regine del mazzo di carte recano ognuno l'indicazione del personaggio: Carlo V padre di Filippo, Enrico VII padre di Enrico VIII, Enrico VIII, Filippo marito di Maria Stuarda, Caterina d'Aragona prima moglie di Enrico VIII madre di Maria Stuarda, Maria Stuarda prima figlia di Enrico VIII, Anna Bolena seconda moglie di Enrico VIII, Maria Elisabetta figlia di Enrico VIII e di Anna Bolena (Foto 24-25). I fanti e i cavalieri sono armigeri e gentiluomini della corte. Nelle 21 carte dei tarocchi numerate da I a XXI si susseguono i momenti salienti della romanzata vita di Maria Stuarda. Anche in questo caso Santamaria che fu forse autore dei disegni non mostra una particolare originalità, la resa delle varie situazioni è convenzionale e segue una facile vena storica. Non bisogna però dimenticare che la brillante coloritura che veniva data manualmente alle carte, il loro formato, il cartoncino decorato su cui erano incollate le incisioni, la caratteristica stessa di carte da gioco insomma, rendono il mazzo dei tarocchi una singolare testimonianza della voga culturale della Milano dell'epoca.

Santamaria incise per Teodoro Dotti almeno un altro mazzo di carte (Foto 26) a semi francesi, in cui le figure sono abbigliate in abiti storici, antichi, rinascimen-

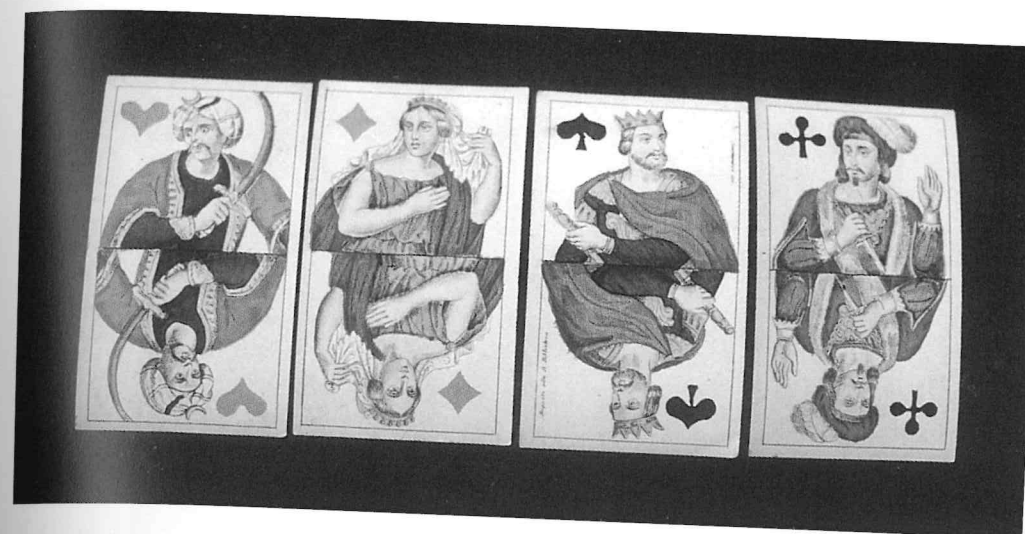


FIG. 26 - Mazzo di 52 carte da gioco a semi francesi
Coll. Crippa, Milano.

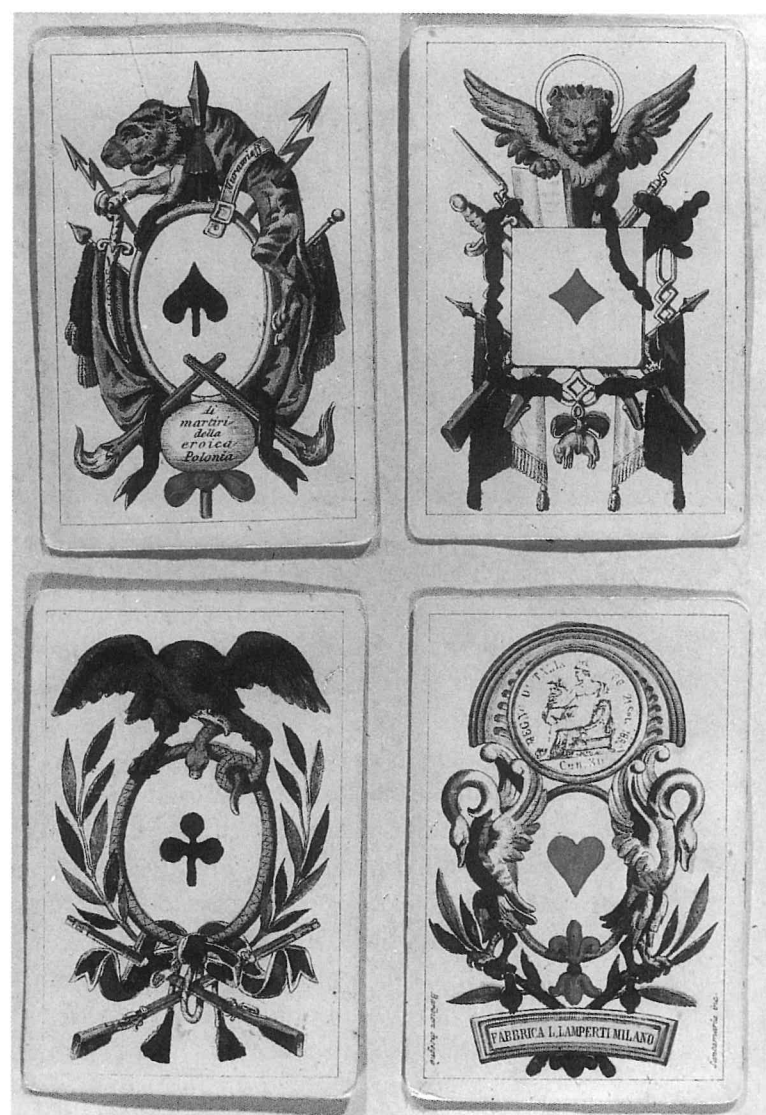


FIG. 27 - Mazzo commemorativo dell'unione della Lombardia al Piemonte - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 28 - Mazzo commemorativo dell'unione della Lombardia al Piemonte - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 29 - Mazzo commemorativo dell'unione della Lombardia al Piemonte - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

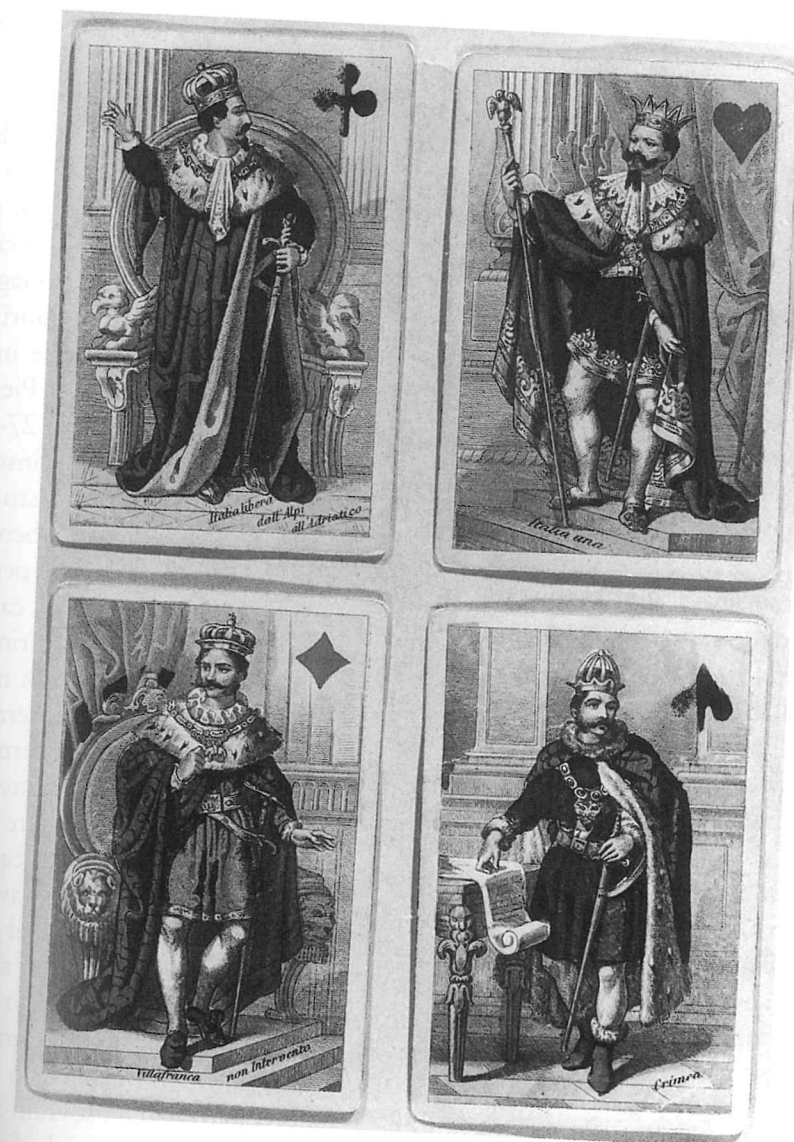


FIG. 30 - Mazzo commemorativo dell'unione della Lombardia al Piemonte - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

tali, orientali; il mazzo può essere datato attorno al 1850⁽³⁸⁾ e l'indicazione "Santamaria inc." è posta sul re di picche.

Venuti a mancare Gumpenberg e Teodoro Dotti fu Lattanzio Lamperti a utilizzare la ormai riconosciuta esperienza di Gaetano Santamaria nell'incisione di carte da gioco. Achille Bertarelli cita un mazzo di carte inciso da Santamaria in onore del governatore della Lombardia, l'arciduca Massimiliano, nel 1858⁽³⁹⁾. Di questo mazzo purtroppo si conoscono per ora solo alcune carte singole, si trattava comunque di un mazzo a semi francesi in cui i re e le regine raffiguravano personaggi dell'epoca tra cui appunto l'arciduca Massimiliano d'Asburgo come re di cuori. Pochi anni dopo, nel 1861, Lattanzio Lamperti commissionò a Santamaria le incisioni per un mazzo di carte commemorativo dell'unione della Lombardia al Piemonte. Presso la Raccolta Bertarelli sono conservati sia il mazzo completo (Foto 27-28-29-30)⁽⁴⁰⁾ che il foglio di stampa che contiene le figure e gli assi prima dell'inserimento delle scritte e prima della coloritura (Foto 31)⁽⁴¹⁾. Va ricordato a questo proposito che ancora alla metà dell'ottocento la produzione delle carte da gioco a semi francesi prevedeva l'inserimento dei semi nelle carte a mezzo di larghe pennellate di colore date a mano attraverso strafiori appositamente sagomati in cartone o metallo. Sia i fogli delle figure sia quelli delle carte numerali venivano prima colorati e incollati su cartoncini di supporto decorati al verso e poi tagliati in modo da formare le singole carte da riunire in un mazzo. I fogli delle carte numerali erano quindi di solito prima della coloritura dei semplici fogli bianchi. Le carte a semi italiani richiedevano invece la incisione (silografica o su metallo) di tutte le carte del mazzo e quindi la stampa di più fogli e non di uno soltanto. Inoltre la tradizione italiana, e anche milanese, richiedeva un diverso incollaggio del cartoncino di supporto che andava a ripiegarsi al recto e quindi richiedeva una lavorazione ulteriore. Il mazzo risorgimentale fu inciso da Santamaria da disegni di Barbieri, un autore che abbiamo visto lavorò spesso insieme a lui. In alcune carte si celebrano le più famose battaglie combattute insieme all'alleato francese contro l'esercito austro-ungarico: Magenta, Solferino, Palestro, San Martino. Il re di cuori è questa volta Vittorio Emanuele II e Napoleone III è il re di fiori con Francesco Giuseppe re di quadri. I soldati degli eserciti in lotta, le dame delle corti e i sovrani sono tutti rappresentati a figura intera mentre negli altri più comuni mazzi le figure sono doppie, cioè ripetute rovesciate, per una maggiore facilità del gioco.

Santamaria incise negli anni compresi all'incirca tra il 1855 e il 1865 numerosi mazzi di carte per Lamperti, su alcuni di quelli più tardi il suo nome non è indicato. Sono sicuramente da riferire a questo tipo di produzione le incisioni dei fogli della Raccolta Bertarelli che rappresentano personaggi dell'antichità (Foto 32) e in foggie orientali (Foto 33). Delle carte del foglio caratterizzato da una divisione diagonale delle figure (Foto 34) si è conservato in collezione privata anche il relativo mazzo (Foto 35-36) che al verso riporta la scritta MILANO. Grazie ad un mazzo completo, sempre conservato in collezione privata, è possibile ricostruire le didascalie mancanti nel foglio della Raccolta Bertarelli (Foto 37) che possiamo



FIG. 31 - Foglio delle figure del mazzo commemorativo - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

denominare dei Re d'Israele: re (l'ira di Saul I re d'Israele, Salomone re d'Israele, i cantici di David re, Oseo ultimo re d'Israele) regine (Nicol frena l'ira di Saul, i doni della Regina Sara, Abigail moglie di David, i gemiti d'Israele in esiglio), fanti (Gionata scudiero di David, il giudizio di Salomone, David fugge l'ira di Saul, schiavitù e servaggio d'Israele).

Nella prima versione delle carte sul fante di picche troviamo le scritte: "Santamaria incise" e "Fabbrica Lamperti Milano", oltre al Bollo di cent. 50 che era in vigore a Milano tra il 1850 e il 1857. Tra il mazzo di carte degli '50 e il foglio della Raccolta Bertarelli databile agli anni '60 esistono piccole ma significative differenze. Evidentemente Santamaria reincise la lastra forse perché andata distrutta e comunque utilizzò un segno più tondo, più stanco e meno netto e le figure ne risultano appesantite e meno caratterizzate.

Molti dei mazzi illustrati furono ristampati negli anni attorno al '70 dagli eredi di Lamperti e da Giuseppe Sironi, altro stampatore attivo a Milano negli ultimi decenni del secolo. È importante rilevare che, a parte le accennate ristampe che fino agli anni '70 furono eseguite dalle matrici direttamente incise da Santamaria, anche i successivi stampatori milanesi, i Fratelli Tensi, Bordoni e Cordani, si riferirono a quelle immagini per creare alcuni dei loro mazzi in cromolitografia. Tra il 1880 e il 1900 cambiò quindi la tecnica di stampa ma, opportunamente adattate le immagini create da Santamaria durarono ancora a lungo. Senza dimenticare che quelle immagini sono arrivate sino ai nostri giorni nel mazzo di carte comunemente denominato milanese o lombardo regolarmente in commercio ed utilizzato in Lombardia e nel Canton Ticino.

Gaetano Santamaria illustrò per mezzo secolo romanzi storici, vite dei santi, avvenimenti risorgimentali e episodi biblici; tra questa produzione e quella delle carte da gioco abbiamo verificato una completa consonanza di temi. Confrontando le diverse incisioni si verifica anche una uniformità dello stile che non mutò con il passare del tempo indipendentemente dal soggetto. Eppure le caratteristiche che ci fanno considerare Santamaria un incisore piuttosto ripetitivo si rivelano estremamente congeniali al particolare linguaggio delle carte da gioco. Inserirle nello spazio limitato dei cartoncini colorati le figure statiche e teatrali ritrovano il loro palcoscenico ideale. I semi dei cuori, i quadri, i picche, i fiori inseriti nelle carte accanto ai volti corrucciati e solenni dei sovrani, a quelli languidi e ansiosi delle dame o violenti dei fanti ne mettono in evidenza la dimensione astratta e ne svelano la messa in scena. Lo straniamento genera una sorta di giocosa ironia che manca invece nelle contemporanee illustrazioni per i romanzi.

Ringrazio Giuliano Crippa, profondo conoscitore della storia delle carte da gioco per le numerose segnalazioni e per i preziosi commenti sui risultati della ricerca, devo a Gianluigi Arcani e Umberto Padovani la scoperta della prima incisione realizzata da Santamaria.

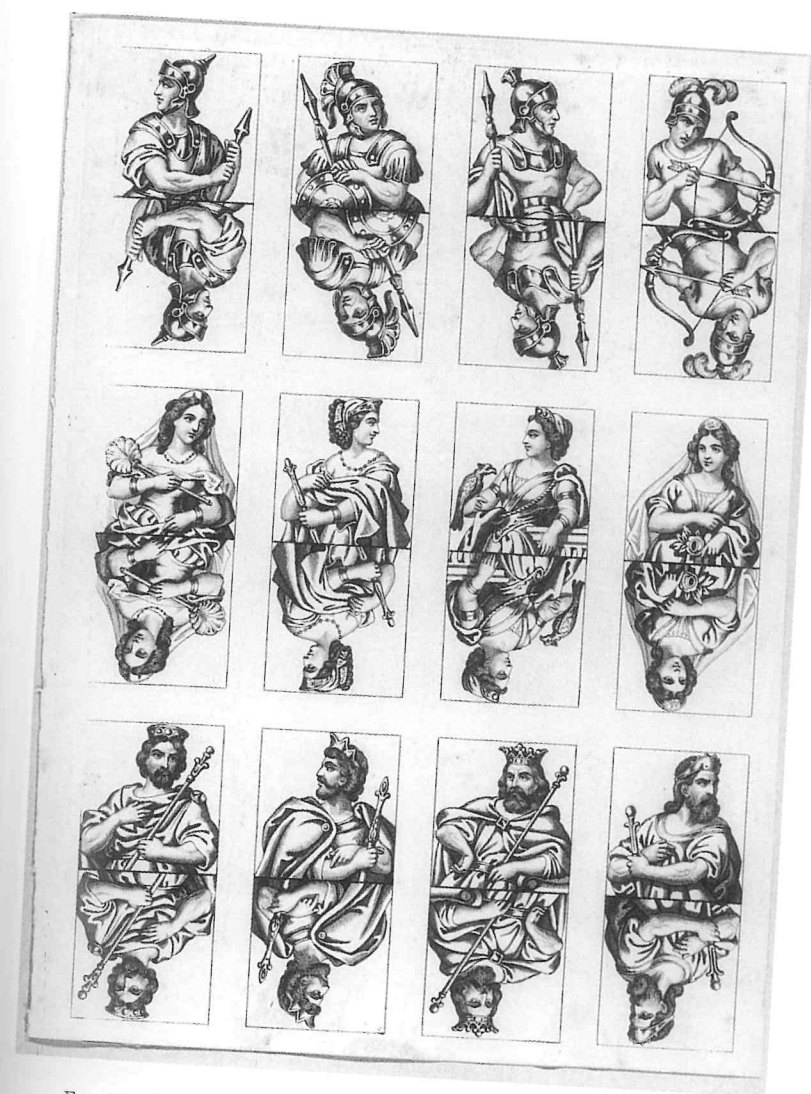


FIG. 32 - Foglio delle figure di un mazzo di 52 carte a semi francesi - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

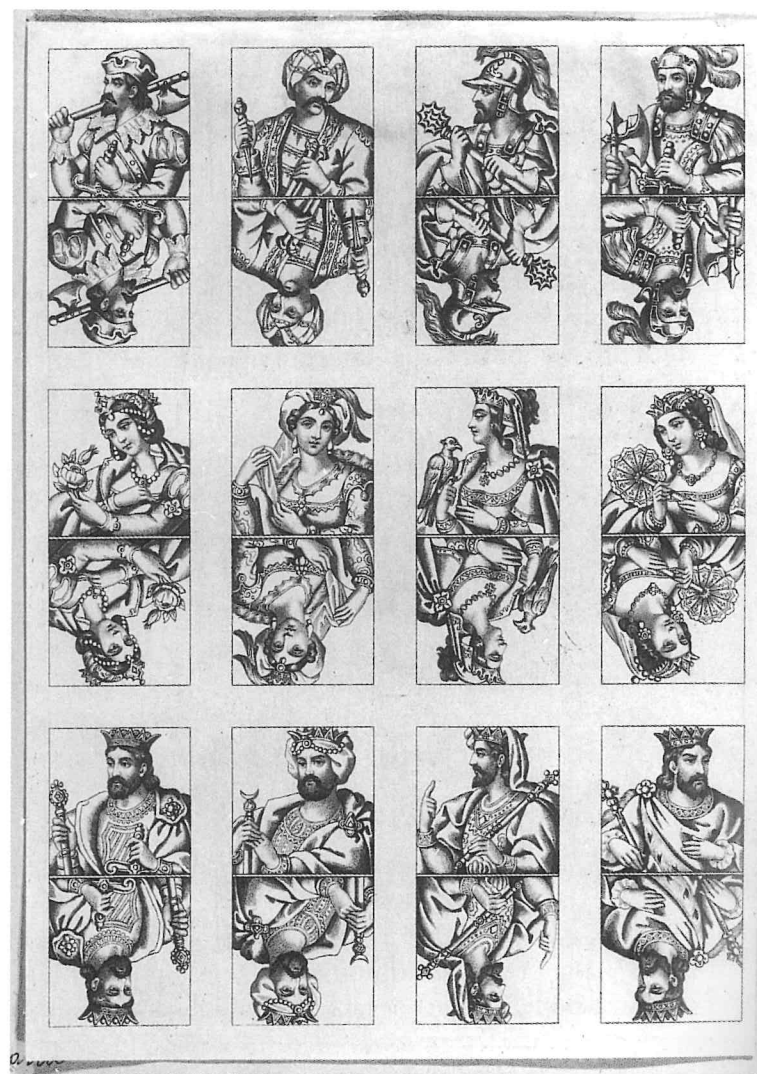


FIG. 33 - Foglio delle figure di un mazzo di 52 carte a semi francesi -
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 34 - Foglio delle figure di un mazzo di 52 carte a semi francesi -
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FIG. 35 - Mazzo di 52 carte a semi francesi -
Coll. privata, Milano.



FIG. 36 - Mazzo di 52 carte a semi francesi -
Coll. privata, Milano.



FIG. 37 - Foglio delle figure di un mazzo di 52 carte a semi francesi - Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

NOTE

- ⁽¹⁾ Le Monde de la Carte à jouer è il titolo del volume scritto nel 1972 da Detlef Hoffmann che ha aperto una nuova fase di studi sulla storia delle carte da gioco cancellando una lunga serie di luoghi comuni e introducendo le metodologie di uno storico dell'arte e della cultura anche in questo campo. Nei 25 anni trascorsi da allora la letteratura prodotta sul fenomeno della produzione delle carte da gioco in tutto il mondo è stata amplissima. Ha prevalso normalmente una ricerca molto localizzata che ci permette di avere a disposizione una grandissima mole di elementi precisi e ben definiti, date, nomi, esempi della produzione ecc. sui fabbricanti di carte da gioco. Invece una sintesi che inserisca correttamente le carte da gioco nell'ambito della produzione grafica di sei secoli non è stata ancora tentata.
- ⁽²⁾ La guida fu edita dal 1824 al 1889 consecutivamente da GIOVANNI BERNARDONI e dai suoi eredi prima con il titolo *Utile Giornale ossia Guida di Milano per l'anno* e poi *Guida di Milano per l'anno*. Vedi: "Luigi Villa, *Bibliografia delle Guide di Milano*", Milano, 1996 pag. 97.
- ⁽³⁾ Stampe Pop. Sacre pp. 33-132, "Vera effigie della Madonna degli angeli venerata sul Sacro Monte d'Orta" "Santamaria inc. Milano 1892".
- ⁽⁴⁾ Biblioteca Trivulziana, Milano, *Ruolo della popolazione del 1835*, vol. 52.
- ⁽⁵⁾ Il quadro generale dell'editoria milanese del periodo a cui qui si fa riferimento è accuratamente delineato in: Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980.
- ⁽⁶⁾ Atti di Brera, Raccolta Bertarelli Riv. Q. 1, 1837 pag. 42. Sempre che non si tratti di un omonimo poiché negli atti si parla di lui come "il sig. Gaetano Santamaria, di Monza".
- ⁽⁷⁾ Raccolta Bertarelli, Stampe Popolari Sacre p. 37-73.
- ⁽⁸⁾ Biblioteca Braidense, Milano, segnatura XK. XII. 19. Per questa e le successive strenne citate vedi: Giuseppe Baretta, Grazia Maria Griffini, *Strenne dell'800 a Milano*, Milano 1986. Nell'utile indice dei disegnatori e incisori a pag. 246 il nome di Santamaria è erroneamente indicato come Carlo invece di Gaetano. Un Carlo Santamaria, scultore risulta nato a Cinisello nel 1802 ma gli indirizzi di residenza non coincidono con quelli del nostro Gaetano Santamaria incisore.
- ⁽⁹⁾ Sul rapporto tra i disegni di questi stessi artisti e le incisioni tratte dai loro disegni vedi l'importante ricerca di: Donatella Falchetti Pezzoli, Una raccolta di 174 disegni ottocenteschi realizzati da Roberto Focosi e altri visti in rapporto alle incisioni derivate, in: *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XVI, Milano 1991-1992 pag. 87-171. Si tratta dei disegni preparatori per lo stesso tipo di illustrazioni per le quali operò anche Santamaria e in effetti non è da escludere che alcuni di questi disegni siano poi stati incisi proprio da Santamaria. Le tavole incise da Domenico Gandini e da Giuseppe Buccinelli, incisori citati da Donatella Falchetti Pezzoli, figurano infatti spesso accanto a quelle incise da Santamaria nelle strenne e nelle raccolte edite negli anni tra il 1840 e il 1880. Per maggiori dettagli su Focosi e De Marchi ma anche sul rapporto degli artisti con gli stampatori si rimanda ai risultati della ricerca citata.
- ⁽¹⁰⁾ I ritratti di Carlo Magno e di Walter Scott hanno rispettivamente la segnatura R. I. p. 38-27 e R. I. p. 164-12.
- ⁽¹¹⁾ Raccolta Bertarelli, Vol. -O-105 e 106.
- ⁽¹²⁾ Biblioteca Braidense, Milano, segnatura ZA. V. 103.
- ⁽¹³⁾ Raccolta Bertarelli, R. I. p. 76-87.
- ⁽¹⁴⁾ Raccolta Bertarelli, R. I. p. 197-7 e R. I. p. 209-13.
- ⁽¹⁵⁾ Raccolta Bertarelli, Art. p. 24-38.
- ⁽¹⁶⁾ Raccolta Bertarelli, Albo E-207.

- (17) Raccolta Bertarelli, *Calendari 1857*, Giornale di Gabinetto per 1857, Tipografia Zanaboni. L'incisione di Santamaria è al centro mentre i due semestri dell'anno sono stampati tipograficamente sui due lati del foglio.
- (18) Raccolta Bertarelli, St. Pop. Sacre pp. 28-165, pp. 30-50, pp. 31-89, pp. 31-6, pp. 31-7.
- (19) Raccolta Bertarelli, Art. m. 34-45.
- (20) Raccolta Bertarelli, Art. m. 34-43.
- (21) ALBERTO MILANO, *Carte milanesi da gioco nell'Ottocento*, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1978, Catalogo della Mostra presso Gianluigi Arcari 16 Dic. 1978-16 Genn. 1979. ALBERTO MILANO, *Carte da gioco milanesi dal XV al XX sec.*, Il Meneghello, Milano-Il Solleone, Lissone, 1980, Catalogo della Mostra presso la Biblioteca Nazionale Braidense, 22-30 Settembre 1980.
- (22) I documenti relativi alla Regia Fabbrica e a Ferdinando Gumpfenberg sono conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Commercio, Parte Moderna, busta 110.
- (23) Vedi esempi della produzione di Joseph Fetscher riprodotti ai numeri 148, 149 e 181 in: Spielkarten, a cura di SIGMAR RADAU e GEORG HIMMELHEBER, Monaco, Deutscher Verlag, 1991, e Ger 540-546 in: *A Catalogue of the Cary Collection of Playing cards in the Yale University Library*, by WILLIAM B. KELLER, New Haven, 1981, pag. 318-320.
- (24) A Serravalle Sesia fu preso a modello il tarocco inciso da Carlo Della Rocca per Gumpfenberg, a Vicenza, Trieste, e Bologna gli stampatori si rifecero ad altri mazzi di carte sia a semi italiani che francesi.
- (25) Il tarocco neoclassico, nelle due versioni in silografia e da matrice in rame è databile al 1810 circa mentre il tarocco romantico inciso da Carlo Della Rocca è del 1830 circa.
- (26) Il primo tarocco di questo tipo, pubblicato da Gumpfenberg probabilmente nel 1816 è un tarocco con figure di animali conosciuto in un unico esemplare conservato al British Museum di Londra. Il secondo tarocco illustrato con vedute e mestieri di Milano è stato ristampato alcuni anni fa dalle Edizioni del Solleone di Lissone con una presentazione storica di ALBERTO MILANO e GIULIANO CRIPPA. Il terzo, quello della Corona Ferrea viene esaminato in questa ricerca.
- (27) Archivio della Camera di Commercio di Milano, Cartella 62, Dotti Teodoro 1840-1853.
- (28) Biblioteca Trivulziana, Milano, *Ruolo della popolazione*, 1835, Vol. 29.
- (29) Archivio Storico di Milano, Commercio, Parte Moderna, Busta 110.
- (30) Historisches Tarockspiel der Eisernen Krone, Fabrik F. G. in Mailand, Gedruckt bei Joseph Redaelli, 1844.
- (31) Questa carta è riprodotta in copertina in: cit. Milano, 1980. La tassa di bollo era per i mazzi di tarocchi di 1 Lira mentre per i mazzi a 52 carte era di 75 Cent. e il bollo veniva apposto in ogni mazzo sulla carta che recava il nome dello stampatore.
- (32) Il mazzo è stato ristampato nel 1979 a cura di Vito Arienti nelle Edizioni del Solleone, Lissone.
- (33) Vedi: Tarocke mit franzoesischen Farben, Catalogo a cura di DETLEF HOFFMANN e MARGOT DIETRICH, Deutsches Spielkarten - Museum, Leinfelden-Echterdingen, 1984, N. 32.
- (34) Vedi: STUART R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, New York, 1986, pag. 462 e 463. Vedi altri tarocchi stampati tra il 1824 e il 1830 a Lipsia e a Francoforte con soggetti romantici come Guglielmo Tell e Maria Stuarda di Friedrich Schiller e Der Freischütz di Carl Maria von Weber, in: cit. Cary Collection, 1981, GER. 611, 625, 640; pag. 333, 337, 341.
- (35) Il testo completo è riportato in: cit. Milano, 1980 pag. 34 - 36.
- (36) La relazione di FERNANDO MAZZOCCA al Convegno Internazionale di Brera del 1980 è stata pubblicata in inglese: *Fernando Mazzocca, Figurative innovations in early nineteenth century milanese playing-cards*, in The Playing-Card, Journal of the International Playing-Card Society, vol. IX n. 4, London, May 1981 pag. 116 e 117.

- (37) Per la rappresentazione di Maria Stuarda nelle stampe romantiche vedi: *Lektor mio, hai tu spasmato? No. Questo libro non è per te*, Stampe romantiche a Brera, a cura di MARIA CRISTINA GOZZOLI e FERNANDO MAZZOCCA con la collaborazione di DONATA FALCHETTI, Milano Biblioteca Nazionale Braidense, 19 Aprile - 19 Maggio 1979, catalogo, Firenze 1979, pagg. 31-33.
- (38) Dei due esemplari conosciuti in collezioni private uno porta un bollo da 50 Cent. la cui tipografia era in vigore a Milano tra il 1850 e il 1856 e l'indicazione Fabbrica Teodoro Dotti, Contrada di San Paolo 936, Milano sul fante di quadri. L'altro invece ha il bollo in vigore tra il 1862 e il 1870 ed è una ristampa di Edoardo Dotti erede di Teodoro nella fabbrica di carte da gioco. È interessante notare che la consueta attestazione del deposito obbligatorio alla Biblioteca di Brera da "Deposto alla I. R. (Imperial Regia) Biblioteca" è diventata "Deposto alla R. (Regia) Biblioteca".
- (39) A. BERTARELLI, A. MONTI, *Tre Secoli di Vita Milanese (1630-1875)*, Milano 1927, pag. 747.
- (40) Raccolta Bertarelli, *Giochi, mazzi di carte n. 89*.
- (41) Questo e i successivi fogli di carte non tagliati hanno la segnatura: *Giochi, fogli di carte da gioco* 1-21, 22, 23, 24 e 25.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

NOTE SU BARTOLOMEO GAZALIS

Giovanna Mori

Di Bartolomeo Gazalis (Genova - attivo Milano prima metà sec. XVIII) veramente scarse sono le notizie, riguardanti la vita e le opere. Lo Zani⁽¹⁾ dice: "Gazale o Gazali, capitano, Bartolommeo, D. DdA. IA. Gentile. BB" che sta ad indicare che il Gazalis era un disegnatore dilettante d'architettura, incisore acquafortista genovese bravissimo. Altri studiosi citano l'artista in modo essenziale: F. Brulliot⁽²⁾ riporta il monogramma, "G B", con il quale Gazalis firma le sue opere senza specificare, però quali. G. K. Nagler⁽³⁾ lo riferisce attivo a Milano fra il 1720 ed il 1730 in qualità di autore di parecchie tavole tratte da disegni di Alessandro Magnasco. In realtà, di questo incisore sono solamente due le opere ripetutamente riferite: *San Paolo e Pemen*⁽⁴⁾. Entrambe, come indicano le scritte, sono desunte da opere del Magnasco e precisamente da due disegni conservati all'Accademia Carrara di Bergamo: *San Paolo in solitudine, con due arpie in volo* (n. 1249) e *Due frati in preghiera in una grotta* (n. 1249)⁽⁵⁾. Di diverso parere è F. Franchini Guelfi che loda le due tavole del Gazalis ritenendole qualitativamente superiori rispetto ai disegni che: "...sono con ogni evidenza tratti dalle stampe stesse: non solo infatti non si presentano in controparte, ma il loro livello qualitativo è nettamente inferiore a quello della grafica magnaschesca."⁽⁶⁾

Il tema iconografico degli anacoreti è comunque frequente nella produzione del Magnasco⁽⁷⁾, non è quindi possibile stabilire con assoluta certezza la paternità dei due disegni, anche se l'autorevole parere della Franchini Guelfi pone seri dubbi sulla tradizionale attribuzione dei fogli disegnati al Magnasco, che del resto, sono stati avvalorati nel tempo dalle scritte che appaiono sulle acquaforti. È inoltre plausibile l'ipotesi che il Gazalis, artista poco noto, abbia voluto sfruttare la fama del Magnasco, inserendo il nome di quest'ultimo, per poter fornire maggior valore alle sue opere a stampa⁽⁸⁾.

Di mano altrettanto felice, anche se di soggetto completamente differente è un piccolo album conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" (Albo C 190)⁽⁹⁾, formato da 17 tavole incise all'acquaforte dal Gazalis, come è specificatamente indicato nel frontespizio in cui è riportato anche il nome dello stampatore: Gaetano Bianchi (Milano attivo 1706-1754) ed il nome del personaggio

cui è dedicato l'album: Antonio Belcredi. Il riferimento a questo personaggio, membro di un'antica e nobile famiglia pavese, permette di stabilire una data oltre la quale porre l'esecuzione delle tavole, infatti, Antonio Belcredi, nato nel 1677, ricevette nel 1700, su concessione di Carlo II d'Austria, re di Spagna e duca di Milano, il titolo di decurione e abate di Pavia⁽¹⁰⁾, titoli questi espressamente indicati sulla tavola⁽¹¹⁾.

Quattordici di queste tavole sono state pubblicate in P. Bellini, *Italian Masters of Seventeenth Century*, in "The Illustrated Bartsch", New York 1985, vol. 46 Commentary, pp. 83-90, nn. 103-116 e sono conservate a Vienna alla Graphische Sammlung Albertina. I fogli sono attribuiti ad un anonimo incisore che ha probabilmente tratto i soggetti da dettagli di opere del Grechetto, piuttosto che da disegni. Risulta comunque logica l'attribuzione anonima, poichè le acqueforti ivi illustrate mancano del frontespizio (scheda n. 1), che invece assegna senza ombra di dubbio la paternità dei fogli al Gazalis. Inoltre due tavole firmate (n. 8-10 del presente testo) riportano l'una il monogramma e l'altra il nome "genovese", termini utilizzati sia dal Gazalis, sia dal Castiglione per contraddistinguere i propri lavori. Ciò ha potuto causare degli equivoci, come nel caso, a nostro parere, di una tavola *I quattro animali* (scheda n. 20), foglio questo non inserito nell'album della Bertarelli, ma conservato a Roma presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe. L'opera inizialmente attribuita dal Bartsch (XXI, n. 19) al Castiglione, anche perchè firmata in basso a sinistra con il monogramma incrociato "B G" seguito da "Genovese", è stata in seguito inserita da P. Bellini⁽¹²⁾ nella serie di tavole erroneamente attribuite al Grechetto.

Da parte nostra possiamo aggiungere che i due cani visibili entrambi in basso a sinistra nelle incisioni (schede n. 8 e n. 20), sono pressochè uguali e che le prime quattro lettere della parola "Genovese" dei sopradetti fogli sono eseguite in modo identico. Questo avvalorare ulteriormente l'ipotesi che anche quest'opera possa essere assegnata al Gazalis.

Tutte le immagini dell'album sono racchiuse entro una cornice formata da una linea scura e raffigurano, nella maggior parte dei casi, degli animali su di uno sfondo roccioso o di rovine. Muli, mucche, cani sono rappresentati in atteggiamenti di riposo ed a volte di lotta, secondo un genere iconografico diffuso in Lombardia in questo periodo⁽¹³⁾.

Avvertenze alla lettura delle schede:

misure: sono date in millimetri e sempre l'altezza precede la base. Quando non è diversamente indicato, le misure si riferiscono all'inciso
stato: le opere illustrate si intendono tutte di unico stato

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA:

- 1832
 F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.*, München 1832, I, p. 118, n. 940/a
- 1835
 G. K., NAGLER, *Neue allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, V, p. 322
- 1850
 G. K., NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1860, II, n. 2751, p. 72
- 1931
 G. DELOGU, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e Settecento*, Venezia 1931, p. 135
- 1944
 M. POSPISIL, *Magnasco*, Firenze 1944, p. XCIX, nn. 304/a-b
- 1945
 B. GEIGER, *I disegni del Magnasco*, Padova 1945, pp. XLII-XLIII
- 1949
 B. GEIGER, *Magnasco*, Bergamo 1949, p. 159, p. 159, n. 76.
- 1981
 P. BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milano 1981
- 1985
 P. BELLINI, *Italian Masters of Seventeenth Century*, in "The Illustrated Bartsch", New York 1985, vol. 46 Commentary, pp. 83-90, nn. 103-116
- 1996
 P. BELLINI, in AA.VV., *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milano 1996, p. 304, n. 102

I. San Paolo

Acquaforte, mm. 328x201 (foglio)

Brulliot 1832, I, p. 118, n. 940a; Nagler 1835-1852, V, pag. 322; Nagler 1850, II, n. 2751; Delogu 1931, pag. 135; Pospisil 1944, pag. XCIX, n. 304/a; Geiger 1945, pagg. XLII-XLIII; Geiger 1949, pag. 159, n. 76;

Esemplare recante in basso al centro entro un riquadro: "PAVLVS", a sinistra sempre in basso: "Alexander Magnascus in." e a destra: "G B Gazalis Sculps"; sotto il nome, a penna, è riportato il numero: "190"; ancora più in basso a sinistra: "n.° 2". A sinistra sotto il nome dell'inventore è posto il timbro inchiostrato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Conservazione: foglio rifilato, con piccole macchie di umidità nella parte inferiore. Intervento di restauro su lacuna di modesta entità sulla testa della diavolessa.

Collocazione: Art. Prez. m. 95

L'immagine è racchiusa entro un'insolita forma rettangolare terminante nella parte superiore con una linea curva, ed il riquadro su cui è leggibile il nome di "PAVLVS", è aggettante rispetto alla composizione. Il Santo, seminudo, è visibile a sinistra seduto con le gambe incrociate in atteggiamento di riposo, con il mento appoggiato alla spalla e le mani, una delle quali tiene un crocifisso, abbandonate in grembo. Accanto a sé ha un libro aperto ed una ciotola sbreccata. Su di una pietra in basso a sinistra è collocato un teschio. In alto compare la figura fantastica di una donna con le braccia alzate e gli arti inferiori a guisa di serpente, dietro a lei si sporge un diavolo che la spinge in avanti. Al di là di uno sfondo roccioso s'intravede un paesaggio boschivo.

Magnasco dipinse innumerevoli versioni di anacoreti in solitudine, riproducendo molto spesso un medesimo impianto compositivo. In questo caso, all'immagine di S. Paolo eremita nel deserto, che solitamente è accompagnato da un corvo che reca del pane al Santo, si sono sostituite le figure di un diavolo e di una figura femminile dalla coda anguiforme, elementi questi che compaiono quali simboli di tentazioni, specie di S. Antonio, in molte opere di Magnasco o di artisti della sua cerchia. È possibile ipotizzare, quindi, che alla figura di S. Paolo si sia sovrapposta quella di S. Antonio tentato.

Per quanto riguarda la derivazione di questa tavola, si veda quanto detto all'inizio del presente testo. La Raccolta Bertarelli possiede un altro esemplare di quest'opera (Art. M 17-17), privo di margini ed interamente incollato su di un supporto cartaceo.

2. Pemen

Acquaforse, mm. 291x171 (foglio)

Brulliot 1832, I, p. 118, n. 940a; Nagler 1835-1852, V, pag. 322; Nagler 1850, II, n. 2751; Delogu 1931, pag. 135; Pospisil 1944, pag. XCIX, n. 304/b; Geiger 1945, pagg. XLII-XLIII; Geiger 1949, pag. 159, n. 76; Bellini 1996, p. 304 n. 102.

Esemplare recante in basso al centro entro un riquadro: "PEMEN" a sinistra sempre in basso: "Alexander Magnascus Inv." e a destra: "Bart.^{us} Gazalis. Sc". A sinistra sopra il nome dell'inventore, è posto il timbro inchiostrato della Raccolta delle Stampe di Milano.

La tavola è interamente ritagliata seguendo la linea dell'inciso, che prevede, come nell'esemplare precedente, il formato rettangolare, racchiuso nella parte superiore da una lunetta.

Collocazione: Art. Prez. m. 96.

All'interno di una grotta che racchiude l'intera composizione, è raffigurato un frate inginocchiato con le braccia incrociate sul petto ed il volto reclinato. Davanti a lui è visibile una roccia su cui sono appoggiati un foglio ed un teschio. A destra in alto un crocifisso è legato ad un tronco d'albero, mentre a sinistra in basso s'intravede un monaco assorto nella lettura di un libro. Il nome Pemen si riferisce, secondo B. Geiger (*I disegni del Magnasco*, Padova 1945, p. XLII) ad un certo "abate Pemen", più volte citato nella *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca che pare abbia condotto un'esistenza dedicata alla preghiera nei primi anni del Cristianesimo. Informazioni sull'originale di questa immagine si trovano all'inizio del presente articolo.

3. Frontespizio

Acquaforse, mm. 113x151

Esemplare recante su targa araldica la seguente scritta: "ANIMALI DIVERSI E CAPRICCI BOSCHERECCI / DELI [...] ET INTAGLI.^{ti} DAL CAP. no GAZA-LE GENOV.^{sc} / All'ILL.^{mo} S.^{te} S.^{re} e Prone. Coll.^{mo} / Il Sig.^r Marchese D. ANTONIO BELCREDI / I. C.^{to} C.to dé s. s.^{ti} ABBATI e DECVRIONI della REALE / CITTÀ di PAVIA Reggio Feudatario di Goffrenzo / Volpara, Monte Calvo, S. Varese, Cassina Tentori / Milano. / Dal suo Vmiliiss, et Oblig^{mo} Servitore / Gaetano Bianchi." In basso a destra: "G.B. Fece."

Collocazione: Albo C 190, tav. 1.

L'immagine riproduce una targa araldica sulla cui sommità sono poste un'aquila e due trombe. Ai lati sono visibili due tralci di foglie e frutta ed in basso sono accucciati due leoni.

4. Due mucche

Acquaforse, mm. 112x152

Foglio recante in alto a sinistra il numero romano: "I". In basso a sinistra sotto il riquadro. "B.G. I. F." ed in basso a destra: "Apresso Gaetano Bianchi".

Collocazione: Albo C 190, tav. 2.

Su di uno sfondo appena abbozzato di montagne, è visibile in primo piano una mucca sdraiata, mentre in secondo piano un'altra in piedi volge il muso verso destra. A sinistra in basso è posta una vanga e poco più su, è delineato un tronco d'albero cui è appoggiata una scala.

5. Un pastorello con una mucca, una capra ed una pecora

Acquaforse, mm. 114x151

Bellini 1985, p. 84, n. 104.

Il foglio riporta in alto a sinistra il numero romano: "II".

Collocazione: Albo C 190, tav. 3.

In primo piano a sinistra è sdraiata una capra, dietro alla quale si intravede il muso di una pecora. Al centro è stesa una mucca. Sullo sfondo a sinistra un pastorello è appoggiato ad un albero.

6. Una mucca ed un asino

Acquaforse, mm. 115x152

Bellini 1985, p. 84, n. 105.

La stampa riporta in alto a sinistra il numero romano: "III".

Collocazione: Albo C 190, tav. 4.

Una mucca con il muso rivolto a destra è sdraiata in primo piano, un asino steso è visibile di schiena.

7. Due mucche ed una capra

Acquaforse, mm. 115x153

Bellini 1985, p. 84, n. 106

Il foglio riporta in alto a sinistra il numero: "III".

Collocazione: Albo C 190, tav. 5.

In primo piano a sinistra è visibile una mucca coricata, vista da dietro, mentre a destra sempre sdraiata è una capra. In piedi al centro della composizione è ritta una mucca.

8. Un mulo ed un cane

Acquaforse, mm. 115x152

Bellini 1981, p. 188, n. 94; Bellini 1985, p. 84, n. 108.

La stampa riporta in alto a sinistra il numero romano: "V" ed in basso sempre a sinistra sotto la linea che delimita l'immagine: "B.o G. Geno:e I. F".

Collocazione: Albo C 190, tav. 6.

In primo piano a sinistra è un cavallo da soma caricato di un basto, volge il muso verso destra dove è raffigurato un cane. Sullo sfondo si intravedono delle rovine.

Quest'opera insieme al foglio *Mulo che si abbevera ed un cane* (scheda n. 12 del presente testo) è stata inserita da P. Bellini (1981, p. 188, n. 93) nella serie di tavole erroneamente attribuite al Grechetto.

9. Due asini

Acquaforse, mm. 115x152

Bellini 1985, p. 84, n. 107

Il foglio riporta in alto a sinistra il numero romano: "VI".

Collocazione: Albo C 190, tav. 7.

La stampa riproduce le figure di due asini: uno al centro della composizione steso a terra, l'altro in piedi a sinistra sullo sfondo, dove sono visibili delle rovine. In primo piano a sinistra sul terreno è visibile un forcone.

10. Un contadino, un cane ed una mucca

Acquaforse, mm. 115x151

Bellini 1985, p. 84, n. 110

La stampa riporta in alto a sinistra il numero romano: "VII" ed in basso sempre a sinistra: "B.G.I.F".

Collocazione: Albo C 190, tav. 8.

Nell'immagine compare in primo piano a sinistra un cane, accanto a lui è sdraiato un uomo ripre-

so di scorcio con la gamba sinistra alzata. Ai piedi di un albero su cui è infilzata una falce, è posta una ciotola sbreccata. Sullo sfondo è raffigurata una mucca ed in lontananza s'intravede una costruzione ed alcuni alberi.

11. Due orsi ed una lepre

Acquaforse, mm. 114x151

Bellini 1985, p. 84, n. 112.

Il foglio riporta in alto a sinistra il numero romano: "VIII".

Collocazione: Albo C 190, tav. 9.

Al centro della composizione stanno seduti due orsi ed ai loro piedi sono visibili i resti di un pasto. In basso a destra è raffigurata una lepre uccisa.

12. Un mulo che si abbevera ed un cane

Acquaforse, mm. 113x150

Bellini 1981, p. 188, n. 93; Bellini 1985, p. 84, n. 109.

La stampa reca in alto a sinistra il numero romano: "IX".

Collocazione: Albo C 190, tav. 10.

La tavola raffigura in primo piano a sinistra, un cavallo sul quale è posto un basto da cui pende, assicurata per le zampe, una lepre uccisa. A destra in primo piano è visibile un cane e sullo sfondo una fontana a guisa di mascherone da cui fuoriesce un getto d'acqua.

13. Un orso

Acquaforse, mm. 112x152

Bellini 1985, p. 84, n. 113.

Il foglio riporta in alto a sinistra il numero romano: "X".

Collocazione: Albo C 190, tav. 11.

Sulla stampa a destra è delineato un orso che ha ai suoi piedi delle ossa, probabile resto di un pasto, sullo sfondo è visibile un paesaggio roccioso.

14. Due cani

Acquaforse, mm. 114x150

Bellini 1985, p. 84, n. 105.

Collocazione: Albo C 190, tav. 12.

La stampa reca in alto a sinistra il numero romano: "XI".

Al centro della composizione due cani accucciati e sullo sfondo sono visibili delle rovine.

15. Contadina che si abbevera e mucca distesa

Acquaforse, mm. 114x151

Bellini 1985, p. 84, n. 103.

Il foglio in alto a sinistra porta il numero romano: "XII".

Collocazione: Albo C 190, tav. 13.

In primo piano, una contadinella scalza si accinge a porre una ciotola sotto il getto dell'acqua di un abbeveratoio. Alle sue spalle è raffigurata una mucca distesa.

16. Lotta fra due cani ed un gatto

Acquaforse, mm. 110x152

Bellini 1985, p. 84, n. 115.

La stampa reca in alto a sinistra il numero romano: "XIII".

Collocazione: Albo C 190, tav. 14.

Un gatto con il pelo ritto sta sopra un tronco d'albero e soffia minaccioso verso un cane che in basso, a destra, gli abbaia contro. Un secondo cane, visibile a sinistra si allontana dalla scena. In alto a destra è delineato un muro su cui si apre una finestra, sul davanzale della quale è appoggiata una brocca.

17. Un lupo ed una gallina uccisa

Acquaforse, mm. 111x149

Bellini 1985, p. 84, n. 114.

Il foglio reca in alto a sinistra il numero romano: "XIII".

Collocazione: Albo C 190, tav. 15.

Un lupo è raffigurato su di un'altura dietro ad un masso ed ai suoi piedi sta una gallina uccisa. Sullo sfondo a destra, abbozzato con tratti leggeri, appare una figuretta umana ed alcuni animali.

18. Due contadini ed un cane

Acquaforse, mm. 111x152

La tavola in alto a sinistra riporta il numero romano: "XVI".

Collocazione: Albo C 190, tav. 16.

La scena raffigura a destra un vecchio contadino che mangia avidamente da una ciotola. Sempre in primo piano a sinistra un cane che si gratta un orecchio con una zampa, mentre al centro è visibile un giovane disteso addormentato. Sullo sfondo s'intravede in lontananza la figura di un pastore e di due mucche.

19. Una scimmia ed un maiale

Acquaforse, mm. 110x152

Bellini 1985, p. 84, n. 116.

Il foglio reca in alto a sinistra il numero romano: "XV".

Collocazione: Albo C 190, tav. 17.

Su di un rialzo in pietra, a sinistra, è seduta una scimmia intenta a spulciarsi. A destra è sdraiato un maiale e sullo sfondo è visibile un forcone appoggiato ad una staccionata.

20. I quattro animali

Acquaforse, mm. 90x128

Bellini 1981, p. 188, n. 93.

Nell'angolo inferiore destro, nel margine si legge: "B G [sovrapposti] Genovese f".
Collocazione: Roma Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 31911).

L'immagine riproduce, all'interno di una cornice ottagonale la sagoma di quattro animali: un cavallo, una capra, una mucca ed un cane. Per quanto riguarda quest'immagine, si veda quanto detto a p. 326 del presente testo.



FOTO 1 - San Paolo.

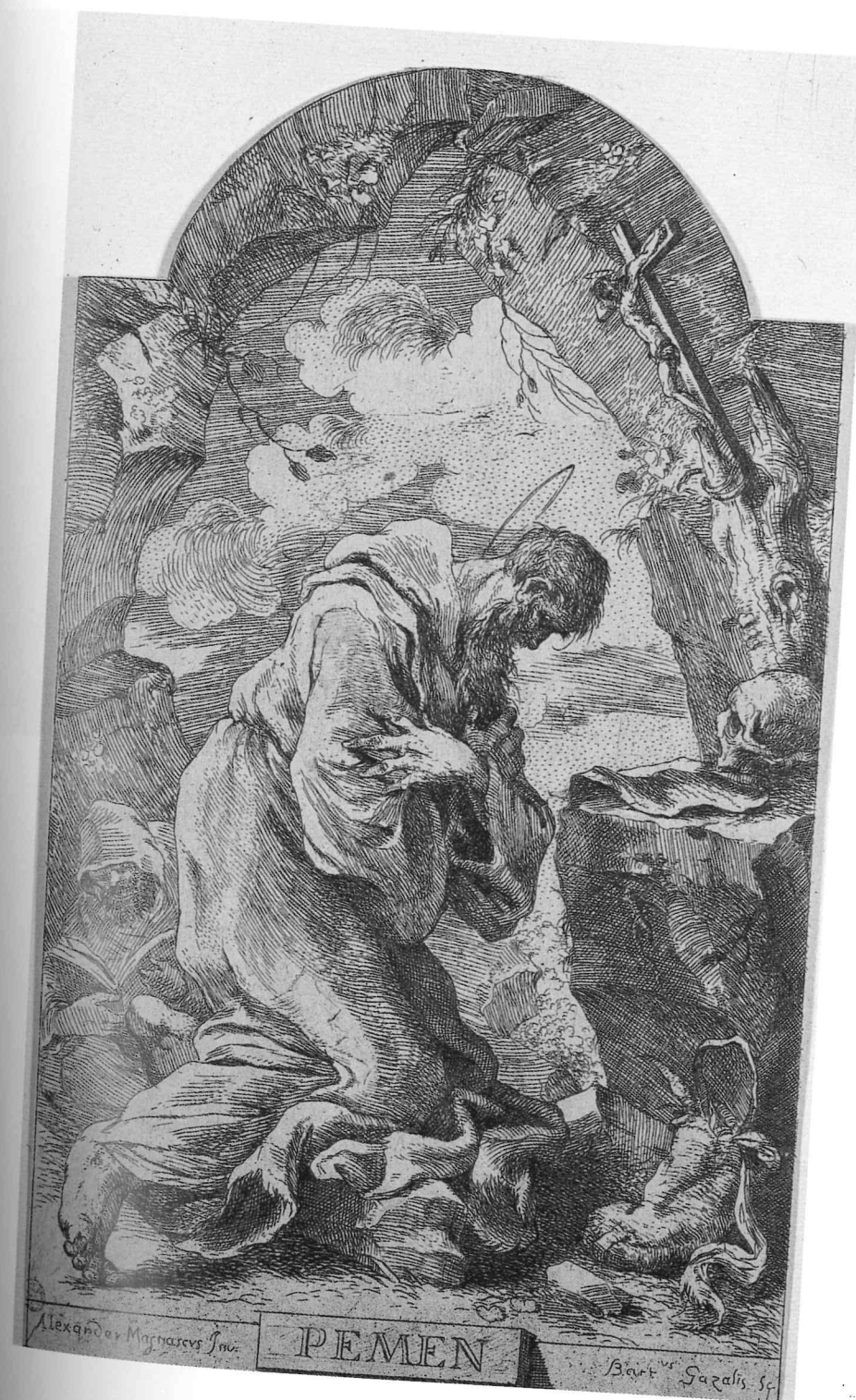


FOTO 2 - Pemen.



FOTO 3 - Frontespizio.



FOTO 4 - Due mucche.



FOTO 5 - *Un pastorello con una mucca, una capra ed una pecora.*

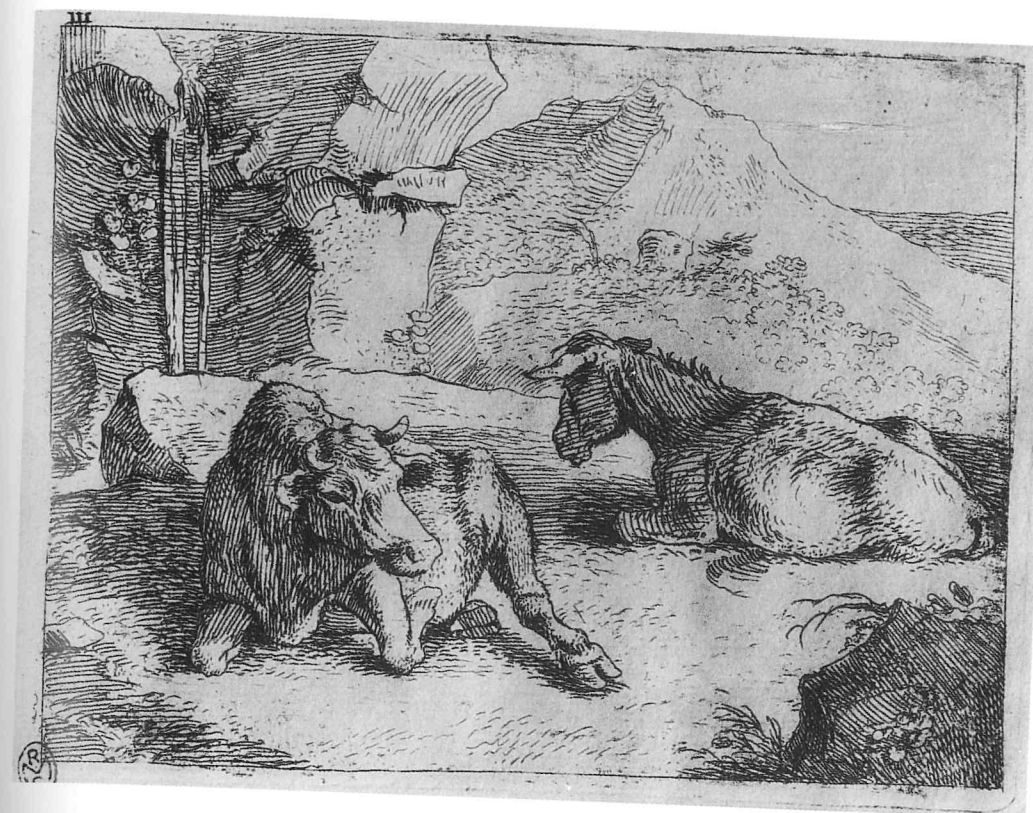


FOTO 6 - *Una mucca ed un asino.*



FOTO 7 - Due mucche ed una capra.



FOTO 8 - Un mulo ed un cane.

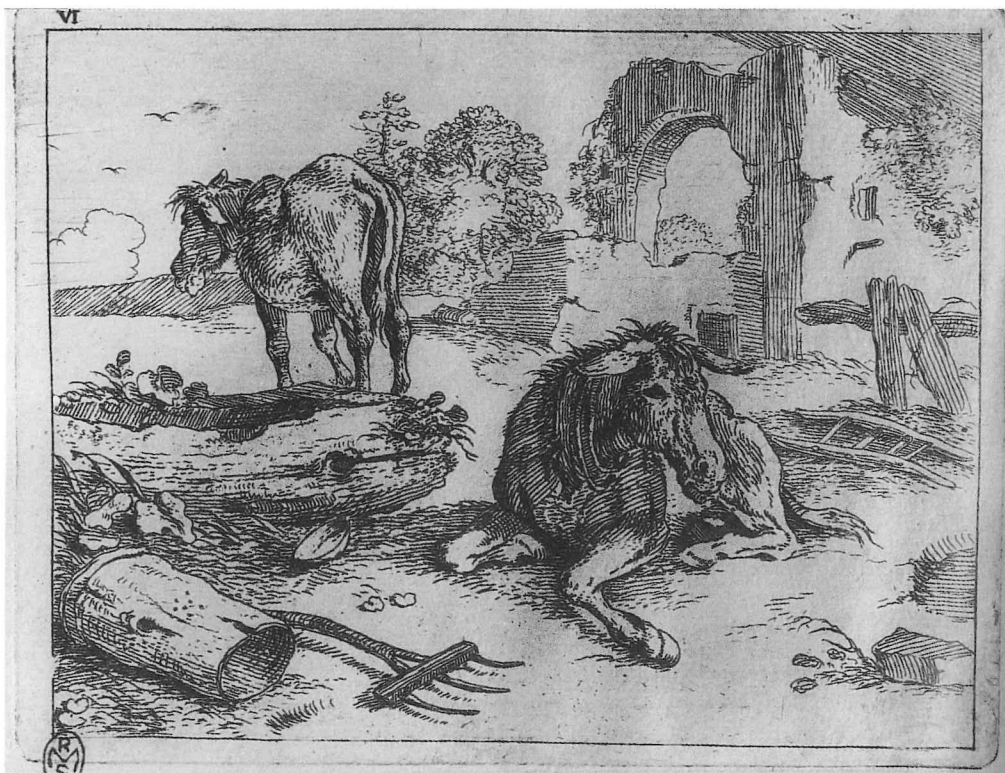


FOTO 9 - *Due asini.*



FOTO 10 - *Un contadino, un cane ed una mucca.*

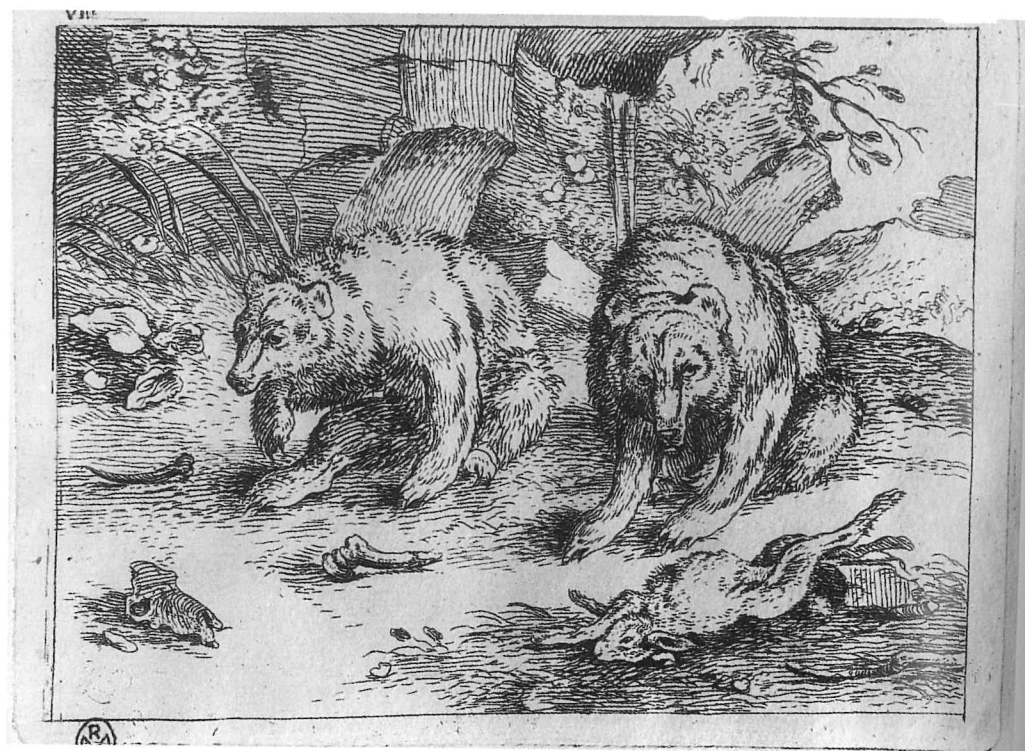


FOTO 11 - *Due orsi ed una lepre.*



FOTO 12 - *Un mulo che si abbevera ed un cane.*



FOTO 13 - *Un orso.*



FOTO 14 - *Due cani.*



FOTO 15 - Contadina che si abbevera e mucca distesa.



FOTO 16 - Lotta fra due cani ed un gatto.



FOTO 17 - *Un lupo ed una gallina uccisa.*

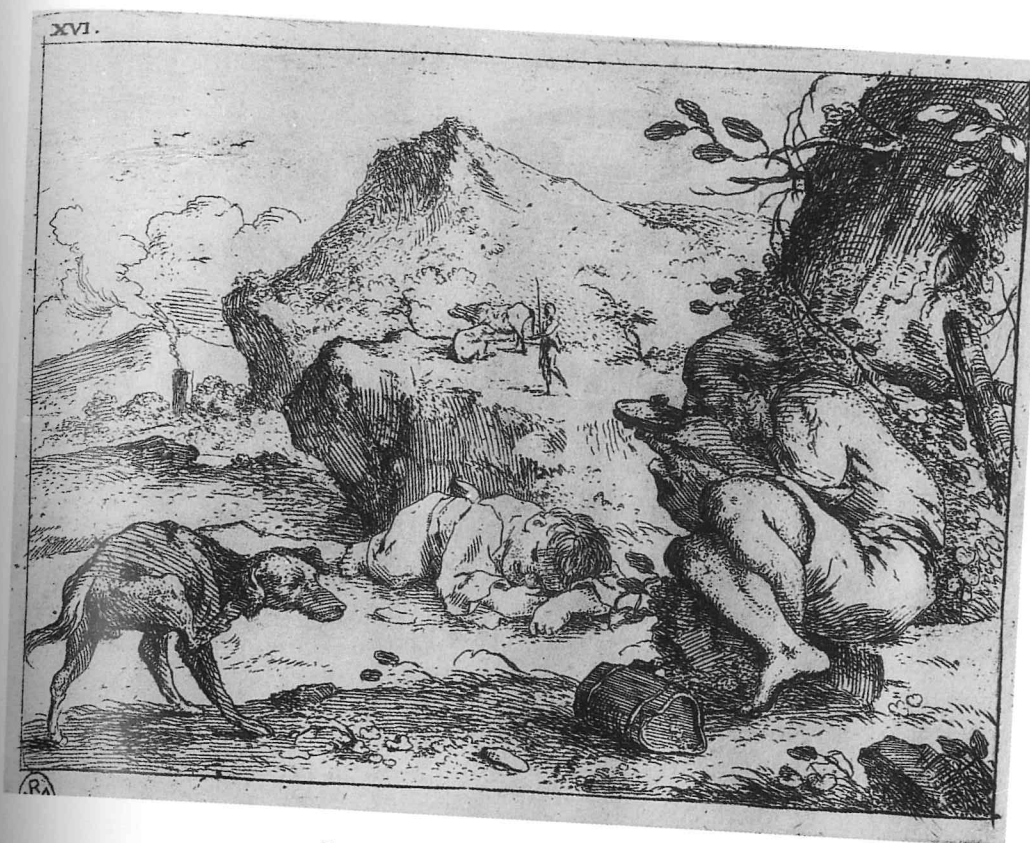


FOTO 18 - *Due contadini ed un cane.*



FOTO 19 - *Una scimmia ed un maiale.*

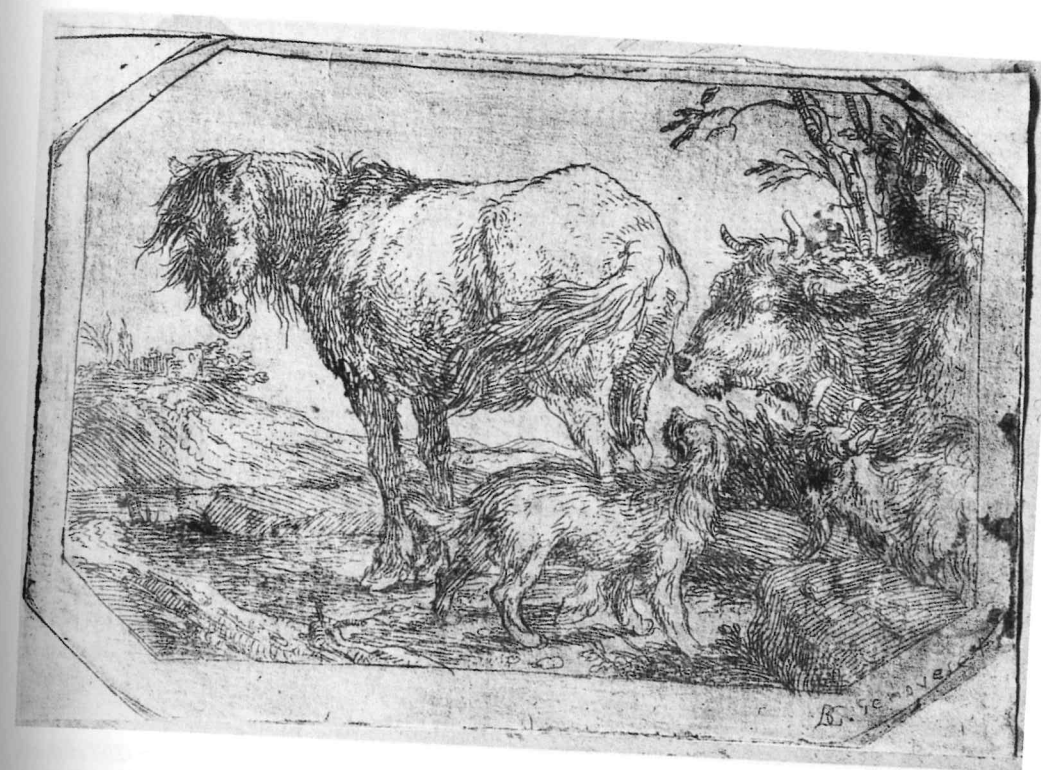


FOTO 20 - *I quattro animali.*

- (1) *Enciclopedia metodica*, Milano 1822, parte I, IX, p. 323.
- (2) *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc*, München 1832, I, p. 118, n. 940a.
- (3) *Die Monogrammisten*, München 1958, II, n. 2751, p. 72.
- (4) G. K. NAGLER, *Neue allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835 -1852, V, p. 322; G. DELOGU, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e Settecento*, Venezia 1931, p. 135; M. POSPISIL, *Magnasco*, Firenze 1944, p. XCIX, nn. 304/a-b; B. GEIGER, *I disegni del Magnasco*, Padova 1945, pp. XLII-XLIII; B. GEIGER, *Magnasco*, Bergamo 1949, p. 159, p. 159, n. 76.
- (5) Pospisil 1944, *op. cit.*, p. XCIX, nn. 304/a-b.
- (6) *Alessandro Magnasco*, Campomorone (Genova) 1977, p. 180, nota n. 38.
- (7) Si vedano ad esempio i due dipinti conservati presso la Staatliche Museen Gemäldegalerie di Berlino: *Tentazioni di Sant'Antonio* (inv. KFMV 251) e *San Paolo Eremita* (inv. KFMV 250) eseguiti fra il 1719 e 1721 circa, frutto della felice collaborazione fra Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini.
- (8) Sarebbe opportuno proseguire nelle ricerche archivistiche sull'attività milanese del egazalis, approfondendo soprattutto il solco degli studi in questo campo, copiosamente realizzati sulla figura del Magnasco. Forse i due artisti entrambi genovesi e residenti a Milano nel medesimo periodo, potrebbero aver stretto qualche rapporto di lavoro rintracciabile in qualche documento d'archivio.
- (9) Devo la segnalazione di questo album a Rita D'Amato che desidero ringraziare.
- (10) Archivio dell'Amministrazione delle IL.P.P.A.B. ex E.C.A. di Milano, TESTATORI, b. 267, fasc. 9. Devo alla cortese e competente disponibilità del dott. M. Bascapè il buon esito delle mie ricerche.
- (11) Un discendente di ANTONIO BELCREDI, Francesco lasciava nel 1847 (AA.VV., *Il libro della nobiltà lombarda*, s.d., I, p.217) alla Biblioteca Ambrosiana un migliaio di preziosi codici, volumi e stampe di pregio. Purtroppo non ci è stato possibile accedere a questo fondo, poichè le stampe conservate presso l'Ambrosiana sono ancora in via di catalogazione, quindi non accessibili al pubblico.
- (12) *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milano 1981, p. 186, n. 91.
- (13) A. BARIGOZZI BRINI, *I generi: la natura morta, i trompe l'oeil, le bambocciate*, in *Settecento lombardo*, a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, Milano 1991, pp. 44-47.

L'ARCHITETTURA DI SAN GIORGIO AL PALAZZO NEGLI ANTICHI DISEGNI E NELLE INCISIONI: L'OTTOCENTO (*Parte seconda*)

Giovanni Battista Sannazzaro
(con Appendice di Renato Franco)

L'Ottocento.

“La sagrestia era già stata rifatta ed arricchita di sacri arredi nel 1800 dal preposito De Carli, di cui si sono stampate le omelie postume...”^(203bis): così l'abate Caselli, nella sua breve ma assai precisa guida cittadina, del 1827, citava uno dei primi interventi che si pongono ad apertura del secolo, nella tormentata vicenda ottocentesca di San Giorgio al Palazzo. Questi lavori rientravano in una campagna operativa più vasta, che impegnò la Fabbriceria per tutto il primo decennio del secolo. Lo stesso Ente, il 30 aprile 1811⁽²⁰⁴⁾ potrà infatti segnalare al ministro per il Culto diversi interventi effettuati nella chiesa: riparazioni alla cappella già dedicata al Crocefisso (oggi del Sacro Cuore, seconda a destra), dove entrava acqua, oltre al rinnovo di pitture (forse le decorazioni sulla volta); sistemazione di uno stanzino quale archivio e locale per riunioni della Fabbriceria; conseguenti imbiancature a parte della ex canonica, della sacrestia e dei piloni interni, quindi, sulla piazza a metà della facciata della chiesa, “il Casino del Sagrista e dell'Inquilino Sig. Galbiati”.

Queste ultime opere possono oggi precisarsi, con l'apporto di notizie documentarie. Difatti, la medesima Fabbriceria il 10 settembre 1807 spiegava che “nella Parrocchiale di S. Giorgio esisteva un Capitolo che amministrava pure li redditi della sagrestia, da qui ne avvenne che, alla soppressione del Capitolo seguita nel 1798, furono apprese dall'Agenzia de' Beni Nazionali tutte le sostanze... talché rimase la Parrocchia pressoché senza reddito alcuno, se si eccettua quello della Confraternita del SS.mo Sacramento” che teneva, però, una “separata gestione”. Così, “il Canonico Patronale Chiappetta”, eletto nel 1801 “prefetto della Sagrestia”, trovò la stessa “esaurita di redditi, e mancante di suppellettili decenti”, poichè la “requisizione generale degli argenti aveva tolti li Candeglieri, ed altri arredi solenni”. Allora “il predetto Canonico prefetto... espone nel 1802 all'Economo Generale... il suo pensiero di riattare ad uso di Bottega un piccolo sito sulla piazza della Chiesa all'oggetto di trarne qualche profitto, lo che fu accordato” il 24 maggio dello stesso anno. Il “piccolo sito” di cui si tratta, fu ricavato nello spazio già pertinen-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

- (1) *Enciclopedia metodica*, Milano 1822, parte I, IX, p. 323.
- (2) *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.*, München 1832, I, p. 118, n. 940a
- (3) *Die Monogrammisten*, München 1958, II, n. 2751, p. 72
- (4) G. K. NAGLER, *Neue allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852, V, p. 322; G. DELOGU, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e Settecento*, Venezia 1931, p. 135; M. POSPISIL, *Magnasco*, Firenze 1944, p. XCIX, nn. 304/a-b; B. GEIGER, *I disegni del Magnasco*, Padova 1945, pp. XLII-XLIII; B. GEIGER, *Magnasco*, Bergamo 1949, p. 159, p. 159, n. 76.
- (5) Pospisil 1944, *op. cit.*, p. XCIX, nn. 304/a-b.
- (6) *Alessandro Magnasco*, Campomorone (Genova) 1977, p. 180, nota n. 38.
- (7) Si vedano ad esempio i due dipinti conservati presso la Staatliche Museen Gemäldegalerie di Berlino: *Tentazioni di Sant'Antonio* (inv. KFMV 251) e *San Paolo Eremita* (inv. KFMV 250) eseguiti fra il 1719 e 1721 circa, frutto della felice collaborazione fra Alessandro Magnasco e Antonio Francesco Peruzzini.
- (8) Sarebbe opportuno proseguire nelle ricerche archivistiche sull'attività milanese del egazalis, approfondendo soprattutto il solco degli studi in questo campo, copiosamente realizzati sulla figura del Magnasco. Forse i due artisti entrambi genovesi e residenti a Milano nel medesimo periodo, potrebbero aver stretto qualche rapporto di lavoro rintracciabile in qualche documento d'archivio.
- (9) Devo la segnalazione di questo album a Rita D'Amato che desidero ringraziare.
- (10) Archivio dell'Amministrazione delle II.P.P.A.B. ex E.C.A. di Milano, TESTATORI, b. 267, fasc. 9. Devo alla cortese e competente disponibilità del dott. M. Bascapè il buon esito delle mie ricerche.
- (11) Un discendente di ANTONIO BELCREDI, Francesco lasciava nel 1847 (AA.VV., *Il libro della nobiltà lombarda*, s.d., I, p. 217) alla Biblioteca Ambrosiana un migliaio di preziosi codici, volumi e stampe di pregio. Purtroppo non ci è stato possibile accedere a questo fondo, poichè le stampe conservate presso l'Ambrosiana sono ancora in via di catalogazione, quindi non accessibili al pubblico.
- (12) *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milano 1981, p. 186, n. 91.
- (13) A. BARIGOZZI BRINI, *I generi: la natura morta, i trompe l'oeil, le bambocciate*, in *Settecento lombardo*, a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, Milano 1991, pp. 44-47.

L'ARCHITETTURA DI SAN GIORGIO AL PALAZZO NEGLI ANTICHI DISEGNI E NELLE INCISIONI: L'OTTOCENTO (*Parte seconda*)

Giovanni Battista Sannazzaro
(con Appendice di Renato Franco)

L'Ottocento.

“La sagrestia era già stata rifatta ed arricchita di sacri arredi nel 1800 dal preposito De Carli, di cui si sono stampate le omelie postume...”^(203bis): così l'abate Caselli, nella sua breve ma assai precisa guida cittadina, del 1827, citava uno dei primi interventi che si pongono ad apertura del secolo, nella tormentata vicenda ottocentesca di San Giorgio al Palazzo. Questi lavori rientravano in una campagna operativa più vasta, che impegnò la Fabbriceria per tutto il primo decennio del secolo. Lo stesso Ente, il 30 aprile 1811⁽²⁰⁴⁾ potrà infatti segnalare al ministro per il Culto diversi interventi effettuati nella chiesa: riparazioni alla cappella già dedicata al Crocefisso (oggi del Sacro Cuore, seconda a destra), dove entrava acqua, oltre al rinnovo di pitture (forse le decorazioni sulla volta); sistemazione di uno stanzino quale archivio e locale per riunioni della Fabbriceria; conseguenti imbiancature a parte della ex canonica, della sacrestia e dei piloni interni, quindi, sulla piazza a metà della facciata della chiesa, “il Casino del Sagrista e dell'Inquilino Sig. Galbiati”.

Queste ultime opere possono oggi precisarsi, con l'apporto di notizie documentarie. Difatti, la medesima Fabbriceria il 10 settembre 1807 spiegava che “nella Parrocchiale di S. Giorgio esisteva un Capitolo che amministrava pure li redditi della sagrestia, da qui ne avvenne che, alla soppressione del Capitolo seguita nel 1798, furono apprese dall'Agenzia de' Beni Nazionali tutte le sostanze... talché rimase la Parrocchia pressoché senza reddito alcuno, se si eccettua quello della Confraternita del SS.mo Sacramento” che teneva, però, una “separata gestione”. Così, “il Canonico Patronale Chiappetta”, eletto nel 1801 “prefetto della Sagrestia”, trovò la stessa “esaurita di redditi, e mancante di suppellettili decenti”, poichè la “requisizione generale degli argenti aveva tolti li Candeglieri, ed altri arredi solenni”. Allora “il predetto Canonico prefetto... espose nel 1802 all'Economato Generale... il suo pensiero di riattare ad uso di Bottega un piccolo sito sulla piazza della Chiesa all'oggetto di trarne qualche profitto, lo che fu accordato” il 24 maggio dello stesso anno. Il “piccolo sito” di cui si tratta, fu ricavato nello spazio già pertinen-

te la cappelletta della S. Croce (la cui Compagnia era stata soppressa nel 1786), e venne affittato al Galbiati "mercante". Sempre a seguito di approvazioni governative fu, negli anni subito seguenti, innalzata "una stanza superiore a beneficio della Parrocchia", quindi, unita "all'affitto una camera intrinsecata colla Chiesa, e che sarebbe realmente necessaria per riporvi alcuni arredi, e le Carte concernenti la Parrocchia": cioè i locali non solo accennati nel 1811, ma altresì disegnati nelle planimetrie ottocentesche. Tuttavia, i "Parochiani delle Chiesa di S. Giorgio al Palazzo" non mancarono di protestare, il 19 agosto 1805, contro questo "innalzamento di una Fabbrica pregiudiziale alla Chiesa stessa, perché appoggiata ai muri della medesima, venendo, così, a cuoprirne una porzione, che rimaneva a pubblica vista". Quando, esattamente due mesi dopo e su richiesta dell'Amministrazione Municipale, l'ing. Carminati De Brambilla ne effettuerà ispezione, "il picciolo fabricato" era ormai "già ridotto a perfezione dal mercante Carlo Galbiati": forse non a caso, lo stesso relatore sosteneva che "basta avere occhj, ed un puoco di buon senso per essere convinti che il riclamo... non ha alcun benché appoggio di ragione e verità". Dopo aver descritto, come qui ricordato nel paragrafo precedente, la facciata della chiesa, l'ingegnere ne spiegava anche le pertinenze sulle vie adiacenti: in linea ai due corpi laterali "si attaccano dalla parte del Nerino altre case senz'alcun ordine e precisione di misure, ad altra parte della Corsia, una muraglia... la quale altre volte rinchiudeva uno stanzino coperto da un informe tetto... Questa muraglia si é ora alzata fino all'altezza di braccia 14 con una regolare e decorosa gronda, sicché forma un vago prospetto, ed abbellisce la Facciata stessa della Chiesa...: lateralmente a questo stanzino avvi un'altra stanza appoggiata al muro della facciata laterale della Chiesa, e questa stanza era abitata dal Rev.do Canonico Chiapetta". Se al 10 settembre 1807 ne risale l'approvazione per l'affitto, allo stesso anno data il famoso primo Piano Regolatore cittadino, in cui la zona della basilica è compresa, in termini definibili negativi. Disegnato dalla Commissione d'Ornato, questo Piano avrebbe voluto, infatti, cancellare l'antica corsia di S. Giorgio, sostituendola con una nuova arteria rettilinea, la via Napoleone, tracciata fra la basilica di S. Lorenzo e il Duomo. Negli intenti dei progettisti, la nuova strada, con ruolo di "cardus", avrebbe dovuto ricalcare l'antico tracciato dell'attuale via Torino, o "decumanus", solo nell'ultimo tratto verso la piazza del Duomo, fra le vie della Balla e dei Mercanti d'Oro. Come suggerisce il prof. Gianni Mezzanotte⁽²⁰⁵⁾, uno fra i maggiori studiosi di architettura e problemi urbanistici del neoclassicismo milanese e lombardo, il piano fu ideato come pura esercitazione, quindi prevedibilmente già tracciato senza effetti nel futuro della città, come infatti accadde. Tuttavia, lungo il secolo, molteplici saranno gli interventi che si susseguiranno anche nella contrada di S. Giorgio al Palazzo, nel contesto dell'odierna via Torino, quale collegamento fra il Carrobbio e il Duomo, con conseguenze operative ben diverse dal piano del 1807.

Nel contempo, la ricordata carta d'archivio datata al 10 settembre di quell'anno è l'unica a menzionare un fatto da considerarsi l'antecedente delle trasformazioni che

si susseguiranno, lungo il secolo, nella basilica. Vi è, infatti, citato uno stanziamento governativo "nello scorso anno 1806 nell'occasione che s'implorò l'assistenza del Demanio stesso pei danni causati dal fulmine caduto nella detta Chiesa nel giorno 22 giugno, che ha fatto una pericolosa rottura nel Campanile, e nell'arco maestro dividente il presbiterio con altri guasti", ossia a strutture probabilmente anteriori, come detto, all'intervento del Ricchino (1623): fra gli allegati, una nota, "Riparazioni", precisa la "spesa fatta in occasione del Fulmine caduto il giorno 29 (sic) giugno 1806", ammontante a lire 1.048,10, destinate a opere, non precisate, di fabbro ferraio, capomastro e a somministrazione di coppi, sabbia, pietre, travi. Tuttavia queste operazioni non ovviarono alla gravità dei danni se, come documentano, in stretta sequenza cronologica, altre carte d'archivio, nel 1820 vi si dovette intervenire con la massima urgenza. Dei lavori daranno subito notizia le guide cittadine. Già nel 1822 il Pirovano scriveva, nella sua guida di Milano, che la basilica "recentissimamente fu ristorata nell'interno con nuova costruzione della volta che minacciava di cadere"⁽²⁰⁶⁾: quindi, cinque anni dopo, ancora l'abate Caselli precisava, ulteriormente, che "tutta la chiesa, compresi gli altari, fu rimodernata con divota eleganza nel 1821 colla direzione gratuita del cav. arch. Canonica, d'ordine, e si crede anche coi denari del virtuosissimo e dotto preposto Barocchi, il quale rifecce anche la casa prepositurale a proprie spese". Forse a quel prevosto alludeva la Fabbriceria il 20 giugno 1820, quando si rivolgeva all'Imperial Regio Governo: "avendo una divota persona determinato di far a proprie spese ricostruire i cadenti telari dei Finestroni della Basilica... e di fare nella stessa occasione dare il bianco nella volta della detta Chiesa, gli Operaj che posero mano a questo lavoro, si sono accorti che la detta volta aveva delle larghe screpolature, alle quali faceva bisogno di riparare. Datone avviso alla Fabbriceria, essa delegò il proprio Capomastro per la visita della volta medesima, ed egli, dopo averla ben bene esaminata, riferì di averla trovata rovinosa per un originario difetto di costruzione, e per quegli altri motivi che si rilevano dal qui unito di lui rapporto". Nella "volta della nave di mezzo", tre giorni prima (17 giugno 1820) il capomastro Tomaso Romano dichiarava, nella sua ricordata relazione⁽²⁰⁷⁾, di aver "trovato vari grossi pezzi di intonacatura già staccati dal corpo della detta volta, che minacciavano di cadere con grave pericolo delle persone che si fossero trovate in chiesa", quindi "di aver fatto levare questi pezzi, et havendo così scoperto il massiccio della volta medesima, ho potuto scorgere che tutto il corpo di essa è sconnesso con frequentissime screpolature molto estese, e talmente larghe che passano da una parte all'altra": inoltre, "sul colmo e nei fianchi della detta volta si appoggia immediatamente il tetto della chiesa, la di cui pressione gravitando uniformemente sulla volta stessa, è causa che... essa vada cadendo ogni dì, in modo che vi è grave pericolo che la medesima piombi nella chiesa". Così, a detta dello stesso capomastro, "in questo stato di cose... sembrerebbe spesa gettata qualunque rappezzo si volesse fare, sussistendo sempre lo stesso pericolo di rovina, ad evitare il quale pericolo" non rimane "altro mezzo che quello della pronta, più regolare e

solida ricostruzione della volta medesima, per la quale è necessario di rimuovere il tetto alzandolo colli opportuni pilastri e appoggi, in modo che più non graviti sulla volta". Come qui precedentemente suggerito, le due campate della navata centrale dovevano essere, anche a quell'epoca, delimitate dagli antichi piloni, collegati da archi ogivali, quindi sostenenti le coperture a crociera, a loro volta indebolite dai finestrone già aperti dal Ricchino.

Quindi, come si proseguiva nell'esposto del 20 giugno, "racapricciata la Fabbriceria a siffatto annuncio per il grave pericolo, a cui trovossi finora esposta la popolazione della detta Parrocchia, pregò il sig. r Architetto Canonica a voler esaminare il detto Edificio, per riconoscer se regga quanto il detto Capomastro ha riferito". Anche a confermare quanto riferirà il Caselli, "aderì egli per amicizia alla detta preghiera, e dopo attento ed accurato esame confermò la relazione del Capomastro, aggiungendo non esservi altro riparo, che quello dell'immediato atterramento della volta medesima per ricostruirla in più salda e regolare forma, prima che piombi nella Chiesa cedendo al peso della propria massa, che non ha appoggio su cui sostenersi". Ne segue richiesta di un'ispezione "ex officio", nonché dell'inevitabile sovvenzione, in quanto "già aggravata di debiti per la somma di circa lire 9.000", come dichiara la stessa Fabbriceria, per la quale firmò, in testa, il sacerdote Ignazio Creazzi, e anche, a parte, l'ing. Francesco Valsecchi.

A queste segnalazioni seguono da parte della Congregazione Municipale, l'ordine di immediata chiusura (24 giugno), quindi la riconferma, dopo l'ispezione attuata, per conto della stessa, dall'ing. Rovaglia, della gravità dei dissesti strutturali, e la conseguente imposizione di trasferire le celebrazioni nella vicina chiesa di S. Sebastiano, oltre a tutto senza alcuna sovvenzione (25 giugno)⁽²⁰⁸⁾. Così la Fabbriceria, dopo aver dichiarato che la chiesa e la canonica di S. Giorgio si trovano "troppo lungi da Sant Sebastiano" (sic), richiede all' "Imp. R. Governo", un sussidio di lire 4500, affinché ne "venisse ricostruito il tetto, ed indi demolita la minacciante volta" (27 giugno): infine, la Delegazione Provinciale, oltre a tale richiesta, sottopose all'autorità governativa un'ulteriore perizia (1 luglio), che una nota (11 luglio) precisa come effettuata dal Canonica, nonché ammontare a lire 10.000.

Mancando altri documenti, non è possibile precisare meglio l'intervento del Canonica, comunque concluso entro il 1822, come fa fede la guida cittadina del Pirovano: forse non è un caso che, entro tale data, lo stesso architetto – quello che, fra i neoclassici, improntò di sé più profondamente la città di Milano, non solo per la mole dei lavori attuati, ma anche per la serie di interventi di ogni genere eseguiti – doveva aver terminato, nelle vicinanze, l'albergo Gran Bretagna, già al n. 3323 della corsia di S. Giorgio alla Palla⁽²⁰⁹⁾.

Se l'anno seguente la medesima Fabbriceria poteva ricordare, in altra richiesta di sovvenzione per pluviali in San Giorgio e in San Sisto (1823 settembre 17), "la temuta disgrazia di rovina della volta", che "mosse la superiorità ad ordinare la ricostruzione", nel 1827 la guida del Caselli estenderà le opere del Canonica, come segnalato, a "tutta la chiesa, compresi gli altari".

Mancando, purtroppo, qualsiasi disegno relativo a questa trasformazione, ed apparendo l'alzato della navata principale di San Giorgio assai alterato da cambiamenti seguenti, è molto difficile distinguervi i diversi interventi alternatisi nei secoli, nonché individuarne le reciproche relazioni con la preesistenza. Allo stato attuale degli studi, non è, infatti, chiara, lungo la stessa nave, l'entità dell'intervento del Canonica anche in merito agli elevati: è difficile potervi stabilire se le altezze odierne fuori terra siano quelle volute dal Ricchino, o, altresì, dal Canonica o dal Parrocchetti. Se quest'ultimo disegnerà questa zona come preesistente, altre carte d'archivio – lo si anticipa – ne suggeriscono, invece, rimaneggiamenti estesi anche alla navata centrale.

Se nella ricostruzione della copertura lungo la navata maggiore il Canonica sostenne anche le antiche crociere con volte a vela, lo stesso architetto non mancò di intervenire anche sui sostegni inferiori. Sotto le sue direttive gli antichi piloni furono, allora, sostituiti dalle semicolonne corinzie su alte basi, ancora oggi visibili, sia pure in materiali diversi, ossia con lastre di marmo e modanature di bronzo, applicate all'epoca del prevosto Fumagalli, tra il 1925 (poiché non ancora documentate nella fotografia dell'articolo a quell'anno edito dal Reggiori)⁽²¹⁰⁾ e il 1937 (data in cui l'intervento è ricordato nel "Liber chronicus")⁽²¹¹⁾. L'ordine, già raddoppiato nella sezione disegnata dal Ricchino (foglio n. 22: tav. 13), appare, difatti, oggi uniformato: la precedente altezza alternata degli antichi piloni fu pareggiata a livello dell'imposta della preesistente architrave, la cui posizione planimetrica rimase immutata. Nel contempo, rispetto al disegno del Ricchino, resta ancora oggi la distinzione fra i piloni sorreggenti gli archi trasversali, polilobati, e quelli intermedi, a semplice semicolonna singola: le arcate di collegamento, forse già a sesto acuto, furono sostituite con altre a pieno centro, lasciandovi, però, a quanto sembra dall'esame del costruito, le antiche crociere delle navatelle retrostanti. Inoltre, i finestrone superiori ripetono, in linea di massima, i contorni seicenteschi, ma, anche in relazione al disegno di spaccato lasciato dal Ricchino, sono più ampi, se pur situati sulla stessa linea di mezzaria, ora inferiormente marcata dai piloni singoli.

In questo che fu uno dei rari interventi attuati dal Canonica su chiese, specialmente condotti sul declino della vita, egli realizzò esecutivamente il concetto, allora particolarmente diffuso, di regolarizzazione e di sistemazione rivolte ad antiche strutture, qui in stile coerente al contemporaneo clima culturale neoclassico. Come ben visibile anche nella sezione della basilica, che sessant'anni più tardi, nel 1889, disegnerà il Parrocchetti (tav. 42), il punto di riferimento continua ad essere la chiesa di S. Fedele⁽²¹²⁾: cioè un modello non solo già costante nelle opere del Ricchino e del Ferrari, nella stessa basilica, ma anche, diffuso, in generale, nell'architettura neoclassica in Lombardia⁽²¹³⁾. È soprattutto allo schema del San Fedele che fa infatti pensare, lungo la nave maggiore, la sequenza di colonne sostenenti le due volte a vela, nonché sormontate da finestrone: data la struttura dell'antica basilica, cambia la disposizione entro l'intervallo stabilito

dai piloni a fascio, pur restandone la scansione corrispondente, come detto, alle finestre superiori.

Nella generale ripresa classica, questa ristrutturazione sembra ancora oggi contrassegnata da un perfetto livello tecnico, da moduli semplici e da decorazioni misurate, in un disegno progettuale più per superfici che per volumi, sulla via di quel corretto professionismo dalla critica riconosciuto in varie opere del Canonica⁽²¹⁴⁾. In merito a questo suo intervento in San Giorgio al Palazzo, è da sottolineare anche la sfortuna critica: se da una parte non ne è mai stata riconosciuta la derivazione dalla famosa chiesa gesuitica, quindi la continuità all'interno delle trasformazioni susseguitesì nella basilica, d'altro canto ne è stato persino travisato il nome del medesimo autore. Se nel citato studio del 1925 il Reggiori non riferiva ad alcun architetto tale trasformazione delle navate⁽²¹⁵⁾, nel 1928 il Tamborini avanzava il nome del Cagnola⁽²¹⁶⁾, poi ripetuto da tutti gli studiosi seguenti⁽²¹⁷⁾, compreso il Reggiori (1947)⁽²¹⁸⁾, e con l'eccezione del Mezzanotte (1966), l'unico a indicarvi il Canonica (salvo, poi, a riportare, in altra pagina, ancora il nome del Cagnola)⁽²¹⁹⁾: i nomi di entrambi gli architetti erano, altresì, indicati nel 1937 dal "Liber Chronicus"⁽²²⁰⁾.

Data la mancanza di ulteriori notizie, è ugualmente difficile poter stabilire se sotto le direttive del medesimo Canonica siano stati sovrapposti alle colonne verso l'attuale transetto gli antichi piloni, così come oggi appaiono: l'intervento sembra, difatti, in anticipo rispetto a quel momento culturale. A quanto sembra, tuttavia, questa soluzione sarebbe posteriore, almeno, al disegno di spaccato, delineato dal Parrocchetti nel 1889 (tav. 42), cioè a una fase di progetto che ne esclude la presenza. Senza risposta è altresì il quesito relativo a una possibile sussistenza degli antichi piloni, strutturalmente compresi entro i nuovi sostegni.

È comunque evidente che il Canonica studiò la sistemazione della navata in rapporto a uno spazio presbiteriale diverso da quello oggi visibile, ricostruito dal medesimo Parrocchetti con misure profondamente alterate, malgrado il continuo riferimento al San Fedele: così, per meglio comprendere l'intervento del Canonica, l'attuale sezione della navata maggiore – anche ricavata dal disegno del Parrocchetti: tav. 42 – potrebbe essere idealmente accostata alla zona presbiteriale tratteggiata dal Ricchino nello spaccato del foglio n. 22 (tav. 13), cioè la situazione del coro, come doveva apparire anche nei primi decenni dell'Ottocento. Nel contempo, è da chiedersi in che modo, nella sua effettiva realizzazione, l'intervento del Canonica si collegasse alla facciata esterna del Ferrari: difatti, sia pur trasformato dal Parrocchetti, l'interno della basilica, così come oggi appare, è, quanto meno, in evidente contrasto col medesimo prospetto settecentesco.

Lungo l'Ottocento, a restauri – documentati anche nel 1843 – si alternano, in San Giorgio al Palazzo, nuove opere, quali la costruzione dei due nuovi, importanti altari per le cappelle di S. Carlo (1841, su disegno dell'ing. Luigi Rovida: tav. 37)⁽²²¹⁾, in cui sarà collocato il dipinto del Sogni (approvato dall'Accademia di

Brera nel 1845)⁽²²²⁾, e dell'Immacolata (1850, su disegno dell'ing. arch. Luigi Cle-
richetti: tav. 38)⁽²²³⁾, dove sarà inserita la statua del Tantardini (forse contempora-
nea alla Madonnina del Gandolfi, oggi sulla parete destra del transetto)⁽²²⁴⁾: tutte
queste opere si ricollegano al clima di eclettismo che influenza l'ambiente lombar-
do pur alla metà dell'Ottocento, e che appare caratterizzato anche da generiche
ripresе rinascimentali, entro la basilica inserite nello stile neoclassico voluto dal
Canonica. A quegli anni risalgono, inoltre, anche le donazioni⁽²²⁵⁾ degli importan-
ti dipinti, ancora oggi di pertinenza della basilica, rispettivamente effettuate nel
1846 (l' "Ecce Homo", attribuito al Solari) ed entro il maggio 1855 (la "Deposi-
zione" del Basaiti).

Nel contempo, come ugualmente studiato dal Mezzanotte⁽²²⁶⁾, malgrado anche nel
secondo periodo austriaco quella parte della città non fosse privilegiata nei pro-
grammi pubblici, sulla corsia di San Giorgio, e quindi sul percorso dal Carrobbio
al centro, si confermava l'edilizia decisamente commerciale: questo, in prevalenza,
è il ruolo che assumerà, dal 1859, il quartiere distribuito attorno alla zona, in una
nuova dimensione cittadina. Nel contesto del momento definibile eroico, seguito
all'Unità d'Italia, e dell'atmosfera enfatica ma concreta, il 12 maggio 1864 Vitto-
rio Emanuele II firmava il Regio Decreto con cui erano dichiarate di "pubblica
utilità le opere di allargamento, a 15 metri, della via del Corso di Porta Ticinese
tra San Giorgio e la Nuova Piazza del Duomo... giusta il piano 19 gennaio
1864"⁽²²⁷⁾. Nella conseguente sostituzione di gran parte degli edifici prospicienti la
strada, emblematicamente chiamata via Torino dal 1865, rientra anche, la siste-
mazione edilizia a fianco dell'antica basilica di S. Giorgio. Documentato dal 1870,
ed illustrato nella contemporanea planimetria catastale, pervenuta anche in altra,
interessante copia (tav. 39)⁽²²⁸⁾, questo intervento comportò anche la distruzione di
quanto restava dell'antica cappelletta della S. Croce, la sistemazione dell'adiacente
cappella di S. Gerolamo così come oggi appare, e, nel contempo, gli iniziali pro-
getti, e la prima costruzione della fabbrica ora adiacente la basilica e prospiciente
via Torino: queste opere, del tutto ignote agli studiosi, costituiscono la premessa
per l'ampliamento della medesima chiesa, che sarà attuato un ventennio più tardi,
e che, oltre a tutto, le completerà nell'aspetto odierno.
Al 4 febbraio 1870 data, infatti, la convenzione tra la Giunta Municipale e la
Fabbriceria, con cui quest'ultima si impegnava, nella persona dell'ing. Gian
Luigi Ponti, nominato procuratore, ad arretrare "la propria Casa in angolo
della via Torino e della Piazza San Giorgio, e ceduto al Comune l'area che do-
po la rifabbrica andava a rimanere scorporata dalla stessa, contro il corrispettivo
di ... £ 33.000, le quali dal Comune le sarebbero state pagate dopo l'arretramen-
to, e dopo rifatto in rustico la nuova fronte, e coperto da tetto il restante edificio,
e che la Fabbriceria suddetta, invece, per il prezzo da determinarsi da Periti,
avrebbe ricevuto dal Comune i reliquati delle confinanti case Trivioli e Fontana,
rispettivamente ai numeri ... 54 e ... 56 nella via Torino, il qual prezzo dovevasi
poi scontare nelle suaccennate £ 33.000". Come preciseranno atti seguenti, "la

linea di rettilineo in corrispondenza alla nuova fabbrica della Fabbriceria corrisponde all'esatto prolungamento degli zoccoli della contigua casa Cabella, e termina all'incontro del prolungamento della facciata della Chiesa, preso detto prolungamento alla rientranza dello zoccolo delle lesene estreme, salve le altre rientranze all'angolo d'incontro delle due linee, a smussatura dello stesso" (1876 gennaio 25) e comprendeva una superficie di "metri quadrati ... 46,64 ... appoggiandosi da un lato al fianco di mezzodì della Chiesa" (1877 febbraio 27): come detto, questi dati sono visualizzabili nella planimetria catastale, acclusa ai carteggi relativi (tav. 39).

Quindi, il 17 aprile 1875 "venne fra le altre cose determinato in £ 4.502,40 il prezzo dei suaccennati reliquati ... e in ... £ 7.173,158 il compenso da farsi dal Comune alla Fabbriceria suddetta per l'arretramento di una Cappella nella detta chiesa". Già al 14 aprile datava la prima stesura del "tipo in pianta ed elevazione, rappresentante le due facciate della nuova costruzione a fianco della Chiesa di S. Giorgio in Palazzo verso la Piazza e via Torino" (tav. 12), firmato dall'ing. Gaspare Dugnani, uno dei testi alla convenzione del 1870, e, come esplicitamente dichiarato "studiato in relazione a una possibile ricostruzione completa del fianco della chiesa". Non solo simile progetto – ora già studiato per l'importante veduta dell'antico campanile – fu rifiutato dalla Commissione d'Ornato, ma venne respinta anche la redazione seguente (2 giugno 1875, accettata, poi sostituita: tav. 40), essendone approvata, finalmente, la terza stesura, del 25 novembre 1875 (tav. 41)⁽²²⁹⁾. Comune, nei tre progetti, è l'adesione a quello stile che, nei primi anni postrisorgimentali, aveva finito col diventare il modo quasi ufficiale di comporre le facciate, e che si era ormai diffuso in tutta la città, adottato dagli allievi appena usciti dall'Accademia di Brera: uno stile, cioè, in cui è stata individuata una ripresa di alcuni modi stilistici tratti, in termini non appariscenti, da modi rinascimentali⁽²³⁰⁾, con l'adozione di materiali facilmente impiegabili, come, innanzitutto, il ceppo gentile, la principale pietra da costruzione di Milano (e anche la più appariscente ed economica). Del pari, lo schema volumetrico è simile a quello dei caseggiati circostanti, con altezza media a quattro o più piani, dove, alle botteghe a piano terreno corrispondono modeste scale ed angusti servizi, distribuiti fra più appartamenti d'abitazione per piano. Infatti, ricorrenti nei tre progetti del Dugnani (tavv. 12, 40, 41) sono configurazioni, in sostanza ancora oggi visibili: la presenza, a pianterreno, di ampie porte, destinate anche ad attività commerciali, o a scale di collegamento, come chiarito anche nella planimetria della basilica, disegnata dal Parrocchetti (tav. 9). Verso la piazza, il fabbricato si accosta alla facciata della basilica, in coincidenza al prospetto laterale di destra, per poi risvoltare, sulla via, con la medesima altezza, a due piani fuori terra: questo livello vi permane, difatti, nel tratto corrispondente alla navata della basilica, nonché comprendente serie di tre aperture, fra le quali, in particolare, è finta la seconda porta, chiusa dalla muratura della cappella di S. Gerolamo, mentre la terza immette a una scala, ricavata nello spazio disponibile dietro la seguente cap-

pella (oggi del Sacro Cuore). In corrispondenza della cappella del Corpus Domini e della zona presbiteriale (che più tardi sarà sormontata da cupola), lo stesso fabbricato si eleva ad altezza più elevata. La sequenza regolare di aperture, superiormente, di abitazioni, è compresa entro un semplice disegno a riquadrature, ugualmente determinato dal prospetto sulla piazza, ossia in relazione con la facciata della basilica, e già ideato nel progetto iniziale (14 aprile 1875: tav. 12). Di tale progetto non fu però accettato il corpo di altezza più elevata, che appare cancellato con decisione, sia per la scarsa utilizzazione dello spazio disponibile, con solo sei aperture dislocate su tre piani fuori terra nel corpo più elevato, sia per l'inserito del grande timpano triangolare, a sua volta verosimilmente giudicato troppo enfatico nel quadro stilistico del costruito anche recente, nonché disarmonico con la soluzione laterale a strette liste bugnate. Quest'ultimo motivo sarà esteso, in seconda stesura (2 giugno 1875: tav. 40), con varianti graduate di bugnato (a verosimile ispirazione del famoso esempio costituito dai palazzi fiorentini del Rinascimento), a tutta la costruzione, dove lo spazio del corpo maggiore è meglio utilizzato (sequenza di quattro aperture sovrapposte su tre piani). Ma è, di nuovo, lo schema precedentemente ideato ad articolarsi nel terzo progetto (tav. 41), definitivo della serie (poi ulteriormente variato dal Parrocchetti, ma simile all'attuale), con corpo maggiore a quattro aperture su altrettanti piani fuori terra (compreso un mezzanino conclusivo): nella stessa fabbrica, non soltanto timpani alternatamente curvi e triangolari evidenziano le finestre al piano nobile, ma, sullo stesso livello, la simmetria d'insieme ne è accentuata dal balcone comprendente le due aperture centrali.

Se non ne sono chiari i tempi e le modalità di realizzazione effettiva, in merito al progetto Dugnani, l'autorizzazione rilasciata il 30 settembre 1875 dal ministero "per gli affari di Grazia e Giustizia e dei Culti", dichiarava la Fabbriceria "autorizzata a ricevere dal Municipio di Milano la somma di £ 7.173,58 per il riordinamento e riadattamento della Cappella di S. Gerolamo": i lavori dovettero consistere nell'allineamento della parete di fondo, in asse con l'arretrarsi esterno, secondo un intervento che sarà illustrato come già realizzato, nella planimetria disegnata dal Parrocchetti nel 1889 (tav. 9).

Tutte queste opere, condotte nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, riflettono una situazione più volte verificatasi anche nel contemporaneo contesto cittadino milanese: all'epoca, pure la basilica e le fabbriche adiacenti costituirono, com'è stato scritto in termini generali⁽²³¹⁾, una presenza monumentale da adeguare al rinnovo urbano, inteso, come visto, quale segno di progresso. Anche nel caso di San Giorgio in Palazzo si realizza quella contraddizione, più volte dalla critica rilevata, fra le riflessioni maturate nel contemporaneo dibattito sul restauro, che arriva alla vigilia del Piano Regolatore del 1884, e gli interventi effettivi. Riflesso di tale situazione appaiono gli studi dell'epoca. Da una parte, infatti, diversi aspetti relativi all'antichità della basilica e del suo contesto furono esaminati, fra gli altri, dal De Dartein (1865-1882)⁽²³²⁾ che accennava al portale, di cui

già esisteva una copia; dal Venosta (1867)⁽²³³⁾, il quale ricordava mosaici romani, ritrovati nell'autunno 1865 "nel fare le fondazioni della nuova casa di contro S. Giorgio"; o dal Benvenuti (1872)⁽²³⁴⁾, che menzionava "alcuni resti dalla parte del coro, nell'interno della canonica, consistenti in tronchi di pilastri, oltre alla "torre massiccia ... ad uno dei lati, ma non se ne ha più traccia", contrariamente a quanto farebbero, oggi, ipotizzare le testimonianze visive contemporanee. D'altro canto, con particolare insistenza, nei medesimi anni, l'importante guida cittadina del Mongeri (1872) deplorava i "restauri dissennati dei due ultimi secoli" sulla facciata, e, in generale, le "impronte del più insipido barocchismo" nell'architettura, la quale, "considerata dall'artista archeologo ... non ha più attrattiva alcuna"⁽²³⁵⁾. Queste ultime parole paiono coerenti alla valutazione di cui furono vittime, anche nel contemporaneo quadro milanese, quelle presenze storiche diffuse, allora considerate minori, o poco rappresentative nella storia e nella cultura italiana: nel contesto dei nuovi piani regolatori si inserisce l'eliminazione di opere quali, fra le chiese, San Giovanni in Conca o San Giovanni Decollato, o di molteplici esempi di edilizia residenziale antica, come nel caso del progetto Dugnani (tavv. 12, 40-41). Se, nell'arretramento, allora attuato per la nuova via Torino, della basilica di S. Giorgio fu distrutta solo la cappellina esterna della S. Croce – pertanto già trasformata – della stessa chiesa sarà, poi, abbattuta l'intera zona del presbiterio, perché giudicata di ampiezza insufficiente per la nuova situazione cittadina. Come in molteplici altri casi, anche al concetto di "decoro urbano", ne saranno infatti, programmaticamente eliminati, neanche un ventennio dopo, il coro, già progettato dal Ricchino, e la sacrestia, disegnata dal Ferrari, in vista della loro completa riprogettazione, in dimensioni assai più ampie.

Con larghezza di fantasia stilistica, non dissimile da quella caratterizzante i vari interventi a chiese milanesi – fra le quali, Santa Maria del Carmine, San Lorenzo, o Santa Maria presso San Satiro, come anche Sant'Eustorgio, San Simpliciano, San Marco – nel 1889, in San Giorgio al Palazzo, sul luogo della fabbrica allora appositamente distrutta, "s'aggiungono la Crociera con Cupola e due Bracci laterali, l'allungamento e l'allargamento del Presbiterio, l'Abside e la Sagristia nuove", come da nota nel "Liber Chronicus", sottoscritta, in testa, da "P. Emilio Diviani, Proposto Parroco", quindi anche dal progettista "Nobile Alfonso Parrocchetti Ing. Arch. Fabbricere"⁽²³⁶⁾. Vale a dire che, malgrado non sia mai stato rilevato dalla critica, anche il caso di San Giorgio al Palazzo può essere studiato come emblematico di un certo modo di intervenire, all'epoca attuato anche in chiese di Milano, come opere dove la componente creativa ha un peso fondamentale, al di là dei limiti che la teoria assegnava al restauro, bensì con legami precisi alla progettazione architettonica del momento.

Così, in vista del regolamento edilizio del 22 febbraio 1889 e del fatto che "la chiesa non è monumento nazionale"⁽²³⁷⁾, già il 24 maggio 1889 la Fabbriceria, "essendosi determinato d'ampliare l'angusta Chiesa" ne sottoponeva alla Giunta

Municipale il progetto, incluse le "conseguenti innovazioni tanto alla casa in via Torino N. 54 di proprietà della Chiesa, che alla Prepositurale". Fu allora esibita una serie di cinque disegni progettuali⁽²³⁸⁾, firmati dai fabbricieri: tre relativi alla chiesa ("Icnografia generale a terreno del progettato ampliamento della Chiesa Prepositurale di S.t Giorgio al Palazzo..."; "Sciografia longitudinale"; "Prospetto di facciata": tavv. 9, 42-43), e due allegati, ossia il "Tipo rappresentante le modificazioni che si intendono fare alla casa di proprietà della Chiesa di S. Giorgio in via Torino N. 54 in conseguenza dell'ampliamento della Chiesa" (tav. 44: "A") e il "Tipo rappresentante i locali d'alloggio e ripostiglio da costruirsi superiormente alla nuova Sagrestia nonché le innovazioni che s'intendono fare alla Casa Prepositurale" (tav. 45: "B", con planimetria, tav. 46); queste ultime tavole sono "già sin d'ora affidate per la loro pratica costruzione al Capo Mastro Luigi Novati", forse perché relative ad opere almeno in parte, su via Torino, da tempo cominciate, mentre l'esecuzione di quelle alla basilica è prevista "a mezzo di Capo Mastro idoneo per tali lavori, e che sarà dichiarato a suo tempo, e prima del loro iniziamento". Se in tutti di disegni sono delineate in nero le preesistenze, e in rosso la nuova progettazione, è nel primo della serie, dedicato all'"Icnografia" della basilica, che da demolire, colorate di giallo.

In rapida sequenza cronologica si susseguono gli atti relativi a questo intervento: l'autorizzazione da parte della Commissione igienico-edilizia, che "solo rileva che i quattro pilastri portanti la cupola sono di esigua sezione quando si vogliano costruire coi mezzi ordinari" (29 maggio); la presentazione alla Commissione Conservatrice dei Monumenti (8 giugno) e al Ministero di Grazia e Giustizia, che ne chiede delibera per il trasporto degli affreschi nel coro (18 giugno); l'approvazione finale della Commissione Igienico Edilizia, con dichiarazione che i piloni della cupola saranno rifatti con "legati di bevola"; quindi le richieste di licenza sia per "l'impianto dei ponti e cesata relativa" al cantiere di via Torino 54 (4 luglio), sia "da fabbrica per la durata di circa mesi diciotto, incominciando nella prima metà del prossimo Settembre" per "i lavori di ampliamento della Chiesa di S.t Giorgio al Palazzo" (19 agosto). Così, al 6 dicembre 1889 data, nel "Liber Chronicus", il "ricordo nelle fondamenta del campanile, che si principiò a pavimentare il giorno tre corrente": la stessa fonte dichiara che "nonostante i lavori, le Funzioni Sacre non furono mai interrotte: esse celebravansi all'Altare della Madonna", cioè in una zona della basilica disponibile alla devozione, e che "i lavori della Chiesa procedettero celermente, e furono condotti a termine felicemente e senza alcuna disgrazia" già il seguente anno⁽²³⁹⁾. Infatti la Fabbriceria poteva chiedere alla Giunta Municipale sia una "prima visita in rustico ai lavori d'ampliamento della Chiesa ... e ristauo alla Casa Prepositurale", non essendo ancora ultimati "la nuova Cupola della Chiesa e il Campanile" (18 maggio 1890), quindi neanche tre mesi dopo "la visita in rustico della Cupola e Campanile" (14 agosto), e, finalmente, quattro mesi più tardi "in via d'urgenza la visita tecnico-sanitaria per l'e-

servizio del Culto della costrutta ed ultimata nuova porzione della Chiesa, che s'intenderebbe di benedire questa prima Domenica giorno 21" (18 dicembre 1890): al 20 dicembre data la visita effettuata dalla Commissione Tecnico-Sanitaria, la quale fa riferimento a un nuovo "Tipo rappresentante le modificazioni eseguite nella Casa Prepositurale di S.t Giorgio"⁽²⁴⁰⁾ (su cui è ricordata un'ulteriore "visita di abitabilità" del 21 marzo 1891) e descrive le nuove opere nella chiesa, sulla base della numerazione esponenziale nel progetto planimetrico (tav. 9)⁽²⁴¹⁾, oltre ad estendersi anche alla fabbrica su via Torino. Così, già verso la fine del 1890 "il Sig.r Proposto Don Emilio Diviani, l'ispiratore e il sostenitore dell'opera, con autorizzazione dell'Arcivescovo Luigi Nazari de' conti di Calabiana, benediceva solennemente la Chiesa messa a nuovo"⁽²⁴²⁾.

Malgrado la rapidità delle opere e il termine addirittura in anticipo rispetto al preventivato, lo stesso Parrocchetti, in un conto (totale £ 134.220) esibito due anni dopo (1892 aprile 1), dichiarava di aver dovuto affrontare anche "una miriade di lavori che non si sognano nemmeno!"⁽²⁴³⁾. Già nell'ispezione del 20 dicembre 1890 erano menzionati anche interventi estesi alle tre navate della basilica, con "ingrossamento dei pilastri e dei muri laterali", quindi nel medesimo conto, il progettista scriveva "dell'indole speciale dell'Opera, appiccicata, dirò così, ad antiche e deperate parti su di un suolo tormentato fin dall'epoca più remota. E son difatti le fondazioni il guaio principale ... giacché esse danno da sé sole una differenza di quasi 17mila lire. Vengono quindi quei benedetti piloni, le testate delle vecchie navi minori, il muro Belgeri⁽²⁴⁴⁾, tutto così malandato, così sconnesso, da richiedere la loro completa rifusione. Il non lieve importo annesso venne assorbito per due terzi da queste parti dell'Edificio, e per il resto sono addizionati per ragnate, zoccoli, lesene, fondazioni e pose Altar Maggiore, balaustre e serramenti, rifacimento e disfacimento ponti ai pittori della vecchia Chiesa, sterro, solaj, etc.". Anche se nei disegni progettuali le tre navi sono indicate, sia in pianta (tav. 9) che in alzato (tav. 42), come preesistenti, cioè in tinta nera a differenza del nuovo, segnato in rosso, le opere dovettero estendersi almeno alla navata maggiore, come del resto oggi vi stanno a confermare l'unitarietà e la continuità strutturale con la nuova fabbrica. Come detto, oltre a cancellare quanto restava di antico nella zona presbiteriale, tale intervento rende, allo stato attuale, ancor più problematico lo studio di quanto già attuato, nello stesso secolo, dal Canonica lungo la nave maggiore.

Architetto non molto noto, malgrado abbia realizzato anche diverse importanti chiese – quale Santa Maria del Suffragio, ugualmente progettata nel 1889 e, per combinazione, più tardi oggetto di un'intervento da parte del medesimo Chiapetta tanto da essere ricordato, dopo il 1897, "in siffatto genere di costruzioni vero specialista, avendo già edificato n. 32 Chiese nuove"⁽²⁴⁵⁾ – il Parrocchetti ideò, in San Giorgio al Palazzo, un nuovo, ampio transetto, destinato alla devozione dei fedeli, come conferma anche la presenza del grande altare laterale, e quindi ad accrescere la capienza della chiesa: tale struttura si articola su planimetria quadrangolare, il cui lato di base è determinato dalla già esistente larghezza fra i pilo-

ni maggiori della chiesa, e si avvicina alle misure dell'antico presbiterio con le absidi laterali, secondo una prassi esecutiva frequentemente riscontrabile in nuove fabbriche costruite, in particolare a Milano, sul luogo di preesistenze. Ideata di dimensioni minori rispetto alle campate dell'adiacente nave centrale, la planimetria del nuovo transetto precede la profonda zona absidale: quest'ultima appare costituita dal ripetersi di una campata, corrispondente al presbiterio e conclusa dall'abside, disegnata a semicircolo (con raggio determinato da mezzo lato della campata). In questa nuova situazione progettuale, l'altar maggiore del Croce è arretrato innanzi al nuovo coro, a livello della parete esterna delimitante la sacrestia del Ferrari.

Progettando, così, un transetto di misure inferiori alle adiacenti campate, il Parrocchetti ne risolse il ruolo di snodo innalzandovi, superiormente, un'alta cupola ottagonale, sul cui allungamento un testo come quello, fondamentale, di Mezzanotte-Bascapé non mancherà di esprimere perplessità⁽²⁴⁶⁾. Come suggerito nelle presenti righe, questo inserto conferma, in San Giorgio al Palazzo, il riferimento stilistico alla chiesa gesuitica di S. Fedele. Se per le misure di base e lo schema generale dell'alzato, il Parrocchetti fu condizionato da quanto esisteva, nella decorazione lo stesso architetto rifiutò, nel contempo, la medesima preesistenza, sostituendola, sostanzialmente, con una libera e fantasiosa ripresa progettuale di forme architettoniche tratte dal passato: un atteggiamento, cioè, in linea con il contemporaneo momento storico, in quella sua coincidenza con i revivals dell'architettura eclettica⁽²⁴⁷⁾. Difatti, nel disegno dell'alzato (tav. 42), la nuova fabbrica si differenzia dalla navata maggiore, anche per la ricchezza della decorazione, poi esecutivamente non realizzata. Se al San Fedele sono ispirati inserti come il grande altare laterale al transetto o i seggi lignei intagliati del coro, oltre agli ornati geometrici delle coperture, è a modelli precedenti, rinascimentali, che fa pensare la ricca decorazione progettata nello stesso disegno dell'alzato, poi esecutivamente non realizzata. In particolare, il battistero bramantesco di Santa Maria presso San Satiro ha suggerito, sull'appoggio della cupola, il tema delle teste di santi – indicati, nella sezione, come "S. Agnese", "B. Calimero", e "S. Giorgio" – entro medaglioni, rivolti verso l'alto, nonché il loggiato superiore: questa scelta decorativa avrebbe, credibilmente, dovuto accentuare la dimensione simbolica della cupola, inondata di luce "resurrectionis", proveniente anche dall'alto lanternino conclusivo, nei confronti dell'altar maggiore, arretrato in zona prevista illuminata da un lucernario (dove, ormai nel Novecento, il Chiapetta innalzerà il secondo cupolino, come anche qui studiato, in appendice, da Renato Franco)⁽²⁴⁸⁾. Nella realtà esecutiva, le nuove strutture della basilica risultano, invece, articolate su semplici schemi classici, che seguono, gli stilemi della nave centrale, come attesta, fra gli altri, l'evidente esempio della grande architrave. È da chiedersi come, se realizzata, questa decorazione avrebbe potuto accostarsi a quel poco che restava dell'antica basilica: in merito alla preesistenza, già quanto attuato, assieme alla nuova distribuzione delle fonti luminose, pone elementi quali la cappella del Corpus Domini – all'e-

poca, in situazione altresì diversa dall'iniziale – in un contesto profondamente alterato rispetto a quello in cui l'opera fu studiata e ideata.

Operativamente realizzato appare, nel contempo, quanto progettato dal Parrocchetti per l'esterno della basilica, dove sembra predominare un'atteggiamento di studiata attenzione alla facciata del Ferrari, non senza, tuttavia, riferimenti eclettici (tav. 43): nella cupola, alcune delle modanature decorative paiono difatti ispirate a Santa Maria del Fiore (sulla copertura: la raggiera di costoloni, o i pinnacoli); nel mentre, il campanile, nella sua composizione a modanature classiche sovrapposte – con sequenza che richiama l'articolazione della facciata di San Giorgio – e orologi, è simile sia a quello che il medesimo Parrocchetti aveva da poco progettato, nel 1886, per il Sacro Cuore alla Cagnola, sia, forse non a caso, alla famosa ideazione proposta in quegli anni dal Beltrami per il Duomo di Milano⁽²⁴⁹⁾.

Ugualmente al prospetto settecentesco della basilica è legata l'ideazione delle aperture, dal Parrocchetti progettate su ognuno dei due campi laterali, variate nel numero, ma articolate su schema simile. Nella risvoltante facciata, su via Torino (tav. 44), il Parrocchetti mantenne le coordinate del progetto Dugnani – altresì segnato in nero – variandone, però l'entità del corpo elevato, esteso a cinque serie di aperture, con balcone centrale ampliato a tre finestre⁽²⁵⁰⁾.

Quindi, sul lato opposto della basilica, nel cortile della canonica, l'intervento del medesimo progettista si dirompe alle fabbriche tangenti alla chiesa stessa, arretrate, sul fondo (tavv. 45-46), nonché ridisegnate con modi architettonici, la cui sintetica semplicità doveva accordarsi con le restanti strutture, a loro volta oggi scomparse. In questa zona, è nella medesima fase operativa che, secondo il Reggiori, "esternamente al braccio sinistro del transetto viene composta arbitrariamente una porta di stile lombardo che vorrebbe riprodurre l'antica maggiore della basilica"⁽²⁵¹⁾. Poiché tale ricostruzione era già stata ricordata dal De Dartein (1865-1882), se ne può ipotizzare, all'epoca del Parrocchetti, lo spostamento e la sistemazione nel luogo odierno, nel rinnovato assetto, già ad apertura verso quello che il 20 dicembre 1890 era indicato come confessionale particolare (ora scomparso ma indicato in sede di progetto, nella planimetria, col numero esponenziale 7). In voluta sintonia stilistica, accanto a questo finto portale, verosimilmente non molto dopo la catalogazione fattene dal medesimo Reggiori (1925), furono anche sistemati, sull'adiacente parete esterna, i pezzi erratici, come documentato da vecchie fotografie⁽²⁵²⁾, sino al 1972 circa. Al tempo del Reggiori, invece, si trovavano già, all'interno della basilica, sia i due piloni accostati a quelli maggiori e, dalla parte opposta del transetto stesso, i capitelli utilizzati come acquasantiere. Dal momento che, in questa zona come nel retrostante coro non fu realizzata la decorazione ideata dal Parrocchetti, che non prevedeva l'aggiunta di tali reperti, ne se potrebbe suggerire l'inserimento ad anni non lontani. Tanto più che il sommo delle pareti nell'aula presbiteriale fu decorato nel 1891, dai grandi affreschi del Monti, offerti dal sacerdote Cabella⁽²⁵³⁾, ma certo ideati con valori completamente diversi da quelli già studiati dal Parrocchetti: a tali dipinti – che continuano la tradizione dei grandi nomi

pittorici chiamati, anche nel nostro secolo, ad affrescare l'insegna basilica di S. Giorgio al Palazzo – deve, inoltre, riferirsi la nota, dallo stesso Parrocchetti allegata al conto del seguente anno, "dello stuccatore Benaglio per le da lui eseguite cortine agli affreschi", quasi a confermare anche la partecipazione del medesimo architetto a una fase esecutiva pur diversa dalla sua ideazione progettuale. A conclusione della vicenda ottocentesca, nella rinnovata basilica di S. Giorgio il 29 dicembre 1895 compiva la sua prima visita pastorale il "nostro amatissimo Cardinale Andrea Carlo Ferrari", già accolto, dalla stessa chiesa, per la sua entrata in Milano (3 novembre 1894) da una "spettacolare illuminazione del Campanile"⁽²⁵⁴⁾: quindi, ormai alla fine del secolo, era rinnovato, nel 1898, l'altare del Sacro Cuore, come da data e firma nell'arco di scarico interno ("Bai Pietro di Arcisate. 1898"). Ma, al di là di questi ultimi eventi, a volte sottesi da un entusiasmo che può anche riflettere il contemporaneo quadro storico, oggi dispiace che le trasformazioni ottocentesche della basilica non siano state impedita da quell'atteggiamento che, ormai nel secolo seguente, indurrà la "R. Sovrintendenza all'Arte Medioevale e Moderna" a esprimere, il 26 gennaio 1929, la propria disapprovazione per "la demolizione arbitraria eseguita in cotesta Chiesa, e che ha fatto perdere interessanti tracce dell'antico tempio romanico, è stata di recente, in seguito a dove-Conservatrice dei Monumenti della provincia. La Commissione, ancora una volta, ha avuto parole di biasimo per la riprovevole consuetudine, che alcune Fabbricerie non vogliono smettere, di dar corso a lavori di demolizione, modificazione, rifacimento ecc. in edifici di interesse storico-artistico, senza chiederne l'indispensabile approvazione e autorizzazione a questa Sovrintendenza, come la Legge chiaramente prescrive. Questa Sovrintendenza non darà corso agli ulteriori provvedimenti che la Legge stessa stabilisce, considerando che gli arbitri compiuti si sia giunti senza una precisa cognizione delle norme vigenti e del valore delle già ricordate tracce: non tralascia però di lamentare che così scarsa sia la coltura anche in materia che dovrebbe ritenersi tanto più interessante quanto più si vive nell'ambiente ecclesiastico; e invero, solo per difetto di cognizione può accettarsi come magra giustificazione nella distruzione compiuta. Della presente Nota si dà partecipazione anche alla R. Prefettura e alla Ven. Curia Arcivescovile, nella speranza che energiche disposizioni siano date per evitare, tanto in codesta Chiesa come nelle altre della Archidiocesi, che in avvenire si ripetano tali incresciosissimi fatti"⁽²⁵⁵⁾.

- (203 bis) Caselli 1827, p. 143.
- (204) A. S. Mi, *Culto p.m.* 1540: salvo altre indicazioni, sono qui raccolti i documenti del primo ventennio dell'Ottocento.
- (205) Anche G. Mezzanotte, *Trasformazioni urbanistiche. La via Torino dalla restaurazione agli anni Venti*, in *Milano ritrovata*, pp. 184-188.
- (206) F. Pirovano, *Nuova Guida di Milano*, Milano 1822, p. 175.
- (207) A. S. Mi, *Culto p.m.* 1540: 1820 giugno 17. "Incaricato io sottoscritto dai Sig.ri proposto e Fabbricieri di S. Giorgio in Palazzo, a cui ho l'onore di prestare la mia opera nella qualità di capomastro di visitare la volta della nave di mezzo della chiesa per alchune screpolature che erano in essa state scoperte, ho rilevato quanto segue. Primo: ho trovato vari grossi pezzi di intonacatura già staccati dal corpo della detta volta, che minacciavano di cadere con grave pericolo delle persone che si fossero trovate in chiesa. Secondo: ho fatto levare questi pezzi, et havendo così scoperto il massiccio della volta medesima, ho potuto scorgere che tutto il corpo di essa è sconnesso con frequentissime screpolature molto estese, e talmente larghe che passano da una parte all'altra; le quali screpolature appariva che furono in altri tempi riempite e rinserate con chignoli di ferro e di legno, ma siccome la volta va sempre cedendo, così esse si sono riaperte, massime dal lato della balaustra. Terzo: ho rilevato che la detta volta ha pochissimo incontro laterale per sostenere la spinta, e che fu sbozzata a mio parere la originaria sua costruzione, mancandovi la centinatura, ed essendovi i mattoni posti perpendicolari, in modo che non si sostengano a vicenda, ma sono ritenuti soltanto dalla forza del cemento che li riunisce. Quarto: ho rilevato che sul colmo, e nei fianchi della detta volta si appoggia immediatamente il tetto della chiesa, la di cui pressione gravitando unicamente sulla volta stessa, è causa che, attesi i rimarcati difetti di ricostruzione, essa vada cedendo ogni dì, in modo che vi è grave pericolo che la medesima piombi nella chiesa, massime ora accadesse la circostanza di qualche sopracarico nel inverno per la abbondanza di neve. Quinto: ho finalmente rilevato che l'arco superiore alla balaustra dividente la navata della chiesa dal presbiterio ha sofferto anch'essa, e molto più ha sofferto l'arco morto, detto sordina, nel quale vi è visibilissima screpolatura, e si scorge che per il cedimento della volta è strapiombato col poco muro superiore al medesimo in modo che per contrastarlo vi si vengono posti in opera dieci sbagi al di sopra della volta del presbiterio rilevandosi dalla qualità dei detti sbagi che stavano posti in opera già da molto tempo. In questo stato di cose mi sembrerebbe spesa gettata qualunque rappezzo si volesse fare, sussistendo sempre lo stesso pericolo di rovina, ad evitare il quale pericolo non trovo altro mezzo che quello della pronta, più regolare e solida ricostruzione della volta medesima, per la quale è necessario di rimuovere il tetto alzandolo colli opportuni pilastri e appoggi, in modo che più non graviti sulla volta, che non rifabbricata. Tanto riferito a questa spettabile Fabbriceria a sfogo del datomi incarico. Tomaso Romano Capomastro".
- (208) A. S. C., *Ornato Fabbriche* I, 14/7: 1820 giugno 25.
- (209) *Milano ritrovata*, pp. 227-228.
- (210) REGGIORI 1925, p. 75 ill.
- (211) "Liber chronicus 1889-1960", c. 97.
- (212) DELLA TORRE-SCHOFIELD, in corso di stampa.
- (213) G. MEZZANOTTE, *L'architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 152.
- (214) Anche P. FAVOLE, *Canonica Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, *ad vocem*, p. 160.
- (215) REGGIORI 1925, p. 72.
- (216) TAMBORINI 1928, p. 30.
- (217) Per i repertori bibliografici, *Le Chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Electa, 1985, p. 323 (scheda di M. A. Zilocchi); Montinari 1986, p. 471.
- (218) F. REGGIORI, *Milano 1800-1943. Itinerario urbanistico-edilizio*, Milano 1947, p. 242.
- (219) MEZZANOTTE 1966, pp. 295-296; ma con riferimento al Cagnola a p. 344.
- (220) *Liber Chronicus 1889-1960*, f. 94: 1937 ottobre 30.
- (221) A. S. C., *Ornato Fabbriche*, I serie, cart. 17, fasc. 5: 1841 luglio 12 (la Fabbriceria ringrazia per l'offerta del nuovo altare di S. Carlo, attuata da don Giuseppe De Vincenti); 1841 agosto 5 (richiesta di approvazione per l'altare, da innalzarsi entro il 31 agosto, in tempo per la festa di S. Luigi Gonzaga, del 5 settembre; la stessa data appare nel disegno, firmato dall'ing. Luigi Rovida, con approvazione del Moraglia); 1841 agosto 12 (la Commissione d'Ornato approva l'altare). Disegno a penna: mm 500 x 360 (riquadro).
- (222) COLOMBO 1974, pp. 45-46: l'iconografia del dipinto (la "Comunione di S. Luigi Gonzaga") appare legata alla scadenza di cui, in nota precedente, alla data 1841 agosto 5.
- (223) A. S. C., *Ornato Fabbriche*, I serie, cart. 18/6, fasc. 6: 1850 novembre 25 (disegno firmato dall'ing. arch. Luigi Clerichetti, con approvazione del Moraglia); 1850 dicembre 6 (approvazione "sotto l'osservanza delle prescrizioni ministeriali ed Ornato"). Disegno a penna: mm 650 x 482.
- (224) TAMBORINI 1928, pp. 35-36; le due statue laterali sono, invece, del 1905 (*Liber Chronicus 1889-1960*), f. 8.
- (225) COLOMBO 1974, pp. 46, 67-68.
- (226) MEZZANOTTE 1986, pp. 184-187.
- (227) Marocco 1877, cui si fa riferimento per le vicende studiate relative al periodo 1870-1877.
- (228) Copia allegata in Marocco 1877, originale in carta lucido, in parte colorato ad acquarello, mm. 330 x 370.
- (229) Ibidem (solo la prima stesura); A.S.C. *Ornato Fabbriche* 30, P. G. 27963 (le tre varianti, di cui la prima in data 1875 aprile 27). Copie su carta lucido, mm 306 x 550 (1875 aprile 14); mm 270 x 250 circa (1875 giugno 2); mm 337 x 410 (1875 novembre 25).
- (230) MEZZANOTTE 1986, p. 188; per la problematica generale, anche C. DE CARLI, *L'edilizia residenziale, in Milano nell'Unità nazionale (1860-1898)*, Milano, Cariplo-Pizzi, 1991, pp. 229-256.
- (231) Anche A. BELLINI - G. MASSARI, *La città rinnovata nel rapporto con il proprio passato: l'attività dei restauratori*, in *Guide di architettura. Milano*, Torino, Allemandi, 1990, pp. 173-174, cui ci si riferisce per quanto ora accennato sul tema.
- (232) F. DE DARTEIN, *Etudes sur l'architecture lombarde et sur l'origine de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882, parte II, p. 212.
- (233) F. VENOSTA, *Milano e le sue vie*, Milano 1867, pp. 86-87.
- (234) M. BENVENUTI, *Milano com'era e qual'è*, Milano 1872, p. 168.
- (235) MONGERI 1872, p. 304.
- (236) "Liber Chronicus 1889-1960", f. 1.
- (237) A. S. C., *Ornato Fabbriche* 30, P. G. 27963 (salvo altre indicazioni, per i carteggi e disegni del 1889-1890), rispettivamente alle date 1889 giugno 18 e 1890 maggio 18.
- (238) Ibidem: copie su carta lucido, in parte delineate in giallo (parti da demolire) e in rosso (nuova progettazione). Rispettivamente: mm 790 x 590 ("Icnografia"), mm 482 x 580 ("Sciografia"), mm 460 x 590 ("Prospetto di facciata"), mm 670 x 420 (allegato A), mm. 500 x 710 (allegato B).

- (239) "Liber Chronicus 1889-1960", rispettivamente cc. 1, 2.
- (240) A. S. C., *Ornato Fabbriche* 30, P. G. 27963: copia su carta lucido, in parte rialzato di rosso: mm 280 x 700.
- (241) In particolare: sacrestia (1), presbiterio (2), abside (3), campanile (4), penitenzieria e ingresso su via Torino (5), ingresso alla canonica (6), confessionale particolare (7).
- (242) "Liber Chronicus 1889-1960", c. 2.
- (243) COLOMBO 1974, p. 43.
- (244) Allo stato attuale degli studi, non è emersa altra indicazione relativa a questa muratura.
- (245) Magenta, Archivio Parrocchiale di San Martino: 93/1; la mia gratitudine a Carlo Morani per la segnalazione.
- (246) MEZZANOTTE - BASCAPÉ 1948, p. 109.
- (247) In particolare, abbastanza recentemente, M. A. CRIPPA, *Un esempio lombardo del neo-gotico transalpino: note sull'opera di Spirito Maria Chiappetta*, in "Arte Cristiana" LXXI (1983), n. 698 (settembre-ottobre), pp. 277-286.
- (248) A conferma dell'esistenza, nell'eseguito, di questo lucernario, anche Colombo 1974, p. 43, doc.
- (249) Anche A. CASSI RAMELLI, *Luca Beltrami e il Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1964, tavv. XXXVIII-XXXIX.
- (250) *Milano ritrovata* 1986, p. 234 (scheda di R. CECCHI, ma come opera del Parrocchetti).
- (251) REGGIORI 1925, p. 72; anche Tamborini 1928, p. 38.
- (252) M. MAGNI, *Preromanico e romanico a Milano*, Milano, E. P. T., s. d. (1972), 2.2 (ill).
- (253) "Liber Chronicus 1889-1960", c. 2.
- (254) Ibidem, c. 4.
- (255) A. S. D., *Fondo Avvocatura/Maini* alla data.

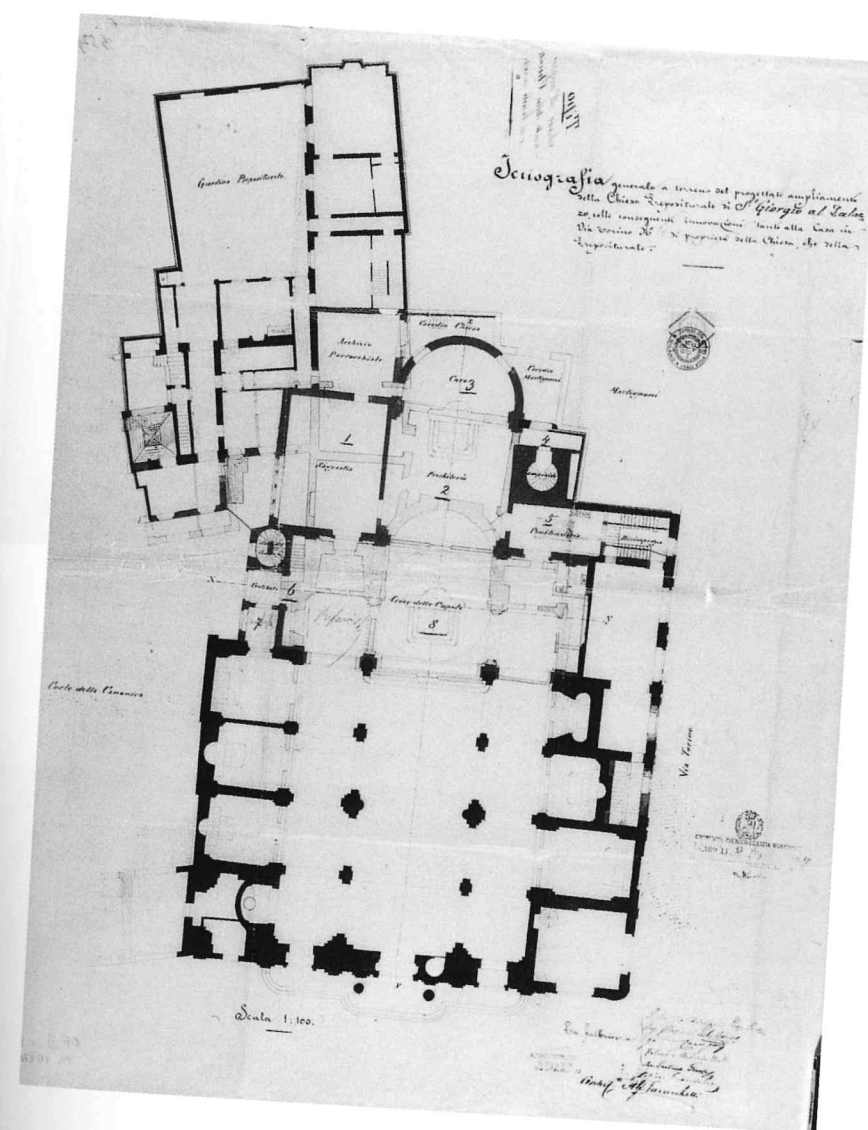


TAVOLA 9

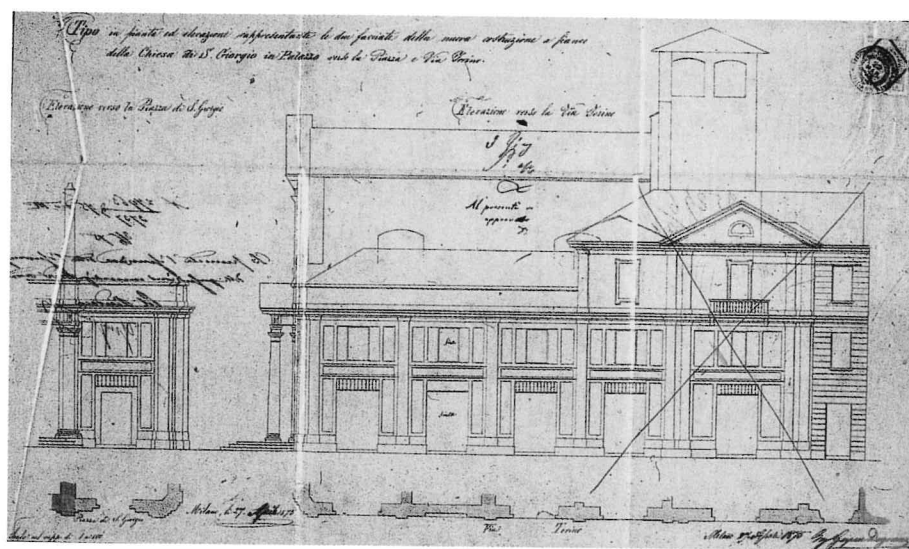


TAVOLA 12

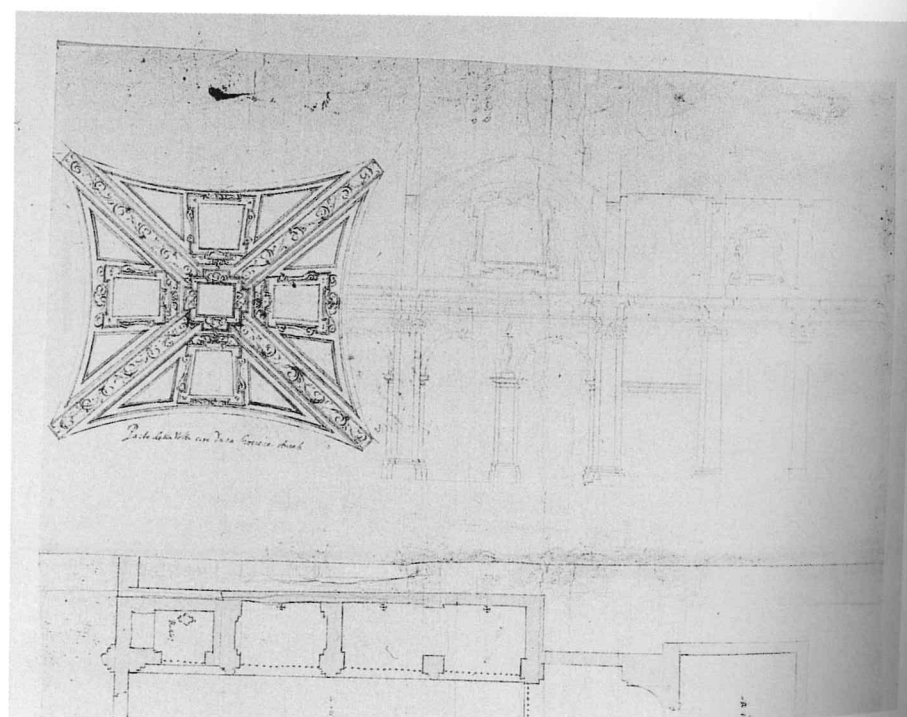


TAVOLA 13

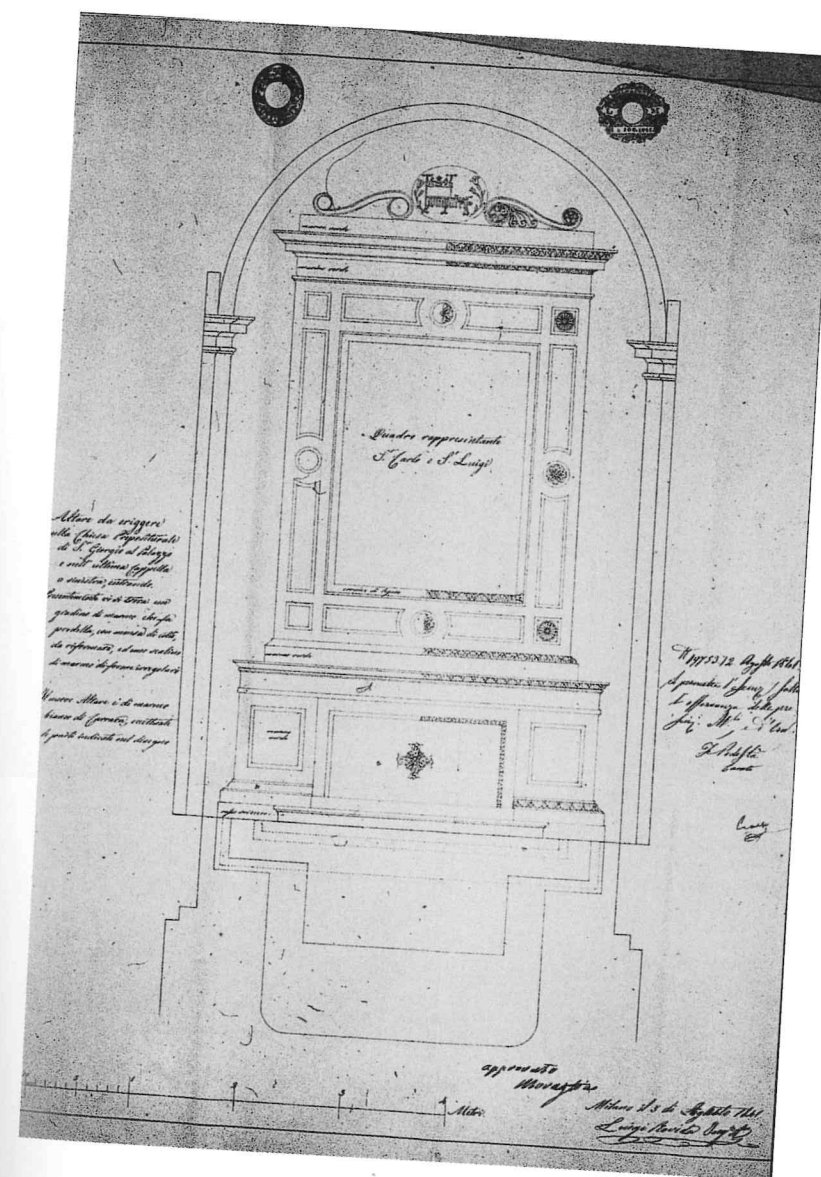


TAVOLA 37

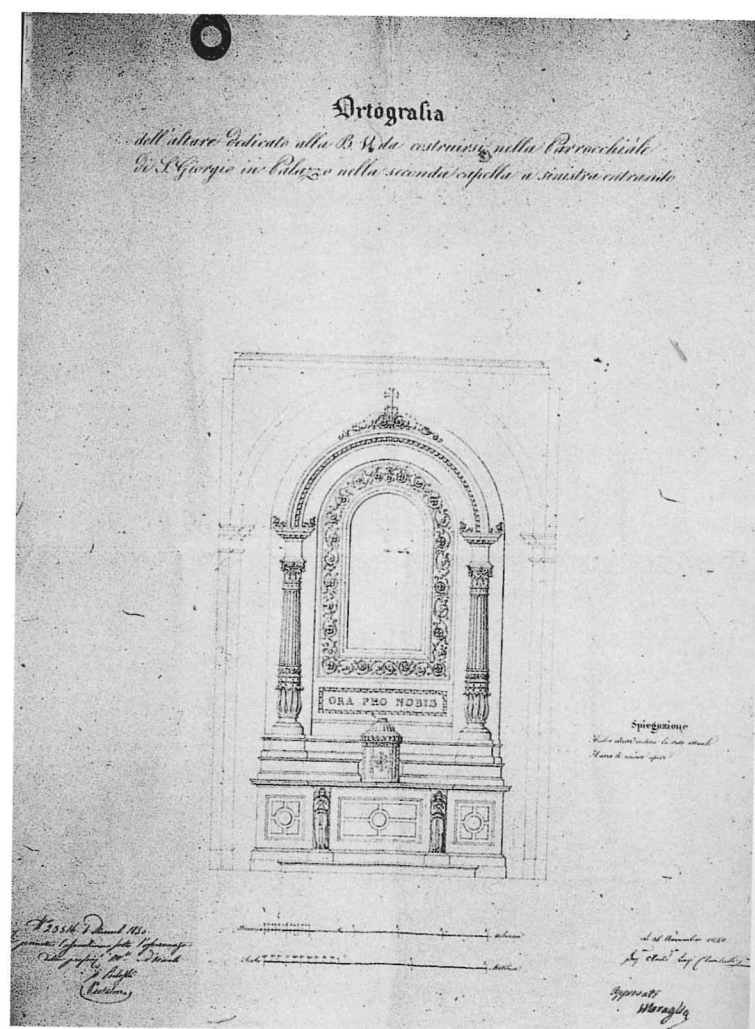


TAVOLA 38

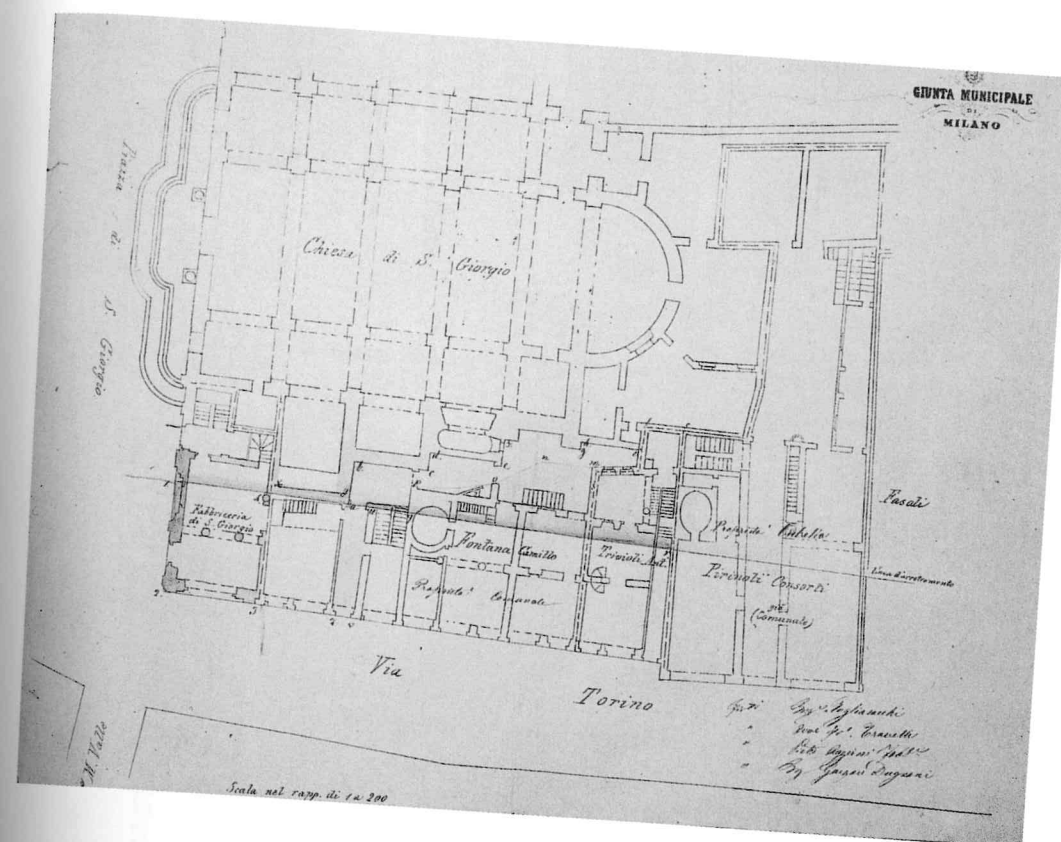


TAVOLA 39

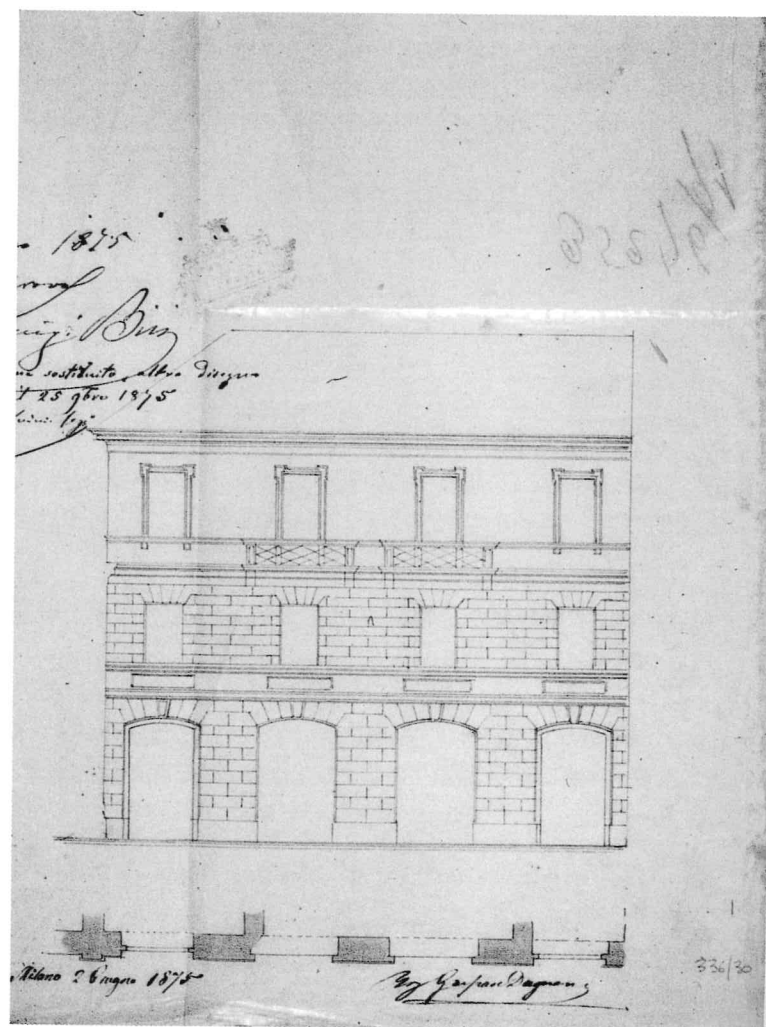


TAVOLA 40

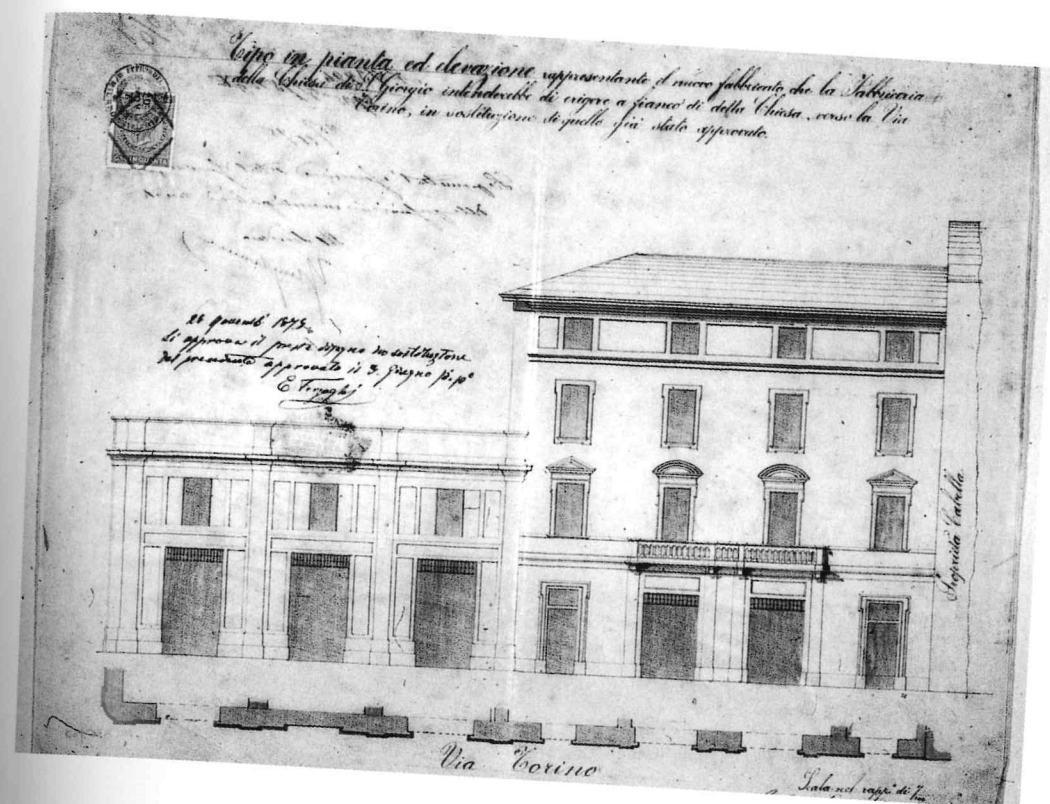


TAVOLA 41

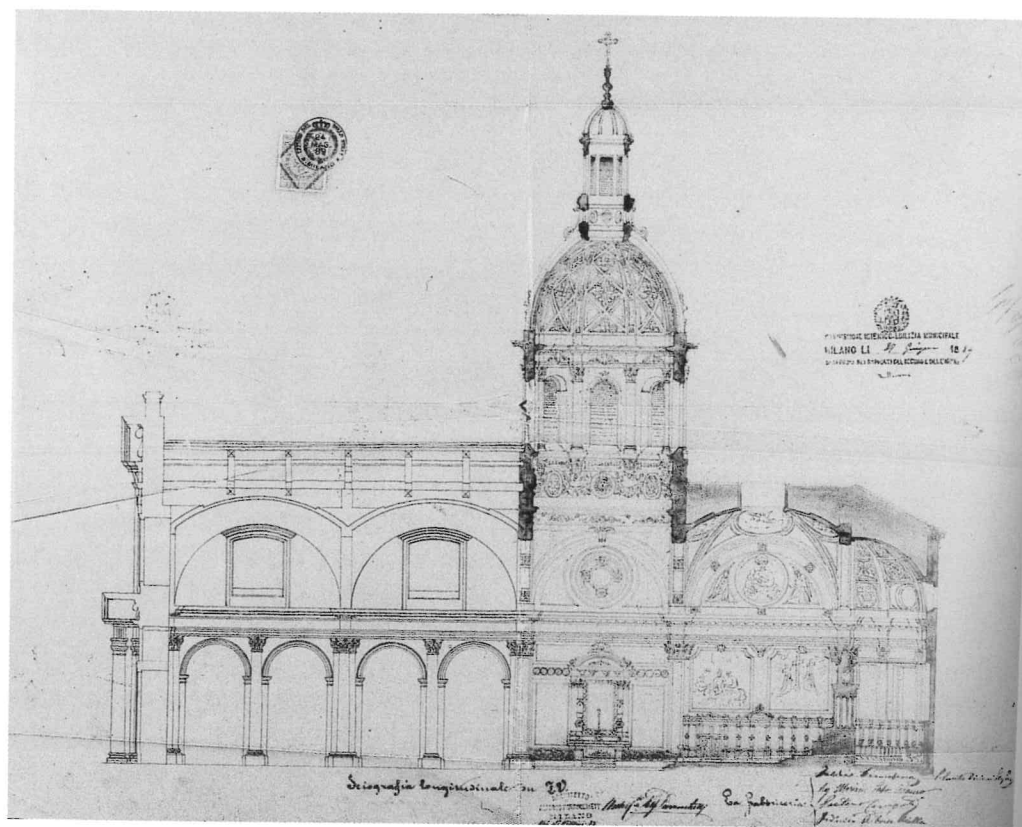


TAVOLA 42

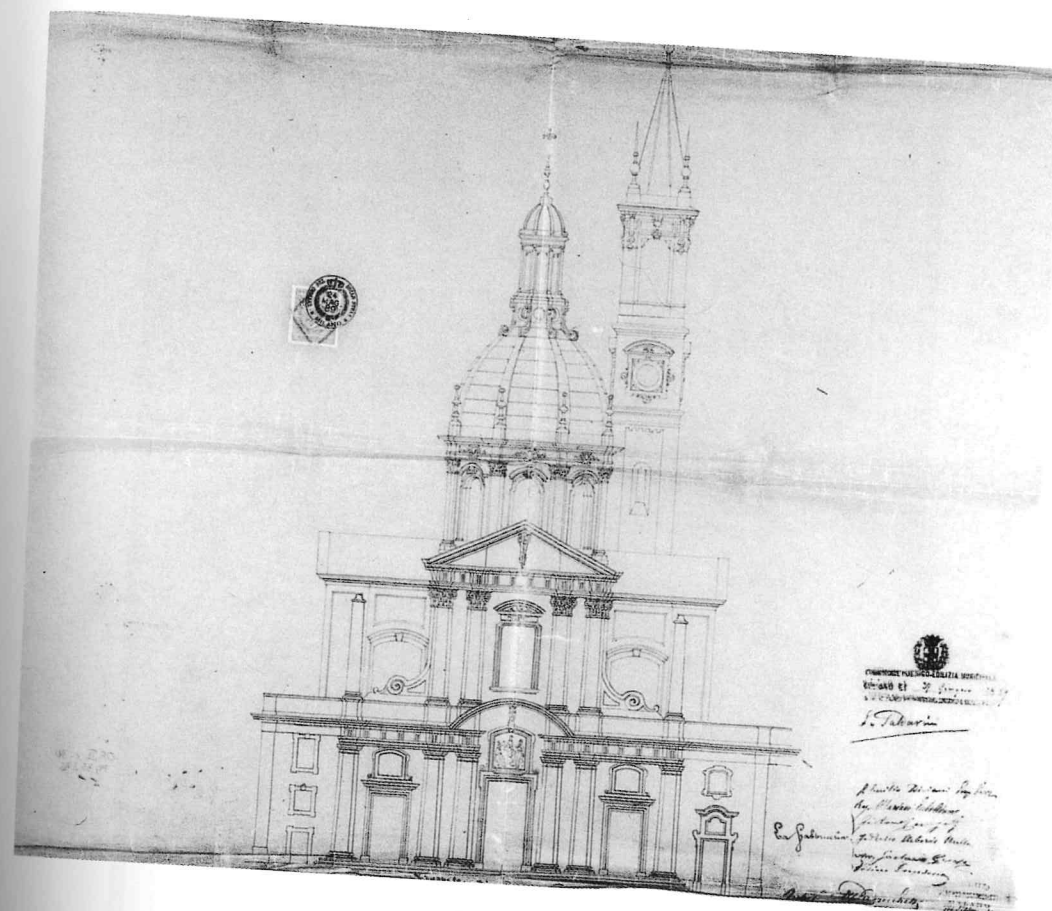


TAVOLA 43

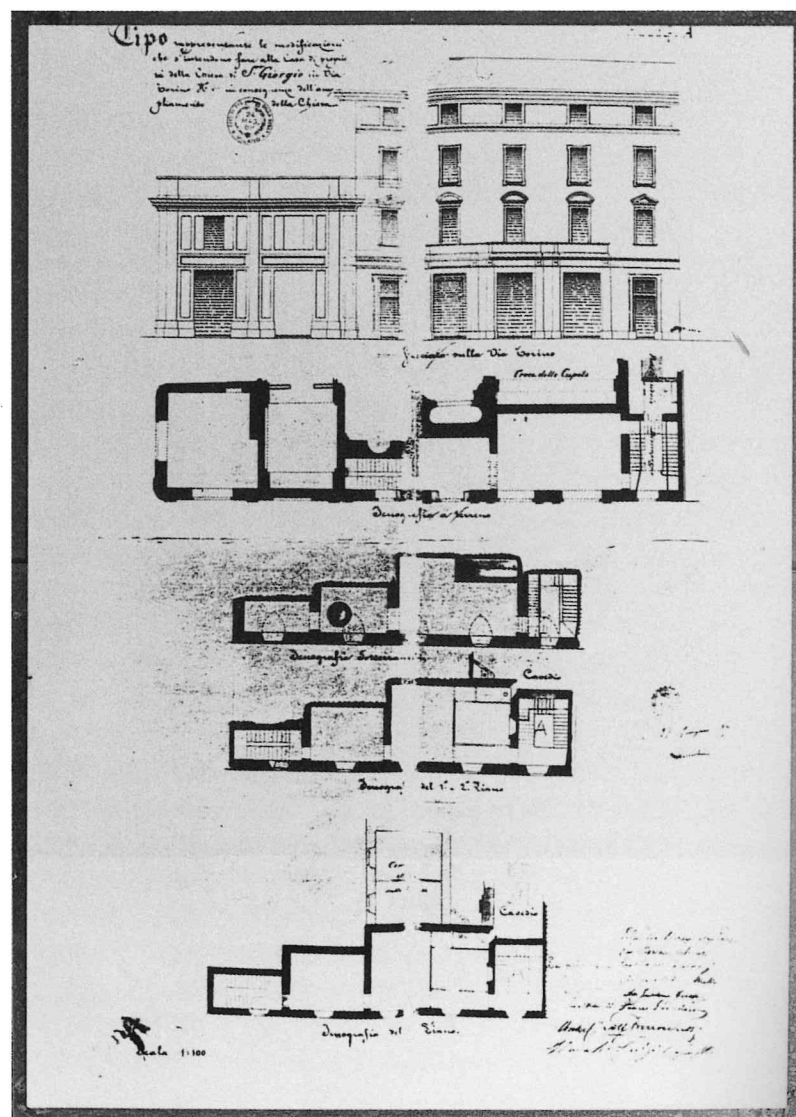


TAVOLA 44

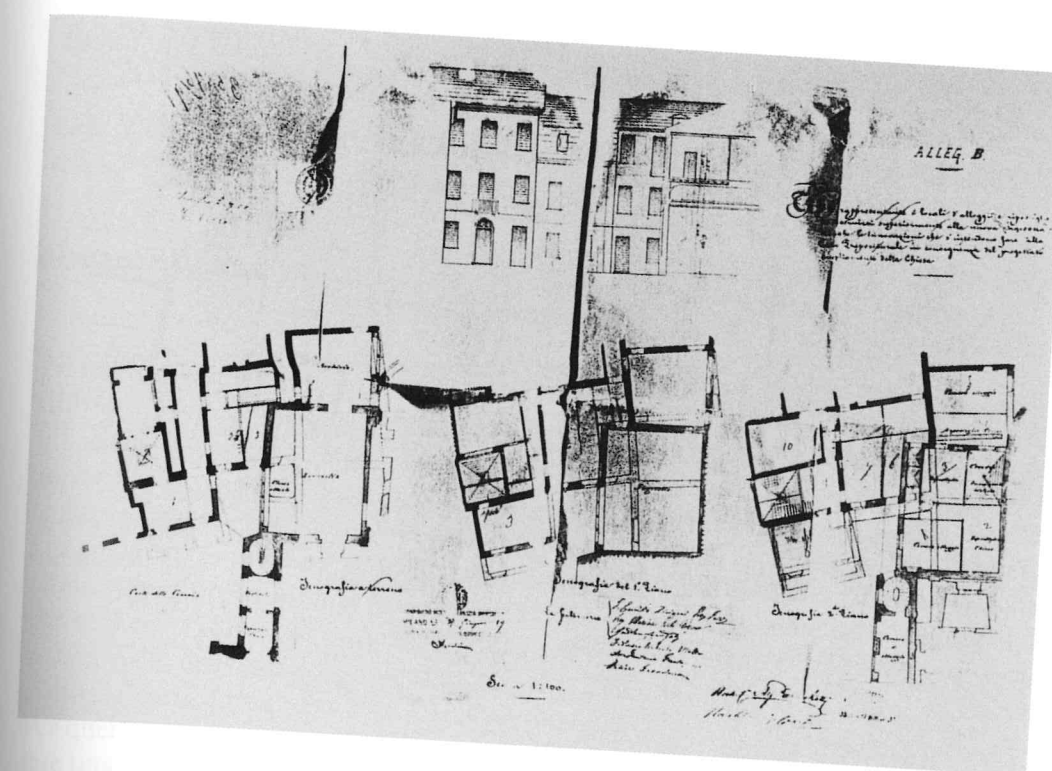


TAVOLA 45

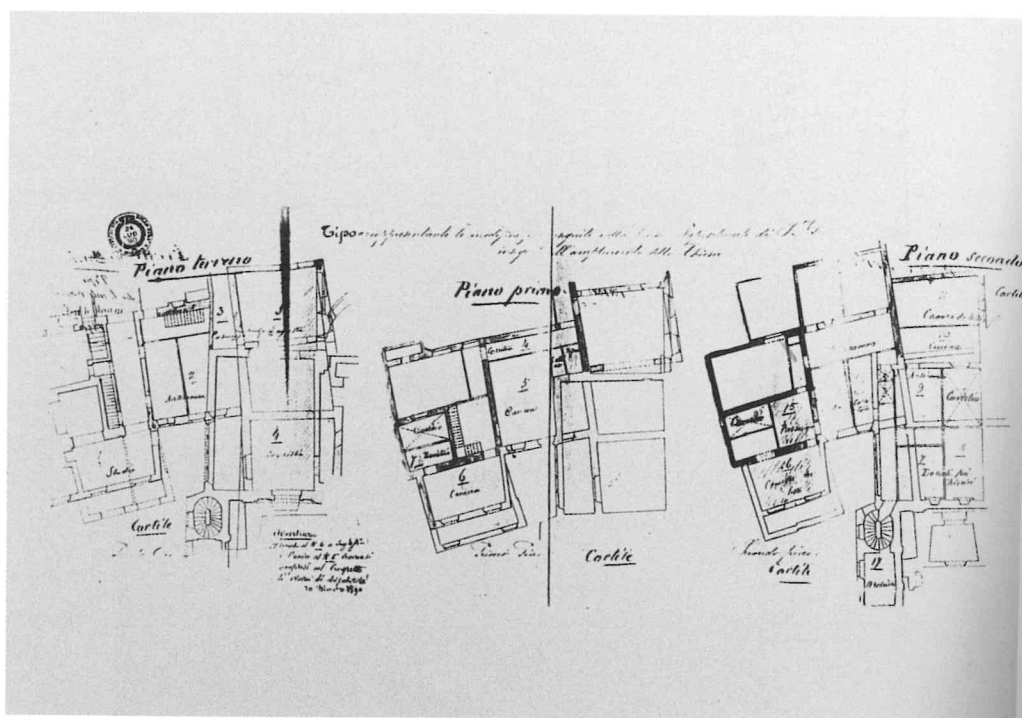


TAVOLA 46

APPENDICE

LA VICENDA NOVECENTESCA DI SAN GIORGIO AL PALAZZO

Renato Franco

Prima di esaminare gli interventi di ristrutturazione – e in qualche caso di ricostruzione – che sono stati eseguiti in San Giorgio al Palazzo nel nostro secolo, si ricorda che, planeticamente, la disposizione nelle tre navate, è, in sostanza, quella antica; inoltre l'intera muratura della facciata è quella originaria, dal momento che la nuova fronte, quella settecentesca, fu semplicemente appoggiata su quella antica. Lungo l'Ottocento furono compiuti importanti interventi, quali l'alterazione della navata maggiore compiuta dal Canonica (1820) e l'abbattimento, eseguito dal Parrocchetti (1889), di tutta la parte posteriore della chiesa insieme a quanto restava delle due absidi laterali e al coro del XVII secolo, per costruire un nuovo transetto con cupola sulla crociera, il presbiterio, l'abside e il campanile attuale. Per quel che riguarda il nostro secolo è difficile, data la vicinanza nel tempo, tentare una storicizzazione dei dati essenziali: inoltre lo studio è reso ancora più problematico dalla scomparsa di alcuni degli oggetti di valore che ornavano la chiesa. La figura che più di tutte lega il suo nome a San Giorgio, è quella del prevosto della chiesa stessa, Antonio Fumagalli: egli fu il promotore – soprattutto tra il 1920 e il 1929 – degli interventi più consistenti effettuati in San Giorgio al Palazzo nel Novecento.

Nominato prevosto il 3 settembre 1917 e fatto il suo ingresso in parrocchia il giorno di S. Ambrogio del medesimo anno, il Fumagalli prese a cuore il destino della basilica per oltre vent'anni fino alla sua morte, il 14 aprile 1939, non solo promuovendo importanti opere di restauro, di costruzione e di abbellimento, ma anche redigendo con appunti meticolosi quella sorta di diario della chiesa che è il "Liber Chronicus"⁽¹⁾: questa ricchissima miniera di informazioni, già precedentemente iniziata nel 1889, documenta, così, i momenti più interessanti della storia di San Giorgio sino al 1960. Al "Liber Chronicus" si farà continuo riferimento, con l'occasione di citare direttamente dalla fonte le notizie in nostro possesso altrimenti ritrovate.

Per sintetizzare gli interventi promossi dal Fumagalli, possiamo subito leggere dal "Liber Chronicus" ciò che fu scritto all'indomani della morte del prevosto: "si può chiamare a ragione il Ricostruttore" – anche se in realtà egli seguì una tradizione già tracciata a partire dal Seicento e che proseguì poi anche nell'Ottocento – "perché diede mano e compì il grande e dispendioso disegno della ricostruzione totale della Canonica e dell'abbellimento della Basilica. Opere sue principali sono:

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

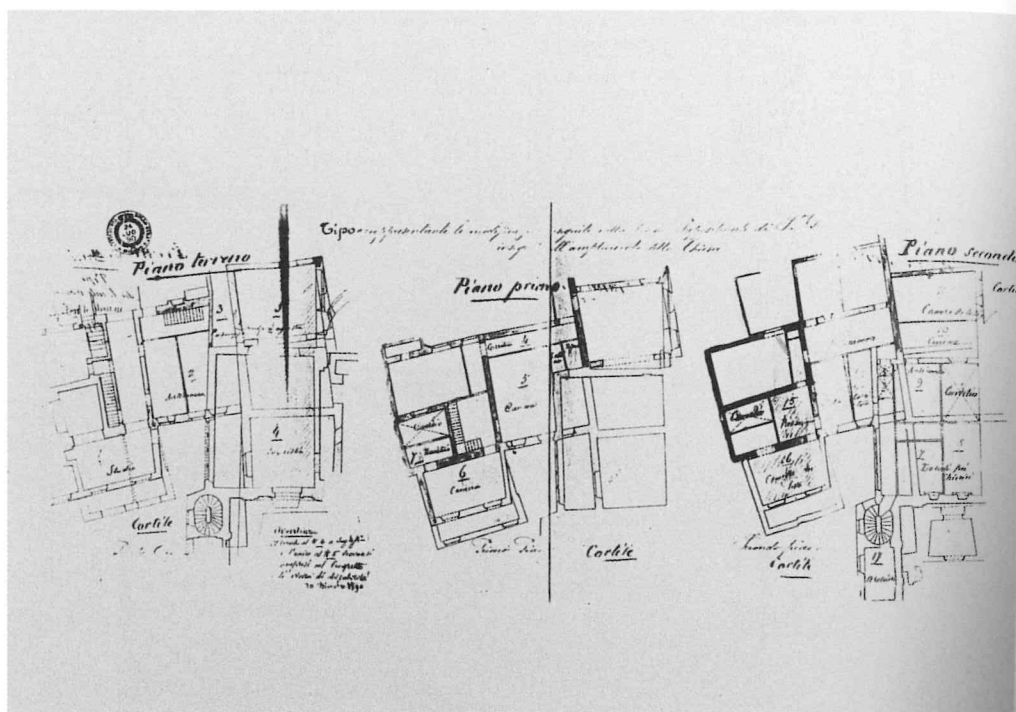


TAVOLA 46

APPENDICE

LA VICENDA NOVECENTESCA DI SAN GIORGIO AL PALAZZO

Renato Franco

Prima di esaminare gli interventi di ristrutturazione – e in qualche caso di ricostruzione – che sono stati eseguiti in San Giorgio al Palazzo nel nostro secolo, si ricorda che, planetricamente, la disposizione nelle tre navate, è, in sostanza, quella antica; inoltre l'intera muratura della facciata è quella originaria, dal momento che la nuova fronte, quella settecentesca, fu semplicemente appoggiata su quella antica. Lungo l'Ottocento furono compiuti importanti interventi, quali l'alterazione della navata maggiore compiuta dal Canonica (1820) e l'abbattimento, eseguito dal Parrocchetti (1889), di tutta la parte posteriore della chiesa insieme a quanto restava delle due absidi laterali e al coro del XVII secolo, per costruire un nuovo transetto con cupola sulla crociera, il presbiterio, l'abside e il campanile attuale. Per quel che riguarda il nostro secolo è difficile, data la vicinanza nel tempo, tentare una storicizzazione dei dati essenziali: inoltre lo studio è reso ancora più problematico dalla scomparsa di alcuni degli oggetti di valore che ornavano la chiesa. La figura che più di tutte lega il suo nome a San Giorgio, è quella del prevosto della chiesa stessa, Antonio Fumagalli: egli fu il promotore – soprattutto tra il 1920 e il 1929 – degli interventi più consistenti effettuati in San Giorgio al Palazzo nel Novecento.

Nominato prevosto il 3 settembre 1917 e fatto il suo ingresso in parrocchia il giorno di S. Ambrogio del medesimo anno, il Fumagalli prese a cuore il destino della basilica per oltre vent'anni fino alla sua morte, il 14 aprile 1939, non solo promuovendo importanti opere di restauro, di costruzione e di abbellimento, ma anche redigendo con appunti meticolosi quella sorta di diario della chiesa che è il "Liber Chronicus"⁽¹⁾: questa ricchissima miniera di informazioni, già precedentemente iniziata nel 1889, documenta, così, i momenti più interessanti della storia di San Giorgio sino al 1960. Al "Liber Chronicus" si farà continuo riferimento, con l'occasione di citare direttamente dalla fonte le notizie in nostro possesso altrimenti ritrovate.

Per sintetizzare gli interventi promossi dal Fumagalli, possiamo subito leggere dal "Liber Chronicus" ciò che fu scritto all'indomani della morte del prevosto: "si può chiamare a ragione il Ricostruttore" – anche se in realtà egli seguì una tradizione già tracciata a partire dal Seicento e che proseguì poi anche nell'Ottocento – "perché diede mano e compì il grande e dispendioso disegno della ricostruzione totale della Canonica e dell'abbellimento della Basilica. Opere sue principali sono:

restauri ai quadri d'arte e delle Cappelle di S. Gerolamo, del Corpus Domini, S. Luigi" (oggi intitolata a S. Carlo) "e S. Antonio, costruzione dei palazzi dell'Oratorio, dell'Asilo, del Clero, nuova Cupola dell'Altare Maggiore, ampliamento Battistero, rivestimento in marmo e capitelli di bronzo in Basilica, decorazione ed impianto di riscaldamento e restauro dell'Organo"⁽²⁾.

Molto probabilmente l'alacre attività del prevosto fu sollecitata anche da un decreto, datato 12 marzo 1919, che stabiliva l'istituzione di un fondo vincolato alle opere di restauro sia della chiesa che degli uffici ad essa connessi; e non fu casuale che i primi lavori iniziassero pochi mesi dopo.

Grandi furono i riconoscimenti che il Fumagalli ottenne per il suo attaccamento alla basilica: una ferula in argento e ebano – ora scomparsa – disegnata dall'ingegner Spirito Maria Chiapetta⁽³⁾ e offerta in occasione del decennale del suo ingresso in San Giorgio (1 gennaio 1928), e un ricordo celebrato ogni anno dopo la sua morte, che solo la guerra interromperà nel 1943.

Se il Fumagalli fu la mente, il braccio fu senz'altro l'ingegner Spirito Maria Chiapetta, la cui famiglia apparteneva alla parrocchia di San Giorgio e contava un canonico già nel Settecento⁽⁴⁾: ordinato sacerdote nel 1924, il 21 dicembre di quell'anno celebrò la prima santa messa nella sua parrocchia. Ancora da studiare è l'architettura dell'ingegnere milanese, recentemente definita come "caratterizzata dalla rielaborazione... di connotati stilistici propri del gotico nordico"; i suoi esperimenti revivalistici non sono privi "di note originali e di spunti progettuali inediti", anche se la sua opera "è da considerare frammento di qualche valore di un quadro storico critico ancora da comporre, elemento non trascurabile delle vicende di un passato ancora prossimo"⁽⁵⁾.

In San Giorgio al Palazzo, il Chiapetta sovrintese alla maggior parte dei lavori di ristrutturazione della chiesa e progettò ex novo il cupolino sopra il presbiterio, la canonica – della cui planimetria resta il disegno progettuale⁽⁶⁾ – e gli oratori.

Di un certo rilievo fu anche il lavoro di Aristide Malinverni che nel 1927 fu incaricato di restaurare e in qualche caso addirittura di ricomporre gli affreschi di Stefano Montalto, gravemente minacciati dall'umidità. Già strappati dal coro nel 1889 a causa dell'ampliamento della chiesa, dopo questo secondo intervento furono divisi e risistemati parte nella cappella di S. Antonio, parte nel transetto – dove vediamo una scena formata da frammenti sparsi, raffigurante un gruppo di angeli che portano la croce – e parte nell'odierna sala riunioni.

Nel gennaio del 1935, quando sembrava che tutti gli interventi fossero stati ultimati, il cardinale ritenne "necessaria la consacrazione non del solo Altare Maggiore ma di tutta la chiesa"⁽⁷⁾, consacrazione che avvenne il 20 marzo dello stesso anno. Per ricordare questo evento si murò una lapide sotto l'organo con una doppia epigrafe – la seconda delle quali ricorda la traslazione delle reliquie di S. Natale e S. Latina prima in Duomo e poi in San Giorgio.

Bisogna infine ricordare che le due guerre mondiali provocarono danni, in qualche caso, ingenti. Se il primo conflitto toccò in modo marginale San Giorgio – le

tavole del Luini e di Gaudenzio Ferrari erano state trasferite a Roma per sicurezza –, la seconda guerra lasciò il segno; non fu sufficiente mettere al sicuro i dipinti di valore e i paramenti più pregiati (tra il '41 e il '42); infatti i bombardamenti del 1943 distrussero l'oratorio maschile, danneggiarono in modo grave la canonica, la sacrestia e il pulpito, e provocarono la caduta dei vetri del cupolino della cupola maggiore.

Per motivi di chiarezza espositiva, si riportano le notizie limitate al Novecento seguendo la disposizione topografica della chiesa, a iniziare dalla facciata, dove la statua di S. Giorgio e i due angeli che si trovano sulla sommità del frontespizio, originariamente in pietra, nel 1903 furono fusi in bronzo.

Nel contempo, all'interno della basilica, nella nave maggiore le paraste corinzie furono rivestite nel nostro secolo di marmo macchiato; basi, plinti e zoccoli furono realizzati in bronzo, cosa che rende eccezionale la basilica dal momento che non si ha memoria di un simile abbellimento in nessun'altra chiesa europea. Come segnalato nel testo precedente, dalle pur attente note del prevosto non risulta l'anno in cui furono compiuti questi lavori, ma alcuni elementi consentono di orientarne la datazione a un periodo successivo al 1925. In una fotografia pubblicata dal Reggiori⁽⁸⁾ in quell'anno, si vedono infatti i piloni della chiesa privi dei capitelli bronzei: poichè anche quest'opera è ricordata nel riepilogo degli interventi effettuati dal Fumagalli, è chiaro che precede il 1939, anno della sua morte. Sulle facce interne dei pilastri che dividono la nave centrale da quelle laterali, sono disposte le 14 stazioni della Via Crucis in cotto dipinto.

Nella navata destra, sulla parete all'ingresso, prima della cappella di S. Gerolamo, si trova una grande tela di Carlo Pietra con la Madonna tra i santi Sisto e Ambrogio. Il dipinto è menzionato anche nelle note del prevosto Fumagalli che propende per la sua attribuzione "ai Procaccini" e che ne ricorda il trasferimento nel 1931 dalla sconosciuta chiesa di S. Sisto: in un primo tempo nella canonica di San Giorgio, poi nella sede attuale.

La prima cappella, dedicata a S. Gerolamo, accoglie la grande tavola lignea dipinta da Gaudenzio Ferrari con il santo eremita nella grotta di Bethlem: tavola che fu portata a Roma nel 1918 per metterla in salvo durante il conflitto; al suo ritorno si procedette anche a un restauro del dipinto, eseguito dal pittore Longhetti. Nel giugno del 1921 iniziò una campagna di restauri in questa stessa cappella, la cui parte decorativa venne terminata nel marzo dell'anno successivo. Nell'agosto di quello stesso anno (1922) il prevosto registrava l'avanzamento dei lavori con queste parole: "vien ricollocato il quadro di S. Gerolamo nella cappella a lui dedicata, restaurata di fresco, decorata e arricchita di una bella cupola, di affreschi (fregi e figure) che ricordano la vita del Santo e la sua importanza nella Chiesa. Nel contempo è posto in opera, nella medesima Cappella l'altare nuovo di svariate ricche pietre su disegno dell'ottimo Ingegnere Spirito Maria Chiapetta"⁽⁹⁾.

I lavori furono ultimati nel settembre del '23, consentendo al prevosto di annotare che la cappella era "riuscita nelle pitture: la decorazione di essa, per vero un po'

troppo lussureggiante, fa degna corona alla pregevole tavola di S. Gerolamo dipinta da Gaudenzio Ferrari. Alle pareti laterali stanno due buone tele del seicento, raffiguranti quella di destra il Martirio di S. Giorgio, e quella di sinistra l'Adorazione dei Magi. Intorno alla cupola – costruita ex novo, a otto finestre separate da lesene – “quattro visioni ricordano i luoghi che furono santificati dalla dimora di S. Gerolamo: Gerusalemme, Roma, Betlemme, Egitto. Sopra le balaustre il pittore Morgari ha raffigurato due amici di S. Gerolamo, S. Alipio e S. Paolino; sopra questi nell'arcovolto, due celebri discepoli del Santo: S. Marcella e S. Paola; nei quattro pennacchi della cupola stanno quattro tra i personaggi che, o ebbero rapporti col Santo, S. Agostino, Papa Damaso di cui quegli fu segretario, o si congiungono a lui nella corona dei Padri Maggiori della Chiesa Occidentale: S. Ambrogio e S. Gregorio Magno. Notevoli per lavoro e ricchezza di marmi il pavimento e l'altare. Troppe e pesanti le decorazioni”⁽¹⁰⁾.

Gli affreschi nella volta, quelli riferiti al Morgari, sono caratterizzati da una notevole sicurezza compositiva e da una vivacità cromatica ben diverse rispetto ai riquadri rifatti più tardi. Tuttavia l'attribuzione a Luigi Morgari (1857-1935) presenta qualche difficoltà. Se in passato il problema della paternità era stato risolto identificandone l'autore in Paolo Morgari (1815-1882), ora invece, per motivi cronologici, si preferisce riferirli al suo discendente⁽¹¹⁾. Emerge dagli appunti del Fumagalli che la tavola di Gaudenzio fu liberata dalla pesante cornice che aveva mantenuto fino allora – documentata da una vecchia fotografia⁽¹²⁾ – per essere racchiusa, nel 1934, nella cornice attuale “in legno dorato e decorato da fregi cinquecenteschi, rispondenti all'epoca del quadro stesso”⁽¹³⁾.

L'intervento compiuto negli anni venti fu di tale interesse che anche la stampa del tempo gli dedicò alcuni articoli, puntualmente ricordati dal prevosto nella sua cronaca.

Nel 1927, proveniente dalla chiesa sussidiaria di S. Sisto, chiusa al culto in quel periodo, fu posta come sottoquadro alla cappella di S. Gerolamo una tela di Giulio Cesare Procaccini che raffigura la Madonna bambina con S. Anna: il dipinto, restaurato due anni più tardi da Francesco Annoni e dotato di una cornice in stile, è oggi scomparso⁽¹⁴⁾, ma almeno visivamente documentato da una vecchia fotografia.

La seconda cappella, già intitolata al Crocefisso, ora è dedicata al Sacro Cuore di Gesù: vi venne costruito nel 1923 lo scurolo, sostitutivo di quello più antico che, a detta del prevosto, “occupava e ingombrava tutto il trasverso destro della Chiesa”⁽¹⁵⁾, e oggi scomparso.

Nelle due nicchie che si aprono sulle pareti laterali Annibale Pagnoni nel 1924 intagliò le due statue lignee di S. Chiara, a destra, e di S. Francesco, a sinistra, fissate nella sede definitiva dopo una collocazione provvisoria nella cappella di S. Antonio. Anche la statua del Sacro Cuore, di convenzionale devozionalità, posta nella nicchia sopra l'altare, è opera dello stesso scultore: commissionata nel 1924 ma consegnata due anni dopo, ricevette dal Nardini la doratura ancor oggi visibile.

Nel settembre del '28 fu offerto un cuore d'oro massiccio con rosette e rubini – ora non più in luogo – che il 20 dicembre “fu appeso alla mano dell'Angioletto che sta ai piedi della Statua del S. Cuore a destra di chi guarda... Nel contempo fu tolta “la raggiera” intersecata da teste di angeli, come troppo ingombrante intorno alla testa della Statua”⁽¹⁶⁾. Sul paliotto dell'altare è dipinto un Cristo morto, firmato da Enrico Volonterio; la data del dipinto è omessa, ma considerando che l'altare è del 1891, è verosimile che la tela risalga a quel periodo.

L'ultima cappella a destra, certamente la più illustre della chiesa, è quella del Corpus Domini, decorata da Bernardino Luini con tavole e affreschi. Cure particolari le furono riservate durante la prima guerra mondiale, quando il complesso delle tavole luinesche fu inviato a Roma, insieme a quella di Gaudenzio, per proteggerle da eventuali incursioni.

Lo spostamento dei dipinti del Luini e gli interventi di restauro compiuti al loro ritorno dal Longhetti su incarico della Soprintendenza di Brera, incoraggiarono i lavori di ripristino della cappella nelle sue condizioni originarie, alterate arbitrariamente: infatti, nel corso di una precedente ristrutturazione, il risultato più vistoso, e negativo, fu che il quadro centrale venne “arretrato in una infelice costruzione ad imbuto”⁽¹⁷⁾. Lo schema della cappella “spostata” era stato pubblicato da Luca Beltrami nel suo volume sul Luini del 1911⁽¹⁸⁾ e l'intento del restauro, compiuto nel 1920, fu appunto quello di “ritornare la cappella nelle sue dimensioni e nella sua struttura, quale la volle B. Luini, quando per incarico della Confraternita del Santissimo Corpo del Signore, ne dipinse l'affresco sull'arco, e le quattro tavole in legno da formare nel loro assieme un trittico sormontato da una lunetta”⁽¹⁹⁾. In quella medesima occasione furono terminati l'altare e la balaustina in ferro. Le tavole, restaurate e arricchite di una cornice dorata, furono definitivamente ricollocate nella cappella nell'agosto del 1922. Tre anni più tardi venne inaugurata “la nuova Urna o S. Sepolcro, in legno con angeli e con emblemi della Passione del Signore, indorata a vernice, fattura del Sig. r Annibale Pagnoni... Ispiratore e sovrintendente al lavoro il M. R. Don Spirito Maria Chiapetta”⁽²⁰⁾, sepolcro che doveva contenere lo scurolo, ma che ora è andato perduto; dalla fotografia che ci è giunta, ripresa quando l'opera si trovava ancora nel laboratorio del doratore, si evince che era di notevoli proporzioni⁽²¹⁾. Si trattava di un arredo ligneo, destinato a esposizione devozionale, ugualmente di dimensioni imponenti. Per la basilica il Chiapetta aveva ideato anche diverse suppellettili, come la ferula processionale e forse un trionfo eucaristico, altresì documentati da vecchie fotografie, di cui oggi non c'è più traccia⁽²²⁾. Il 16 aprile dello stesso anno (1925) ci fu la consacrazione dell'altare in cui furono deposte le reliquie dei santi Martiri Nazario ed Alessandro.

Sulla navata opposta, a sinistra, alla prima cappella intitolata a S. Antonio da Padova, si riservò un primo leggero intervento di restauro nel settembre del 1919, ma i lavori più radicali vennero realizzati sei anni più tardi. Nel 1925 si abbatté il vecchio cupolino per costruirne uno analogo a quelli già

presenti in altre cappelle: in sede di progetto, come ricorda il Fumagalli, fu tecnicamente ideata la sovrapposizione di un'armatura in legno alla piccola volta in muratura e la sua copertura in lastre di rame. Si procedette anche alla decorazione pittorica dei pennacchi della volta in cui vennero raffigurati – come precisato dal Colombo (1974)⁽²³⁾ – i busti dei santi Luigi IX, Elisabetta d'Ungheria, il Beato Lucchese e Margherita da Cortona.

Anche la collocazione sulle pareti di due affreschi del Montalto con la Natività e la Circoncisione, strappati dalla calotta absidale e riportati su tela dal Malinverni, avvenne in quegli stessi anni; inoltre la disponibilità degli arredi della sconscrata San Sisto consentì di collocare come sottoquadro all'altare un ovale con l'effigie del santo titolare: il prevosto ricorda che l'Annoni e il Pianca⁽²⁴⁾ provvidero rispettivamente al rinforzo del telaio e al restauro del dipinto, documentato da una vecchia fotografia ma ora scomparso⁽²⁵⁾.

Nel pavimento marmoreo è tuttora rimasta incastonata una lapide sepolcrale in memoria di Donna Isabella Serbelloni, datata 1768; al Pagnoni, invece, sono da riferire le mensole in legno per deporre le ampole. L'attribuzione è testimoniata dalla Marelli⁽²⁶⁾ che riporta la scritta a penna su una fotografia dell'archivio parrocchiale: "Sottomensole dell'altare di San Antonio da Padova, disegno di A. Pagnoni 1926, destinate a coprire lo stile '800 delle mensole in marmo".

La seconda cappella, quella dedicata alla Madonna, offre una buona documentazione dell'attività di Eugenio Cisterna⁽²⁷⁾: vi si trovano due tele raffiguranti Gesù adolescente e lavoratore, a destra, e i santi Gioacchino e Anna, a sinistra; negli spicchi della cupola, sempre dello stesso artista, un coro angelico (1911). Anche in questa cappella il pittore, operosissimo in molte chiese milanesi e in alcune diocesi, segue il suo stile consueto, dal caratteristico sentimentalismo: forse lo stesso artista ideò, teatralmente, la decorazione in stucco che si estende sulle pareti. Più scarse, invece, le notizie registrate dal prevosto che si limita a ricordare un riordino del 1922 e un intervento marginale sulla statua della Vergine che nel '28 "fu liberata di ingombranti ghirlande di fiori artificiali in porcellana, di fiori metallici con lampadine elettriche...", mentre fu lasciata, ma meglio collocata, la corona di stelle in cristallo di rocca legate fra loro con anello e incastonature d'argento, dono della Nobile Famiglia Belgioioso-Ritter", corona che ora non è più in luogo; "riapparvero così i fregi in bronzo dorato fissi nel marmo e in armonia collo stile dell'altare ottocentesco"⁽²⁸⁾.

Non risulta invece dalle attente annotazioni del prevosto alcun accenno ad altre decorazioni compiute probabilmente negli anni trenta⁽²⁹⁾: le teste di profeti in stucco sui pennacchi e le tempere all'interno delle lesene dell'arco.

Nell'ultima cappella, quella di S. Carlo, si iniziarono i lavori di ristrutturazione nel settembre del 1924; il progetto, ideato dal Chiapetta, prevedeva che al posto della cosiddetta tazza venisse costruita "una cupola con cupolino a otto finestre. Per la decorazione è stabilito di rispettare lo stile neoclassico della medesima

(1800)"⁽³⁰⁾. Agli anni che vanno tra il 1924 e il 1926 risale il restauro di vari dipinti collocati in quella stessa cappella (sui quali si interverrà anche in tempi recenti): la tela di Giuseppe Sogni, già creduta di Giuseppe Melani (1680-1747) con la Comunione di S. Luigi, oggi in funzione di pala d'altare; quella eseguita da Angelo Galli su abbozzo del Duchino dedicata a S. Carlo tra gli appestati (restaurata dai fratelli Annoni); e quella con la Madonna del Rosario dipinta da Daniele Crespi su disegno del Cerano (restaurata dal Pianca). Il 18 novembre del 1926 si consacrò l'altare di questa cappella, che ospitò da allora le reliquie dei santi Sebastiano e Fabiano. Fu in quell'occasione che il pittore bresciano Umberto Marignani, che il "Liber Chronicus" indica chiaramente come discepolo del Loverini di Bergamo⁽³¹⁾, affrescò, ai lati dell'ingresso, la Parsimonia e la Carità di S. Carlo sulle lesene all'interno dell'arco: nell'archivio parrocchiale sono tuttora conservati i cartoni preparatori di questi affreschi, particolarmente gradevoli anche per la vivacità narrativa. Non è da escludere, inoltre, che gli affreschi nei pennacchi del cupolino – i busti di S. Filippo Neri, S. Pio V, S. Felice da Cantalice e il Beato Gian Angelo Porro – siano stati anch'essi opera del pittore bresciano.

Nel transetto attualmente possiamo trovare oggetti che, pur appartenendo a epoche diverse, tuttavia si integrano con una certa armonia nel contesto della basilica: un'importante formella marmorea del 1308 con S. Giorgio e il drago, già murata sopra l'arco del portale della canonica e trasferita all'interno della chiesa dopo il 1982⁽³²⁾; una edicola marmorea scolpita da Luigi Gandolfi a raffigurare la Madonna col Bambino; ai lati di questa piccola edicola, le due statue in bronzo raffiguranti S. Giorgio e S. Natale in abiti pontificali, realizzate dal Brivio; e, da ultimo, un sarcofago romano "a vasca", costituito da due grossi frammenti, proveniente da scavi effettuati nel 1969 nella navata sinistra della basilica⁽³³⁾. Sui due lati minori del transetto sono collocati due imponenti affreschi di Virginio Monti (1891), con la Resurrezione di Lazzaro e la Pentecoste, scenografiche composizioni di largo respiro; a destra, sul muro di fondo, si trova uno degli affreschi del Montalto, con coro angelico, recuperato dal Malinverni in stato frammentario e per questo "integrato... colla croce, a figurare la sua Esaltazione"⁽³⁴⁾. Nella zona del presbiterio, l'intervento più drastico, non nel senso negativo del termine, fu quello che portò all'erezione del cupolino sopra il presbiterio, su progetto del Chiapetta. Nel marzo del 1921 si incominciarono i lavori che consistevano nella costruzione di una piccola cupola, sostenuta da quattro pennacchi e superiormente conclusa da un lanternino sorretto da colonne singole poggianti su grosse mensole libere – otto, numero tradizionalmente simbolico. Questo scenografico intervento sembrava una fantastica rielaborazione vagamente ispirata alla tradizione romanica, forse francese. In ogni caso, tale realizzazione del Chiapetta si distacca dal tema che, dal Seicento all'Ottocento, aveva sempre ispirato gli architetti operosi in San Giorgio, cioè – come suggerito nel testo pre-

cedente – il costante riferimento alla chiesa di S. Fedele. Non muta di molto, invece, la nuova illuminazione nella chiesa rispetto a come l'aveva concepita da ultimo il Parrocchetti: e questo perché non viene alterata la posizione della fonte di luce, prima proveniente dal vecchio lucernario, ora dal nuovo cupolino costruito in luogo di quello. In proposito è eloquente la sezione della chiesa disegnata dal Parrocchetti nel 1889, che mostra lo spaccato in cui si vede ancora il lucernario poi demolito⁽³⁵⁾.

Discordi sono i pareri con cui fu accolta la costruzione della cupola; se da un lato il Tamborini (1928), sacerdote legato a San Giorgio al Palazzo, ritiene che la nuova cupola è "in armonia con quella che sta sopra la crocera, dando all'altare, al presbitero e al coro, un aspetto elegante e luminoso" e sostiene che "il danno d'aver perduto la linea primitiva si può dire alquanto riparato dalla creazione di un'opera moderna di pregio non comune"⁽³⁶⁾, dall'altro il Ponzoni (1930), nella sua guida dedicata alle chiese di Milano, la giudica "un lavoro non solo inutile, ma nocivo all'economia architettonica della basilica... Se poi si osserva che lo stile della nuova cupola ideata dall'ingegnere Mons. Chiapetta, non è in perfetta armonia con almeno qualcuno degli stili del tempio, ad opera finita si dovrà dire che si stava meglio quando sembrava di star peggio"⁽³⁷⁾.

Come risultava da un progetto iniziale⁽³⁸⁾, la decorazione del cupolino in un primo tempo era stata concepita su un modello più geometrico di quello attuale, compiuto dal pittore Achille Funi. Questi, rientrando nella tradizione dei grandi pittori operosi in San Giorgio, eseguì – tra il 1931 e il 1933 – gli affreschi del catino dell'abside e dei lunettoni sovrastanti l'altare maggiore, che si venivano così ad aggiungere a quelli del cupolino. Il suo intervento completava quanto già compiuto da Virginio Monti nel 1891 sulle pareti del presbiterio e aveva come tema centrale l'esaltazione del santo titolare della chiesa. Non ci sono molti documenti che ci informano dell'attività del Funi in San Giorgio e anche il "Liber Chronicus" si limita a due soli accenni: il primo, datato dicembre 1931, segnala che "si scoprirono finalmente gli affreschi delle due lunette sovrastanti l'altare e dell'abside, opera pregevole del pittore Achille Funi"⁽³⁹⁾. Nell'agosto – dicembre 1933, invece, "sono compiuti gli ultimi affreschi da Achille Funi nella volta della Cupola sovrastante l'Altare Maggiore"⁽⁴⁰⁾.

Egli, come abbiamo visto, iniziò nel 1931 con l'affrescare l'abside, dove dipinse le figure dei santi Vito, Maurilio, Giorgio, Natale, Latina e Sisto, con al centro il Crocifisso. Quindi affrontò la decorazione dei lunettoni sopra le composizioni del Monti, pittore che il Funi conosceva già per gli affreschi da questi dipinti nella cattedrale di Ferrara. La lotta con il drago, che occupa il lunettone di destra, si avvale di un linguaggio di intonazione più lombarda rispetto all'affresco con il medesimo tema, realizzato tra il 1934 e il 1937 nella Sala della Consulta del Palazzo Comunale di Ferrara, dove il Funi dimostra di trarre ispirazione dai cicli di Cosmé Tura⁽⁴¹⁾. Il martirio, dipinto sul lunettone di sinistra, vive invece sul con-

trasto tra la drammaticità dei carnefici da un lato e la ieratica plasticità del santo dall'altro; evidente è il richiamo alle figure affrescate nel salone delle cerimonie del Palazzo dell'arte per la V Triennale di Milano (1933).

Nel cupolino, infine, si trovano "quattro gruppi di tre Angeli cantanti e musicanti intercalati da quattro Angeli in veste di guerrieri celebranti la gloria di S. Giorgio"⁽⁴²⁾.

Rivestono grande interesse alcuni cartoni preparatori con la figura di S. Giorgio. Due in modo particolare⁽⁴³⁾: quello utilizzato nella scena del giudizio nella lunetta sinistra e quello nell'abside che richiama una figura di Enea, studio preparatorio per l'affresco della IV Triennale di Arti Decorative alla Villa Reale di Monza, datato perciò 1930⁽⁴⁴⁾. Rimangono anche alcuni disegni e studi per gli angeli del cupolino, che, come rilevato dalla critica, richiamano uno dei principi dell'arte del Funi, ispirato ai dettami del Carrieri, secondo cui "se devi dipingere un uomo vestito, dipingilo prima nudo".

La decorazione in San Giorgio inoltre costituì, per il Funi, la prima occasione di trattare un soggetto religioso che richiedesse un impegno così complesso. E fu il viatico per il gigantesco Cristo in trono con due maestosi angeli, realizzato l'anno successivo nella chiesa romana del Cristo Re.

Non è da sottovalutare il legame con la tradizione locale, che già nel Cinquecento aveva visto, nella basilica, l'intervento del Luini, come, forse, anche quello con Brunelleschi (i conchiglioni di raccordo con il cupolino possono ricordare quelli nella cappella Pazzi di Firenze).

Nella basilica di San Giorgio, il maestro ha lasciato affreschi di notevole suggestione scenica⁽⁴⁵⁾, non solo per la composizione, ma anche per la cromia, spesso surreale: è il caso della teoria di santi che, sull'abside, costituiscono anche un suggestivo fondale all'altar maggiore. Nonostante questi importanti affreschi siano stati restaurati in tempi abbastanza recenti, se ne segnala, in alcune parti, un precario stato di conservazione.

Negli stessi anni in cui lavorò il Funi, si affrontarono le opere di compimento al battistero che sostituiva la semplice vasca battesimale in pietra usata fino allora. Fu inaugurato il 24 dicembre 1932, "ampliato... decorato con dipinti a tempera dal pittor Carlo Pianca, ornato di credenza e genuflessorio a più persone nuovi in stile secentesco..., pavimento nuovo a svariati marmi, sacrario e tabernacolo per i Sacri Olii, prima mancanti. Alla parete destra fu collocato un Battesimo di Cristo del '700 restaurato dal pittore Pianca"⁽⁴⁶⁾.

Annunciati nel '32, vennero ultimati nel 1934 i lavori di decoro dell'altare maggiore: la mensa e il pallio furono realizzati in marmi policromi su disegno del Pianca, mentre i due angeli in marmo bianco, ritenuti inadatti all'altare settecentesco, furono sostituiti con altri due intagliati in legno da Alessandro Cappuccini a imitazione di quelli antichi esistenti sull'altar maggiore del Duomo di Voghera. Ma solo il 18 ottobre 1936 se ne inaugurava il nuovo pavimento in marmi di

vario colore: "macchia vecchia, rosso di Francia, giallo Siena e bardiglio"⁽⁴⁷⁾; di questo intervento rimane anche il disegno datato 1936, con l'annotazione del Fumagalli che scrive: "Progetto pavimento in marmi altare maggiore approvato dalla Commissione d'arte sacra"⁽⁴⁸⁾; gli angioletti che decorano il ciborio, nel frattempo, furono fatti fondere in bronzo, dorati e fissati nella loro sede.

Nel 1935, per motivi termici, si rese necessario un intervento sulle coperture del campanile e della cupola maggiore, entrambe ricoperte con lastre di rame in sostituzione delle precedenti in zinco, e si raddoppiarono le vetrate delle finestre di tutta la chiesa: due anni più tardi, su progetto del Pianca coadiuvato dagli architetti Orombelli e Clerici, si procedette al restauro e alla decorazione della parte interna della cupola maggiore, in modo da "accordare l'architettura decorativa con quella del transetto e delle navate: stile neoclassico.. nel settore delle finestre, lesene in marmo, capitelli e basamenti in bronzo patinato; incorniciature delle finestre in stile 800"⁽⁴⁹⁾.

La sacrestia e le suppellettili

Dalla navata sinistra si accede alla sacrestia sul cui muro esterno era collocato l'ultimo degli affreschi del Montalto – l'Assunta – che faceva gruppo con quelli, cui si è già accennato, oggi nella cappella di S. Antonio. Minacciato dall'umidità, nel 1927 venne strappato insieme a quelli del catino dell'abside e restaurato ad opera di Aristide Malinverni. In seguito all'ammodernamento dell'impianto di riscaldamento (1970 circa), l'affresco fu spostato all'ingresso, tra la porta e la prima cappella della nave sinistra, e quindi definitivamente collocato in sala riunioni.

Tra gli interventi compiuti nel nostro secolo in questi ambienti si ricorda l'apertura di una porta "che passando sul giardinetto del beneficio prepositurale conduce nella corte della Canonica", apertura praticata per non "subire il disturbo dell'andirivieni degli inservienti e d'altri che si portavano così in sacrestia durante la predicazione dal pulpito"⁽⁵⁰⁾.

Su iniziativa del Fumagalli, nel settembre del '32, si rimossero le vecchie porte della sacrestia e del corridoio per cui si accede in via Torino e si sostituirono con nuove porte stilisticamente accordate con i mobili seicenteschi della sacrestia. Nell'ottobre del '37 si rifecce il pavimento in marmo cipollino verde e si restaurò tutto l'arredo ligneo. Purtroppo i mobili oggi visibili non sono più quelli antichi, ma sono stati rifatti nel 1953 in seguito alla distruzione di quelli originari durante il bombardamento del 15 agosto di dieci anni prima.

Tra le opere più interessanti oggi custodite in sacrestia va menzionata la Deposizione di Marco Basaiti, dipinto importante ma in condizioni di conservazione molto compromesse. Nel 1924 un articolo comparso sul periodico "Pro Fami-

lia"⁽⁵¹⁾, annunciava il recupero dell'opera, già "confinata" in sacrestia, e la sua nuova collocazione in una cappella dopo il restauro del Malinverni. Nel 1960, in seguito ad un ulteriore restauro presso la Soprintendenza delle Belle Arti di Brera, la Deposizione fu definitivamente collocata in sacrestia.

Le suppellettili sono più che altro otto-novecentesche: fra di esse di particolare valore è il calice firmato e datato – Bellosio Eug. Fece Milano 1900 – con l'iscrizione "Aemilio Diviano Ecclesiae S. Georgii Ad Palatium Mediolani Praeposito Sacrum Semisaeculare Feliciter Peragenti Populus Curiatus Et Amici VI Kal Iun Anno Leonis PP XIII Concessus Sancto": fra i riquadri smaltati si segnala, almeno, la veduta della basilica. Prezioso anche il candelabro pasquale in bronzo, opera settecentesca di Iacobo Dafino (1790), che fu acquistato nel novembre del 1934.

La canonica e gli oratori

Il 9 gennaio 1927 fu una data importante, quella della benedizione e posa della prima pietra degli erigendi oratori maschile e femminile e della canonica. Il progetto del Chiapetta, stimolato come sempre dall'entusiasmo del prevosto Fumagalli, consisteva in un edificio che si sviluppava intorno a un cortiletto circondato su tre lati da un portico con volte a crociera, sostenuto da colonne. I lavori furono ultimati tra il maggio e il novembre del '34: così come oggi appare, lo stile neorinascimentale del nuovo edificio non ha nulla a che vedere con la fabbrica preesistente della canonica, già documentata da vecchie fotografie.

Come già la sacrestia, anche l'oratorio maschile e la canonica subirono gravissimi danni durante la seconda guerra mondiale: più semplice fu il lavoro di ripristino della canonica che nel '45 tornava abitabile, più lungo e difficile l'intervento sull'oratorio che avvenne tra il '50 e il '51.

Attualmente nella casa parrocchiale si conservano due piccole tavole di grande interesse: la Crocefissione attribuita dal Toesca a Anovelo da Imbonate, forse cuspide di un polittico perduto, e l'Ecce Homo riferito a Andrea Solario e giunto alla chiesa nel 1846 con il legato Rolla. Perduta è invece una pala con la Madonna e il Bambino fra santi, già custodita nell'oratorio, e documentata da una vecchia fotografia⁽⁵²⁾.

Nel cortile della canonica si trova una ricostruzione ottocentesca dell'antico portale maggiore della chiesa, ma che non corrisponde nelle misure generali all'antico portale ancora esistente sotto la facciata settecentesca. Nella copia sono anche riportate le due iscrizioni scolpite sul portale antico in due fasce disposte a semicerchio, una in latino e l'altra in caratteri greco-barbarici.

In uno dei locali della canonica sono conservati alcuni frammenti decorativi romanici – capitelli e basi di colonne – provenienti dall'antica basilica, che il Reggiori ha catalogato nel 1925.

Gli ultimi interventi nella basilica

In anni recenti vennero compiuti dei piccoli interventi di riordino, tra i quali vanno ricordati la demolizione degli stucchi delle navate perché in cattivo stato di conservazione – 1972 – e il rifacimento del pavimento – 1978 – su progetto dell'architetto Antonello Vincenti, impiegando il cotto d'Impruneta a forme retangolari.

Nel 1973 gli architetti Piergiorgio e Antonio Ponzini, in base a quanto prescritto dal Concilio Vaticano Secondo, hanno studiato la sistemazione della parte anteriore del presbiterio – arretrando le balaustre e spostando il battistero – con la mensa eucaristica e l'ambone in granito rosa di Baveno⁽⁵³⁾, anche se la collocazione della cattedra non fu quella definitiva. Il vecchio altare è oggi utilizzato per contenere l'urna in cui vennero sigillate nel 1935 le reliquie di S. Natale. Realizzata in argento e cristallo su disegno del Pianca, l'urna è ricordata dal prevosto per il suo peso eccezionale di trentadue chili⁽⁵⁴⁾. A cavallo degli anni ottanta sono stati realizzati importanti restauri, ai quadri e alle cappelle.

In occasione del centenario dell'ampliamento della basilica di San Giorgio, nel 1991, furono indetti incontri i cui risultati sono confluiti in parte in questo volume: da poco (1993) sono terminati i lavori di ristrutturazione della canonica, ora destinata anche a usi sociali e culturali.

NOTA SUI DOCUMENTI DI SAN GIORGIO AL PALAZZO NEGLI ARCHIVI MILANESI.

La presente indagine intende segnalare, in termini orientativi, il materiale documentario relativo a San Giorgio al Palazzo, limitatamente a quanto custodito nei principali archivi milanesi.

Archivio di Stato.

Un fascicolo dedicato a San Giorgio contiene l'inventario dei faldoni del fondo di "Religione": tale regesto fornisce una chiara traccia di tutte le cartelle e dei documenti ad esse relativi che si possono richiedere per la consultazione. Si inizia con un inventario che cataloga 18 pergamene che vanno dal 970 al 1591, cui se ne aggiunge un'altra relativa alle Bolle Pontificie dal 1489 in avanti (1709). Si sono occupati di questo argomento prima A. Greco 1959 e poi L. Zagni 1988. Vi è inoltre una notevole serie di documenti – reperibili nei faldoni compresi tra il numero 237 e il 259 – che copre l'arco di quasi cinque secoli: il documento più antico risale al 1218 e il più recente è datato 1801. Gli argomenti trattati sono i più svariati: liti e controversie, donazioni ed eredità, case e terreni, cause intentate al fine di ottenere il credito dei legati di cui era stato fatto dono alla chiesa o semplicemente atti relativi alla riscossione di un beneficio.

All'interno dei problemi relativi all'amministrazione o ai diritti della chiesa, si segnalano: la scato-

la 243 P. a. (parte antica), che raccoglie documenti compresi tra il 1369 e il 1793, e le cui cartelle sono relative a statuti, alla partecipazione alle quotidiane distribuzioni, come anche alle dispen- se dalla residenza; vi sono inoltre comprese carte relative a sussidi, una miscellanea di "varie cose spettanti al coro", le prebende (legati per la cappellania corale o i terreni dovuti alla chiesa), diver- se liti, le cappellanie antiche e le loro rendite annue, oltre a inventari degli argenti, dei mobili e delle suppellettili dall'anno 1423 al 1715, nonché la visita del 1623, 16 gennaio, e i decreti del car- dinale Federico Borromeo. La scatola 246 P. a. contiene molte informazioni che riguardano lavori e opere di restauro compiute nella chiesa: quindici cartelle coprono gli anni tra il 1728 e il 1740, documentando opere relative all'altare, al tabernacolo e alla ricostruzione di quasi tutte le cappel- le: quella di S. Carlo (1740-1743), del SS. Rosario (1749-1756), di Maria Vergine Assunta (1496-1764), del Santissimo Crocifisso (1763-1765) e di S. Antonio da Padova (1765-1767). Altri fasci- coli attestano lavori costruttivi sino al 1769 e le spese fatte per paramenti e suppellettili (1720-1759: argomento di più di trenta cartelle).

Due documenti del 1727 e 1728, che ricordano la donazione fatta da Domenico Belinzago per il ciborio dell'altare maggiore, aprono la scatola 247 P. a. (1480-1801). Si trovano poi ampi riferi- menti alle ragioni che il Capitolo vanta sulla piazza, "o sia cimitero": alla chiesa, su precisa richie- sta, spetta la facoltà di concedere anche il libero transito di carri e carrozze. Vi rientra pure la giu- risdizione di San Giorgio sull'oratorio dei Disciplini in porta Ticinese. Una ventina di fascicoli, che vanno dal 1646 al 1698, trattano dell'eredità lasciata da Giovanni Maria Parodio alla sacrestia di San Giorgio.

Il fondo 258 P. a. documenta la costruzione della facciata: vi è compresa anche la bolla di Bene- detto XIV del 9 agosto 1748, che istituisce una pensione di 24 ducati d'oro da devolvere a questo scopo (confermata da un'altra bolla di medesima data). Vi sono poi notizie sulle prerogative e sulle antichità della chiesa, con accenni alla vita di S. Natale e di S. Latina.

La 259 P. a. costituisce particolare esempio di raccolta miscellanea comprendente anche alcune let- tere private.

Nel fondo 1477 P. m. (parte moderna) relativo a Confraternite di Milano, è compresa la docu- mentazione riguardante la compagnia della S. Croce, legata alla chiesa di San Giorgio: di notevole rilievo l'inventario del 1786 sulla Croce di S. Natale (l'altare, il crocifisso, gli angeli, i candelabri e le altre suppellettili preziose).

Il fondo "Culto", nella scatola 1540 P. m., contiene documenti per lo più datati alla prima metà dell'Ottocento: i molteplici argomenti spaziano dall'amministrazione alla contabilità, dai crediti ai debiti, dalla dignità alle cariche, come anche i fondi, i locali e infine gli arredi.

Del fondo "Notarile" si segnala almeno la cartella numero 4364 (Stefano q. Ambrogio Seroni) le cui carte offrono importanti notizie relative alla Confraternita del Corpus Domini che datano dal 3 dicembre 1489 al 12 giugno 1498.

Archivio Storico - Civico.

In primo luogo vi sono custoditi i disegni della Raccolta Bianconi, il cui tomo VII contiene pla- nimetrie della chiesa (numeri 21,22). I documenti raccolti nel fondo "Ornato Fabbriche", com- prendenti anche disegni, si dividono in due serie: la prima va dai primi dell'Ottocento al 1860, la seconda dal 1861 al 1927. Dal momento che non è possibile la consultazione e che si possono richiedere fotocopie solo sulla base di indicazioni offerte da un registro con un inventario, se ne riportano gli estremi:

- 1^a serie cartella 14, fascicolo 7 1813
 cartella 17, fascicolo 5 1841
 cartella 18, fascicolo 6 1846-1850
 cartella 19, fascicolo 6 1854

2ª serie: - via Torino

1891 (Protocollo Generale 35276, cartella 30): Stabile ad uso abitazione, altro a chiesa ed annessi.

1898 (Protocollo Generale 92782, cartella 224): Locale ad uso lavorerio; accordo tra la Fabbriceria e la signora Maria Campiglio.

- piazza San Giorgio

1865 (Protocollo Generale 31595, cartella 29): Completamento dell'Altare dedicato a San Francesco.

1927 (Protocollo Generale 183249, cartella 1170): Riordino per ricavo locali ad uso Sala per le riunioni.

Archivio Storico Diocesano.

Anche i numerosi documenti qui custoditi sono regestati in Palestra 1971.

Sedici sono i volumi relativi a San Giorgio al Palazzo (alcuni dedicati a chiese ad essa collegate). Il primo volume (raccolto nel 1857 dal canonico archivista A. Sala) comprende nello "status animarum" di varie chiese, quello di San Giorgio al Palazzo (i fascicoli 1 e 9, datati al 1576 e al 1633). Il secondo volume è composto da trentadue fascicoli – anni 1501-1686 – che trattano problemi interni alla chiesa come gli elenchi dei canonici e dei cappellani titolari, le ordinazioni, le licenze, il dirimere le controversie o l'inventario delle entrate.

I fascicoli 4 e 5 contengono i decreti del cardinale Federico Borromeo (16 gennaio 1623). Numerosi i fascicoli relativi alla controversia per i beni di Zibido San Giacomo (dal 1530 di proprietà della chiesa di San Giorgio).

Quattordici fascicoli su terreni, battesimi e matrimoni (1474-1602) costituiscono il terzo volume ("Scripturae fere omnes antiquae ecclesiae collegatae S. Georgii in Palatio colligatae anno Domini 1677"). Il quarto volume ("Scripturae ecclesiae S. Georgii in Palatio per archivium dispersae, repertae anno 1671 et insimul conglutinatae") in undici fascicoli, tratta, invece, elenchi di canonici e controversie.

Dopo i volumi relativi alle chiese di S. Maurilio, SS. Vito e Biagio, S. Ambrogio in Solariolo, S. Sisto, S. Maria al Cerchio, l'undicesimo (raccolto dal Sala) comprende dieci fascicoli di suppliche, controversie e stralci di lettere di S. Carlo in merito a diritti di precedenza del Capitolo di San Giorgio (1574).

Infine il volume XVI contiene la visita del cardinale Giuseppe Pozzobonelli compiuta in San Giorgio al Palazzo nel 1779, 11 giugno, trascritta nel testo a cura di M. L. Gatti Perer (1970).

Archivio della Fabbrica del Duomo.

Alcuni documenti relativi a San Giorgio al Palazzo sono compresi negli indici riordinati da E. Verga, 1908. Il capitolo XXIV, relativo alle Case in Milano, contiene per lo più i "documenti privati dei possessori degli stabili lasciati poi alla Fabbrica": vendite, permuta, divisioni, livelli, affitti e anche cause e decreti. Al terzo paragrafo, che si occupa di porta Ticinese, il quarto fascicolo è interamente dedicato alla parrocchia di San Giorgio al Palazzo (1405-1811).

Biblioteca Ambrosiana.

Essendo la biblioteca chiusa al momento della stesura di questo testo (1997), non è stato possibile consultare né il Calendario o Antifonario Ambrosiano, né i disegni della Raccolta Ferrari, per i quali rimandiamo a M. L. Gatti Perer (1964-1965).

Archivio Parrocchiale di San Giorgio.

È tuttora in fase di riordino fatta eccezione per i documenti relativi all'amministrazione della parrocchia, così suddivisi nel 1982.

- Battesimi: 20 registri a partire dal 1566 (i registri degli anni 1869-1942 sono bruciati durante la guerra, ma sono stati ricostruiti gli anni 1900-1940).

- Cresime: 6 registri a partire dal 1579 (mancano quelli degli anni 1637-1682, 1684-1788, 1847-1943).

- Matrimoni: 14 registri a partire dal 1576 (mancano quelli dal 1851 al 1865 e dal 1869 al 1942).

- Morti: 14 registri a partire dal 1651 (mancano quelli dal 1869 al 1942).

Possiamo ancora trovare sia la cartella "Istromento, 27 febbraio 1877 (rogito Carlo Marocco)" – per cui rimandiamo al testo di Giovanni Battista Sannazzaro – sia il "Liber Chronicus" – per cui si veda la scheda di Renato Franco. Quasi tutti gli altri documenti, invece, sono custoditi in scatole senza rispettare un criterio né cronologico, né tematico. Rimane infine da segnalare che fino al 1970 si trovava ancora il Registro delle deliberazioni del Capitolo di San Giorgio dal 1743 al 1784, citato nel volume a cura di M. L. Gatti Perer (1970), ma attualmente scomparso.

- (1) Archivio Parrocchiale di San Giorgio, *Liber Chronicus 1889-1960*, (trascrizione di don G. Colombo).
- (2) *Liber Chronicus*, pp. 123-124.
- (3) Si è scelta la presente denominazione in conformità alla voce del *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*.
- (4) Anche CAPRARA 1981, p. 283.
- (5) CRIPPA 1983.
- (6) Il disegno è disponibile presso l'Ufficio Curia Arcivescovile. Purtroppo non abbiamo la documentazione degli altri progetti di ristrutturazione, ideati dal Chiapetta in San Giorgio al Palazzo, data l'impossibilità (1997) di accedere agli archivi della Soprintendenza Beni Architettonici e Ambientali, mentre alla Scuola Beato Angelico, dove sono stati trasferiti recentemente i disegni del Chiapetta già a Triuggio, sembra non esistano disegni relativi alla basilica.
- (7) *Liber Chronicus*, p. 105.
- (8) REGGIORI 1925, p. 75.
- (9) *Liber Chronicus*, p. 32.
- (10) *Liber Chronicus*, pp. 40-41.
- (11) Sui Morgari: MARINI 1991, pp. 262-266. Per i lavori di Luigi in S. Maria del Carro a Cassano Magnago (1895-1897): don G. COLOMBO 1980.
- (12) TAMBORINI 1928, p. 12.
- (13) *Liber Chronicus*, pp. 108-109.
- (14) REGGIORI 1929, p. 514.
- (15) *Liber Chronicus*, p. 37.
- (16) *Liber Chronicus*, p. 71.
- (17) TAMBORINI 1928, p. 30.
- (18) BELTRAMI 1911, p. 40.
- (19) *Liber Chronicus*, p. 25.
- (20) *Liber Chronicus*, pp. 51-52.
- (21) COLOMBO 1974, p. 87.
- (22) COLOMBO 1974, pp. 84,86-87.
- (23) COLOMBO 1974, p. 34.
- (24) Carlo Pianca, nato a Vercelli nel 1886, frequentò l'Istituto delle Belle Arti di Vercelli e lavorò a Milano come decoratore e restauratore in compagnia del suo maestro, Pietro Verzetti.
- (25) COLOMBO 1974, p. 52.
- (26) GATTI PERER 1970, p. 207.
- (27) Eugenio Cisterna (1862-1933), dopo un apprendistato presso la bottega di Andrea Monti, lavorò in società proprio con Virginio, il figlio del Monti. A questa coppia di artisti si deve la decorazione di molte chiese romane, tanto che non è da escludere un lavoro a quattro mani anche per gli affreschi del Monti in San Giorgio. Indipendentemente dall'attività con Virginio, il Cisterna fondò lo studio Vetrare d'Arte Giuliani. Dopo un primo lavoro agli inizi del secolo, il Cisterna fece ritorno a Milano nel 1910 per la decorazione della chiesa superiore del Corpus Domini. Per notizie più complete ed esaustive, MORETTI 1982.
- (28) *Liber Chronicus*, p. 70.

- (29) COLOMBO 1974, p. 35.
- (30) *Liber Chronicus*, p. 46.
- (31) *Liber Chronicus*, p. 57.
- (32) *Milano ritrovata 1986* (scheda di E. Montinari), p. 471.
- (33) COLOMBO 1974, p. 48.
- (34) *Liber Chronicus*, p. 65.
- (35) Per l'illustrazione cfr. il capitolo relativo all'Ottocento.
- (36) TAMBORINI 1928, p. 31.
- (37) PONZONI 1930, p. 423.
- (38) COLOMBO 1974, p. 44.
- (39) *Liber Chronicus*, p. 93. Alla dottoressa Paola Barbara Conti si devono alcune fra le indicazioni qui riportate, sia documentarie che bibliografiche, relative all'opera del Funi in San Giorgio al Palazzo.
- (40) *Liber Chronicus*, p. 102.
- (41) Mito (II) di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale di Achille Funi, 1939; SCARDINO 1985.
- (42) *Liber Chronicus*, p. 102.
- (43) Cartoni pubblicati in DE LUCA 1988, pp. 27 e 29.
- (44) Per questo disegno e per i problemi relativi al rapporto con le fonti classiche, PONTIGGIA - QUESA 1992, p. 162 e p. 231 per la scheda biografica.
- (45) Vd. anche SIGHINOLFI 1933a, 1933b.
- (46) *Liber Chronicus*, pp. 98-99.
- (47) *Liber Chronicus*, p. 112.
- (48) Il disegno è disponibile presso l'Archivio Parrocchiale di San Giorgio.
- (49) *Liber Chronicus*, pp. 120-121.
- (50) *Liber Chronicus*, p. 10.
- (51) 31 agosto 1924, *La risurrezione di un'opera d'arte*.
- (52) REGGIORI 1929, p. 526 ill.
- (53) COLOMBO 1974, p. 15.
- (54) *Liber Chronicus*, p. 105.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

LA SERIE DELLE *AUSTRIACAE GENTIS IMAGINES* DI GASPARE OSELLO¹ (*prima parte*)

Stefania Seccareccia

Gaspere Osello fa parte di quel numeroso stuolo di incisori di riproduzione che, soprattutto nel Rinascimento, fungeva da corollario a figure più rappresentative ed artisticamente più rilevanti.

Di lui non si ci sono pervenuti molti dati biografici certi: incisore e stampatore nato a Cittadella, presso Padova, intorno al 1530⁽²⁾, ha lavorato probabilmente a Venezia e a Roma. Non si conosce né la data né il luogo di morte, ma si è certi che era ancora vivente nel 1585, anno in cui la sua firma compare su un documento autografo, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Venezia⁽³⁾, così come anche nel 1590 quando il suo nome, in qualità di stampatore, si legge su un foglio inciso da Giacomo Franco⁽⁴⁾.

All'interno del suo modesto *corpus incisorio*⁽⁵⁾ si evidenzia la serie di ritratti delle *Austriacae Gentis Images*, composta da 58 fogli e tirata probabilmente in tre differenti edizioni, considerata da molti l'opera più importante, se non quella maggiormente nota.

In molti Gabinetti di Stampe, italiani o esteri, è possibile trovare esemplari di quest'opera più o meno completi, con danni oppure perfettamente conservati... Anche la Raccolta Bertarelli possiede una raccolta completa di questi fogli⁽⁶⁾ in ottimo stato di conservazione⁽⁷⁾.

I ritratti derivano da disegni di Gian Francesco Terzi⁽⁸⁾, bergamasco che a sua volta trae ispirazione da alcune sculture bronzee del cenotafio dell'Imperatore Massimiliano I nella Hofkirche di Innsbruck.

A Vienna all'Albertina sono conservati 56 disegni ritenuti da Ilg⁽⁹⁾ preparatori per le incisioni, in realtà sono opera di un anonimo e presumibilmente tratti, nello stesso verso, dalle incisioni di Osello. Secondo Byam Shaw⁽¹⁰⁾ esisterebbe un solo disegno autentico del Terzi conservato al Christ Church di Oxford raffigurante l'imperatrice Anna moglie di Rodolfo I, che risulta essere in controparte rispetto all'incisione.

Secondo Brunet⁽¹¹⁾ una prima edizione della serie è stata completata prima del 1558 (esemplare conservato in Bertarelli); a questa è seguita quella di Innsbruck che riportava, per la prima volta, la data nel frontespizio in basso a destra ed una

terza edizione apparsa nel 1569, poi inviata in Spagna nello stesso anno, come testimonia una lettera dello stesso Terzi indirizzata a Filippo II.

Nella serie, suddivisa in cinque Parti, ognuna preceduta da frontespizio, sono raffigurati, a bulino, a figura intera, 74 membri della casa d'Austria accompagnati da didascalie esplicative sulla vita dei singoli personaggi e spesso anche da raffigurazioni simbolico-allegoriche.

Fin dai tempi coevi quest'opera, realizzata da Osello, ebbe un notevole successo, probabilmente per l'alto valore encomiastico della stessa e per l'importanza politica della casata austriaca.

I ritratti sono tutti collocati in strutture architettoniche come si trattasse di statue, inserite in nicchie divise da colonne di ordine misto; sono poi contornati da composizioni allegoriche, fregi decorativi, grottesche...un insieme di fantasia ed ingegno. Nella cornice, ad ogni ritratto corrispondono alcuni versi di elogio di particolari virtù, inoltre le figure sono sfarzosamente abbigliate, con armature, costumi, particolari ieratici ed al tempo stesso curiosi che li rendono ottimo spunto di ricerca anche nell'ambito della storia del costume.

CATALOGO - prima parte -

Tutte le schede si riferiscono all'opera conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli: Vol. CC 156⁽¹²⁾

1. Frontespizio per la prima parte

Bulino, mm 510x345 (inciso);

mm 513x349 (lastra)

Nel cartiglio in alto a sinistra si legge: «DISCITE SAPIENTER / FLECTERE HABENS / SEV LAXARE IVVAT, SEV COHI / BERE / PRODEST» e in un simile cartiglio in alto a destra: «NEC TEMERE INCIPIAS NEC / SEGNIS PERFICE QVODVIS / VIRTUTEM RELIQVVM NVMINA / AMICA IVVANT».

All'interno della cornice architettonica si trovano il titolo dell'opera e la dedica del Terzi all'Arciduca d'Austria Ferdinando: «FRANCISCI TERTII / BERGOMATIS SERENISSIMI FERDINANDI ARCHDVCIS AVSTRIA / DVCIS BORGVNDA COMITIS TIROLIS ET.C. PICTORIS AVLICI AVSTIACAE GENTIS IMAGINVM / PARS PRIMA». Segue un avviso al lettore in sei righe che inizia con le parole: «LEECTORI / en tibi lector...» e termina: «terris concedat Vale». Di seguito, in tre colonne, l'elogio alla pittura di Giovan Mario Verdizotti: «IO. MARI VERDIZOTI ENCOMIVM PICTVRAE / Quis te sacra parens [...] super aethers uexit».

Sulla base della colonna in basso a sinistra il nome dell'incisore: «Gaspar / Patauinus / incisor» e su quella in basso a destra: «Eniponti / MDLVIII».

Un ulteriore avviso al lettore, firmato da Antonio Grotta, si trova sul basamento della cornice architettonica: «ANTONIVS GROTA / LECTORI [...] Semideum egregias longo ordine cernere laudes».

Ancora più in basso a sinistra: «Cum priuilegijs per annos XV» ed infine nell'angolo in basso a sinistra compare il numero della tavola: «1».

Si tratta del frontespizio alla prima parte dell'intera serie che porta la dedica all'Arciduca Ferdinando d'Austria. All'interno della cornice, oltre ad un avviso del tipografo Antonio Grotta, si può leggere un testo di Giovan Mario Verdizotti, che elogia la Pittura, la cui allegoria, una figura femminile con tavolozza e pennello, è raffigurata a sinistra; mentre a destra probabilmente si trova la Poesia, nei panni di una giovane che tiene tra le mani una penna d'oca e un cartiglio. Di questo foglio si conoscono almeno due stati: il I è quello sopra descritto; il II presenta «MDLVII» come data dell'opera e sulla tavolozza in mano alla figura femminile a destra compare un ritratto virile.

2. Ritratto dell'Imperatore Massimiliano II

Bulino, mm 435x347 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 519x350 (lastra).

Esemplare probabilmente di unico stato. Nell'inciso in alto a sinistra in un cartiglio decorato con piccoli mascheroni: «NE TORPERE PVTES / AETERNO CONSVLIT / AEVO»; nel cartiglio in alto a destra si leggono altri tre versi: «PALLAS, ET AETHEREA / FVL MEN AB ARCE / PARAT». In basso sul piedistallo: «MAXIMILIANVS, II, IMP. / En, qui uulneribus [...] faucibus Hellen». Anche nel margine in basso al centro si legge il nome del personaggio ritratto: «INVICTISSIMO CAESARI [...] SEMPER AVGVSTO», e più sotto un testo latino in tredici righe per descrivere le gesta famose e la vita dell'Imperatore. Nell'angolo in basso a sinistra compare il numero della tavola: «2» e in basso a destra la dedica del Terzi: «perpetua deuotione addictus Franciscus Tertius».

Osello ha tratto il soggetto di questo ritratto di Massimiliano II (Vienna 1527-Augusta 1576), come del resto gli altri della serie, da un disegno non noto di G. F. Terzi. Ai lati di Massimiliano II si riconoscono, grazie ai cartigli appesi, a sinistra il Tempo con la clessidra in mano ed Atena, dea guerriera seduta dinanzi a lui, con un elmo in testa, un'armatura sotto i piedi e la testa di medusa donatale da Perseo. A destra invece Vulcano con un fascio di saette sulla spalla e la Storia nei panni di una figura femminile seduta con un libro ed un cartiglio ancora da scrivere. Massimiliano II ha al collo l'insegna del Toson d'oro⁽¹³⁾ lo scettro nella mano sinistra ed un rotolo nella destra. In basso a destra dietro le sue gambe si intravede un'aquila che avanza con la sfera del potere tra gli artigli. Si possono trovare esemplari dello stesso foglio acquerellati.

3. Ritratto dell'Imperatore Ferdinando I

Bulino, mm 435x393 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 520x352 (lastra).

Nel riquadro a sinistra in alto sopra la trabeazione: «HVMANOS FLVCTVS DIVINIS / LEGIBVS AEQVANT» e a destra: «IVSTITIAE CVLTVS RELI / GIONI AMOR». In basso al centro sul piedistallo: «FERDINANDVS, I, IMP. [...] altera natis». In basso nel margine si legge una scritta latina in undici righe: «Miro prudentiae, et pietatis [...] et Boemiae Regis filia natis». In basso a sinistra nell'angolo il numero della tavola: «3».

Ferdinando I (Alcalá de Henares, 1503 - Wienn 1564), è diventato Imperatore dopo l'abdicazione del fratello Carlo V nel 1556. La lunga scritta nel margine allude alle sue grandi doti nell'esercizio del comando, sia prima di divenire Imperatore sia dopo l'investitura. Ferdinando I si è sempre distinto per la magnanimità, nell'evitare la violenza inutile e nel credere nella protezione divina, aspetto quest'ultimo che tra-

spare anche dalle due scritte in alto, sotto la trabeazione, in cui si allude all'ispirazione divina per esercitare degnamente il potere imperiale. Nei due medaglioni sono infatti rappresentate la preghiera a Dio, a sinistra, mentre a destra si riconosce la Giustizia. Più in basso due figure allegoriche una delle quali potrebbe essere la Pace opposta alla guerra, mentre quella di sinistra è circondata da vari simboli dello studio e del martirio.

4. Ritratto dell'Imperatore Carlo V

*Bulino, mm 433x347 (inciso, escluso il margine inferiore di mm. 80);
mm 515x352 (lastra).*

Nell'inciso in alto a sinistra, in un riquadro tre versi in latino: «NE MISERERE NOVVS RATEAT / SI REGIBUS ORBIS» e a destra: «QVIS RESERAT COELI / VIRTUS AMICA FORES». In basso al centro sul piedistallo: «CAROLVS, V, IMP. / Creuit, et enituit [...] uia lactea coeli». Nel margine compare una lunga scritta in latino in quattordici righe: «Satis superque solem [...] Isabella Lusitanie [sic] Regis filia natis». Nell'angolo estremo a sinistra: «4».

Esemplare, probabilmente di unico stato, raffigura l'Imperatore Carlo V (Gand 1550 - San Giusto, Estremadura, 1558) affiancato, alla sua sinistra a alla sua destra da due figure femminili incamminate, forse allusive alle nazioni sottomesse dal condottiero.

5. Ritratto di Filippo re di Spagna

*Bulino, mm 434x345 (inciso, escluso il margine inferiore di mm. 80);
mm 518x348 (lastra).*

In alto, alla sinistra del ritratto, in una cornice: «ERIPVISSE MIHI / QVA PVTAS NOMINA / PARCA»; nella stessa posizione a destra: «IN NATOS VIRTUS / CONTVLIT IPSA / MEOS». Sul basamento, in basso, sotto il re: «PHILIPPVS, I, HISP. REX / An poteras maiora breuis [...] nepotum maude triumphas». Nel margine in basso si legge una scritta latina in nove righe: «Heu quo raperis Philippe [...] filia natis supertistibus». Nell'angolo in basso a sinistra il numero: «5».

Filippo I il Bello (Bruges 1478 - Burgos 1506), arciduca d'Austria e Re di Spagna, figlio di Massimiliano I e a sua volta padre di Carlo V, viene rappresentato con a fianco dalla parte destra, le tre Parche, da quella sinistra, le quattro figlie piangenti avute da Giovanna la Pazza (figlia di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia).

Anche questo soggetto, come del resto tutti gli altri, deriva da disegni preparatori andati perduti, eseguiti da Gian Francesco Terzi da una delle statue disposte intorno al cenotafio di Massimiliano I. A differenza della scultura, però, nell'incisione Filippo I è rappresentato con uno sperone e lo scettro in mano.

Da quest'incisione è stato tratto un disegno, di anonimo, attualmente conservato a Vienna all'Albertina⁽¹⁴⁾.

6. Ritratto dell'Imperatore Massimiliano I

*Bulino, mm 435x346 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 520x350 (lastra).*

In alto a sinistra in una cornice: «QVOT VICTRIX / MERVI VIRTUS / REPERTITA CORONAS», analogamente a destra: «TOT SACRVM / EXORNAT GLORIA / CLARA CAPVT». Sul

piedistallo in basso: «MAXIMILIANVS, I, IMP: / O, cui belligeri [...] superba cothurno». Nel margine in basso si legge un'altra scritta latina in nove versi: «Qui bellicas Imperatorum uirtutes [...] filio nepotibus supertitibus». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «6». Massimiliano I (Wiener - Neustadt 1459 - Wells 1519) è raffigurato tra alcune figure allegoriche, forse la virtù delle vittorie contratte dall'Imperatore e la gloria apportata dalla stessa virtù⁽¹⁵⁾.

7. Ritratto dell'Imperatore Federico III

*Bulino, mm 433x344 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 518x347 (lastra).*

Nello scudo in alto a sinistra: «EXTINCTIS BELLI FACIBVS / PRVDENTIA / PACEM»; in quello di destra: «PRAETVLIT, / ECCE DEI / CVLTIS IN ORBE / VIGET». Sul piedistallo in basso al centro: «FRIDERICVS III IMP. / Aurea ridebat [...] numina terras». Nel margine si legge una scritta latina in dodici righe: «Non elogium [...] filia natis». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «7».

Federico III Imperatore e IV Re dei Romani (Innsbruck 1417 - Linz 1493) viene ritratto in mezzo alla Prudenza, raffigurata con una torcia rovesciata, quale segno di pace, ed uno specchio, ed alla Religione Cattolica con in mano la chiave simbolo di autorità. Anche per questo soggetto il Terzi si è ispirato ad una delle statue che adornano il cenotafio di Massimiliano I ad Innsbruck. La scultura è riprodotta di profilo e con lievi variazioni, raggiungendo comunque una raffinata eleganza.

8. Ritratto di Ladislao Re di Boemia

*Bulino, mm 435x346 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 518x351 (lastra).*

Nello scudo in alto a sinistra: «QVOD TERRIS GENIVS / LV MEN CITO SVSTVLIT / VNVS»; in alto a destra: «ALTER STELLIFERO / SYDVS IN ORBE / LOCAT». In basso sul piedistallo: «LADISLAVS VNNG. BOEM REX / heu quid [...] Danubius urna». Nel margine: «Te quoque [...] aetatis suae XVIII.». In basso a sinistra il numero della tavola: «8».

Ladislao, Re di Boemia nel 1471 e Re d'Ungheria nel 1490, ha la mano sinistra poggiata sull'elsa di una spada e nella destra ha uno scettro. Ai fianchi del re sono raffigurate due figure femminili, molto probabilmente la personificazione del giorno e della notte.

9. Ritratto dell'Imperatore Alberto II

*Bulino, mm 433x347 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 519x349 (lastra).*

In alto a sinistra, in un riquadro, si legge: «DISCINDIT VEXILLA / DOLENS BELLONA / TVBAMQVE» e a destra: «DIFFRINGIT MOERENS / INCLYTA FAMA / SVAM». Più in basso, sul piedistallo: «ALBERTVS II IMP / Tu ne igitur [...] horreo clades». Nel margine, invece si legge una dedica in latino di dodici righe: «Albertus inter Principes [...] filia natis» e nell'angolo in basso a sinistra: «9».

In questo foglio viene ritratto Alberto II d'Asburgo (Neszmely 1397 - Ungheria 1439) Re di Germania e V Duca d'Austria, in seguito anche Re di Boemia e di Ungheria dal 1437, alla morte del suocero Sigismondo di Lussemburgo, suo alleato nella guerra in Boemia e Moldavia. Ai lati di Alberto si riconoscono a sinistra la dea della guerra Bellona e a destra la personificazione della fama.

10. Ritratto dell'Arciduca Ernesto Ferreo

Bulino, mm 432x343 (inciso, escluso il margine inferiore di mm 80);
mm 517x346 (lastra).

Nei due scudi appesi alla trabeazione si leggono alcuni versi in latino, a sinistra: «INGENS FORTVNAE / TENVI ROTA / PENDET», e a destra: «MARMOREO VIRTVS / ROBORE FVLTA VIGET». Sul basamento in basso al centro, compare il nome del personaggio ritratto: «ERNESTVS FERREVS ARCH / Qui uideat [...] Pallade credat». Nel margine una scritta latina in sei righe: «Ferreus Ernestus [...] quinque orbat». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «10».

Ernesto Ferreo (1377 - 1424), figlio di Leopoldo III, Arciduca della Stiria e della Carinzia, sposa in prime nozze, nel 1392 Margherita figlia di Bogislao V, Duca della Pomerania. Nel 1412 prende in moglie Cimburge, figlia di Ziemovito, Duca di Massovia. Anche intorno al ritratto dell'Arciduca si nota la presenza di figure allegoriche quali la Fortuna e la Fortezza.

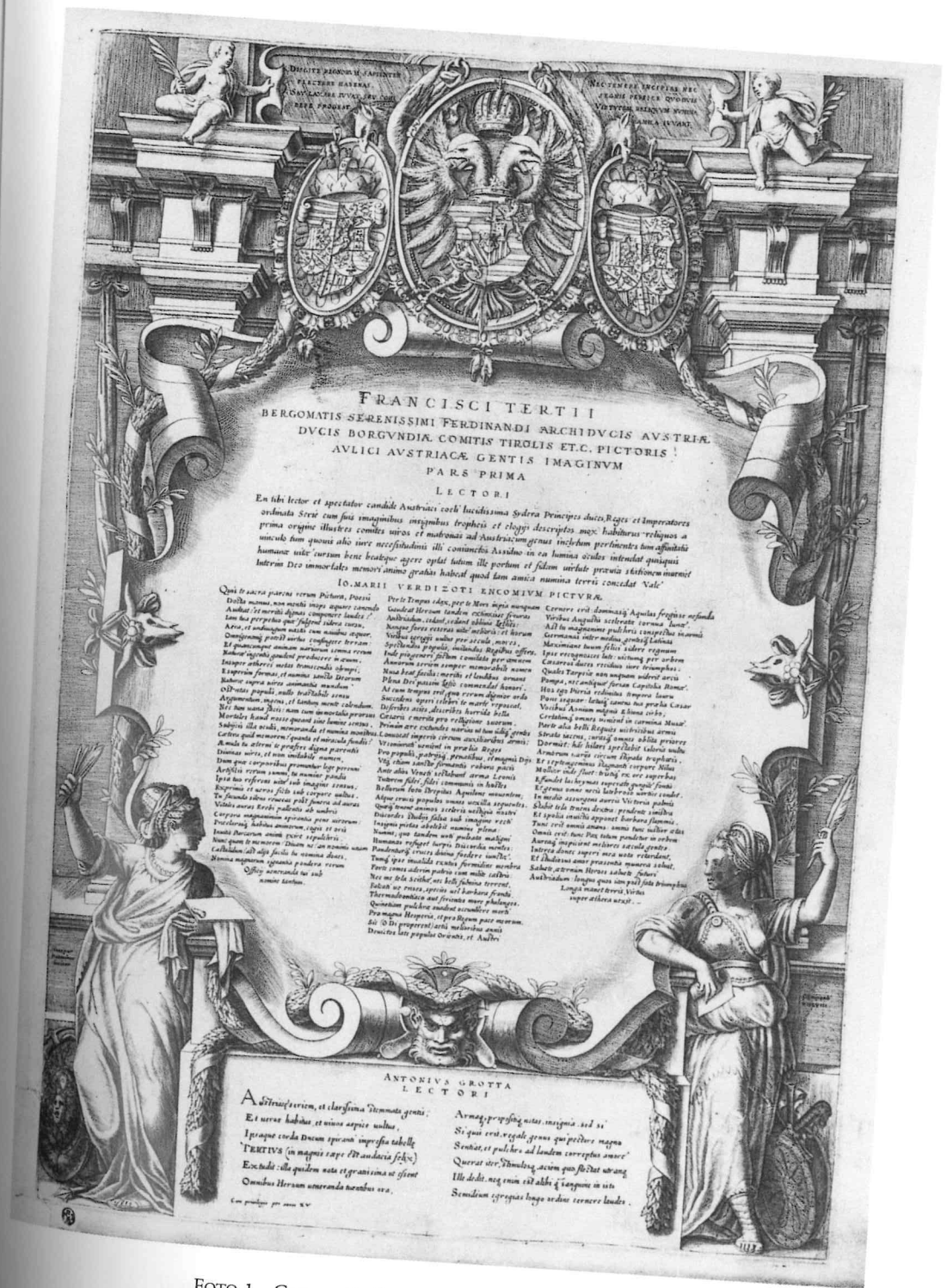


FOTO 1 - Gaspare Osello - Frontespizio per la prima parte
Milano, Raccolta Bertarelli, Vol. CC 156/1.



FOTO 2 - Gaspare Osello - *Ritratto dell'Imperatore Massimiliano II*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/2.



FOTO 3 - Gaspare Osello - *Ritratto dell'Imperatore Ferdinando I*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/3.



FOTO 4 - Gaspare Osello - *Ritratto dell'Imperatore Carlo V*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/4.

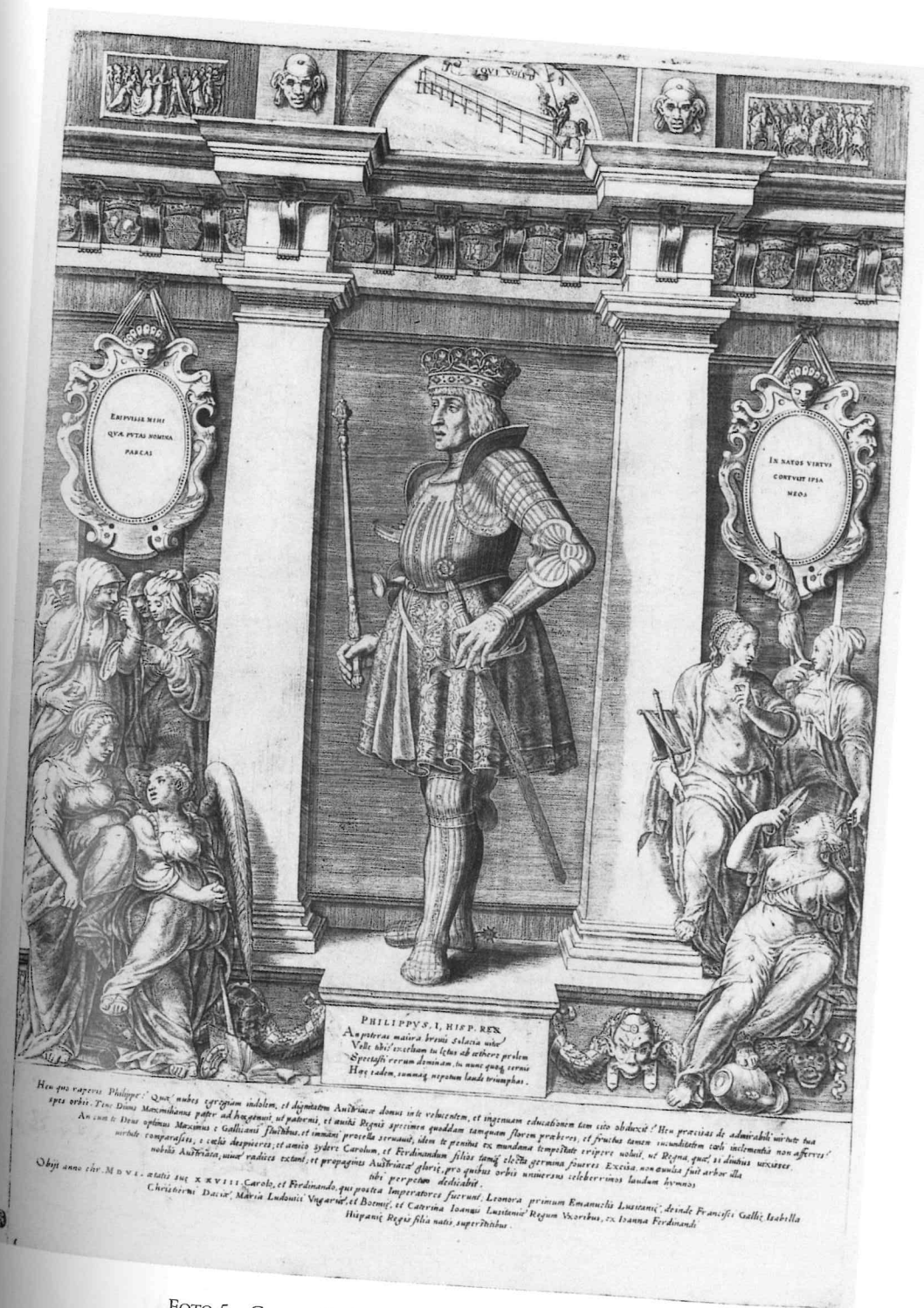


FOTO 5 - Gaspare Osello - *Ritratto di Filippo re di Spagna*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/5.



FOTO 6 - Gaspere Osello - Ritratto dell'Imperatore Massimiliano I
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/6.

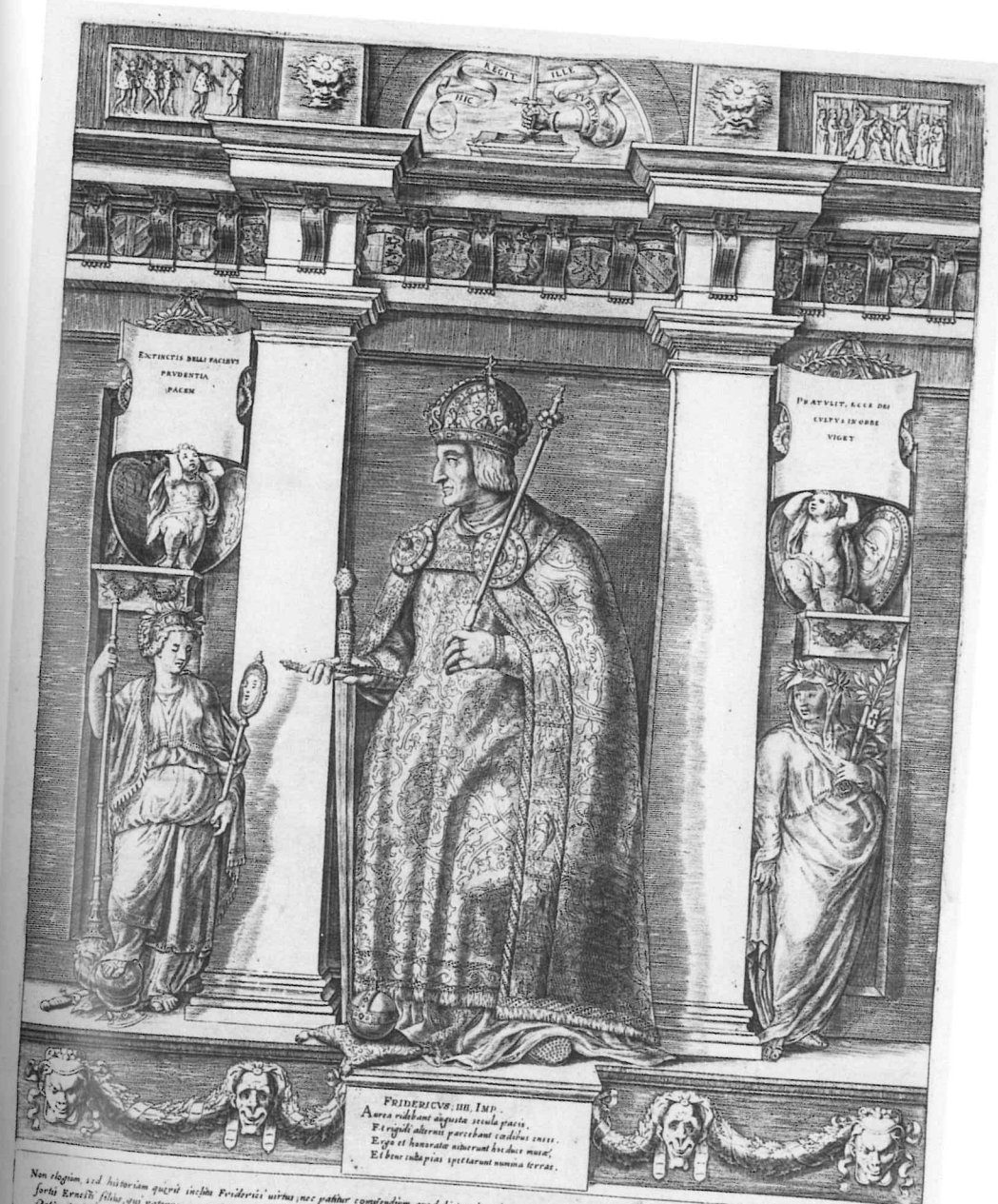


FOTO 7 - Gaspere Osello - Ritratto dell'Imperatore Federico III
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/7.



FOTO 8 - Gaspare Osello - *Ritratto di Ladislao re di Boemia*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/8.



FOTO 9 - Gaspare Osello - *Ritratto dell'Imperatore Alberto II*
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/9.



FOTO 10 - Gaspare Osello - Ritratto dell'Arciduca Ernesto Ferreo
Milano, Raccolta Bertarelli. Vol. CC 156/10.

NOTE

- (1) Gaspare Osello è noto anche come Caspar o Gaspar Ab Avibus, Gaspare degli Uccelli, Gaspare Patavino o Padovano.
- (2) PIETRUCCI N., *Biografia di artisti padovani*, Padova, 1858, pp. 99-100; THIEME U. - BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden K stler*, 1907-1950, XVI (1923), p. 20.
- (3) Archivio di Stato di Venezia, *Dieci saavi sopra le decime a Rialto*, sez. II serie delle condizioni di decima, cart. 169, v.s. B. I, 156, busta 307. Cfr. PILONI F., *Nuovi contributi per Nicol  Nelli e Gaspare Osello*, in «Grafica d'Arte», n. 29, genn. - marzo 1997, pp. 8-9.
- (4) Il foglio inciso da Giacomo Franco e stampato da Gaspare Osello compare nel volume *Miracoli della Croce Santissima della Scuola di San Giovanni Evangelista*, Venezia, 1590.
- (5) Al momento attuale della ricerca si conoscono 29 opere sicuramente attribuibili a Osello; due di dubbia attribuzione e cinque completamente false.
- (6) Sono ancora in corso studi pi  approfonditi sulle filigrane.
- (7) Raccolta Bertarelli: Vol. CC 156.
- (8) Pittore nato a Bergamo verso il 1523, dove in seguito avviene anche la sua formazione. Nel 1551 si reca a Venezia per poi trasferirsi in Austria presso l'Arciduca Ferdinando II. Nel 1564 muore Ferdinando II e sul trono sale Massimiliano II, suo figlio, fino ad allora luogotenente in Boemia.
- (9) ILG A., *Francesco Terzio, der Hofmal Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», IX (1889), pp. 250-260.
- (10) BYAM SHAW J., *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, I, p. 210.
- (11) BRUNET J. C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, 1860-1864, V, col. 740.
- (12) Esistono esemplari di questa serie di ritratti: a Roma, Torino, Parma, Firenze, Brescia.
- (13) L'ordine del Toson d'oro nacque a Bruges nel 1431, fondato da Filippo il Buono, duca di Borgogna in occasione delle sue nozze con l'infanta Isabella di Portogallo. Sulle motivazioni che spinsero il duca a fondare il suddetto ordine si sono sviluppate varie ipotesi, la pi  credibile sembrerebbe essere quella che ricollega la creazione del Toson d'oro alla passione di Filippo il Buono per una giovane nobildonna di Bruges dai capelli dai toni d'oro. Si tratta di un ordine cristiano devoto alla chiesa e dedito a vigilare sulla tranquillit  dello stato. Il simbolo dell'ordine   stato da subito un tosone o vello di pecora appeso ad una collana formata da facili e da pietre focaie con il motto «Ante ferii quam flamma micet».
- (14) Cfr. ILG 1889, p. 263 e segg.
- (15) cfr. RIPA 1611, p. 539.

BIBLIOGRAFIA UTILE

- BRUNET J. C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris 1860-1864.
 BYAM SHAW J., *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, I.
 DAL PRÀ, *I Madruzzo e l'Europa*, Milano - Firenze 1993.
 ILG A., *Francesco Terzio, der Hofmal Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», IX (1889).
 PIETRUCCI N., *Biografia di artisti padovani*, Padova 1858.
 RIPA C., *Iconologia*, Padova 1611 (ed. cons. Torino 1986).
 THIEME U. - BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden K stler*, 1907-1950, XVI (1923).

ALLE ORIGINI DEL MUSEO PATRIO DI ARCHEOLOGIA: DAL MUSEO DI ANTICHITÀ AL REGIO DECRETO DEL 1862

Adriana Summa

Il processo storico che ci ha consegnato in eredit  le Civiche Raccolte Archeologiche, d'Arte e d'Arte Applicata di Milano   molto lungo, ma ricco di episodi interessanti, la cui valorizzazione pu  arricchire moltissimo l'avanzamento delle ricerche in ambito museologico e museografico, attualmente rivolte alla ricostruzione della storia delle realt  museali locali, attraverso protagonisti e forme istituzionali. Una delle istituzioni ottocentesche dal cui alveo presero vita i Civici Musei d'Arte e Archeologia, alloggiati nel Castello Sforzesco a partire dal 1  Maggio 1900,   il Museo Patrio d'Archeologia di Brera⁽¹⁾, raccolta ricca di materiale epigrafico ed archeologico, ma anche delle pi  importanti sculture esposte nel Museo d'Arte Antica, nonch  di preziosi esemplari delle varie arti applicate⁽²⁾. Nonostante il presente lavoro si proponga di seguire in senso generale l'iter formativo che precedette l'istituzione del Museo Patrio di Archeologia, rimettendo l'accento sulle motivazioni prevalenti nei suoi protagonisti, segnaliamo come pista di ricerca di estremo interesse il recupero del nucleo originario di arti applicate (FIGG. 1-3) gi  costituitosi nell'esposizione braidenese, passato alle competenze del Museo Artistico Municipale al momento del trasferimento di entrambi i Musei nel Castello Sforzesco.

Proprio la curiosit  di ricostruire le circostanze, non sempre ben chiare, relative all'acquisizione delle sculture ora esposte nel Museo d'Arte Antica o conservate nei depositi, ci ha condotti a ripercorrere le origini pi  remote del Museo Patrio, e a riscoprire un interessante presupposto, costituito dal *Museo di Antichit *, alloggiato nel Palazzo di Brera, gi  noto agli studiosi ma poco valorizzato nella sua valenza museologica⁽³⁾.

Il contesto storico nel quale nasce il *Museo di Antichit * ha come coordinate il processo di allineamento dell'insegnamento e delle istituzioni scolastiche ai dettami della cultura illuminista da una parte, e dall'altra l'avvio delle soppressioni degli ordini religiosi, con conseguente confisca e dispersione dei beni, promossi dall'Imperatrice Maria Teresa, e proseguiti da Giuseppe II nell'ultimo quarto del XVIII secolo⁽⁴⁾. Con il termine generico di "antichit ", tra il XVIII e

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXII - Anno XXV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1998

- BRUNET J. C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris 1860-1864.
 BYAM SHAW J., *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, I.
 DAL PRÀ, *I Madruzzo e l'Europa*, Milano - Firenze 1993.
 ILG A., *Francesco Terzio, der Hofmal Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», IX (1889).
 PIETRUCCI N., *Biografia di artisti padovani*, Padova 1858.
 RIPA C., *Iconologia*, Padova 1611 (ed. cons. Torino 1986).
 THIEME U. - BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden K stler*, 1907-1950, XVI (1923).

ALLE ORIGINI DEL MUSEO PATRIO DI ARCHEOLOGIA: DAL MUSEO DI ANTICHITÀ AL REGIO DECRETO DEL 1862

Adriana Summa

Il processo storico che ci ha consegnato in eredit  le Civiche Raccolte Archeologiche, d'Arte e d'Arte Applicata di Milano   molto lungo, ma ricco di episodi interessanti, la cui valorizzazione pu  arricchire moltissimo l'avanzamento delle ricerche in ambito museologico e museografico, attualmente rivolte alla ricostruzione della storia delle realt  museali locali, attraverso protagonisti e forme istituzionali. Una delle istituzioni ottocentesche dal cui alveo presero vita i Civici Musei d'Arte e Archeologia, alloggiati nel Castello Sforzesco a partire dal 1  Maggio 1900,   il Museo Patrio d'Archeologia di Brera⁽¹⁾, raccolta ricca di materiale epigrafico ed archeologico, ma anche delle pi  importanti sculture esposte nel Museo d'Arte Antica, nonch  di preziosi esemplari delle varie arti applicate⁽²⁾. Nonostante il presente lavoro si proponga di seguire in senso generale l'iter formativo che precedette l'istituzione del Museo Patrio di Archeologia, rimettendo l'accento sulle motivazioni prevalenti nei suoi protagonisti, segnaliamo come pista di ricerca di estremo interesse il recupero del nucleo originario di arti applicate (FIGG. 1-3) gi  costituitosi nell'esposizione braidense, passato alle competenze del Museo Artistico Municipale al momento del trasferimento di entrambi i Musei nel Castello Sforzesco.

Proprio la curiosit  di ricostruire le circostanze, non sempre ben chiare, relative all'acquisizione delle sculture ora esposte nel Museo d'Arte Antica o conservate nei depositi, ci ha condotti a ripercorrere le origini pi  remote del Museo Patrio, e a riscoprire un interessante presupposto, costituito dal *Museo di Antichit *, alloggiato nel Palazzo di Brera, gi  noto agli studiosi ma poco valorizzato nella sua valenza museologica⁽³⁾.

Il contesto storico nel quale nasce il *Museo di Antichit * ha come coordinate il processo di allineamento dell'insegnamento e delle istituzioni scolastiche ai dettami della cultura illuminista da una parte, e dall'altra l'avvio delle soppressioni degli ordini religiosi, con conseguente confisca e dispersione dei beni, promossi dall'Imperatrice Maria Teresa, e proseguiti da Giuseppe II nell'ultimo quarto del XVIII secolo⁽⁴⁾. Con il termine generico di "antichit ", tra il XVIII e

il principio del XIX secolo si indica tutto il patrimonio archeologico e artistico, non importa se classico o moderno, amorevolmente studiato con nuovi metodi "scientifici"⁽⁵⁾.

Non è questa la sede per ripercorrere la nascita e lo sviluppo delle nuove istituzioni culturali presso il Palazzo di Brera dalle ceneri delle scuole gesuitiche, per i quali si rimanda all'ancor insuperata ricerca di Aurora Scotti⁽⁶⁾, ma è doveroso far notare come sin dall'inizio nei pensieri e nelle discussioni dei protagonisti di questo fondamentale polo culturale milanese emerga timidamente l'idea di inserirvi anche un *Museo di Antichità*: esso costituisce un breve "paragrafo" all'interno del progetto educativo intrapreso a Milano e a Venezia come in tutti i domini asburgici, con la creazione delle Accademie di Belle Arti e di altri istituti culturali.

Il primo segnale in tal senso risale agli anni precedenti l'apertura dell'Accademia di Belle Arti: il Primo Ministro austriaco Kaunitz ordina agli Olivetani di Milano di costituire un Museo di Antichità, mentre gli estensori del Piano per la Pubblica Istruzione, Pecci e Daverio, propongono di collocare nel collegio di Brera un Museo delle Antichità sacre; tale proposta, ribadita ancora dal Luogotenente Firmian, a motivo della inadempienza degli Olivetani, viene rifiutata da Kaunitz, il quale considera l'idea di un Museo di Antichità più un richiamo "turistico" per i visitatori della città che uno strumento didattico⁽⁷⁾.

Durante il governo di Giuseppe II, autore di una svolta accentratrice degli apparati politico-economici, amministrativi ed anche didattici che riduce il potenziale culturale del Palazzo di Brera a favore del Seminario Generale della Lombardia istituito a Pavia, il discorso sul *Museo di Antichità* rimane sospeso; tuttavia una spinta propulsiva viene dal secondo segretario dell'Accademia di Belle Arti dopo l'abate Antonio Albuzio: Carlo Bianconi, autore di una assai nota ed erudita guida ai monumenti di Milano⁽⁸⁾. È merito infatti del Bianconi aver contribuito alla prima acquisizione di oggetti di antichità provenienti dagli edifici soppressi: intento ad arredare la Sala delle Statue, ottiene il monumento funebre di Lancino Curzio del Bambaja (FIG. 4), consegnato all'Accademia di Belle Arti nel 1797⁽⁹⁾.

La partenza degli Austriaci da Milano e la proclamazione della Repubblica Cisalpina coincidono per l'Accademia con un ulteriore mutamento dei contenuti dell'insegnamento scolastico, teso al rilancio dell'impegno civile e della moralità pubblica. Nel 1801 al posto del Bianconi viene nominato nuovo segretario dell'Accademia di Belle Arti Giuseppe Bossi⁽¹⁰⁾. Egli si fa promotore, insieme ad Andrea Appiani, di un rapido e significativo rinnovamento delle istituzioni culturali braidesi, che conduce in breve tempo all'elaborazione degli Statuti e già nel 1803 all'apertura dell'Accademia Nazionale di Brera, secondo un nuovo progetto di sistemazione delle scuole all'interno del Palazzo. Tale progetto prevede anche la creazione della Pinacoteca, del *Museo di Antichità*⁽¹¹⁾, di una Libreria legata all'Accademia ed infine l'incremento del corredo didattico di modelli, gessi, incisioni e disegni. Mentre Appiani si dedica alla Pinacoteca, scegliendo i dipinti provenienti

dalle soppressioni prima che vengano destinati a partire per la Francia, Bossi segue l'incremento delle opere di scultura, da lui considerata come veicolo degli *exempla virtutis*⁽¹²⁾, sia tramite calchi (da Parigi e dal Museo Pio Clementino di Roma) che tramite opere originali.

Per comprendere quali motivazioni fossero sottese all'impegno del Bossi nel riformare l'Accademia e nell'affiancarle, sebbene allo stato ancora larvale, due Musei, è di grande interesse la prima pubblica Esposizione del 1806 (realizzata in occasione della premiazione dei lavori presentati ai concorsi annuali banditi dall'Accademia)⁽¹³⁾, ove è facile cogliere l'unico intento didattico che informa il suo progetto, al contempo educativo e civile, di pubblica utilità, ma sempre sostenuto da un ben preciso ed ampio modello storiografico che si fonda sul confronto tra gli antichi e i moderni e sulla tripartizione del Lanzi e di Séroux d'Agincourt, che Bossi ebbe modo di conoscere personalmente a Roma. A questo studioso va attribuita l'origine dell'attenzione del Bossi per la scultura dal XIV secolo fino al Rinascimento⁽¹⁴⁾, in un'estensione dell'idea di "antichità" che a Milano, povera a quel tempo di testimonianze dell'età romana, darà i suoi frutti migliori. Le sale dedicate alla scultura, che seguono il modello del Museo Pio Clementino⁽¹⁵⁾, mettono anche in luce la conoscenza bossiana delle scoperte archeologiche e dei più aggiornati testi di antiquaria, nonché la sua notevole erudizione nella conoscenza dei miti classici. Nella sala centrale troviamo già murate le colonne di San Carpofo, pervenute all'Accademia nel 1792⁽¹⁶⁾.

La sensibilità modernissima del Bossi in fatto di tutela dei beni artistici, formata alla scuola del Canova nel suo primo soggiorno romano (1795-1801)⁽¹⁷⁾, ove venivano in quegli anni varati i provvedimenti più all'avanguardia, e la sua passione per la storia delle arti in Lombardia ne fanno il primo vero fautore del *Museo di Antichità*. Già in una lettera del 1801 al Ministro Pancaldi egli segnala di aver visto presso il Municipio un gruppo di lapidi e si preoccupa per la salvaguardia di tali memorie antiche⁽¹⁸⁾; nel 1804 inoltre, Giuseppe Bossi propone un regolamento per la conservazione delle "antichità architettoniche"⁽¹⁹⁾. L'attività del Bossi a favore del *Museo di Antichità* si sviluppa a più livelli: il primo, che abbiamo precedentemente esposto, volto a favorire lo studio della pittura e della scultura lombarda, da inserirsi comunque in un contesto educativo e didattico che travalichi le stesse aule dell'Accademia per imporsi al *pubblico* in senso lato; in secondo luogo, Bossi manifesta una notevole coscienza della necessità di raccogliere e preservare le grandi opere d'arte in pericolo a causa delle trasformazioni imposte con la soppressione e la chiusura di chiese e monasteri, e a tal fine si adopera perchè esse trovino riparo all'interno del *Museo di Antichità*, ormai collocato, come la Pinacoteca, nel Palazzo di Brera, così da poter essere utilizzato dagli insegnanti dell'Accademia per le loro lezioni. È merito del Bossi se, nel novembre del 1806, vengono trasportate a Brera la statua ed altri pezzi appartenenti al monumento funebre di Gaston de Foix (FIG. 5), provenienti da un corti-

letto esterno del monastero di Santa Marta⁽²⁰⁾, opera verso la quale egli esprime parole di grande ammirazione⁽²¹⁾.

Nell'ambito della più generale riorganizzazione degli spazi in corso a Brera, si deve senz'altro al Bossi anche l'idea di mutare in forme semiclassiche le prime sei campate della chiesa di Santa Maria di Brera, al fine di collocarvi le antichità cittadine⁽²²⁾. La chiesa di Santa Maria di Brera viene chiusa al pubblico nel 1806 e soppressa poi nel 1808; i progetti prevedono sostanzialmente che nella sua parte superiore trovi sede la Pinacoteca, mentre il *Museo di Antichità* viene collocato nella parte inferiore in direzione della facciata, di fianco al magazzino dell'Accademia, con l'ampliamento di 4 metri della chiesa ed il conseguente abbattimento della facciata, i cui marmi vengono destinati al *Museo* stesso⁽²³⁾; non potendo conservare nel nuovo *Museo* l'intero portale d'ingresso per la sua notevole altezza, vengono in un secondo momento selezionate le sole statue, mentre tutti i marmi decorativi vengono concessi all'Intendente dei beni della Corona per la Cascina San Fedele, realizzata nel Parco di Monza dal medesimo Canonica⁽²⁴⁾.

Ma Bossi non riesce a condurre a termine le sue opere, dal momento che nel 1808 gli subentra, per motivi politici, Giuseppe Zanoja, più sottomesso al Ministro dell'Interno Di Breme, che invano Bossi tentò di ingraziarsi dedicandogli l'Esposizione del 1806. I lavori comunque procedono, fino al completamento, segnalato da alcuni documenti inediti rintracciati nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti: il 18 aprile 1811 lo scultore Comolli viene invitato a ritirare le sue opere, provvisoriamente collocate nel locale destinato a *Museo di Antichità*, in vista della realizzazione del pavimento; l'11 novembre dello stesso anno il Direttore dell'Accademia di Belle Arti (Zanoja?) scrive al Presidente (il Senatore Luigi Castiglioni) affinché, terminata la costruzione del *Museo di Antichità*, lo si corredi finalmente degli oggetti ad esso destinati, anzitutto il monumento a Bernabò Visconti, per il cui trasporto il Direttore ha già inoltrato rapporto alla Direzione generale della Pubblica Istruzione, e poi "degli altri pochi monumenti che abbiamo nelle gallerie e portici superiori di questo istesso Palazzo"⁽²⁵⁾.

Anche Zanoja, infatti, si era fatto negli anni addietro vivace promotore dell'acquisizione di monumenti antichi, grazie alla partecipazione alla Commissione istituita per Reale Decreto 10 marzo 1808⁽²⁶⁾, a seguito della soppressione di diverse chiese. Essa, incaricata di visitare le chiese e di richiederne le antichità meritevoli di essere conservate, con l'ingiunzione di farne eseguire il ritiro presso l'Accademia, era composta da Gaetano Cattaneo, Luigi Bossi e Giuseppe Bossi, cui poi subentrò Zanoja⁽²⁷⁾. Tra le chiese sopresse pezzi considerevoli erano posseduti da Santa Maria della Pace⁽²⁸⁾, Sant'Ambrogio ad Nemus⁽²⁹⁾, San Salvatore⁽³⁰⁾, San Paolo in Compito⁽³¹⁾ depositati presso la nascente raccolta a Brera nel 1808. Altre chiese erano state prese in visione, tra cui San Marcellino⁽³²⁾, per le quali il deposito si realizzerà in seguito. Nel 1808 a Brera arriva anche un frammento di cippo romano, scoperto in scavi presso la Corsia del Giardino⁽³³⁾.



FIG. 1 - Grande vasca trilobata con *Trionfo di Anftrite* - Maiolica - Urbino, bottega Orazio Fontana, 1550 ca. (inv. n. 216) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

I documenti dell'Archivio dell'Accademia tacciono poi fino al 1813, quando il Presidente comunica al Direttore dell'Accademia che è stata stanziata la somma di L. 1000 per il trasporto degli oggetti di antichità nel locale destinato a museo; il corpo accademico ha poi fissato quali siano i marmi da portare nel museo, scegliendo "quelli che ora occupano il loggiato superiore di questo Reale Palazzo e l'interno delle aule, e principalmente la statua equestre di Bernabò Visconti", ancora giacente nella chiesa soppressa di San Giovanni in Conca (FIG. 6). Il Presidente prega altresì il Direttore di "voler dare le corrispondenti disposizioni onde si possa dar principio ad una collezione che non lascerà nel suo incremento di far onore a questa capitale"⁽³⁴⁾. Il trasporto del Bernabò Visconti avviene finalmente nel mese di settembre del 1813, non potendosi eseguirlo prima del completamento della contrada di Brera⁽³⁵⁾.

In realtà, dopo il trasporto delle sculture fino a quella data raccolte presso l'Accademia, il *Museo di Antichità* rimane un progetto incompiuto, sia a causa degli esigui incrementi degli anni successivi, che a causa del decreto del 1815, che assegna la maggior parte della sala di Santa Maria di Brera ad uso di oratorio del ginnasio, riducendo, con l'innalzamento di un muro divisorio, lo spazio prima adibito a museo ad un terzo; il piccolo ambiente, cui rimane il nome di *Museo di Antichità*, diviene via via un locale di deposito, chiuso al pubblico, in cui gli oggetti già raccolti vengono sistemati alla meglio, e nel quale confluiscono alcuni oggetti provenienti da scavi⁽³⁷⁾. Come verrà notato più avanti da Carlo Cattaneo, ancora una volta il ritorno al governo degli Austriaci coincide con un periodo di oblio per il *Museo di Antichità*⁽³⁸⁾.

Alla morte di Giuseppe Bossi, si innesta nel 1818 una trattativa tra gli eredi e l'Accademia di Belle Arti per l'acquisto della sua collezione antiquaria, riuscito per la mediazione di Carlo Porta⁽³⁹⁾. La collezione Bossi confluisce nella raccolta di oggetti d'arte di proprietà dell'Accademia di Belle Arti, che poi verrà ceduta in deposito al Museo Patrio di Archeologia nel 1864⁽⁴⁰⁾, come nucleo distinto rispetto al *Museo di Antichità*.

Nel 1812 giunge in deposito a Brera un bassorilievo proveniente da Covignano, presso Rimini⁽⁴¹⁾; nel 1819, per volere del Comune di Milano, vengono depositate a Brera 5 statue provenienti dalla demolizione dell'arco biforo di porta Orientale⁽⁴²⁾. Nel 1820, secondo quanto scrive nel 1821 Carlo Amati nelle sue *Antichità di Milano*, e secondo la testimonianza del *Catalogo della Consulta del Museo Patrio di Archeologia* (di seguito indicato come *C. C.*)⁽⁴³⁾, i resti trovati presso l'antica Porta Nuova vengono dal proprietario ceduti al museo dell'Accademia. Nel 1825 la raccolta si arricchisce di un'ara dipinta trovata in scavi di una casa in via Santa Maria Maddalena al Cerchio⁽⁴⁴⁾.

Nel 1834 frammenti architettonici ed ornamentali scoperti negli scavi compiuti lungo corso di Porta Ticinese, dal Carrobbio alle colonne di San Lorenzo, incrementano ulteriormente la raccolta⁽⁴⁵⁾, insieme ad un busto colossale del XIV seco-

lo raffigurante il Padre Eterno⁽⁴⁶⁾ e tre sculture pertinenti alla chiesa di Santa Maria di Brera⁽⁴⁷⁾.

Dopo il 1834 non si hanno più indicazioni ed annotazioni precise dei luoghi di provenienza e delle circostanze in cui vengono depositati "capitelli, tronchi di colonne, frammenti, ammassati senz'ordine"⁽⁴⁸⁾, tra i quali una "testa di stile lombardo di rozzissimo lavoro"⁽⁴⁹⁾, che probabilmente costituisce il primo pezzo di scultura romanica o preromanica pervenuto a Brera.

Occorre far presente che la ricostruzione cronologica della formazione del nucleo di sculture del *Museo di Antichità* si basa essenzialmente sui dati reperibili nel *C. C.*, inventario in due volumi ora conservato nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte; esso venne redatto dal segretario dell'Accademia di Brera Antonio Caimi a partire dal 1863, all'indomani dell'istituzione del Museo Patrio di Archeologia, svolgendo faticose ricerche d'archivio per risolvere i problemi di ordine amministrativo e per stabilire la proprietà e il titolo giuridico dei pezzi giunti sino a quel momento in Museo⁽⁵⁰⁾.

Per ciò che riguarda i locali del *Museo di Antichità*, una pratica del 1841 relativa all'acquisto di tende per le finestre ci segnala che ivi erano stati collocati in deposito i dipinti ceduti all'Accademia dall'Imperial Regio Magistrato Camerale⁽⁵¹⁾; l'uso sempre maggiore di quest'ambiente da parte dell'Accademia per esigenze diverse dalla conservazione delle antichità è ben documentato da una lettera dell'Accademia all'Imperial Regia Luogotenenza di Lombardia del 1854, nella quale si dice che "il locale viene usato dall'Accademia per diversi bisogni, per la restaurazione dei quadri, per le foderature dei medesimi, con i necessari apparecchi, nonchè per deposito di dipinti; vi è la statua in bronzo di Napoleone del Canova", oltre ai quadri in transito per le esposizioni all'estero, l'olio e le lucerne, i telai, i gessi, i modelli, i quadri di scarto⁽⁵²⁾.

Se il destino del *Museo di Antichità* sembra allontanarsi sempre più dall'ambiziosa prospettiva del Bossi e dello Zanoja, in realtà l'esigenza di un museo di antichità patrie sopravvive nell'opinione pubblica milanese.

Attorno alla metà del secolo, infatti, si assiste a Milano ad un rilancio degli studi di "antichità", ormai confluite nella definizione di "archeologia"⁽⁵³⁾, grazie agli scritti di Annoni e di Bernardino Biondelli, per citare le figure più note, che procede di pari passo con la campagna di sensibilizzazione dell'opinione pubblica per la conservazione dei monumenti antichi, condotta soprattutto dal *Politecnico* di Carlo Cattaneo. Siamo ormai nell'età risorgimentale, e quindi l'affermarsi del culto delle "patrie memorie" (i cui maggiori frutti si coglieranno all'indomani della formazione dello Stato unitario)⁽⁵⁴⁾ acquista anche un valore politico.

Da un primo e sommario esame del clima culturale milanese attorno alla metà dell'Ottocento, emergono i nomi di coloro che saranno i protagonisti dell'istituzione del Museo Patrio: l'attivissimo Carlo Cattaneo, col suo *Politecnico*; Bernardino Biondelli, amico del Cattaneo, nonchè Direttore dell'Imperial Regio Gabi-

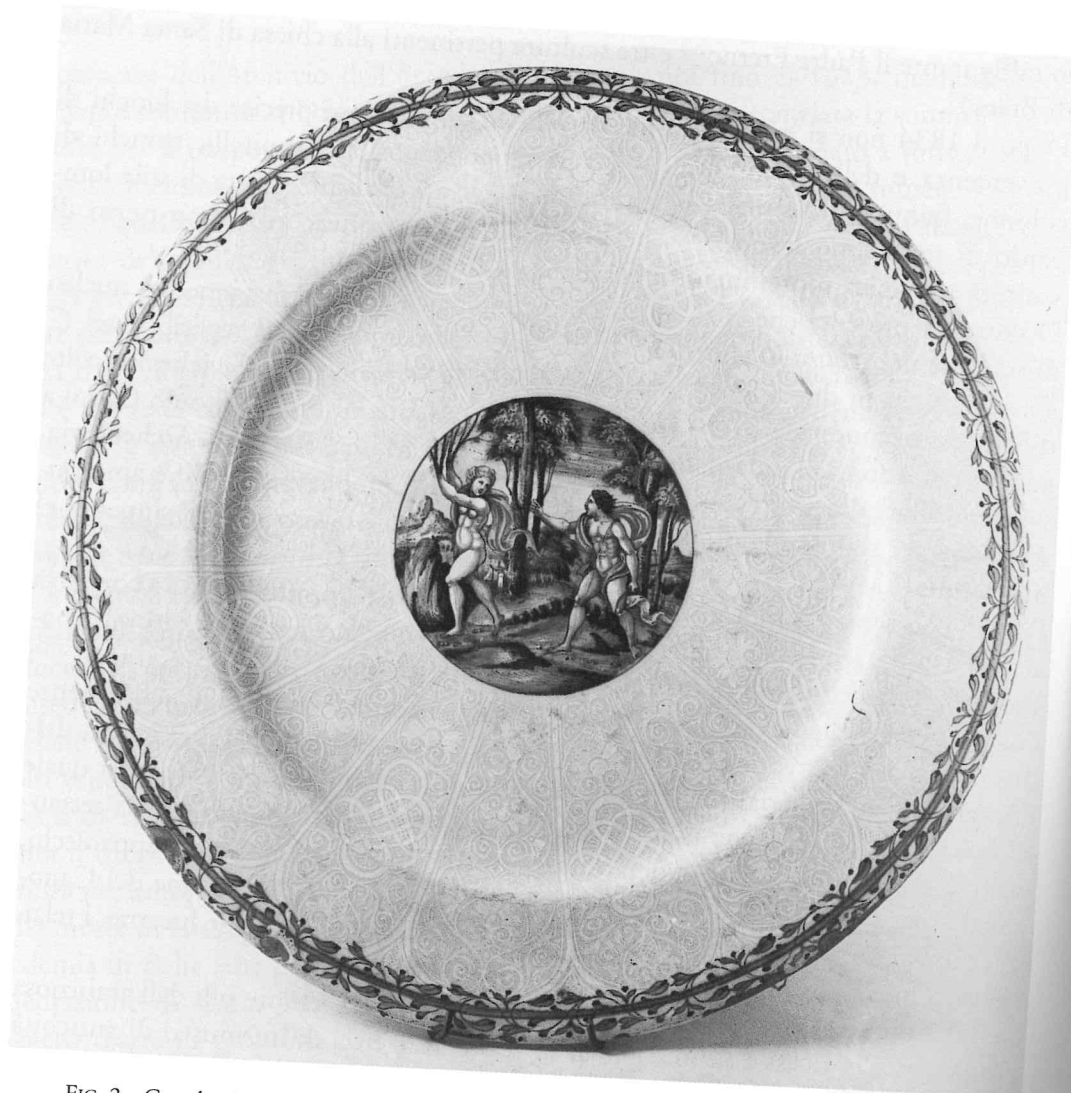


FIG. 2 - Grande piatto con *Apollo e Dafne* con fascia decorata "bianco sopra bianco" - Maiolica - Casteldurante, 1540 ca. (inv. n. 222) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

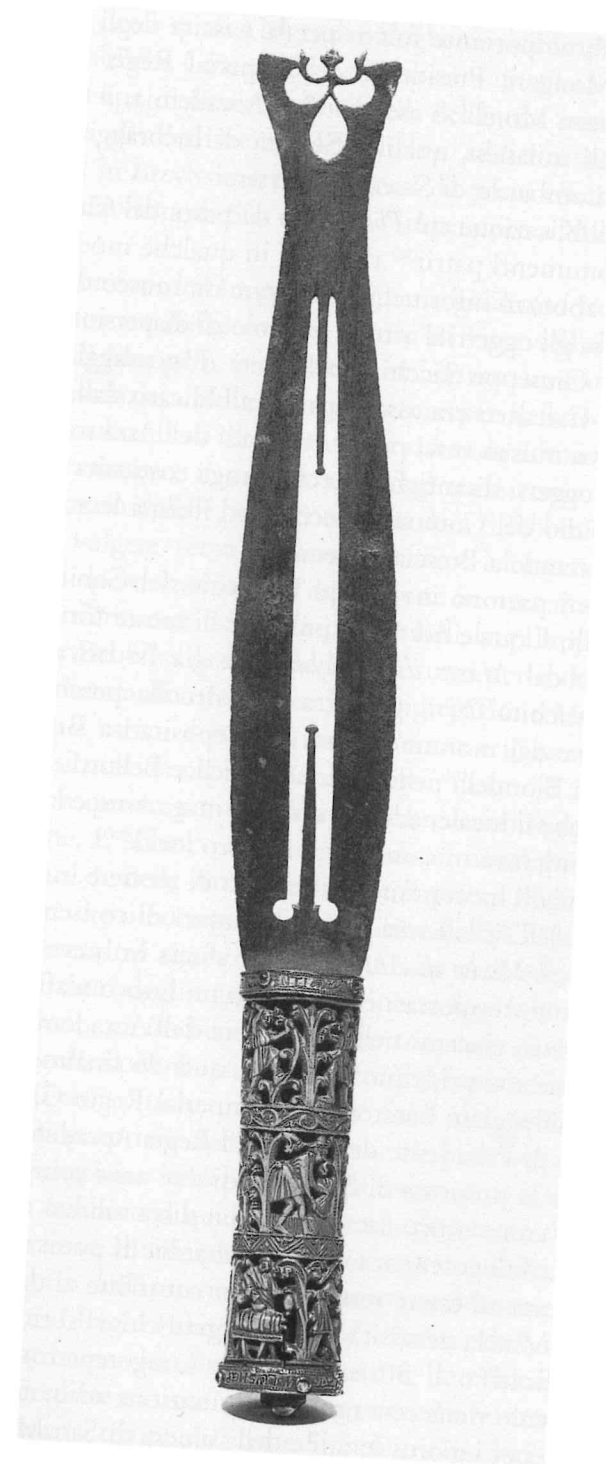


FIG. 3 - Coltello eucaristico, area padana, XIII secolo (inv. n. 30) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

netto Numismatico⁽⁵⁵⁾, importante fulcro per la nascita degli studi archeologici a Milano; Giuseppe Mongeri, Presidente dell'Imperial Regia Accademia di Belle Arti, amico di Giovanni Morelli; i membri dell'Accademia; il Comune di Milano; le istituzioni culturali milanesi, quali la Società di Incoraggiamento delle Arti e Mestieri e l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.

Nel 1839, con la pubblicazione sul *Politecnico* da parte del Cattaneo di un articolo sui restauri di monumenti patrii⁽⁵⁶⁾ riprende in qualche modo quota il progetto, sempre allo stato di abbozzo informale, di realizzare un museo delle antichità patrie, in cui trovino dimora gli oggetti d'arte in pericolo di dispersione o distruzione; nel 1845 il discorso di Giuseppe Sacchi alla Società d'Incoraggiamento delle Arti e Mestieri, cui anche Cattaneo era assai legato, pubblicato dalla *Rivista Europea*⁽⁵⁷⁾, propone che il nuovo museo trovi posto nei locali dell'Ambrosiana, già proprietaria di un nucleo di oggetti di antichità, e che venga costituita una Società archeologica, che, col sussidio del Comune, raccolga ed illustri le antichità cittadine, su modello di quanto accade a Brescia e Siena.

Tentativi più concreti partono invece dal Direttore del Gabinetto Numismatico, Bernardino Biondelli, il quale nel 1854 propone di creare un Museo di Archeologia Patria, partendo dal *Museo di Antichità* ove già "si trovano infissi nei muri molti oggetti di antichità"⁽⁵⁸⁾; il progetto non decolla perchè l'Accademia, ben disposta alla cessione dei monumenti antichi depositati a Brera e alla collaborazione scientifica con Biondelli nelle persone di Felice Bellotti, Luigi Bisi ed Edoardo Molteni, cederebbe il locale, adibito ormai a magazzino e laboratorio di restauro dell'Accademia, soltanto in cambio di un altro locale⁽⁵⁹⁾.

La proposta di Biondelli ha comunque il merito di mettere in moto una ripresa di coscienza, da parte dell'Accademia, dei suoi doveri di conservazione nei riguardi dei pezzi collocati nel *Museo di Antichità*, che sfocia in breve tempo nel riordino del locale, ove vengono trasportati e disposti in un nuovo scaffale a vetri anche un altro gruppo di oggetti, giacenti nella Biblioteca dell'Accademia⁽⁶⁰⁾.

La situazione si sblocca al principio del 1856, quando finalmente viene sgombrato dalle truppe ivi alloggiate l'oratorio dell'Imperial Regio Ginnasio⁽⁶¹⁾: Giuseppe Mongeri, in qualità di Presidente dell'Imperial Regia Accademia di Brera, riprende in considerazione la proposta di Biondelli di due anni prima, la cui realizzazione aveva incontrato come unico ostacolo la non disponibilità del locale. Egli chiede all'Imperial Regia Luogotenenza della Lombardia di poter adibire a Museo l'oratorio, che si appresta ad essere restaurato per rimediare ai danni causati dai soldati, richiamando anche la necessità che gli oggetti che vi si trovano possano finalmente essere classificati⁽⁶²⁾. Il 30 settembre la Luogotenenza invia un dispaccio all'Accademia nel quale viene resa nota la destinazione ad oratorio ginnasiale della chiesa di S. Eusebio per i giorni feriali e della chiesa di San Marco per le domeniche, in modo che l'oratorio di Santa Maria di Brera possa essere impiegato per attivare il Museo Archeologico; vengono stanziati inoltre L. 300-400 per i lavori

di ristrutturazione, per i quali l'Ingegnere Voghera, dell'Imperial Regia Direzione Lombarda delle Pubbliche Costruzioni, è incaricato di stilare un progetto⁽⁶³⁾. Mongeri stesso si preoccupa di avvertire Biondelli del buon esito delle trattative e lo invita a collaborare all'allestimento del Museo; addirittura, egli vorrebbe che i lavori si svolgessero in brevissimo tempo, così da poter effettuare l'inaugurazione del Museo durante la visita di Sua Maestà l'Imperatore a Milano, prevista per l'inizio del 1857⁽⁶⁴⁾.

Il progetto e il preventivo dell'Ingegnere Voghera, giudicato troppo costoso da una parte e non del tutto soddisfacente dal punto di vista dell'allestimento museale, gela gli entusiasmi di Mongeri, contrario ad un' "attivazione interinale del Museo" che stia nella cifra stanziata dalla Luogotenenza, per il fatto che comporterebbe inutili e pericolosi spostamenti alle opere⁽⁶⁵⁾, e rimanda l'inizio dei lavori. Purtroppo non è dato di conoscere il progetto di Voghera e come sia stato modificato quando viene approvato dalla Luogotenenza in data 5 febbraio 1857. Ancora una volta tutto sembra volgere verso un esito positivo: Mongeri invia alla Luogotenenza l'elenco delle opere destinate all'esposizione in museo e il progetto di regolamento steso di concerto con Bernardino Biondelli, ma l'Imperial Regio Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione blocca tutto per indisponibilità di fondi, suggerendo all'Accademia di interpellare la Congregazione Municipale, affinché il museo sia realizzato a carico dei fondi locali, "come è in pratica nei simili musei che esistono in quasi tutte le capitali dei Domini"⁽⁶⁶⁾.

È assai interessante a questo punto soffermarsi brevemente sull'elenco e sul regolamento in questione. L' "Elenco degli oggetti di antichità esistenti presso l'Imperial Regia Accademia di Belle Arti" costituisce il primo "inventario" redatto dall'Accademia, nonché il primo segno di attenzione dell'Accademia dopo un lungo periodo di trascuratezza nei riguardi del suo *Museo di Antichità*; esso risulta assai generico nelle descrizioni degli oggetti, non riporta mai la provenienza e le circostanze dell'acquisizione, nè un benchè minimo tentativo di datazione, tranne che per il nucleo della collezione Bossi, che ripete fedelmente l'inventario redatto al momento dell'acquisto⁽⁶⁷⁾. Inoltre, non viene fatta alcuna differenziazione tra il nucleo di oggetti di proprietà dell'Accademia, al quale appartiene la collezione Bossi, e ciò che era confluito in deposito all'Accademia in vista dell'istituzione del *Museo di Antichità*, nucleo nel quale occorre ulteriormente distinguere i depositi fatti dalla Congregazione Municipale nel terzo e quarto decennio dell'Ottocento. La lettura del "Progetto dell'interno regolamento per Museo patrio di antichità da costituire nell'Imperial Regio Palazzo di Brera", firmato da Mongeri e Biondelli, è di estrema importanza perchè rende manifeste le intenzioni dei due estensori, preoccupati di "raccolgere e conservare gli oggetti ed i frammenti che interessano l'arte e la storia di tutti i tempi e di tutte le nazioni, ma in ispecialmente" di riunire e sottrarre "allo sperpero e alla rovina quanto può valere ad illustrazione delle provincie lombarde", a "complemento dei pubblici stabilimenti di istruzione".

Il Museo è pensato infatti soprattutto per fornire materiale di studio della storia dell'arte agli allievi dell'Accademia e delle antichità agli allievi della scuola di archeologia; il ruolo di Biondelli, in quanto professore di archeologia, è predominante dal momento che a lui spettano "l'ordinamento, la classificazione, la conservazione" degli oggetti, "numerizzati e registrati in un catalogo generale". I professori di storia dell'arte e di archeologia possono anche portare gli oggetti del Museo in classe per le lezioni.

Visto il carattere enciclopedico che gli viene attribuito, il Museo necessita di una dotazione annuale di L. 2000 per l'incremento delle collezioni, e può accettare doni e depositi, citando i nomi dei donatori o dei depositari. Per ciò che concerne l'apertura al pubblico, esso viene assimilato alle Imperiali Regie Gallerie, delle quali osserva gli orari e le ferie.

Il duplice tema della conservazione dei monumenti e della raccolta delle antichità, affinché possano essere facilmente fruite dagli studiosi di archeologia e dagli artisti, è dunque alla base delle proposte formulate in modo congiunto da Giuseppe Mongeri in qualità di Presidente dell'Accademia di Belle Arti e da Bernardino Biondelli, Direttore del Gabinetto Numismatico. Le cariche istituzionali rivestite da Mongeri e Biondelli adombrano la realtà dell'insegnamento dell'archeologia e della storia dell'arte a Milano: mentre il primo è affidato all'Accademia Scientifico-Letteraria, lo studio della storia dell'arte è impartito dall'Accademia di Belle Arti nella cattedra di Estetica (che prenderà negli anni Ottanta la denominazione di Storia dell'Arte), alla quale dal 1855 al 1859 presiede proprio Giuseppe Mongeri⁽⁶⁸⁾.

Si può dunque affermare che l'istituzione a Milano del Museo Patrio di Archeologia sia il frutto del lavoro e della coscienza critica di archeologi e storici dell'arte attivi in una città ancora priva di una tradizione universitaria, a differenza di quanto accade nello stesso periodo a Bologna, ove il Museo Archeologico in un primo tempo cresce in modo complementare all'Università; successivamente, importanti donazioni e legati pervenuti al Comune di Bologna, tra cui quello di Pelagio Palagi, condurranno alla compartecipazione Municipio-Stato nella creazione di un Museo unico (1881)⁽⁶⁹⁾.

Riprendendo il corso degli eventi che porteranno all'approvazione del Regio Decreto del 1862, si assiste nel 1858 alla nomina da parte del Comune di una commissione (in vigore fino al 1862), non sappiamo se per sua iniziativa autonoma o in seguito all'invito del Governo centrale a promuovere l'istituzione di un Museo di archeologia con fondi locali⁽⁷⁰⁾.

Se anche l'idea di un museo sia sorta in modo autonomo all'interno della Congregazione Municipale, le argomentazioni esposte in merito alla possibilità di una cessione al Comune degli oggetti di antichità esistenti presso l'Accademia, segnalati come "principio e nucleo del Museo stesso", sono estremamente significative, perchè mettono in luce una volta di più l'importanza della raccolta iniziata da Bianconi, Bossi e Zanoja. Infatti Sebregondi fa notare che "la cessione della libera



FIG. 4 - AGOSTINO BUSTI detto il BAMBAJA, *Monumento funebre di Lancino Curzio* (n. inv. 1214) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

proprietà nel Comune degli oggetti suindicati sotto condizione dell'istituzione del Museo Archeologico a spese civiche sarebbe forse la causa unica da cui potrebbe il Consiglio Comunale essere indotto ad addossarsi la spesa in discorso, per il vantaggio materiale dell'acquisto gratuito di molti oggetti pregevoli d'archeologia, in mancanza dei quali attualmente in Milano non vi sarebbero enti da potersi raccogliere come nucleo della desiderata istituzione"⁽⁷¹⁾.

La condizione imposta dal Comune per assumersi l'onere della fondazione del Museo viene valutata come necessaria anche da Bernardino Biondelli⁽⁷²⁾, il quale chiede che siano però rispettati i seguenti obblighi: che gli oggetti ceduti siano collocati in un Museo istituito e custodito a spese del Comune; che il Museo sia destinato al pubblico uso, soprattutto degli allievi dell'Accademia e degli studiosi di archeologia; che in caso di chiusura del Museo gli oggetti tornino all'Accademia.

Egli ribadisce che "l'istituzione di un Museo archeologico e patrio a Milano (...) è fortemente reclamata altresì dalla natura dei tempi in cui gli studi storici e severi van progredendo, e tutte le minori Province gareggiano nell'illustrare la storia patria" e che il suo primo scopo è quello di impedire la dispersione e la distruzione dei monumenti che vengono alla luce o giacciono dimenticati ed esposti alle ingiurie del tempo, riunendoli ed ordinandoli in un'unica sede. Biondelli fa presente però che la collocazione dell'Imperial Regio Istituto di Scienze, Lettere ed Arti nel Palazzo di Brera ha reso impossibile porvi la sede del nuovo Museo. In sostituzione, il Comune propone di allestire il Museo nel Palazzo Dugnani⁽⁷³⁾.

Il silenzio dei documenti dopo quest'ultimo intervento di Biondelli probabilmente va attribuito al sopraggiungere della seconda guerra d'indipendenza, che interrompe nuovamente le complesse trattative tra Comune, Accademia e Luogotenenza Lombarda.

Nel 1862 si addensano una serie di eventi strettamente collegati che conducono alla pubblicazione del Regio Decreto del 13 novembre, che fonda il Museo Patrio e dà vita alla Consulta incaricata di presiedervi. Sebbene non sia ancora possibile considerarli esauriti, possiamo elencare i fattori che hanno reso possibile l'attuazione di un progetto, divenuto ormai non più che una velleità dei milanesi colti, disatteso da decenni: anzitutto lo scottante articolo di Bernardino Biondelli, pubblicato nel 1862 sul *Politecnico*⁽⁷⁴⁾, risultato assai sgradito al segretario dell'Accademia di Belle Arti Antonio Caimi⁽⁷⁵⁾. In secondo luogo è da segnalare l'intervento politico attivo di Giovanni Morelli, in Parlamento e personalmente presso il Ministro De Sanctis, che lo aveva invitato, nella compilazione del catalogo delle opere d'arte della Pinacoteca di Brera, "ad annoverarvi pure gli oggetti archeologici esistenti presso l'Accademia di Belle Arti"; Morelli gli indirizza una lettera privata in data 18 settembre 1862 per perorare la causa del Museo Patrio di Archeologia⁽⁷⁶⁾. Risulta decisivo, infine, l'intervento del Governo postunitario, nella persona del Ministro della Pubblica Istruzione Matteucci e del milanese commendatore Francesco Brio-



FIG. 5 - AGOSTINO BUSTI detto il BAMBAJA, *Statua giacente di Gaston de Foix* (n. inv. 1433) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

schì, segretario generale del medesimo Ministero⁽⁷⁷⁾; probabilmente anche Giuseppe Mongeri, non più impegnato istituzionalmente nell'Accademia di Brera, ma attivo presso il Ministero della Pubblica Istruzione, diede il suo forte appoggio. L'Accademia, impegnata nella sua difesa dalle indirette accuse lette tre le righe dell'articolo di Biondelli, sembra ignara degli accadimenti che si profilano all'orizzonte, tanto che nel mese di settembre Caimi concede a Giuseppe Molteni, conservatore della Pinacoteca di Brera, di avvalersi della collezione artistica e archeologica di Giuseppe Bossi per l'allestimento della Pinacoteca medesima⁽⁷⁸⁾. Inoltre il *Regio Decreto col quale è istituito in Milano un Museo Patrio di Archeologia* sancisce la destinazione dei locali dell'oratorio di Santa Maria di Brera e della sala attigua a sede del Museo, nonchè il contributo economico e di personale dell'Accademia, senza neppure chiederne il parere.

Ciononostante l'annuncio della formazione di una Consulta incaricata dell'allestimento e della conservazione del Museo, alla quale, una volta nominata, toccherà come primo compito quello di darsi un regolamento⁽⁷⁹⁾, viene prontamente accolta dai membri dell'Accademia chiamati a farne parte: Belgiojoso, Bertini, Brocca e Caimi⁽⁸⁰⁾. Al Museo Patrio vengono annessi gli insegnamenti di Archeologia e Numismatica, di Storia antica e moderna e di Letteratura, facenti parte dell'Accademia Scientifico-Letteraria⁽⁸¹⁾.

Come viene sottolineato dalla Anderson nel suo saggio su Morelli, la realizzazione del Museo Patrio di Archeologia costituisce pressochè un *unicum* nel panorama museale dell'Italia post-unitaria.

A mio parere, la sua unicità consiste principalmente nello stretto legame che viene istituito tra lo Stato, che attraverso il Ministero della Pubblica Istruzione dà vita al Museo, dotandolo di un contributo annuo⁽⁸²⁾, il Comune di Milano, chiamato a presiederne l'organo direttivo⁽⁸³⁾, e l'Accademia di Belle Arti⁽⁸⁴⁾, quasi costretta a condividere l'onere della gestione sia scientifica che materiale del Museo. L'altra serie di osservazioni che sopraggiunge nell'assistere finalmente alla realizzazione del Museo Patrio di Archeologia è l'improvviso innalzamento delle motivazioni ideali e culturali che lo accompagnano, espresse tanto dal Morelli nella lettera già citata, che dal Mongeri in termini assai simili⁽⁸⁵⁾ nella sua *Memoria* del 1863⁽⁸⁶⁾.

In essa Mongeri espone il suo parere in merito al costituendo Museo e ai compiti della Consulta: rispetto al problema se dar vita ad un museo patrio, oppure ad un museo che più genericamente risponda ai bisogni dell'istruzione e della cultura, egli propone una giusta rappresentanza dei caratteri municipali, sulla cui armonia si basa il sistema unitario italiano. Come ci furono numerose scuole nel periodo comunale, così occorre tenerle distinte nei musei; Milano e il suo territorio, Milano e la sua storia dovrebbero essere la pietra di paragone per decidere dell'ingresso o meno di qualsiasi oggetto nel Museo; ciò che proviene da altre parti deve essere considerato ospite accessorio, oppure usato come mezzo di scambio con altri musei.

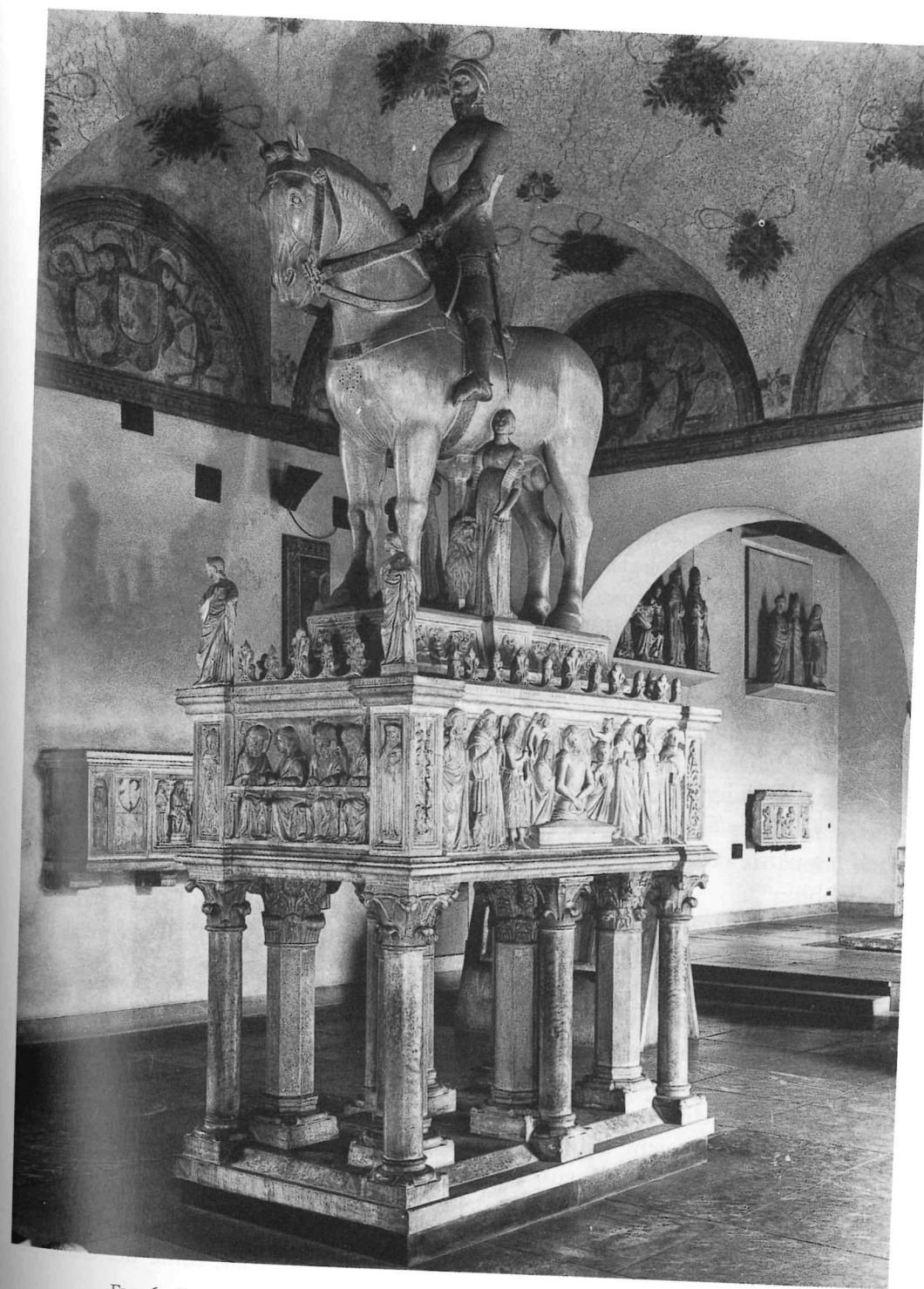


FIG. 6 - BONINO DA CAMPIONE, *Statua equestre di Bernabò Visconti* (n. esp. 014) - Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

Per ciò che concerne l'allestimento e l'ordinamento, egli propone che gli oggetti posseduti siano esposti presto alla pubblica vista nell'aula di Santa Maria di Brera, sebbene tale sede debba considerarsi da subito come provvisoria, in previsione dell'incremento delle raccolte.

Egli esorta altresì a richiamare al museo tutte le cose disperse nei palazzi e negli istituti governativi, ad esempio ciò che rimane nel palazzo di corte, presso la chiesa di San Giovanni in Conca, nonché i pezzi giacenti in un angolo del Parco di Monza, che costituivano il grande archivio della pusterla di Porta Ludovica.

Al Comune chiede di cedere le lapidi che ha radunate e di muoversi per ottenere i frammenti interessantissimi disseminati per la città, ad esempio le sculture di Porta Romana, i frammenti sul fianco della chiesa di Santa Maria Beltrade, la lapide di Lodovico Sforza e Beatrice d'Este presso la Conca di Viarenna, il prospetto dell'antica Santa Maria Maggiore, la serraglia d'arco figurata presso San Giorgio al Palazzo e i frammenti di San Celso, il leone longobardo nella casa De Capitani di via San Pietro all'Orto ed infine i frammenti che si trovano nel centro della città, specialmente attorno a piazza Mercanti.

Rispetto alla Consulta, egli ritiene che il suo pensiero supremo dev'essere raccogliere e salvare i pezzi in pericolo di dispersione; laddove non è possibile realizzare il trasporto delle opere, la Consulta dovrebbe raccogliere disegni e fotografie, ponendo le fondamenta di un archivio figurativo dell'archeologia locale⁽⁸⁷⁾.

Per capire l'importanza delle affermazioni del Mongeri, basti dire che la maggior parte dei suoi suggerimenti verranno attuati negli anni dell'attività della Consulta del Museo Patrio.

In data 8 ottobre 1863 viene approvato il *Regolamento per la Consulta del Museo Patrio di Archeologia in Milano*, elaborato da Bernardino Biondelli e discusso in varie adunanze della Consulta, nonché in vari carteggi col Ministero dell'Istruzione Pubblica⁽⁸⁸⁾.

La Consulta chiamata alla direzione del Museo trova una sorprendente corrispondenza con la Commissione per la Conservazione delle Cose Patrie di Vicenza, istituita nel 1845 per seguire la gestione del locale Museo Civico⁽⁸⁹⁾, e rappresenta inoltre uno dei primi organismi di natura museologica istituiti dallo Stato italiano, preceduta di un solo giorno dalla "Consulta per l'ordinamento ed incremento dei Musei e la conservazione dei Monumenti antichi" di Firenze⁽⁹⁰⁾.

La Consulta di Milano e quella di Firenze rappresentano due realtà "gemelle" ed in qualche modo uniche nel panorama delle istituzioni di questi anni, in quanto associano a compiti di ordinamento ed incremento dei Musei a loro affidati (a Firenze si tratta del Museo Etrusco, del Museo Egizio e del Museo Nazionale del Medio Evo) quelli di "sorveglianza" sulla conservazione dei monumenti antichi, altrove generalmente assegnato alle Commissioni Provinciali, come nel caso, per limitarci alla sola Lombardia, di Bergamo, Como e Brescia⁽⁹¹⁾.

Il compito della Consulta sarà quello di curare l'acquisizione e l'esposizione in

Museo degli oggetti degni di essere conservati per importanza storico-artistica, in particolar modo se legati all'"archeologia patria", vigilandone la conservazione e promuovendo studi illustrativi⁽⁹²⁾. I principali protagonisti della formazione della raccolta museale sono identificati nei depositi dello Stato e del Municipio, cui seguono i doni dei privati e gli acquisti⁽⁹³⁾. Tutti gli oggetti devono essere cronologicamente registrati; tocca al Segretario della Consulta la "compilazione e continuazione di un esatto inventario o catalogo della suppellettile mobiliare e scientifica del Museo". L'inventario è in realtà duplice, poichè nell'articolo 18 si parla sia di un inventario "cronologico", nel quale un numero d'ordine progressivo contrassegna tutti gli oggetti senza riguardo alle diverse tipologie, dando anche l'indicazione della proprietà dell'oggetto, sia un inventario definito "scientifico", "ripartito in tante classi quante sono quelle dei monumenti che compongono il Museo, a ciascuna delle quali vengono poi aggiunti gli aumenti"⁽⁹⁵⁾.

Per ciò che concerne gli acquisti, accogliendo l'indicazione di Mongeri sul carattere milanese e lombardo del Museo, si sancisce che il criterio di scelta deve essere legato al nesso con l'archeologia e la storia patria⁽⁹⁶⁾. Gli oggetti invece depositati e donati "sono distinti con apposito cartello portante i nomi dei donatori o depositanti"⁽⁹⁷⁾. I dettami indicati nel Regolamento sono assai importanti, perchè sono i motivi propulsori per la creazione del *Catalogo della Consulta del Museo Patrio di Archeologia*, il principale strumento di conoscenza della raccolta, poichè, come abbiamo già accennato, contiene sia un inventario preciso degli oggetti che erano già depositati a Brera prima dell'istituzione del Museo, sia l'enumerazione paziente di tutti gli oggetti entrati nel Museo fino al 1899. Il primo estensore del C. C. è Antonio Caimi, segretario dell'Accademia di Belle Arti e per ciò stesso segretario della Consulta⁽⁹⁸⁾. Il C. C. è strutturato in 7 voci: numero d'ordine, con 2 sottovoci: numero di catalogo e numero d'inventario⁽⁹⁹⁾; indicazione degli oggetti; acquisto, dono o deposito; data; categoria⁽¹⁰⁰⁾; provenienza; osservazioni⁽¹⁰¹⁾.

- (1) Il Museo Patrio d'Archeologia è ben noto agli studiosi grazie all'enorme lavoro svolto da R. LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989. Al regesto di tutti i documenti relativi al Museo Patrio conservati presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, la studiosa premette la ricostruzione storica dei momenti salienti dell'istituzione; altri contributi della medesima autrice: *Le vicende delle collezioni archeologiche ed artistiche milanesi dall'istituzione del Museo Patrio di Archeologia di Brera alla sua fusione con il Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LI-LII, 1993; *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche Raccolte Archeologiche ed Artistiche di Milano*, Milano 1995.
- (2) Si tratta di numerosi oggetti, relativi a varie tipologie delle arti applicate: avori, provenienti dalle collezioni Bossi e Ala Ponzone, nonché un coltello eucaristico dalla chiesa di S. Andrea a Vercelli; ceramiche e maioliche di varia provenienza, tra cui importanti esemplari datati 1531 e firmati da Xanto Avelli (tutto il nucleo passa al Museo Artistico nel 1898); oreficerie e bronzi, tra i quali notevole è il gruppo proveniente da Ardenno in Valtellina, dono alla Chiesa della famiglia dei Parravicino alla fine del XV secolo; una ventina di sculture lignee, spesso frammentarie; alcuni vetri dell'età rinascimentale; una ricca raccolta di armi ed armature, ceduta al Museo Artistico nel 1898. Per ciò che concerne le ceramiche, si ringrazia la dott.ssa Raffaella Ausenda per aver gentilmente segnalato gli esiti dei riscontri inventariali da lei compiuti, che hanno permesso di ricollegare ad alcuni pezzi l'originario numero del *Catalogo della Consulta*.
- (3) La studiosa che ha trattato inizialmente il tema del *Museo di Antichità*, in stretto rapporto con la figura di Giuseppe Bossi, che ne fu il più attivo fautore, è A. MALPELI, *Giuseppe Bossi collezionista*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 1980-81, rel. P. De Vecchi. Una ricostruzione cronologica che ricongiunga il *Museo di Antichità* al Museo Patrio invece non è stata finora realizzata.
- (4) Notizie sulla consistenza degli interventi asburgici in materia di soppressioni per ciò che concerne Milano e la diocesi lombarda possono essere rintracciate in: B. GENERO, *La soppressione di case e collegi della Compagnia di Gesù in Lombardia in età teresiana*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, III, pp. 501-502; P. VISMARA CHIAPPA, *Le soppressioni di monasteri benedettini. Un episodio dei rapporti Stato-Chiesa nella Lombardia teresio-giuseppina e napoleonica*, in "Rivista di Studi sulla Chiesa Ambrosiana", Milano 1980 (AA, 40), pp. 138-201. Gli episodi più rilevanti furono senz'altro la soppressione dell'ordine dei Gesuiti per volere di Maria Teresa e la chiusura di almeno 20 monasteri sotto Giuseppe II, con l'opera mediatrice del cardinale Pozzobonelli.
- (5) Cfr. *Idea e scienza dell'antichità. Roma e l'Europa 1700-1770*, a cura di J. RASPI SERRA - A. SCHNAPP, in *Eutopia*, II, 1-2, Roma 1993.
- (6) A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Quaderni di Brera n.5, Firenze 1979.
- (7) A. SCOTTI, *Brera...*, pp. 13-15; p. 31; p. 36.
- (8) C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, II edizione, Milano 1795. L'abate Bianconi è ritenuto erroneamente dal Mongeri il primo ad invocare la necessità di un museo di antichità patrie a Milano. Cfr. G. MONGERI, *Della fondazione di un nuovo Museo Archeologico in Milano. Memoria*, in "Annali Universali di Statistica", gennaio-marzo 1863, p. 8. Sulla figura di Bianconi cfr. S. SAMEK LUDOVICI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 246-248.
- (9) Milano, Castello Sforzesco, Direzione Civiche Raccolte d'Arte, Archivio Civiche Raccolte d'Arte (d'ora in avanti ACRA), *Catalogo della Consulta del Museo Patrio di Archeologia* (d'ora in avanti C. C.), I, n. 11. L'estensore del C. C., Antonio Caimi, annota che "l'atto di ricevuta del Segretario Bianconi si trova presso l'Archivio del Fondo di Religione". Il MONGERI (*Della fondazione di un nuovo Museo Archeologico in Milano. Memoria*, in "Annali Universali di Statistica", gennaio-marzo 1863) a p. 10 suppone invece che il Lancino Curzio sia stato acquistato nel 1806. Il Caimi (*Cenno storico sulla istituzione e sul progressivo incremento del Museo Patrio di Archeologia in Milano*, II ed., Milano coi tipi di Alessandro Lombardi, 1873) a p.4 segna la data 1799. La SCOTTI (*Brera...*) a p.47 riferisce che Bianconi nel 1797 aveva richiesto il monumento a Lancino Curzio per il salone dei Gessi.
- (10) Sulla figura di Giuseppe Bossi cfr. S. SAMEK LUDOVICI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 314-317. Sulla figura del Bossi ho avuto la possibilità di consultare anche due lavori monografici: S. BEDONI, *I disegni di Giuseppe Bossi nelle Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, tesi di perfezionamento in Storia dell'Arte, a. a. 1980-81, relatore G. A. Dell'Acqua; A. MALPELI, *Giuseppe Bossi...* Ringrazio le Autrici per la disponibilità dimostrata.
- (11) G. MONGERI, *Museo Patrio d'Archeologia*, in *Gli Istituti Scientifici Letterari ed Artistici. Memoria pubblicata per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo Congresso storico italiano*, Milano, 1880, p. 685: parla dei due musei come gemelli nella mente di Giuseppe Bossi.
- (12) A. SCOTTI, *Brera...*, p. 53.
- (13) *Notizia delle opere del disegno pubblicamente esposte nella locale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806, dedicata a S. E. il conte di Breme, Ministro dell'Interno*, Milano De Stefani 1806. Le osservazioni riportate sintetizzano alcuni passi dedicati a Giuseppe Bossi dall'intervento di Francesca Valli, dal titolo *La formazione delle raccolte didattiche dell'Accademia da Carlo Bianconi a Giuseppe Bossi* fatto durante l'Incontro di Studio *Milano e Brera nella Repubblica Cisalpina*, svoltosi a Milano presso il Palazzo di Brera il 4 e 5 febbraio 1997. Cfr. anche A. SCOTTI, *Brera...*, pp. 53-56.
- (14) J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI, con aggiunte italiane*, III, Milano 1827.
- (15) G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio Clementino*, Modena 1996.
- (16) ACRA, C. C., n. 1104: "Quattro fusti di colonne di porfido (N. 614). Trovati nelle adiacenze della chiesa di S. Carpofo. Furono racconciate ed appoggiate alle pareti interne di detta chiesa, e vi rimasero fino al 1792, in cui tolte di là furono trasportate a Brera. Proprietà erariale". Le colonne di San Carpofo non fanno parte del nucleo del *Museo di Antichità*, bensì della raccolta di 645 oggetti collezionati dall'Accademia e ceduti in deposito nel 1864 al Museo Patrio di Archeologia, ove figurano tutti come proprietà erariale.
- (17) A. MALPELI, *Giuseppe Bossi...*, pp. 68-72.
- (18) Archivio dell'Accademia di Belle Arti, (d'ora in poi A.B.A.), M II, 10-11. La lettera autografa del Bossi è stata segnalata da Roberto Cassanelli nel corso del suo intervento, dal titolo *Le origini della Pinacoteca di Brera. Problemi aperti*, letto durante l'Incontro di Studio *Milano e Brera nella Repubblica Cisalpina*, svoltosi a Milano presso il Palazzo di Brera il 4 e 5 febbraio 1997.
- (19) G. MONGERI, *Museo Patrio...*, p. 686.
- (20) ACRA, C. C., I, nn. 1 e seguenti. Per la bibliografia completa sul monumento a Gaston de Foix cfr. M.T. FIORIO, *Bambaja. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990. G. MONGERI, (*Museo Patrio...*, p. 687) ci informa che fu su invito del Demanio che Bossi ebbe modo di vedere la statua di Gaston de Foix in Santa Marta e in brevissimo tempo ne ottenne il trasferimento a Brera.
- (21) G. BOSSI, *Descrizione del monumento di Gastone di Foix scolpito da Agostino Busti detto il Bambaja*, Milano 1852.

- (22) G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 10. Sempre MONGERI, (*Museo Patrio...*, p. 687) ci informa che prima di formulare quest'ipotesi fu utilizzato per breve tempo un altro deposito all'interno del Palazzo di Brera.
- (23) A. SCOTTI, *Brera...*, pp. 56-59.
- (24) In realtà, dal C. C. risulta che soltanto tre statue pertinenti alla chiesa di Santa Maria di Brera rimangono in deposito presso il *Museo di Antichità*, mentre tutto il resto della facciata passa alla Cascina San Fedele, e verrà donato al Museo Patrio di Archeologia da Sua Maestà il Re nel 1867 e nel 1892.
- (25) ABA, C-V-12 ter, Museo Archeologico (1811-1900).
- (26) ABA, C-V-12 bis, 10 marzo 1857, Rapporto di Mongeri all'I. R. Luogotenenza Lombarda, con cenni sulla storia della formazione del *Museo di Antichità*.
- (27) G. MONGERI, *Museo Patrio...*, p. 688-689: informa dell'esistenza di una "nota" nella quale la Commissione elencava tutte le opere richieste per il deposito presso l'Accademia.
- (28) ACRA, C. C., I, n. 12.
- (29) ACRA, C. C., I nn. 7-8-9.
- (30) ACRA, C. C., I, n. 6.
- (31) A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 4; ACRA, C. C., I, n. 10.
- (32) G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 11. Mongeri parla anche della chiesa di San Carpofo, ma in realtà le colonne di porfido pervennero all'Accademia nel 1792. Cfr. nota 16.
- (33) ACRA, C. C., I, n. 5; G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 12.
- (34) ABA, C-V-12 ter, 2 giugno 1813.
- (35) ABA, C-V-12 ter, 14 settembre 1813.
- (36) G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 12; A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 6.
- (37) A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 6.
- (38) ABA, C-V-12 bis, 28 settembre 1862 (lettera di Carlo Cattaneo ad Antonio Caimi)
- (39) G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 12-14. A MALPELI, *Giuseppe Bossi...*, pp. 357-383.
- (40) ACRA, C. C., I, nn. 490-1135. La collezione dell'Accademia di Belle Arti conta in tutto 645 oggetti d'arte, tutti numerati, all'interno dei quali il nucleo della collezione Bossi ne conta 471 (MONGERI, *Della fondazione...*, p. 13). Essi sono descritti in modo generico e spesso senza indicazione alcuna relativa alla provenienza, tranne nel caso delle colonne di San Carpofo e di un gruppo di oggetti etnografici donato nel 1815 dal Consiglio delle Miniere. Sia nell'ABA, C-V-12 bis, sia nell'ACRA, cart. 14 esistono copie dell'elenco dei pezzi costituenti questa collezione, che risultano la fonte del Caimi nella compilazione del C. C. I documenti relativi al passaggio della collezione di antichità del Bossi all'Accademia di Brera sono conservati in ABA, A-V-6, 1818.
- (41) ACRA, C. C., I, n. 16.
- (42) ACRA, C. C., I, nn. 17-21; G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 14. Le tre lapidi sepolcrali ai nn. 24-26 furono successivamente innestate nei voltoni di Porta Nuova.
- (43) ACRA, C. C., I, nn. 38-42; G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 14.
- (44) ACRA, C. C., I, n. 43; G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 14.
- (45) ACRA, C. C., I, nn. 44-57; G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 14. Già nel passaggio dai numeri della Consulta ai numeri odierni, compiuti attorno al 1910, alcuni di questi frammenti architettonici perdono il dato di provenienza (46-47; 50-57).
- (46) A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 7; ACRA, C. C., I, n. 58.
- (47) A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 7; ACRA, C. C., I, nn. 61-63. La data 1834 è stata da me desunta dalla posizione delle opere nel C. C., che sembrerebbe realizzato in ordine cronologico, ma è

- altresì probabile che l'ordine cronologico sia stato interrotto dal Caimi per inserire tutta la congerie di sculture delle quali erano andati perduti i dati relativi alla provenienza o alle circostanze relative all'ingresso nel *Museo di Antichità*.
- (48) G. MONGERI, *Della fondazione...*, p. 14: probabilmente si riferisce a quanto indicato nel C. C. ai nn. 69; 74; 89-90; 94.
- (49) ACRA, C. C., I, n. 74.
- (50) Una nuova ricerca a tappeto presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti permetterà forse in seguito di ricostruire in modo dettagliato le vicende che hanno condotto al deposito delle opere presso l'Accademia e di recuperare dati relativi alla provenienza di quei frammenti per i quali il C. C. non dà indicazioni.
- (51) ABA, C-V-12 bis, 5 marzo 1841.
- (52) ABA, C-V-12 bis, 6 febbraio 1854.
- (53) Sull'insegnamento dell'archeologia, cfr. M. BENCIVENNI - R. DALLA NEGRA - P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei Monumenti in Italia (1880-1915)*, Firenze 1992, p. 142 n. 138.
- (54) A partire dalla Deputazione di Storia Patria di Torino, creata nel 1833 da Carlo Alberto (M. BENCIVENNI - R. DALLA NEGRA - P. GRIFONI, *Monumenti...*, p. 138 e n. 129), le "deputazioni di storia patria" si moltiplicarono sul territorio italiano dal 1860 in poi, e sempre rappresentarono gli istituti di cultura più sensibili alla conservazione dei monumenti antichi e all'insegnamento e al potenziamento dell'archeologia (IDEM, *Ibidem*, pp. 100-101, n. 24: istituzione delle Deputazioni di Storia Patria per le province delle Romagne, Modenesi e Parmensi, 10 febbraio 1860; p. 112: presenza della Deputazione di Storia Patria in Toscana).
- (55) Questo organismo ebbe origine a Milano nel 1808; anche a Vienna nel 1812 venne istituito un Gabinetto Numismatico; questo genere di istituzioni costituisce una concreta testimonianza dell'attenzione prevalente del governo asburgico per alcune tipologie di beni culturali, tra cui le monete. La raccolta di monete del Gabinetto Numismatico di Brera è tuttora uno dei nuclei storici del Civico Gabinetto Numismatico. Cfr. E. ARSLAN, *Le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche*, Milano 1979, p. 11.
- (56) C. CATTANEO, *Del restauro di alcuni edifici a Milano*, in "Il Politecnico", 1839.
- (57) Sulla "Rivista Europea", in occasione del progettato abbattimento degli archi di Porta Nuova, comparve l'articolo di C. TENCA, *Sulla demolizione dei monumenti patrii*, in "Rivista Europea", Milano 1845, I, pp. 731-740. A questo articolo seguì la pubblicazione del discorso di G. SACCHI, *Intorno alla fondazione di un Museo di storia patria*, in "Rivista Europea", Milano 1845, II, pp. 238-253.
- (58) G. MONGERI, *Della fondazione...*, pp. 15-16; il CAIMI (*Cenno storico...*) a p. 7 data l'iniziativa del Biondelli al 1853.
- (59) ABA, C-V-12 bis, 6 febbraio 1854.
- (60) ABA, C-V-12 bis, 11 marzo 1854.
- (61) ABA, C-V-12 bis, 2 gennaio 1856.
- (62) ABA, C-V-12 bis, 7 gennaio 1856.
- (63) ABA, C-V-12 bis, 30 settembre 1856.
- (64) ABA, C-V-12 bis, 4 ottobre 1856; 8 ottobre 1856: risposta positiva di Biondelli.
- (65) ABA, C-V-12 bis, 3 dicembre 1856; 10 dicembre 1856; 14 dicembre 1856.
- (66) ABA, C-V-12 bis, 10 marzo 1857, allegato l'elenco degli oggetti; 21 dicembre 1857, allegato il progetto di regolamento del Museo patrio di antichità.
- (67) ABA, A-V-6, 1818.

- ⁽⁶⁸⁾ *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. AGOSTI - M. CERIANA, Quaderni di Brera, n. 8, Firenze 1997, p. XVIII.
- ⁽⁶⁹⁾ La storia del Museo Archeologico di Bologna è stata trattata in modo analitico nel volume *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Archeologico di Bologna*, a c. di C. Morigi Govi e G. Sassatelli, Bologna 1984.
- ⁽⁷⁰⁾ A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 8. Il Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione aveva, per mezzo della Luogotenenza della Lombardia, trasmesso un dispaccio alla Delegazione Provinciale in data 26 dicembre 1857, nel quale si metteva al corrente il Comune di Milano delle trattative intercorse con l'Accademia di Brera e il Gabinetto Numismatico. Non è dato ancora di sapere se la commissione municipale esistesse già a quella data o sia stata creata successivamente. Anche il rapporto della Congregazione Municipale della Regia Città di Milano del 27 giugno 1858, firmato da Francesco Sebgondi, accenna ad un precedente rapporto, comunque posteriore al dispaccio ministeriale, inviato alla Delegazione Provinciale di Milano per rendere noto che essa "stava occupandosi di elaborare un progetto per l'istituzione di un patrio museo di archeologia".
- ⁽⁷¹⁾ ABA, C-V-12 bis, 27 giugno 1858.
- ⁽⁷²⁾ ABA, C-V-12 bis, 19 luglio 1858.
- ⁽⁷³⁾ G. MONGERI, *Della formazione...*, p. 34. A Palazzo Dugnani, invece, nel 1863 si insedierà il Civico Museo di Storia Naturale.
- ⁽⁷⁴⁾ B. BIONDELLI, *Sulle antichità e restauri a Milano*, in "Il Politecnico", XIII, 1862.
- ⁽⁷⁵⁾ ABA, C-V-12 bis, 21 luglio 1862; 28 settembre 1862; 10 dicembre 1862; 20 dicembre 1862.
- ⁽⁷⁶⁾ J. ANDERSON, *Giovanni Morelli museologo del Risorgimento*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni*, a c. di G. Bora, Milano 1994, pp. 25-39.
- ⁽⁷⁷⁾ A. CAIMI, *Cenno storico...*, p. 8. G. MONGERI, *Museo Patrio...*, pp. 689-690: "le necessità erano anche meglio sentite da chi aveva mano nel regime dell'istruzione, durante il Ministero Matteucci".
- ⁽⁷⁸⁾ ABA, C-V-12 bis, 15 settembre 1862; s.d.
- ⁽⁷⁹⁾ *Regio Decreto...*, art. 3 e 4.
- ⁽⁸⁰⁾ ABA, C-V-12 bis, 16 dicembre 1862.
- ⁽⁸¹⁾ *Regio Decreto...*, art. 7.
- ⁽⁸²⁾ *Regio Decreto...*, art. 8.
- ⁽⁸³⁾ *Regio Decreto...*, art. 3.
- ⁽⁸⁴⁾ *Regio Decreto...*, art. 2 e 6.
- ⁽⁸⁵⁾ M.T. FIORIO, *Morelli, Frizzoni e i Musei Civici*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni*, Milano 1994, pp. 14-23.
- ⁽⁸⁶⁾ G. MONGERI, *Della fondazione...*, pp. 17-29.
- ⁽⁸⁷⁾ G. MONGERI, *Della fondazione...* pp. 29-38. A questo proposito, sarebbe interessante indagare se, nel Civico Archivio Fotografico, oppure nei fondi fotografici dell'Accademia di Brera, esista veramente un nucleo di fotografie pertinenti al Museo Patrio.
- ⁽⁸⁸⁾ Ar.Co.MPA., nn. 2161-2163-2165-2167-2172-2174-2176-2178-2180.
- ⁽⁸⁹⁾ M. BENCIVENNI - R. DALLA NEGRA - P. GRIFONI, *Monumenti...*, p. 57, documento n. 10.
- ⁽⁹⁰⁾ IDEM, *Ibidem*, pp. 112-113 e p. 170, documento n. 10.
- ⁽⁹¹⁾ IDEM, *Ibidem*, pp. 137-141.
- ⁽⁹²⁾ *Regolamento per la Consulta del Museo Patrio d'Archeologia in Milano*, Milano 1863, art. 1 p. 1.
- ⁽⁹³⁾ *Regolamento...*, art. 1 p. 1.

⁽⁹⁴⁾ *Regolamento...*, art. 17.

⁽⁹⁵⁾ *Regolamento...*, art. 18.

⁽⁹⁶⁾ *Regolamento...*, art. 20.

⁽⁹⁷⁾ *Regolamento...*, art. 22.

⁽⁹⁸⁾ *Regolamento...*, art. 2.

⁽⁹⁹⁾ Si adempie qui al dettame dell'art. 18 del *Regolamento*, ove si dice che deve esserci un unico numero progressivo per tutti gli oggetti, al quale si aggiungerà poi un numero progressivo distinto per ciascuna "classe" presente in Museo (in realtà mai assegnato).

⁽⁹⁹⁾ È l'equivalente della "classe"; in questa voce compaiono le seguenti tipologie di oggetti: scultura figurativa; lapidi; scultura ornamentale; scultura figurativa e architettonica; iscrizioni; scultura architettonica; ceramica; plastica architettonica; intaglio di figura; intaglio ornamentale; medaglia moneta; vetri; utensili in metallo; numismatica; bronzi; scultura; plastica; avori; intaglio in legno; materiale di costruzione; ceselli; attrezzi, suppellettili, utensili, armi, ecc; armi ed armature di ferro... L'elenco potrebbe continuare, a testimonianza del mancato adempimento al dettame dell'art. 18 del *Regolamento*, che sembrerebbe confermata anche dall'assenza di questo inventario scientifico tra i volumi dell'ACRA.

⁽⁹⁹⁾ In questa voce viene spesso segnata l'indicazione della proprietà dell'oggetto, che invece altre volte sta nella voce "Acquisto..." Anche in questo caso si adempie al dettame della Consulta di cui all'art. 18 del *Regolamento*.

LE ARGENTERIE DEL LEGATO DE MARCHI (*Parte quarta*)

Oleg Zastrow

In precedenti articoli ho già avuto modo di proporre il cospicuo insieme degli oggetti costituenti una parte del vasto lascito Curioni-De Marchi, pervenuto alcuni decenni addietro al comune di Milano. Più in particolare, mi sono occupato del settore delle argenterie che, un tempo, furono di proprietà di tale importante famiglia milanese.

Gli studi ai quali mi riferisco furono pubblicati nei volumi XVI (aa. 1991-1992), XVII (a. 1993), XIX (a. 1995) di questa *Rassegna di Studi e Notizie*. Il terzo di tali contributi, per quanto all'epoca mi constava, avrebbe dovuto costituire la conclusione dell'inventario; in tale articolo ebbi l'opportunità di riportare anche una breve sintesi biografica riguardante Marco De Marchi: cospicuo personaggio, noto specie come studioso e generosissimo mecenate.

Peraltro, in un successivo e recentissimo momento, l'analisi del contenuto di alcune casse racchiudenti molteplici altri oggetti, non ancora recensiti e di pertinenza sempre del legato De Marchi, ha permesso di reperire un ulteriore gruppo di argenterie. Questi ultimi elaborati erano stati tenuti separati, nel corso di una prima sommaria ripartizione, dal nucleo degli oggetti in argento pervenuto a séguito delle disposizioni testamentarie della signora Rosa Curioni vedova De Marchi: ciò forse a causa del fatto che quasi tutte le opere qui considerate hanno un corpo in cristallo o in vetro, sì che le parti argentee costituiscono in buona misura le strutture portanti, le montature, le coperture.

Sarebbe stato quindi possibile, perlomeno in via teorica, inserire gli oggetti, esaminati nel presente lavoro, nel settore alternativo dei vetri, pure presente nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata. Per contro, è sembrato più convincente accentrare l'attenzione sulla meglio qualificante lavorazione del metallo prezioso il quale, nella prevalenza dei casi, costituisce l'elemento artistico più significativo di questo gruppo di opere.

Non ritengo il caso di riproporre qui le notizie essenziali riguardanti il costituirsi della raccolta di opere artistiche da parte della famiglia De Marchi: oggetti per lo più databili fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo XX. Molteplici considerazioni, in tale senso, sono già state riportate nei tre precitati articoli, ai quali si

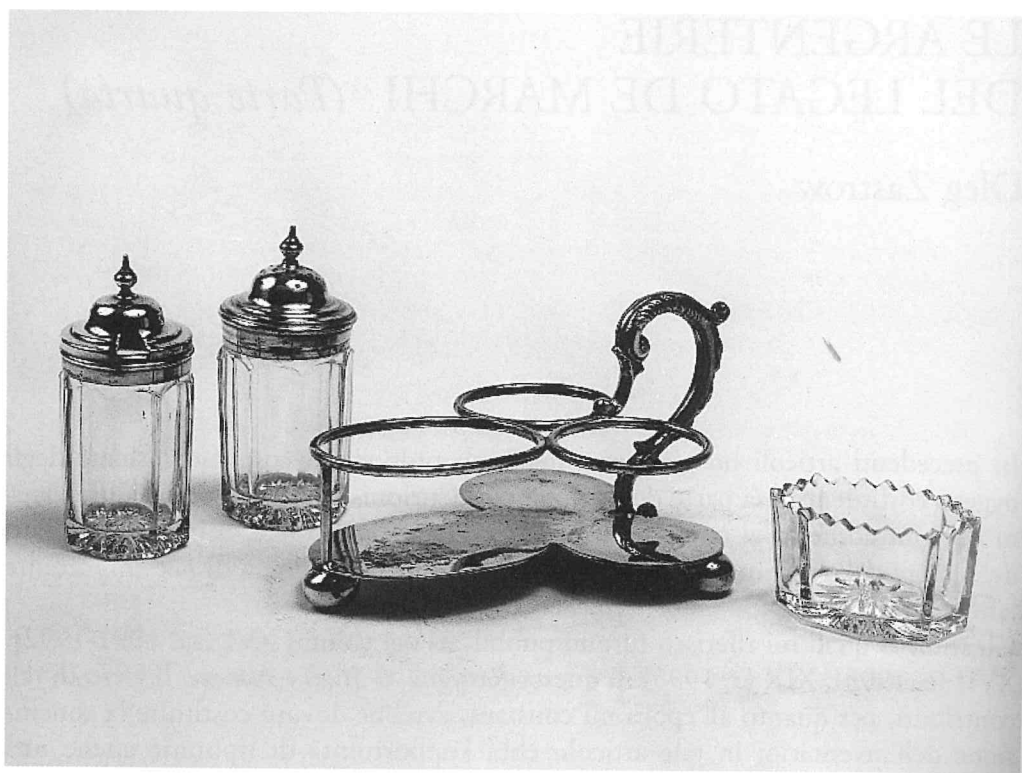


FIG. 1

può rimandare per richiami specifici. Rammento solo che, oltre alle argenterie, da tale legato pervennero al comune di Milano moltissimi altri tipi di oggetti d'arte di uso e di arredo domestico in materiali i più svariati. Per quanto concerne le argenterie si può almeno segnalare che, seppure sicuramente molti pezzi della raccolta originaria non ci sono pervenuti essendo andati dispersi, il nucleo di elaborati custodito dalle Civiche Raccolte di Arte Applicata può, nonostante ciò, definirsi di sicuro assai importante: per la molteplicità delle botteghe che elaborarono con valentia i pezzi (sono stati individuati laboratori di ambito sia nazionale che internazionale); per la varietà d'uso molto raffinata delle argenterie giunteci; per l'importante numero delle creazioni che si sono recensite. A quest'ultimo proposito merita ricordare che ai trecentoquaranta pezzi, già indagati nelle precitate tre pubblicazioni, se ne aggiungono qui altri ventisei, portando quindi il repertorio delle argenterie del legato De Marchi, custodito nei musei del Castello Sforzesco, a ben trecentosessantasei opere.

L'attuale quarto contributo, quindi, può considerarsi una integrazione riferita al più ampio discorso riguardante le opere d'alto pregio artistico già appartenute a questa cospicua famiglia milanese.

La più parte degli elaborati proposti in quest'ultima recensione è costituita da contenitori che furono usati per corredare la signorile tavola da pranzo dei De Marchi, da raffinate componenti di arredo per la medesima, da accessori per offrire rinfreschi o bevande agli ospiti, da alcuni oggetti da studio e da toeletta.

Nei precitati articoli già pubblicati si era avuto modo d'inventariare diversi tipi di portasale e di spargisale da tavola, talvolta abbinati ad eleganti acetoliere. Possiamo qui aggiungere, al detto repertorio, un ulteriore esemplare (FIG. 1; n. inventario Oref. 713). L'elaborato è costituito da un supporto in argento a base trilobata, dotato d'impugnatura e con tre fermaoggetti ad anello atti a includere, rispettivamente: un portasale (in cristallo molato, dal bordo seghettato), uno spargipepe (con tappo a incastro argenteo bucherellato), un contenitore per spezie (dal coperchietto incernierato e dotato di un foro per permettere la fuoriuscita della palettona: questa, peraltro, non più reperibile). Il basamento misura 15 cm in lunghezza e 7 cm in altezza; il portasale è lungo 5,5 cm; il portapepe è alto 8 cm, così come il portaspesie.

La provenienza da un ambito tardottocentesco di matrice inglese è confermata dalla punzonatura palesante il nome e il marchio della ditta produttrice, visibile sul retro del piattello di sostegno (FIG. 2). Si nota la indicazione della produzione (R. & J. SLACK / 336 STRAND), il numero di serie dell'oggetto (1339) e i quattro impronti di fabbricazione (J - & - T - S).

Opere pure destinate a fungere da contenitori di complemento per la tavola da pranzo sono due senapiere (FIG. 3; nn. inventario Oref. 714, 714 bis). Gli oggetti sono fra loro perfettamente identici: hanno il corpo in cristallo sfaccettato, mentre in argento sono la ghiera che contorna l'imboccatura e il coperchietto incernierato (dotato, quest'ultimo, di un foro semicircolare atto alla fuoriuscita del



FIG. 2

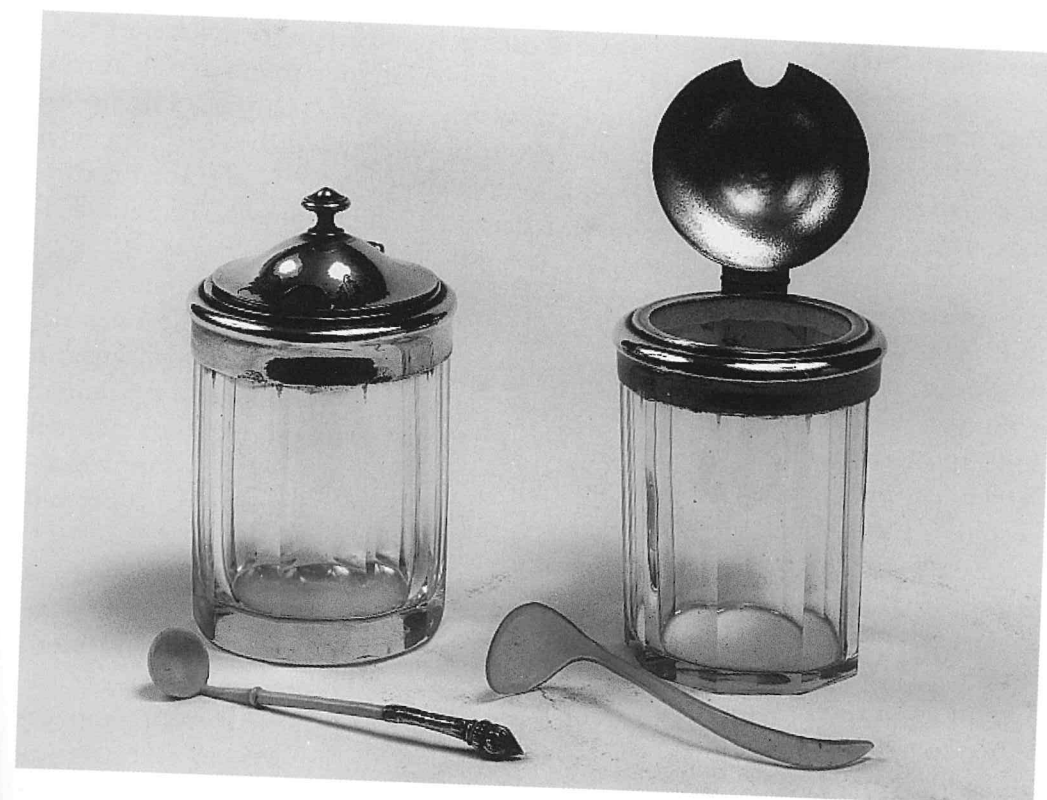


FIG. 3

mestolino). Sulla chiusura sono incise a caratteri goticheggianti le lettere D M, riferite al cognome De Marchi. Si sono pure conservati i mestolini: uno in avorio, con l'impugnatura in argento; l'altro in tartaruga.

I vasetti misurano in altezza 10 cm e hanno un diametro di base di 5,5 cm; il mestolino in avorio è lungo 9,9 cm; quello in tartaruga 9 cm. Non si sono riscontrati marchi della bottega di argentiere; la fattura è indicativamente attribuibile al primo Novecento.

Un differente contenitore presenta caratteri di originalità e di accurata fattura (FIG. 4; n. inventario Oref. 715). Si tratta di una boccetta in cristallo finemente molato, conformata a tre facce uguali, coronata da un collarino di argento e fornita di copertura pure argentea ornata da un fregio perimetrale a palmette stilizzate. La tenuta stagna del contenitore, atta ad evitare la evaporazione del liquido da immettervi, è garantita da un tappo interno in cristallo, a forma troncoconica. L'altezza complessiva dell'oggetto è di 14 cm; il diametro del coperchio argenteo è di 7,5 cm.

Sul collarino argenteo sono punzonati quattro marchi (FIG. 5): la falce di luna e la corona (contrassegno territoriale); il titolo della percentuale in argento puro contenuto nella lega (800/1000); il marchio dell'argentiere (un leone rampante). Questi impronti indicano che l'oggetto è di fabbricazione germanica: le punzonature risultano conformi alla legge federale del 16 luglio 1884, messa in applicazione l'1 gennaio 1888. Possiamo pure ricordare che, nel repertorio delle argenterie del legato De Marchi, si è già avuto modo di segnalare la presenza di molteplici altri pezzi tardottocenteschi di fattura tedesca.

Circa la funzione originaria di questa boccetta appare attendibile indicare che essa possa essere stata usata per racchiudere frutta sotto spirito (probabilmente ciliege). A conferma di tale tipo di uso sono le caratteristiche forme del corpo in cristallo a tre facce, le dimensioni contenute del vaso, la tenuta sostanzialmente ermetica, determinata dalla coppia di coperchi (sistema idoneo ad evitare l'evaporazione del liquido alcolico).

Una funzionalità per certi versi analoga è ravvisabile in relazione a un altro contenitore in cristallo e metallo argentato (FIG. 6; n. inventario Oref. 716). Al collarino contornante l'imboccatura è incernierata una caratteristica maniglia a tre segmenti: questo tipo di presa (unitamente al coperchio circolare e al corpo in cristallo a quattro facce) conferisce all'oggetto una singolare forma "a lanterna". L'altezza complessiva, con la maniglia sollevata, è di 26 cm; il lato, alla base, misura 12,5 cm.

Si tratta di un discreto elaborato primonovecentesco, destinato in origine probabilmente a contenere frutta sciroppata (come, ad esempio, pesche o albicocche). Questa funzione è suggerita dalla caratteristica forma del contenitore, dalla sagoma della maniglia e dalla constatazione secondo la quale il coperchio non è a tenuta ermetica (caratteristica, quest'ultima, che è stata invece accertata nel caso dell'oggetto precedente); quindi, il vaso era adatto solo per accogliere liquidi sciropposi, a base acquosa, non sensibilmente volatili.



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7

Una delle creazioni di maggiore pregio, nel novero delle opere proposte in questo quarto contributo sulle argenterie del legato De Marchi, è da considerarsi una notevole brocca, già utilizzata per servire, nel corso di un rinfresco, bevande non calde e non alcoliche: ad esempio spremute di agrumi (FIG. 7; n. inventario Oref. 717). Il contenitore, arricchito da pregevoli decorazioni, è in cristallo molato; pure l'impugnatura risulta dello stesso materiale ed è scandita da scanalature che ne facilitano la presa. Il coperchio in argento, incernierato alla sommità della maniglia, è dotato di gancio per l'apertura sul genere del pecchero da birra, o del *tankard*. L'altezza totale è di 27,5 cm; la larghezza massima misura 20,8 cm.

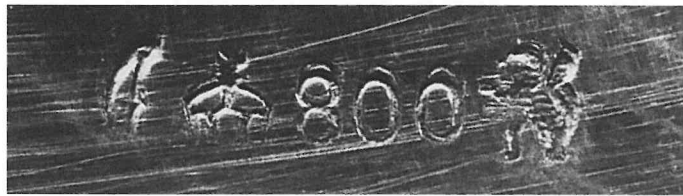


FIG. 8

Sulla copertura argentea sono impressi quattro incusi (FIG. 8): si tratta dello stesso sistema quadripunzonale già rilevato sul collarino in argento del contenitore per le ciliege sotto spirito proposto più addietro (FIGG. 4-5). Se ne deduce, quindi, che anche questa brocca fu elaborata in Germania verso la fine del secolo XIX da una bottega di argenterie operante all'insegna del leone rampante.

Una funzione in buona misura analoga, rispetto a quella della brocca sopraccitata, si ravvisa in relazione a un altro contenitore per liquidi, il cui corpo è in cristallo e la chiusura in argento (così come la maniglia) (FIG. 9; n. inventario Oref. 718). L'altezza massima è di 37,8 cm e il diametro, alla base, misura 11 cm. Aprendo il coperchio incernierato si può osservare che a un collarino interno, fissato a incastro, è collegato un cilindro in vetro prolungantesi per un buon tratto all'interno della brocca.

Questo vaso tubolare interno era in origine destinato a essere riempito di ghiaccio, onde mantenere a bassa temperatura la bevanda attorniante "a camicia" il cilindro. È quindi chiarito che l'oggetto veniva usato per servire bevande nella stagione calda: ad esempio il té freddo.

I caratteri stilistici di questa elegante creazione permettono d'indicare un'ambientazione cronologica non posteriore ai primi anni del secolo XX. Vicino alla impugnatura è visibile una marcatura, attualmente non identificata (FIG. 10).

Sempre con l'analoga finalità di conservare in fresco una bevanda è da considerarsi un altro oggetto, con la montatura in argento e il corpo cilindrico in cristallo, molato sul fondo. Le due maniglie sono in vetro e il vaso interno è in argento (FIG. 11; n. inventario Oref. 719).

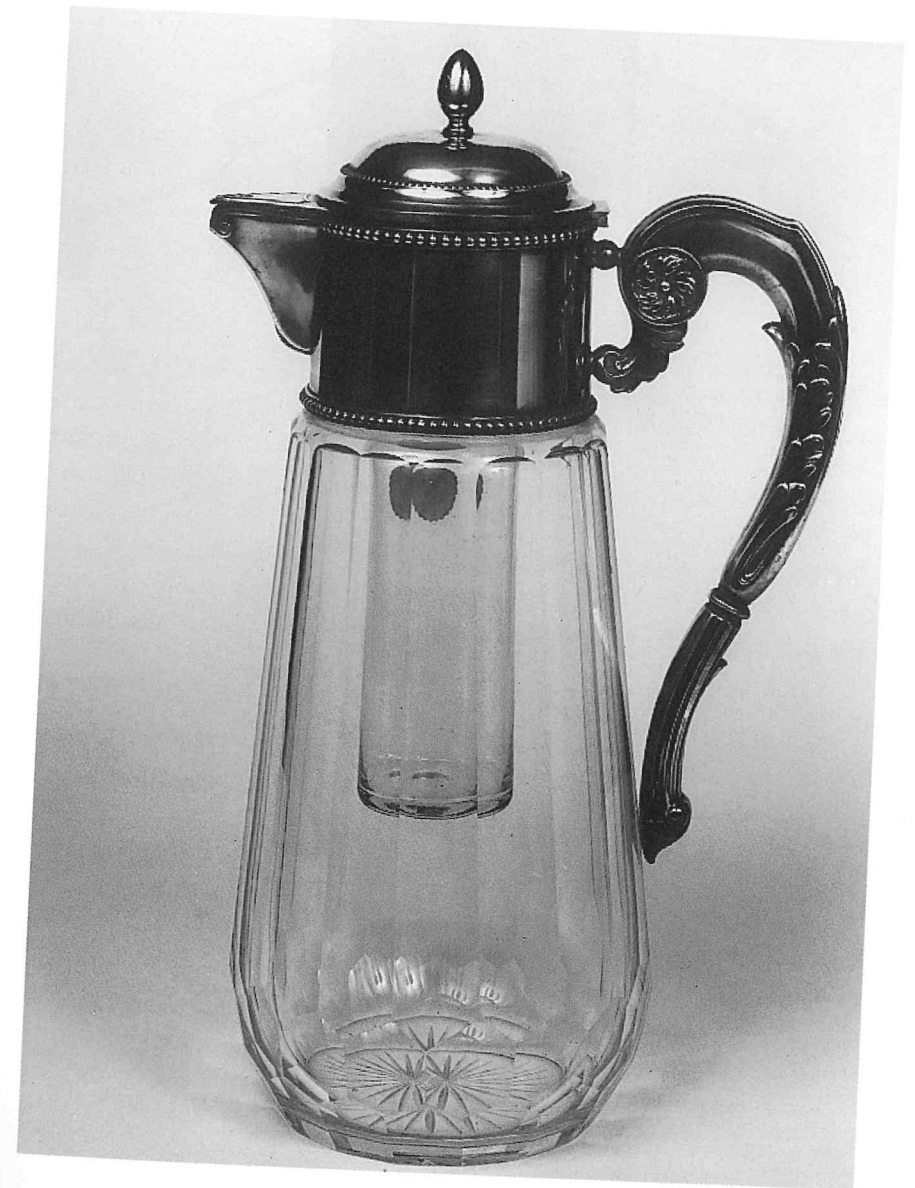


FIG. 9



FIG. 10

Si tratta, nella fattispecie, di un rinfrescatoio per una bottiglia (atta probabilmente a contenere vino bianco o spumante). L'altezza dell'oggetto (di fattura primonovecentesca e con le parti argentee non punzonate) è di 23 cm; la lunghezza massima misura 28 cm. Il coperchio circolare ha un foro centrale, predisposto per permettere l'introduzione dell'oggetto da rinfrescare: all'interno del contenitore è collocabile il cilindro in metallo, adibito ad accogliere la bottiglia così da mantenerla distaccata dal fondo del rinfrescatoio: ciò tramite un anello di sospensione appoggiato al bordo superiore dell'elaborato. I pezzi di ghiaccio venivano colloca-



FIG. 11



FIG. 12



FIG. 13



FIG. 15

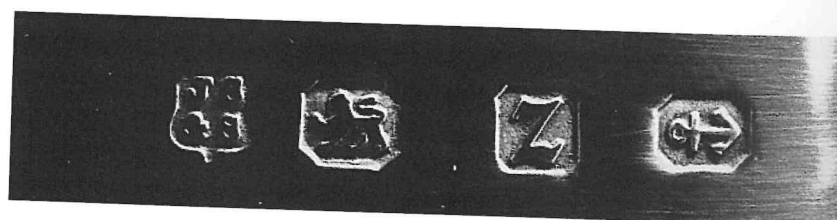


FIG. 14

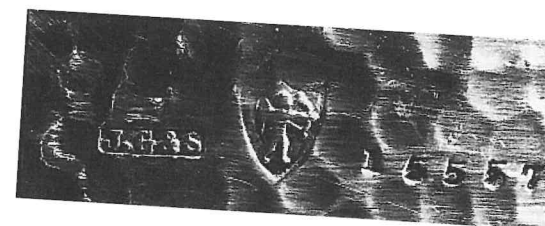


FIG. 16

ti "a camicia" attorno al cilindro. Le maniglie di questo esemplare sono in vetro: materiale dalle idonee proprietà isolanti.

Esiste pure un'altra variante della tipologia di oggetti adatti a mantenere in fresco sulla tavola prodotti alimentari (FIG. 12; n. inventario Oref. 720). Il riferimento va, nuovamente, a una creazione primonovecentesca in argento e cristallo, alta 23 cm e misurante in larghezza massima 30,7 cm.

L'incastellatura metallica, con un manico in vetro, racchiude una vaschetta in cristallo dal fondo molato; l'inserimento di un cestello argenteo interno, sensibilmente più piccolo e sostenente un contenitore centrale, lascia libero uno spazio intermedio entro il quale veniva inserito il ghiaccio. Nella coppetta centrale poteva così conservarsi a bassa temperatura un alimento da servire a tavola: ad esempio il caviale.

Ricordiamo, a proposito di questo tipo di raffinati oggetti già adoperati per offrire sulla tavola alla gradazione termica ideale cibi e bevande, che si è già avuto modo di presentare in precedenti articoli analoghi esemplari come, ad esempio, un contenitore per sorbetti e un porta bottiglia di *champagne* (vol. XIX, figg. 53, 55).

Nel novero delle ricercate creazioni, un tempo utilizzate dalla famiglia De Marchi quali complementi per la tavola da pranzo, si possono segnalare due *boules*, entrambe di fattura anglosassone.

La prima (FIG. 13; n. inventario Oref. 721), alta 11 cm, ha l'imboccatura misurante 20,5 cm di diametro. Il corpo è in cristallo finemente molato, mentre il bordo è contornato da un anello in argento. Su questa bordura argentea sono impresse le quattro marcature delle argenterie inglesi (FIG. 14): l'"ancora" (relativa alla città di Birmingham), il "leone passante" (nella versione messa in vigore dall'anno 1890), la lettera dataria Z in un quadrato ad angoli smussati (riferita all'anno 1899), il marchio con le iniziali della bottega dell'argentiere (J S & S).

Possiamo rammentare che, in relazione alla raccolta degli argenti in origine appartenenti alla famiglia De Marchi, si è già avuto modo di segnalare diversi elaborati di produzione inglese e, più in particolare, eseguiti da artefici operanti nella città di Birmingham. Peraltro, la creazione qui sopra proposta risulta antecedente rispetto agli altri pezzi già recensiti, eseguiti in tale centro britannico, datati tutti fra il 1902 e il 1915. Circa l'uso di questo esemplare (così come per il successivo) è attendibile indicare trattarsi di una vaschetta usata, dopo essere stata riempita di acqua, per rinfrescare la frutta offerta sulla tavola da pranzo.

La seconda *boule* (dalle analoghe funzioni) è pure in cristallo e argento (FIG. 15; n. inventario Oref. 722). Alta 12,8 cm, misura 24 cm di diametro alla imboccatura. La provenienza da ambito anglosassone (anche se non prettamente inglese), ambientabile nei primi decenni del secolo XX, è indicata dai punzoni impressi sul collarino (FIG. 16): le iniziali dei titolari della bottega di argentiere (J. G. & S.); l'emblema del laboratorio (uno scudetto includente un putto alato in atto di reggere l'arco); il numero di serie del prodotto (15557). Di buon pregio appare la lavorazione sia del cristallo (a "onde" sul corpo e molato sul fondo), sia dell'anello in argento (battuto con un martelletto a testa pentagonale).

Tre raffinati centrotavola erano destinati ad accogliere frutta, di vari formati e qualità, da servirsi a tavola. Appaiono tutti di buon interesse, rappresentando varianti di gusto liberty e sono databili a una fase non posteriore ai primi due decenni del secolo XX.

Il primo di tali portafrutta (FIG. 17; n. inventario Oref. 723) è in cristallo molato e argento parzialmente dorato; la lunghezza massima risulta di 22,5 cm, con un'altezza massima pari a 9,5 cm. Particolarmente elegante e originale appare la stilizzata ornamentazione della montatura argentea, dalle formule prettamente liberty: fra rigide decorazioni curvilinee s'inseriscono originali composizioni floreali, formate da mazzi di ortensie.

Il secondo esemplare appare stilisticamente e tecnicamente molto prossimo al precedente (FIG. 18; n. inventario Oref. 724). È esso pure composto da una vaschetta in cristallo finemente molato e da una struttura portante in argento dorato. L'oggetto è lungo 30,5 cm e ha un'altezza massima di 12,3 cm.

La concezione esecutiva appare caratterizzata da una ideazione molto apprezzabile, dalle caratteristiche e fantasiose forme del gusto cosiddetto floreale. Fra stilizzate, esili e sinuose volute fitomorfe s'inseriscono molteplici coppie di frutti a capsula del papavero,

Se i primi due portafrutta appaiono verosimilmente creati da una unitaria bottega di argentiere, il terzo esemplare di questo genere di contenitori per la tavola da pranzo si presenta caratterizzato da un gusto differente, anche se esso pure è ben inserito nella produttività di stile liberty (FIG. 19; n. inventario Oref. 725). L'elaborato (lungo 28,2 cm e alto 13,4 cm) ha analogamente il contenitore in cristallo e la struttura portante in argento.

La vaschetta ha una forma tetralobata ed è inclusa in un pregevole reticolo argenteo composto da rami di vischio, dalle inconfondibili foglie e bacche. È evidente la intenzione beneaugurante di questo oggetto, forse in origine giunto alla famiglia De Marchi quale dono. Su due foglioline sono impressi marchi di convalida dell'argento, peraltro scarsamente leggibili: il probabile nome del rivenditore (FIG. 20) e le due punzonature dell'argentiere (FIG. 21: su uno di questi incusi sono discernibili le iniziali F. H.).

Un'altra opera di raffinato gusto liberty, databile a un momento non posteriore all'inizio del Novecento, è ravvisabile nel vassoio la cui struttura portante è in argento traforato, mentre il piano di appoggio è costituito da una lastra di cristallo (FIG. 22; n. inventario Oref. 726); l'oggetto misura 53 cm in lunghezza e 31 cm in larghezza. Privo di marchi di riconoscimento della bottega di argentiere (così come si è potuto rilevare per altre opere presenti nella raccolta di pezzi qui considerata), l'oggetto si distingue per la elegante concezione decorativa fitomorfa, con lunghe e sinuose ramificazioni dalle quali si dipartono foglie stilizzate e bacche. Una delle molteplici varianti delle creazioni, già descritte in questo lavoro così come nei precedenti, destinate alla tavola da pranzo onde mantenere in caldo o al fresco cibi e bevande, è costituita da un riscaldatore per legumi (FIG. 23; n.



FIG. 17



FIG. 18

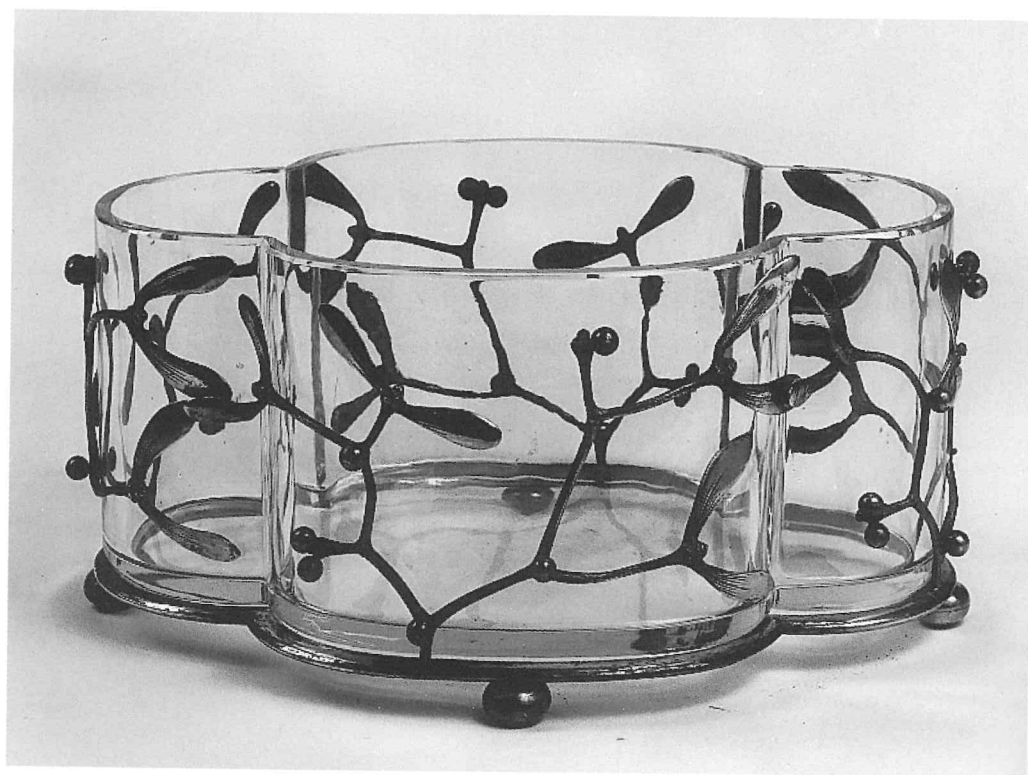


FIG. 19

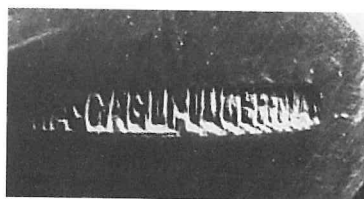


FIG. 20



FIG. 21

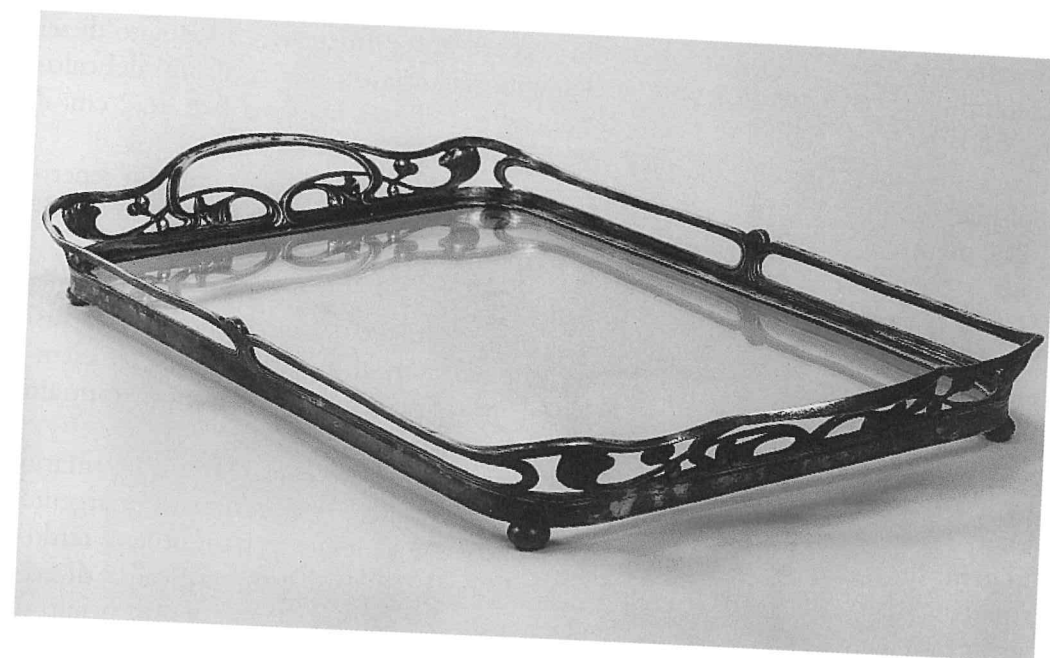


FIG. 22

inventario Oref. 727). L'esemplare è in argento non punzonato ed è dotato di sei colonnine in vetro che fungono da elementi distanziatori, nei confronti del calore, fra la base e il superiore piano di appoggio. L'altezza massima è di 26,2 cm; il diametro di base misura 18,7 cm.

Sul piattello inferiore veniva collocato il fornello a spirito (oggi non più reperibile), mentre il ripiano concavo, in alto, è dotato al centro di un largo foro, praticato per facilitare la trasmissione del calore verso il fondo della legumiera.

Al fine d'impresiosire e rendere più leggiadra la tavola da pranzo della famiglia De Marchi, fra i vari arredi venivano pure usati alcuni piccoli e graziosi vasi portafiori. Se ne sono ritrovati due raggruppamenti: uno, composto da tre esemplari leggermente più alti; un secondo, di proporzioni un poco minori, formato da cinque vasetti.

La terna di opere maggiori è in argento e cristallo molato (FIG. 24; nn. inventario Oref. 728, 729, 730). Il basamento, a pianta circolare, venne realizzato in argento in getto finemente cesellato, secondo un gusto che riprende in parte stilemi tardorinascimentali, con ornati e foglie stilizzate, ovoli e baccellature. Sul calice di cristallo fortemente svasato, che si richiama a un fiore di campanula a otto petali, si attorce a spirale un tralcio di edera, in argento sbalzato, dipartentesi dal basamento e agganciandosi in alto al bordo del vasetto (in uno dei tre oggetti il rametto è perduto). Il gusto di queste tre creazioni (altezza 14 cm; diametro del piede 5,2 cm), nelle quali si mescolano reminiscenze classicheggianti e spunti stilistici liberty, indica una datazione orientativamente ambientabile verso la fine del secolo XIX.

Concettualmente simile al modo di produrre i tre precitati vasetti è la caratteristica esecutiva degli altri cinque piccoli portafiori, in cristallo molato e argento (FIG. 25; nn. inventario Oref. 731, 732, 733, 734, 735). Gli elaborati misurano in altezza 13,7 cm e il basamento ha una larghezza di 5,2 cm.

Questo raggruppamento di esemplari apparirebbe prodotto dallo stesso laboratorio tardottocentesco che eseguì la terna precitata; peraltro, in questo caso, le formule ornamentali del basamento argenteo (pure senza punzonature) tendono a rifarsi ad un gusto latamente neobarocco, con volute e decorazioni fogliacee. Si nota, fra l'altro, un originale mascherone, ripetuto tre volte su ciascun basamento, concepito quale enigmatica "costruzione fogliacea".

Un'opera estranea, nel contesto di questo raggruppamento di elaborati un tempo usati per la tavola da pranzo della famiglia De Marchi, è un oggetto che fu già sullo scrittoio del padrone di casa (FIG. 26; n. inventario Oref. 736): in vetro e ottone dorato, è lungo 14 cm e ha un'altezza massima di 9,5 cm.

L'esemplare è caratterizzato da un contenitore a pianta rettangolare, ma con l'imboccatura ad andamento sbieco; l'interno è ripartito in tre vani, di altezza differenziata, da due lastrine di vetro. La terna di spazi fu concepita in origine per accogliere diversi formati di cartoncini: per semplici comunicazioni e per auguri; per brevi corrispondenze; per biglietti da visita. La montatura metallica, di tipico gusto floreale, permette di datare l'oggetto da scrittoio alla fine del secolo XIX.



FIG. 23



FIG. 24

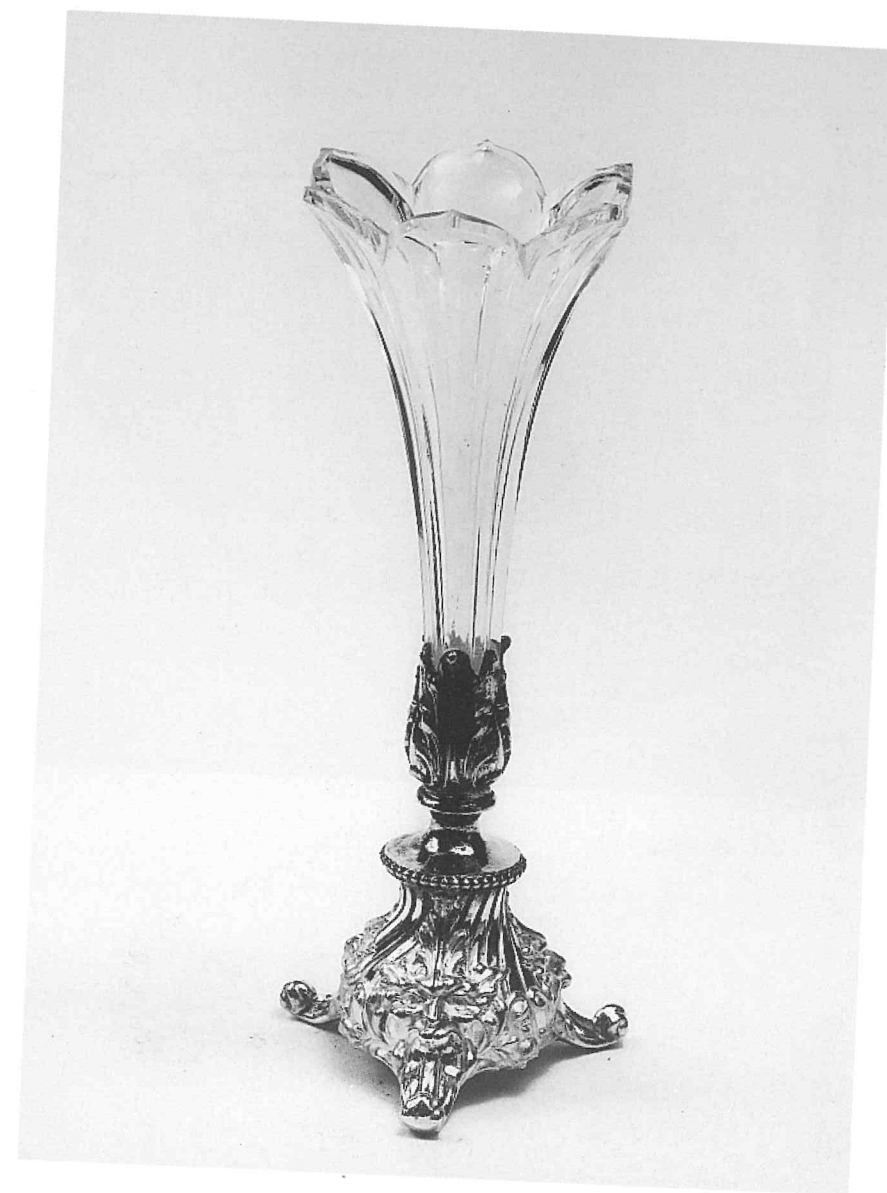


FIG. 25



FIG. 26

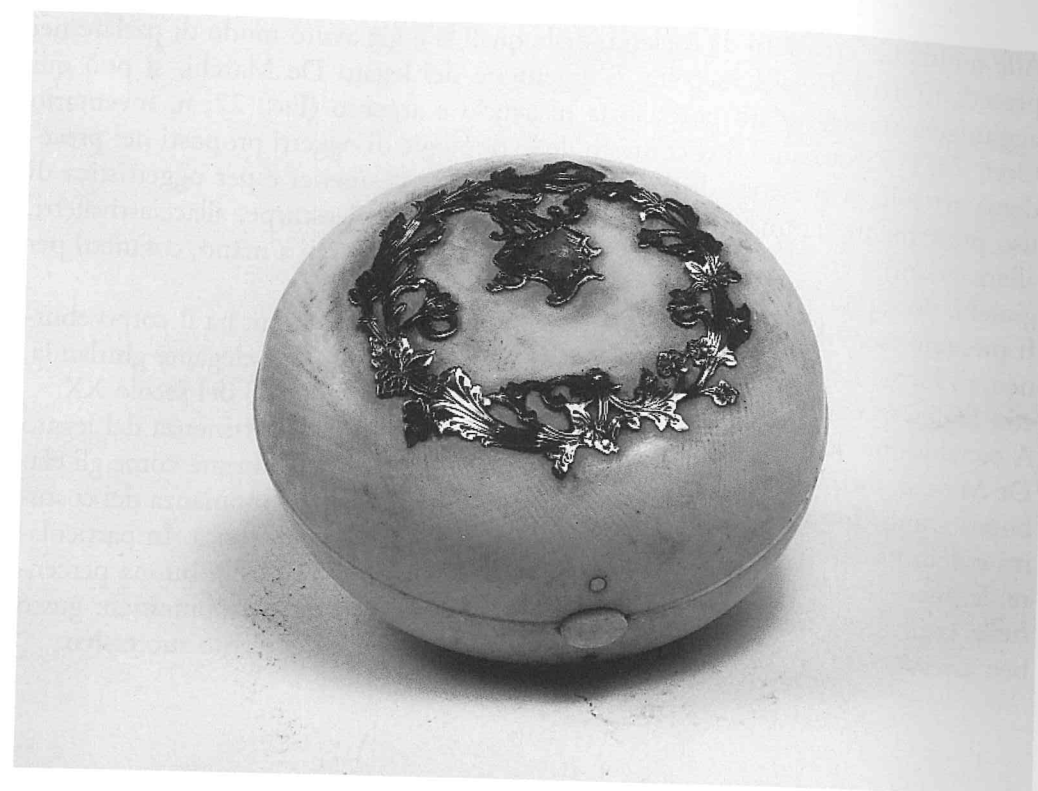


FIG. 27

Alle molteplici creazioni da toeletta, delle quali si è già avuto modo di parlare nei precedenti articoli sulla raccolta di argenterie del legato De Marchi, si può qui aggiungere un aggraziato portacipria in avorio e argento (FIG. 27; n. inventario Oref. 737). Ricordiamo, nel contesto delle tipologie di oggetti proposti nei precedenti articoli, la presenza di diverse scatolette per cosmetici e per oggettistica di uso prettamente femminile, alle quali si aggiungono calzascarpe, allacciastivaletti, allargaguanti, pettini, spazzole per capelli e per abiti, specchi a mano, cofanetti per gioielli, portapillole, portacipria, portaprofumi.

Il presente esemplare, alto 3,2 cm e con un diametro di 6,8 cm, ha il corpo eburneo, di forma sferica schiacciata, decorato sul coperchio da una elegante ghirlanda, con foglie, racemi e fiori; stilisticamente è ambientabile all'inizio del secolo XX.

A conclusione della vasta rassegna riguardante gli argenti di pertinenza del legato De Marchi, iniziata a pubblicare da alcuni anni, si può sottolineare come gli elaborati giunti fino a noi rappresentino una non marginale testimonianza dei costumi e dei raffinati gusti di una notevole famiglia milanese dell'epoca. In particolare, le opere proposte in questo articolo integrativo sottolineano in buona percentuale la diffusa presenza dello stile liberty negli oggetti di uso domestico: gusto ben attestato fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo.