

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

Rassegna di Studi e di Notizie. Centenario di fondazione
dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900-2000)

a cura di Claudio Salsi

con ricerche e saggi di

LAURA BASSO

ARNALDA DALLAJ

MARIA TERESA FIORIO

GIOVANNA GINEX

RINA LA GUARDIA

SONJA MOCERI

ANDREA PERIN

CLAUDIO SALSI

Ringraziamenti

Il presente quaderno di studi ha potuto essere realizzato grazie alla solerte disponibilità di tutti coloro che hanno accettato l'invito a redigere un saggio dedicato alla storia delle raccolte del Castello Sforzesco, nell'anniversario dell'inaugurazione dei Musei che un secolo fa qui trovarono appropriata dimora, e anche grazie all'impegno di chi ha assecondato il nostro desiderio di svolgere ricerche su fondi documentari, interessanti per la formazione di alcune importanti sezioni museali. Sono pertanto riconoscente ai colleghi (in particolare, per i loro apporti, a Laura Basso, Arnalda Dallaj insieme a Maria Teresa Fiorio direttore delle Raccolte d'Arte, e a Rina La Guardia, Raccolte Archeologiche e Numismatiche) ai quali rinnovo l'esortazione a utilizzare anche per il futuro lo strumento della "Rassegna di Studi e di Notizie" per veicolare contributi di carattere generale sulle vicende e sui protagonisti dei Musei del Castello. Ugualmente esprimo gratitudine a Giovanna Ginex, Sonja Mocerì, Andrea Perin, collaboratori abituali o recenti di "Rassegna", per aver sostenuto questa nostra iniziativa con interventi in ambiti di specifica competenza.

Claudio Salsi

INDICE

<i>Salvatore Carrubba</i> - Presentazione	Pag.	11
<i>Laura Basso</i> - I doni di Luca Beltrami ai Musei Civici	»	13
<i>Arnalda Dallaj, Maria Teresa Fiorio</i> - Il pubblico dei Musei del Castello: note sul biennio inaugurale	»	35
<i>Giovanna Ginex</i> - Il Civico Archivio Fotografico di Milano. I Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"	»	65
<i>Rina La Guardia</i> - Per il centenario dei Civici Musei d'Arte al Castello Sforzesco (1900-2000): la formazione delle Raccolte Archeologiche e Numismatiche	»	83
<i>Sonja Mocerì</i> - L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il recupero del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco	»	133
<i>Claudio Salsi, Andrea Perin</i> - Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco nel secondo dopoguerra. Analisi di fonti documentarie poco note	»	155

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

PRESENTAZIONE

Cent'anni fa, fu merito di Luca Beltrami convincere la città, attraverso un lungo dibattito avviatosi nel 1886 con la discussione sul piano regolatore e rinfocolato nel 1893 con la consegna alla municipalità del monumento, a riconquistare definitivamente il proprio Castello e farne il sacrario dell'identità cittadina. Fu una scelta di cui la città di oggi deve essere grata a lui e all'amministrazione dell'epoca, che si lanciò in un'operazione tanto ambiziosa quale quella di ricostruire praticamente ex novo un castello di origini medioevali, ricco di storia ma offeso, ai più pareva irreparabilmente, dalle drammatiche vicende storiche che lo avevano visto protagonista.

Non c'è dubbio che l'operazione, che risente in parte del gusto antiquario dell'epoca, oggi sarebbe stata condotta in altro modo, magari tra decenni di polemiche che avrebbero rischiato di far, nel frattempo, degradare ulteriormente i pochi resti della struttura: Milano di cent'anni fa seppe invece discutere, decidere e quindi salutare con un atto di indubbio coraggio il nuovo secolo restituendo a se stessa un simbolo eloquente e orgoglioso della propria storia.

Mezzo secolo dopo, di nuovo, il Castello, offeso dagli oltraggi della guerra, fu di nuovo oggetto dell'amore e dell'attenzione della città, che non solo ne seppe concludere con ammirevole rapidità quella sistemazione museale dello studio BBPR che è ancora un classico dell'architettura contemporanea, ma volle anche ribadire l'ambizione da grande città europea di consolidare il proprio patrimonio artistico con l'acquisto, altrettanto coraggioso, dell'estremo capolavoro di Michelangelo. Un gesto che confermava una tradizionale sensibilità per la cultura e per la sua diffusione che aveva portato, negli anni, alla creazione di una rete senza pari in Italia di musei civici.

Il centenario della rinascita del Castello è dunque un'opportuna occasione per ricordare e ringraziare la Milano di cent'anni fa che, spinta da Luca Beltrami, seppe lanciarsi e realizzare un'operazione così ambiziosa e significativa; ma anche per rinnovare l'impegno dell'amministrazione civica a difendere e tutelare un simbolo così eloquente della città e, con esso, le collezioni d'arte che lo stesso Luca Beltrami propose di collocare al Castello e che ne fanno uno dei grandi scrigni della cultura nazionale. Questo impegno, dopo anni di distrazione e noncuranza, può ora dirsi rispettato: sono infatti molte le scelte compiute negli ultimi mesi che, grazie anche all'entusiasmo dei

responsabili del monumento, delle raccolte d'arte e degli istituti di cultura in esso custoditi, assicurano al Castello la certezza di affrontare il suo secondo secolo di nuova vita con rinnovata energia. Esse garantiranno al Castello di sempre meglio qualificarsi come uno dei maggiori poli museali italiani.

Sono dunque stati completati i nuovi parapetti del cortile; si è dato avvio al rifacimento complessivo degli impianti termici, di sicurezza e di illuminazione; è stato iniziato quell'improcrastinabile trasferimento delle funzioni non più coerenti con la destinazione del complesso che consentirà di guadagnare almeno il quaranta per cento di nuovi spazi espositivi; sono stati riaperti, e saranno oggetto di restauro, nuovi percorsi che già hanno consentito di riappropriarsi dell'intero Castello, anche delle sue parti più segrete; saranno istituiti gli indispensabili servizi al pubblico quali bookshop e caffetteria; si è consolidato il rapporto proficuo con gli Amici dei musei ospitati; si sta ulteriormente arricchendo il patrimonio artistico con acquisizioni di grande significato; si sta intervenendo, con l'umiltà e la discrezione che un grande maestro come Alvaro Siza può provare nell'affrontare Michelangelo, per un aggiornamento della collocazione della Pietà Rondanini e dei capolavori del Bambaja, fatti ormai oggetto di un incessante pellegrinaggio da parte di centinaia di migliaia di visitatori all'anno (e voglio qui ricordare, in particolare, il contributo al dibattito relativo offerto, oltre che dagli architetti Gabetti & Isola, Hollein e Riva, da Enric Miralles, che Milano ricorda con commozione e simpatia).

L'impegno per il Castello non è isolato: esso infatti si accompagna a un nuovo fervore dell'Amministrazione civica che sta restaurando tutti i suoi grandi spazi (dai musei a Palazzo Reale), ricollocando funzioni (come le Raccolte d'Arte contemporanea all'Arengario), creando nuovi poli (dalla Città delle Culture all'Ansaldo al nuovo Museo del Presente alla Bovisa) per riqualificare, nel giro di pochi anni, il profilo culturale di Milano. La città recupera così il patrimonio migliore dei suoi antichi che sempre seppero misurarsi con disegni ambiziosi, proporzionati alla posizione internazionale della città, ai suoi obiettivi, al suo orgoglio; e che riuscirono, intorno a questo disegno, a raccogliere e coordinare le forze migliori della città, pubbliche e private. Di quella Milano ambiziosa, realizzatrice e coesa, il Castello resta, ancor oggi, l'eredità migliore: e, forse per questo, i milanesi lo sentono ancora come il simbolo insostituibile della propria identità. Tocca ora a noi, cent'anni dopo Beltrami, con umiltà ma con convinzione, rispettare questo sentimento e difendere questo patrimonio.

Salvatore Carrubba
Assessore alla Cultura e Musei

I DONI DI LUCA BELTRAMI AI MUSEI CIVICI

Laura Basso

Rievocando la data del 10 maggio 1900, giorno di apertura al pubblico del *Museo Artistico e Archeologico*, torna alla memoria la folla dei personaggi a cui si deve la formazione dei musei civici milanesi. Tra i rappresentanti dell'Amministrazione Municipale e il folto pubblico intervenuti all'inaugurazione, emergono i volti dei membri della Consulta del *Museo Patrio Archeologico* e quello dei dirigenti e dei sostenitori del *Museo Artistico Municipale* da cui il nuovo istituto ha ricevuto in eredità un patrimonio già allora considerevole, interamente dedicato a testimoniare una memoria culturale stratificata, strettamente connessa alla storia e all'arte lombarda. A quell'appuntamento, desiderato da molti e per lungo tempo atteso, non mancano alcuni "benefattori" che hanno alimentato quel patrimonio con i loro generosi lasciti, qui menzionati in rappresentanza della folta schiera di privati cittadini e di enti che li hanno preceduti e di quanti continueranno a imitarli in seguito.

Nel gruppo dei partecipanti, sorge spontaneo privilegiare la figura di Luca Beltrami, protagonista assoluto della cerimonia inaugurale durante la quale riceve dalla "cittadinanza milanese" la medaglia d'oro, simbolico omaggio all'artefice che ha saputo restituire il fortilizio di Porta Giovia alla fruizione pubblica⁽¹⁾.

Come è noto, per altri anni ancora e nonostante i molteplici impegni professionali e politici, Luca Beltrami continuò a prodigare le proprie energie al completamento del restauro del castello di Milano⁽²⁾. Il profondo e complesso legame che lo univa alla dimora degli Sforza lo sollecitarono inoltre ad operare con tenacia affinché il nuovo museo lì racchiuso potesse assumere un'identità istituzionale e una struttura tecnica e scientifica tali da perseguire nel tempo il compito di tutela dei beni pubblici custoditi⁽³⁾. Tra le molteplici sfaccettature che contraddistinguono la personalità del primo conservatore dei musei civici, val la pena di riportare l'attenzione sulla parte avuta da Beltrami in qualità di "benefattore"⁽⁴⁾, un ruolo meno noto e indagato ma indubbiamente significativo e coerente, di cui il testo proposto in questa sede offre testimonianza attraverso il resoconto di una generosa sequenza di doni versati lungo un ventennio.

L'indagine ha preso l'avvio dallo spoglio dei documenti d'archivio in carico alle

Civiche Raccolte d'Arte⁽⁵⁾ privilegiando in particolare l'esame dei volumi e dei registri che costituiscono le "fonti" patrimoniali degli istituti museali e la cui consultazione fornisce un quadro cognitivo museologico di notevole importanza. La prima fonte, non solo in ordine cronologico, è il *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia di Milano* [1806-1907]⁽⁶⁾ che va esaminato integrando le notizie con il rinvio ai registi della corrispondenza e degli atti prodotti dal comitato della Consulta del *Museo Patrio*⁽⁷⁾. Per il *Museo Artistico Municipale*, un insospettato strumento di informazioni è il quaderno *Elenco dei donatori 1861...*⁽⁸⁾, nella prima parte compilato da Carlo Ermes Visconti, che si interrompe nel 1903 quando i due neonati istituti assumono un'unica direzione. Il primo registro patrimoniale del *Museo Artistico e Archeologico* è il volume *Collezione Castello Sforzesco. Doni Acquisti Depositi* [1904-1908]⁽⁹⁾ che in parte verrà edito annualmente con il titolo *Bullettino dei Civici Musei* [1906-1910] per "rendere esatto conto di tutto quanto entra ad impreziosire le varie collezioni cittadine, vuoi per compera, vuoi per dono generoso o deposito liberale d'amici illuminati dell'arte e del paese"⁽¹⁰⁾. Per le opere versate nel primo decennio del Novecento sono stati esaminati anche gli "elenchi topografici" (ante 1906)⁽¹¹⁾, preziose "mappe" relative ai luoghi tra i più appartati del fortilizio sforzesco ancora utili perché completano i primi inventari compilati solo per le opere scelte a figurare pubblicamente nelle sale della corte ducale. Infine il *Registro di carico*⁽¹²⁾, fondamentale strumento patrimoniale in cui dal primo gennaio 1913 la Direzione dei musei dà l'avvio all'annotazione dell'ingresso delle opere, fornendo una prima schedatura del bene e le notizie essenziali sulla sua provenienza, secondo un criterio catalografico uniforme per le varie raccolte.

La scelta di privilegiare queste fonti ha indotto ad esaminare solo le opere esplicitamente legate ai musei da Beltrami, escludendo quelle di cui si era reso tramite⁽¹³⁾ o i doni fatti eseguire per "l'arredo" del castello. Non sono stati presi in considerazione infine i frequenti e ricchi versamenti di volumi a stampa e le serie di campagne fotografiche in quanto per ciascuno di questi fondi è in corso uno studio specifico⁽¹⁴⁾.

La ricerca ha come limiti temporali la data di nomina di Beltrami (22 novembre 1886) a membro della Consulta del *Museo Patrio* e il dicembre del 1933, anno in cui si registra il dono di G. B. Casati dei "progetti dei lavori per la costituenda sala L. Beltrami" (*Registro di carico* n.ro 2185) a pochi mesi dalla morte che colse l'architetto a Roma l'8 agosto. Come si vedrà, il censimento delle opere ricevute ha prodotto un elenco parecchio diversificato che sfiora appena l'ingente patrimonio pubblico racchiuso nel castello sforzesco: dai dipinti, ai bronzi alle iscrizioni, dalle carte topografiche, alle medaglie alle terrecotte, e ancora materiali scultorei sia con originali sia tramite calchi; ne è scaturito indirettamente l'indice dei diversi istituti che lo tutelano e soprattutto la segnalazione dei contributi scientifici realizzati; non ultimo, la ricerca ha dato l'opportunità di approfondire la collaborazione e stringere nuovi legami tra i bibliotecari, i conservatori e il personale a vario titolo operante nelle Direzioni⁽¹⁵⁾.

NOTE

⁽¹⁾ Oltre ai saggi presentati in questa sede, per la storia della formazione dei musei civici si rinvia a due recenti testi: Enrico Colle, *Introduzione in Museo d'Arti Applicate. Mobili ed intagli lignei* a cura di E. Colle con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano 1996, pp. 15-35 e Maria Teresa Fiorio, *Introduzione in Museo d'Arte Antica. Pinacoteca*, a cura eadem, tomo I, Milano 1997, pp. 15-32, in particolare pp. 22-23 e relative note per il resoconto sulla giornata dell'inaugurazione. Nel 1900 la "Commissione per le onoranze a L. Beltrami" donò al *Museo Artistico* la versione in bronzo della medaglia poi conservata dalle Civiche Raccolte Numismatiche (inv. M. 0.9.36026) (cfr. Archivio Civiche Raccolte d'Arte [A.C.R.A.], *Museo artistico Municipale. Elenco dei donatori*).

⁽²⁾ L'ultimo intervento sulla figura di L. Beltrami è di Amedeo Bellini, *Un ritratto: Luca Beltrami in Milano 1848-1898 Ascesa e trasformazione della capitale morale*, a cura di R. Pavoni C. Mozzarelli, Venezia, 2000, pp. 267-82. Nel 1997, l'Ente Autonomo la Triennale ha ospitato la mostra *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*: nel relativo catalogo, a cura di L. Baldrighi si veda in particolare il saggio di A. Bellini *Luca Beltrami architetto restauratore*, pp. 92-138 e quello di Rossana Bossaglia, *La cultura artistica di Beltrami*, pp. 42-53.

⁽³⁾ Sul questo aspetto si veda in particolare l'approfondita indagine di Arnalda Dallaj *Inventari "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi* in Giovanni Morelli *Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 59-77.

⁽⁴⁾ L'elenco delle istituzioni italiane beneficiarie della "munifica generosità" di Beltrami è ancora da ricostruire nel dettaglio; per Milano basti ricordare che Beltrami organizzò la vendita all'asta della propria collezione d'arte per sovvenzionare la ricostruzione della Torre Umberto I (cfr. il saggio di A. Bellini, op. cit. 1997, in particolare alla nota 35); l'evento fu pubblicizzato dal "Corriere della Sera" 1903, 27, 28 e 31 maggio; l'eco del singolare gesto del collezionista fu commentato dagli addetti ai lavori: su questo aspetto si veda Giacomo Agosti, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro* in Giovanni Morelli, op. cit., 1994, in particolare pp. 47-48. Il *Catalogo della 1ª parte della Raccolta d'Arte di Luca Beltrami posta in vendita il 30 maggio nella Sala delle "Assi". Castello Sforzesco a totale profitto dei lavori della Torre Umberto I*, è conservato dalla Biblioteca d'Arte (RB Op. 168).

⁽⁵⁾ La direzione delle Civiche Raccolte d'Arte ha promosso l'attività di riordino, conservazione e catalogazione dell'archivio: il resoconto del lavoro e lo studio dei materiali è in fase di pubblicazione presso la rivista "Libri & Documenti" a cura di Adriana Summa Stefania Vecchio e della scrivente. Ai colleghi del "Laboratorio di restauro dei Libri antichi" (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana) si deve il restauro dei registri d'inventario.

⁽⁶⁾ Il titolo *Catalogo del Museo Patrio d'Archeologia di Milano* è dato dalla scritta in oro posta sulla costa dei due tomi rilegati all'inizio del Novecento. Nel secondo tomo (f. 304 recto) un'annotazione avverte "Fin qui le registrazioni vennero fatte dal cav. Antonio Caimi, segretario della R. Accademia di Belle Arti, morto il 5 gennaio 1878". A questi si deve probabilmente la trascrizione della prima *tranche* di parte delle opere collocate nella chiesa di S. Maria di Brera (dal novembre 1806 al 31 luglio 1834), quindi l'elencazione in tempo reale degli ingressi (dal 10 febbraio 1863) che sono preceduti dal titolo "Elenco generale cronologico degli oggetti pervenuti al Museo Patrio di archeologia per acquisto, per dono o per deposito". Le registrazioni seguenti fino al 15 dicembre del 1907 sono dovute a varie mani. Il catalogo era corredato anche dall'*Indice degli oggetti in ordine alfabetico di provenienza* seguito dall'*Indice dei donatori, dei depositi* ecc. oggi sopravvissuto, a mia conoscenza, solo in formato fotostatico, strumento essenziale per penetrare attraverso più chiavi di ricerca la mole degli oggetti regestati fino al 1893.

- ⁽⁷⁾ Presso le Civiche Raccolte Archeologiche sono depositati l'archivio della Consulta, ottimamente consultabile attraverso i registi curati da Rina La Guardia (*L'Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico ed Artistico nel Castello di Milano (1862-1903)*, Milano 1989) e l'archivio dei Musei Civici (registri di protocollo, corrispondenza e atti amministrativi) in via di riordino.
- ⁽⁸⁾ Un foglio, scritto da C. Vicenzi, allegato specifica "...Elenco dei donatori. 1861. (59 pag. di scrittura 48 1/2 dal March. Visconti [Carlo Ermes] le restanti di mano ignota (Bazzaro? Vittadini?)". Il quaderno, e quello intitolato *Museo Artistico Municipale. Elenco dei legati. 1863*, in parte sopperiscono il mancato reperimento degli inventari del Museo Artistico Municipale di cui "era stata precipua cura del Marchese Carlo Ermes Visconti compilare lo schedario degli oggetti" (L. Beltrami *La sistemazione dei Musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, Milano, 1912, p. 6); la frase è tratta da un ampio intervento dell'autore sulla necessità che la nuova istituzione del castello si dotasse di adeguati strumenti catalografici e patrimoniali; il passo è stato riportato da R. La Guardia, *Dal palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995, pp. 16-17.
- ⁽⁹⁾ Il titolo si ricava dalla scritta in oro apposta sulla copertina; il volume, rilegato agli inizi del Novecento (1936?), comprende 70 fogli non numerati; la registrazione inizia il 12 gennaio 1904 e prosegue pressoché ininterrottamente fino al 2 marzo 1908; la numerazione comprende le segnature di protocollo dal 218 al 1095. Il volume ha un interesse particolare per il duplice ruolo di registrare i rari oggetti presi in carico e contemporaneamente di verbalizzare una lunga serie di proposte di acquisti, ma soprattutto di doni, che vennero respinti dalla direzione.
- ⁽¹⁰⁾ *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano Per cura del Consiglio Direttivo*, Milano, 1906, p. 6.
- ⁽¹¹⁾ In particolare si segnalano gli elenchi delle "maioliche" dei "tessuti" e l'"Elenco dei quadri che si trovano nelle sale dei Musei e della Galleria d'Arte Moderna secondo il Verbale Forcella (di mano del signor Pizzamiglio)".
- ⁽¹²⁾ Il documento, rilegato intorno agli anni settanta, si compone oggi di quattro volumi: 1913-1926; 1926-1934; 1934-1937; 1938...: quest'ultimo volume è ancora in corso per la registrazione (dal 1972) delle opere in carico alle Civiche Raccolte d'Arte.
- ⁽¹³⁾ Ne è un esempio l'insieme degli oggetti "provenienti dall'Egitto" che Beltrami fa giungere ai musei facilitando il donatore, Heywood Walter Seton Karr (cfr. Archivio della Consulta in La Guardia, op. cit. nota 7, 1989, n.ri 1405, 2524, 2525, 2527).
- ⁽¹⁴⁾ A cura rispettivamente di A. Bellini e di Giovanna Ginex è in atto la catalogazione del fondo librario (Biblioteca d'Arte) e di quello fotografico (Gabinetto Fotografico). Presso il Civico Gabinetto dei disegni è inoltre custodita la raccolta dei disegni di L. Beltrami giunti dal 1933 sulla quale si veda: A. Bellini - A. Dallaj - L. De Stefani, *"Ricordi Grafici" di Luca Beltrami per il restauro del Castello Sforzesco*, CD-Rom, Civiche Raccolte d'Arte, Milano 2000.
- ⁽¹⁵⁾ Un ringraziamento particolare a: Ida Capparelli, Giovanna Colombo, Arnalda Dallaj, Rita D'Amato, Camilla Gavazzi, Rina La Guardia, Milly Lattanzio, Rodolfo Martini, Giovanna Mori.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

A.C.R.A. Archivio Civiche Raccolte d'Arte

A.L. "Arte Lombarda"

A.S.L. "Archivio Storico Lombardo"

C.A.F. Civico Archivio Fotografico

G.A.M. Galleria d'Arte Moderna

La Guardia R. La Guardia *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico ed Artistico nel Castello di Milano (1862-1903)*, Milano 1989

n. nota



FIG. 1 - *Bacio di Giuda*,
(inv. 783 sculture).
Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Milano.

1888, febbraio 25

- (1) **“Bassorilievo in m. bianco, alto m. (sic) 32 del sec. XIII. Rappresenta il Bacio di Giuda a Cristo. Composizione di sette figure. Porta l'indicazione manoscritta: Bassorilievo appartenente alla cappella della demolita Rocchetta di Porta Romana. ... Scultura figurativa già nel Museo Settala. Proprietà municipale”**

Fonte: *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia di Milano*, n.ro 2846; *Archivio della Consulta* (La Guardia, 1989, n.ro 681)

Museo d'Arte Antica, inv. 783 Sculture; alabastro; h. 34x26x3 cm.

Il rilievo è presentato in un breve testo anonimo, forse a cura di L. Beltrami, corredato dall'immagine incisa da V. Turati, in cui si afferma che “..Dal Museo Settala passò in proprietà all'arch. Luca Beltrami..” (*“Raccolta Milanese di Storia Geografia ed Arte”*, 1888 febbraio n. 2, p. 30). L'attribuzione dell'opera alla “Nottingham School” del XIV secolo accolta da Silvio Vigezzi (*La scultura a Milano*, 1934, p. 123, n.ro 380 a cui si rinvia per la precedente bibliografia) è stata riconfermata da Mercedes Prezerutti Garberi, *Il castello sforzesco. Le raccolte artistiche: Pittura e Scultura*, Milano 1974, p. 42, ill. 22,23,24. Si tratta ad evidenza di un frammento forse parte di un polittico come la serie di tavolette raffiguranti episodi della *Passione e Santi* (Genova, Palazzo Bianco) o il rilievo con la *Flagellazione di Cristo* (Venezia, Seminario Patriarcale), opere queste datate agli inizi del XV secolo (Fiorella Spadavecchia in *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, Vicenza 2000, cat. 18, pp. 133-37).

L'alabastro inglese del *Bacio di Giuda* rappresenta un *unicum* nel percorso del Museo d'Arte Antica dedicato alla scultura lombarda; la particolarità del pezzo è legata anche alla supposta provenienza indicata dalla nota manoscritta - purtroppo perduta - riportata nel *Catalogo*: la misteriosa “cappella” della porta Romana. Val la pena di ricordare che Beltrami studiò attentamente quel luogo su documenti inediti (*I bassorilievi commemorativi della Lega Lombarda già esistenti nell'antica Porta Romana* in A.S.L., 1895, fasc. III, pp. 395-416) e che fu inoltre promotore della musealizzazione del famoso fregio voluto nel 1171 dai consoli di Milano sui quali si rinvia a Maria T. Fiorio, *Opus turrium et portarum: le sculture di Porta Romana in Milano in età comunale. Secoli XI-XIII*, Milano 1993, pp. 189-96.

L'opera in esame non è stata rintracciata tra i pezzi in alabastro raccolti da M. Settala (cfr. P. F. Scabarbelli, *Museo o Galleria Adunata dal Sapere, e dallo Studio del Sig. Canonico Manfredo Settala*, Tortona 1666; si veda anche G. Fogolari, *Il Museo Settala* in A.S.L., 1900, pp. 58-126, in particolare n. 3) Sulla *wunderKammer* milanese, la sua dispersione e su opere di quella collezione conservate oggi nei musei civici si rinvia a *Septilianum Museum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Milano, Museo Civico di Storia Naturale, 1984.

1889, luglio 30

- (2) **“Disegno originale del XVI secolo del progetto delle fortificazioni spagnolesche di Milano... Proprietà municipale” [(altra mano) Consegnata in deposito al Museo Artistico Municipale il 29 marzo 1900]**

Fonte: *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia di Milano*, n.ro 3081; *Archivio della Consulta* (La Guardia, 1989, nri: 1459, 1-2; 1529,1-2; 2389,1-3)

Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli, Pv m. 15-75, mm. 405x540

Il disegno è uno dei riferimenti principali nella trattazione della topografia milanese in rapporto alla questione della conformazione ed estensione della cinta muraria nella prima metà del XVI secolo.

L'importanza del testo grafico è sottolineata dalle due pubblicazioni, entrambe del 1890, che riproducono in fac-simile il disegno e la marca della filigrana: la prima è la segnalazione nel "Bollettino della Consulta.." (G. Carotti, *Relazioni sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Milano 1889*, 1890, p. 20), la seconda è lo studio dello stesso Beltrami (*Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del secolo XVI* in A.S.L. 1890, fasc. XVII, marzo, pp. 152-158).

È interessante annotare la storia, anteriore all'ingresso in museo, dell'opera "acquistata da Beltrami dall'antiquario Arrigoni" ma già appartenuta "all'ingegnere idraulico Bernardino Ferrario fiorito sul principio del secolo passato" (Ettore Verga, *Catalogo ragionato della Raccolta Cartografica dell'Archivio Storico Civico e saggio storico sulla cartografia milanese*, Milano 1911, cat. 11; in particolare pp. 17-19 per la precedente provenienza di questa e "delle altre carte" che verranno elencate nella scheda [8]).

La fortuna critica del disegno è molto ampia: per ultimo si segnala l'intervento di Marino Viganò, con una datazione *post* 1554 (M. Viganò, *Iconografia del Castello sforzesco all'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)* in A. L., 1997,2, pp. 44-52, in particolare p. 46 e n. 17, ill. Tav. 1b).

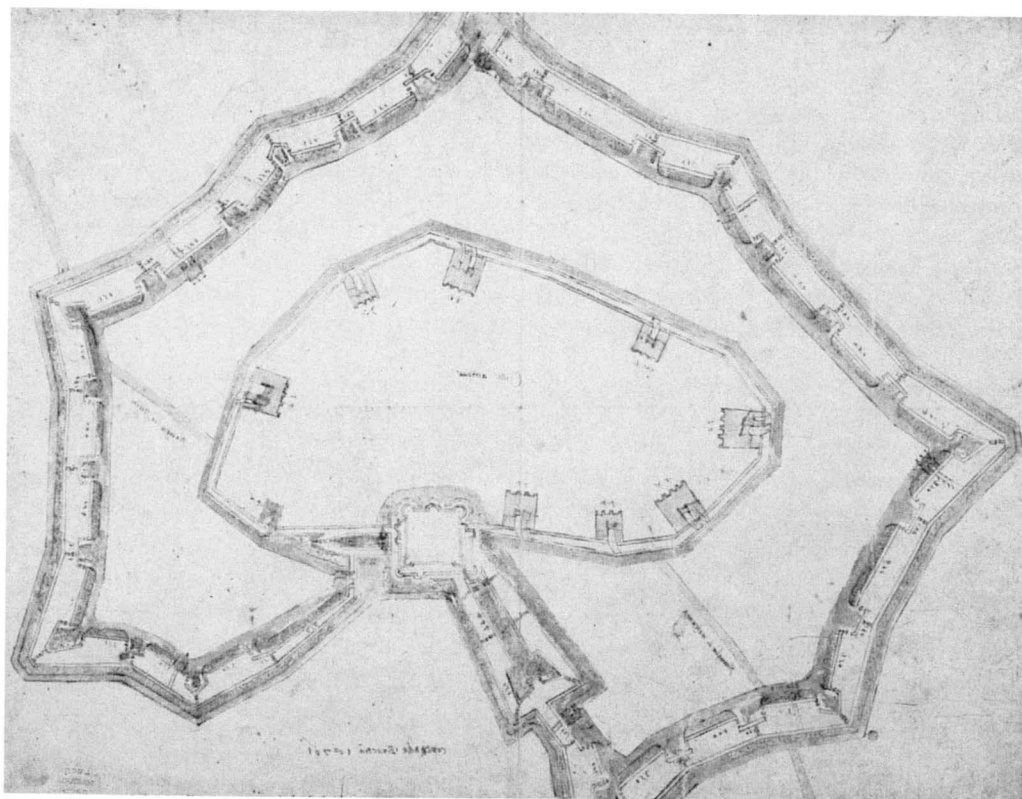


FIG. 2 - Disegno originale del progetto delle fortificazioni spagnole, (Pv m 15-75).
Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

1892

(3) **"Frammento di decorazione in cotto - Rinascimento. Terre cotte. Acquistato dal donatore da un capo mastro"**

Fonte: *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia di Milano*, n.ro 3527; *Archivio della Consulta* (La Guardia, 1989, n.ro 1011)

Museo d'Arte Antica

Il qualificato e copioso campionario di terrecotte composto da busti, formelle, fregi, cornici - con provenienza da nobili palazzi lombardi - era ospitato in una sala del castello sforzesco titolata appunto delle "Terre cotte lombarde" (attuale XIV): di questa cospicua esposizione ne fa menzione Giulio Carotti nella *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900, pp. 24-25. A cura delle Civiche Raccolte d'Arte è iniziata la verifica patrimoniale della raccolta (conservata dal 1953 nei depositi tranne pochi esemplari), ma allo stato attuale dei lavori sarebbe azzardato identificare tra i materiali il dono descritto troppo genericamente nel *Catalogo*; la stessa considerazione vale per un altro regalo di Beltrami, una "formella di decorazione in terracotta del sec. XV" versata nel 1909 (*Bollettino Musei Civici*, 1910, p. 13).

1894

(4) **"Teca in rame incisa per suggello; signoria di Lodovico il Moro"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Museo d'Arte Applicata, inv. 130 Oreficerie; ottone cesellato, Ø 7,7 cm.

Già descritta dettagliatamente nell'inventario "Sala Bronzi dal N. 1 al N. 775, n.ro 245" che precisa anche la data d'ingresso (21 novembre), la *Teca per suggello di Ludovico Sforza detto il Moro* è schedata nel catalogo dedicato alle oreficerie (Oleg Zastrow, *Museo d'Arte Applicata. Oreficerie*, Milano 1993, scheda 77, pp. 128-9) e di recente ha figurato alla mostra *"Io son la volpe dolorosa". Il ducato e la caduta di Ludovico il Moro, settimo duca di Milano (1494-1500)*, a cura di E. Saita, scheda a cura di P. Venturelli, n.ro 68, p. 115.

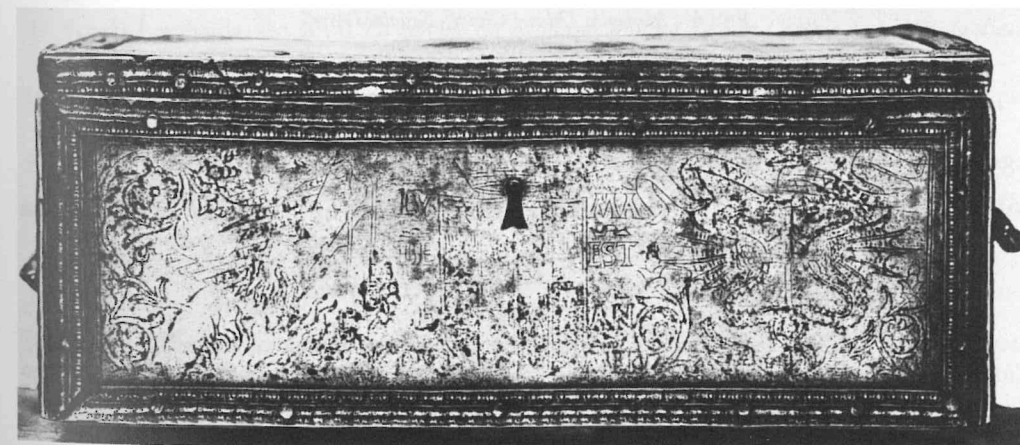


FIG. 3 - Cofanetto, (inv. 130 Oreficerie).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, Castello Sforzesco, Milano.

1896

(5) **"Medaglia in BR pel Castello di Milano"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Civiche Raccolte Numismatiche, inv. M. 09.35949, bronzo, Ø mm. 55

Tra i diversi conii che celebrano particolari avvenimenti legati alla storia recente del castello sforzesco (restauri, passaggio al comune, ecc.), l'opera in esame può essere identificata con la medaglia in bronzo di provenienza comunale (precedente n.ro d'inventario 77) coniatà nel 1896 e dedicata ai Musei e alla Scuola d'Arte. La medaglia è edita nel volume di Rodolfo Martini, *Catalogo delle Medaglie delle Civiche Raccolte Numismatiche. V. Secoli XVIII-XIX. 4 Regno d'Italia (1861-1900)*, Milano 1999, cat. 3587; per gli altri conii relativi al castello, si veda i n.ri di. cat.: 3482/86, 3516/18; 3519.



FIG. 4 - Medaglia "Musei Civici - Scuola d'Arte",
(inv. Medaglie M. 09.35949).
Civiche Raccolte Numismatiche, Castello Sforzesco, Milano.

1898

(6) [a] **"Medaglia BR di Galeazzo Estense Tassoni [b] Grande BR della imperatrice Giulia Livia"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

[a] Civiche Raccolte Numismatiche

L'identificazione delle medaglie è in fase di verifica essendo in corso la pubblicazione del catalogo sui conii del XVI secolo a cura di R. Martini. Sulla figura di Galeazzo Tassoni Estense si rinvia a Giorgio Boccolari, *Le medaglie di casa d'Este*, Modena 1987, cat. 279, pp. 311-312.

[b] Civiche Raccolte Numismatiche, inv. M. 0.9.14794, Ø mm. 33

Come suggerisce R. Martini, il dono è ragionevolmente identificabile con il sesterzio inv.

M.0.9.14794 con provenienza municipale, catalogato in *Sylloge Nummorum Romanorum Italia, Volume I GIULIO-CLAUDII. 1 Augustus-Tiberius*, Milano 1990, cat. 149, p. 178, tav. LX. La moneta è dedicata a Giulia, figlia di Ottaviano Augusto: sulle diverse fonti iconografiche che la rappresentano si veda Tomasz Mikocki, *Sub specie Deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Etude iconologique*, Roma 1995 pp. 30-32, e n.ri cat. 137-41.

1899

(7) **"Undici disegni di pittori antichi e moderni"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Civico Gabinetto dei Disegni

L'Istituto conserva le undici opere la cui provenienza è accertata - al verso - dalla scritta apposta da C. Ermes Visconti. Se ne dà l'elenco, seguendo la progressione del numero generale (Gen.) trascrivendo le informazioni fornite dalle schede inventariarie

1. Andrea Appiani, *Testina di bimbo*, matita su carta bianca, mm. 220x160 Gen.125 bis B 56
2. Andrea Appiani, *Testina di bimba*, matita su carta bianca, mm. 227x180, Gen. 125 ter B 56 ter;
3. Isidoro Bianchi, *L'angelo trae san Pietro dal carcere?*, olio su carta, mm. 215x191, Gen. 418 B 186;
4. Pietro Longhi? *Gruppo di cinque persone sedute attorno ad un tavolo*, sanguigna su carta giallognola, mm. 246x224, Gen. 3921 B 1417;
5. Pietro Longhi? *Uomo seduto, in costume del tempo, in atto di dormire col capo appoggiato su un tavolo*, sanguigna su carta giallognola, mm. 259x202, Gen. 3920 B 1416;
6. Carlo Maratta *Testa di vecchia*, sanguigna su carta giallognola, mm. 149x119, Gen. 4225 A 1529;
7. Camillo Procaccini *Studio per la figura di San Sebastiano*, matita e carboncino con tocchi di gesso su carta grigiastria, mm. 353x122, Gen. 5373 C 727;
8. Anonimo Lombardo sec. XIX *Ritratto di monsignor Opizzoni*, matita su carta bianca, mm. 237x164, Sc. A 886
9. Scuola Lombarda, sec. XVII *La vergine col bambino adorata da San Carlo e da un Santo diacomo*, matita con acquarellature di bistro su carta bianca, mm. 240x144, Sc. B 1053;
10. Anonimo sec. XVII fine, *Religiosi e contadini con un affossatore entro un cimitero*, penna, acquarellature di bistro su carta bianca, mm. 224 x359 Sc C 120
11. Scuola Lombarda sec. XVII *Un pontefice che riceve un monarca*, penna con acquarellature di bistro su carta giallastra, mm. 277x464 Sc. C 128.

1900

(8) [a] **"Placca incisa di bronzo e calamajo del Secolo XVI / [b] Carte topografiche milanesi / [c] Mortajo in bronzo"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

[a] Museo d'Arte Applicata, inv. 239, Bronzi; rame fuso, h. cm. 8

Il calamajo è elencato al n.ro 91 dell'inventario "Sala Bronzi dal N.1 al N. 775" come opera di "Arte Veneta del XVII secolo": alla descrizione segue l'ipotesi che si tratti di un'imitazione, dubbio

riportato nella scheda corrente. L'inventario sopracitato (conservato dal Museo d'Arte Applicata) non registra la "placca incisa di bronzo"; stesso risultato ha dato lo spoglio del *Registro delle opere in magazzino* (ACRA)

[b] Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli

L'indicazione succinta permette soltanto di segnalare l'insieme delle piante e carte topografiche donate da Beltrami prima del 1911, come risulta dallo spoglio del volume di E. Verga; questi, accennando alla prima mostra delle "Antiche piante e Vedute di Milano" ricorda "innanzitutto il Senatore Luca Beltrami che continuò poi e continua tuttora, con generosità impareggiabile, ad arricchire questa, come altre sezioni dell'Archivio..". (E. Verga, op. cit. nella scheda [2], 1911, p. n.n.).

La verifica presso la Raccolta Stampe A. Bertarelli, che conserva il fondo cartografico già in carico all'Archivio Civico, ha messo in luce la difficoltà di identificare i doni e ha indotto a proporre il seguente elenco formato dal n.ro di scheda, titolo e data assegnati dal catalogo del Verga e, tra parentesi, l'attuale segnatura riferita all'esemplare della stampa di cui è stata verificata la provenienza dall'Archivio Civico

- 13 "Mediolanum", 1572 (PV m. 3-44);
- 25 "Von Italia", 1612 ca. (PV p. 1-111);
- 44 "Der Grundriss von Milan", 1705 ca. (PV p. 2-2);
- 48 "La grande città di Milano", 1730 (PV m. 3-65);
- 62 "Milanen..." "Mediolanum Insubrium...", sec. XVIII (PV p. 2-5);
- 77 "Pianta della città di Milano", 1826 (Busta I 93);
- 134 "Carta topografica, manoscritta di parte. e Como", 1550 ca. (non pervenuta);
- 138 "Ducatus mediolanensis... Descriptio", 1570 (CG m. 17-27);
- 141 "Carta manoscritta della regione compresa...", sec. XVI (Racc. Cart 7/10);
- 142 "Carta manoscritta dei contorni di Milano", sec. XVI ("distrutta nel 1943");
- 143 "Discriptione dello stato di Milano...", 1625 (CG m. 16-33);
- 144 "Mediolanum Ducatus", 1636 (CG m. 6-34);
- 148 "Stato di Milano", 1664 (CG m. 1-14[?]);
- 155 "Belli Typus in Italia...", 1702 (VOL E E 18 tav. 33);
- 159 "Les Estas du Duché de Milan", 1705 (non pervenuta);
- 160 "Les environs de Milan", 1705 (non pervenuta);
- 162 "Mailandische Feldzug", 1707 ("non rinvenuta");
- 169 "Das meiste von der Lombardey als Meyland...", sec. XVIII (CG m. 16-44);
- 171 "Sedes Belli in Italia...", secolo XVIII (CG m. 4-59);
- 172 "Il Ducato di Milano diviso...", 1781 (CG m. 16-46);

Si segnala inoltre la "Pianta di Milano nel 1814" donata nel 1909 (*Bullettino del Museo...*, 1910, p. n.n. [7]) che non compare nel catalogo del Verga.

[c] Museo d'Arte Applicata. inv. 92 Bronzi; bronzo, h. cm. 10, Ø cm. 11,5

Già inventariato come "Arte Italiana sec. XVI" ("Sala Bronzi dal N. 1 al N. 775" n. 326) l'opera è stata pubblicata con attribuzione ad autore dell'Italia centrale della prima metà del XVI secolo (Giorgio Lise, *I mortai di bronzo del Castello Sforzesco* in "Rassegna di Studi e Notizie", 1983, pp. 243-81, scheda 8).

1900

(9) "N.ro 3 disegni antichi"

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Il Civico Gabinetto dei disegni conserva altre tre opere grafiche donate da Beltrami di cui ora è possibile indicare l'anno d'ingresso:

1. Giuseppe Galli detto il Bibbiena *Piazza con palazzi monumentali e facciata di una chiesa*, penna, acquarellature d'inchiostro di China su carta grigia, mm. 278x257, Gen. 2809/I C 360/I;
2. Giuseppe Galli detto il Bibbiena; *Particolare di un palazzo regio in rovina con gruppo di figurette*, penna, acquarellature di bistro su carta bianca, mm. 526x327 Gen. 2809 II C 360/II;
3. Giovanni Battista della Rovere *Carnevalata*, penna, acquarellature di inchiostro di China su carta gialliccia, mm. 257x367 Gen. 6048/bis C 801 bis.

1900, maggio 9

(10) "Busto di giovane donna"

Fonte: *Archivio Consulta* (La Guardia, 1989, n.ro 1348)

Museo d'Arte Antica, inv. 1217 Sculture

L'opera acquistata "tramite il signor Borella, all'asta dell'eredità Castelbarco" era esposta nella "sala delle Colombine" con attribuzione a G. Antonio Amadeo (*Guida sommaria*, op. cit., nella scheda [3], 1900, p. 21). La proposta è ripresa da F. Malaguzzi Valeri che notando ascendenze di "un maestro toscano" sospende il giudizio assegnando l'opera all'artista "in via provvisoria e dubitativa" (*Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo*. Bergamo 1904, pp. 83-84, ill. p. 83). Il riferimento non è accolto nell'inventario delle sculture redatto da Carlo Vicenzi e da S. Vigezzi, *La scultura...* op. cit., nella scheda [1], 1934, p. 145, n.ro 442. Documentata da due stampe fotografiche (Civico Archivio Fotografico, foto Anderson n.ro 9942 e foto Paoletti, neg. A 6843), il busto non compare negli elenchi relativi al trasferimento (1944) delle collezioni civiche a Sondalo in occasione del secondo conflitto mondiale (ACRA, *Comune di Milano. Deposito di Sondalo. Gruppo musei d'arte*, dattiloscritto) e risulta disperso nelle successive verifiche patrimoniali

1900, dicembre

(11) "Calco di un ritratto a bassorilievo del vescovo Bagaroto"

Fonte *Archivio Consulta* (La Guardia, 1989, n.ri 1362/1-3; 1364; 2502/1-3)

Museo d'Arte Antica, inv. 1418 Sculture

Dell'importanza didattica del calco ne parla Diego Sant'Ambrogio, *Il bassorilievo Bagaroto del Duomo di Piacenza ed il calco suo nel Museo di Milano* in "L'Osservatore Cattolico", 1908 settembre 26; devo la segnalazione bibliografica alla cortesia di Vito Zani che è in procinto di pubblicare uno studio su Ambrogio Montevercchia a cui Giovanni Battista Bagaroto affidò nel 1504 l'incarico di realizzare nel duomo piacentino il gruppo marmoreo della *Crocifissione*, affiancato dall'effigie del committente. Di recente, all'artista milanese è stata attribuita la realizzazione (1517-1519) del monumento funebre Bagaroto conservato dal Museo d'Arte Antica (V. Zani, *Il monumento Birago in Agostino Busti detto il Bambaia*. Trinity Fine Arts, catalogo n.ro 17, Roma 2000, pp. 14-15). Il calco era esposto nella "sala degli Scarlioni" almeno fino al quarto decennio del secolo scorso, quando venne relegato in deposito a seguito del riordino della sezione a cura di G. Nicodemi. La piccola ma importantissima raccolta di calchi in carico al Museo d'Arte Antica dispersa in sedi diverse è attualmente oggetto di ricognizione e della prima verifica inventariale.

1900, dicembre 18

(12) **"Medaglione con l'effigie di Carlo VIII"**

Fonte: *Archivio Consulta* (La Guardia, 1989, n.ri: 1362/1-3; 1364)

Museo d'Arte Antica, inv. 1155 Sculture; marmo, cm. 46x34x3

La fotografia del bassorilievo compare nel volumetto di Beltrami *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse*, Milano 1902, p. 29 quale corredo illustrativo in riferimento alla venuta di Carlo VIII segnalata in una delle targhe affrescate sulla volta. Sempre in rapporto al suo valore iconografico, Beltrami informa che l'opera "venne da me ritrovata in Roma, presso un negoziante di antichità, e sulla provenienza sua mi riuscì di raccogliere solo la notizia essere stata acquistata in Firenze" (*Appunti di iconografia Artistica* in "Rassegna d'Arte", 1901, aprile, pp. 53-55). Esposto nella "sala degli Scarlioni" (E. Seletti, *Marmi Scritti del Museo Archeologico*, Milano 1901, p. 299, n. 406) il bassorilievo fu oggetto di un anonimo e lapidario commento in cui si avanzava il sospetto di falso e si chiedeva che l'opera venisse allontanata dal percorso espositivo (*Cronaca Milano* in "L'Arte", 1907, fasc. X, p. 390).

Alla critica, ripresa anche nel giornale "La Lombardia", Beltrami rispondeva dalle pagine del "Corriere della Sera" (1907, novembre 27): accennando anche al *Busto di donna* [scheda 11] e alla *Cassettina* [scheda 15] affermava che "ai vari musei del Castello io ho sempre dato degli oggetti d'arte o di storia senza darmi alcun pensiero di affibbiare loro una speciale importanza, lasciando sempre ai competenti di valutarli liberamente...". La targa marmorea ha più di un elemento che ne incrina l'attribuzione ad "arte lombarda della fine del XV secolo" (S. Vigezzi, op. cit., in scheda [1], 1934, pp. 139-40, n.ro 425). L'impaccio con cui è condotto il rilievo, che non manca di errori nella resa dei particolari, si ravvisa anche nel *ductus* della scritta "Carolus octavus francorum rex" sottostante al ritratto tradotta con incerti caratteri in capitale maiuscola. Maggiori approfondimenti critici verranno forniti al termine dello studio epigrafico sull'opera nell'ambito della catalogazione delle iscrizioni in carico alle Civiche Raccolte d'Arte.

1900, dicembre 18

(13) **"Tavola dipinta ad olio da Ambrogio da Fossano detto il Bergognone rappresentante San Gerolamo con cornice dorata. Frammento di trittico"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Museo d'Arte Antica, inv. 342 Pinacoteca; olio e tempera su tavola; 100,5x54,4 cm.

L'attribuzione del *San Gerolamo* al Bergognone avanzata dallo stesso Beltrami (*Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Milano 1895, p. 60 n.ro 54) è stata costantemente confermata dalla critica: ne dà conto Nadia Righi nella recente scheda del *Museo d'Arte Antica*, op. cit. n. 1, 1997, pp. 127-8 (a cui si rinvia per la bibliografia precedente); l'alta qualità del dono è inoltre sottolineata da Maria T. Fiorio nel testo ora citato (p. 23). Agli inizi del Novecento, l'opera era esposta entro una complessa cornice lignea (coeva?) come documentano due fotografie (A.C.R.A., Fototeca: Ed. Brogi 15574; Fumagalli-Bassani).

Il testo di Beltrami rappresenta la prima monografia dedicata al pittore che "segna un punto fermo nella critica moderna bergognognesca" (Gianni Carlo Sciolla, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone: percorso della storiografia* in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la certosa*, catalogo della mostra a cura di G. C. Sciolla, Milano 1998, p. 22) con essa l'autore diede l'avvio alla collana *Inventario dell'arte lombarda* promossa dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia di cui Beltrami ricoperse la carica di direttore (1892-1895).



FIG. 5 - *San Gerolamo*,
(inv. 342 pinacoteca).
Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Milano.

1902

(14) **"Pergamena del XV° Secolo recante nella intestazione emblemi Sforzeschi"**

Fonte: *Museo Artistico municipale. Elenco dei donatori*

Entro il primo decennio del XIX secolo, la pergamena era esposta nella "sala Milano" come risulta dall'elenco topografico, redatto in occasione della verifica patrimoniale (ante 1906), da cui si ricava la seguente descrizione: "Cornice di noce con una grande pergamena con miniature e stemmi del 1422 contenente l'investitura feudale di Covo e Antignate" (ACRA, *Elenco dei quadri*. ms.) È probabile che sullo studio di questa pergamena si basi la notizia del privilegio concesso da Filippo Maria Visconti ai conti di Covo e Antignate di inquartare il proprio stemma con l'impresa del biscione (Giacomo C. Bascapè, *Araldica Milanese in Storia di Milano*, Milano 1959, vol. XII, p. 560 e n. 1).

La raccolta di "cimeli" formati da una cinquantina di corali e pergamene venne versata nel 1961 dal Museo d'Arte all'Archivio Storico Civico (G. Bologna, *Una raccolta miscellanea all'Archivio Storico Civico di Milano*, in A.L., 1971, pp. 157-86) ma il prezioso documento non compare nel catalogo sulle pergamene redatto da Giulia Bologna (*Le pergamene miniate conservate nell'Archivio Storico Civico di Milano* in A. L., 1971, II, pp. 187-200) La verifica fatta all'Archivio Storico Civico compulsando gli elenchi "Acquisti e Doni", "Cimeli Inventario" e le schede dattiloscritte "Miniature" (quest'ultime, realizzate entro il 1953, quantificano i "cimeli" già in carico al museo d'Arte) ha avuto esito negativo: ciò fa supporre che l'opera sia andata dispersa in occasione dei bombardamenti del 1943.

1907, giugno 1

(15) **"Cofanetto nuziale di L. il Moro"**

Fonte: *Collezione Castello Sforzesco-Doni Acquisti Depositi* (n. 922)

Museo d'Arte Applicata, inv. 25 Bronzi; ferro con filettature d'oro "alla damaschina", anima in legno; cm. 14x23x35

Beltrami accompagnava il dono, acquistato nel 1906, con il suo testo *Il Cofanetto nuziale di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este*, Milano 1907 scritto in occasione delle nozze tra Augusta Vanotti e Alessandro Sormani Andreani Verri celebrato quell'anno. Al "cimelio, recante i segni manifesti dei quattro secoli di vita randagia attraversati", l'autore dedicava un secondo intervento in cui all'importanza simbolica dell'opera, pegno dell'unione tra il Moro e Beatrice, aggiungeva un ulteriore valore storico in quanto riteneva il piccolo forziere custode delle disposizioni testamentarie del duca (*La "Cassetta di ferro alla Damaschina" di Lodovico il Moro, nel Castello Sforzesco* in "Rassegna d'Arte", 1918, marzo giugno, pp. 75-77).

L'interpretazione venne accolta da Francesco Malaguzzi Valeri che pubblicò l'immagine della cassetta con la didascalia "Cofanetto metallico in cui il Moro racchiuse le carte di Stato" (*La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1929, II ed., p. 362, fig. 436). Le precisazioni sulla tecnica e sui materiali del piccolo forziere proposte da Clelia Alberici (*Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, a cura di C. Alberici, Milano 1975, p. 113, figg. 94, 95) si completano con il recente contributo di Paola Venturelli che attribuisce l'opera ad un anonimo maestro lombardo attivo alla fine del XV secolo, indicando le parti e i rimaneggiamenti, assegnabili a interventi successivi, alcuni databili al XIX secolo (P. Venturelli *"I vasi argentei, con bel smalto et oro da lui già fatti con mirabil spesa" Oggetti preziosi in relazione al Moro e al tesoro sforzesco* in *"Io son la volpe dolorosa"*... op. cit. in scheda [4], 2000, p. 39 e scheda 74 pp. 128-9). La "cassettina", descritta dettagliatamente in tre passi del testamento, non

custodiva solo quel documento, vergato su 70 fogli, ma anche "l'inventario..attaccato sotto el coperto", una mole di documenti che stride con le dimensioni dell'oggetto senza offuscarne il valore. Il testamento di Lodovico il Moro è stato riedito, utilizzando la trascrizione di Pier Desiderio Pasolini, in *Caterina Sforza Una donna del Cinquecento. Storia e Arte tra Medioevo e Rinascimento*, Ravenna 2000, catalogo della mostra, pp. 171- 190, in particolare p. 172, 174, 189.

1908, febbraio 1

(16) **"Calco di gesso di uno stemma di Gian Galeazzo Visconti, conte di Virtù, esistente nella chiesa di San Cristoforo, vulgo Madonna dell'Orto, in Venezia"**

Fonte: *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico*, 1909, p. n.n. [7]

Museo d'Arte Antica, inv. 875 Sculture

Pubblicando alcuni documenti sul palazzo riedificato a Venezia da Gian Galeazzo Sforza, Beltrami accenna ad altri stemmi, ma non all'opera in esame (*La Ca' del Duca sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia*, 1900, pp. 48-50 e 52-53). Il calco figurava tra le circa quattrocento iscrizioni (D. Sant'Ambrogio, *Il bassorilievo*... op. cit. in scheda [11], 1908) esposte dal 1901 sulle pareti del cortile della Rocchetta, raccolta smantellata negli anni cinquanta causandone lo smembramento. Per il catalogo degli stemmi viscontei e sforzeschi documentati dalle fonti o tuttora esistenti nel capoluogo veneto si veda Alberto Rizzi, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia, 1987, p. 600 cat. 120, p. 622 cat. 209, p. 654 cat. 734, p. 662 cat. 776.

1908, febbraio 15

(17) **"Antico dipinto raffigurante il Laghetto presso l'Ospedale Maggiore di Milano"**

Fonte: *Collezione Castello Sforzesco-Doni Acquisti Depositi* n. 1068

Galleria d'Arte Moderna inv. 1980; olio su tela 45x60

Segnalata nel *Bullettino dei Musei Archeologico ed Artistico*, 1909, p. n.n. [7], l'opera compare nel catalogo *La Galleria d'Arte Moderna I dipinti*, a cura di M. Bezzola G. Nicodemi, Milano 1935, p. 464 con il titolo *Il "Laghetto" dell'ospedale, interrato nel 1858*. Era depositata all'Archivio Storico Civico (segnatura A.S. 30) insieme ad un cospicuo gruppo di dipinti raffiguranti luoghi ormai scomparsi di Milano e alcune vedute del Castello Sforzesco della prima metà del XIX secolo; a causa del bombardamento del 1943, trentasei di questi quadri, tra cui il *Laghetto*, andarono distrutti (ACRA, *Opere della Galleria d'Arte Moderna distrutte durante le incursioni aeree*, elenco dattiloscritto).

1909, maggio 10

(18) **"Sei acquaforti di Maria Rejna"**

Fonte: *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico* 1910, p. 14

Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli, Stampe moderne, "Paesaggio con specchio d'acqua", mm. 150x95 cart. p. 40 - 10 b (882 G.A.M.), "Paesag-

gio con figura coricata", mm. 85x145 cart p. 40 8 b (880 G.A.M.), "Archi di via Manzoni" (II copia), mm. 135x125 Cart 40 7 b (877 G.A.M.).

L'istituto conserva 10 stampe incise da Maria Reina (Rejna) Griffini: di queste tre recano la scritta "dono Beltrami aprile 1910", mentre le altre vennero versate dall'autrice come è confermato dalle rispettive registrazioni nell'inventario della G.A.M. Da questo museo, le opere come gli altri materiali a stampa (litografie, acqueforti, ecc.) confluirono nella Raccolta Stampe A. Bertarelli costituita nel 1927.

Il cognome Reina è ignoto ai Dizionari dedicati agli incisori: la visione delle sue acqueforti, di cui il *Paesaggio* (cart 40 9a) è l'unico datato 1876, rivela nei soggetti e nella tecnica tangenze con la giovanile attività incisoria di L. Beltrami largamente documentata presso lo stesso istituto.

1909, luglio 29

(19) **"Una prova in piombo, della medaglia di Andrea Barbazza, opera di Sperandio"**

Fonte: *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico*, 1910, p. 9

L'istituto delle Civiche Raccolte Numismatiche conserva quattro esemplari della medaglia dedicata all'insigne giureconsulto Andrea Barbazza (Messina, primo ventennio XV sec.-Bologna, 1480); (voce: *Barbazza* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1964, pp. 146-48). Un altro esemplare (Londra, Victoria and Albert Museum) illustra la recente nota biografica dedicata a Spinelli Sperandio (Mantova, ? 1425-Venezia ? 1504), architetto, scultore, pittore, noto in particolare per la sua produzione di medaglie, tra cui si ricorda quella realizzata per Francesco Sforza (1466) (voce *Sperandio* in *The Dictionary of Art*, 1996, pp. 386-7).

Tra i coni delle Raccolte Numismatiche purtroppo non è possibile identificare la prova donata da Beltrami poiché l'unico esemplare con provenienza e condizione giuridica municipale è una fusione in bronzo. Sulle medaglie raffiguranti A. Barbazza custodite dall'istituto milanese si veda il catalogo di Cesare Johnson - R. Martini *Catalogo delle medaglie I. secolo XV*, Milano 1986, p. 102 e n.ri di catalogo 460/463.

1910, novembre 7

(20) **"Medaglia commemorativa della ferrovia fatta costruire da Pio IX"**

Fonte: *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico*, 1910, p. 12

Civiche Raccolte Numismatiche, inv. M. 0.9.31842, argento, Ø mm. 43

Il collegamento ferroviario tra Roma e Frascati (1856), il primo nello stato pontificio, fu celebrato con una medaglia annuale, in argento e in bronzo. Il *Bullettino* descrive l'esemplare versato da Beltrami: "D.) busto di Pio IX di profilo a destra. Attorno: *Pius IX Pontifex maximus. An. XII. R.* Figura muliebre alata (allegoria del progresso) seduta su una locomotiva in moto - attorno è la scritta: *Providentia P.M. ferrea via Romam provinciis iungi curavit.* All'esergo: *An. MDCCCLVI. - P. Girometti F. - AR Diam. mm. 44*".

L'indicazione che si tratta di un esemplare in argento, permette di identificare l'oggetto donato con la medaglia inv. M. 0.9.31842 di provenienza municipale, di recente catalogata nel volume dedicato ai coni dello stato pontificio (R. Martini, *Catalogo delle medaglie delle civiche raccolte numismatiche. V. Secoli XVIII-XIX. 2 Stato Pontificio - Stato del Vaticano (1800-1903)*, Milano 1998, cat. 1316).

1910

(21) **"Frammento di iscrizione romana con decorazione a fogliame sui fianchi e con la lupa"**

Fonte: *Bullettino Museo Artistico ed Archeologico*, 1910, p. 13

Civiche Raccolte Archeologiche, inv. A 6768; marmo, h. 116x40x24

Il "frammento" integra i due terzi di un cippo funerario "proveniente dalle antiche mura di Milano, nella via Monte di Pietà" (E. Seletti *Marmi scritti...* op. cit. nella scheda [12] 1901, cat. 225, p. 152 con bibliografia precedente). Pubblicando la stele ricomposta, Attilio De Marchi (*Le antiche epigrafi di Milano*, Milano 1917, p. 170-72, fig. 15,16,17) segnala che la parte donata da Beltrami "fu felicemente scoperta presso un marmorario": la notizia è un prezioso tassello nella complessa vicenda degli scavi in via Monte di Pietà in cui si rinvennero nel 1868 i resti del complesso chiesastico di Santa Maria d'Aurona conservati nel Museo d'Arte Antica.

Come è noto, la monografia *Gli avanzi della basilica di S. Maria in Aurona in Milano*, Milano 1902 basata sui lavori di Gaetano Landriani, fu edita a cura del Beltrami; sul rapporto professionale e umano tra i due architetti si veda Gino Capponi *Gaetano Landriani un mite restauratore in Gaetano Landriani. Architettura e restauro a Milano dopo l'Unità*, a cura di R. Cassanelli G. Guerici, Cinisello Balsamo 1998, pp. 31-43.

1910, agosto 2

(22) **"Targa viscontea proveniente da un cascinale presso Melegnano in marmo del sec. XIV"**

Fonte: *Bullettino Museo Artistico ed Archeologico*, 1910 p. 12

Museo d'Arte Antica, inv. 877 Sculture; marmo, h. 70x50x7 cm.

Non si conoscono altre informazioni sulla provenienza di questo marmo "da un cascinale di Melegnano di proprietà della Congregazione di Carità" (Archivio Consulta, protocollo n.ro 1808 del 1910). Si tratta di uno scudo a mandorla integro, tranne una profonda sbrecciatura in alto che ha causato la perdita pressoché totale della cinghia che, negli stemmi gotici scolpiti, aveva la funzione di sostituire il sistema di ancoraggio dei più arcaici vessilli. La tipologia dello scudo e i caratteri schematici dell'intaglio apparentano l'opera a quella incastonata sul muro, prospiciente il Duomo, della "corte viscontea" inglobata nel palazzo arcivescovile (*Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'Arcivescovado*, Milano 1994, p. 38), uno tra i rari "biscioni" viscontei del XIV secolo sopravvissuti a Milano nella collocazione originaria.

L'immagine dello stemma da Melegnano precede la tavola genealogica dei Visconti in *Milano città fortificata* di M. Mirabella Roberti, A. Vincenti, G.M. Tabarelli, Roma 1983, p. 52.

1915, marzo 10

(23) **"Acquaforte di Domingo Motta Cattedrale di Reims"**

Fonte: *Registro di Carico* n.ro 301

La *cattedrale di Reims* risulta mancante all'appello ma dei legami tra Domingo Motta, Luca Beltrami e i musei civici resta un'altra prova grafica dell'artista, *Noel Vitrail* (Raccolta Stampe A. Bertarelli, Art cart. m. 29-13) che oltre al titolo reca le scritte a matita "Domingo Motta all'Ill. Com. Beltrami 3 nov. 1915" e, a matita rossa, "D.o Beltrami 1916" opera già in carico alla Galleria d'Ar-

te Moderna (inv. n.ro 2759). Sull'attività artistica e in particolare sul ruolo avuto da Domingo Motta (Genova, 1872-1962) nella formazione e direzione di istituti museali genovesi si veda *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli Incisori Italiani*, vol. VIII, 1975, p. 44.

1917, marzo

(24) **"Busto di Leonardo da Vinci"**

Fonte: *Registro di carico* n.ro 436

Galleria d'Arte Moderna, inv. 1936; marmo, h. 62 cm.

Si tratta della versione realizzata in marmo da Emilio Quadrelli dedicata e donata a Beltrami nel 1915. "Valendomi del cordiale concorso del pittore Giuseppe Mentessi e dello scultore Emilio Quadrelli...mi è dato altresì di presentare il busto di Leonardo da Vinci, quale lo studio assiduo e profondo dell'autoritratto, riveduto su vari schizzi vinciani, ha concesso allo scultore Quadrelli di modellare per il prossimo centenario Vinciano". Con queste parole Beltrami concludeva il lungo contributo volto a indagare l'iconografia di Leonardo, proponendo l'immagine frontale e di profilo del modello in gesso servito a Quadrelli per il busto in bronzo quest'ultimo regalato da Beltrami al comune di Vinci nel 1919 (L. Beltrami, *Il volto di Leonardo* in "Emporium", 1919, gennaio, pp. 3-17). Federico Tognoni di recente ha messo in relazione i due busti sottolineandone le minime ma significative varianti iconografiche e la diversa modellazione a riprova della continua riflessione che Quadrelli apportò al ritratto, attività a cui il committente non fu estraneo (F. Tognoni, scheda 1.28-1.28a in *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Firenze 1997, catalogo della mostra, pp. 107-8 a cui si rinvia per la bibliografia precedente).

Sulla figura dello scultore milanese si rinvia alla voce *Quadrelli Emilio* in *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo novecento*, a cura di Alfonso Panzetta, Torino, 1994, vol. I, segnalando che ulteriori documenti bio bibliografici inediti arricchiscono il suo dossier conservato dalle Civiche Raccolte d'Arte: tra questi, il necrologio apparso sul "Corriere della Sera" del 5 maggio 1925 che ne precisa l'anagrafe (Milano, 8 gennaio 1863-4 maggio 1925).

Val la pena di ripercorrere le collocazioni museali del *Busto di Leonardo* negli ambienti del castello particolarmente cari a Beltrami: nel 1917 la "saletta nera", nel 1936 la "sala del tesoro" in cui venne allestita la "Raccolta Beltrami" infine l'attuale sede della "Raccolta Vinciana" da lui creata nel 1894.

1917, marzo

(25) **"Giuseppe Bossi Due disegni [a] Ritratto di Cristoforo Solari; [b] Composizione"**

Fonte: *Registro di carico* n.ro 438

[a] Civico Gabinetto dei Disegni, inv. Gen. 1130 A 367 (già 1413 G.A.M.)

Sanguigna su carta bianca mm 223x185, angoli smussati, in alto a sinistra scritta rovesciata a sanguigna "Christofori Solary/Gobbo scultore"; timbri a secco: in basso al centro di G. Bossi, a destra "Luca".

"Lo stesso Bossi ...si divertì a contraffare la maniera di Leonardo. Ricorderò, il ritratto, da lui eseguito, di Cristoforo Solari detto il Gobbo, a matita rossa, col nome scritto alla vinciana, da destra a sinistra: disegno che dalla mia collezione passò in quella del Castello Sforzesco". Così Beltrami commentava l'opera quale ulteriore tassello a dimostrazione che il *Ritratto di Leonardo* (Venezia Galleria dell'Accademia) era la copia cavata da Bossi dal cosiddetto e celeberrimo *Autoritratto* vinciano (Torino, Biblioteca Albertina) (Beltrami, *Il volto di Leonardo* op. cit. nella scheda [24], 1919, p. 6).

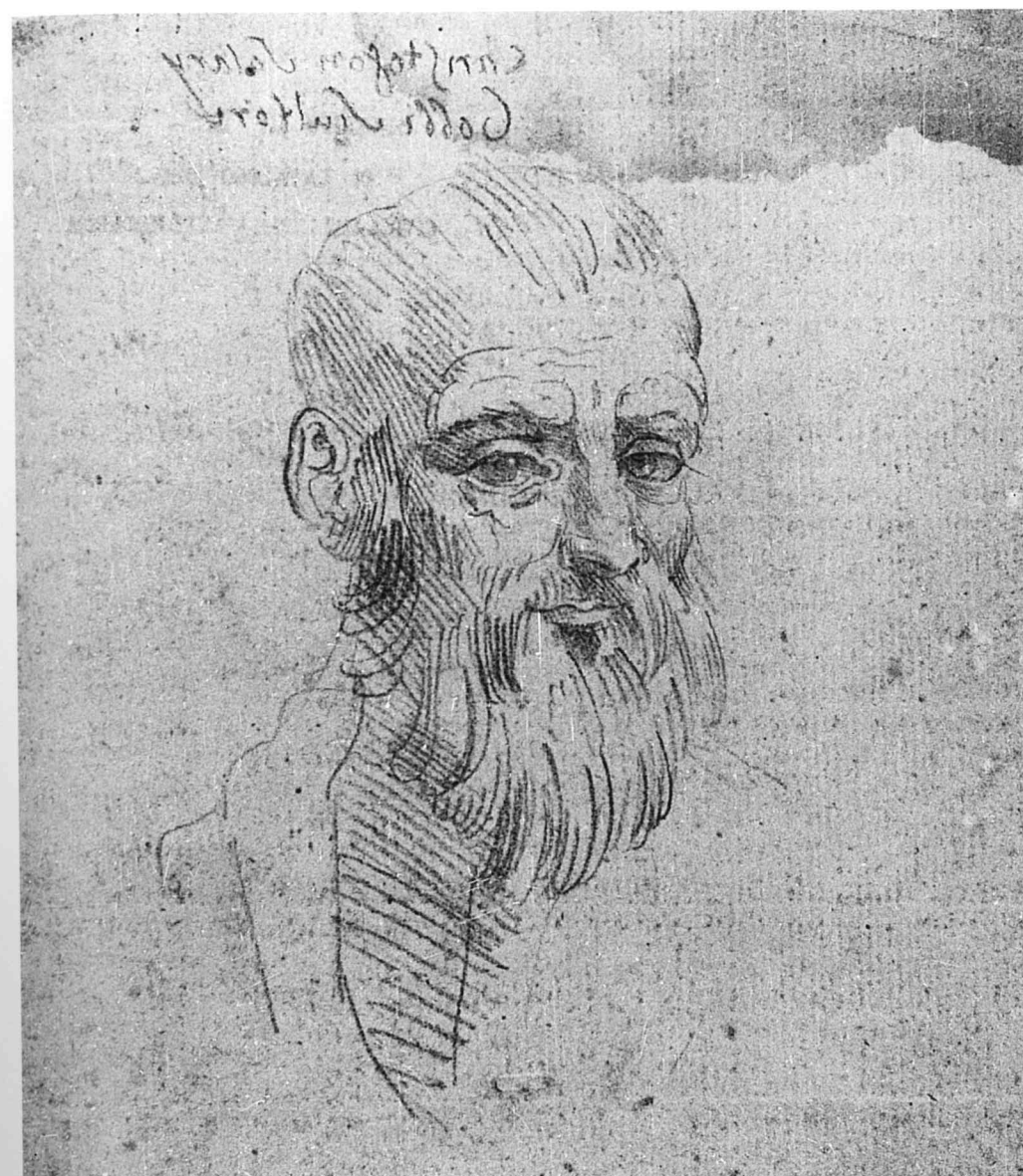


FIG. 6 - *Ritratto di Cristoforo Solari*,
(Gen. 1130 A 367).
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.

Tra gli oltre cento disegni del fondo Bossi custoditi dal Civico Gabinetto, il *Ritratto* è costantemente privilegiato per illustrare l'attività grafica dell'artista (G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'Età neoclassica*, Milano 1915, tav. LI; Pagine d'Arte, 1917, aprile 15 anno V, ill. a p. 93; G. Nicodemi, *Giuseppe Bossi Le memorie*, Busto Arsizio, 1925, tav. n.n.). In questa sede va ricordato il ruolo fondamentale di Bossi nella costituzione del Museo Patrio e la sua preziosa collezione elencata nel *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia* (1868, n.ri 490/1135); si veda inoltre Ettore Spalletti, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992, catalogo della mostra, pp. 257-258.

Oltre al commento di H. Ost (*Das Leonardo Porträt in der Kgl Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlino, 1980, p. 75, fig. 24), il *Ritratto di Cristoforo Solari* è stato oggetto di ricerca da parte di Simonetta Bedoni che mi ha cortesemente messo a disposizione la sua tesi di specializzazione. In particolare la studiosa segnala il foglio autografo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. S.P. 6/13 H, "aggiunte fondo G. Bossi", f. 574 v., n. 23) in cui Bossi elenca i disegni collocati all'Ambrosiana da lui visti e copiati: tra questi l'effigie - non rintracciata - tradotta nell'opera in esame; in una postilla, successiva al 1982, Bedoni specifica che il *Ritratto* è "copia da un disegno di anonimo della Galleria dell'Accademia di Venezia (inv. n. 1231)" (S. Bedoni, *I disegni di Giuseppe Bossi nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco*. Tesi di perfezionamento in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Università Cattolica di Milano, a.a. 1980-81, pp. 117-118, cat. e ill. n.ro 56, postilla su foglio n.n.). Segnalo infine che il disegno in questione accompagnato da un breve commento, illustra l'introduzione di Carlo Bertelli alla monografia di Lina Tosi Brunetto, *Giuseppe Bossi 1777-1815 L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1983, p. 5.

La scelta di cedere il *Ritratto di Cristoforo Solari*, l'autore delle effigi marmoree di Ludovico e Beatrice a cui Beltrami dedicò uno studio documentario (*Le statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este ora alla Certosa di Pavia*, Roma 1891, estr. Archivio Storico dell'Arte, a. IV, fasc. V), testimonia il costante e coerente legame tra Beltrami e i musei civici a quasi vent'anni dall'inaugurazione.

[b] Civico Gabinetto dei Disegni, inv. Gen. 1131 A 368 (già. 1414 G.A. M.); mm. 229x175

Sanguigna su carta marroncina; in basso a sinistra timbro a secco di G. Bossi. Nella scheda inventariale del Gabinetto dei disegni la "Composizione" è titolata *Gruppo di figure abbigliate classicamente*. Riprodotto, senza commento, insieme al *Ritratto di Cristoforo Solari* (G. Nicodemi, op. cit., 1915, tav. LI - titolato "Studio di figure a sanguigna"; Pagine d'Arte, op. cit., 1917, ill. p. 93; G. Nicodemi, op. cit., 1925, tavv. n. n. v. scheda precedente) il disegno è studiato da S. Bedoni che ipotizza possa trattarsi di una copia, tratta dalle "opere della scuola o dei seguaci di Raffaello", compiuta da Bossi tra il 1795 e il 1801 durante il lungo e proficuo soggiorno dell'artista a Roma (S. Bedoni, *I disegni...* op. cit. nella scheda [25], 1980-81, pp. 169-70, cat. e ill. n.ro 99).

IL PUBBLICO DEI MUSEI DEL CASTELLO: NOTE SUL BIENNIO INAUGURALE

Arnalda Dallaj, Maria Teresa Fiorio

"I musei, se sono un prezioso libro facilmente comprensibile ai dotti, debbono pur servire per il pubblico. Se non si provvederà a rendere più facile ed attraente la visita dei musei, questi diventeranno il cimitero dell'arte, non già campo fecondo di educazione intellettuale ed estetica e lo stimolo potente a rialzare l'arte nostra alle passate grandezze: e non ci dovremo meravigliare se il popolano che si lasciò tentare a varcare la soglia di un museo per trovare uno svago intellettuale - sopraffatto da un materiale muto alla sua mente e che sol gli fa sentire la propria ignoranza - si allontanerà rapidamente dal museo per accorrere alla facile distrazione di una corsa in tranvai, o dell'osteria suburbana"⁽¹⁾.

Come si vede da queste parole, l'opinione di Luca Beltrami in relazione alla capacità di comunicazione del museo nei confronti del pubblico era ben delineata già nel 1896 quando, prendendo spunto dall'ordinamento del Museo Nazionale Romano, si accinse a radunare alcune riflessioni anche di carattere più generale per modificare le percentuali dell'*audience*, dove la "massa di forestieri" pesava assai più (95%) delle "masse popolari": "dobbiamo fare sì che, fra il pubblico ed i nostri tesori artistici, si possa stabilire un legame, e si sviluppi una familiarità, la quale avvinca la mente dei visitatori"⁽²⁾.

Egli era consapevole che il compito didattico del museo poteva avere successo solo ampliando l'affluenza dei visitatori meno acculturati e per questo consigliava di accompagnare gli oggetti con indicazioni chiare circa il soggetto delle opere esposte, la loro provenienza, il "criterio del loro ordinamento". Tali accorgimenti non potevano venir meno anche se il museo metteva a disposizione un catalogo, la cui consultabilità poteva aver presa principalmente sugli studiosi: "ma per il pubblico, o meglio ancora per il popolo, di cui vorremmo nei giorni festivi vedere affollato il museo per osservare, ammirare, ed educare così il sentimento del bello, non è certo il catalogo che può essere di aiuto efficace"⁽³⁾.

Diversificare i messaggi a seconda della composizione del pubblico è oggi uno dei nodi centrali delle attività museali come anche recentemente è stato sottolineato: "nessun museo, per quanto elevata sia la qualità dell'informazione che produce, può sostenere di aver avuto successo se non riesce ad adattare la sua produzione

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

Tra gli oltre cento disegni del fondo Bossi custoditi dal Civico Gabinetto, il *Ritratto* è costantemente privilegiato per illustrare l'attività grafica dell'artista (G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'Età neoclassica*, Milano 1915, tav. LI; Pagine d'Arte, 1917, aprile 15 anno V, ill. a p. 93; G. Nicodemi, *Giuseppe Bossi Le memorie*, Busto Arsizio, 1925, tav. n.n.). In questa sede va ricordato il ruolo fondamentale di Bossi nella costituzione del Museo Patrio e la sua preziosa collezione elencata nel *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia* (1868, n.ri 490/1135); si veda inoltre Ettore Spalletti, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992, catalogo della mostra, pp. 257-258.

Oltre al commento di H. Ost (*Das Leonardo Porträt in der Kgl Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlino, 1980, p. 75, fig. 24), il *Ritratto di Cristoforo Solari* è stato oggetto di ricerca da parte di Simonetta Bedoni che mi ha cortesemente messo a disposizione la sua tesi di specializzazione. In particolare la studiosa segnala il foglio autografo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. S.P. 6/13 H, "aggiunte fondo G. Bossi", f. 574 v., n. 23) in cui Bossi elenca i disegni collocati all'Ambrosiana da lui visti e copiati: tra questi l'effigie - non rintracciata - tradotta nell'opera in esame; in una postilla, successiva al 1982, Bedoni specifica che il *Ritratto* è "copia da un disegno di anonimo della Galleria dell'Accademia di Venezia (inv. n. 1231)" (S. Bedoni, *I disegni di Giuseppe Bossi nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco*. Tesi di perfezionamento in Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Università Cattolica di Milano, a.a. 1980-81, pp. 117-118, cat. e ill. n.ro 56, postilla su foglio n.n.). Segnalo infine che il disegno in questione accompagnato da un breve commento, illustra l'introduzione di Carlo Bertelli alla monografia di Lina Tosi Brunetto, *Giuseppe Bossi 1777-1815 L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1983, p. 5.

La scelta di cedere il *Ritratto di Cristoforo Solari*, l'autore delle effigi marmoree di Ludovico e Beatrice a cui Beltrami dedicò uno studio documentario (*Le statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este ora alla Certosa di Pavia*, Roma 1891, estr. Archivio Storico dell'Arte, a. IV, fasc. V), testimonia il costante e coerente legame tra Beltrami e i musei civici a quasi vent'anni dall'inaugurazione.

[b] Civico Gabinetto dei Disegni, inv. Gen. 1131 A 368 (già. 1414 G.A. M.); mm. 229x175

Sanguigna su carta marroncina; in basso a sinistra timbro a secco di G. Bossi. Nella scheda inventariale del Gabinetto dei disegni la "Composizione" è titolata *Gruppo di figure abbigliate classicamente*. Riprodotto, senza commento, insieme al *Ritratto di Cristoforo Solari* (G. Nicodemi, op. cit., 1915, tav. LI - titolato "Studio di figure a sanguigna"; Pagine d'Arte, op. cit., 1917, ill. p. 93; G. Nicodemi, op. cit., 1925, tavv. n. n. v. scheda precedente) il disegno è studiato da S. Bedoni che ipotizza possa trattarsi di una copia, tratta dalle "opere della scuola o dei seguaci di Raffaello", compiuta da Bossi tra il 1795 e il 1801 durante il lungo e proficuo soggiorno dell'artista a Roma (S. Bedoni, *I disegni...* op. cit. nella scheda [25], 1980-81, pp. 169-70, cat. e ill. n.ro 99).

IL PUBBLICO DEI MUSEI DEL CASTELLO: NOTE SUL BIENNIO INAUGURALE

Arnalda Dallaj, Maria Teresa Fiorio

"I musei, se sono un prezioso libro facilmente comprensibile ai dotti, debbono pur servire per il pubblico. Se non si provvederà a rendere più facile ed attraente la visita dei musei, questi diventeranno il cimitero dell'arte, non già campo fecondo di educazione intellettuale ed estetica e lo stimolo potente a rialzare l'arte nostra alle passate grandezze: e non ci dovremo meravigliare se il popolano che si lasciò tentare a varcare la soglia di un museo per trovare uno svago intellettuale - sopraffatto da un materiale muto alla sua mente e che sol gli fa sentire la propria ignoranza - si allontanerà rapidamente dal museo per accorrere alla facile distrazione di una corsa in tranvai, o dell'osteria suburbana"⁽¹⁾.

Come si vede da queste parole, l'opinione di Luca Beltrami in relazione alla capacità di comunicazione del museo nei confronti del pubblico era ben delineata già nel 1896 quando, prendendo spunto dall'ordinamento del Museo Nazionale Romano, si accinse a radunare alcune riflessioni anche di carattere più generale per modificare le percentuali dell'*audience*, dove la "massa di forestieri" pesava assai più (95%) delle "masse popolari": "dobbiamo fare sì che, fra il pubblico ed i nostri tesori artistici, si possa stabilire un legame, e si sviluppi una familiarità, la quale avvinca la mente dei visitatori"⁽²⁾.

Egli era consapevole che il compito didattico del museo poteva avere successo solo ampliando l'affluenza dei visitatori meno acculturati e per questo consigliava di accompagnare gli oggetti con indicazioni chiare circa il soggetto delle opere esposte, la loro provenienza, il "criterio del loro ordinamento". Tali accorgimenti non potevano venir meno anche se il museo metteva a disposizione un catalogo, la cui consultabilità poteva aver presa principalmente sugli studiosi: "ma per il pubblico, o meglio ancora per il popolo, di cui vorremmo nei giorni festivi vedere affollato il museo per osservare, ammirare, ed educare così il sentimento del bello, non è certo il catalogo che può essere di aiuto efficace"⁽³⁾.

Diversificare i messaggi a seconda della composizione del pubblico è oggi uno dei nodi centrali delle attività museali come anche recentemente è stato sottolineato: "nessun museo, per quanto elevata sia la qualità dell'informazione che produce, può sostenere di aver avuto successo se non riesce ad adattare la sua produzione



FIG. 2 - *Cerimonia d'inaugurazione delle Esposizioni in Castello Sforzesco alla presenza dei sovrani.*
Milano 1894 (Foto Guigoni e Bossi).
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 3 - *Umberto I e Margherita alle Esposizioni del 1894:* in "L'Illustrazione italiana", 1926, 1.

parazione di “una piccola guida in mancanza di cataloghi per la visita ai Musei”⁽¹²⁾. La guida risulta in vendita dal 2 giugno al prezzo di centesimi 10⁽¹³⁾. Il volumetto in questione si deve all’impegno di Giulio Carotti e Giovanni Battista Vittadini, che si erano suddivisi rispettivamente le descrizioni del Museo patrio archeologico, situato al piano terreno, e del Museo artistico municipale, al piano superiore⁽¹⁴⁾. Nella piccola pubblicazione le opere erano sinteticamente enumerate ma non riprodotte e un visitatore francese non mancava di osservare: “Sarebbe molto piacevole di poter procurare di (sic) fotografie delle pitture che sono qui!”⁽¹⁵⁾.

In via di ipotesi si potrebbe utilizzare il diagramma dell’affluenza dei visitatori che firmano come rivelatore dell’andamento dell’affluenza globale, dato attualmente non noto. Gli addensamenti di firme nell’arco di alcune settimane campione sembrerebbero confermare la tendenza del pubblico ad approfittare dei giorni a tariffa ridotta: domenica e giovedì⁽¹⁶⁾. Per motivare gli incrementi rilevabili in alcuni mesi⁽¹⁷⁾ può essere invece utile seguire la cronaca cittadina relativamente alle vicende del Castello, ripartendo dalle prime firme del nostro registro, firme che campeggiano isolate in un foglio rimasto bianco: sono gli autografi di Umberto I e Margherita. Le cronache dell’inaugurazione tacciono in proposito e in verità la coppia regnante aveva visitato in anteprima non solo il Castello ma anche i nuovi musei.

La prima visita al Castello dei sovrani risale all’epoca della sua temporanea apertura al pubblico amante delle arti avvenuta il 6 maggio del 1894 per ospitare le Esposizioni riunite. Il 24 giugno 1896 la coppia augusta tornava in Castello per l’inaugurazione del Museo del Risorgimento⁽¹⁸⁾ al quale il pubblico accorreva “a visitare le memorie degli avvenimenti che condussero all’Unità d’Italia”⁽¹⁹⁾. Contemporaneamente “nuove schiere” “invadevano” quegli spazi riconquistati all’uso culturale: gli allievi della Scuola d’arte applicata all’industria che nel maggio 1898 nelle sale “severamente eleganti” trovavano “un immediato ed efficace richiamo all’epoca fortunata, nella quale l’arte era inseparabile da qualsiasi lavoro manuale, per quanto umile e modesto” e potevano vedere altre sale in via di sistemazione e “già ingombre di mobili, cornici, quadri, bronzi” mentre lungo le pareti erano già allineate “le vetrine per le stoffe, le ceramiche, le medaglie, gli avori costituenti il Museo artistico municipale destinato ad alimentare l’attigua Scuola d’arte coi migliori modelli per l’insegnamento”⁽²⁰⁾.

Ad allestimento museale praticamente compiuto, il Castello riceveva, l’8 novembre 1899, la visita informale di Umberto e Margherita durante una sosta quasi improvvisata a Milano, prima di ritornare alla capitale, dopo essere stati a Torino e Venezia. Giunti con i loro *landaus* nel cortile della Rocchetta trovavano ad attenderli le autorità cittadine e gli “addetti ai lavori” del Castello. Il cronista descrive la visita ai Musei:

“Nei saloni del Castello Sforzesco, provvidenzialmente salvato dall’ingordigia del piccone demolitore, Milano possiede dei tesori che non conosce ancora quanto meriterebbero. Negli ampi saloni del piano superiore della corte ducale (...) furono esposti tutti gli innumerevoli oggetti che erano in parte visibili nel salone che



FIG. 4 - Luca Beltrami durante i restauri del Castello.
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 5 - Gaetano Moretti, in E. Marini,
Milano illustrata. Cose-persone, Milano 1903.

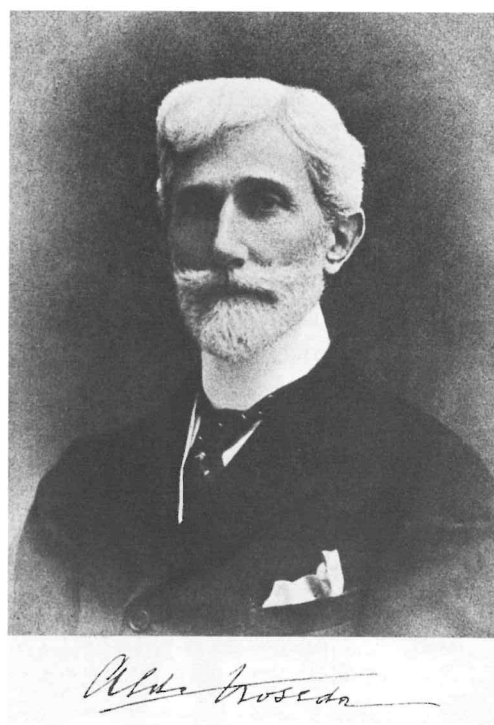


FIG. 6 - Aldo Nosedà,
in *La Raccolta Aldo Nosedà*, Milano, 1929.

sorgeva ai Giardini Pubblici. Girando per quelle sale si passa di meraviglia in meraviglia, davanti a quegli arazzi, antichi mobili artistici, ceramiche, porcellane, quadri, disegni, monete, oggetti svariati. Tutto è ormai all'ordine, per merito principalmente del marchese Carlo Ermete Visconti, che tutti quegli oggetti esaminò, classificò, mise a posto, coadiuvato dai signori Vittadini e Bazzero. Negli undici saloni al piano terreno fu convenientemente allogato il Museo patrio di archeologia, nel quale sono raccolti gli antichi monumenti patri che prima erano a Brera. Attesero alla loro disposizione l'avv. Emilio Seletti per quanto riguarda la parte greca e romana, ed il dott. Giulio Carotti per la scultura del medio evo e rinascimento". Per orientarsi nelle due sezioni museali il re e la regina avevano come guide i rispettivi ordinatori mentre a Luca Beltrami spettava il compito di illustrare "le varie parti del Castello, ed i recenti restauri in esso eseguiti". Dopo la visita ai nuovi Musei il passaggio al Museo del Risorgimento imponeva ai sovrani una *performance* dal sapore quasi allegorico, costretti a "chinarsi non poco" per imboccare la porta - allora più bassa - che dalla ponticella superiore della corte ducale immette alla Rocchetta, passaggio "reso ancor più basso da un quadroncino che rappresenta Re Umberto fra i colerosi di Napoli"⁽²¹⁾.

Il Registro delle firme passa poi al 10 maggio 1900. L'inaugurazione era probabilmente riservata ai dignitari: il libro registra la presenza di personalità in visita ufficiale come il questore, il presidente della provincia, alte cariche militari, consoli. La stampa annotava: "...la folla degli invitati, delle autorità stesse, che non avevano visto ancora ultimato il sapiente restauro, fu un coro unanime di ammirazione. Anche il sole volle dare il suo più brillante tributo; tutto concorreva a realizzare il *post fata resurgo*"⁽²²⁾.

I protagonisti dei lavori che avevano rinnovato il Castello firmano in coda: Luca Beltrami, Gaetano Moretti, collaboratore di Beltrami nei restauri del Castello e Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia⁽²³⁾, Giovanni Battista Vittadini, apprezzato collezionista d'arte che, agli effetti del primo ordinamento del Museo artistico municipale, esercitava un ruolo da direttore⁽²⁴⁾, Alfonso Garovaglio, membro della Consulta del Museo Archeologico, sottoscrittore, nel 1894, per il restauro del Castello e presto donatore di una importante raccolta di arte applicata, quella di chiavi⁽²⁵⁾; accanto si leggono poi le firme di cittadini amanti dell'arte e sostenitori delle istituzioni culturali milanesi come Aldo Nosedà, che sarà anche il finanziatore del successivo restauro della Ponticella⁽²⁶⁾. Il direttore dell'archivio storico Ettore Verga firmerà solo il 23 maggio⁽²⁷⁾. "La rivelazione di quelle bellezze del 1400 - messe in luce con tanto amore e con tanta pervicacia, nel modo il più semplice, castigato e lindo, col rispetto rigoroso del carattere tipico del superbo edificio - fu così forte, così sorprendente, che la cittadinanza sentì il bisogno di manifestare la sua gratitudine all'illustre architetto. Si decretò una medaglia d'oro per pubblica sottoscrizione, che in pochi giorni raggiunse la somma di migliaia e migliaia di lire. Un vero plebiscito artistico."⁽²⁸⁾ Il successo della sottoscrizione si può seguire su "La Perseveranza", dal 10 maggio al

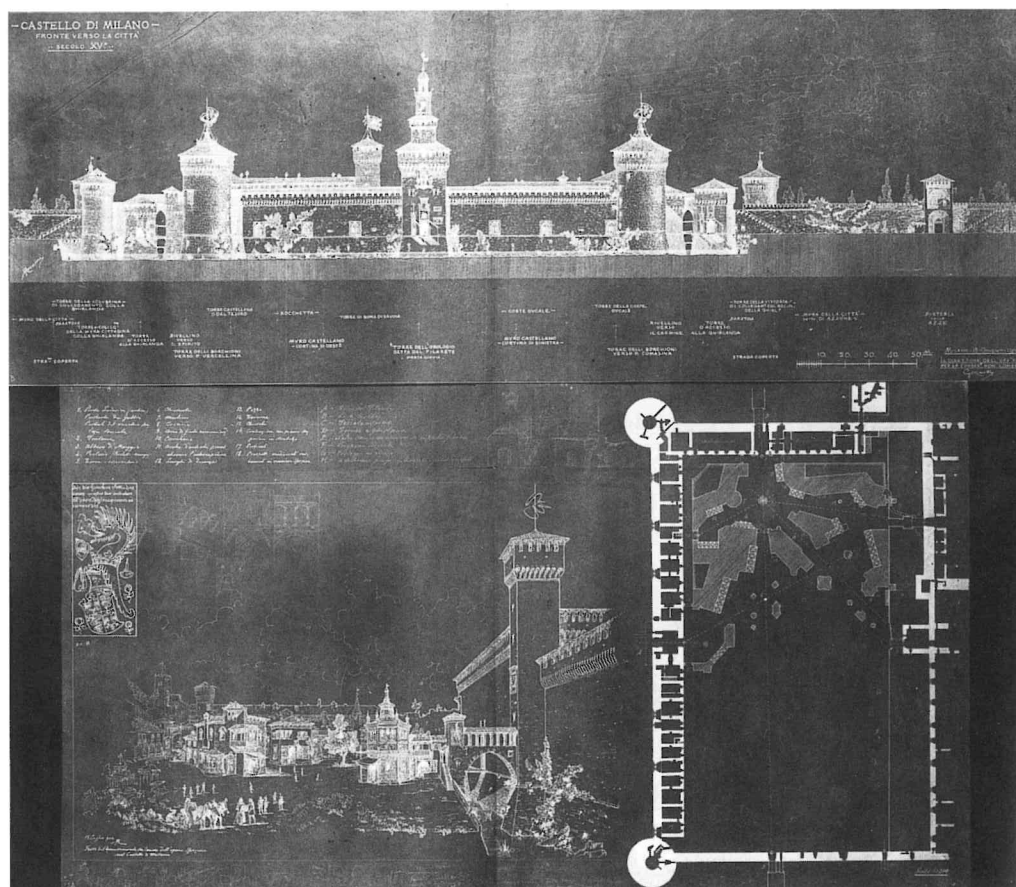


FIG. 7 - Progetto per le Feste del Rinascimento Milanese dell'epoca sforzesca nel Castello di Milano.
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Bozzetto di locandina per i Musei del Castello.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

24 maggio 1900; il 18 Beltrami ringraziava e suggeriva di destinare la somma al proseguimento dei lavori e in particolare alla Torre del Filarete; il comitato deliberava di coniare la medaglia e devolvere allo scopo proposto da Beltrami le rimanenti quote di sottoscrizioni.

Parlare del Castello tutti i giorni sui quotidiani era anche di utilità per attirare l'attenzione del pubblico che, dal canto suo, non mancava di manifestare il proprio entusiasmo nelle note d'ammirazione vergate sul Registro delle firme⁽²⁹⁾.

Per procurare al Castello un incremento di visitatori lavorava in quei primi mesi dell'estate del 1900 il "Comitato promotore delle ideate feste del rinascimento industriale e artistico milanese nell'epoca sforzesca", presieduto da Giuseppe Giacosa. L'idea di massima, scaturita in seno alla Famiglia Artistica, alla Sezione Artisti della Patriottica e all'Associazione lombarda dei Giornalisti, si era trasformata in un progetto "ben più grandioso e attraente (...) presentato da parecchi fra i nostri più distinti architetti ed altri artisti"; si sperava "di creare per la durata di parecchi mesi una grande e generale attrattiva con largo vantaggio economico per la città" e "di accelerare l'opera di restauro del Castello, secondo le vedute di Luca Beltrami"⁽³⁰⁾. Lo scenario entro il quale le feste si sarebbero dovute svolgere era il Castello stesso, come attesta la riproduzione qui presentata di disegni di Ranieri Arcaini, assistente di Beltrami, documento esistente tra i fogli della Raccolta Beltrami presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco⁽³¹⁾. Dalla veduta prospettica e dalla pianta della piazza d'armi, chiosate dalla didascalia apposta da Arcaini "15 luglio 1900. Festa del Rinascimento Milanese dell'epoca sforzesca nel Castello di Milano", si comprende molto bene che lo spazio avrebbe dovuto ospitare effimeri padiglioni riproducenti un piccolo borgo - con fontane, chioschi, taverne, pozzo, chiesuola, e altro - a ridosso delle architetture un tempo teatro della vita quotidiana dei duchi. Eventi consimili, in un clima di festeggiamenti da "inizio secolo", forse più indotto che spontaneamente diffuso, erano stati programmati anche in altri centri italiani ma a Milano il cordoglio generale per l'uccisione del re, avvenuta il 29 luglio, aveva consigliato di rimandare la realizzazione delle manifestazioni.

Sull'onda dell'emozione, sarà proprio Luca Beltrami a rievocare "l'ultimo saluto di Umberto a Milano"⁽³²⁾ durante la sua visita ai musei del Castello, l'8 novembre 1899, e a lanciare, nell'anniversario di quel giorno, l'idea di dedicare alla memoria del re scomparso la Torre principale⁽³³⁾: la Torre del Filarete non ancora "restaurata" e la cui vicenda di ricostruzione punteggerà le cronache dell'anno successivo. Questa tendenza di Beltrami a infondere continuamente nella ricostruzione del Castello contenuti patriottici coinvolgendo la collettività era, nella sua compostezza e valenza educativa, ben diversa da quella dimostrata dai promotori delle "feste sforzesche" che, nello stesso mese, si andavano riorganizzando. Il tentativo di rilanciare l'iniziativa e di riproporre a Milano il *revival* medievale che aveva caratterizzato lo sfondo approntato a Torino per l'Esposizione del 1884, immaginato da Giacosa, veniva però stroncato dal commento autorevole di Camillo



FIG. 9 - Bozzetto di manifesto per i Musei del Castello.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Boito, presidente dell'Accademia di Belle Arti: "Il progetto mi sembra buono, ma non può stare da sé, e dev'essere certo il complemento di qualche cosa di più alto. Capirei questo borgo medioevale, che il Giacosa ha avuto la prudenza di non nominare, allietato dalle vispe donnette venditrici di oggetti più o meno autentici e sinceri: ma ciò che si addice al Castello e al Borgo medioevale di Torino, appare subito come una stonatura nel recinto del Castello meraviglioso di Milano. Quando nel cortile del Castello sorgerà un borgo medioevale, colle casette di stoppa e gesso, colle strette viuzze con tutti gli ornamenti che rievocano la Milano di quattro secoli passati, non si avrà fatto che una cosa misera e stridente. Capisco (...) che la fantasia possa, fin d'ora eccitare le menti di bravi architetti, ma giova però notare che il pubblico, il quale accorre a visitare e godere di uno spettacolo qualsiasi, non si lascia mai pigliare dalla fantasia; e ride davanti alla povertà della costruzione". Boito poneva l'accento sul mutato contesto culturale che sconsigliava di ripetere a Milano quanto proposto a Torino sedici anni prima: "Allora l'ideale dell'arte decorativa era di collegarsi ad una delle epoche del passato; ma oggi come si potrebbe retrocedere?"⁽³⁴⁾, e dopo aver ricordato l'attività di altri paesi volta a promuovere le arti industriali, concludeva l'intervento riprendendo le proprie convinzioni, già formulate due anni prima, sulla necessità di coniugare gli "esempi belli dei secoli scorsi" con l'"arte floreale", come l'"Aemilia ars" bolognese aveva saputo dimostrare⁽³⁵⁾: "Il fare degli oggetti che ricordino i tempi sforzeschi è una cosa contraria alle nuove tendenze, alle nuove ispirazioni dell'arte, come oggi si sente; è preferibile rimandare il progetto al 1902 e porgli accanto una bella e ricca Esposizione d'arti applicate alle industrie. Noi dovremmo essere alla testa di questo movimento d'arte, detta floreale e nuova, e portare la palma in un campo, in cui Bologna ci ha nobilmente preceduti"⁽³⁶⁾. Si noterà come Beltrami abbia preferito tenersi a distanza da tale progetto. Le diversità di vedute tra Beltrami e l'architetto che a Torino aveva collaborato con Giacosa, Alfredo D'Andrade, sono già state da altri sottolineate⁽³⁷⁾. Parimenti il nostro non doveva essere in piena sintonia con l'indole evocativa di Giacosa, "poeta che preferisce di gran lunga il sogno alla realtà"⁽³⁸⁾.

Nel 1901 il restauro della Torre non era il solo argomento che i giornali offrivano alla curiosità dei lettori. Quasi a pungolare l'orgoglio civico e patriottico il quotidiano "Corriere della Sera" pubblicava, sul foglio del 19-20 settembre, l'estratto di un articolo apparso sul "Vossische Zeitung" e scritto da un berlinese che, visitati i musei del Castello, ne sottolineava pregi e difetti; e lo stesso giornale dava spazio, qualche giorno dopo, alla replica che uno dei responsabili delle decisioni prese in Castello aveva inviato alla Redazione. Si tratta di Giovanni Battista Vittadini, che immediatamente rispondeva alle critiche: la denominazione delle realtà museali che era giudicata troppo lunga aveva le proprie ragioni nella genesi istituzionale; la scelta della sala destinata all'esposizione del medagliere e l'ordinamento di tale raccolta presentavano limiti noti anche ai curatori e in parte già risolti prima dell'inaugurazione ufficiale; la stonatura dell'arte moderna nella "Sala del-

l'Elefante", dislocata entro il percorso dedicato alle opere antiche era un problema oggettivo in attesa di giungere all'"adattamento di locali appositi, degni del Museo d'arte moderna".

Vittadini affermava inoltre: "L'interesse manifestatosi nei centri più intellettuali d'Europa per i nostri Musei nel Castello Sforzesco in questi soli quattro mesi di vita, ci deve essere di stimolo a tenere più che mai viva la face di questo tempio dell'arte che, ultimo venuto, è destinato a diventare un giorno, grazie alla sua formazione ed alla graziosa cornice uno dei primi d'Italia" e, dopo aver richiamato il determinante apporto del collezionismo privato che si era aggiunto alle ricchezze pubbliche distinguendosi dalla storia degli altri musei ambrosiani, soggiungeva "questo è Museo municipale: è di tutti i milanesi esclusivamente, e in una parola vera proprietà cittadina. Chiunque è amante d'arte antica deve affezionarsi ai Musei del Castello come a cosa sua"⁽³⁹⁾. Questo accenno ad un dibattito internazionale sul nuovo museo è di grande interesse e ci auguriamo serva di stimolo a future indagini. Non possiamo sapere quale effetto tale lettera possa avere avuto sui milanesi, certo è che dopo il calo di visitatori nei mesi più caldi rilevabile dalla scarsità di autografi lasciati sul Registro delle firme, si osserva una ripresa proprio nel bimestre settembre-ottobre 1900.

Lo stesso bimestre dell'anno successivo vede un ulteriore impennarsi delle presenze, desumibile ancora dalla nostra fonte. Ormai i lavori alla Torre dedicata a Umberto I erano positivamente avviati: il 29 luglio era stata posata la prima pietra della Torre alla presenza del Duca degli Abruzzi e murata la lapide commemorativa della morte di Umberto; ancora in piena estate dalle pagine del "Corriere della Sera" si lodava e sollecitava al tempo stesso la munificenza dei milanesi⁽⁴⁰⁾. L'8 ottobre i nuovi regnanti visitavano in pompa ufficiale il Castello: "l'architetto Beltrami mostrava ai Sovrani gli studi e disegni per la Torre, che erano stati predisposti sotto l'atrio. Il Re si interessò particolarmente al modello completo della facciata principale del Castello e al modello costruttivo della Torre Umberto, ideato dall'architetto Arcaini". Nel corso della visita ai musei sostavano anche nella Sala delle Asse, in corso di restauro: "qui l'architetto Beltrami, dopo di aver presentato al Re l'architetto Moretti (...), spiegava il concetto della decorazione di quelle sale, simulante un grandioso pergolato, con intrecci di corda d'oro e grandi stemmi, e che si può ritenere ideato da Leonardo da Vinci"⁽⁴¹⁾.

Soffermarsi in quella sala diventava obiettivo ancor più irrinunciabile dopo la segnalazione, nel gennaio-febbraio del 1901, su "L'Arte", rivista diretta da Adolfo Venturi. L'intervento, anche se apparteneva ad una voce per così dire "interna" al Castello, quella di Carotti, contribuiva ad alimentare l'interesse intorno alla nuova realtà espositiva stuzzicando i desideri dei lettori nel ricordare, a proposito del complesso monumentale, nomi di spicco (Michelozzo, Filarete, Bramante e, appunto, Leonardo)⁽⁴²⁾. Dallo stesso periodico giungeva, per la penna di Emil Jacobsen, la prima rassegna dedicata in sede critica ai dipinti antichi, accattivante anche per la presentazione di alcune immagini dei principali capolavori esposti

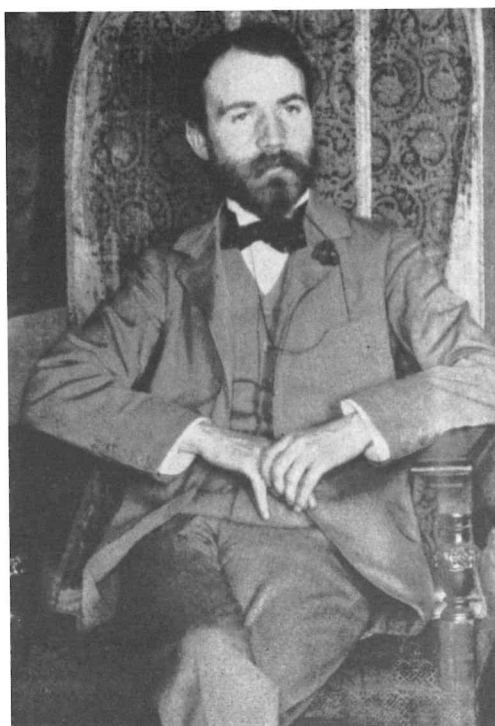


FIG. 10 - Bernard Berenson.
Archivio Villa "I Tatti", Firenze.



FIG. 11 - Giovanni Battista Vittadini,
ritratto di Cesare Tallone (Collezione privata).

(fotografie Brogi, Dubray e Alinari) in un momento che vedeva il museo ancora sguarnito su questo fronte⁽⁴³⁾.

Accanto agli articoli sulla stampa specializzata, quella cittadina rimaneva aperta alla segnalazione dei doni: occasioni eccellenti per mostrare gratitudine verso la generosità culturale e sollecitare altri mecenati, ma anche per attirare l'interesse del pubblico, specialisti e non. Nel gennaio 1902 Vittadini accortamente ricordava quattro nuove acquisizioni cercando di bilanciare l'articolo, dedicandolo a quattro diversi settori dei musei⁽⁴⁴⁾: il *Martirio di san Pietro da Verona* dipinto da Giovanni Battista Moroni, già appartenuto alla collezione Cereda-Bonomi⁽⁴⁵⁾; un bassorilievo in terracotta con una *Madonna col Bambino e Santa con Certosino*, opera avvicinata al nome dell'Amadeo e dono di Benigno Crespi⁽⁴⁶⁾; una cassetta in legno con applicazioni in ferro battuto, "prezioso esemplare d'arte antica applicata all'industria", donata dal barone Giuseppe Vitta e dall'antiquario Achille Cantoni⁽⁴⁷⁾; e per finire una statuetta in bronzo rappresentante *Leone Tolstoj a cavallo* di Paolo Troubetzkoy, acquistata alla IV mostra internazionale di Venezia con il contributo di diversi cittadini che si erano quasi tutti già distinti sottoscrivendo per i restauri del Castello⁽⁴⁸⁾. Ad un pubblico esperto si rivolgeva invece dalle pagine de "L'Arte" Gustavo Frizzoni, noto conoscitore che aveva contribuito al costituirsi del museo. Egli richiamava l'attenzione sia sul citato bassorilievo, sia sul *San Gerolamo* del Bergognone, donato al museo del Castello da Luca Beltrami⁽⁴⁹⁾.

Il 10 maggio 1902, nel secondo anniversario dell'apertura ufficiale dei nuovi musei, alle 16 si consegnava al sindaco il restauro della Sala delle Asse, cerimonia preceduta da un articolo di Beltrami apparso in prima pagina sul "Corriere della Sera"⁽⁵⁰⁾ e seguita da un prevedibile addensamento di visitatori riversatisi nel percorso museale reso ancor più insigne dal pennello di Leonardo, "ripristinato" da quello del restauratore Ernesto Rusca, forte dei consigli del collega Luigi Cavenaghi⁽⁵¹⁾. Anche la Sala delle Asse concorreva a suo modo alla progressiva riappropriazione delle dimenticate radici culturali cui aveva teso tutto il recupero del Castello. La lettura che il sindaco aveva dato della sala - "preziosa più che mai oggi che si parla del *floreale* di Lotto di Bramante e di Leonardo: e che è nuova testimonianza della italianità di quello stile pittorico che sembrava avesse le sue origini in paesi stranieri" - offriva ad un cronista lo spunto per concludere: "la sala delle Asse, popolata da quell'accolta signorile, rivendicata all'ingiuria del tempo e degli uomini, che, ignorandone lo splendore occulto l'avevano adibita ad usi indegni, faceva profondamente pensare: sicché la mente vagava dai ricordi di un fasto antico di glorie e di barbarismi, alle testimonianze d'oggi della nostra civiltà e del nostro sapere, dai tempi di quattro secoli addietro ai tempi nuovi"⁽⁵²⁾.

All'epoca Beltrami aveva progettato un manifesto pubblicitario per reclamizzare il Castello Sforzesco⁽⁵³⁾; altri ne seguirono⁽⁵⁴⁾, non appena adattata la Sala della Balla per le opere d'arte moderna e restaurata la Ponticella bramantesca. Il nome dell'urbinate si assommava a quello di Leonardo nel dar lustro tanto al monumento quanto al capoluogo lombardo e Beltrami concludeva: "così due forme d'arte, di



FIG. 12 - Arnold Wilhelm von Bode:
in *Verzeichnis der Schriften von Wilhelm von Bode*,
Berlin - Leipzig 1915.



FIG. 13 - Wilhelm Suida:
in *Meisterzeichnungen aus New York. Vier emigrierte
Altösterreicher als Sammler*, Wien, 1988.

cui era si può dire perduta ogni diretta memoria, vengono oggi a ravvivare il ricordo di un'epoca, durante la quale Milano seppe competere coi maggiori centri intellettuali d'Italia, e di questa città rafforzano il patrimonio artistico con quella nota geniale, che sola può dare completo significato alla odierna sua prosperità⁽⁵⁵⁾. Per far presa sul pubblico, i contenuti del Castello messi in risalto dalle scritte dei manifesti puntavano di conseguenza sui nomi dei due eminenti maestri e, con lungimiranza, sulla diversificazione dell'offerta culturale⁽⁵⁶⁾ che i materiali esposti ai musei municipali assicuravano, con l'ampio ventaglio cronologico dispiegato - dall'età romana a quella contemporanea -, con le tipologie delle raccolte che mostravano ricchezze d'arte e anche oggetti legati all'arredo e alla decorazione e, infine, con le discipline messe in campo che spaziavano tra storia, architettura, restauro, archeologia, storia dell'arte e storia del gusto. L'interesse per una proposta così variegata è in fondo quello che meglio si coglie dal contenuto globale del Registro delle firme. I visitatori, tra i quali il peso degli stranieri è davvero rilevante, dando ragione alle osservazioni di Beltrami citate in apertura, appartenevano alle categorie più disparate.

È in parte possibile considerare l'ambito di riferimento di coloro che hanno firmato, riconoscendo delle identità specifiche, talvolta grazie alle indicazioni aggiunte accanto agli autografi stessi, talvolta più semplicemente per la fama dei personaggi. Esistono delle difficoltà oggettive nel decifrare le scritte, che talora portano la sola iniziale del nome di battesimo ed è necessaria molta cautela perché sono possibili casi di omonimia. Si incontrano uomini politici come il senatore conte Greppi, oppure protagonisti del Risorgimento, come Ermenegildo De Verneda che si definisce "uno dei Settanta di Villa Glori", non mancano gli esponenti del settore bancario milanese come Domenico Sommariva, uno dei promotori del Banco Ambrosiano, o ancora medici illustri come Serafino Belfanti, fondatore dell'Istituto sieroterapico, o appassionati di cimeli napoleonici e della storia della propria città come Luigi Ratti⁽⁵⁷⁾.

Quest'ultimo doveva aver apprezzato i risultati raggiunti in Castello, visto che avrebbe voluto lasciare in quella cornice la propria collezione. Altri "sponsor" non mancano di visitare e firmare per ciò che avevano contribuito a creare: Giuseppe Robecchi, sottoscrittore per il restauro del Castello, come pure Rodolfo Frizzoni, cugino di Gustavo⁽⁵⁸⁾. Non vanno dimenticati altri personaggi che in seguito andranno ad accrescere le liste dei cittadini da consultare per eventuali acquisizioni o da ringraziare per i restauri finanziati, e pensiamo allo scultore Rizzardo Galli, dal cui studio nel 1912 provennero, tra l'altro, alcuni cartoni dell'Appiani o alla signorina Fanny Mangili, il cui contributo nel 1907 valse a completare i lavori nell'ala ovest della piazza d'armi del Castello⁽⁵⁹⁾.

Tra le firme dei primi mesi spiccano quelle di storici dell'arte di fama internazionale come Arnold Wilhelm von Bode, Wilhelm Suida, Bernard Berenson, Charles Loeser, e più tardi Osvald Siren⁽⁶⁰⁾ assistiti nella visita dalle relazioni con l'élite della cultura artistica cittadina rappresentata da Giovanni Battista Vittadini e dal "com-

pagno di strada" Gustavo Frizzoni⁽⁶¹⁾, relazioni interpersonali favorite anche dal loro lavoro attorno alla rivista "Rassegna d'Arte" che si apriva ad articoli di alcuni degli studiosi stranieri citati come pure al contributo di un'altra visitatrice, celebre per gli interventi su Foppa, Constance Jocelyn Ffoulkes⁽⁶²⁾.

Molti altri esponenti del mondo della cultura italiana, europea e americana hanno lasciato il ricordo del loro viaggio⁽⁶³⁾. Le nazionalità rappresentate da queste firme illustri ricorrono spesso anche a fianco di nomi di visitatori comuni. Tra gli stranieri i più riservati e restii a dare notizie sulla loro *privacy* sono gli inglesi; i soli commenti si registrano in data 29 agosto 1901, forse da parte di una comitiva in gita. Le altre firme spaziano per un raggio che si estende da Lisbona a Kiev a Cipro, per quanto concerne l'Europa. Il sud del Mediterraneo è rappresentato da Egitto e Algeria. Nell'insieme delle presenze d'oltreoceano emergono sudamericani, americani e anche canadesi; inoltre si notano provenienze dall'Australia, da Giava, e dall'India, terre segnate dall'espansione britannica.

La stampa, nel pubblicizzare l'inaugurazione dei musei del Castello, si era particolarmente soffermata sull'opera di un artista contemporaneo, rispondendo all'accorta orchestrazione che la Giunta municipale aveva predisposto per offrire al pubblico l'immagine di un'Amministrazione patriottica ma al passo con i tempi e aperta all'instaurarsi di un dialogo positivo tra pubbliche istituzioni e mondo dell'arte. Si tratta della fusione in bronzo del bozzetto presentato nel 1888 da Leonardo Bistolfi al concorso milanese per il Monumento a Garibaldi. L'opera di Bistolfi, pur non vincitrice, era piaciuta a Luca Beltrami e aveva incontrato il gusto di diversi milanesi. Tanto che alcuni ammiratori covinsero l'artista a cedere loro il gesso per ricavarne un bronzo da offrire al Comune: la sottoscrizione pubblica lanciata per fronteggiare i costi dell'operazione ebbe immediata fortuna. L'opera realizzata, già esposta alle Esposizioni riunite e quindi alla Permanente, attendeva ormai una stabile collocazione museale⁽⁶⁴⁾ e le sale del Castello "ridonate al benefico sole dell'Arte e del Lavoro" apparivano la sede più appropriata, come scrisse Luigi Conconi al sindaco, a nome dei sottoscrittori⁽⁶⁵⁾. Per conferire maggiore enfasi all'iniziativa i rappresentanti dei sottoscrittori fecero stampare 200 cartoline con l'immagine dell'opera affiancata dallo stemma del Comune disegnato "in stile del '600" da Gaetano Previati, certo ben lieto di favorire un amico e al tempo stesso d'avvantaggiarsi di un'occasione in più per autopromuoversi. I ricavi della vendita erano destinati alla Casa dei Veterani di Turate, e la cartolina si poteva acquistare all'ingresso del Castello oppure, per posta, presso la Famiglia Artistica di Milano⁽⁶⁶⁾.

L'opera di Bistolfi venne riprodotta anche dalla Gazzetta degli artisti di Venezia e l'autore dell'articolo ebbe forse l'illustrazione da Mariano Fortuny, presente a Milano il 20 maggio e poi di nuovo, accanto a Gino Damerini e ad alcuni collaboratori di quella testata, il 20 ottobre 1900⁽⁶⁷⁾. L'omaggio tributato al maestro casalese può aver sollecitato la curiosità di alcuni artisti lombardi, già suoi compagni durante gli anni trascorsi a Brera, come Emilio Gola e Pompeo Mariani, o Cesare Tallone, ormai professore braidense⁽⁶⁸⁾. Da Torino approdano al Castello lo

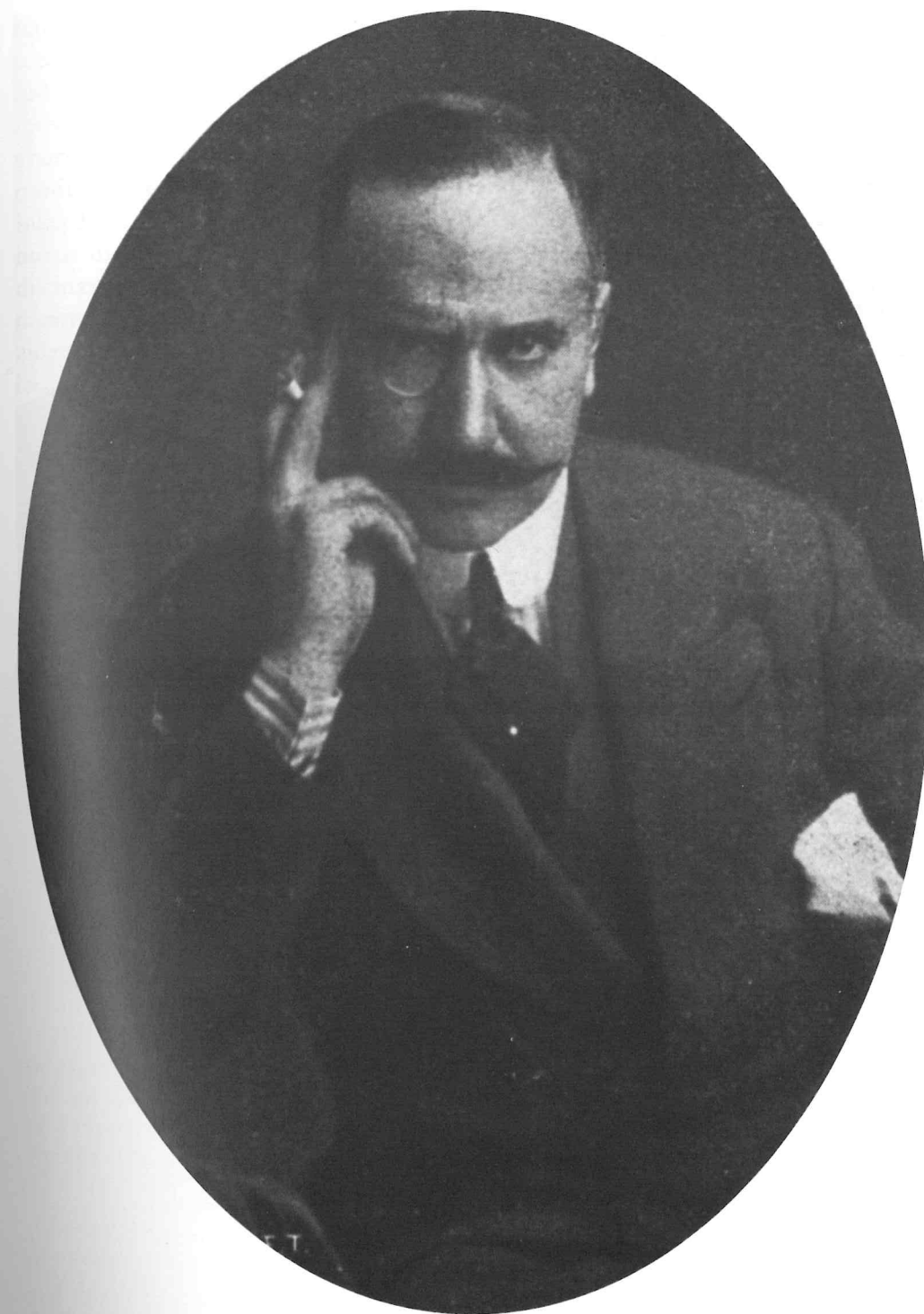


FIG. 14 - Ugo Ojetti: in "L'Illustrazione italiana", 1912, 1.



FIG. 15 - Gabriele D'Annunzio,
in "L'Illustrazione italiana", 1910, 2.

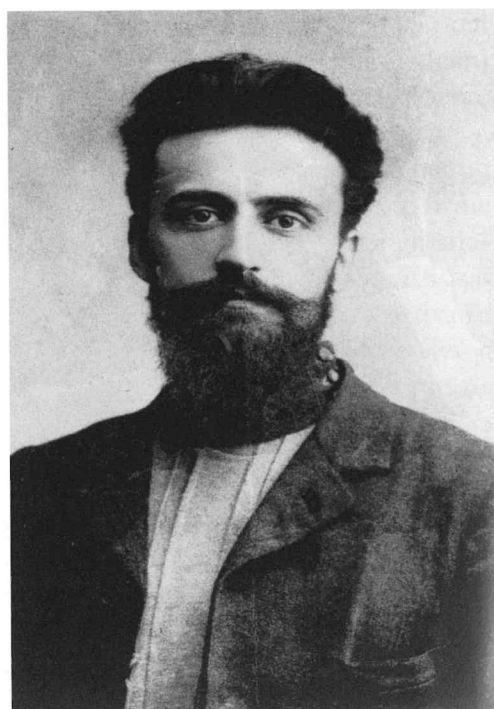


FIG. 16 - Adolfo De Carolis,
in *Adolfo De Carolis e il Liberty nelle Marche*,
Milano, 1999.

scultore Giacomo Cometti, fedele collaboratore di Bistolfi, in compagnia del pittore Alberto Rossi⁽⁶⁹⁾. Qualche tempo dopo, ancora dal capoluogo piemontese, si presenta al Castello Angelo Reyceud, che sarà tra i promotori, con Bistolfi, dell'Esposizione di Arte decorativa moderna del 1902⁽⁷⁰⁾. All'epoca della sua visita i programmi per Torino erano certo in corso di definizione e considerare il rinato monumento milanese era quasi d'obbligo sia per valutare gli esiti del cantiere di Luca Beltrami per le professioni della decorazione⁽⁷¹⁾, sia per capire gli orientamenti di una città intenzionata, se non a porsi in concorrenza, quanto meno a distinguersi nel campo delle arti applicate all'industria, rilanciando l'idea di una mostra d'arte industriale antica da allestire nella Rocca sforzesca proprio in coincidenza di tempi con l'Esposizione torinese⁽⁷²⁾. Questo avvio dei musei del Castello, così improntato da un proficuo interagire tra museo, artisti e pubblico doveva apparire di non poco interesse per un convinto sostenitore delle finalità morali e sociali dell'arte come Ugo Ojetti⁽⁷³⁾, il cui autografo data all'8 febbraio del 1901. Quando i restauri della Sala delle Asse erano pressoché ultimati⁽⁷⁴⁾ e la decorazione "leonardesca" ispirava le creazioni che Gaetano Moretti andava preparando per l'imminente Esposizione di Torino⁽⁷⁵⁾, il 15 marzo 1902 Adolfo De Carolis e Gabriele D'Annunzio visitavano il Castello⁽⁷⁶⁾ e, almeno a giudicare dalle composizioni preparate per promuovere la tragedia *Francesca da Rimini* pubblicata in quell'anno dal poeta⁽⁷⁷⁾, si direbbe che anche il pittore abbia, per parte sua, saggiato l'opportunità di divulgare un florealismo declinato attraverso le formule offerte dalla tradizione autoctona, quelle che sgorgavano appunto dalla suggestione dei "nodi" vinciani.

- (1) POLIFILO (LUCA BELTRAMI), *I nostri Musei ed il pubblico*, in: "Corriere della Sera", 12-13 settembre 1896, citato in GABRIELLA DI CAGNO, *Arte e storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana 1870-1915*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991.
- (2) POLIFILO, art. cit..
- (3) *ivi*.
- (4) GEORGE F. MACDONALD, *I musei nella società dell'informazione: la sfida del cambiamento*, in: *Musei e identità. Politica culturale e collettività*, a cura di I. KARR, C. MULLEN KREAMER, S. D. LAVIN, presentazione di A. Emiliani, Clueb, Bologna, 1995, pp. 109-141.
- (5) PIERRE BOURDIEU, ALAIN DARBEL, *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini, 1972 (prima edizione Parigi 1969).
- (6) LUCA BELTRAMI, *La sistemazione dei musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, Allegrretti, Milano, s. d. (1912), p. 14 (paginazione manoscritta dell'esemplare della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco). Nell'intervento in Castello è da segnalare la costante disposizione di Beltrami a fare del museo un luogo dove l'equilibrio tra ambiente, opere esposte e osservatore operasse per attirare ed educare il visitatore piuttosto che farne un ospite spaesato (LUCA BELTRAMI, *Intorno al Castello di Milano*, in "Il Monitore Tecnico", 10 luglio 1900, pp. 289-290; e *idem*, *Le prigioni dell'Arte. Il Monumento di Bernabò Visconti*, in "Rassegna d'Arte", settembre 1904, pp. 133-137 citato da MARIA TERESA FIORIO, *Restauri al Castello Sforzesco: il Portico dell'elefante*, in *Arte Lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a.c. di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Motta Ed. Milano, 2000, pp. 77-84). Su Luca Beltrami si veda AMEDEO BELLINI, *Un ritratto: Luca Beltrami*, in: *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale. Milano capitale sabauda. Milano tecnica. Milano vetrina della nuova Italia. La società milanese*, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Marsilio (Venezia), Milano, 2000, pp. 267-282.
- (7) LUCA BELTRAMI, *Il Castello Sforzesco dal febbraio 1911 al novembre 1913 (Amministrazione Greppi-Scherillo). Relazione del Conservatore ai Consiglieri Comunali e alla Commissione del Castello*, Allegrretti, Milano, 1916, registro citato da ARNALDA DALLAJ, *Inventari "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in: *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 1994, pp. 59-77.
- (8) *Registro delle firme*, manoscritto presso la Civica Biblioteca d'Arte, Castello Sforzesco, Milano, segnatura K654. Ringraziamo Rina La Guardia per averci segnalato l'esistenza di altri Registri di firme (1902-1915) conservati nel suo ufficio presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche e in corso di schedatura.
- (9) s.a., *I sovrani a Milano*, in: "La Perseveranza", 9 ottobre 1901.
- (10) *Registro delle firme* cit.: 16 giugno 1900 (Marzorati), 30 ottobre 1901 (Ciambellano), 19 giugno 1900 (Liceo Manzoni), 21 giugno 1900 (Scuola tecnico letteraria), 9 maggio 1901 (Scuola elementare di Busto Arsizio), 10 maggio 1902 (studente del Ginnasio Beccaria), 6 maggio 1902 ("re dei ciucchi"). Ringraziamo Maria Rita D'Amato per l'attento aiuto offerto nelle varie fasi di analisi del documento, Laura Basso per alcune preziose segnalazioni bibliografiche e i colleghi degli altri istituti del Castello per aver costantemente agevolato le nostre ricerche.
- (11) MARIA TERESA FIORIO, *Introduzione*, in: *Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M. T. Fiorio, I, Electa, Milano, 1997, p. 23 (notizia tratta da *Cronaca*, in: "Milano del Popolo", 3 giugno 1900).
- (12) "La Perseveranza", 14 maggio 1900.
- (13) *Cronaca*, in: "Milano del Popolo", 3 giugno 1900.
- (14) GIOVANNI BATTISTA VITTADINI, GIULIO CAROTTI, *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Bellinzaghi, Milano, 1900.
- (15) *Registro delle firme* cit., 16 giugno 1900.
- (16) Le settimane prese a campione sono quelle dal 20 maggio al 2 giugno e dal 10 al 23 giugno del 1900.
- (17) Dopo una forte affluenza nel bimestre dall'inaugurazione (oltre 400 scritture sul *Registro delle firme* cit.) si constata un calo nei mesi estivi e una ripresa (oltre 100 firme) per i mesi di settembre e ottobre. Le firme torneranno a superare la soglia delle 200 unità nei mesi di ottobre 1901, aprile e maggio 1902.
- (18) LUCA BELTRAMI, *Umberto I e il Castello di Milano*, in: "La Perseveranza", 20 agosto 1900; un cenno sulle Esposizioni del 1894 anche in L. BELTRAMI, *Il Ritratto di Ambrosino da Longhigna Capitano Generale nella Guardia Ducale nel Castello Sforzesco*, in: "La Perseveranza", 7 maggio 1900.
- (19) LUCA BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, in: "Rivista d'Italia", n. 5, maggio 1898, pp. 63-73.
- (20) *ivi*.
- (21) "Corriere della Sera", 9-10 novembre 1899.
- (22) NAPOLEONE BRIANZI, *I Musei d'arte riordinati nella nuova sede del Museo Sforzesco in Milano*, in: "Gazzetta degli Artisti", n. 6, 30 maggio 1900.
- (23) AMBROGIO ANNONI, *Galleria dei ritratti. Camillo Boito, Luca Beltrami, Gaetano Moretti*, in: "La Martinella di Milano", vol. V fasc. 2, 1951, pp. 85-87.
- (24) s.a., *I ritratti degli Sforza nel Museo Municipale di Milano*, in: "Corriere della Sera", 14-15 novembre 1902. Per una puntuale restituzione della fisionomia intellettuale di Vittadini si veda ALESSANDRO MORANDOTTI, *Fonti per la storia del collezionismo: il ruolo della fotografia a Milano nell'Italia postunitaria (1870-1910 circa)*, in: *Gli usi della fotografia*, a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Comune di Cinisello Balsamo (Milano), 1999 (Quaderni d'Archivio, 7), pp. 41-58; A. MORANDOTTI, *Dai palazzi di città alle ville di campagna: il collezionismo privato e il 1898*, in: *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale. Milano capitale sabauda. Milano tecnica. Milano vetrina della nuova Italia. La società milanese*, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Marsilio (Venezia), Milano, 2000, pp. 229-242. Ringraziamo il nipote di Vittadini per le ulteriori notizie forniteci.
- (25) GIULIO CAROTTI, *Gli affreschi decorativi di Leonardo in una sala del Castello di Milano, Nuovi acquisti del Museo archeologico*, in: "L'Arte", gennaio-febbraio 1901, pp. 139-140.
- (26) GIORGIO NICODEMI, *Aldo Noseda*, in: *La Raccolta Aldo Noseda*, Galleria Pesaro, Milano, 1929, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Storia del museo*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano, 1982, pp. 15-61.
- (27) IVANOE RIBOLI, *Tra Archivio municipale e Società Storica Lombarda: il caso esemplare di Ettore Verga*, in: *Voltri e memorie. I 125 anni della Società Storica Lombarda*, a cura di C. Mozzarelli, catalogo della mostra, Cisalpino, Milano, 1999, pp. 209-21.
- (28) N. BRIANZI, art. cit. e inoltre s.a., *Per una medaglia d'oro all'arch. Beltrami*, in: "La Perseveranza", 11 maggio 1900; sulla medaglia si veda infine MARIA MICHELE ARMATO, O.P., *Luca Beltrami 1854-1933. L'uomo sulla scorta di documenti inediti*, Tip. Carnesecchi e Figli, Firenze, 1952, p. 36.
- (29) *Registro delle firme* cit.: 31 maggio 1900: "Ammiro le grandi cose che vi si trovano" (Crespi Antonio); 18 giugno 1900: "Argentino admiradores de las artes italiana" (Aquilino C. Colombo di Buenos Aires); 29 giugno 1900: "Ammirazione"; 3 ottobre 1901: "fervente ammiratore delle arti belle" (visitatore di Augsburg).

- (30) s.a., *Per le feste sforzesche in Castello*, in: "La Perseveranza", 21 luglio 1900; e inoltre "Corriere della Sera", 22-23 luglio 1900.
- (31) Civico Gabinetto dei Disegni, Raccolta Beltrami n. 1267; l'alzato che occupa la parte superiore del foglio risulta vistato da Moretti; identica tavola è conservata presso la Raccolta Stampe e Incisioni A. Bertarelli (AS g 22-13).
- (32) LUCA BELTRAMI, *Umberto I e il Castello*, art. cit..
- (33) LUCA BELTRAMI, in: "La Perseveranza", 8 novembre 1900.
- (34) s.a., *Feste del risorgimento milanese dell'epoca Sforzesca*, in: "La Perseveranza", 19 novembre 1900.
- (35) CAMILLO BOITO, *L'arte italiana e l'ornamento floreale*, in: "Arte italiana decorativa e industriale", n. 1, gennaio 1898, pp. 3-5.
- (36) s.a., *Feste del risorgimento milanese dell'epoca Sforzesca*, "La Perseveranza", 19 novembre 1900.
- (37) FLAVIO CONTI, *Due tematiche di restauro castellano: confronti tra Luca Beltrami e la "scuola piemontese"*, in: "Libri & documenti", 1/2, 1994, pp. 92-97.
- (38) ALDO A. SETTIA, "Erme torri" e "barbari manieri". *Gusto antiquario ed evocazione romantica in due secoli di studi sui castelli medievali*, in: "Bollettino storico-bibliografico subalpino", 75, 1977, pp. 5-38.
- (39) GIOVANNI BATTISTA VITTADINI, *I nostri nuovi Musei*, in: "Corriere della Sera", 24-25 settembre 1900; s.a., *I nuovi Musei di Milano giudicati in Germania*, "Corriere della Sera", 19-20 settembre 1900.
- (40) c. b. (CAMILLO BOITO?), *La Torre Umberto I. I restauri del Castello Sforzesco*, in: "Corriere della Sera", 2-3 agosto 1901; *La posa della prima pietra della Torre Umberto I*, "Corriere della Sera", 30-31 luglio 1901.
- (41) s.a., *I sovrani a Milano*, "La Perseveranza", 9 ottobre 1901.
- (42) GIULIO CAROTTI, *Gli affreschi decorativi di Leonardo in una sala del Castello di Milano*, *Nuovi acquisti del Museo archeologico*, in: "L'Arte", gennaio-febbraio 1901, pp. 139-140.
- (43) EMIL JACOBSEN, *La Galleria del Castello Sforzesco di Milano*, "L'Arte", settembre-ottobre, 1901, pp. 298-309; s.a., *Il Castello di Milano e i suoi musei d'arte*, Stabilimento di Montabone, Milano, 1902 (tavole fotografiche).
- (44) GIOVANNI BATTISTA VITTADINI, *Doni al Museo Artistico municipale di Milano*, in: "La Perseveranza", 7 gennaio 1902; negli anni 1901-1902 la segnalazione degli incrementi trovava spazio nella Cronaca della "Rivista d'Arte" (in controcopertina): ad esempio nel numero di marzo 1902 si legge della medaglia del Filarete acquistata per il museo da Vittadini; l'acquisizione è ricordata anche da GIULIO CAROTTI, *Notizie di Lombardia*, in: "L'Arte", III-IV, marzo-aprile 1902, pp. 122-125; sulla medaglia CESARE JOHNSON, RODOLFO MARTINI, *Catalogo delle medaglie. I. Secolo XV*, Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, Comune di Milano, 1986, p. 35 n. 147.
- (45) VALERIO GUAZZONI, scheda in: *Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M. T. Fiorio, II, Electa, Milano 1999, pp. 111-113: inv. Pinacoteca n. 365.
- (46) JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon Press, London, 1958, p. 337; ma si veda inoltre JACOPO STOPPA, *La Gipsoteca Vallardi e la produzione in serie amadeesca*, in "Raccolta Vinciana", XXVII, 1997, pp. 439-467: 464.
- (47) ENRICO COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Electa, Milano, 1996, p. 218 (inv. n. 4).
- (48) LUCA BELTRAMI, GAETANO MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, Allegretti, Milano, 1898; sulla scultura (inv. Gam n. 218) si veda DIEGO ARICH DE FINETTI, *1895-1914: opere di un'esposizione*, in: AA.VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra di Venezia, Fabbri Editori, 1995, pp. 48-56.

- (49) GUSTAVO FRIZZONI, *Due opere del Museo artistico municipale di Milano nuovamente illustrate*, in: "L'Arte", III-IV, marzo-aprile 1902, pp. 65-70; sul dipinto del Bergognone si veda NADIA RIGHI, scheda in: *Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M. T. Fiorio, I, Electa, Milano, 1997, pp. 127-128 (inv. Pinacoteca n. 341).
- (50) LUCA BELTRAMI, *Un'opera ignorata di Leonardo da Vinci. La Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, in: "Corriere della Sera", 10-11 maggio 1902.
- (51) s.a., *La Sala delle Asse*, in: "La Perseveranza", 11 maggio 1902.
- (52) s.a., *La sala delle Asse in Castello*, in: "Corriere della Sera", 11-12 maggio 1902.
- (53) LUCA BELTRAMI, *La sistemazione dei musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, op. cit. È forse riconducibile a questo intento anche il disegno di Beltrami reso noto da Amedeo Bellini nell'ambito della mostra *Luca Beltrami e il Castello Sforzesco* (Milano, Castello Sforzesco, 29 novembre 2000 - 25 febbraio 2001) e conservato presso la Biblioteca d'Arte del Castello (RB, D IV 40, 19).
- (54) Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Manifesti, PP 9: bozzetto per locandina, matita, penna e china su cartoncino bianco, mm 266x186 (databile tra il 1902 e il 1903); PM 92: Ernesto Rusca, bozzetto per manifesto, matita, penna, china e acquarello grigio su carta bianca, mm 450x335 (databile verso il 1905 per confronto con altro esemplare della stessa Raccolta, datato).
- (55) LUCA BELTRAMI, *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro nel Castello di Milano*, Allegretti, Milano, 1903.
- (56) P. BOURDIEU, A. DARBEL, op. cit., p. 138.
- (57) Non tutte le firme sono state decifrate e, tra quelle trascritte, sono state colte a campione alcune identità significative; *Registro delle firme* cit.: 8 giugno 1900 (Greppi), 13 giugno 1901 (De Verneda), 27 maggio 1900 (Sommariva), 17 maggio 1900 (Belfanti), 31 maggio 1900 (Ratti); su Greppi e Sommariva si vedano rispettivamente CARLO M. FIORENTINO, *I milanesi nella diplomazia e nella corte (1848-1898)* e MARIO TACCOLINI, *Banche e banchieri a Milano tra Ottocento e Novecento*, in: *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale. Tra un regno e l'altro. Il Governo di Milano. La società milanese*, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Marsilio, Milano 2000, pp. 15-32 e pp. 77-97; sul Ratti si veda ALFREDO COMANDINI, in: *Collezioni napoleonica e milanese del dottor Luigi Ratti*, Milano (Casa di vendite Lino Pesaro), 1916, pp. V-XV; su Belfanti si veda DOMENICO CELESTINO, *Belfanti Serafino*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Treccani, Roma, 1965, pp. 563-565.
- (58) *Registro delle firme* cit.: 24 maggio 1900 (Robecchi), 9 ottobre 1901 (Frizzoni); si veda inoltre L. BELTRAMI, G. MORETTI, op. cit.; ringraziamo Maria Adele Zavaritt per le notizie sui legami di parentela dei Frizzoni.
- (59) *Registro delle firme* cit.: 27 maggio 1900 (Galli) e 19 maggio 1900 (Mangili).
- (60) *Registro delle firme* cit.: 25 maggio 1900 (Bode), 20 giugno 1900 (Suida), 3 settembre 1900 (Berenson), 16 gennaio 1901 (Loeser); 6 dicembre 1901 (Siren).
- (61) Su Frizzoni e Vittadini si veda in particolare MORANDOTTI, *Dai palazzi di città alle ville*, cit.; su Frizzoni si vedano inoltre MARIA TERESA FIORIO, *Morelli, Frizzoni e i Musei civici*, in: *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 1994 pp. 15-23; GIACOMO AGOSTI, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, ivi, pp. 41-51 e GIANLUCA KANNES, *Frizzoni Gustavo*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Treccani, Roma, 1998, pp. 581-583.
- (62) *Registro delle firme* cit.: 20 giugno 1900.
- (63) Dal *Registro delle firme* cit. segnaliamo inoltre: Di Cesuola, direttore del Metropolitan Museum di New York (20 giugno 1900); il segretario delle Gallerie Musei e Scavi del Regno (21 giugno

1899 [sic]); Carlo Fiorilli, direttore generale per le Antichità e Belle Arti (28 febbraio 1901); il direttore del Kunstgewerbemuseum di Berlino (23 marzo 1901); Gentile Pagani, già direttore dell'Archivio Storico di Milano (13 giugno 1901); il presidente dell'Accademia di Digione (27 settembre 1901); il direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna (10 ottobre 1901); il presidente dell'Accademia di Belle Arti di Barcellona (28 novembre 1901); il direttore del Museo profano della Biblioteca Vaticana (17 gennaio 1902); il vice presidente dell'Accademia di Bucarest (31 gennaio 1902); Emilio Picat, dell'Istituto di Francia (24 marzo 1902); il rettore dell'Università di Liegi (idem); il direttore del Museo di Trondheim (Norvegia) (19 aprile 1902); Giorgio Colombo, direttore della Scuola d'arte industriale di Monaco (16 maggio 1902).

- ⁽⁶⁴⁾ Sull'artista e sull'opera (inv. Gam n. 359) si veda SANDRA BERRESFORD, *Biografia e Bozzetto per il Concorso per un Monumento equestre a Giuseppe Garibaldi a Milano*, in: *Bistolfi 1859-1933 il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1984, pp. 25-38, 62.
- ⁽⁶⁵⁾ La lettera dei sottoscrittori, insieme alla risposta del sindaco indirizzata a Luigi Conconi, rappresentante dei donatori, furono pubblicate, con la riproduzione dell'opera, da N. BRIANZI, art. cit.; uno speciale bifoglio con le due lettere e l'immagine era stato diffuso a cura del Comune di Milano (una copia si conserva nel dossier dell'opera presso la Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano); l'immagine venne anche riprodotta ne "La Domenica del Corriere", n. 21, 27 maggio 1900.
- ⁽⁶⁶⁾ *L'inaugurazione di due musei cittadini*, in: "La Sera", 10 maggio 1900, *L'inaugurazione dei musei al Castello Sforzesco*, in: "La Lombardia", 11 maggio 1900.
- ⁽⁶⁷⁾ Dal *Registro delle firme* cit. segnaliamo inoltre altri pittori: Ferruccio Galli (20 maggio 1900); Giuseppino Camona (23 maggio 1900); Aldo Mazza (24 maggio 1900); G. B. Jemoli (17 giugno 1900); Antonio Cav(attini?), di Padova (25 marzo 1902); Massimiliano Gallelli (22 maggio 1902).
- ⁽⁶⁸⁾ *Registro delle firme* cit.: 27 e 28 maggio (Gola, Tallone) e 4 giugno 1900 (Mariani).
- ⁽⁶⁹⁾ *Registro delle firme* cit.: 29 ottobre 1900; segnaliamo inoltre la presenza di altri scultori: Enrico Astorri (27 maggio 1900); Luigi Amigoni (8 giugno 1900); Francesco Zamboni (28 agosto 1901); Domenico Fasanino (30 agosto 1901); Gaston C(...), di Parigi (3 maggio 1902).
- ⁽⁷⁰⁾ *Registro delle firme* cit.: 5 agosto 1901; segnaliamo inoltre la presenza di altri architetti: Cospa ni S. (20 maggio 1900); Ambrogio Annoni, di Milano (26 luglio 1900); nome indeciftrato, di Nantes (23 marzo 1901); Adolfo Brunel, di Lugano (23 marzo 1901); nome indeciftrato, di Mannheim (2 novembre 1901); nome indeciftrato, di Parigi (3 maggio 1902); Emerich Havel, di Budapest (20 marzo 1902); Hugo Eberhardt, di Berlino (4 aprile 1902); Edouard Ossenty, di Parigi (3 maggio 1902); Giuseppe Polvara, di Milano (11 giugno 1902).
- ⁽⁷¹⁾ ORNELLA SELVAFOLTA, "Il ricordo e l'intuito": la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami, in: *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Baldrighi, Electa, Milano, 1997, pp. 152-173.
- ⁽⁷²⁾ *Cronaca*, in: "Rassegna d'Arte", gennaio 1901: viene segnalata la progettazione di "una Mostra d'arte industriale antica nel Castello Sforzesco nella primavera del 1902 ed altra consimile moderna nel 1904 in occasione della inaugurazione del traforo del Sempione" che avrebbe l'intento di "illustrare le varie industrie dell'epoca sforzesca colla riproduzione fedele di modelli dell'epoca conservati in pubblici Musei, chiese, collezioni private, ecc.", cui si sarebbe aggiunta "una serie di divertimenti, giostre, tornei, caccie, rappresentazioni dell'epoca, allo scopo di ottenere nel Castello una grande attrattiva cittadina durante vari mesi".
- ⁽⁷³⁾ GIOVANNA DE LORENZI, *Ugo Ojetti e Il Marzocco (1896-1899)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, vol. XXII, 4, 1992, pp. 1073-1109.
- ⁽⁷⁴⁾ GIULIO CAROTTI, *Notizie di Lombardia*, in: "L'Arte", III-IV, marzo-aprile 1902, pp. 122-125.

⁽⁷⁵⁾ ARDUINO COLASANTI, *L'esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino*, in: "L'Arte", luglio agosto, VII-VIII 1902, pp. 240-247.

⁽⁷⁶⁾ *Registro delle firme* cit.: 15 marzo 1902.

⁽⁷⁷⁾ *Adolfo De Carolis e il Liberty nelle Marche*, catalogo della mostra di Macerata a cura di R. BOS-SAGLIA, Mazzotta, Milano, 1999, nn. 79, 76. L'episodio può aver contribuito a spianare il terreno per l'interpretazione della "decorazione floreale" della Sala "come segno di un primato artistico nazionale che appariva invece minacciato dalle vicende contemporanee dell'arte europea" (Selvafolta, op. cit.).

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO.

I Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"

Giovanna Ginex

Il presente contributo vuole essere un ulteriore aggiornamento informativo sulle ricerche, gli studi e le operazioni archivistiche e di conservazione dei materiali che, promossi dalla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, dal 1998 interessano i Fondi storici costitutivi del patrimonio di immagini del Civico Archivio Fotografico di Milano⁽¹⁾. Interventi di studio affiancati a mirati interventi diretti sui fototipi, entrambi rigorosamente scanditi da un approccio metodologico che privilegia ove possibile la ricostruzione dei singoli Fondi storici che nel corso di un secolo hanno segnato la formazione e l'arricchimento dell'Archivio cittadino.

In quest'ottica e partendo dai fondi fotografici che raccolgono solo o comunque in prevalenza opere positive su supporto cartaceo, dopo il fondo 'Raccolta Beltrami' (per il quale rimando alla bibliografia nelle note) il progetto d'intervento ha previsto e quindi operativamente affrontato il quantitativamente ben più impegnativo fondo denominato 'Raccolta Iconografica', sul quale si sta tuttora operando.

Dispersa infatti nei decenni passati l'unità e la riconoscibilità archivistica del Fondo all'interno di oltre un migliaio di faldoni contenenti fotografie di diversa origine, datazione, formato e tecnica, si è resa necessaria una lunga e complessa operazione di ricostruzione fisica del Fondo. Quest'ultima si è in certo modo 'imposta' anche metodologicamente grazie all'evidenza dell'identificazione originaria, affidata a una timbratura sul retro di ogni stampa fotografica che tuttora riporta il nome del Fondo e un numero progressivo. A ricostruzione quasi ultimata al momento dell'uscita di questo intervento, si può ragionevolmente affermare che la consistenza originaria del Fondo raggiungesse le 20.000 unità. Le stampe sono infatti numerate da "1" a oltre "18.600", per poi proseguire con diverse centinaia di fotografie timbrate con la denominazione del Fondo ma 'ancora' prive di numerazione. Inoltre, diverse centinaia di numeri sono apposti più di una volta su stampe fotografiche inerenti lo stesso soggetto o a più soggetti tra loro legati da una logica 'culturale', o ancora lo stesso numero può apparire su più copie della stessa stampa. In particolare, la presenza di fotografie timbrate ma non 'ancora' numerate dà un'utile traccia sia rispetto al procedimento di ingresso originario di una fotografia nel Fondo, sia riguardo l'arco cronologico di formazione dello stesso.



FIG. 1 - DINO ZANI, *Milano. Piazza Castello. Fontana*,
gelatina a sviluppo, 1936.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 3137).



FIG. 2 - DINO ZANI, *Milano. Basilica di Sant'Eustorgio. Arca di San Pietro martire* (particolare),
gelatina a sviluppo, 1936 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 3673).

Le immagini vi venivano infatti inserite per lo più a nuclei compatti, riferibili a servizi fotografici realizzati appositamente, o a ingressi legati a donazioni e acquisti, o ancora a pubblicazioni o studi critici condotti dai responsabili delle diverse raccolte dei Civici Musei. Temi e soggetti potevano dunque ricorrere più volte nel corso della numerazione, anche a distanza di diversi anni, mantenendo però intatta la riconoscibilità dei singoli servizi fotografici.

Dal punto di vista della datazione dell'avvio e della chiusura della costituzione del Fondo, ovvero dell'arco cronologico entro il quale racchiuderlo dal punto di vista della sua storia, ancora una volta - come per la 'Raccolta Beltrami' - è risultato cruciale il riscontro dei dati emergenti delle inedite carte d'archivio con l'attività fotografica di documentazione svolta nei decenni dalle varie direzioni. A questa si affianca, rispecchiando a volte le personalità dei singoli responsabili, l'interesse per un tema particolare, l'urgenza di raccogliere materiale fotografico raro e antico per evitarne la dispersione, l'interesse per il contemporaneo. Aspetti che rendono estremamente variati i soggetti fotografici conservati nel Fondo, nonché gli autori fotografi presenti, le datazioni delle opere fotografiche e di conseguenza le tecniche con cui vennero realizzate.

«La Raccolta iconografica milanese ha avuto incremento specialmente di fotografie, essendosi la soprintendenza decisamente dedicata a raccogliere documenti iconografici di edifici e di località di cui sia imminente o presumibile la scomparsa o la trasformazione». Queste poche ma esplicite righe nella relazione sull'attività del biennio 1926-1927 firmata nel maggio del 1928 da Ettore Verga, soprintendente dei Musei d'Arte, segnano un data post quem oltre la quale la 'Raccolta Iconografica' si avvierà a divenire un Fondo ben riconoscibile all'interno del patrimonio del Civico Archivio Fotografico⁽²⁾. Il testo dà anche notizia delle speciali circostanze storiche che ne accelerarono l'incremento, ovvero le trasformazioni/distruzioni che Verga definisce "inevitabili" con la prossima attuazione del Piano Regolatore Generale, ancora da formulare ma ormai di sicura realizzazione⁽³⁾. Le campagne fotografiche inerenti edifici o quartieri a rischio di demolizione, eseguite da Osvaldo Lissoni e con ogni probabilità seguite da Carlo Vicenzi, direttore dei musei d'arte fino alla morte avvenuta nel giugno del 1928, confluirono in Archivio sia come lastre negative su vetro, sia come stampe fotografiche. Solo queste ultime divennero però parte integrante della 'Raccolta Iconografica' al momento della costituzione in Fondo archivistico di una parte del già ingente patrimonio di stampe conservate nell'Archivio fotografico del Castello, facendone un fondo 'aperto' e organizzandolo in maniera riconoscibile anche dal punto di vista della conservazione e della schedatura tematica. La decisione si deve, nel 1931⁽⁴⁾, alla lungimiranza di Giorgio Nicodemi - succeduto a Vicenzi - e in seguito all'impegno di Costantino Baroni, dal 1935 ispettore aggiunto al Castello a fianco di Nicodemi e dal 1938 Conservatore alle Belle Arti del Comune di Milano⁽⁵⁾. La nomina a Commissario Straordinario per la direzione alle Belle Arti conferitagli nel maggio del 1945 dopo l'epurazione di Nicodemi da parte del Comitato di

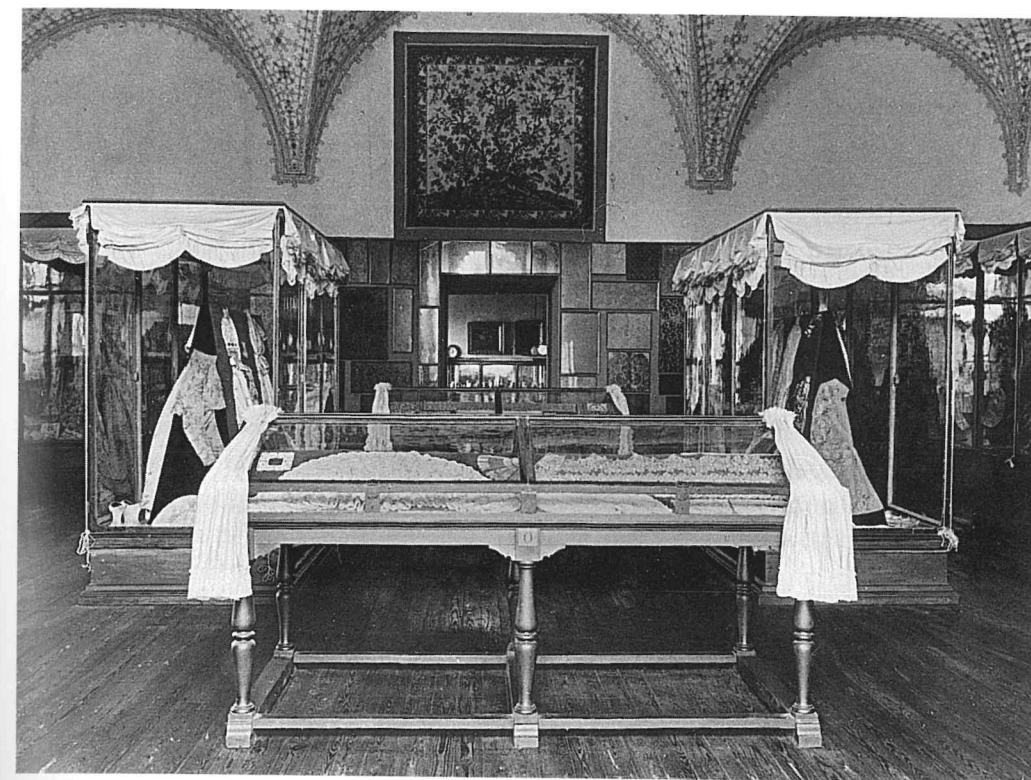


FIG. 3 - ANONIMO, *Milano. Castello Sforzesco. Civici Musei. Raccolte d'Arte Applicata*, gelatina a sviluppo, 1930 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 2350).

Liberazione Nazionale della Lombardia, tradotta poi nella pratica burocratica nell'incarico di direttore reggente per le Raccolte d'Arte del Comune di Milano onorato fino alla morte, nel 1956, segna la continuità dell'impegno di Baroni anche nell'ambito dell'incremento del Fondo che qui ci interessa e specularmente ne segna archivisticamente il termine.

Nel settembre del 1942 lo stesso Baroni in uno scritto di grande interesse ma poco noto dal titolo *La Raccolta iconografica al Castello Sforzesco*, apparso sulla rivista del comune "Milano", ripercorre la genesi della costituzione dell'Archivio Fotografico Civico, ricordando gli "imponenti lasciti iniziali di Luca Beltrami e dei professori Nicodemi e Monneret de Villard". Conglobati una parte di questi e incrementata da successivi acquisti, Baroni ricorda come la 'Raccolta Iconografica' - "iniziata quasi spontaneamente" - si sia andata poi costituendo "come organismo aggiunto e alle dipendenze della Direzione alle Belle Arti con sede al Castello Sforzesco nella sala intitolata a Beltrami, ove già egregiamente funziona la Biblioteca d'arte [ora Sala del Tesoro]"⁽⁶⁾. Baroni approfondisce inoltre criticamente nel testo la funzione primaria della fotografia "nello strumentario dello storico dell'arte" auspicando che la 'Raccolta Iconografica' possa divenire "centro di richiamo ideale" di un nuovo istituto per la storia dell'arte (oggi diremmo per le arti visive) che ancora mancava (e manca) a Milano.

L'organizzazione originaria del fondo rappresenta un esempio storico estremamente significativo di ordinamento di riproduzioni fotografiche di opere d'arte e di altri soggetti inerenti ai beni culturali. Le suddivisioni tematiche generali, il susseguirsi e il moltiplicarsi dei temi secondari ad esse collegate e lo sforzo di far confluire nelle sezioni dedicate ai singoli artisti opere ancora non attribuite o di dubbia e ormai superata attribuzione, rivelano inoltre l'intervento critico diretto di Costantino Baroni. Lo stesso studioso, nel testo appena ricordato, esplicita il metodo di raggruppamento in "serie" delle immagini che egli intendeva perseguire nel Fondo: «(...) se ad una limitata cerchia di studiosi è riservata la fotografia come documento della vita storica dell'opera singola (...), ad educare il gusto, la sensibilità visiva delle grandi masse stanno le grandi serie organiche nelle quali si distende la figura di singoli artisti e di correnti formali o di complessi monumentali, con una limpida efficacia rappresentativa». Egli, come gran parte degli storici dell'arte del suo tempo, doveva la sua formazione alla lezione di Adolfo Venturi, di Roberto Longhi e degli esponenti lombardi della *connoisseurship* di cultura morelliana, cui si aggiunse ben presto una propria specifica maturità critica che superando l'attribuzionismo si basava sul puntuale riscontro archivistico e documentario e sull'analisi diretta delle opere, sorretto poi in fase di elaborazione critica proprio dalla disponibilità di una ricca documentazione fotografica⁽⁷⁾. A questo rigoroso metodo storico-critico applicato ai temi dell'arte antica e moderna si affiancava in Baroni un precoce e acuto interesse per l'arte contemporanea, tradotto concretamente nel dopoguerra anche nell'impegno per la realizzazione del Padiglione d'Arte Contemporanea. Temi e interessi che le migliaia di stampe della

'Raccolta Iconografica' accolgono ad ampio spettro, aprendosi ad ogni espressione delle arti applicate, all'arte orientale, all'architettura contemporanea e alle grandi rassegne d'arte del tempo.

La 'Raccolta Iconografica' era in origine quasi completamente schedata; le accurate schedine cartacee manoscritte superstiti - ne sono state recuperate poche decine di esemplari miracolosamente scampati a una grave quanto incomprensibile e recente dispersione - testimoniano un criterio di schedatura articolato per ogni immagine in almeno quattro (ma più probabilmente cinque) chiavi di accesso: per autore, per luogo, per soggetto, per ambito artistico (es. "Scultura '400", 'Rinascimento lombardo', eccetera) e forse anche per iconografia (es. 'Maternità', 'Crocifissione' eccetera). La scheda cartacea originale riportava inoltre anche il formato della stampa fotografica cui faceva riferimento, mentre quasi tutte le immagini recano sul fronte o sul retro l'indicazione dell'autore fotografo⁽⁸⁾.

Per alcuni gruppi numerici (vere e proprie sottoserie archivistiche a volte di centinaia di oggetti) si riscontrano sul verso della busta-contenitore originale sia timbrature a inchiostro, sia iscrizioni manoscritte, estremamente omogenee. Ad esempio, 'Medio-Evo/ Pittura/ Artisti' riferito a un gruppo di riproduzioni di affreschi; la mancanza totale di schede cartacee originali relative a queste sottoserie permette di avanzare l'ipotesi, che ritengo fondata, che a una timbratura omogenea corrispondesse una collocazione per temi/epoche. O ancora, che l'iscrizione sul verso delle chiavi di schedatura, manoscritta o apposta con timbro a inchiostro, presente in fotografie con numero d'inventario 'alto' (oltre il numero 14.000) possa indicare la decisione di non affrontare più - da una certa data in poi e comunque prima del 1951 (data certa di una fotografia timbrata 'Raccolta Iconografica' ma priva di numerazione)⁽⁹⁾ - la lunga e gravosa schedatura per quattro o cinque chiavi d'accesso di ogni singola immagine, per procedere invece a un sistema apparentemente più agile che prevedeva una collocazione legata alla iscrizione/timbratura sul retro a sostituzione della schedatura. Ovvero una 'collocazione-schedatura' per grandi ambiti, agile al momento ma assolutamente ingestibile sui grandi numeri. Il fondo 'Raccolta Iconografica' testimonia un originario (poi disatteso) impegno di tutela e di catalogazione delle immagini fotografiche, prolungato nel tempo. Esso permetteva un accesso multiplo alle immagini, rimaste in seguito e tuttora prive di qualsiasi schedatura, ovvero 'mute' alle esigenze di una consultazione razionale e fruttuosa, nonché rispettosa dell'integrità dell'opera fotografica.

L'intervento avviato nel 1999 sul Fondo, nell'ambito del più generale progetto di studio e riordino dei fondi storici costitutivi del Civico Archivio Fotografico, vede ora raggiunto l'obiettivo della ricostruzione fisica della 'Raccolta Iconografica' e la sua ricollocazione nella originaria e corretta sequenza inventariale. Si è proceduto contemporaneamente alla compilazione di un inventario su supporto informatico, strumento di agile consultazione ma articolato nella definizione dei soggetti, sul modello dell'inventario già approntato per il Fondo 'Raccolta Beltrami'. Esso si configura come una prima guida per gli studiosi e in genere per l'utenza del Civi-

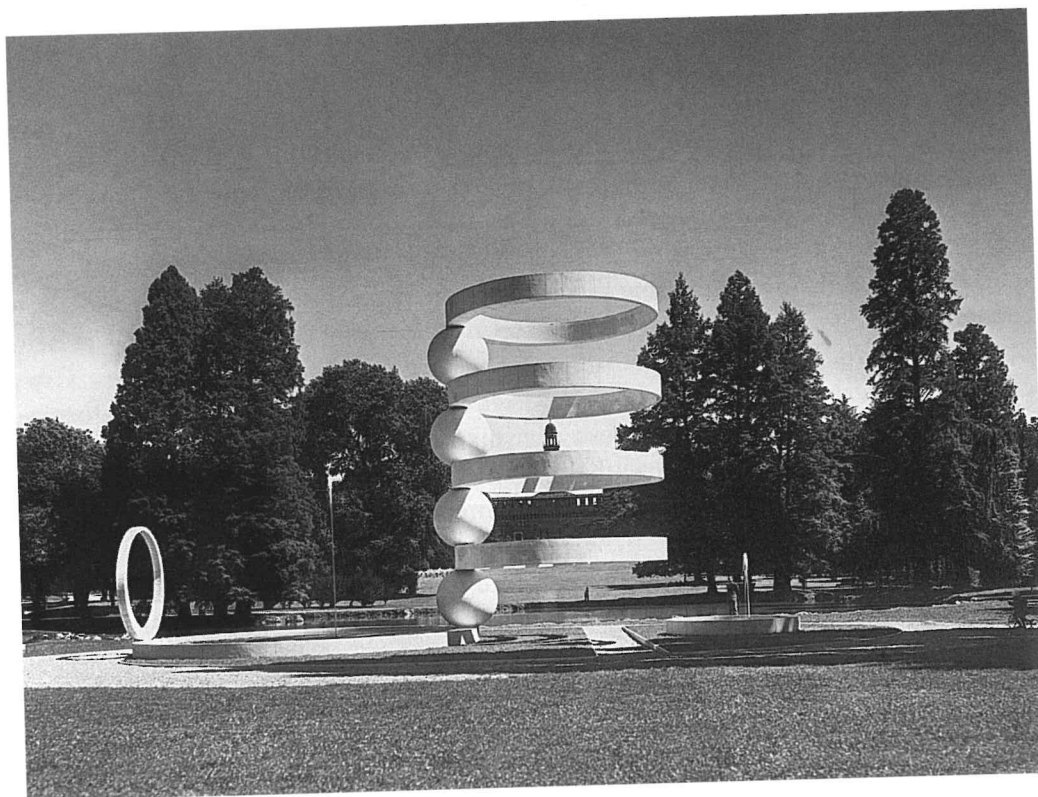


FIG. 4 - FOTO CRIMELLA, Milano. Parco Sempione. Fontana realizzata da Giuseppe Terragni
in occasione della VI Triennale, gelatina a sviluppo, 1936.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 3223).

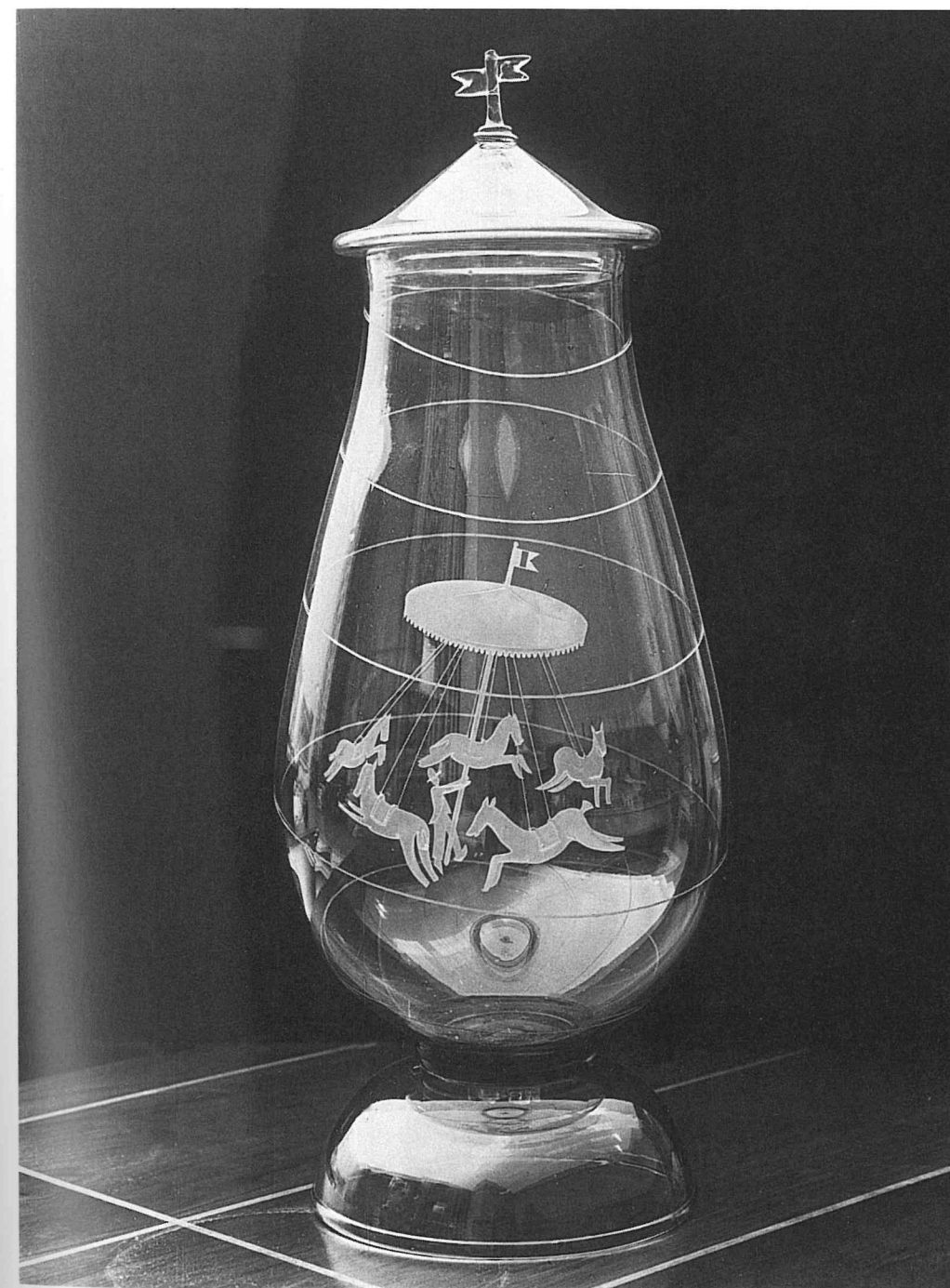


FIG. 5 - FOTO CRIMELLA, Milano. VI Triennale, vaso di cristallo realizzato su disegno di Feragotti.
Esecuzione S.A.I.A.R. Ferro Toso di Murano, gelatina a sviluppo, 1936.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 6347).

co Archivio Fotografico alla ricerca di temi, artisti, luoghi, opere riprodotte e autori fotografi all'interno delle migliaia di immagini del Fondo⁽¹⁰⁾. Scorrendo l'inventario informatico si ripercorre ora la storia stessa della costituzione del Fondo, se ne recupera la consistenza, il taglio critico delle "serie organiche" costruite da Baroni, si rendono nuovamente riconoscibili i fondi minori, pure confluiti nella 'Raccolta Iconografica'. Tra gli altri, è stato così possibile rendere nuovamente 'visibile' (e concretamente rintracciabile) il 'Dono Nicodemi', ovvero le migliaia di stampe riferite alla personale raccolta di Giorgio Nicodemi, da lui donate nel 1935 all'Archivio destinandole esplicitamente alla nascente 'Raccolta Iconografica': «Durante i miei studi ho avuto modo di raccogliere varie migliaia di fotografie riproducenti opere d'arte per lo più italiane, e più specialmente lombarde. Perché mi sembra che questo materiale di studio, raccolto con fatica, può essere di qualche vantaggio agli studiosi delle raccolte milanesi di storia e d'arte, rivolgo preghiera perché sia accolto in dono, e sia conservato insieme a quegli altri materiali fotografici di compendio delle raccolte cittadine, che sono stati ultimamente ordinati con preziosa cura dal Dott. Costantino Baroni»⁽¹¹⁾. Con queste poche righe Giorgio Nicodemi, soprintendente capo alle Belle Arti, donava la sua raccolta - stimata in 4000 immagini in un articolo pubblicato nel 1939 sul "Corriere della Sera"⁽¹²⁾ - all'Archivio fotografico, indicando esplicitamente che essa confluisse nella 'Raccolta Iconografica'. Le carte d'archivio restituiscono altri successivi e coraggiosi interventi di Nicodemi ora testimoniati da documenti fotografici conservati nel Fondo: «Dato lo stato avanzato delle demolizioni della chiesa di S. Giovanni in Conca il signor Franco Busi si rechi con urgenza a fotografarne l'abside»⁽¹³⁾; con queste secche parole, il 29 febbraio 1940 Nicodemi, che ancora copriva la carica di direttore alle belle arti, incarica il responsabile del Gabinetto Fotografico di fermare con la camera l'aspetto di uno dei rari gioielli dell'architettura romanica a Milano, e al tempo stesso lo sfregio alla memoria artistica milanese che egli invano aveva tentato di fermare: la demolizione della antica chiesa per permettere l'attuazione del Piano regolatore della città. Anche in piena guerra l'Archivio fotografico civico continua dunque a svolgere il proprio compito principale, quello di documentare lo stato del patrimonio artistico e architettonico della città con immagini destinate alla 'Raccolta Iconografica'; la particolare sensibilità di Giorgio Nicodemi e di Costantino Baroni aggiunge al semplice compito istituzionale una lucida determinazione, una ferma volontà civile, che fa della fotografia - specie nel caso della demolizioni avviate dagli anni Trenta - uno strumento fondamentale di testimonianza e di tutela estrema del patrimonio. Dobbiamo al lavoro di Nicodemi, Baroni e Busi, se rimangono oggi le immagini di chiese, palazzi, strade, oggetti d'arte o semplici luoghi tipici della città definitivamente scomparsi. La 'Raccolta Iconografica' conserva opere fotografiche di decine di autori, databili dal 1870 circa alla metà degli anni Cinquanta del Novecento. Ricordiamo, in ordine alfabetico, almeno Alinari (Firenze) con decine di campagne fotografiche per lo più monografiche, spesso datate sul verso nell'iscrizione a tecnica fotografi-

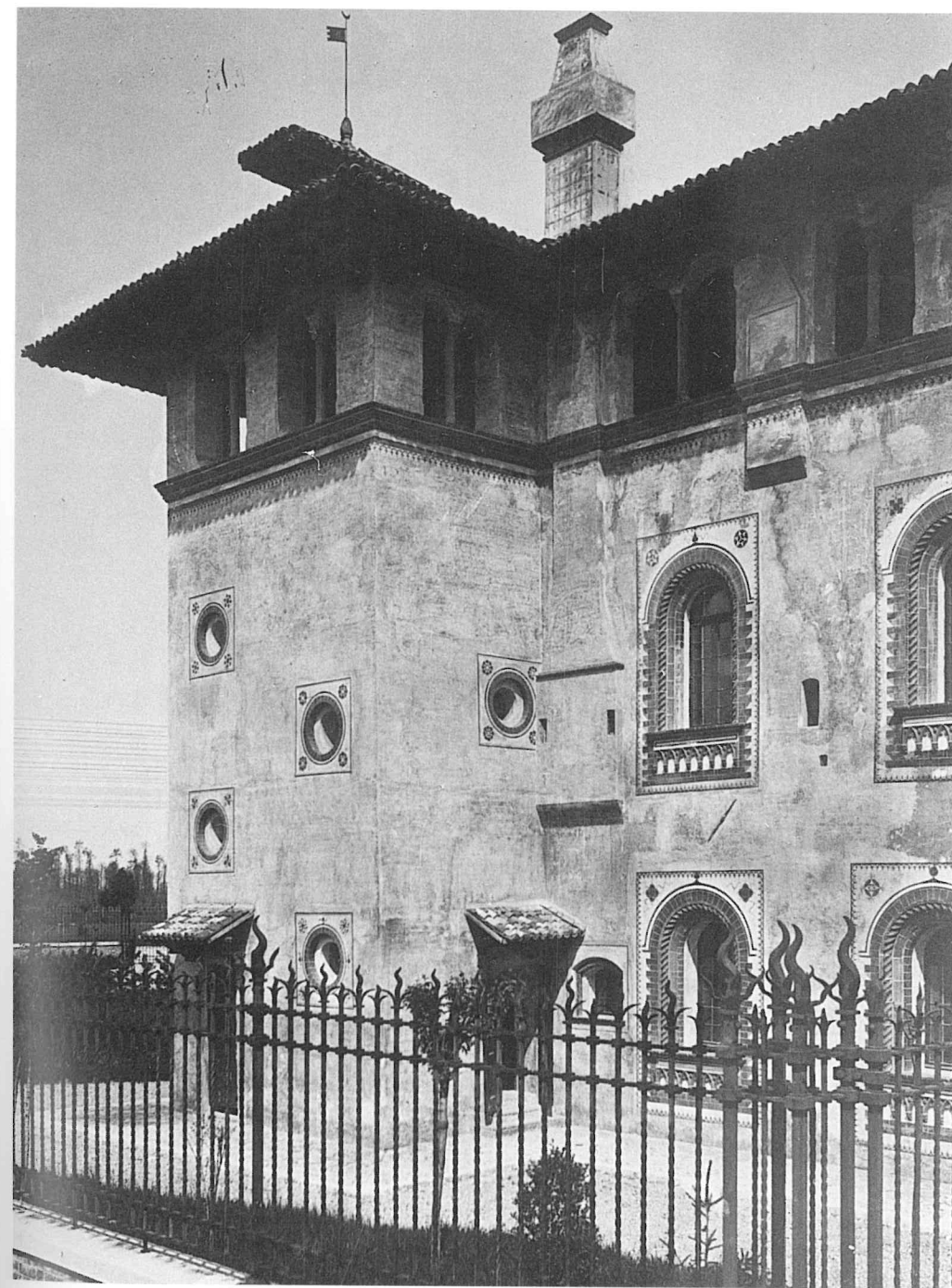


FIG. 6 - ANONIMO, *Milano. Bicozza degli Arcimboldi. Particolare del lato verso mezzogiorno*, gelatina a sviluppo, 1925 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 1587).



FIG. 7 - EMILIO SOMMARIVA, *Milano. Collegio della Guastalla. Dormitorio*,
gelatina a sviluppo, 1935 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 4760).

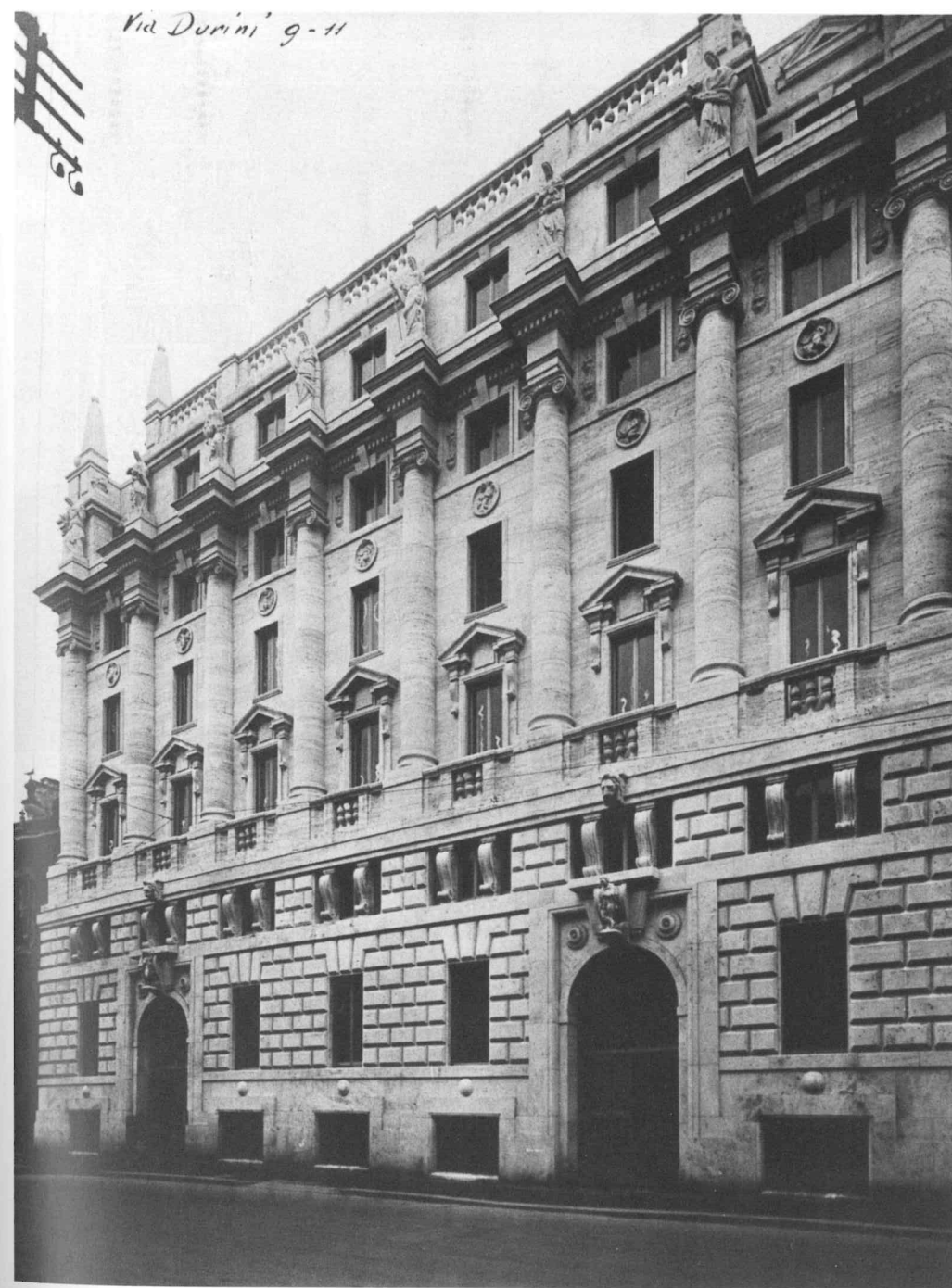


FIG. 8 - ANONIMO, *Milano. Architetture degli anni Trenta. Palazzo Cusani in via Durini*,
gelatina a sviluppo, 1935 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico.
Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 11806).

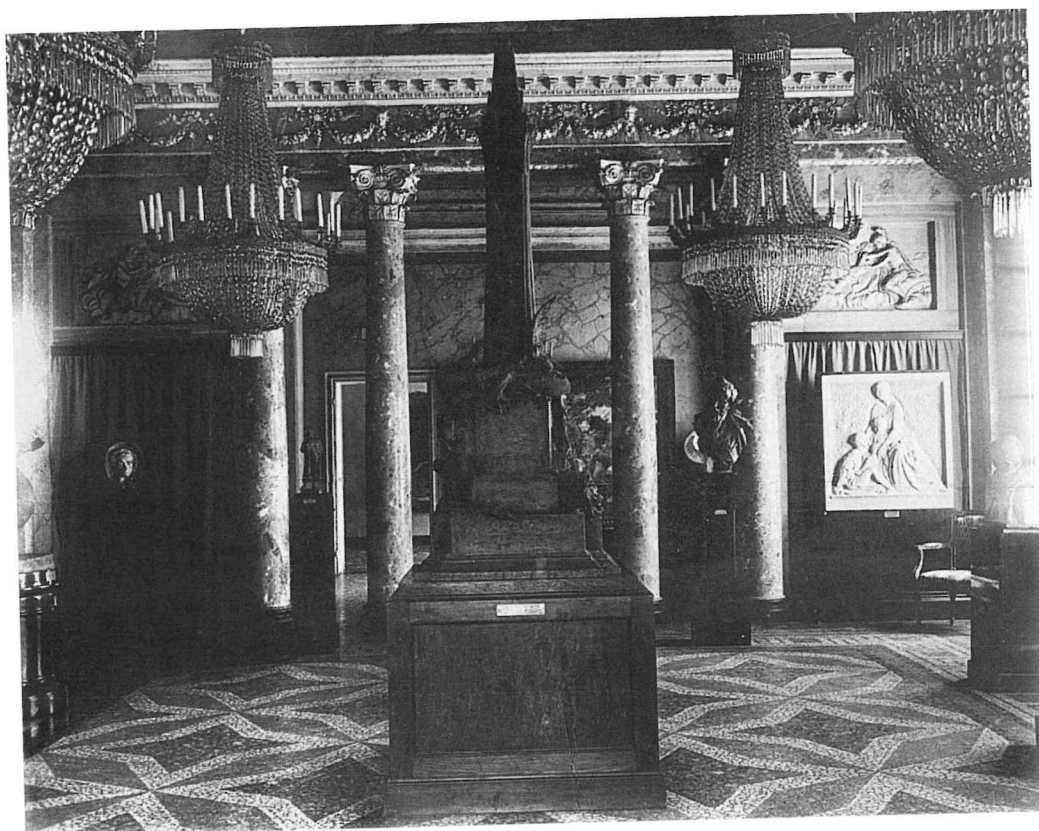


FIG. 9 - ANONIMO, Milano. Galleria d'Arte Moderna. Allestimento di una sala con il bozzetto del Monumento alle Cinque Giornate di Giuseppe Grandi, gelatina a sviluppo, 1935 circa. Milano, Civico Archivio Fotografico. Fondo 'Raccolta Iconografica' (n. inv. 2788).

ca inserita nella didascalia (dal 1927 al 1936 circa), analoghi i soggetti richiesti ad Anderson (Roma) mentre allo studio milanese Aragozzini vengono commissionati prevalentemente servizi sulla città e sulle sue trasformazioni urbanistiche (1930-1940 circa). E ancora riproduzioni di opere d'arte da Brogi (Firenze) e Giuseppe Bruno di Taormina con vedute della Sicilia monumentale della seconda metà del XIX secolo. Il milanese Crimella firma le campagne fotografiche che documentano con una straordinaria completezza le edizioni della Triennale di Milano degli anni Trenta⁽¹⁴⁾; il veneziano Giacomelli è invece l'autore di quelle analoghe sulle Biennali della città lagunare del 1930 e del 1932.

A Giuseppe Incorpora e a Mauro Ledru attivi a Palermo e a Messina attorno al 1870 circa, si debbono invece diverse rare albumine di soggetto isolano (monumenti e paesaggi) che testimoniano l'intento anche collezionistico e museale del Fondo. Al milanese Osvaldo Lissoni, per decenni uno dei fotografi ufficiali del Civico Archivio Fotografico e delle Civiche Raccolte vanno riferite sia riproduzioni di opere d'arte, sia servizi sulla città 'moderna'⁽¹⁵⁾; allo studio Loewy di Vienna vennero richieste le riproduzioni delle opere italiane conservate nella Pinacoteca della capitale austriaca; le diverse varianti dell'intestazione dello studio di Luigi Montabone - fino al successore Marcozzi e poi ancora Carlo Fumagalli, dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento - compaiono su alcune delle più rare riproduzioni di opere pittoriche d'ambito rinascimentale. Lo stesso vale per le stampe di Carlo Naya di Venezia, attivo dagli anni Sessanta dell'Ottocento. Il milanese Antonio Paoletti compie accurati rilevamenti del patrimonio delle Civiche Raccolte Archeologiche, e non solo, e può inoltre vantare una delle prime campagne fotografiche ufficiali eseguite per l'Archivio per il quale lavorerà senza interruzioni almeno tra il 1910 e il 1939 circa⁽¹⁶⁾. Con le opere fotografiche di Robert Rive attivo a Palermo dal 1865 circa, la 'Raccolta Iconografica' riconferma la sua parallela vocazione di collezione aperta anche alla fotografia delle origini. Emilio Sommariva, Dino Zani e Ugo Zuecca, tutti con studio a Milano, completano il quadro dei principali studi specializzati in vedute monumentali, paesaggi e riproduzioni di opere d'arte cui l'Archivio commissionò servizi completi e specialistici tra il 1925 e il 1940 circa.

- (1) Per la storia dell'Archivio rimando a: G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano-Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, a. XXVI, vol. XXIII, Milano 1999, pp. 225-238; G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano: appunti per una storia delle collezioni*, in T. Serena, a cura di, *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, "Quaderni 9", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, Agnano Pisano 1999, vol. II, pp. 71-76. Per un approfondimento sulla figura di Luca Beltrami in rapporto alla fotografia e sul Fondo 'Raccolta Beltrami' in particolare rimando a: G. GINEX, *Luca Beltrami e le origini del Civico Archivio Fotografico di Milano*, in M. Miraglia-M. Ceriana, a cura di, *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra, Pinacoteca di Brera-Milano, Electa, Milano 2000, pp. 58-67. Sullo stesso tema anche il testo di chi scrive nel "Quaderno della mostra" dedicata a "Luca Beltrami e il Castello Sforzesco", Castello Sforzesco, Milano 2000.
- (2) *Archivio Storico Civico. Relazione per il biennio 1926-1927*, in *Atto del Comune di Milano*, prot. 45. Archivio Storico, 16 maggio 1928. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche. L'autrice ringrazia la direzione delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche per avere permesso e facilitato l'accesso alle carte d'archivio.
- (3) *Archivio Storico Civico. Relazione per il biennio 1926-1927*, in *Atto del Comune di Milano*, prot. 45. Archivio Storico, 16 maggio 1928. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.
- (4) La data è desunta da un rapporto scritto stilato per il ministero competente nel dicembre 1939. Ora in L. GANDOLFI, *Biblioteca d'arte. Origini e documenti*, Comune di Milano, Milano 1980, vol. I, pp. 67-70.
- (5) Per la figura di Baroni, e in particolare sul suo ruolo all'interno dei Civici Musei, rimando al testo di Sonja Mocerì in questo volume. Alla stessa studiosa debbo lo spunto per le osservazioni che seguono, relative al metodo critico di Baroni, per il quale rimando alla sua Tesi di Laurea (*L'azione innovatrice di Costantino Baroni. 1905-1956: il riordino del sistema museografico milanese e la grande stagione delle esposizioni in Palazzo Reale negli anni della ricostruzione*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1998/99. Relatore Marisa Dalai Emiliani).
- (6) C. BARONI, *La Raccolta iconografica al Castello Sforzesco*, in "Rivista del Comune di Milano", a. 59, settembre 1942, pp. 404-406. Sulle origini del Fondo vedi anche in L. Gandolfi, 1980, pp. 69-70.
- (7) La traccia 'ufficiale' delle molteplici e regolari richieste avanzate fin dal 1936 per acquisire centinaia di riproduzioni fotografiche poi confluite nel Fondo resta anche nelle carte d'archivio. Cfr. *Protocollo 1936*, manoscritto, 1936. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.
- (8) Dal già citato rapporto scritto preparato per il ministero competente, risulta che nel dicembre 1939 la 'Raccolta Iconografica' contava già 12.000 pezzi cui facevano riferimento oltre 25.000 schede di riferimento a disposizione del pubblico (ora in L. Gandolfi, 1980, p. 71).
- (9) Con ogni probabilità la schedatura prima e a pochi mesi di distanza anche la timbratura delle immagini con l'attribuzione al Fondo cessarono in seguito alla morte di Franco Busi, avvenuta nell'agosto del 1950. Con la morte di Baroni, nel 1956, il Fondo può considerarsi anche archivistivamente chiuso. Busi, fotografo non professionista, ex ufficiale di Marina, fu per quasi quarant'anni validissimo responsabile del Gabinetto Fotografico e dell'Archivio. Cfr. anche *Per l'Archivio e il Laboratorio Fotografico del Comune di Milano (lettera aperta al Sindaco prof. Ferrari)*, in "La Martinella di Milano. Rassegna di vita lombarda", vol. V, fasc. XII, Milano 1951, pp. 648-650. Ringrazio Giovanna Mori per avermi segnalato questo scritto.

- (10) Mi affianca nel lavoro di inventariazione Daniela Scala, che qui ringrazio anche per il supporto fornito alle ricerche d'archivio.
- (11) *Oggetto: Raccolta di varie migliaia di fotografie riproducenti opere d'arte*, in *Atti del Comune di Milano*, prot. n. 1314, Musei, 18 agosto 1935. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche. Nel 1941 Nicodemi donerà altre novecento fotografie circa destinate esplicitamente nell'Atto alla 'Raccolta Iconografica' (*Atti del Comune di Milano*, prot. n. 1072, Musei, 4 dicembre 1941).
- (12) *Una preziosa raccolta nella definitiva sistemazione*, in "Corriere della Sera", 26 agosto, Milano 1939, p. 6.
- (13) *Atti del Comune di Milano*, n° 395, 29 febbraio 1940. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.
- (14) Nel 1936 la VI Triennale di Milano dona al Comune la raccolta completa delle fotografie realizzate per documentare la rassegna, subito confluite nella 'Raccolta Iconografica' e schedate. Cfr. *Atti del Comune di Milano*, n° 1142, 3 luglio 1936. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche.
- (15) Su Lissoni vedi anche A. MORANDOTTI, *Fonti per la storia del collezionismo: il ruolo della fotografia a Milano nell'Italia postunitaria (1870-1910 circa)*, in R. Cassanelli-G. Guerri, a cura di, *Gli usi della fotografia*, "Quaderni d'Archivio. 7", Cinisello Balsamo 1999, p. 44 e sgg.
- (16) Su Paoletti vedi G. GINEX, *Lo "Studio Paoletti" a Milano*, in M. Jakob - U. Stahel, a cura di, *Girola. Un'impresa sulle Alpi*, catalogo della mostra, Fotomuseum Winterthur - Winterthur (altre sedi), Fotomuseum Winterthur Scheidegger & Spiess, Zurigo 1997, pp. 139-141.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

PER IL CENTENARIO DEI CIVICI MUSEI D'ARTE AL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000): LA FORMAZIONE DELLE RACCOLTE ARCHEOLOGICHE E NUMISMATICHE

Rina La Guardia

La formazione delle Raccolte Numismatiche

Come è stato giustamente osservato⁽¹⁾, il Gabinetto Numismatico di Brera nacque per l'incontro felice e fortuito, nella Milano napoleonica, di due uomini: il numismatico Gaetano Cattaneo (1771-1841), che ne fu il primo Direttore, e il politico Giuseppe Prina, ministro delle Finanze della Repubblica Italiana e del Regno Italico dal 1802 al 1814.

Nel 1803 Prina accolse la proposta di Cattaneo, all'epoca impiegato come disegnatore presso la Regia Zecca di Milano, di salvare dalla rifusione il materiale numismatico giudicato storicamente più interessante e si attivò personalmente per il suo arricchimento⁽²⁾.

Il 6 maggio 1808, con un Decreto del Vicerè de Beauharnais, si fondò in via ufficiale il "Reale Gabinetto di Medaglie e Monete", con annessa Biblioteca, collocato presso la Zecca ed affidato alla responsabilità di Cattaneo (che ne diventerà formalmente Direttore nel 1818)⁽³⁾.

Nel primo decennio di vita dell'Istituto, Cattaneo perseguì un'intensa politica di incremento, grazie soprattutto alla disponibilità economica dimostrata dal governo napoleonico e, segnatamente, dal Prina.

Acquistò libri, manoscritti, calchi, monete e medaglie rari, spesso intere collezioni private; incamerò il materiale numismatico disponibile per la soppressione delle Zecche di Mantova e Modena; effettuò scambi con collezionisti; sollecitò ed ottenne donazioni (a cui contribuirono, a titolo personale, anche il ministro Prina e il Direttore della Zecca, Carlo Innocenzo Isimbardi). Tentò persino di ottenere in deposito i duplicati della collezione imperiale di Parigi, imitando l'amico e pittore Giuseppe Bossi, che aveva ottenuto calchi di statue, per l'Accademia di Brera, dai musei francesi.

Per arricchire il patrimonio del nascente Istituto, Cattaneo coltivò conoscenze personali e costanti rapporti epistolari con mercanti, collezionisti e intellettuali di tutt'Europa e intraprese, finché poté godere dell'appoggio della sua amministrazione, viaggi di studio in Italia e all'estero⁽⁴⁾.



FIGG. 1-2 - Placchetta commemorativa del I Centenario del Gabinetto Numismatico di Brera.
Milano, Civiche Raccolte Numismatiche.
Bronzo coniato. Modello: A. Dal Castagnè.
Incisore: A. Cappuccio (Stab. Johnson, 1908).

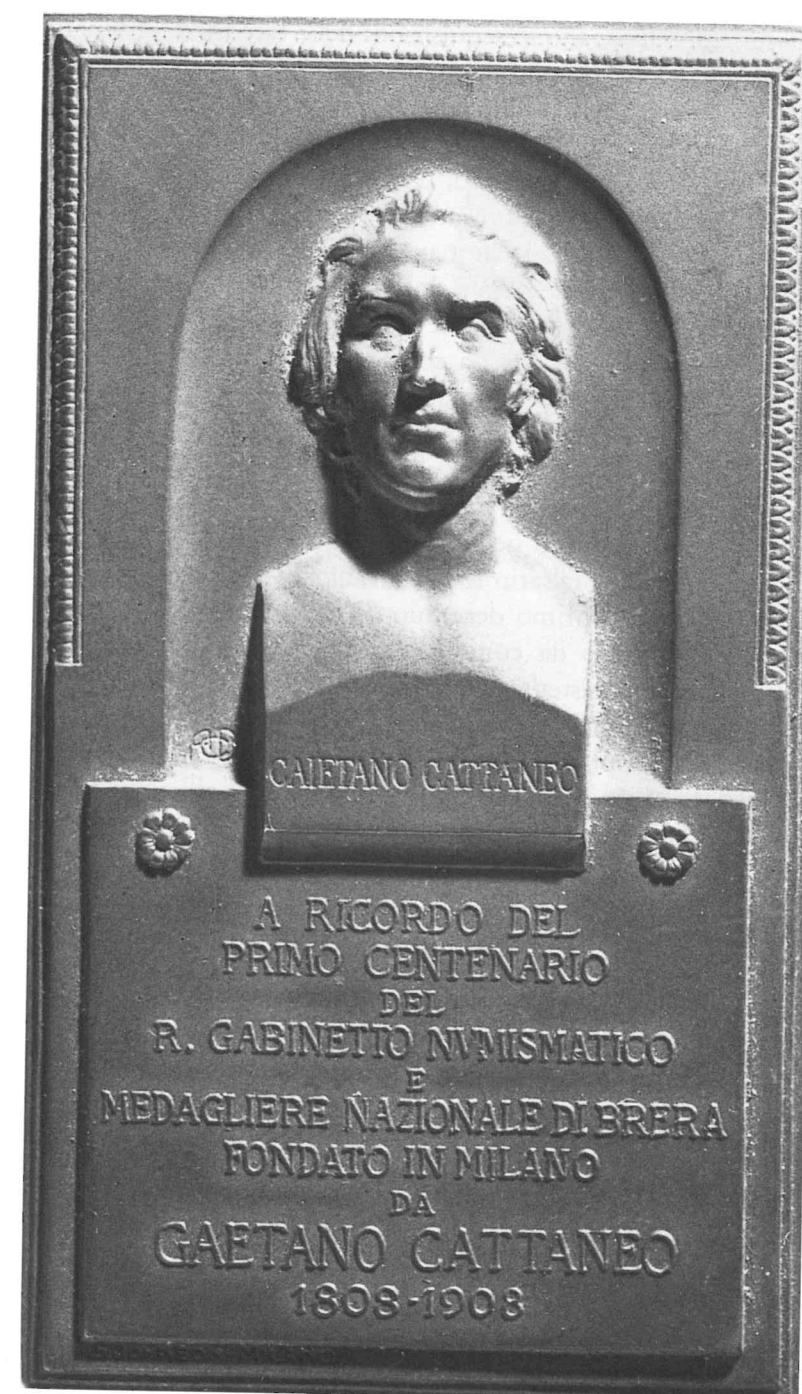


FIG. 2

Fra i suoi successi si annoverano le acquisizioni delle raccolte numismatiche Beccaria e Frisi (1807), Caronni, Anguissola e Cades (1809), Castiglioni, Pisani, Collalto e Bottari (1810), Sanclemente (1811), Canonici e Lipsius (1812), oltre che di pregevoli edizioni a stampa dei secoli XVI, XVII e XVIII, provenienti dalle Biblioteche La Serna Santander di Anversa, Caillard, Didot e Di Haillet di Couronne di Parigi, Dourches di Nancy, Collalto e Mantovani di Venezia, D'Azara di Roma⁽⁵⁾. Nel 1809 acquisì in dono l'importante fondo di manoscritti sulle Zecche italiane, raccolto da Guid'Antonio Zanetti e incrementato e riordinato da Francesco Bellati⁽⁶⁾.

Nonostante l'impegno profuso e il favore accordatogli dall'amministrazione napoleonica, non sempre Cattaneo riuscì a concludere con successo i suoi progetti di arricchimento del Gabinetto numismatico e della Biblioteca. Nel 1809 trattò infruttuosamente con Bartolomeo Borghesi l'acquisto della ricca collezione di famiglia (che sarà smembrata e venduta all'asta fra il 1879 e il 1889). Nel 1813 gli sfuggì la collezione Rezzonico di Parma, venduta all'incanto a Milano e qualche anno prima (nel 1810) incappò nell'incauto acquisto di dodici monete imperiali false, vendutegli dal celebre falsario tedesco Wilhelm Becker di Mannheim.

Nel complesso, tuttavia, il primo decennio di vita fu un periodo prospero per il medagliere milanese, tanto da convincere l'amministrazione delle Finanze ad affiancare a Cattaneo un assistente laureato, Carlo Zardetti (1784-1849), trasferendo l'Istituto in locali più ampi ed idonei, sempre all'interno della sede della Zecca. Nel 1812 Cattaneo compì un viaggio di studio in Austria, Slovenia, Ungheria, Germania e Svizzera assieme all'amico Giovanni Scopoli, all'epoca Direttore generale della Pubblica Istruzione, durante il quale ebbe modo di visitare molte collezioni numismatiche, di conoscere illustri collezionisti e direttori di pubblici Musei, di effettuare vantaggiosi scambi e acquisti per il Gabinetto⁽⁷⁾.

L'anno 1813 segnò una svolta nella storia del Gabinetto braidense, a causa dei radicali cambiamenti politici, che videro l'eccidio del Prina e la sostituzione del governo napoleonico con quello austriaco.

Cattaneo ebbe una drastica riduzione dei finanziamenti per l'incremento e l'ordinaria gestione (venendo data priorità alle spese militari) e riuscì ad evitare solo all'ultimo momento un fatale trasferimento in Francia degli esemplari numismatici e librari più preziosi⁽⁸⁾.

Dopo il Congresso di Vienna, il Gabinetto e la Biblioteca furono resi autonomi dalla Zecca e trasferiti nelle sale del palazzo di Brera, già occupate dall'Istituto di Scienze e Lettere del Regno Italico⁽⁹⁾.

Con il medesimo Decreto (12 gennaio 1817) fu disposta l'apertura al pubblico della Biblioteca, ma si tralasciò di adeguare ai nuovi compiti sia i finanziamenti, che l'organico del personale, a testimonianza del generale disinteresse dell'amministrazione austriaca, così che la Biblioteca poté essere effettivamente aperta alla pubblica consultazione soltanto nel 1821.

Nel 1811 la Biblioteca constava di 8.000 volumi⁽¹⁰⁾ e occupava due sale dedicate, rispettivamente, alla numismatica antica e a quella moderna. La prima conservava



FIG. 3 - Medaglia con ritratto di Luca Beltrami e riproduzione del Castello Sforzesco restaurato. Milano, Collezione Johnson, n. inv. 2455.

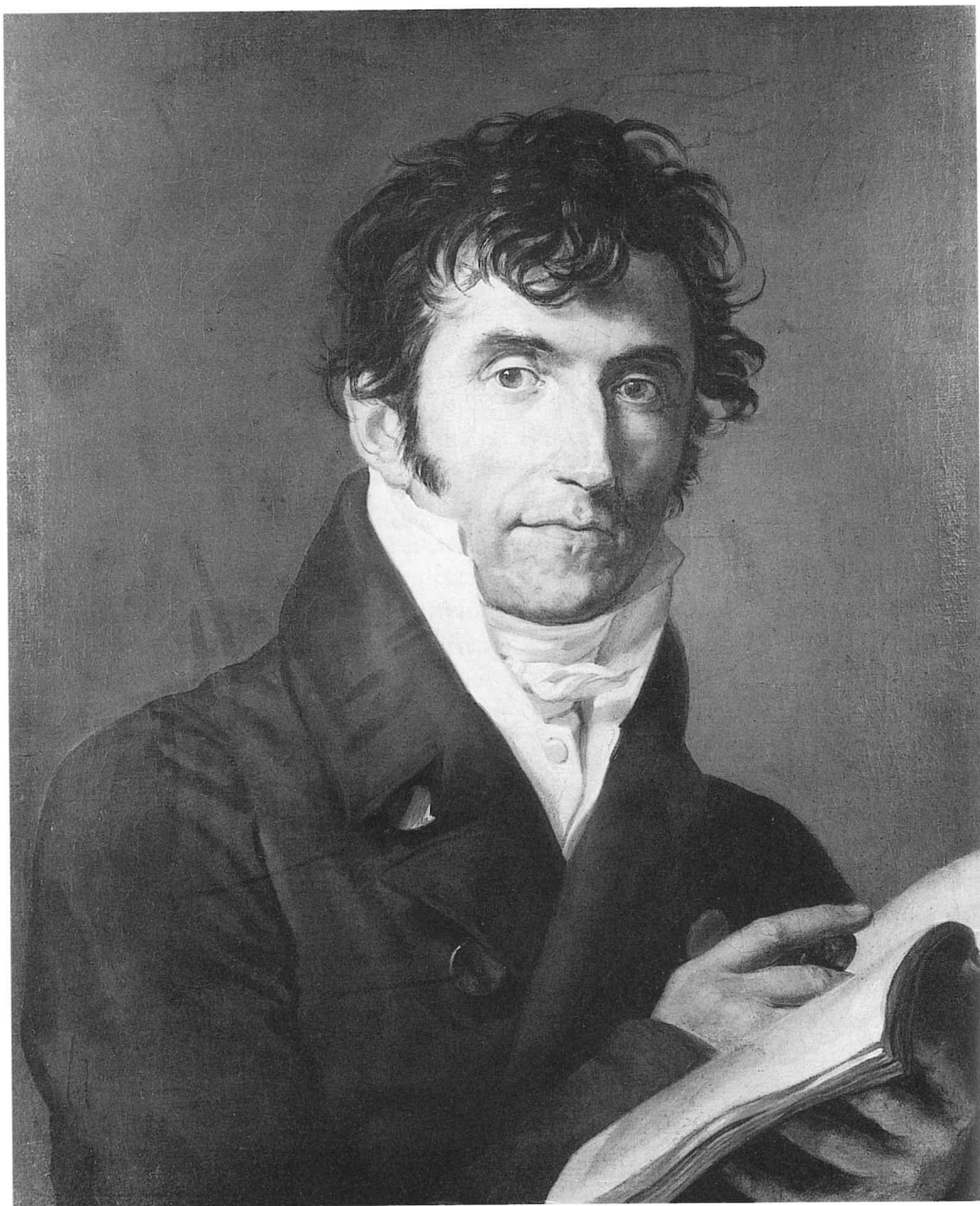


FIG. 4 - Ritratto di Gaetano Cattaneo (1771-1841), primo Direttore del Gabinetto Numismatico di Brera. Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna (deposito Gabinetto Numismatico di Brera 1916). Olio su tela di Pelagio Palagi, n. inv. 3860.

“pressoché tutte le opere conosciute”; la seconda “tutte le opere destinate alla illustrazione delle medaglie e delle monete [...] poscia i Musei, le Biografie, le storie dei diversi stati del globo, le storie particolari delle città d'Italia ed una serie di opere di economia politica. Ad ambedue le classi fa corona una rara e ricca collezione di Lessici e grammatiche [...] ed oltre 160 vol. parte stampati parte mss in lingua cinese sopra materie per lo più analoghe all'indole dell'istituto cui sono annesse. Finalmente compie la Biblioteca del R. Gab.[inett]o una preziosa aggiunta di codici storici e monetari”⁽¹¹⁾.

Nonostante l'incuria degli uffici superiori, le quotidiane difficoltà burocratiche e la penuria di fondi, Cattaneo riuscì a fare del suo Gabinetto una meta d'obbligo per gli intellettuali e i personaggi illustri che visitavano in quegli anni Milano, oltre che un luogo di piacevole incontro per gli amici milanesi.

Dal Gabinetto numismatico passarono Stendhal (il quale annotò in *Rome, Naples et Florence* - 1826 - alla data 15 novembre: “M. Cattaneo [...] m'a reçu avec une politesse toute française”)⁽¹²⁾, Vincenzo Monti, Carlo Cattaneo, Jean François Champollion, August Wilhelm Schlegel (durante il suo viaggio italiano in compagnia di M.me de Stael), Bartolomeo Borghesi, l'Abate Sartori (fratello del Canova), il figlio di Goethe e il Granduca Carl August di Sassonia-Weimar. A quest'ultimo Cattaneo fece da guida a Milano durante il viaggio da lui compiuto in Svizzera e in Italia nel 1817 e procurò, oltre a svariati disegni, medaglie, monete, pubblicazioni e miniature, anche una parte della collezione di libri e disegni del defunto pittore Bossi, tra cui i lucidi bossiani del Cenacolo, tratti dalle copie del Vespino e di Marco d'Oggiono, che Goethe poté ammirare a Weimar.

Le sale del Gabinetto, della Biblioteca e dell'appartamento privato di Cattaneo erano frequentate abitualmente anche da Ermes Visconti, Manzoni, Porta e i membri della “Cameretta” portiana, Giuseppe Bossi, Ludovico di Breme e tanti altri amici, per discutere, studiare, consultare e prendere in prestito le novità editoriali procurate da Cattaneo in tutt'Europa⁽¹³⁾.

In pochi anni il Medagliere braidense divenne (come scrive Carlo Cattaneo) “uno degli asili più cari a chi coltiva studj non triviali [...] uno dei santuarij del sapere, che ogni culto straniero visita nel suo passaggio fra noi”⁽¹⁴⁾.

Ai sussidi eruditi della Biblioteca attinse anche Alessandro Manzoni, intimo amico di Gaetano Cattaneo. Questi fu assiduo frequentatore della “Sala Rossa” a casa Manzoni, fece conoscere gli scritti manzoniani a Goethe, collaborò, con Ermes Visconti, all'edizione del *Carmagnola* (durante il soggiorno parigino di Manzoni, nell'autunno del 1819) e fece da intermediario fra Manzoni e Hayez per l'edizione dei *Promessi Sposi* del 1840⁽¹⁵⁾.

Dopo la morte di Cattaneo, nel 1841, il Gabinetto braidense venne affidato alla direzione di Carlo Zardetti, che ne fu responsabile fino al 1849, anno della sua scomparsa⁽¹⁶⁾.

Lo Zardetti ereditò un Istituto in gravi difficoltà, per la cronica scarsità di fondi, l'inadeguatezza del personale e il generare disinteresse dell'amministrazione pro-



FIG. 5 - *Ritratto di Carlo Zardetti (1784-1849), secondo Direttore del Gabinetto Numismatico di Brera.*
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna
(deposito Gabinetto Numismatico di Brera 1916).
Olio su tela di Pelagio Palagi, n. inv. 3861.



FIG. 6 - *Ritratto di Bernardino Biondelli (1804-1886), terzo Direttore del Gabinetto Numismatico di Brera.*
Rivista Italiana di Numismatica, II, 1888.



FIG. 7 - *Ritratto di Solone Ambrosoli.*
Rivista Italiana di Numismatica, XXI, 1908.



FIG. 8 - *Ritratto di Serafino Ricci.*
Rivista Italiana di Numismatica, XLV, 1943.

prietaria. Si limitò a conservare le raccolte, ad assistere i rari studiosi che ancora frequentavano le sue sale e a mantenere una costante, anche se ridotta, corrispondenza d'ufficio con eruditi italiani e stranieri⁽¹⁷⁾.

Nel 1849 il governo austriaco affidò la direzione del Gabinetto a Bernardino Biondelli, il quale vi lavorava, con la qualifica di "aggiunto" al Direttore, dal 1847⁽¹⁸⁾. Nello stesso anno si decise di accogliere la richiesta (avanzata da Cattaneo fin dal 1814) di istituire a Milano una Cattedra di Archeologia e Numismatica, le cui lezioni si sarebbero tenute presso il Gabinetto braidense, a cura del suo Direttore. Biondelli ne divenne titolare e svolse l'insegnamento fino al 1884 (dal 1863 la Cattedra fu annessa alla Regia Accademia Scientifico-Letteraria)⁽¹⁹⁾.

Fin dal 1853, inoltre, su proposta dell'Istituto lombardo di scienze e lettere, il Medagliere braidense era stato scelto come sede di una Commissione incaricata di vigilare sui monumenti locali e di elaborare il progetto costitutivo di un Museo Patrio. La Commissione non fu attivata, ma la proposta contribuì a sensibilizzare l'amministrazione statale, che tre anni dopo assegnò come sede al costituendo museo la chiesa di S. Maria di Brera.

A partire dal 1857 (e fino al 1876, quando il governo istituì la *Commissione Conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e di antichità della provincia di Milano*), Biondelli si dedicò particolarmente ai problemi di restauro e tutela dei monumenti del territorio milanese e ai progetti di creazione di un museo archeologico ed artistico permanente, sfociati nella fondazione del Museo Patrio di Archeologia, con Regio Decreto, il 13 novembre 1862.

Si occupò di problemi numismatici solo in modo marginale e in una prospettiva che privilegiava finalità didattiche e ricerca di fonti d'archivio, piuttosto che lo studio diretto delle monete, così che il Gabinetto numismatico, lungi dal potenziare le sue raccolte, le vide addirittura diminuire, né fu portato a compimento alcun progetto di catalogazione⁽²⁰⁾.

La Biblioteca speciale si arricchì di alcuni titoli importanti e rari⁽²¹⁾, che furono però acquisiti (e mai più restituiti) dalla Biblioteca Braidense quando, con Decreto 6 novembre 1864, il ministero della Pubblica Istruzione ordinò l'annessione ad essa delle collezioni librerie e del personale, escluso il Direttore del Gabinetto.

Si trattò di una decisione molto grave, destinata a provocare, negli anni successivi, una quasi completa paralisi nell'attività dell'Istituto, che rimase privo di fondi, di personale e dei sussidi indispensabili per le attività di studio e catalogazione.

La considerazione di cui il Medagliere braidense godeva presso l'amministrazione statale cadde così in basso che, alla morte di Biondelli (luglio 1886), se ne operò addirittura la chiusura.

L'iniziativa provocò la reazione di numerosi uomini di cultura milanesi, tra cui i numismatici Ercole e Francesco Gnecchi, i quali si fecero promotori di un'istanza, corredata da quaranta firme, che fu trasmessa al ministero della Pubblica Istruzione, tramite i deputati Sola e Mussi.

I firmatari chiedevano la riapertura al pubblico del Gabinetto, con l'assegnazione

di fondi adeguati per il suo funzionamento, compreso il recupero dei finanziamenti non erogati in precedenza, e la nomina di un Direttore, assistito da un aggiunto. Proponevano inoltre la riunificazione del Gabinetto con la sua Biblioteca e la nomina di una "Consulta o Commissione di otto o dieci membri, coll'incarico di riunirsi a dati periodi sotto la presidenza del Direttore, coadiuvato sia nell'acquisto di libri e medaglie, sia nella corrispondenza, nelle pubblicazioni, nella compilazione dei cataloghi"⁽²²⁾.

Il ministero accolse la richiesta e, dopo circa un anno di chiusura, nel 1887 affidò la responsabilità del Gabinetto numismatico a Solone Ambrosoli (1851-1906), già bibliotecario della Braidense.

Anche se inizialmente digiuno di conoscenze numismatiche, Ambrosoli divenne in breve uno specialista di monete medioevali e moderne, coltivando interessi anche nei campi filologico, storico-artistico e bibliografico. Nonostante fosse stato nominato libero docente di Numismatica (per titoli) presso la Regia Accademia Scientifico-Letteraria, interruppe dopo un solo anno l'insegnamento universitario, per dedicarsi alla divulgazione manualistica, alla collaborazione con la *Rivista Italiana di Numismatica* (che contribuì a fondare e diresse per due anni) e alla cura del Gabinetto di Brera.

Sotto la sua Direzione, questo ricominciò ad essere frequentato da un folto pubblico, non soltanto specialistico, ma anche generico ed amatoriale⁽²³⁾.

La mancanza di risorse economiche e di personale scientifico adeguati, tuttavia, impedirono ancora una volta il completamento della catalogazione delle raccolte, in cui si erano già impegnati in precedenza sia Cattaneo (autore di cataloghi somari), sia gli aggiunti del Biondelli, G. B. Capitani d'Arzago (che iniziò un catalogo delle serie greche) e A. Cohen (che intraprese, assieme ad Emilio Seletti, e mai concluse, il catalogo generale).

Nel 1896 il ministero della Pubblica Istruzione restituì ufficialmente al Gabinetto numismatico l'antica autonomia, con un Decreto (14 febbraio) che lo riconosceva come Istituto autonomo rispetto alla Pinacoteca di Brera, lo affidava alla Direzione di un Conservatore e ne disponeva l'apertura tre giorni a settimana per il pubblico generico e tre giorni per gli studiosi, su appuntamento.

Nel 1898 Ambrosoli venne affiancato da un assistente, Serafino Ricci, il quale gli subentrò, come Direttore titolare, dal 1906 al 1918.

Durante questi anni il Gabinetto braidense visse un periodo di crescita quantitativa delle collezioni e di potenziamento generale dell'attività, grazie all'incremento della dotazione finanziaria (che permise di riprendere, dopo molto tempo, una vera politica di acquisti) e alla fama scientifica di cui godeva il suo Direttore.

Oltre alla *Rivista Archeologica Lombarda*, Ricci fondò anche, nel 1903, il *Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia*. Periodico mensile del Circolo Numismatico Milanese (dal 1907 *Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia*), il quale, per alcuni anni, svolse la duplice funzione di rivista del Circolo e di organo di informazione del Gabinetto di Brera.

A quest'epoca risale la proficua collaborazione con la Società Numismatica Italiana, che si impegnò a concedere al Comune di Milano il deposito del suo materiale numismatico e l'uso della sua Biblioteca, in cambio dell'ospitalità al Castello Sforzesco, nella ponticella di Ludovico il Moro.

Il 10 maggio 1908, in occasione della celebrazione del Centenario del Medagliere braidense, pervennero molti doni (tra cui la collezione di 800 piombi romani, riunita da Francesco Gnechi, e quella di altrettanti pesi monetali, donata da Ercole Gnechi) e si effettuarono acquisti significativi, grazie a uno stanziamento ministeriale straordinario⁽²⁴⁾.

Durante la direzione del Ricci si verificarono anche il trasferimento della sede del Medagliere governativo dal palazzo di Brera al Castello Sforzesco e la firma di una Convenzione, tra il Comune di Milano e il ministero della Pubblica Istruzione, che produsse la riunione delle raccolte numismatiche statale e municipale, con atto di deposito⁽²⁵⁾.

La collezione numismatica comunale aveva avuto origine nel 1832 dal legato testamentario del conte Luigi Castiglioni, che rimase depositato per oltre cinquant'anni presso la Biblioteca Ambrosiana. Alla raccolta Castiglioni si aggiunsero quelle di Gian Giacomo Bolognini Attendolo (1865), Giuseppe Sormani (1867) e Costanzo e Carlo Taverna (1871)⁽²⁶⁾.

Più tardi la raccolta Castiglioni fu ritirata dall'Ambrosiana e fusa con quella Taverna, a cura di Ermes Visconti (incaricato dall'amministrazione civica di sovrintendere al ritiro del legato), formando un settore rilevante di quel ricco complesso di monete di Milano, illustrato da Francesco Gnechi nella sua pubblicazione del 1884⁽²⁷⁾.

Nelle raccolte Castiglioni e Taverna erano rappresentate anche monete e medaglie di altre zecche, oltre a quella milanese. La raccolta Taverna, in particolare, nel 1871 era molto più ampia di quella che nel 1842 Cattaneo e Giovanni Labus avevano descritto nel loro catalogo⁽²⁸⁾. Ermes Visconti elenca 6539 esemplari, con significativa presenza di medaglie pontificie e rinascimentali, monete francesi e prove di zecca. Della raccolta Taverna facevano parte anche monete provenienti dalle collezioni Beccaria e Cigalini, oltre a 90 pubblicazioni numismatiche, tra cui 3 Cinquecentine e 7 edizioni del XVII secolo.

Il Medagliere civico trovò inizialmente ospitalità in Municipio (negli uffici del Sindaco e del Sovrintendente scolastico), quindi nell'edificio detto "Padiglione" ai Giardini Pubblici (sede, all'epoca, delle raccolte d'arte comunali) ed infine, con l'inaugurazione del Museo Artistico ed Archeologico al Castello, nel maggio 1900, vi fu trasferito definitivamente.

Beltrami lo collocò al piano superiore del cortile della Rocchetta, da dove fu trasportato nella sala del Tesoro (al piano terra), in uno spazio da molti giudicato poco idoneo, sia per le vaste proporzioni, più adatte ad una galleria di sculture che ad un'esposizione di monete, sia per la difficoltà di garantire adeguate misure di sicurezza.



FIG. 9 - La sede della Zecca nello Stradone di S. Angelo n. 1426, indicata con il n. 32. Nuova guida di Milano (a cura di F. Pirovano), Milano 1822.

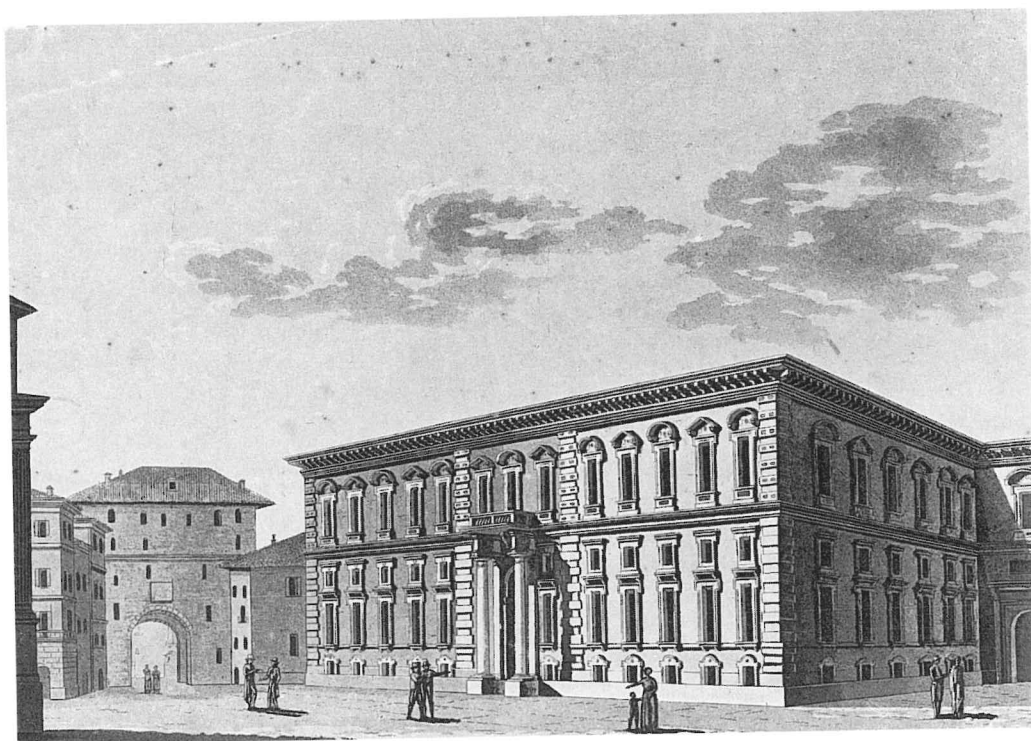


FIG. 10 - *Il Palazzo delle Scienze ed Arti di Brera intorno al 1820.*
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Acquaforte. Disegno: Pozzetti. Incisione: Biasioli.

Alla base della collocazione del Medagliere in una sala tanto ampia e monumentale vi era una precisa scelta museologica, che privilegiava l'esposizione al pubblico della totalità dei materiali, rispetto al collocamento in vetrine di settori scelti ed alla conservazione in cassaforte delle restanti collezioni.

Il criterio dell'ostensione totale e generalizzata presentava alcuni limiti, legati, come osservava già all'epoca Francesco Gnechi, "all'indifferenza del grosso pubblico, alle cupidigie dei ladri [ed al fatto che] al vero studioso non basta vedere le monete dal solo lato che presentano nella vetrina; ma occorre averle in mano, girarle, leggerle, pesarle e studiarle adagio"⁽²⁹⁾.

I timori circa il pericolo di un agevole furto trovarono, purtroppo, conferma qualche anno dopo. Nella notte fra l'8 e il 9 settembre 1910 i ladri si introdussero nel Medagliere del Castello e, dopo avere infranto con facilità i vetri dei mobili contenitori, sottrassero oltre 200 esemplari in oro della zecca di Milano, tra cui molte monete rare e alcune rarissime, come il Doppio Ducato di Galeazzo Maria Sforza (prova in oro del Testone d'argento), i 6 Scudi d'oro di Francesco II Sforza e le 5 monete d'oro della Repubblica Italiana (1802-1805)⁽³⁰⁾.

Fortunatamente i ladri rinunciarono a fondere il bottino e preferirono vendere le singole monete ad orefici dell'Italia settentrionale, per cui fu possibile recuperarne una parte, dopo qualche mese⁽³¹⁾.

Le premesse per la riunione delle collezioni numismatiche di Brera con quelle del Comune di Milano, sfociate nella Convenzione del 1916, erano state poste fin dal 1907, quando la Società Numismatica Italiana indirizzò all'amministrazione civica un ordine del giorno, con cui la si sollecitava a "voler iniziare pratiche con il Ministro della P.I. e colla Direzione Generale delle Belle Arti, perché il R. Gabinetto di Brera venga riunito al Museo Municipale, sotto un'unica Direzione nel Castello Sforzesco"⁽³²⁾.

Le trattative iniziarono, ma si interruppero per dissensi fra le parti nel gennaio 1910. Bisognò attendere il 1913 perché, tramontata (per difficoltà finanziarie) un'ipotesi di trasferimento del Medagliere braidense e della sua Biblioteca nell'edificio attiguo al *Cenacolo* di S. Maria delle Grazie, il ministero, pressato dall'urgenza di liberare nel palazzo di Brera spazi da dedicare alle crescenti esigenze della Biblioteca Braidense e della Pinacoteca, riprendesse in considerazione la proposta di deposito delle collezioni governative al Castello Sforzesco, dove avrebbero formato, assieme alle collezioni civiche, una raccolta di quasi 60.000 monete, medaglie ed esemplari par anumismatici⁽³³⁾.

Dopo lunghe e laboriose discussioni, si giunse alla stesura di un testo definitivo di Convenzione, che prevedeva la costituzione di "un Istituto amministrativamente distinto in due fondi ma scientificamente unico". Il Comune di Milano si impegnavano a "tenere in semplice deposito, con le norme del Codice Civile, negli stessi locali in cui costituirà il Gabinetto numismatico municipale al Castello Sforzesco, ma in armadi distinti, tutta la suppellettile, monete, medaglie, scaffali, carte e quant'altro costituisce il Gabinetto numismatico governativo oggi esistente nel Palazzo di Brera".

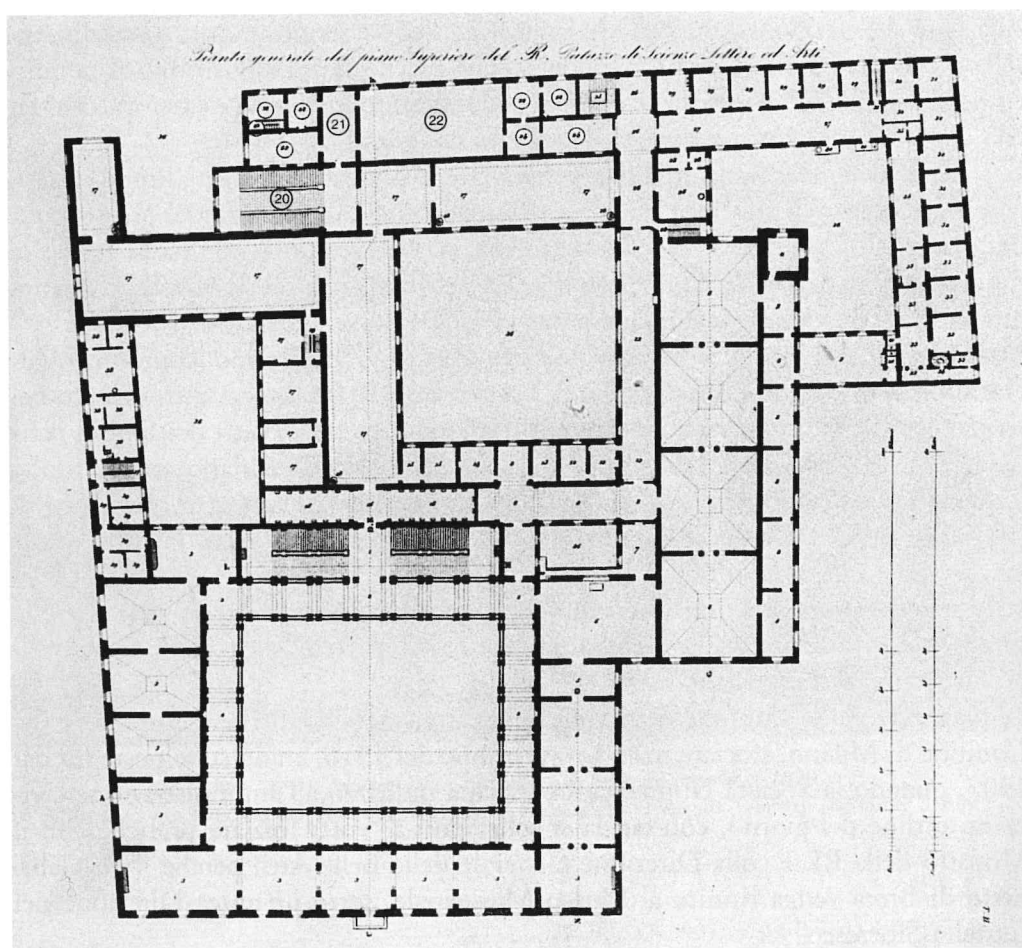


FIG. 11 - *Pianta del primo piano del Palazzo di Brera.*
I locali che ospitavano il Gabinetto Numismatico e l'abitazione del Direttore (nn. 21 e 22),
con accesso dallo scalone (n. 20).
De Castro V., *Italia monumentale. Gallerie delle principali fabbriche antiche e moderne d'Italia*,
Parte II: Monumenti di Milano, Milano, 1870, tav.II.



FIG. 12 - *Sala del Gabinetto Numismatico a Brera.*
Rivista Italiana di Numismatica, XXI, 1908.

La scelta dei libri e delle carte destinati a seguire il Medagliere statale sarebbe stata effettuata da una Commissione mista, della quale avrebbe fatto parte anche il Direttore della Braidense. Le spese di trasporto e collocazione nella nuova sede sarebbero state a carico del governo, il quale avrebbe anche assegnato contributi *una tantum* ed un contributo straordinario a tempo indeterminato per l'acquisto di libri e periodici, mentre al Comune di Milano sarebbe spettata la nomina del personale dirigente e di custodia. La Convenzione avrebbe avuto la durata di nove anni, con rinnovo automatico ad ogni scadenza, salvo facoltà di disdetta delle parti⁽³⁴⁾.

Nel testo definitivo della Convenzione il governo si impegnava anche ad incrementare il materiale numismatico in deposito "destinando normalmente all'Istituto (salve sempre le disposizioni della legge 20 giugno 1909) tutto ciò che sarà recuperato o rinvenuto nelle provincie Lombarde dall'attività delle locali Sovrintendenze e principalmente di quella degli Scavi, e cioè: doni, acquisti, monete e medaglie rinvenute in scavi eseguiti direttamente, diritti su trovamenti fortuiti fatti da privati, ed eventuali confische in seguito a contravvenzioni alle leggi e ai regolamenti vigenti in materia di antichità e oggetti d'arte"⁽³⁵⁾.

Quando le collezioni numismatiche governative tornarono a Milano da Roma (dove erano state trasferite per motivi bellici)⁽³⁶⁾, poté finalmente avvenire il trasporto, da Brera al Castello Sforzesco, di monete, libri, mobili, quadri ed ogni suppellettile di pertinenza del Gabinetto governativo, fra il 15 dicembre 1917 e il 23 gennaio 1918, senza la stesura di verbali, elenchi descrittivi, o riscontri inventariati, per la mancanza di cataloghi analitici ed anche perché il Gabinetto "doveva cedere in via d'urgenza i locali occupati alla Biblioteca di Brera"⁽³⁷⁾, ma conservando nella nuova sede la collocazione separata degli esemplari numismatici di pertinenza giuridica statale, rispetto a quelli di proprietà civica.

Nonostante l'impegno economico del governo per l'acquisto di libri e periodici (peraltro non gravosissimo, ammontando l'assegno straordinario ad 800 lire annue), la Biblioteca speciale del Gabinetto non trasse gli auspicati vantaggi dal trasferimento in una sede più ampia, perché troppo gravi e irreparabili erano stati i danni prodotti dall'infausta annessione del 1864 alla Biblioteca Braidense. La quasi totalità dei fondi librari, soprattutto quelli antichi o rari, rimasero assegnati in via definitiva alla Braidense, tanto che, all'epoca della Convenzione, la ricca Biblioteca formata da Cattaneo si era ridotta a soli 360 titoli⁽³⁸⁾.

La politica di assorbimento perseguita dalla Braidense, d'altra parte, non trovò ostacoli nell'amministrazione civica, indifferente di fronte all'esigenza scientifica, oltre che storica, di mantenere uniti, in un unico spazio, il Gabinetto e la sua Biblioteca⁽³⁹⁾. Paradossalmente, la difesa del criterio di non dividere la raccolta di monete dai sussidi bibliografici che ne avevano accompagnato l'origine e lo sviluppo, fu assunta da un funzionario dello Stato, il Sovrintendente alle Antichità Giovanni Patroni, che dovette affrontare, per questo, non pochi contrasti con la Direzione della Braidense⁽⁴⁰⁾.

Infine prevalse una posizione di compromesso e si decise di trasferire in Castello, oltre alle monete, una parte dei fondi librari, alla cui selezione provvede una Commissione mista, composta da Francesco Gnechi e Carlo Vicenzi per il Comune di Milano e da Francesco Carta per la Braidense.

Dopo ulteriori ostacoli frapposti da entrambe le parti⁽⁴¹⁾, i libri vennero finalmente selezionati e trasportati in Castello, nell'agosto 1918. Meno di un migliaio di volumi furono collocati nella nuova sede, in un locale adiacente alla sala del Tesoro⁽⁴²⁾, dove trovarono esposizione settori scelti delle raccolte numismatiche. In un terzo locale, più piccolo, furono ospitate le casseforti.

Ai compiti scientifici fu preposto il Conservatore del Gabinetto, coadiuvato da due assistenti, mentre la programmazione dell'attività istituzionale venne affidata ad una Commissione (distinta dalla Commissione per i Musei d'Arte, ma ispirata al suo modello), di cui erano membri il Conservatore, un rappresentante del governo e specialisti nella materia.

La Biblioteca del Gabinetto si arricchì sia delle edizioni numismatiche di proprietà municipale, che dei libri appartenenti alla Società Numismatica Italiana ed attivò un servizio di prestito dalla Biblioteca Braidense per lo studio e la classificazione delle monete.

Nel 1918 Ricci lasciò la direzione del Gabinetto, con il quale tornò a collaborare, vent'anni più tardi, per la compilazione del catalogo numismatico generale per materie, lasciato incompiuto alla sua morte, nel 1943.

Il riordinamento scientifico delle monete, iniziato da Carlo Vicenzi all'epoca del trasferimento in Castello, fu continuato da Gian Luigi Cornaggia, Pompeo Bonazzi, Filippo Rossi e (a partire dal 1927) Ludovico Laffranchi. Nel 1935 le collezioni numismatiche furono affidate a Ferdinando Sacchi, il quale riprese l'opera di catalogazione generale.

Al Ricci si susseguirono, nella responsabilità dei civici Musei d'Arte, Giorgio Nicodemi, Costantino Baroni, Paolo Arrigoni e Gian Guido Belloni. Le loro Direzioni segnarono una ripresa nella politica di incremento delle collezioni numismatiche ed una rivitalizzazione nell'attività scientifica e divulgativa.

Nel periodo fra le due guerre furono realizzati importanti arricchimenti, tramite acquisti, doni e depositi di ritrovamenti monetali di proprietà statale. Tra gli acquisti si segnalano, per importanza, la collezione Gerin di monete tardo-imperiali (comprata ad un'asta Ratto nel 1926), 52 Aes Grave (ceduti da Antonio Bencivenna nel 1925), 726 monete in argento della Magna Grecia (acquistate da Oscar Ulrich nel 1932) e singoli esemplari rari, come la moneta-medaglia d'oro di Filippo IV per Milano, coniata in memoria della peste del 1630 e lo Zecchino di Maria Teresa per Milano con S. Ambrogio⁽⁴³⁾.

Nel ventennio fra le due guerre la Biblioteca raggiunse un patrimonio di 4000 volumi⁽⁴⁴⁾ e si arricchì di rilevanti fondi, come le annate arretrate di alcuni principali periodici numismatici, ricevute dalla Società Numismatica Italiana⁽⁴⁵⁾, la serie completa del *Corpus Nummorum Italicorum* donata dalla Real Casa a partire dal

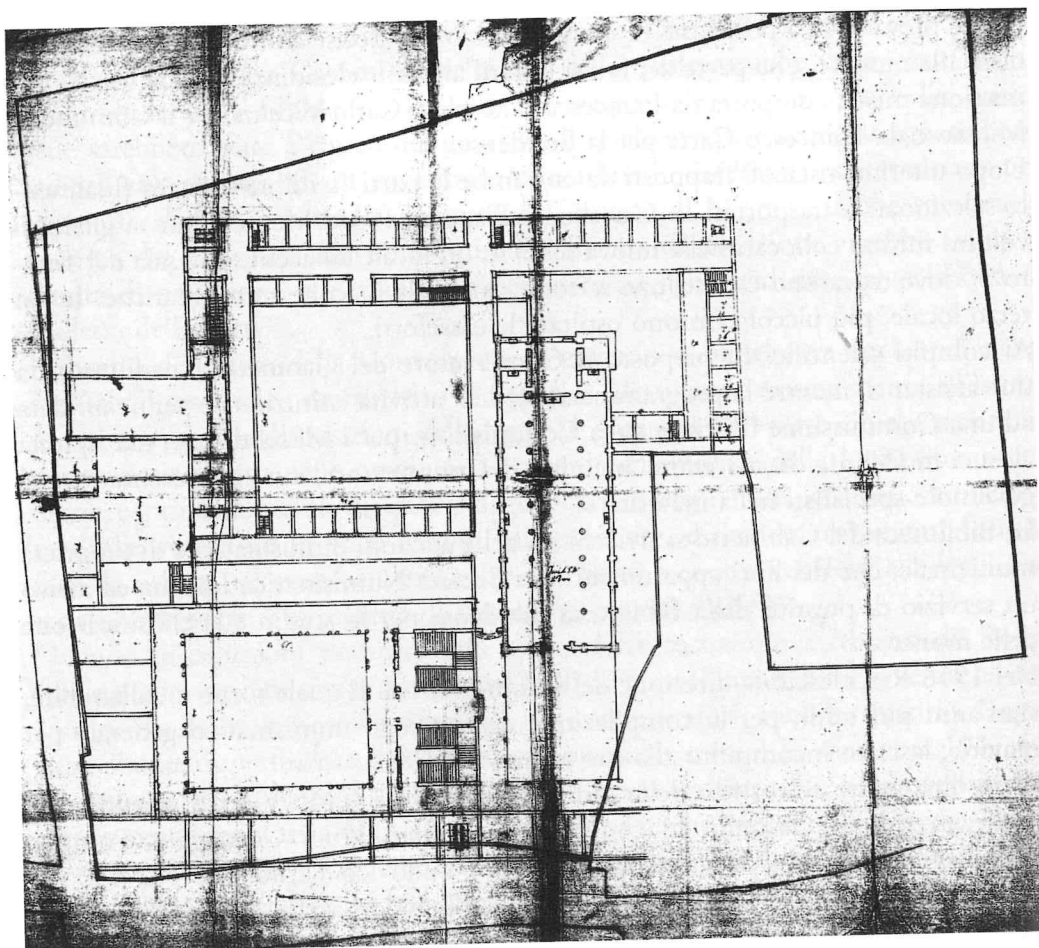


FIG. 13 - Pianta della chiesa di S. Maria di Brera.
Milano, Civico Archivio Storico, Raccolta Bianconi, tomo VI, 18b.

1931, settori speciali di biblioteche private⁽⁴⁶⁾, vecchi fondi di proprietà di biblioteche comunali, acquisti presso librerie e case d'asta⁽⁴⁷⁾.

Durante la seconda guerra mondiale il Gabinetto e la sua Biblioteca seguirono le sorti di sfollamento delle altre raccolte del Castello.

Terminato il conflitto, furono ricollocati nella vecchia sede nel cortile della Rocchetta, fino al completamento della ristrutturazione edilizia, effettuata, alla fine degli anni '50, dagli architetti Belgioioso, Peressutti e Rogers. Alle collezioni numismatiche e librerie ed all'archivio storico del Gabinetto fu destinata l'attuale sede all'ultimo piano della torre del Filarete, nella quale, dopo un deposito temporaneo in parte nei magazzini e in parte presso la Biblioteca d'Arte, trovarono finalmente collocazione nei primi anni '60.

I trent'anni più recenti sono stati caratterizzati da un costante incremento di tutte le raccolte (numismatiche, librerie e archivistiche), da un marcato potenziamento dell'attività scientifica, editoriale e didattica e dall'istituzione di una Direzione amministrativa specifica (le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche), composta da due sedi espositive e quattro sezioni scientifiche (Numismatica, Paleontologica, Classica e Biblioteca-Archivio).

L'assoluta insufficienza logistica rispetto all'entità crescente delle collezioni conservate e alle nuove esigenze di servizi all'utenza⁽⁴⁸⁾, porteranno, nel giro di pochi anni, al trasferimento di gran parte delle raccolte (compresa la Biblioteca e l'Archivio) in nuove sedi, oltre che all'ampliamento degli spazi a disposizione del Gabinetto numismatico al Castello Sforzesco. L'unitarietà fra quest'ultimo e le sue pertinenze librerie ed archivistiche diventerà virtuale, attraverso tecnologie di consultazione on-line dei cataloghi e digitalizzazione di fondi scelti. Tutto ciò consentirà l'accesso ai servizi di documentazione ad un'utenza remota potenzialmente illimitata e l'ingresso dell'ex-piccola Biblioteca del Gabinetto numismatico di Brera nel circuito di reference e scambi bibliografici internazionali.

La formazione delle Raccolte Archeologiche

Le Civiche Raccolte Archeologiche attuali hanno origine dal *Museo Patrio d'Archeologia* di Brera, il quale a sua volta si formò attorno al nucleo di materiali provenienti dal precedente *Museo di Antichità*, ospitato nell'ex-chiesa degli Umiliati (S. Maria di Brera) a partire dai primi anni dell'Ottocento.

La prima indicazione di un interesse governativo alla creazione di un *Antiquarium* nel palazzo di Brera risale all'epoca teresiana, con l'ordine impartito dal Primo Ministro Kaunitz agli Olivetani per la formazione di una collezione antiquaria permanente ad uso didattico, ordine che rimase, però, inevaso.

Il progetto fu ripreso da Carlo Bianconi, secondo Segretario dell'Accademia di Brera, il quale raccolse materiali archeologici e storico-artistici dall'età classica a quella moderna (coerentemente al gusto collezionistico generico dell'epoca), pro-

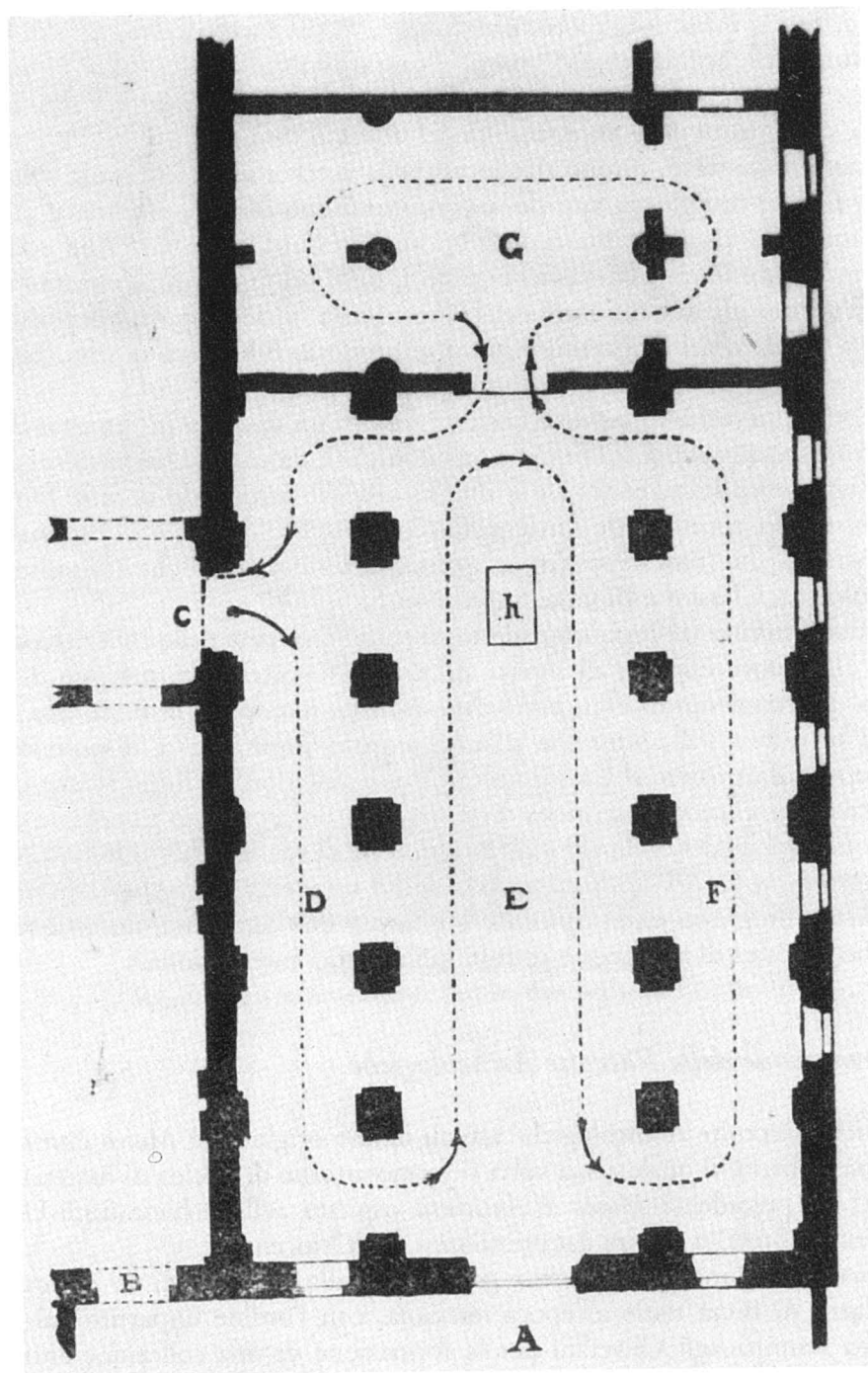


FIG. 14 - Pianta del Museo Patrio Archeologico a Brera. Porta del Museo verso la piazzetta di Brera (A); porta di ingresso al Palazzo di Brera verso la piazzetta (B); porta di ingresso al Museo (C); navata minore (D); navata maggiore (E); navata minore (F); secondo comparto (G); monumento di Bernabò Visconti (H).
Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano, Milano 1881.



FIG. 15 - Interno del Museo Patrio d'Archeologia a S. Maria di Brera.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte.
Acquerello di F. Frigerio, 1894. Coll. 310 bis, inv. gen. 2643.

venienti dalla soppressione di chiese ed ordini religiosi, tra cui il monumento funebre di Lancino Curzio, opera del Bambaia, proveniente dal chiostro degli Agostiniani di S. Marco, acquisito dall'Accademia di Brera nel 1797.

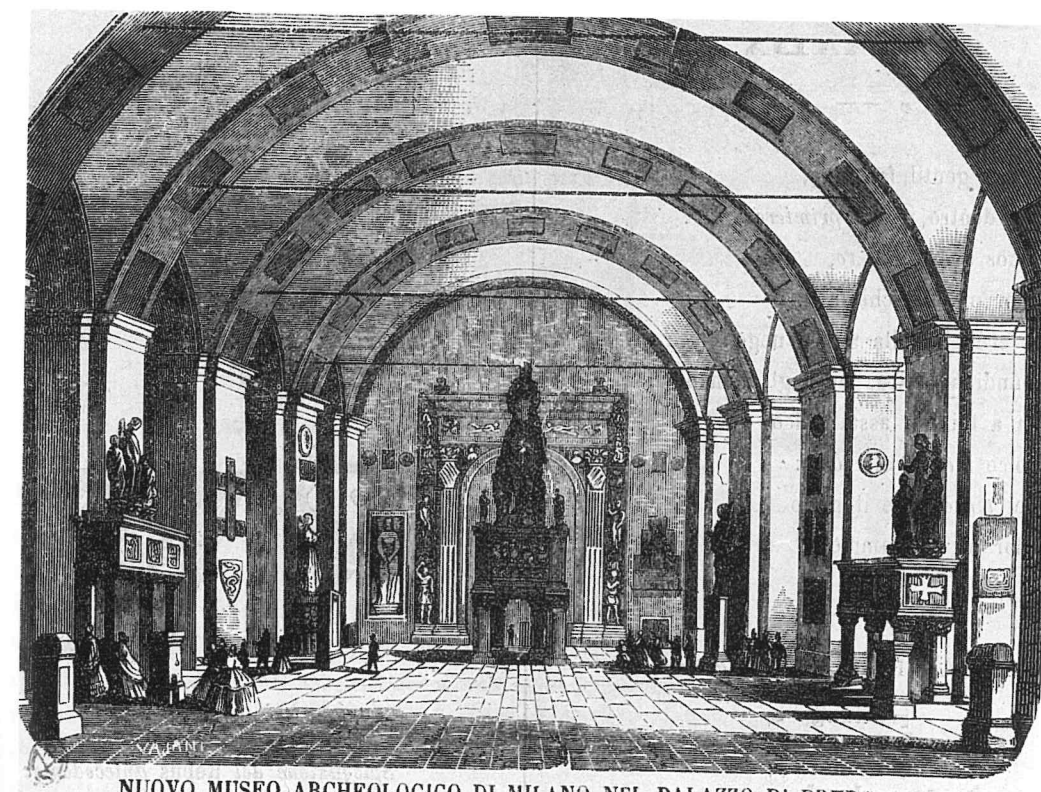
Dopo la proclamazione della Repubblica Cisalpina, il pittore Giuseppe Bossi, nuovo Segretario dell'Accademia, ideò, con l'Appiani, una generale reimpostazione delle istituzioni culturali braidensi, che prevedeva la fondazione di due musei (il Museo di Antichità e la Pinacoteca) ed il contestuale arricchimento delle serie di strumenti didattici per gli studi di Belle Arti (cioè la Gipsoteca e la raccolta di modelli, disegni e incisioni). I calchi delle sculture furono ottenuti dal Museo Pio Clementino di Roma e dai Musei francesi, mentre sculture originali e dipinti affluirono da chiese e ordini religiosi soppressi.

Con Bossi si affermò una nuova impostazione museologica, che vedeva nell'*Antiquarium* non solo un corredo didattico propedeutico alla formazione dei giovani artisti, ma anche una scelta innovativa per conservare e tutelare i beni storico-artistici. Tale scelta era particolarmente necessaria in un'epoca difficile per la sopravvivenza di antichità e monumenti, a causa di guerre continue, frequente alternarsi di governi e carenza di Istituzioni preposte alla loro protezione. Una di queste fu la Commissione istituita nel 1808 con l'incarico di scegliere le antichità, provenienti dalle chiese soppressi, meritevoli di essere conservate, formata dallo storico Luigi Bossi, da Gaetano Cattaneo e da Giuseppe Bossi (sostituito, dopo il 1808, da Giuseppe Zanoia). La Commissione svolse egregiamente il suo compito, selezionando e facendo confluire nel palazzo di Brera pregevoli materiali provenienti dalle ex-chiese di S. Maria della Pace, S. Ambrogio *ad Nemus*, S. Salvatore, S. Paolo *in Compito*, S. Marcellino, oltre a rinvenimenti occasionali nel territorio cittadino (come, per esempio, un cippo romano proveniente dalla Corsia del Giardino)⁽⁴⁹⁾.

Grazie all'interessamento di Giuseppe Bossi, giunsero a Brera la statua e altre parti del monumento di Gaston de Foix (dal monastero di S. Marta), oltre alla lapide del pittore Giovanni Antonio Boltraffio (dalla chiesa di S. Paolo *in Compito*), e proseguirono i lavori per l'allestimento di un Museo di Antichità definitivo nella chiesa di S. Maria di Brera, chiusa al pubblico nel 1806 e soppressa due anni dopo. Statue e decorazioni marmoree di pertinenza della chiesa furono divise tra il Museo di Antichità di Brera e la cascina S. Fedele nel parco di Monza.

Il progetto originario di ristrutturazione della chiesa elaborato da Bossi ed Appiani prevedeva il collocamento della Pinacoteca al piano superiore e del Museo di Antichità al piano terra, con un ampliamento dello spazio originario comportante l'abbattimento della facciata. Bossi, però, non ne poté seguire la realizzazione, perché sostituito, nel 1808, dallo Zanoia.

I lavori edilizi si conclusero nel 1811⁽⁵⁰⁾. Nello spazio rinnovato fu riunita una selezione dei pezzi di interesse storico-artistico presenti nel palazzo di Brera. Nel settembre 1813 giunse anche la statua equestre di Bernabò Visconti, già collocata nella soppressa chiesa di S. Giovanni in Conca, ma il progetto bossiano rimase incompiuto, perché il nuovo governo austriaco decretò, nel 1815, che una parte



NUOVO MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO NEL PALAZZO DI BRERA.

FIG. 16 - Il Museo Patrio d'Archeologia a Brera con al centro il monumento di Barnabò Visconti. L'Illustrazione Universale, 1867, parte I, 1 luglio.

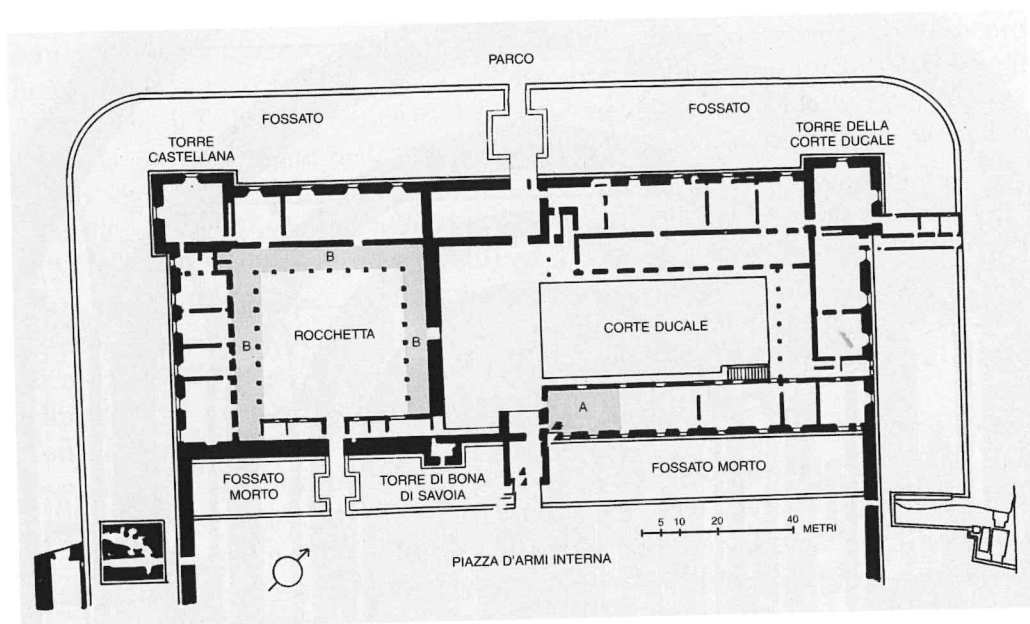


FIG. 17 - Pianta degli spazi espositivi dedicati alle collezioni archeologiche nel primo allestimento al Castello Sforzesco. Collezioni Paleontologica, Greca, Etrusca e Romana (A); Raccolta Epigrafica (B). Rielaborazione grafica di Elvira Sciuto dalla pianta riprodotta in MORETTI 1903.

dello spazio utile fosse messa a disposizione delle scuole ginnasiali come oratorio. Con l'innalzamento di un muro divisorio, il Museo fu ridotto a un piccolo locale inaccessibile al pubblico e progressivamente trasformato in un deposito, nel quale, ai materiali già selezionati, si aggiunsero via via oggetti rinvenuti in scavi per lavori stradali o edilizi, tra cui "le sculture che fregiavano l'arco biforo di Porta Orientale, e diverse interessanti epigrafi e frammenti architettonici romani, che provennero dalla sua demolizione [...]: varie sculture e membrature di uno splendido edificio, pure dell'età romana, che si scoprirono nel 1821 nel sito dell'antica Porta Nuova: uno stilobate con figure dipinte a fresco, appartenente ai medesimi tempi, rinvenuto nel 1825 presso la via della Maddalena *al Cerchio*, nella località ove credesi sorgesse l'antico Circo: diversi frammenti spettanti ad edifici romani, dissepoli nel 1830-31 lungo il corso di Porta Ticinese nel praticare gli scavi per la costruzione di un canale di scolo"⁽⁵¹⁾.

Nel 1818 l'Accademia di Brera, con la mediazione di Porta e Cattaneo, acquistò dagli eredi di Giuseppe Bossi la sua raccolta di antichità (471 oggetti), che fu ceduta in deposito al Museo Patrio d'Archeologia nel 1864⁽⁵²⁾.

Fino alla metà dell'Ottocento le nuove accessioni continuarono ad essere accatastate, alla rinfusa, presso il piccolo locale di deposito dell'ex-chiesa di Brera, il quale, per di più, veniva utilizzato dall'Accademia per le necessità più svariate e incongrue: restauro e deposito di dipinti; collocazione temporanea di oggetti destinati a esposizione in altri Musei; ricovero di gessi, modelli, quadri "scartati" e oggetti vari.

Intorno al 1840 cominciarono a manifestarsi i segni di un rinnovato approccio culturale ai problemi di conservazione e pubblica fruizione dei monumenti patrii, alimentati anche dagli ideali politici risorgimentali di custodia della memoria storica "nazionale". Non a caso uno degli esponenti più in vista di questo rinnovamento culturale fu Carlo Cattaneo, che nel 1839 lo illustrò in un celebre articolo pubblicato ne *Il Politecnico*⁽⁵³⁾.

Molto attiva fu anche l'iniziativa di un gruppo di intellettuali che operavano nell'ambiente delle istituzioni culturali milanesi, tra cui Bernardino Biondelli, il Presidente dell'Accademia di Brera Giuseppe Mongeri, gli storici dell'arte e collezionisti Gustavo Frizzoni e Giovanni Morelli.

Nel 1862 quest'ultimo fu incaricato dal ministro De Sanctis di redigere un elenco degli oggetti archeologici esistenti presso il palazzo di Brera, da unire al catalogo delle opere della Pinacoteca in corso di stesura a sua cura. Morelli ne trasse spunto per riproporre il progetto di un museo archeologico autonomo e con spiccata impostazione territoriale⁽⁵⁴⁾, alle cui spese di ordinamento e collocazione avrebbe dovuto provvedere il Comune di Milano, mentre l'amministrazione statale avrebbe contribuito con la messa a disposizione dello spazio idoneo⁽⁵⁵⁾. La lettera di Morelli al De Sanctis si conclude con un "Elenco ragionato degli oggetti di antichità esistenti presso la R. Accademia di Belle Arti in Milano" (in verità molto generico), in cui si indicano un'"Ara romana con dipinti a fresco [...] guastati

assai da mal fatti restauri” ed un “Cippo sepolcrale di Cajo Vittio con cinque busti ed iscrizione”, oltre a “vari altri cippi sepolcrali [...] Molti capitelli antichi [...] Lapidi antiche con iscrizioni”.

Qualche anno prima (nel 1853) l'Istituto lombardo di scienze e lettere aveva istituito una Commissione permanente, incaricata di vigilare sulla tutela dei monumenti antichi e procedere alla fondazione di un museo patrio con i materiali conservati a Brera. Il progetto rimase inattivo, ma la Commissione contribuì a sensibilizzare le pubbliche istituzioni e a creare i presupposti di intenti per l'istituzione effettiva del Museo Patrio di Archeologia nel 1862.

Nel 1861 Bernardino Biondelli, in qualità di relatore della Commissione dell'Istituto lombardo di scienze e lettere, stese un rapporto destinato al ministero dell'Istruzione Pubblica, in cui si indicavano le modalità di conservazione e illustrazione degli oggetti di antichità non edilizi e si fornivano notizie sul progetto costitutivo di un museo archeologico patrio a Milano.

Il 13 novembre 1862 il governo ne decretò la fondazione “nel palazzo di Brera, nell'aula già ad uso di oratorio e nella contigua”, impegnando l'Accademia di Belle Arti a “provvedere alla custodia materiale del locale e della suppellettile scientifica, alla conservazione delle carte, al locale per le adunanze delle consulte ed al deposito dei fondi del Museo”⁽⁵⁶⁾.

Per l'ordinamento e la conservazione delle raccolte museali, oltre che per il controllo sulla gestione contabile, fu istituita una Consulta permanente, di nomina ministeriale, ma presieduta dal Sindaco di Milano (o da un suo delegato). Biondelli ne redasse un *Regolamento* di funzionamento, approvato l'8 ottobre 1863.

Nel *Regolamento* si prevede che la Consulta provveda a “raccolgere, ordinare e disporre per l'esposizione pubblica nel Museo tutti gli oggetti meritevoli di essere conservati per importanza storica od artistica, specialmente relativi all'archeologia patria, così di proprietà dello Stato, come depositati o donati dal Municipio, o da privati, ovvero successivamente acquistati collo stanziamento assegnato nel bilancio dello Stato”. La Consulta è tenuta inoltre a “provvedere alla vigilanza e alla conservazione della suppellettile scientifica del Museo, come a quella dei monumenti che si trovano nel territorio di Milano”, oltre che a pubblicarne scritti illustrativi.

La Consulta era formata da nove membri, esperti in archeologia, storia dell'arte e discipline storiche, che operavano senza diritto a compenso. Le funzioni di Segretario erano svolte dal Segretario dell'Accademia e quelle di Tesoriere dall'Ispettore Economo dell'Accademia stessa. Il Segretario era responsabile, fra l'altro, dell'inventariazione di tutti i materiali in ingresso e della loro duplice schedatura (per ordine cronologico e per classi).

Il *Regolamento* della Consulta (articoli 23 e 24) prevedeva l'apertura al pubblico del Museo Patrio d'Archeologia (con alcuni giorni di accesso a pagamento), ma l'inaugurazione ufficiale avvenne solo il 27 aprile 1867, in occasione del settimo centenario della resistenza di Milano contro Federico Barbarossa.



FIG. 18 - Interno del Museo Archeologico all'epoca del trasferimento al Castello Sforzesco. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIGG. 19-20 - *Esposizione epigrafica sotto il portico della Rocchetta.*
Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 20

Con l'istituzione della Consulta (formata inizialmente da Bernardino Biondelli, Giuseppe Bertini, Giovanni Brocca, Antonio Ceriani, Giovanni Dozio, Giulio Carcano, Francesco Rossi, Carlo Barbiano di Belgioioso, Antonio Caimi quale Segretario ed il Sindaco Antonio Beretta come Presidente) riprese un nuovo flusso di doni e depositi. Oltre alla raccolta Bossi, depositata dall'Accademia di Brera, giunsero il monumento funebre di Regina della Scala (dalla cripta di S. Giovanni in Conca, depositato dalla Real Casa nel 1864), materiali architettonici provenienti dal parco e dalla Villa Reale di Monza (deposito del ministero dell'Istruzione Pubblica), la collezione epigrafica Archinto e materiali archeologici rinvenuti in occasione di scavi edilizi o per lavori pubblici nel territorio cittadino (deposito del Comune di Milano), oltre a sculture e lapidi donate da fabbricerie cittadine o da privati⁽⁵⁷⁾.

La Consulta svolse agevolmente i suoi compiti di tutela dei monumenti e degli oggetti di antichità fino al 1875, quando il ministero dell'Istruzione Pubblica nominò il paletnologo Pompeo Castelfranco Ispettore degli scavi e monumenti d'antichità per il circondario di Milano, con competenze sovrapposte a quelle della Consulta. Il 5 marzo 1876 lo stesso ministero istituì, presso ogni provincia, una Commissione conservatrice dei monumenti d'arte e d'antichità e il 22 febbraio dell'anno successivo si insediò la Commissione competente per la provincia di Milano, di cui faceva parte anche Castelfranco⁽⁵⁸⁾.

Tali provvedimenti non solo privarono la Consulta di una parte rilevante delle sue competenze (lasciando sussistere le sole attribuzioni relative alla gestione del Museo Patrio Archeologico), ma attivarono una lunga serie di polemiche tra gli enti preposti a conservare e tutelare i monumenti del territorio milanese, il ministero dell'Istruzione Pubblica e la Consulta, a seguito delle quali quest'ultima uscì fortemente ridimensionata nel suo ruolo culturale e istituzionale.

Nel 1877 fu sospesa la pubblicazione del *Bollettino della Consulta Archeologica del Museo Storico Artistico di Milano* (edito dal 1874 come appendice, e poi inserto, dell'*Archivio Storico Lombardo*), che riprenderà solo nel 1888. Dal 1882 cessarono anche le adunanze periodiche e l'attività della Consulta si ridusse all'ordinaria amministrazione del museo, oltre che a saltuari acquisti di oggetti.

Nel 1886 Carlo Ermes Visconti, nuovo Presidente delegato dal Sindaco, tornò a riunire la Consulta e tentò di rilanciarne l'attività con un progetto di trasferimento in locali più ampi e idonei, identificati negli spazi del Castello Sforzesco, all'epoca occupato dal Genio Militare. Fu ripresa anche l'ipotesi (che il ministero aveva sottoposto alla Consulta nel 1879 e che aveva condotto alla nomina di un'apposita Commissione di studio) di unificare le collezioni del Museo Patrio di Archeologia con quelle del Museo Artistico Municipale⁽⁵⁹⁾.

In risposta alle richieste della Consulta il Comune di Milano nominò, nel marzo 1887, una propria Commissione, con lo scopo di valutare la fattibilità di sistemazione dei due musei, con l'aggiunta del Museo del Risorgimento, al Castello Sforzesco. La Commissione predispose un progetto, in coerenza con il piano di ristrutturazione

dell'edificio elaborato da Luca Beltrami e ne ottenne l'approvazione della Prefettura e della Commissione conservatrice dei monumenti.

Il Castello fu consegnato ufficialmente all'amministrazione comunale tra ottobre e novembre 1893, ma i lavori di trasferimento delle raccolte museali poterono iniziare solo nell'agosto 1897, dopo che furono superati non pochi problemi, dovuti alla scarsità dello spazio disponibile (a causa dell'errore di acconsentire a troppe richieste di ospitalità in Castello, avanzate da scuole, enti e persino associazioni private), al degrado edilizio e alla limitatezza dei fondi per i restauri.

I materiali espositivi del Museo Patrio d'Archeologia di Brera e del Museo Artistico Municipale del *Salone* ai Giardini Pubblici furono collocati nelle sale della Corte Ducale⁽⁶⁰⁾ e la sala della Società Storica Lombarda fu utilizzata per le riunioni della Consulta.

Del riordino dei materiali preistorici e protostorici (tra i quali, di particolare importanza i nuclei provenienti da Golasecca e Castelletto Ticino donati dalla vedova di Gottardo Delfinoni nel 1890 e i materiali provenienti dalla collezione di Amilcare Ancona venduta all'asta nel 1892) si occupò Castelfranco.

L'ordinamento, in quattro sezioni, seguiva un'impostazione topografica (e cronologica all'interno delle ultime due sezioni): la prima sezione era dedicata ai Paesi europei ed extra-europei; la seconda alle regioni italiane, esclusa la Lombardia; la terza a Lombardia occidentale, Piemonte orientale e Canton Ticino; la quarta a Lombardia orientale e località confinanti⁽⁶¹⁾. Nel 1910 Castelfranco cedette la sua collezione personale e la sua biblioteca al Comune di Milano (vendendola, per una somma inferiore al valore di mercato, a Cesare Candiani e Francesco Magni, i quali la donarono all'amministrazione civica). La collezione fu inserita dallo stesso Castelfranco all'interno dell'esposizione paletnologica del Castello, della quale rappresenta ancora oggi il nucleo principale.

Il 10 maggio 1900 venne inaugurato al pubblico il nuovo *Museo Artistico ed Archeologico*, unificato nell'esposizione, ma ancora distinto sotto il profilo della direzione amministrativa.

La consapevolezza delle difficoltà che ciò avrebbe comportato per attività quali custodia, conservazione, catalogazione e gestione economica, da gestirsi in modo necessariamente unitario, convinse la Consulta ad approvare (16 marzo 1903) un progetto di deposito a tempo indeterminato, dallo Stato al Comune di Milano, di tutte le raccolte del Museo Patrio di Archeologia, di scioglimento della Consulta e di affidamento della gestione scientifica dei musei del Castello a tre Commissioni, con competenza distinta (archeologica, storico-artistica e storico-risorgimentale), facenti capo ad una Direzione generale e ad uffici amministrativi comuni.

La decisione della Consulta fu ratificata ufficialmente, con Decreto del ministero dell'Istruzione Pubblica, il 28 maggio 1903.

Nei sessant'anni successivi la storia delle collezioni archeologiche civiche divenne un tutt'uno con le vicende della Direzione unitaria del Museo Artistico ed Archeologico del Castello Sforzesco, condividendone la responsabilità ammini-

strativa (attribuita ai Direttori Carlo Vicenzi, Giorgio Nicodemi, Costantino Baroni, Paolo Arrigoni e Gian Guido Belloni), la gestione economica, lo sfollamento delle collezioni in epoca bellica e la ristrutturazione degli spazi, a cura dello Studio BBPR, alla fine degli anni '50.

I decenni che vanno dallo scioglimento della Consulta fino alla seconda guerra mondiale rappresentarono un periodo non facile per le Raccolte Archeologiche, nonostante l'ingresso di importanti lotti di materiali, o di singoli pezzi di rilievo (come la collezione di antichità donata da Emilio Seletti, i materiali egizi provenienti dagli scavi condotti a Medinet Madi da Achille Vogliano ed a Tebtynis dall'Università di Milano, la collezione di ceramica "sigillata" di Alberto Pisani Dossi, donata nel 1938, la coppa diatreta dei principi Trivulzio acquistata nel 1935 o la Patera d'argento di Parabiago, depositata dalla Soprintendenza Archeologica nel 1931). Le difficoltà furono dovute alla mancanza di personale scientifico, di finanziamenti e di spazi adeguati non soltanto all'esposizione al pubblico dei materiali, ma anche alla loro conservazione in magazzino. Risalgono a questo periodo di deposito in ambienti umidi e precari i danni subiti da oggetti organici, ferrosi e calcarei, a cui si riuscirà a porre solo un parziale rimedio con i restauri degli anni più recenti.

Dopo il secondo conflitto mondiale continuò un incremento archeologico consistente e qualitativamente di rilievo, tra cui la collezione Riquier di ceramica apula, gli oltre 150 corredi etruschi da Cerveteri donati dalla Fondazione Lerici, il materiale proveniente da scavi a *Caesarea Maritima* donato dal governo israeliano, la raccolta di antefisse greche e italiche donate (assieme a singoli oggetti notevoli, come un cratere "filiacico" dell'inizio del IV sec. a.C.) dal collezionista Athos Moretti. Tra le acquisizioni più recenti, i materiali dell'arte del Gandhāra (III sec. a.C.-VII sec. d.C.), raccolti a partire dal 1970 per doni e acquisti ed oggi esposti in una sezione autonoma, e la collezione La Gioia, formata da circa 700 oggetti italici provenienti da Ruvo di Puglia, acquistati dalla Regione Lombardia e depositati presso le Civiche Raccolte Archeologiche.

Nel secondo dopoguerra fu progettata, per le collezioni archeologiche, una nuova sede, che avrebbe dovuto sorgere nell'area dell'ex-Monastero Maggiore delle Benedettine (attuale corso Magenta), fondato nel IX secolo e ristrutturato nel XVI. Il nuovo museo avrebbe dovuto occupare l'intero isolato, inglobando i resti delle mura tardo-romane e la torre poligonale, ma fu edificata soltanto una piccola parte dell'area prevista e la veloce ricostruzione urbanistica degli anni che seguirono rese impossibili eventuali ampliamenti.

Nella nuova sede di corso Magenta si poterono trasferire solo alcune sezioni del museo (greca, etrusca e romana), lasciando le altre sezioni espositive, i magazzini, la Biblioteca ed una parte degli uffici al Castello Sforzesco.

Nel 1973 fu realizzato ex-novo un allestimento della collezione egizia nel Sottoserra-
neo della Rocchetta, a cura dello Studio Volpiano di Torino, con l'utilizzo di sistemi innovativi di illuminazione e climatizzazione dei singoli contenitori espositivi.



FIG. 21 - La nuova sede della Biblioteca Numismatica all'ultimo piano della Torre del Filarete dopo i restauri dello Studio BBPR.

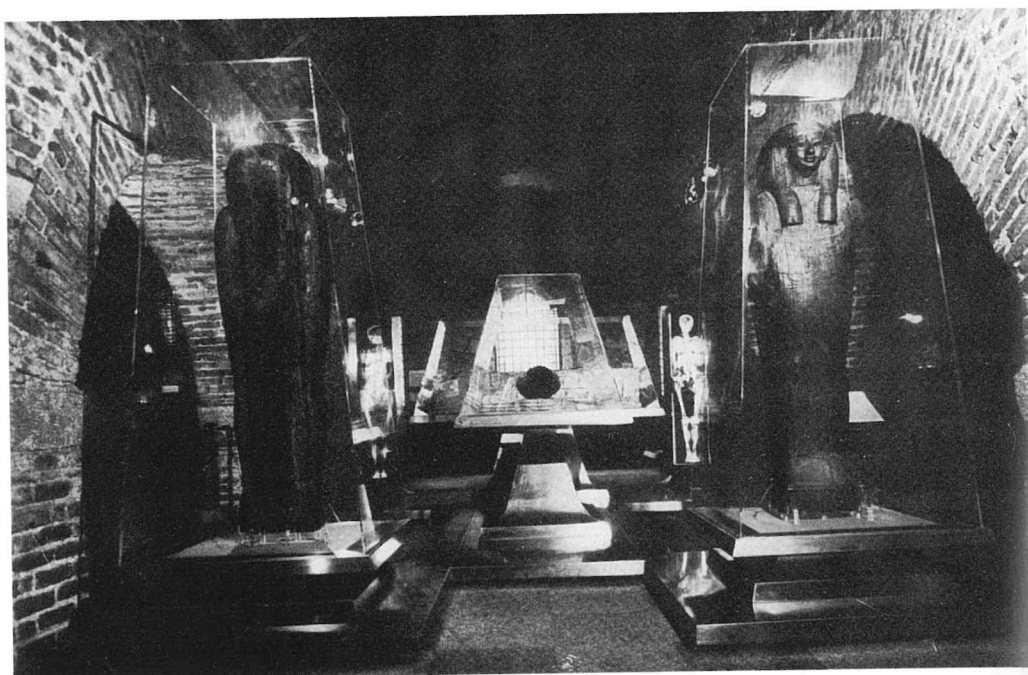


FIG. 22 - *La sala dei Sarcofagi nell'allestimento della Sezione Egizia curato dallo Studio C. Volpiano di Torino.*

Negli anni più recenti sono state riallestite, a rotazione, tutte le sezioni del museo (tra le esposizioni permanenti più recenti ricordiamo quelle dedicate all'Età del Ferro, al Lapidario, alle sale greche, romane, barbariche e Gandhāra, ma nuovi, importanti progetti già incalzano, con il previsto trasferimento di una rilevante parte delle raccolte archeologiche nello spazio dell'ex-fabbrica Ansaldo, destinata ad ospitare, a seguito di un Concorso internazionale di progettazione, il polo museale denominato "Città delle Culture", che riunirà il nuovo Museo Archeologico, il Centro delle Culture Extra-europee, il Centro Studi sulle Arti Visive (CASVA), la Scuola di Cinema, Televisione e nuovi Media e il laboratorio di marionette Colla.

- (1) SAVIO 1999, pp. 217-219.
- (2) Notizie sulle collezioni numismatiche private presenti a Milano prima dell'istituzione del Gabinetto braidense sono in SAVIO 1999, nota 1. Prima di dedicarsi agli studi numismatici e antiquari, Cattaneo aveva studiato pittura all'Accademia di Brera (nel cui *Almanacco* 1808, a p. 374, è registrato con la qualifica di "Pittore") e aveva effettuato un soggiorno di "perfezionamento" artistico a Roma.
- (3) La *Nuova guida di Milano* (a cura di F. PIROVANO), edita da G. Silvestri nel 1822, alle pp. 330-331 colloca ancora la Zecca nello "stradone di s. Angelo, num. 1426" (attuale via della Moscova) e così la descrive: "Nel 1778 è stato eretto questo grandioso stabilimento monetario, considerato come uno de' migliori che esistano, tanto per la quantità delle macchine che servono alla fabbricazione delle monete, quanto per l'ottimo sistema che si è introdotto, e per la moltitudine, e la scelta degli artefici ed operatori d'ogni genere. In esso si ammirano tutti i congegni necessari alla fusione, e partizione de' metalli. Vi si trovano un officio per gli assaggi, una sala per gl'incisori dei conii per le monete e per le medaglie, e sorprendenti riescono i vari torchi mossi ingegnosamente dall'acqua; un'ampia e comoda officina per estrarre i metalli dalle terre col metodo dell'amalgamazione fornita essa pure di macchine mosse dall'acqua; un I. R. Gabinetto delle medaglie ed un laboratorio docimastico". Al Gabinetto Numismatico la *Nuova guida di Milano* dedica una voce specifica alle pp. 357-358. In realtà nel 1809 la Zecca (con il suo Gabinetto di monete e medaglie) venne trasferita in un locale già di proprietà della manifattura tessile Schnütz in "contrada di S. Teresa", cioè l'ultimo tratto dell'attuale via della Moscova, tra corso di Porta Nuova e via S. Marco (*Storia di Milano*, XIII, p. 369, nota 4).
- (4) Per un dettaglio dei corrispondenti, si rimanda ai singoli registi in LA GUARDIA 1985.
- (5) BIONDELLI 1880, pp. 19-38; LA GUARDIA (1975), pp. 1-2; SAVIO 1999, pp. 230-239.
- (6) LA GUARDIA 1992.
- (7) LA GUARDIA 1981; CIOCIOLA 1989, pp. 54-55; BLANCO L., *Il viaggio di un funzionario: l'itinerario "germanico" di Giovanni Scopoli*, in "Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento", 21 (1995), pp. 445-469; BLANCO L., PEPE L., *Stato e pubblica istruzione, Giovanni Scopoli e il suo viaggio in Germania (1812)*, in "Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento", 21 (1995), pp. 472 ss. (pubblica integralmente la relazione del viaggio compilata dallo Scopoli).
- (8) Dopo la sconfitta di Napoleone a Lipsia, la Direzione Generale delle Monete di Milano ricevette l'ordine di estrarre dal Gabinetto numismatico e dalla sua Biblioteca gli esemplari più rari, per trasferirli in Francia. Vista inutile ogni protesta, Cattaneo scrisse una supplica al ministro Prina, il quale assicurò verbalmente che non avrebbe adempiuto l'ordine, se non per disposizione esplicita del Beauharnais. Il minacciato smembramento non ebbe seguito e Cattaneo ne fu sempre grato a Prina, al punto da difenderne la memoria (in mezzo alla generale denigrazione) in un rapporto ufficiale indirizzato al successivo governo austriaco (BIONDELLI 1880, pp. 38-40; LA GUARDIA 1979).
- (9) Il Gabinetto era collocato nelle stanze attualmente occupate dalla Direzione della Biblioteca Braidense, dalla Segreteria, dalle sale Riservata e Manzoni e dagli uffici adiacenti, con ingresso dall'anticamera della sala Manzoni (al termine dello scalone di accesso, a sinistra). L'appartamento di Cattaneo era situato al piano superiore, con accesso dal secondo ufficio adiacente alla sala Manzoni.
- (10) Il dato ci è fornito dallo stesso Cattaneo, nella relazione inviata al governo austriaco con il titolo di "Annali dell'Imperiale R. Gabinetto di Medaglie in Milano", pubblicata in BIONDELLI 1880 e la cui copia di pugno di Giambattista Tarchini, di "sorte non nota" per il Ciociola (CIOCIOLA 1989, p. 30, nota 66), è conservata nella Biblioteca delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano.

- (11) Lettera di Cattaneo a Giovanni Scopoli in data 30 luglio 1811 (originale nell'Archivio di Stato di Milano, *Autografi* 210, 21; copia nella Biblioteca delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano, LA GUARDIA 1985, n. 272).
- (12) STENDHAL, *Voyages en Italie*, a cura di V. Del Litto, Parigi 1973, p. 333 e LA GUARDIA 1982.
- (13) Ermete Visconti definiva scherzosamente il Gabinetto di monete e medaglie l'"Hotel garni" degli eruditi forestieri, un "restaurant qui sert à la minute" e Cattaneo "un brave homme qui se mettroit en quatre pour le premier venu" [sottolineatura nel testo]. Ajuta e consiglia, anche con notevole incomodo, uomini di lettere e artisti, concittadini e forestieri che si volgono a lui, e ciò con una cortesia, zelo e prontezza, ch'egli ha per così dire nel sangue" (lettera a Francesco Melzi, in ISELLA D., *Una lettera di Ermete Visconti*, in "Strumenti Critici", XIII, 1970, pp. 289-293. Per la testimonianza di Goethe sulla cortesia con cui fu accolto suo figlio in occasione della visita al Gabinetto milanese: LA GUARDIA 1982, p. 466, nota 4: Sui rapporti fra Goethe, Cattaneo e il Granduca Carl August di Sassonia-Weimar si vedano: PASZTORY 1968-1969, pp. 45, 46, 49, 50-53, 55, 59, 61, 65; LA GUARDIA 1985, nn. 390, 727, 782, 795, 796, 806, 807, 810, 811, 835, 839, 857, 992, 1133; POLLAK L., *Ein Brief Carl August's an Gaetano Cattaneo*, in *Zum hundert Todestag Goethes*, Spoleto 1932, p. 58; KOPPEN E., *Tra Cattaneo e Stendhal. Note comparative a "Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekaempfend di Goethe*, in *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E. Noè Girardi, Firenze 1992, pp. 17-31. Sui rapporti tra Cattaneo e Manzoni (non ancora approfonditi in modo completo), si vedano, fra gli altri: BLANK H., *Goethe und Manzoni. Weimar und Mailand*, in *Studia Romanica*, 70, 1988, pp. 22-27; CIOCIOLA 1989, pp. 62, 78 (nota 116); TOSCHI L., *La sala rossa*, Torino 1989 e SAVIO, DELLA FERRERA 1990, pp. 368-369. Per l'amicizia che legò Cattaneo ai pittori Bossi e Canova, si rimanda a: LA GUARDIA 1978, PASZTORY 1968-1969 e PASZTORY PEDRONI 1981. Sui rapporti di Cattaneo con Jean François Champollion (fratello minore del celebre egittologo Jean Jacques, detto "Champollion Figeac"), si vedano: LA GUARDIA 1985, n. 1061 e CIOCIOLA 1989, p. 77, nota 108. Lodovico di Breme ospitava spesso, nel suo palco alla Scala, gli amici dei circoli culturali milanesi, fra i quali Cattaneo che, conoscendo il suo interesse allo studio delle lingue orientali, lo ricambiò con l'omaggio di una pubblicazione relativa ad "alcune medaglie arabo-cufiche" (LA GUARDIA 1985, n. 325). Si veda anche CIOCIOLA 1989, p. 78, nota 113. Per notizie sulle relazioni intercorse fra Cattaneo e Foscolo, Cicognara, Monti e Mai: CIOCIOLA 1989, p. 77, note 109-112. Notizie sui rapporti fra Cattaneo e Borghesi sono, fra gli altri, in SAVIO, DELLA FERRERA 1990, p. 351, nota 20. Sulla questione della parentela fra Gaetano Cattaneo e il più celebre Carlo, fondatore de *Il Conciliatore*, si rimanda a: CARATTI DI VALFREI L., *La genealogia di Carlo Cattaneo*, in "Il Risorgimento", 49, 3, (1997), p. 349 e a SAVIO 1999, p. 224.
- (14) CATTANEO C., *"Il Politecnico" 1839-1844*, a cura di L. AMBROSOLI, I, p. 864, Torino 1989.
- (15) SAVIO, DELLA FERRERA 1990, p. 368, nota 93.
- (16) Allo Zardetti fu affidata l'estensione del necrologio di Cattaneo nel *Giornale dell'I.R. Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti*. Annali, 12 novembre 1841, parte I, fasc. VII, pp. 3-6. Un altro necrologio, anonimo, fu pubblicato ne *Il Politecnico*, IV, 1841, pp. 496-500. Parente indiretto di Cattaneo (in quanto nipote del di lui fratello Giuseppe), Carlo Zardetti si laureò all'Università di Pavia nel 1808. Fu Consigliere straordinario dell'Accademia di Brera, membro dell'Istituto di scienze e lettere e membro dell'Istituto di Francia. Collaboratore della *Biblioteca Italiana*, pubblicò alcuni studi di numismatica, archeologia, storia dell'arte e storia medioevale, ma nessuna opera di rilievo. Tradusse i *Costumes des 13e, 14e et 15e siècles* di C. Bonnard (Parigi, 1829, 2 volumi) e collaborò all'opera *Milano e il suo territorio* (antologia di interventi diversi, con il coordinamento di C. Cantù, ideata nel 1844), redigendo il contributo

relativo ai Musei, alle Biblioteche e al Gabinetto numismatico. Amico di Pelagio Palagi, con il quale fu in corrispondenza epistolare dal 1832 al 1849, ne fu ritratto in un celebre olio, oggi nella Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano, alla quale venne trasmesso nel 1915 come deposito del Gabinetto numismatico di Brera (CAMEL L., PIROVANO C., *Musei e Gallerie di Milano. Galleria d'Arte Moderna-Opere dell'Ottocento*, III, n. 1981, Milano 1975, in cui il personaggio è citato erroneamente come Carlo "Zardelli"). Sui rapporti tra Zardetti e Manzoni, si veda anche CIOCIOLA 1979, pp. 45, 48 (note 49-51, 53), con ulteriore bibliografia.

- (17) Tra cui: il console danese a Tunisi C. Falbe, il pittore P. Palagi, il matematico G. Piola, l'orientista G. Staunton, l'arabista J. Toussaint Reinaud, il filologo ed epigrafista W. Henzen, lo scrittore G. Rosa, lo storico B. Pallastrelli, il bibliotecario F. Odorici, lo storico dell'arte C. Amati ed i numismatici e archeologi D. Promis, J. Van Millingen, G. Riccio, E. Mylius, J. Arneht Calasanz, E. Braun, F. Schweitzer (LA GUARDIA 1985, pp. 95-103; SARTORI 2000).
- (18) Per un giudizio complessivo sulla figura di B. Biondelli (1804-1886) si rimanda all'ottimo ed esaustivo CALABI LIMENTANI, SAVIO 1994.
- (19) L'accorpamento degli insegnamenti di Numismatica e Archeologia si inseriva in una tradizione del governo austriaco, avendo avuto inizio con l'istituzione a Vienna, nel 1774, della prima Cattedra di Numismatica ed Antichità, affidata a Eckhel.
- (20) Sulla ridotta consistenza delle raccolte numismatiche all'epoca del Biondelli (41.750 esemplari stimati dai fratelli Gneccchi nel 1886) rispetto alla consistenza del 1844 (44.494 esemplari contati dallo Zardetti), oltre che sull'ipotesi di commerci numismatici ed archeologici illeciti praticati dal Biondelli, si vedano: CALABI LIMENTANI, SAVIO 1994, pp. 372, 396, 397; LA GUARDIA 1983, nn. 22.01, 23.01, 25.01; LA GUARDIA 1989, p. 24, n. 11.
- (21) Titoli che Biondelli non manca di elencare, assieme ad acquisti di monete e inizi di cataloghi, a dimostrazione dei buoni risultati di gestione del Gabinetto da lui ottenuti (BIONDELLI 1880, p. 49).
- (22) Il testo dell'*Istanza* è in GNECCHI 1908, pp. 40-41 e in LA GUARDIA (1975), p. 9.
- (23) RICCI 1908 b, p. 30.
- (24) Elenchi di doni e acquisti sono in: *Varietà* 1908 e *Notizie varie* 1908 b. Ricci (RICCI 1903) indica la consistenza della raccolta di monete e medaglie in 14.982 esemplari. Al Ricci si deve anche l'istituzione ufficiale di una Gipsoteca. Nel 1911, infatti, il Gabinetto ricevette i calchi delle monete sabaude illustrate nel primo volume del *Corpus Nummorum Italicorum* e l'anno successivo ottenne da Francesco Gneccchi la sua raccolta di circa 4.000 calchi di medaglioni imperiali romani, da lui pubblicati nell'opera *I medaglioni romani da Augusto a Giustiniano, descritti ed illustrati*, Milano 1912. Negli anni successivi la Real Casa donò al Medagliere di Brera i calchi dei successivi volumi del CNI (*Notizie varie* 1913 e *Notizie varie* 1914). Queste acquisizioni moderne si aggiunsero alla preziosa "collezione di 3.000 impronti in scagliuola, disposti per epoche d'arte e per scuola, in settanta conserve elegantemente costrutte a foggia di volumi" (BIONDELLI 1880, p. 31), che Cattaneo aveva acquistato nel 1809 a Roma da Tommaso Cades, figlio del celebre incisore Alessandro Cades ed incisore, oltre che mercante, egli stesso. Della Gipsoteca dell'epoca del Ricci ci restano oggi: 2015 calchi in zolfo rosso provenienti dalla bottega romana di Christian Dehn; 6 cassette con una scelta della collezione Dehn, 3 scatole a forma di libro con impronte in scagliola colorata realizzate in gran parte da Antonio Bellini e Giovanni Beltrami; 64 scatole a forma di libro già contenenti le impronte in scagliola bianca della collezione Cades (GUALDONI M., *Le collezioni di calchi di gemme e cammei del Medagliere di Milano: note per il catalogo*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", 1986, XXXVII-XXXVIII, pp. 87-93; TASSINARI G., *La collezione di impronte di intagli e cammei di Giovanni Pichler nel Medagliere delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano: i ritratti*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", 2001, fasc. LXVII-LXVIII, in stampa, con ulteriore bibliografia).

(25) LA GUARDIA (1975), pp. 4-15.

(26) LA GUARDIA 1984.

(27) GNECCHI F., GNECCHI E., *Le monete di Milano da Carlo Magno a Vittorio Emanuele II descritte ed illustrate* (...), Milano 1984.

(28) CATTANEO G., LABUS G., *Medaglie e monete provenienti dal museo del conte Costanzo Taverna*, Milano 1842.

(29) Lettera a Carlo Bazzero in data 1/3/1904, pubblicata in GNECCHI 1904. Lo Gneccchi vi esprime anche la sua contrarietà ad un'eventuale riunione delle collezioni numismatiche braidensi con quelle civiche, parere condiviso, fra gli altri, da Ricci e da Beltrami. Per l'opinione di Beltrami si veda la nota 38. Ricci si esprimeva in modo inequivocabile: "le collezioni governative di Brera devono rimanere autonome come sono e vicine alla loro Biblioteca numismatica che le rende vitali ed utili ai veri studiosi [...] D'altra parte le collezioni municipali devono rimanere nel Castello Sforzesco con una esposizione e una sorveglianza giudiziosa e ben scelta che le faccia conoscere al pubblico, apprezzare dai milanesi, aumentare con un fondo speciale del Municipio; per nessuna ragione devono essere seppellite per sempre con le collezioni governative [...] alla condizione poco soddisfacente di tutto riporre entro stipi e chiudere a chiave, pur rimanendo distinte le due collezioni come proprietà di due padroni diversi" (RICCI 1904, p. 62 *passim*).

(30) Elenchi parziali delle monete trafugate sono in: *Varietà* 1910a, pp. 407-408 e in *Notizie varie* 1910a, pp. 142-143.

(31) L'elenco degli esemplari recuperati è in *Varietà* 1910b, pp. 563-564. Altre informazioni sul recupero sono in *Notizie varie* 1910b.

(32) GNECCHI 1908, pp. 42-43.

(33) Uno schema di Convenzione, approvato dalla Giunta municipale il 6/11/1913, è in LA GUARDIA (1975), pp. 10-11. Il dato sulla consistenza numerica delle raccolte riunite è fornito da GNECCHI 1908, p. 43. Per l'ipotesi del trasferimento del Medagliere braidense presso S. Maria delle Grazie, si veda RICCI 1917, p. 64.

(34) Versioni non ancora definitive della Convenzione sono in *Varietà* 1915 e RICCI 1917, pp. 11-13. Il testo definitivo, firmato il 18/5/1916, è pubblicato in NICODEMI 1938, pp. XXV-XXVII e in LA GUARDIA (1975), pp. 12-14.

(35) Per un approfondimento dell'attività di deposito di oggetti archeologici e numismatici di proprietà statale presso i Musei Civici di Milano dal 1879 al 1916 si rimanda a LA GUARDIA 1996b.

(36) *R. Gabinetto Numismatico* 1918, p. 31.

(37) NICODEMI 1938, p. XXIX.

(38) RICCI 1914. Un catalogo della Biblioteca (non datato, ma precedente all'annessione), in 2 volumi manoscritti suddivisi per soggetto, è conservato nell'Archivio delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano.

(39) Ne è un chiaro esempio ciò che Beltrami scrive a Emilio Caldara, all'epoca Sindaco di Milano, il 25/8/1915: "la consegna dei libri potrà svolgersi [...] in base al criterio che la Biblioteca annessa al nuovo Istituto che si viene a formare abbia ad essere una Biblioteca riservata agli studiosi del materiale che viene riunito in Castello, tenuto conto che presso la Biblioteca Nazionale abbiano gli studiosi di numismatica a trovare tutte le pubblicazioni d'indole generale" (LA GUARDIA (1975), p. 5). Già un anno prima, in una relazione a stampa inviata al Sindaco di Milano in data 14/7, Beltrami non manifestava remore ad esprimere il suo parere negativo sul trasferimento e deposito presso il Comune di Milano del Gabinetto braidense, che considerava indispensabile mantenere aggregato a strutture amministrative statali, sia per vigilare "nelle funzioni spettanti allo Stato [...] in occasione di vendite, disperdimenti di materiale di studi", che per le difficoltà della civica amministrazione di assumersi l'onere di gestire una seconda collezione numismatica, essendo già costretta per mancanza di risorse a conservare le sue collezioni sotto chiave e inagibili alla consultazione pubblica" (LA GUARDIA (1975), p. 5-6).

- ⁽⁴⁰⁾ Si veda la lettera confidenziale inviata da Patroni a Beltrami il 18/5/1915 (LA GUARDIA (1975), pp. 11-12).
- ⁽⁴¹⁾ Beltrami, per esempio, si rifiutò di elaborare il progetto tecnico di trasporto e collocazione nella nuova sede che, in quanto Conservatore, l'art. 2 della Convenzione lo impegnava a concordare con il Soprintendente agli Scavi e Musei, così che il Comune di Milano dovette sostituirlo con lo Gnechchi e l'ingegnere Angelo Pavia.
- ⁽⁴²⁾ Per la precisione 961 volumi, secondo l'elenco redatto dalla Direzione della Braidense e la relativa lettera di accompagnamento in data 21/8/1918 (Archivio delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano).
- ⁽⁴³⁾ Per un maggiore dettaglio si rimanda al Registro d'ingresso numismatico (vol. I, 1918-) ed a NICODEMI 1938, pp. XXX, che cita singoli esemplari rari acquistati.
- ⁽⁴⁴⁾ CASALINI 1937, p. 161.
- ⁽⁴⁵⁾ Un elenco completo è consultabile nei Registri d'ingresso della Biblioteca, con particolare riferimento all'anno 1924.
- ⁽⁴⁶⁾ Si vedano, per esempio, gli esemplari donati da G.L. Cornaggia Medici (dicembre 1920) e A. Bertarelli (novembre 1920).
- ⁽⁴⁷⁾ Ad esempio il lotto di 93 volumi acquistati presso la casa d'aste Ratto il 22 maggio 1920.
- ⁽⁴⁸⁾ 30.000 unità bibliografiche, circa 80.000 unità archivistiche, una media annua di 10 pubblicazioni scientifiche edite in proprio e 400 Istituti scambisti per le pubblicazioni.
- ⁽⁴⁹⁾ MONGERI 1863, p. 12.
- ⁽⁵⁰⁾ Come apprendiamo da documenti conservati nell'Archivio dell'Accademia di Brera (SUMMA 1998, p. 424).
- ⁽⁵¹⁾ CAIMI 1873, pp. 6-7. Per i materiali provenienti dalla Porta Orientale, demolita nel 1819, si rimanda a LA GUARDIA 1991.
- ⁽⁵²⁾ *Catalogo della Consulta del Museo Patrio di Archeologia*, ms. in 2 volumi redatto, a partire dal 1863, da Antonio Caimi e conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte di Milano, nn. 490-1135. Per le fonti utilizzate da Caimi: SUMMA 1998, p. 442, nota 40.
- ⁽⁵⁴⁾ CATTANEO C., *Del restauro di alcuni edifici in Milano*, in "Il Politecnico", 1839.
- ⁽⁵⁴⁾ "In questa fortunata Italia ogni provincia ebbe un di come una fisionomia propria, caratteristica, così pure un concetto suo proprio del Bello. I Musei, le Pinacoteche ossia raccolte d'oggetti di belle arti nelle nostre Metropoli dovrebbero, però, a parer mio mirare principalmente a raccogliere tutto quello che costituisce l'arte propria provinciale o regionale - arte che è uno dai tratti caratteristici nella fisionomia di quella regione, e che è quindi in intima relazione e colla lingua, e colle abitudini, e con l'architettura delle case e dei pubblici edifici" (ANDERSON J., *Giovanni Morelli museologo del Risorgimento. Appendice: lettera di Morelli a De Sanctis per la creazione di un Museo di scultura nel 1862*, in *M.o Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (a cura di G. Bora), Milano 1994, p. 38).
- ⁽⁵⁵⁾ "Al Governo non toccherebbe quindi che di concederne il locale, vale a dire le due sale al piano terreno nel palazzo di Brera, di cui l'una serve già ora di magazzino all'Accademia, l'altra viene generalmente rilasciata ad uso di studio a qualche allievo di pittura della R. Accademia. Queste due vaste sale - una volta parte della Chiesa di S. Maria di Brera - sono attualmente divise da una parete: Converrebbe quindi atterrare quella parete, aprire un'uscita verso la piazza, far dare di bianco alle pareti [...] Codesto onorevole Ministero potrebbe inoltre farsi a promuovere delle nuove scoperte, e anche a sollecitare i privati medesimi a far capo al Museo per la più opportuna conservazione degli oggetti loro" (ANDERSON J., *op. cit.*, p. 39).
- ⁽⁵⁶⁾ Decreto istitutivo del Museo Patrio d'Archeologia, in *Regolamento per la Consulta* (1863), pp. 3-4.
- ⁽⁵⁷⁾ CAIMI 1873, pp. 15 ss.; *Notizie* 1881, pp. 10-45.

- ⁽⁵⁸⁾ Il testo del Decreto istitutivo 5 marzo 1876 è pubblicato in "Archivio Storico Lombardo", VII, 1880, appendice. Sulla costituzione della Commissione provinciale milanese (presieduta dal Prefetto e composta da A. Fossati quale Segretario, P. Castelfranco come Ispettore provinciale degli scavi, T. Massaroni e M. Caffi eletti dal Consiglio Provinciale, A. Caimi e G. Mongeri eletti dal Consiglio comunale, G. D'Adda Salvaterra, G. Ascoli, A. Colla e F. De Maurizio quali membri di nomina regia) e le polemiche intercorse tra Castelfranco e la Consulta, si veda LA GUARDIA 1989, pp. 10-13. Il 19 agosto 1891 furono istituiti per Decreto gli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti e l'anno successivo (30 giugno 1892) fu costituito l'Ufficio regionale lombardo, sotto la direzione di Luca Beltrami.
- ⁽⁵⁹⁾ LA GUARDIA 1989, p. 14; MONGERI G., *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, in "Archivio Storico Lombardo", XIX, 1878, pp. 521 ss.
- ⁽⁶⁰⁾ Le collezioni del Museo Artistico Municipale trovarono collocazione al primo piano, in otto sale degli ex-appartamenti sforzeschi; quelle del Museo Patrio d'Archeologia in dieci sale al piano terreno.
- ⁽⁶¹⁾ PIGORINI L. *Collezioni paleontografiche nel Castello di Milano*, in "Bullettino di Paleontologia Italiana", XXXII, 1906, pp. 284-285; DE MARINIS R., *Pompeo Castelfranco e la paleontologia lombarda*, in LA GUARDIA 1983, pp. XI-XII.

La formazione delle Raccolte Archeologiche

- Appunti e notizie* 1900, *Appunti e notizie*, in "Archivio Storico Lombardo", XX-XXVII, 1900, pp. 466-67 (notizia della cerimonia di inaugurazione del Museo Artistico e Archeologico al Castello Sforzesco, tenutasi nell'aula della Società Storica Lombarda).
- ARSLAN E.A. 1979, *Introduzione*, in *Le Civiche Raccolte Archeologiche di Milano* (ed. fuori commercio della Banca Popolare), Milano, pp. 11-12.
- BCA, *Bollettino della Consulta Archeologica del Museo Storico Artistico di Milano* (appendice e poi inserto dell'"Archivio Storico Lombardo"). Serie I: 1874 ("ASL", vol. I, fasc. I)-1877 ("ASL", vol. V, fasc. III). Serie II: 1888 ("ASL", vol. XVI, 1889, fasc. I)-1898 ("ASL", vol. XXV, fasc. XX).
- BELTRAMI L. 1894, *Seconda Relazione dell'Ufficio Regionale dei Monumenti per la Lombardia. Anno 1893-1894*, Milano.
- BELTRAMI L. (1908), *All'Onorevole Giunta Municipale di Milano*, s.l. (relazione sui lavori eseguiti al Castello Sforzesco durante l'anno 1908).
- BELTRAMI L. (1912), *La sistemazione dei Musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, Milano.
- Beltrami 1997, *Luca Beltrami architetto a Milano fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 10 novembre-31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrighi, Milano (contiene bibliografia completa degli scritti di Beltrami sui lavori al Castello Sforzesco).
- BELTRAMI L., MORETTI G. 1898, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello Sforzesco di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, a cura di L. BELTRAMI, G. MORETTI, Milano.
- BIONDELLI B. 1862, *Sulle antichità e sui restauri di Milano*, in "Il Politecnico", XII, fasc. LXIX, pp. 303-310 (con postilla redazionale alle pp. 310-311); XIII, fasc. LXX, pp. 59-84; XIII, fasc. LXXI, pp. 222-232; XIII, fasc. LXXII, pp. 278-287; XIV, fasc. LXXV, pp. 307-323.
- CAIMI A. 1873, *Cenno storico sul Museo Patrio di Archeologia in Milano*, Milano.
- CAROTTI G. 1890, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia in Milano nel 1889*, in "Archivio Storico Lombardo", XVII, pp. 425-462.
- CAROTTI G. 1891, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia in Milano nel 1890*, in "Archivio Storico Lombardo", XVIII, pp. 415-440.
- CAROTTI G. 1898, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia in Milano nel 1897 e nel 1898*, in "Archivio Storico Lombardo", XXV, pp. 357-359.
- CAROTTI G. 1900, *Il Museo Archeologico e il Museo Artistico Municipale di Milano*, in "L'Arte", III, p. 307.
- CAROTTI G., VITTADINI G.B., *Guida sommaria del Museo archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano.
- CASALINI M. 1937, *Le istituzioni culturali di Milano*, Milano, pp. 18-23.
- MORIS MORI A. 1986, *Rinvenimenti inediti a Milano nei disegni inediti della Consulta del Museo Archeologico*, in *Scritti in ricordo di Graziella Massari Gaballo e di Umberto Tocchetti Pollini*, pp. 265-276.
- CURTO S. 1970, *La raccolta d'arte egizia a Milano*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", V-VI, pp. 23-24.
- DALLAJ A. 1994, *Inventari "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in *M.o Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (a cura di G. BORA), Milano, pp. 59-77.
- FIORIO M. T. 1994, *Morelli, Frizzoni e i Musei Civici*, in *M.o Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco* (a cura di G. BORA), Milano, pp. 15-23.

- FROVA A. 1906, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano.
- Guida sommaria 1900*, *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1983, *L'Archivio privato di Pompeo Castelfranco nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1984, *Il legato numismatico di Carlo Taverna al Comune di Milano: inventario del fondo d'archivio*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXXIII-XXXIV, pp. 105-119.
- LA GUARDIA R. 1989, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1991, *Documenti relativi agli Archi di Porta Nuova nell'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano*, in *La Porta Nuova delle mura medioevali di Milano*, Milano, pp. 161-170.
- LA GUARDIA R. 1993a, *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 del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LI-LII, pp. 237-243.
- LA GUARDIA R. 1994, *Luigi Vassalli e il suo archivio privato nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, in: *L'egittologo Luigi Vassalli (1812-1887). Disegni e documenti nei Civici Istituti Culturali di Milano*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1995, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche Raccolte Archeologiche ed Artistiche di Milano*, in *Studi di Archeologia Lombarda*, 2, Milano.
- LA GUARDIA R. 1996a, *Achille Vogliano e i Civici Musei di Milano. Regesto dei documenti nell'archivio delle Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1996b, *Il deposito di materiali archeologici e numismatici di proprietà statale nei Musei Civici di Milano tra il 1879 ed il 1916: progetti e Convenzioni*, in: "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LVIII, pp. 77-83.
- L'Egitto a Milano 1991*, *L'Egitto a Milano nuove acquisizioni e restauri*, guida alla mostra (Milano, Museo Archeologico, settembre-novembre 1991), Milano.
- LEVI S. 1886, *Delle antichità egiziane di Brera*, in Reale Accademia dei Lincei, CCLXXXIII (1885-1886), s. III, *Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 12 (1886), pp. 3-51.
- L'inaugurazione 1900*, *L'inaugurazione dei Musei d'Arte al Castello*, in "Milano del Popolo", 13 maggio 1900.
- LISE G. 1979a, *Musei e Gallerie di Milano. Museo archeologico: raccolta egizia*, Milano.
- LISE G. 1979b, *La raccolta egizia*, in *Le Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, pp. 16-20, Milano (ed. fuori commercio della Banca Popolare).
- LISE G. 1982, *La Civica Raccolta Egizia*, in *I musei del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 137-142.
- MATTIOLI ROSSI L. 1986, *Il Castello Sforzesco sede di istituzioni culturali*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 71-94.
- MONGERI G. 1863, *Della fondazione di un nuovo Museo Archeologico in Milano. Memoria*, in: "Annali Universali di Statistica", gennaio-marzo, pp. 1-38 (estratto).
- MONGERI G. 1872, *L'Arte in Milano*, Milano, p. 356.
- MONGERI G. 1880, *Museo Patrio d'Archeologia*, in *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano*. Memoria pubblicata per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo Congresso storico italiano, pp. 685-695.

- MORETTI G. 1899, *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia. Sesto e settimo anno finanziario: 1897-98 e 1898-99*, in "Archivio Storico Lombardo", XXVI, pp. 184-192, 197-198 (voci *Castello* e *Museo Archeologico*).
- MORETTI G. 1903, *Il Castello di Milano e i suoi Musei*, Milano.
- Notizie 1881, *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, Milano.
- Regolamento per la Consulta (1863), *Regolamento per la Consulta del Museo Patrio di Archeologia in Milano*, s.n.t. (Milano)
- RICCI S. 1899, *Degli studi archeologici in Milano* (riassunto della lezione di Archeologia tenuta nella Reale Accademia Scientifico-Letteraria di Milano), in "Archivio Storico Lombardo", XXVI, pp. 87-112.
- SACCHI G. 1845, *Intorno alla fondazione di un Museo di storia patria*, in "Rivista Europea", II, pp. 238-253.
- SCOTTI TOSINI A. 1986, *Vicende costruttive del Castello*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 38-69.
- SUMMA A. 1998, *Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal Museo di Antichità al Regio Decreto del 1862*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", Raccolta delle Stampe A. Bertarelli - Raccolte di Arte Applicata-Museo degli Strumenti Musicali, XXII, pp. 421-445.
- TEA E. 1941, *L'Accademia di Belle Arti di Brera - Milano*, Firenze, pp. 64 ss.
- TIRADRITTI F. 1994a, *L'egittologo Luigi Vassalli - bey 1812-1887*, guida alla mostra (Il Cairo, Museo Egizio, 9 maggio-9 luglio 1994), Il Cairo.
- TIRADRITTI F. 1994b, *Antichità egiziane donate da Giuseppe Acerbi alla città di Milano*, in *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano ea Giuseppe Acerbi*, Atti del Convegno di Studi (Mantova, 23-24 maggio 1992) (*Miscellanea dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti*, 2), Firenze, pp. 57-61.
- TIRADRITTI F. 1995, *Nuove acquisizioni di antichità egizie presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche di Milano*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LV-LVI, pp. 13-15.
- TIZZONI M. 1984, *Il Civico Museo Archeologico di Milano*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico*, Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna, a cura di C. MORIGI GOVI, G. SASSATELLI, Bologna, pp. 547-553.
- VOLPIANO C. 1970, *Inserimento museografico della Collezione Egizia del Civico Museo Archeologico di Milano*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", V-VI, pp. 25-32.
- VOLPIANO C. 1973, *La Collezione Egizia del Civico Museo Archeologico di Milano nel Castello Sforzesco*, in "Musei e gallerie d'Italia", XVIII, 51, p. 3.

La formazione delle Raccolte Numismatiche

- ARSLAN E.A. 1975, *Il Gabinetto numismatico dei Civici Musei di Milano*, in "Compte Rendu", 22, pp. 39-47.
- BELLONI G.G. 1943, *Serafino Ricci*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XLV, pp. 3-10.
- BIONDELLI B. 1872, *Cenni storici sull'origine, sviluppo e stato attuale del Regio Gabinetto Numismatico di Milano*, Milano.
- BIONDELLI B. 1880, *La Zecca e il Gabinetto Numismatico di Milano. Cenni storici*, Milano.
- CAGNONI G., CORNAGGIA G.L., GRILLO G., JOHNSON S.C. 1917, *Il riordino delle raccolte numismatiche governative e comunali di Milano nelle sale del Castello Sforzesco*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 3-4, pp. 37-43.

- CALABI LIMENTANI I., SAVIO A. 1994, *Bernardino Biondelli, archeologo e numismatico a Milano tra restaurazione austriaca ed Unità*, in "Archivio Storico Lombardo", CXX, pp. 351-400.
- CANTÙ C. 1887, *Il Gabinetto Numismatico in Brera*, in "Archivio Storico Lombardo", XIV, pp. 575-582.
- Centenario 1908, *Centenario del R. Gabinetto Num. di Brera e commemorazione Ambrosoli a Milano*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXI, pp. 496-499.
- CIOCIOLA C. 1989, *Carlo Porta lettere inedite e ritrovate*, Pisa.
- CIRCOLO FILOLOGICO MILANESE 1914, *Le Biblioteche milanesi (...) a cura del Circolo Filologico Milanese per commemorare il XL anno della sua fondazione*, Milano.
- CIRCOLO NUMISMATICO MILANESE 1911-1912, *Per il Medagliere di Brera in Milano. Intervista della "Perseveranza" col prof. Serafino Ricci. Intervista del "Secolo" col prof. Serafino Ricci. Osservazioni della "Lombardia"*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1911, 7, pp. 105-166. *Alla Camera dei Deputati. le parole dell'on. Valvassori-Peroni, a nome anche dell'on. Baslini. La risposta del Ministro S.E. l'on. Credaro*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1911, 12, pp. 181-186. *Il Medagliere Nazionale e la Raccolta Numismatica Municipale al Castello Sforzesco in Milano. Il Parere della Società Numismatica Italiana. Il Medagliere Nazionale e la Soprintendenza agli Scavi e Musei della Lombardia. L'attività della Direzione del Medagliere nel Campo numismatico e medaglistico. Una nuova sezione del Medagliere Nazionale: la Gipsoteca numismatica. Le conclusioni del Circolo Numismatico Milanese circa le condizioni speciali del Medagliere di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1912, 1, pp. 10-14; 2-3, pp. 34-40.
- CORNAGGIA G. 1917, *Il Museo della Moneta*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 2, pp. 27-29.
- DELLA FERRERA G. 1979-80, *Profilo di Gaetano Cattaneo (1771-1841)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, Rel. G. Bezzola.
- GHIRON I. 1881, *Il Gabinetto numismatico*, Milano.
- GHISALBERTI F. (1967), *Il numismatico Gaetano Cattaneo (1771-1841)*, in *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, classe di Lettere*, CI, pp. 761-782.
- GNECCHI F. 1904, *A proposito del riordinamento della Collezione numismatica municipale di Milano al Castello*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XVII, pp. 126-131.
- GNECCHI F. 1908, *Il R. Gabinetto numismatico di Brera*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXI, pp. 33-44.
- LA GUARDIA R. (1975), *Le Cinquecentine della Biblioteca Archeologica e Numismatica di Milano (Catalogo e cenni storici)*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1978, *L'amicizia tra Gaetano Cattaneo e Antonio Canova in alcune lettere inedite*, in: "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXI-XXII, pp. 49-68.
- LA GUARDIA R. 1979, *Sei lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Prina*, "Il Risorgimento", 31/1, pp. 88-98.
- LA GUARDIA R. 1981, *Il viaggio europeo di G. Cattaneo e le relazioni culturali tra il Gabinetto Numismatico di Milano e il Museo Nazionale Ungherese (1812-1819)*, in: "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", 1981, XXVII-XXVIII, pp. 83-95.
- LA GUARDIA R. 1982, *Stendhal e il Gabinetto Numismatico di Milano*, in: *Stendhal e Milano. Atti del XIV Congresso Internazionale Stendhaliano* (Milano, 19-23 marzo 1980), pp. 465-472.
- LA GUARDIA R. 1984, *Il legato numismatico di Carlo Taverna al Comune di Milano: inventario del fondo d'archivio*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXXIII-XXXIV, pp. 105-119.

- LA GUARDIA R. 1985, *La "Corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto Numismatico di Brera"*, Milano.
- LA GUARDIA R. 1992, *Il fondo d'archivio Zanetti-Bellati nelle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano.
- LA GUARDIA 1993b, *La corrispondenza tra Gaetano Cattaneo ed Enrico Sanclemente*, Milano.
- Medagliere 1917, *Il Medagliere Milanese*, in "Città di Milano", pp. 331-336.
- NICODEMI G. 1938, *Catalogo delle raccolte numismatiche. I. Le monete dell'Impero da Augusto a Traiano*, pp. XXI-XXXI, Milano.
- Notizie 1906, *Notizie. Il Gabinetto Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera*, in "Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, p. 63.
- Notizie varie 1907a, *Notizie varie. Il nuovo riordinamento scientifico del Museo numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, pp. 14-15.
- Notizie varie 1907b, *Notizie varie. Doni al R. Museo Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 7, p. 107.
- Notizie varie 1907c, *Notizie varie. Acquisti e doni al R. Museo Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 11, pp. 171-172.
- Notizie varie 1908a, *Notizie varie. Acquisti del Ministero dell'Istruzione. Doni cospicui al Museo Numismatico di Brera. Acquisto del denaro di Arnolfo per la collezione milanese del Gabinetto di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, pp. 14-15.
- Notizie varie 1908b, *Notizie varie. Nuovi acquisti pel Museo Numismatico di Brera. Doni al R. Gabinetto numismatico di Brera in occasione del Primo Centenario del Medagliere braidense (10 maggio 1908)*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 6, p. 92; 7, pp. 106-107.
- Notizie varie 1909a, *Notizie varie. Nuovi acquisti importanti pel Medagliere braidense. La Cassa di Risparmio per le collezioni numismatiche cittadine*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, pp. 15-16.
- Notizie varie 1909b, *Notizie varie. Recenti acquisti pel R. Museo Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 3, p. 47.
- Notizie varie 1909c, *Notizie varie. Dono cospicuo al Museo Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 6, p. 96.
- Notizie varie 1910a, *Notizie varie. Recenti acquisti del Medagliere Nazionale di Brera in Milano. Elenco delle monete rubate al Museo del Castello Sforzesco*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 9, pp. 140-143.
- Notizie varie 1910b, *Notizie varie. Monete milanesi recuperate dal furto al Castello Sforzesco*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 11, p. 174.
- Notizie varie 1910c, *Notizie varie. La Cassa di Risparmio di Milano e il Medagliere nazionale di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 12, p. 188.
- Notizie varie 1911, *Notizie varie. Recenti acquisti importantissimi del Medagliere nazionale di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 9, pp. 143-144.
- Notizie varie 1912, *Notizie varie. I recenti importantissimi acquisti del Museo Numismatico di Brera in Milano*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 2-3, pp. 40-41.
- Notizie varie 1913, *Notizie varie. Dono regale al Medagliere Nazionale di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 2, p. 32.
- Notizie varie 1914, *Notizie varie. Un dono del Re al Gabinetto Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, p. 12.
- PASZTORY C. 1968-1969, *Una lettera inedita di Giuseppe Bossi a New York*, in "Almanacco della Famiglia Bustocca per gli anni 1968-69", pp. 7-85.

- PASZTORY PEDRONI C. 1981, *Quattro lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Bossi*, in "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXVII-XXVIII, pp. 75-81.
- PELLATI F. 1922, *Il R. Gabinetto Numismatico di Brera*, in *Musei e Gallerie d'Italia*, Roma.
- PELLINI S. 1908, *Il Prina, il Gabinetto Numismatico di Milano e un'opera ms. della Biblioteca Civica di Novara*, in "Bollettino storico della Provincia di Novara", p. 260.
- Per Solone Ambrosoli 1908, *Per Solone Ambrosoli e per il Centenario del Gabinetto numismatico e Medagliere nazionale di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 4, pp. 59-60.
- R. Gabinetto Numismatico 1918, *Il R. Gabinetto Numismatico di Brera presso il Castello Sforzesco a Milano*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 3-4, pp. 31-36.
- RICCI S. 1903, *Il Medagliere municipale al Castello Sforzesco*, in "Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia", 7, p. 75.
- RICCI S. 1904, *A proposito del riordinamento delle collezioni numismatiche al Castello Sforzesco*, in "Bollettino di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, pp. 60-62.
- RICCI S. 1908a, *Solone Ambrosoli 1851-1906. Biographie et Bibliographie numismatique*, in "Gazette Numismatique Française", 1-2, pp. 1-10.
- RICCI S. 1908b, *L'opera numismatica di Solone Ambrosoli*, in "Rivista Italiana di Numismatica", 21, pp. 16-32.
- RICCI S. 1909a, *Spigolature d'archivio. I: Il titolo ufficiale del Museo Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera. II: La data del Decreto di istituzione del R. Gabinetto Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 2, pp. 26-29.
- RICCI S. 1909b, *Una lettera inedita di Gaetano Cattaneo a proposito dell'acquisto delle collezioni Beccaria e Frisi pel R. Gabinetto Numismatico di Brera*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, pp. 76-78.
- RICCI S. 1914, *Biblioteca dell'I. R. Gabinetto Numismatico di Brera*, in *Le Biblioteche Milanesi*, Milano, pp. 225-260.
- RICCI S. 1916a, *Cronistoria del R. Gabinetto Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera in Milano. Elenco cronologico dei fatti salienti della sua storia*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, pp. 10-15; 2, pp. 25-28; 3, pp. 44-48.
- RICCI S. 1916b, *Il R. Gabinetto Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera in Milano nella storia delle sue vicende e delle sue collezioni. Parte I*, Milano.
- RICCI S. 1917, *Cronistoria del R. Gabinetto Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera in Milano*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1, pp. 8-14; 2-3, pp. 61-64.
- RICCI S. 1918, *Cronistoria del R. Gabinetto Numismatico e Medagliere Nazionale di Brera in Milano*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 1-2, pp. 5-13.
- SARTORI A. 2000, *...et à propos des médailles de l'Afrique ... La corrispondenza tra il Gabinetto Numismatico di Brera e Christian Falbe, Console di Danimarca a Tunisi (1832-1847)*, in "L'Africa Romana", *Geografi, viaggiatori, militari nel Maghreb: alle origini dell'archeologia nel Nord Africa*, Atti del XIII Convegno Internazionale di studi (Djerba, 10-13 dicembre 1998), Roma, pp. 527-539.
- SAVIO A. 1999, *La fondazione del Gabinetto Numismatico di Brera*, in *Storiografia ed erudizione. (Quaderni di Acme, 39)*, Milano.
- SAVIO A., DELLA FERRERA G. 1990, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, in "Archivio Storico Lombardo", XCVI, pp. 347-374.
- SOCIETÀ NUMISMATICA ITALIANA 1922, *Inaugurandosi la rinnovata sede della Società Numismatica Italiana nel Castello Sforzesco con l'augusto intervento del Presidente onorario (Milano, 12 aprile 1922)*, Milano.

Solenne duplice cerimonia 1908, *La solenne duplice cerimonia di domenica 10 maggio nella sala Maria Teresa della Biblioteca Braidense in Milano. La Commemorazione del Primo Centenario del R. Gabinetto Numismatico di Brera. Le onoranze a Solone Ambrosoli*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, pp. 72-76; 6, pp. 83-90.

Varietà 1908, *Varietà. Doni pervenuti al R. Gabinetto di Brera in occasione del Primo Centenario del Medagliere braidense. Nuovi acquisti pel Museo Numismatico di Brera*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXI, pp. 499-500.

Varietà 1910a, *Varietà. Il grave furto di monete al Museo Municipale di Milano*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 407-409.

Varietà 1910b, *Varietà. Ricupero di buona parte delle monete rubate al Castello Sforzesco*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 563-564.

Varietà 1915, *Varietà. Per la riunione delle collezioni numismatiche di Milano*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXVIII, pp. 455-456.

L'IMPEGNO E LA PASSIONE DI COSTANTINO BARONI PER IL RECUPERO DEL MUSEO D'ARTE ANTICA AL CASTELLO SFORZESCO

Sonja Mocerì

A venti giorni dalla resa incondizionata delle truppe tedesche in Italia, il 17 maggio del 1945, il Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia notifica alla Direzione alle Belle Arti del Comune di Milano la nomina di Costantino Baroni a Commissario Straordinario di quella Ripartizione⁽¹⁾. Candidato dalla Democrazia Cristiana in ragione della lunga consuetudine intrattenuta con i Civici Musei d'Arte in qualità di ispettore aggiunto dal 1935⁽²⁾ e di conservatore dal maggio del '39⁽²⁾, Costantino Baroni aveva già pubblicato a quella data i suoi saggi metodologici più autorevoli⁽⁴⁾ e tenuto almeno due memorabili corsi presso la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano, di cui era titolare dal 1942⁽⁵⁾. Al di là degli indiscutibili meriti scientifici e didattici, altre qualità individuali devono aver concorso a determinare, tra i numerosi candidati possibili, la scelta di Costantino Baroni per l'affidamento del delicato incarico. Un temperamento mite e un'intelligenza discreta, *humilitas* e *caritas*, sono le prerogative dell'uomo e del cristiano che traspaiono dai ricordi degli amici ancora in vita⁽⁶⁾ e da un intenso ritratto custodito nel Civico Archivio Fotografico (FIG. 1). D'altro canto, una naturale propensione verso l'agire diplomatico e la politica moderata deve aver rappresentato, nello spirito del compromesso ideologico istituito dai partiti del Comitato di Liberazione Nazionale, un'autentica garanzia di condotta democratica a fronte della partecipazione giovanile di Baroni alla "Mostra di Leonardo da Vinci", organizzata dalla Federazione dei fasci di combattimento in Palazzo dell'Arte nel 1939, e della decennale collaborazione intrattenuta con il Soprintendente capo alle Raccolte d'arte e di storia del Comune di Milano⁽⁷⁾, Giorgio Nicodemi, uno dei primi esponenti istituzionali sottoposti a procedimento di epurazione. Il nuovo incarico assunto da Costantino Baroni nell'amministrazione cittadina si rivela subito gravoso e del tutto eccessivo per le modeste risorse del suo fisico; dal 1945 le cagionevoli condizioni di salute dello studioso perdono stabilità e finiscono con l'intensificare progressivamente l'esigenza di brevi soggiorni in tranquille località montane⁽⁸⁾. Nel corso di undici anni di lavoro intensissimo, svolto con dedizione assoluta e grande senso di responsabilità nella carica di Direttore reggente facente funzioni alle Raccolte

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

Solenne duplice cerimonia 1908, *La solenne duplice cerimonia di domenica 10 maggio nella sala Maria Teresa della Biblioteca Braidense in Milano. La Commemorazione del Primo Centenario del R. Gabinetto Numismatico di Brera. Le onoranze a Solone Ambrosoli*, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, pp. 72-76; 6, pp. 83-90.

Varietà 1908, *Varietà. Doni pervenuti al R. Gabinetto di Brera in occasione del Primo Centenario del Medagliere braidense. Nuovi acquisti pel Museo Numismatico di Brera*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXI, pp. 499-500.

Varietà 1910a, *Varietà. Il grave furto di monete al Museo Municipale di Milano*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 407-409.

Varietà 1910b, *Varietà. Ricupero di buona parte delle monete rubate al Castello Sforzesco*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 563-564.

Varietà 1915, *Varietà. Per la riunione delle collezioni numismatiche di Milano*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXVIII, pp. 455-456.

L'IMPEGNO E LA PASSIONE DI COSTANTINO BARONI PER IL RECUPERO DEL MUSEO D'ARTE ANTICA AL CASTELLO SFORZESCO

Sonja Mocerì

A venti giorni dalla resa incondizionata delle truppe tedesche in Italia, il 17 maggio del 1945, il Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia notifica alla Direzione alle Belle Arti del Comune di Milano la nomina di Costantino Baroni a Commissario Straordinario di quella Ripartizione⁽¹⁾. Candidato dalla Democrazia Cristiana in ragione della lunga consuetudine intrattenuta con i Civici Musei d'Arte in qualità di ispettore aggiunto dal 1935⁽²⁾ e di conservatore dal maggio del '39⁽²⁾, Costantino Baroni aveva già pubblicato a quella data i suoi saggi metodologici più autorevoli⁽⁴⁾ e tenuto almeno due memorabili corsi presso la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano, di cui era titolare dal 1942⁽⁵⁾. Al di là degli indiscutibili meriti scientifici e didattici, altre qualità individuali devono aver concorso a determinare, tra i numerosi candidati possibili, la scelta di Costantino Baroni per l'affidamento del delicato incarico. Un temperamento mite e un'intelligenza discreta, *humilitas* e *caritas*, sono le prerogative dell'uomo e del cristiano che traspaiono dai ricordi degli amici ancora in vita⁽⁶⁾ e da un intenso ritratto custodito nel Civico Archivio Fotografico (FIG. 1). D'altro canto, una naturale propensione verso l'agire diplomatico e la politica moderata deve aver rappresentato, nello spirito del compromesso ideologico istituito dai partiti del Comitato di Liberazione Nazionale, un'autentica garanzia di condotta democratica a fronte della partecipazione giovanile di Baroni alla "Mostra di Leonardo da Vinci", organizzata dalla Federazione dei fasci di combattimento in Palazzo dell'Arte nel 1939, e della decennale collaborazione intrattenuta con il Soprintendente capo alle Raccolte d'arte e di storia del Comune di Milano⁽⁷⁾, Giorgio Nicodemi, uno dei primi esponenti istituzionali sottoposti a procedimento di epurazione. Il nuovo incarico assunto da Costantino Baroni nell'amministrazione cittadina si rivela subito gravoso e del tutto eccessivo per le modeste risorse del suo fisico; dal 1945 le cagionevoli condizioni di salute dello studioso perdono stabilità e finiscono con l'intensificare progressivamente l'esigenza di brevi soggiorni in tranquille località montane⁽⁸⁾. Nel corso di undici anni di lavoro intensissimo, svolto con dedizione assoluta e grande senso di responsabilità nella carica di Direttore reggente facente funzioni alle Raccolte

Solenne duplice cerimonia 1908, La solenne duplice cerimonia di domenica 10 maggio nella sala Maria Teresa della Biblioteca Braidense in Milano. La Commemorazione del Primo Centenario del R. Gabinetto Numismatico di Brera. Le onoranze a Solone Ambrosoli, in "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", 5, pp. 72-76; 6, pp. 83-90.

Varietà 1908, Varietà. Doni pervenuti al R. Gabinetto di Brera in occasione del Primo Centenario del Medagliere braidense. Nuovi acquisti pel Museo Numismatico di Brera, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXI, pp. 499-500.

Varietà 1910a, Varietà. Il grave furto di monete al Museo Municipale di Milano, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 407-409.

Varietà 1910b, Varietà. Ricupero di buona parte delle monete rubate al Castello Sforzesco, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXIII, pp. 563-564.

Varietà 1915, Varietà. Per la riunione delle collezioni numismatiche di Milano, in "Rivista Italiana di Numismatica", XXVIII, pp. 455-456.

L'IMPEGNO E LA PASSIONE DI COSTANTINO BARONI PER IL RECUPERO DEL MUSEO D'ARTE ANTICA AL CASTELLO SFORZESCO

Sonja Mocerì

A venti giorni dalla resa incondizionata delle truppe tedesche in Italia, il 17 maggio del 1945, il Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia notifica alla Direzione alle Belle Arti del Comune di Milano la nomina di Costantino Baroni a Commissario Straordinario di quella Ripartizione⁽¹⁾. Candidato dalla Democrazia Cristiana in ragione della lunga consuetudine intrattenuta con i Civici Musei d'Arte in qualità di ispettore aggiunto dal 1935⁽²⁾ e di conservatore dal maggio del '39⁽²⁾, Costantino Baroni aveva già pubblicato a quella data i suoi saggi metodologici più autorevoli⁽⁴⁾ e tenuto almeno due memorabili corsi presso la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano, di cui era titolare dal 1942⁽⁵⁾. Al di là degli indiscutibili meriti scientifici e didattici, altre qualità individuali devono aver concorso a determinare, tra i numerosi candidati possibili, la scelta di Costantino Baroni per l'affidamento del delicato incarico. Un temperamento mite e un'intelligenza discreta, *humilitas* e *caritas*, sono le prerogative dell'uomo e del cristiano che traspaiono dai ricordi degli amici ancora in vita⁽⁶⁾ e da un intenso ritratto custodito nel Civico Archivio Fotografico (FIG. 1). D'altro canto, una naturale propensione verso l'agire diplomatico e la politica moderata deve aver rappresentato, nello spirito del compromesso ideologico istituito dai partiti del Comitato di Liberazione Nazionale, un'autentica garanzia di condotta democratica a fronte della partecipazione giovanile di Baroni alla "Mostra di Leonardo da Vinci", organizzata dalla Federazione dei fasci di combattimento in Palazzo dell'Arte nel 1939, e della decennale collaborazione intrattenuta con il Soprintendente capo alle Raccolte d'arte e di storia del Comune di Milano⁽⁷⁾, Giorgio Nicodemi, uno dei primi esponenti istituzionali sottoposti a procedimento di epurazione. Il nuovo incarico assunto da Costantino Baroni nell'amministrazione cittadina si rivela subito gravoso e del tutto eccessivo per le modeste risorse del suo fisico; dal 1945 le cagionevoli condizioni di salute dello studioso perdono stabilità e finiscono con l'intensificare progressivamente l'esigenza di brevi soggiorni in tranquille località montane⁽⁸⁾. Nel corso di undici anni di lavoro intensissimo, svolto con dedizione assoluta e grande senso di responsabilità nella carica di Direttore reggente facente funzioni alle Raccolte



FIG. 1 - *Un intenso ritratto fotografico di Costantino Baroni.*
Milano, Civico Archivio Fotografico
(senza numero d'inventario)
(Ristampa Foto Saporetto, Milano).

d'Arte del Comune di Milano, Costantino Baroni sollecita, quando il tempo e le energie lo consentono, l'indizione di un concorso pubblico che gli offra l'opportunità di veder finalmente riconosciuta l'effettiva qualifica di Direttore⁽⁹⁾. Malgrado l'impegno profuso nel lavoro e nello studio, le uniche dimensioni sociali della propria esistenza, Costantino Baroni non riceverà alcun trattamento economico e giuridico commisurato alle responsabilità istituzionali effettivamente assunte, eppure, in nessuna circostanza la profonda amarezza dell'uomo interviene a pregiudicare l'incontenibile passione dello studioso.

Con grande onestà intellettuale, consapevolezza della propria missione etico-sociale e coraggio, in un contesto architettonico e politico letteralmente "epurato", nel quale le tappezzerie damascate avevano lasciato spazio a muri di mattoni da rintoccare e i corifei del regime erano stati allontanati dai vertici direttivi, Costantino Baroni appronta un tempestivo "montaggio d'emergenza" delle sculture tornate progressivamente a occupare le sale del Castello nel proposito di impegnare da subito il Comune nel finanziamento di un organico piano di "recupero"⁽¹⁰⁾ dei Musei di pertinenza⁽¹¹⁾. «In sordina, come per scusarsi di non aver saputo fare di più e di meglio, vietandolo la totale indisponibilità di fondi a bilancio»⁽¹²⁾ il Direttore reggente procede, con l'aiuto di pochi operai volontari reclutati fra i custodi del Castello, all'apertura di alcune delle casse ricoverate nei sotterranei e alla ricollocazione delle sculture in tredici sale della Corte Ducale rese agibili dall'intervento del Provveditorato ai Lavori Pubblici della Lombardia, sollecitato a pochi mesi dall'insediamento⁽¹³⁾. In «un'atmosfera di comprensione fra i vari dirigenti»⁽¹⁴⁾, la revisione critica dei materiali da esporre procede di pari passo con lo studio di un piano di decentramento degli Istituti culturali domiciliati nel Castello e con lo sgombero degli ambienti destinati da Luca Beltrami al Museo del Risorgimento e alle Raccolte archeologiche. Il proposito è quello di «dar respiro ad un allestimento già costipato spiacevolmente»⁽¹⁵⁾ nel quale il Soprintendente capo aveva finito per raggruppare, in deroga all'ordinamento tipologico inaugurato da Luca Beltrami nel 1900, i materiali pertinenti alle Raccolte d'Arte e di Arte Applicata⁽¹⁶⁾. Dopo aver sottoposto il materiale a una drastica selezione qualitativa preliminare, Costantino Baroni procede al distanziamento dei pochi plinti in gesso scampati alle devastazioni belliche del '43 - gli stessi che Giorgio Nicodemi aveva assemblato nelle sale del Castello in occasione del riordino intrapreso nei primi anni '30⁽¹⁷⁾ - avendo cura di scegliere sostegni di diversa altezza in funzione di esemplari scolpiti a tutto tondo o a rilievo e di collocarli ciascuno sul proprio supporto privilegiando l'angolazione di lettura originaria. Nessun criterio, oltre quello positivista dell'ordinamento tipologico, pare ancora sottendere la distribuzione delle opere nelle sale; i pochi esemplari, assortiti senza alcun riguardo per l'epoca e la provenienza, sono elevati su parallelepipedi di sostegno prudentemente accostati alle pareti. Né alle opere né al pubblico è consentito occupare il centro degli ambienti: come l'articolazione del percorso, rigorosamente lineare, ricalca il perimetro delle sale senza indurre il visitatore ad attraversarne gli spazi, allo stesso

modo le modalità della fruizione estetica non consentono allo sguardo di percorrere l'opera d'arte nella sua tridimensionalità e finiscono col dirigerne la traiettoria alla visione frontale dell'opera e della parete contro la quale si staglia. Un'attenta lettura della documentazione custodita nel Civico Archivio Fotografico relativa al "montaggio d'emergenza" completato nel gennaio del '48, rivela tuttavia una particolare sensibilità dell'allestimento per l'incidenza della luce naturale sulle opere, come dimostra la collocazione di alcuni bassorilievi incorporati nei plinti di sostegno e orientati in prossimità della fonte di luce, perpendicolarmente alle pareti (FIG. 2). Stremato nelle forze ma soddisfatto dei risultati, il 1° febbraio dello stesso anno il Direttore reggente fa appello ai concittadini dalle pagine de "Il Popolo" affinché vengano a visitare le sale riaperte del Castello, premiando così l'impegno di custodi e funzionari: «Il pubblico», dichiara, «è invitato a prendere atto di quanto è stato fatto per lui sormontando una fatica umile e spesso ingrata, in quanto implicava rinunce e adattamenti da parte di tecnici di gusto sveglio e insieme intransigente»⁽¹⁸⁾. È ancora la documentazione attinta dalle campagne fotografiche commissionate dal Direttore reggente ai migliori professionisti della città⁽¹⁹⁾ a convalidare l'autenticità di un'asserzione tanto perentoria, testimoniando quale distanza "ideologica" fosse sopraggiunta a differenziare, nel corso di un decennio, il nuovo montaggio dalle ambientazioni storicistiche di gusto tardo-romantico che lo avevano preceduto. «Chi ricorda il vecchio museo anteguerra», ammonisce Baroni dalle pagine del quotidiano milanese, «congestionato di roba fino a scoppiare, di tono volutamente imbonitorio, pur rimanendo dal punto di vista critico sostanzialmente agnostico, non potrà fare a meno di rendersi conto della coraggiosa opera di *selezione* che è stata compiuta assumendo come criterio organizzativo, al luogo della documentaria passività, l'*esemplarità didattica e stilistica*»⁽²⁰⁾. La dichiarazione metodologica assume, alla luce di quanto verrà realizzato nel decennio successivo, valore di intento programmatico e principio informatore assoluto, se ancora nel marzo del 1956, nell'imminente "riconsacrazione" del Museo d'Arte Antica, Costantino Baroni sente l'esigenza di ribadire come il nuovo piano di riordino sia stato «improntato a criteri di rigorosa selezione qualitativa non disgiunti da un minimo di didattica esemplarità»⁽²¹⁾. La deriva filosofica comune ai due principi estetici fatti propri dal museografo va rintracciata nel pensiero idealistico crociano assimilato a partire da metà degli anni '30 grazie alla mediazione intellettuale di Roberto Longhi e del suo materialismo critico. Nel quindicesimo paragrafo della parte teorica dell'*Estetica* infatti, pur tenendo ferma la rigorosa distinzione fra l'attività estetico-intuitiva e quella pratica dell'estrinsecazione, Benedetto Croce dichiara erronea la pretesa di voler estendere l'indipendenza dell'arte dall'utilità e dalla morale all'attività pratica dell'estrinsecazione artistica, la quale può seguire o meno al fatto estetico. Riabilitando parzialmente le categorie etica ed economica in seno alla "storia ideale eterna" dello Spirito, Croce si trova così a reintrodurre quei concetti della *scelta*, dell'interessante, della moralità, del *fine educativo* e della popolarità già respinti in sede di pura speculazione

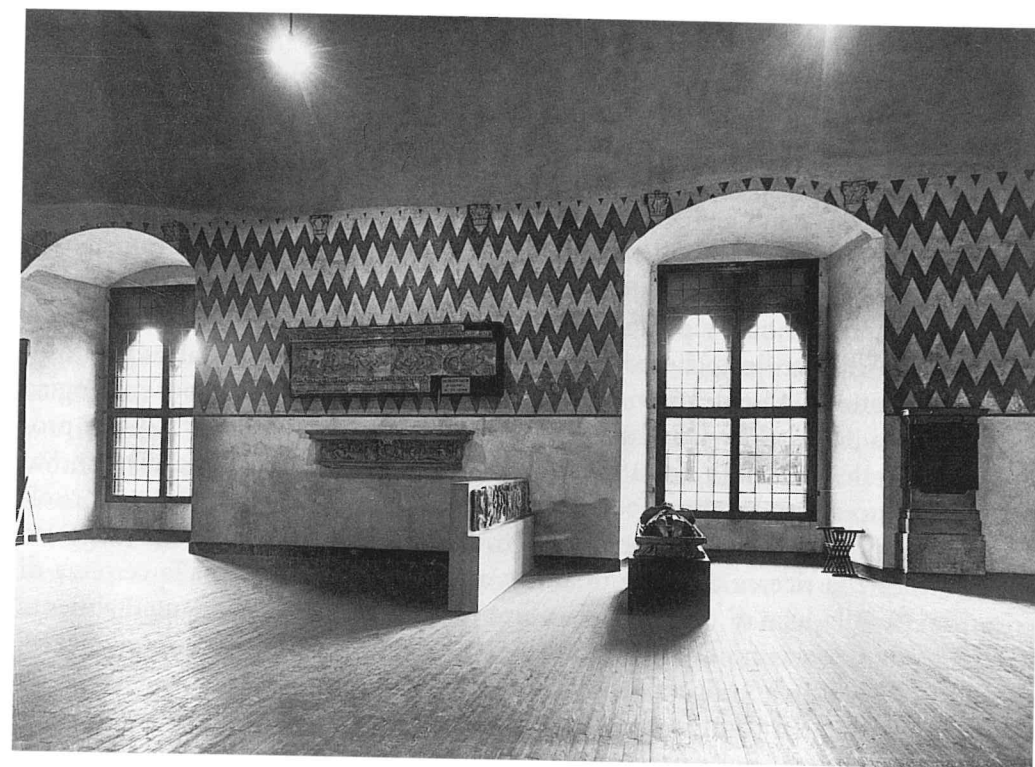


FIG. 2 - Castello Sforzesco. Pianterreno della Corte Ducale: parete ovest della Sala degli Scarlioni. L'immagine documenta il "montaggio d'emergenza" completato da Costantino Baroni nel gennaio del 1948 e mantenuto per cinque anni esatti fino alla vigilia dell'apertura nel Castello del cantiere BBPR, avvenuta nel gennaio del 1953. Nessun criterio scientifico sottendeva la distribuzione delle sculture nelle sale, i rilievi erano murati alle pareti o incorporati in parallelepipedi di sostegno orientati, come la statua giacente di Gaston de Foix, perpendicolarmente alle pareti, rischiarati da luce radente. In evidenza, la decorazione beltramiana a scaglioni in bianco e *morello* e l'antica pavimentazione della Sala in listoni di legno di larice. Milano, Civico Archivio Fotografico, Mario Perotti (numero d'inventario 925) (Ristampa Foto Saporetti, Milano).

estetica⁽²²⁾. In osservanza dei postulati crociani e con la stessa coerenza di un manuale illustrato di storia dell'arte, il Museo d'Arte Antica ordinato da Costantino Baroni e dallo Studio Architetti BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers) a partire dal 1947 intenderà documentare lo sviluppo della civiltà artistica espressa dallo "Spirito lombardo" presentando le opere, opportunamente selezionate, secondo «una successione che al visitatore servisse da guida, limpidamente, come in un viaggio attraverso i secoli»⁽²³⁾. Grazie a queste nuove premesse la funzione di *educazione visiva* del museo acquista, per Baroni come per gli altri ordinatori di musei riformati secondo i principi di un'estetica purovisibilista, il senso di un impegno morale altissimo che consiste nell'emancipare il popolo dal suo stato di quasi totale analfabetismo visivo, educandolo a distinguere sul piano ontologico ciò che è vero da ciò che è falso, quel che è arte da quel che non lo è⁽²⁴⁾. «Ogni problema culturale», dichiara nel 1954 la Soprintendente alle Gallerie di Genova, Caterina Marcenaro, «-e non si potrà negare che la museografia lo sia - deve risolversi in termini non di vecchio e di nuovo, ma di autentico e di falso. L'oggetto della cultura è la ricerca della verità anche quando si sia lontani dalla certezza di scoprirla»⁽²⁵⁾. Alla luce di questo preciso impegno etico-sociale fondamentalmente condiviso da Costantino Baroni emergeranno i punti di forza e le contraddizioni interne della «complessa operazione di recupero [...] di uno dei più ragguardevoli musei provinciali del Continente»⁽²⁶⁾, già fortemente alterato dal *restauro integrativo* di Luca Beltrami, poi rinnovato da BBPR in termini talora non meno interpretativi. La stessa fiducia nel museo quale strumento di formazione intellettuale autorizzerà, oltre la rimozione sistematica delle cornici non originali dai quadri della Pinacoteca Civica e dei muri di riempimento beltramiani dalle prime sale del Museo d'Arte Antica (FIG. 3), anche il recupero, sulla parete nord-orientale della Sala delle Asse, di un lacerto di sicura autografia vinciana liberato dalle gravi ridipinture del Rusca e illustrato, con la presentazione del Soprintendente ai Monumenti della Lombardia Luigi Crema, all'Istituto lombardo di Scienze e Lettere nell'adunanza del 20 gennaio 1955⁽²⁷⁾.

La consapevolezza della straordinaria opportunità offerta dalle devastazioni belliche di «*distuggere* i vecchi ordinamenti dei musei per imporre sistemazioni dei materiali sensibilmente diverse»⁽²⁸⁾ aveva persuaso Costantino Baroni ad avvalersi della consulenza scientifica di Roberto Longhi e del Soprintendente alle Gallerie della Lombardia Guglielmo Pacchioni per redigere, nel luglio del 1946, un piano decennale di «ripristino dell'edificio e di montaggio dell'imponente museo»⁽²⁹⁾ corredato dalla previsione di spesa complessiva. Il programma distributivo prevedeva l'allestimento di un certo numero di sale ogni anno «salvo, eventualmente, a dedicare uno o due locali a mostre speciali in rotazione»⁽³⁰⁾, in maniera tale da procedere al montaggio degli ambienti con il supporto efficace di un «lavoro scientifico di ricognizione, catalogazione, cartellinatura»⁽³¹⁾. È un *Promemoria per l'interpellanza sulla politica artistica del Comune* redatto da Baroni negli ultimi mesi del '47 a porre sul tappeto i termini della controversia estraniamento-ambientamento del-

l'opera entro i quali si definiranno di lì a poco i criteri museografici dell'intervento BBPR: «il piano», vi si legge, «contempla un più organico riordino delle varie collezioni immesse in un attrezzamento museografico liberamente intonato al carattere dell'edificio e ciò non pertanto adeguato alla sensibilità, al gusto e alle esigenze tecniche di oggi»⁽³²⁾. Il presupposto teorico dell'*ambientamento stilistico* era stato già formulato da Costantino Baroni nell'agosto dello stesso anno: «mentre dunque in Italia è l'ambiente che per lo più impone la sua misura all'opera d'arte», aveva scritto il museografo sulle pagine dell'edizione milanese de "Il Popolo", «altrove è l'opera d'arte che in un ambiente nuovo e tecnicamente attrezzato si ricompone nell'atmosfera di rispetto e di consonanza apprestatagli con sottile sensibilità»⁽³³⁾. La prerogativa della museografia nazionale individuata da Baroni a partire dal 1947 riveste un'importanza essenziale per comprendere quali motivazioni concorsero a determinare, nell'aprile di quell'anno, la scelta della Commissione consultiva per i lavori di ricostruzione del Castello di «affiancare l'opera del Direttore alle Belle Arti con quella di un architetto di sicuro affidamento e di notoria capacità artistica»⁽³⁴⁾ unanimemente riconosciuto in Ernesto Nathan Rogers. Impegnato nella direzione della rivista "Domus", fondata nel 1928 da Gio Ponti, Rogers aveva lanciato nel gennaio del '46 il programma funzionalista dal titolo *Domus, la casa dell'uomo*⁽³⁵⁾ e intrapreso una lucida analisi della disastrosa situazione edilizia post-bellica con particolare riguardo al problema della produzione seriale ed economica dell'arredo e del mobilio. Si era laureato nel '32 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano discutendo una tesi elaborata collegialmente, pur con progetti distinti, insieme a Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso e Enrico Peressutti, gli amici con i quali aveva costituito sin dagli anni universitari lo Studio denominato dall'acronimo dei rispettivi cognomi. Il suo pensiero progettuale, tra i più complessi, aggiornati ed eccentrici del Movimento Moderno, «era diretto», ricorda Giuseppe Samonà, «da un affascinante e ottimistico senso morale della vita artistica, dal bisogno di perseguire una *continuità* poetica con la tradizione»⁽³⁶⁾ - lo testimonia esemplarmente il sottile richiamo formale e cromatico istituito nel cielo di Milano tra la Torre Velasca e la Torre di Bona di Savoia, sveltante al centro del quadrilatero sforzesco -, ma soprattutto dalla fiducia nella capacità dell'architettura di *educare* una nuova società democratica. Non per nulla la giustificazione filosofica e la carica simbolica della funzione socio-pedagogica di cui sono state investite le nostre istituzioni museali a partire dal secondo dopoguerra⁽³⁷⁾ affondano le loro radici in quella «convincione attivistica imperniata sul concetto crociano dell'attualità della storia»⁽³⁸⁾ che ha costituito il fermento ideale dell'alleanza etica intercorsa tra gli ordinatori dei musei e gli architetti responsabili del loro riordino⁽³⁹⁾.

Proprio per adempiere al meglio l'impegno morale di «far rivivere le opere d'arte in ambienti vivi»⁽⁴⁰⁾, Costantino Baroni e Ludovico Belgiojoso decidono di effettuare nel mese di giugno del 1951 un breve ma istruttivo sopralluogo al "museo modello" di Palazzo Bianco a Genova, esemplare *restauro critico* realizzato da Cate-



FIG. 3 - Castello Sforzesco. Pianterreno della Corte Ducale:
l'intervento di consolidamento strutturale nella Galleria delle sculture.

Uno dei tre pilastri di epoca medievale in rocchi ottagonali di ceppo gentile riportati alla luce, mediante la completa demolizione dei muri di riempimento fatti edificare da Luca Beltrami, grazie all'intervento di consolidamento statico effettuato dal Direttore dei lavori, ingegnere capo Enrico Ghiringhelli, per iniziativa di Costantino Baroni.
Milano, Archivio Fotografico Studio Architetti BBPR
(senza numero d'inventario)
(Stampa laser Eliorapid, Milano).

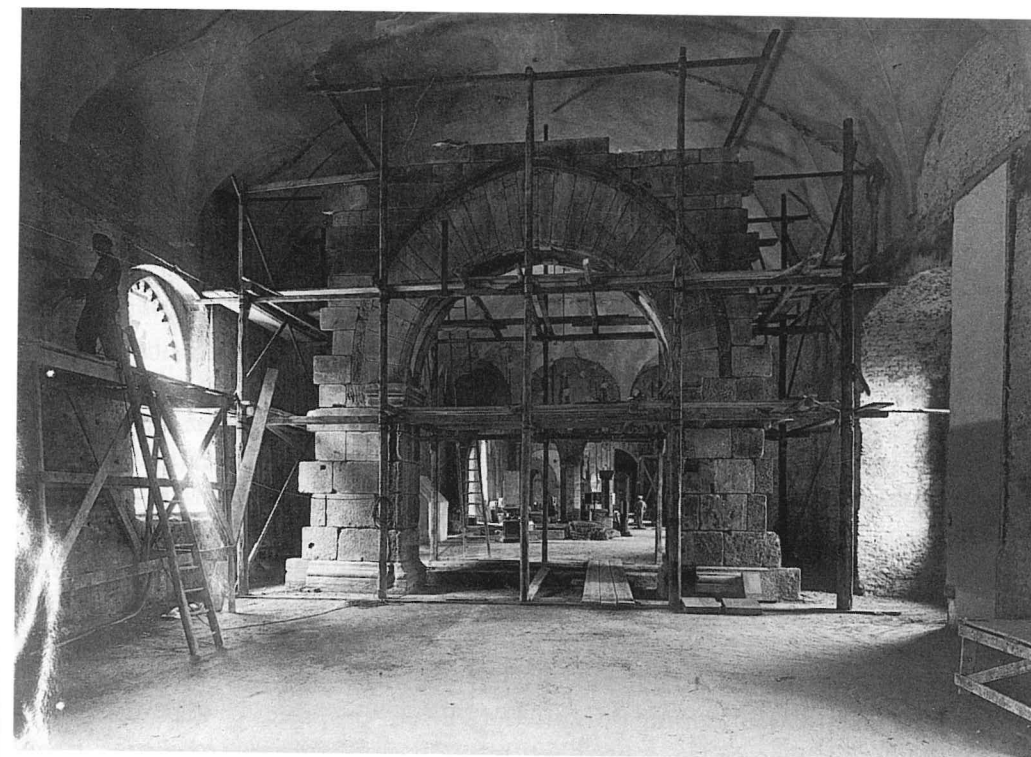


FIG. 4 - Castello Sforzesco. Pianterreno della Corte Ducale: montaggio della Pusterla dei Fabbri
nell'atrio d'ingresso al Museo d'Arte Antica.

Veduta frontale della cassaforma innalzata per consolidare i blocchi della Pusterla dei Fabbri, traslata da largo Cesare Correnti al Castello nel 1900 e rimontata nel 1953 dall'ingresso della Biblioteca d'Arte alla prima sala del Museo.
Milano, Archivio Fotografico Studio Architetti BBPR, Mario Perotti
(numero d'inventario 1165)
(Stampa laser Eliorapid, Milano).

rina Marcenaro e Franco Albini nonché limpido prototipo della più avanzata concezione museografica. «Scopo del viaggio», si legge nella richiesta di rimborso spese inviata dalla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte alla Ripartizione Educazione del Comune di Milano, «era di esaminare minutamente sistemi e materiali serviti per la nuova edizione del museo [genovese], per ciò che ne poteva emergere di istruttivo ai fini della complessa opera di ordinamento e allestimento del nostro museo»⁽⁴¹⁾. L'ammirazione verso una passione civica capace di resuscitare *ab imis* il primo di nove musei cittadini suggerisce al Direttore reggente i toni entusiasti di una recensione sul fervido clima della ricostruzione genovese⁽⁴²⁾, sebbene «soltanto [alcuni] degli accorgimenti tecnici adottati a Palazzo Bianco possano essere tenuti presenti [nel riordino del Castello Sforzesco, dove] la molteplicità ed eterogeneità dei singoli problemi [...] sollecitano un gioco di *trovate inventive* molto più ricco e difficile»⁽⁴³⁾. La rispettosa consapevolezza del carattere stilistico degli ambienti del Castello converte progressivamente l'ostilità teorizzata da Baroni verso «la misteriosa venerabilità di sedi antiche e cariche di storia»⁽⁴⁴⁾ nel favore per un «susseguirsi di "trovate" espositive di cui la molla prima sarà stata offerta dal rapporto oggetto-ambiente, con il vantaggio [...] di un impreveduto pittoresco museale che per proprio conto si rivela il meglio appropriato al pittoresco romantico della scenografia fortilizia»⁽⁴⁵⁾. A moderare il disinteresse di BBPR nei confronti del contesto architettonico originario e il loro proposito di assumere i tratti stilistici del Castello come «ingredienti per una orchestrazione romantica d'immediata comunicatività [...] senza voler discriminare troppo tra le parti autentiche e quelle apocrife»⁽⁴⁶⁾ provvedono, fino al marzo del '56, l'agguerrito esercizio filologico e la profonda avversione di Baroni per qualsiasi mistificazione, estetica non meno che ideologica. «I sopravvissuti che noi siamo», ammonisce alla vigilia della morte, «debbono guardare in faccia alla realtà e riproporsi da capo, coraggiosamente, tutti gli interrogativi»⁽⁴⁷⁾. Eppure è il pensiero progettuale di Rogers, la ricerca di una «continuità dinamica con la tradizione» intesa come attualizzazione di forma e contenuto delle «preesistenze ambientali»⁽⁴⁸⁾ ad avere la meglio. Come testimonia lo studio di fattibilità elaborato da Baroni e BBPR approvato dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti nel 1949⁽⁴⁹⁾, un linguaggio espressivo analogico istituisce puntuali consonanze stilistiche tra «gli spessori dei profili, inusitati al vocabolario contemporaneo, [e la] massiccia architettura degli ambienti; [tra] la rudezza di alcuni materiali usati - il prevalere del ferro, del bronzo, del legno e delle pietre -»⁽⁵⁰⁾ e la struttura fortilizia del Castello, svelandone così la concezione degli architetti progettisti come di «un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolare facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose»⁽⁵¹⁾. Già nel novembre del '53, in sintonia con tali presupposti simbolici, la Direzione alle Civiche Raccolte d'Arte aveva disposto «il trasporto della Pusterla dei Fabbri dall'arco d'ingresso della Biblioteca d'Arte al salone d'ingresso del Museo»⁽⁵²⁾ (FIG. 4) per creare un'adeguata cornice monumentale alla statua

equestre di Bernabò Visconti, traslata dalla Cappella di San Donato alla seconda sala⁽⁵³⁾, ed esortare i visitatori a ritrovare, in ciascun ambiente del percorso, l'angolo visuale privilegiato dalla sapiente regia degli architetti. L'apice del *divertissement* occasionato dall'alternanza di centrature assiali e asimmetrie visive era costituito dall'*enfilade* "surreale" della Sala dei Portali, scandita prospetticamente da selve minacciose di armi in asta e corredi difensivi culminante nell'ambientamento scenico di un cavaliere dimensionato al vero, elevato su un alto podio di pietra trachite e ricostruito in ogni dettaglio con attenzione filologica. Un impiego fortemente drammatico della luce naturale ha trasformato due ambienti del percorso in altrettante pause mistico-contemplative. Nella quinta sala, assottigliato dall'effetto *controluce*, un Cristo in legno del tredicesimo secolo è trattenuto su un telaio cruciforme da tre perni in bronzo fuso, secondo la stessa inclinazione dei chiodi che ne trafiggono piedi e mani; nella silente *penombra* della Cappella Ducale, sfavillante nell'oro antico degli affreschi tardogotici, è in corso una sempiterna supplia tra la Madonna orante del Solari e la "Madonna col Bambino" stagliata, come un'icona bizantina, contro un antico velluto di colore crèmisi⁽⁵⁴⁾. All'intento ludico o drammatico più eclatante si vanno affiancando nel percorso frequenti richiami formali la cui percezione, debolissima, eguaglia appena quella di uno stimolo subliminale: il motivo del *merlo ghibellino* che caratterizza esternamente le cortine del Castello, entra negli ambienti, per marcare la soglia della quinta sala, nell'alternanza cromatica tra lastre pavimentali di beola e di porfido, e per suggerire agli architetti il disegno dei giunti che tengono uniti i travi dei plinti che sorreggono le campane e degli stalli in legno di noce della Sala delle Asse. Con la stessa intensità, l'oro del nimbo nel quale doveva specchiarsi la nuca della testa in marmo tradizionalmente identificata con l'effigie dell'imperatrice Teodora, ora privata del suo regale apparato e mortificata in una vetrina di cristallo, doveva istituire una lontana corrispondenza con il telaio in bronzo dorato che ancora costituisce l'intradosso del mirabile stiacciato di Agostino di Duccio nella Sala dei Ducali. Malgrado l'impiego dell'oro, la funzione svolta dai due dispositivi era differente: per l'effigie dell'imperatrice Teodora si trattava di alludere alle condizioni fruibili originarie, evocando lo splendore dei mosaici e il luccichio delle gemme che costituivano gli inserti polimaterici della scultura⁽⁵⁵⁾, per lo stiacciato proveniente dalla Cappella di San Sigismondo nel Tempio malatestiano di Rimini, di dilatare oltre i margini fisici della lastra lo spazio prospettico suggerito dalla impercettibile modulazione dei piani.

All'apprezzamento dei dettagli non può non corrispondere una considerazione sul microcosmo di maestranze artigiane attive fino agli anni '60 nella fabbrica del Castello e sulla provenienza esclusivamente *lombarda* delle imprese e dei materiali impiegati⁽⁵⁶⁾. Il fervore determinato dalla ripresa post-bellica e l'opportunità di partecipare concretamente alla ricostruzione dei Musei Civici di Milano devono aver sollecitato l'ingegno e le capacità operative di quanti, incaricati dal Comune di materializzare i disegni degli architetti, concorsero ad affinarne la sensibilità nel-

l'impiego dei materiali fino al punto da indurli a sperimentare soluzioni profondamente innovative. È il caso del repertorio originalissimo dei sostegni in ferro battuto, forgiati ciascuno in funzione dell'angolo visuale privilegiato nella collocazione originaria del frammento, e declinati dal modello più semplice "a fionda" fino al dispositivo complesso che sorregge, nella terza sala, il Redentore benediciente nella mandorla. La stessa cura per i materiali sottende la scelta delle lastre di beola che costituiscono i piani inclinati dei leggii espositivi selezionandone le tonalità di grigio in funzione dell'incidenza della luce naturale sull'ambiente⁽⁵⁷⁾. Malgrado il proposito di realizzare un «museo vivo, dinamico, modernamente attrezzato»⁽⁵⁸⁾, dotato di un apparato didattico dal tono «piano e accessibile» tale da renderlo «parlante» a vaste categorie di pubblico, la sostanziale inamovibilità dei dispositivi ostensivi e l'esiguità dei supporti didattici lasciano intendere quali difficoltà dovettero incontrare gli architetti nel tentativo di ordinare i materiali lapidei all'interno di un edificio storico, ma soprattutto tornano a rivelare l'ispirazione crociana di fondo. E tuttavia, è soltanto a partire dal 1953, anno della designazione della Sala degli Scarlioni a sede espositiva per la "Pietà Rondanini", che la "messa in immagine" degli assunti estetici neo-idealisti fatti propri dal Direttore reggente inizia a prendere forma.

Ratificato il 1° ottobre del 1952 a coronamento di una lungimirante politica di nuove acquisizioni, lo straordinario acquisto era stato assicurato alle Civiche Raccolte d'Arte a seguito di estenuanti trattative arbitrate da Costantino Baroni fra il Comune di Milano e gli eredi Vimercati Sanseverino, dopo che una mancata disponibilità dei fondi statali inizialmente stanziati, aveva vanificato la battaglia intrapresa da Fernanda Wittgens per aggiudicare l'opera alla sua Brera. Traslata dalla Galleria Borghese di Roma al Castello Sforzesco ad un mese esatto dalla ratifica del contratto d'acquisto⁽⁵⁹⁾, la "Pietà Rondanini" era stata provvisoriamente collocata nella Cappella Ducale secondo il suggerimento dello scultore Giacomo Manzù, che ne aveva eseguito la pulitura coadiuvato dal Laboratorio di Restauro del Comune⁽⁶⁰⁾. Emblema e attrattiva del rinnovato museo, il sublime "concetto" michelangiotesco integrava in maniera tanto eccellente le Civiche Raccolte d'Arte «là dove la loro didattica consistenza si presentava più fragile», da «pareggiare l'afflusso estatico di turisti al "Cenacolo" Vinciano alle Grazie ovvero alla "Pietà" del Giambellino a Brera»⁽⁶¹⁾. Un interessante verbale rintracciato nella *Miscellanea Baroni*, sottoscritto nel settembre del '53 dal museografo milanese e dai Soprintendenti ai Monumenti e alle Gallerie della Lombardia, Luigi Crema e Gian Alberto Dell'Acqua, ribadisce il carattere di priorità attribuito alla sistemazione del capolavoro e ne individua la sede espositiva nella "sala ex-Scarlioni" in virtù della ubicazione conclusiva rispetto al giro delle sale del pianterreno del Cortile Ducale e dei vani ampi, più neutri e flessibili rispetto ai pittoreschi ambienti del Castello⁽⁶²⁾. Nel proporre un «vano architettonico espressamente dimensionato», i tre funzionari precisano che «tale vano, anche per i mezzi coi quali sarà realizzato, deve suscitare l'impressione di un raccoglimento quasi religioso attorno al grande capolavo-

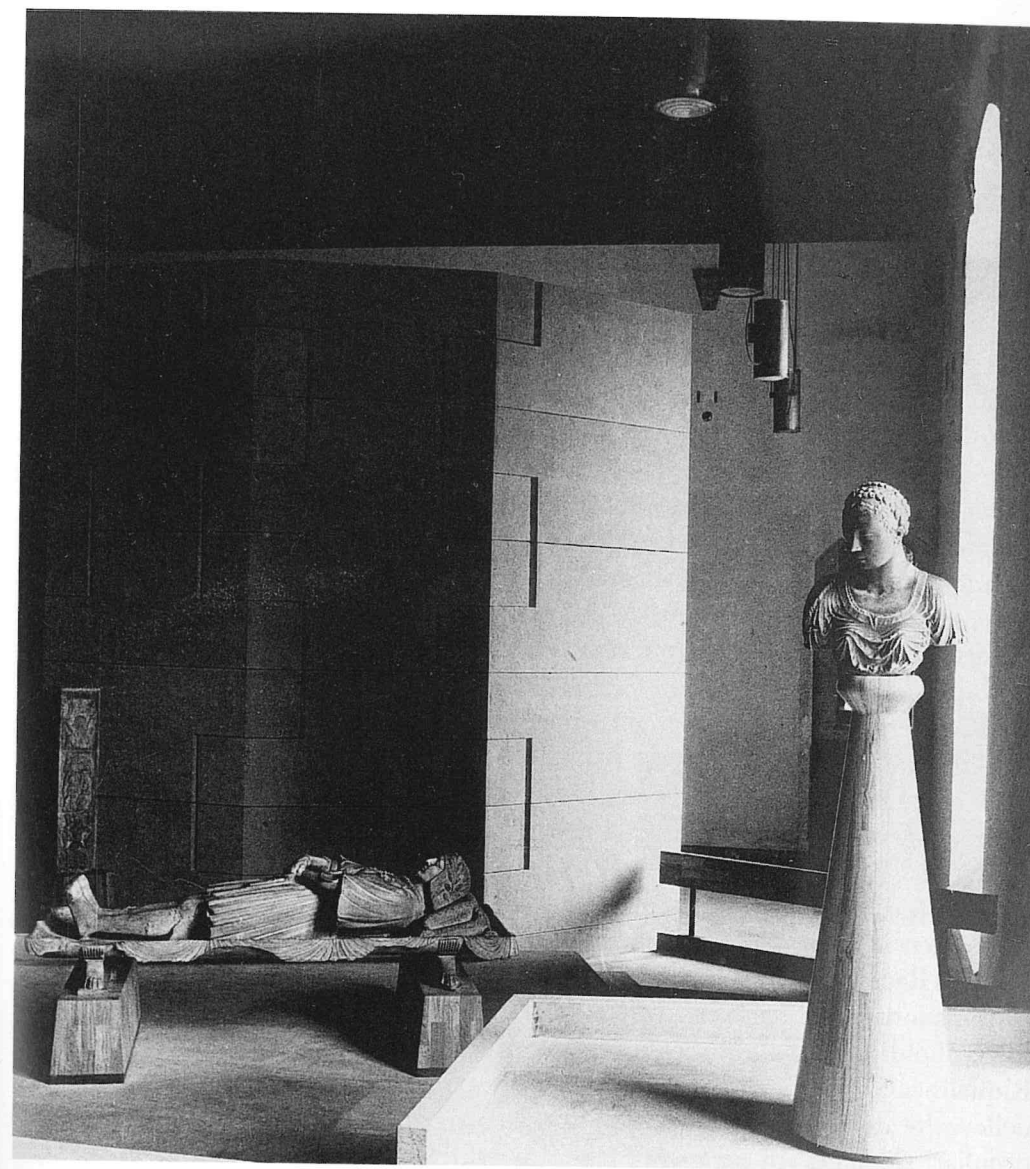


FIG. 5 - Castello Sforzesco. Pianterreno della Corte Ducale: scorcio della Sala degli Scarlioni.

La statua giacente di Gaston de Foix, capolavoro del Bambaja, e il busto di Mora attribuito a Cristoforo Lombardo, si stagliano contro la pietra trachite della pavimentazione e la pietra serena della nicchia che accoglie la "Pietà Rondanini" nella loro pura evidenza plastica; in perfetta osservanza dei postulati crociani, nessun accorgimento didascalico interviene a mediare un possibile dialogo tra le sculture del Rinascimento lombardo e il visitatore. La fotografia di Paolo Monti possiede una tale intelligenza dell'allestimento e della luce da svelare una lettura interpretativa del tutto inedita: la traiettoria visiva obliqua della Mora guarda le spoglie di Gaston de Foix e pare suggerire al visitatore di approssimarsi alla nicchia per scoprirne il prezioso contenuto.

Milano, Archivio Fotografico Studio Architetti BBPR, Paolo Monti

(numero d'inventario 274)

(Stampa laser Eliorapid, Milano).

ro», di «un'architettura nell'architettura», secondo la limpida concezione di Baroni. Le prime indicazioni fornite nel verbale suggeriscono così di realizzare in corrispondenza della «seconda zona della sala» uno spazio «chiuso da muri e provvisto di idonee coperture [lucernari] che tengano conto della esigenza di illuminazione serale» quanto dei «dannosi effetti di controluce» per ovviare ai quali, i redattori suggeriscono di distanziare il vano dalla bifora e di «apporre all'interno dello sgancio [...] un nuovo serramento con vetri opachi» che funga anche da schermo-difusore dell'intensa luce naturale proveniente dall'esterno. Accessibile attraverso una «porta di particolare dignità stilistica» individuata nel portale in calcare con putti festanti e ghirlande proveniente da una casa di corso Magenta, il vano «dovrebbe essere ulteriormente ristretto mediante intelaiatura lignea come d'uso nel Cinquecento veneziano» e realizzato in materiali lapidei secondo una tecnica muraria riferibile a maestranze toscane opportunamente coadiuvate dalla consulenza scientifica del Soprintendente ai Monumenti per la Toscana Piero Sampaolesi, attivo nella recente istituzione del Museo nazionale di San Matteo a Pisa e nel restauro del grande chiostro annesso. Trae origine da queste precise indicazioni una fitta sequenza di *esperimenti sul campo* dei quali il Civico Archivio Fotografico serba memoria, alacremenente condotti da Costantino Baroni con l'ausilio di un calco in gesso dell'opera montato su un carrello mobile, nell'intento di definire l'incidenza luminosa e le coordinate spaziali più appropriate alla nuova presentazione della «Pietà Rondanini». Consapevole della responsabilità che l'esecuzione del calco in gesso di un tale capolavoro avrebbe comportato, Baroni tenta inizialmente di procurarne la migliore copia esistente sollecitando, tramite l'autorità del sindaco di Milano, la «cortese collaborazione» del proprietario Francesco Messina. L'irremovibile diniego dello scultore a concedere in prestito «l'antico quanto mai pregevole»⁽⁶³⁾ calco in gesso patinato in suo possesso, di fatto costringe la Direzione delle Civiche Raccolte d'arte, in deroga all'articolo 51 della Legge 1089 del 1939⁽⁶⁴⁾, a commissionare per centomila lire una nuova fedele riproduzione dell'opera a Cesare Gariboldi, uno dei più accreditati formatori dell'Accademia di Brera. Riqualficata da quattro differenti livelli espositivi ottenuti dallo sfondamento delle volte dei sotterranei e da una spettacolare tecnica di montaggio di pochi e peculiari elementi - il *plafond* in legno di noce a quattro spioventi del controsoffitto, la pavimentazione lastricata in pietra trachite, il breve lacerto ad affresco in bianco e *morello* - la Sala degli Scarlioni accoglie il pubblico con l'evidenza visiva delle sue opere silenziose e dei suoi ampi spazi «metafisici», rigorosamente epurati di qualunque supporto descrittivo (FIG. 5). Al termine dei gradini, inesorabili come una colata lavica, il visitatore viene convogliato nello stretto pertugio che si schiude fra una nicchia in legno d'ulivo e l'altra esagonale in pietra serena, trasparente omaggio, come il portale di concezione schiettamente toscana inizialmente proposto, alla cultura di provenienza dell'opera. Alla visione estatica del capolavoro si accompagna la percezione uditiva dell'acqua ciangottante nella vasca alloggiata nel vicino Cortiletto della Fontana, appositamente traslata dal Cortile Ducale per pro-



FIG. 6 - Castello Sforzesco. Primo piano della Corte Ducale: la sezione dei mobili.

Elevato su una piattaforma in ferro rivestita di *parquet* troneggia il coretto ligneo proveniente dalla Cappella di San Nicomede nel Castello di Torchiara, commissionato dal condottiero degli Sforza, Pier Maria Rossi, alla bottega dei Da Baiso per accogliervi l'amata Bianca Pellegrini. A separare il coretto dal resto della sala provvede una grande quinta composta da quattro pannelli snodabili rivestiti in tessuto di canapa o lino di colore rosa tenue sostenuti da montanti in metallo con piedi conici in bronzo fuso. Un ampio lucernario orientabile è stato aperto nell'antico soffitto ligneo per creare una illuminazione ambientale diffusa. Milano, Archivio Fotografico Studio Architetti BBPR, Foto "Fotogramma" (numero d'inventario 39) (Stampa laser Eliorapid, Milano).

vocare l'effetto di un «subitaneo cambiamento di stato d'animo»⁽⁶⁵⁾; ancora una volta, la legittimazione teoretica dell'esperienza ineffabile scaturita dalla fruizione sinestetica dell'opera d'arte è contenuta nel sistema filosofico crociano, ovvero nella teoria che assume l'espressione estetica come *sintesi organica* di espressioni sensibili⁽⁶⁶⁾. Approvata dalla Commissione di vigilanza sui lavori di ricostruzione del Castello nel corso di un incontro tenutosi il 24 gennaio del 1955, la sistemazione della "Pietà Rondanini" respinge, contrariamente alle proposte sperimentate nelle altre sale del Museo, qualsiasi tentativo di ambientamento stilistico e traduce in immagine l'assunto neo-idealista che negando la possibilità di una mediazione tra arte e fruitore, tra opera e suo contesto storico, determina di fatto il completo estraniamento del capolavoro. Per contro, in sostanziale continuità con i criteri museografici adottati nella Galleria delle Sculture, Costantino Baroni dispone al primo piano della Corte Ducale la ricostruzione di due ambienti dimensionalmente affini alla Camera di Griselda del Castello di Roccabianca e alla Cappella del Tribunale di Provvisione del Palazzo dei Giureconsulti⁽⁶⁷⁾ in maniera tale da presentare alle condizioni fruibili originarie il ciclo di affreschi e il gruppo di dipinti rispettivamente provenienti. Nella sezione dei mobili, un sistema di piattaforme di diversa altezza e pannelli orientabili rivestiti «in maniera da adeguarsi meglio alle esigenze interpretative dei diversi periodi storici» provvedono a «sostenere con un tono di maggior decoro i singoli pezzi, soddisfacendo ai fini didattici che questa sezione del Museo si propone senza ricorrere a ricostruzioni ambientali arbitrarie»⁽⁶⁸⁾ (FIG. 6).

L'esistenza di un rapporto biunivoco fra giudizio di valore e distanziamento fisico-simbolico delle opere, declinato per l'intero percorso del Museo d'Arte Antica, trae conferma dal progressivo radicalizzarsi del criterio di selezione qualitativa, insistito - è il caso della "Pietà Rondanini" - al punto da privare la scultura di qualsiasi notazione didascalica o compiacimento ornamentale e da eludere inesorabilmente ogni possibile dialogo fra il suo spazio platonico e le vicine sculture del Rinascimento lombardo. «Non si trattava tanto di squilibrio di rapporti, ma addirittura di diverso linguaggio e di un clima poetico assolutamente incomparabile»⁽⁶⁹⁾, chiarisce Costantino Baroni nel manifesto di concezione museografica pubblicato poche settimane dopo la sua scomparsa, alla vigilia della "riconsacrazione" del Museo d'Arte Antica, convinto com'era che soltanto «guidato per mano da capolavoro a capolavoro, da civiltà a civiltà, messo di fronte a un'opera che per essere capita non ha più bisogno di essere spiegata come cultura, [il pubblico possa] poco a poco orientarsi, mettersi *à la page* e cominciar a camminare con le proprie gambe»⁽⁷⁰⁾.

NOTE

- (1) Una copia della comunicazione è stata rinvenuta all'interno della *Miscellanea Baroni*, Castello Sforzesco, Milano.
- (2) La qualifica di "Ispettore aggiunto ai Musei del Castello Sforzesco di Milano" è riportata in corrispondenza del nome nel frontespizio del contributo intitolato *Un episodio poco noto della vita di San Carlo. La rimozione delle tombe dei Trivulzio nell'edicola Nazariana*, estratto dal terzo fascicolo della rivista "Aevum", a. IX, luglio-settembre 1935 e ripubblicato come scritto autonomo dalla società editrice "Vita e Pensiero" nello stesso anno.
- (3) Il quarto dei dieci documenti prodotti dallo studioso a corredo di un *curriculum vitae* redatto nell'agosto del 1941, affiorato tra le carte della *Miscellanea*, contempla la deliberazione del Podestà di Milano datata 1° maggio 1939 per la nomina di Costantino Baroni a conservatore delle Civiche Raccolte d'arte e allega la relazione della commissione esaminatrice.
- (4) Nato a Milano il 12 agosto del 1905 da genitori vicentini, Costantino Baroni si laurea nel '32 in Giurisprudenza all'Università degli Studi di Milano; due anni dopo consegue il diploma in paleografia, diplomatica e dottrina archivistica presso la Regia Scuola di paleografia della stessa città e decide di abdicare agli studi giuridici per dedicarsi interamente a ricerche specialistiche nell'ambito della storia dell'architettura lombarda e delle arti applicate. Nel '28 aveva esordito come ceramologo pubblicando un originale contributo critico sulle pagine della rivista "Faenza", il bollettino del Museo delle ceramiche emiliano fondato da Gaetano Ballardini nel 1913. A testimoniare il limpido impianto filologico delle sue agguerrite indagini critiche e la pazienza, rigorosissima ricerca di inediti documenti d'archivio provvedono nel '36 la comunicazione tenuta al I Congresso storico lombardo dal titolo *Il metodo storico ed i problemi di valutazione critica dell'architettura rinascimentale di Lombardia* [tipografia A. Cordani, Milano 1937], nel '40 il primo volume di *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco* pubblicato dalla casa editrice Sansoni di Firenze nella "Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte" diretta da Mario Salmi, nel '41 il saggio *L'architettura lombarda da Bramante al Richini. Questioni di metodo* sovvenzionato dalla sezione lombarda del Centro nazionale di studi sul Rinascimento e nel '44 due studi monografici dedicati alla *Scultura gotica lombarda* [edizioni d'arte E. Bestetti, Milano 1944] e a *Bramante* [Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1944].
- (5) Gli appunti delle lezioni di storia dell'arte tenute all'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano dal 1942 al '54 sono pubblicati a cura dell'Istituto dalla società editrice "Vita e Pensiero". Gli anni accademici 1943-44 e 1944-45 prevedono rispettivamente i corsi dal titolo *Bramante e la sua posizione nel Rinascimento* [Milano 1944] e *Dalle origini ai precedenti di Giotto* [Milano 1945].
- (6) Se l'irreperibilità degli eredi ha finito per contenere la lettura interpretativa dell'uomo all'interno di quella eminente dello studioso, i vividi ricordi rievocati dagli amici e collaboratori Gian Alberto Dell'Acqua e Giuseppe Lanzani hanno parzialmente restituito alla figura di Costantino Baroni un proprio spessore umano.
- (7) La qualifica di Soprintendente capo alle Raccolte d'Arte e di Storia del Comune di Milano avocata a Giorgio Nicodemi per disposizione del regime nel 1928 entrava in conflitto istituzionale con quella di Soprintendente alle Gallerie della Lombardia ricoperta da Ettore Modigliani fino al 1935.
- (8) A documentare la frequenza dei soggiorni trascorsi da Costantino Baroni in località della Val Sugana prossime a Vicenza, città natale dei suoi genitori, provvedono le minute delle lettere inviate da quei luoghi ad amici e colleghi confluite fra le carte della *Miscellanea*.

- ⁽⁹⁾ In un *Promemoria per l'interpellanza sulla politica artistica del Comune* rinvenuto nella *Miscellanea*, redatto da Costantino Baroni a due anni dalla nomina, compare la prima pacata denuncia. Nella relazione sull'attività svolta dalle Civiche Raccolte d'Arte durante l'anno 1952 [Atto n. 27 del 15 gennaio 1953 custodito nel Civico Archivio amministrativo in deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche], nel dichiarare alla Ripartizione Educazione di aver assicurato con la propria attività al Comune di Milano l'acquisto della "Pietà Rondanini", Baroni ricorda come "questo atto memorabile sia caduto durante il non sempre agevole svolgimento delle mansioni direttoriali affidate *pro tempore* allo scrivente".
- ⁽¹⁰⁾ In un limpido manifesto di concezione museografica pubblicato postumo sulle pagine della rassegna mensile del Comune, Costantino Baroni delinea modalità e tempi della "complessa operazione di recupero" che ha coinvolto i Civici Musei d'Arte; C. Baroni, *Significato di un recupero*, in "Città di Milano", a. 73, n. 3, marzo 1956, pp. 139-146.
- ⁽¹¹⁾ È quanto andava tentando in ambito statale il Soprintendente alle Gallerie della Lombardia Ettore Modigliani il quale, deciso a inserire la ricostruzione di Brera tra i provvedimenti ministeriali d'urgenza, procedeva con l'ausilio dell'architetto Piero Portaluppi alla sistemazione provvisoria delle ultime sette sale del percorso e all'inaugurazione, nell'ottobre del 1946, della "Piccola Brera", primo intervento funzionale alla ricostruzione organica della Pinacoteca completata sei anni più tardi da Fernanda Wittgens.
- ⁽¹²⁾ C. BARONI, *Tesori ignorati al Castello Sforzesco*, in "Il Popolo", domenica 1° febbraio 1948, p. 3. L'articolo fa parte delle centinaia di elzeviri autografi pubblicati da Costantino Baroni sulle terze pagine dell'edizione milanese de "Il Popolo", l'organo di stampa della Democrazia Cristiana al quale l'intellettuale collabora in veste di corrispondente d'arte, critico militante e opinionista dall'ottobre del 1945 al marzo del 1956.
- ⁽¹³⁾ In un faldone della *Miscellanea* presso il Castello Sforzesco è stato rintracciato un interessante *Promemoria sui problemi di ricostruzione dei Civici Musei d'Arte* in cinque pagine dattiloscritte redatto da Costantino Baroni nell'estate del 1945 come primo resoconto della situazione edilizia e registro, in ordine di priorità, degli interventi da effettuare al Castello; l'urgente interessamento delle autorità governative sollecitato nel *Promemoria* farà guadagnare all'esercizio finanziario 1946 dei Musei del Castello Sforzesco circa cinquanta milioni di lire stanziati dal Provveditorato in conto riparazioni dei danni di guerra.
- ⁽¹⁴⁾ L'espressione, riportata nella prima pagina del *Promemoria* sopracitato, ben esemplifica l'intesa fra i responsabili delle varie Ripartizioni del Comune sopraggiunta allo smarrimento determinato dal conflitto.
- ⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 4.
- ⁽¹⁶⁾ Con il concorso del duca Marcello Visconti di Modrone, Podestà di Milano e *connoisseur*, Giorgio Nicodemi aveva assicurato nel maggio del 1935 alle Raccolte d'arte del Castello Sforzesco l'ambitissima collezione Trivulzio sottraendola, in cambio del "Ritratto d'uomo" di Antonello da Messina e del Libro d'Ore del duca di Berry, alle mire del Comune di Torino. Acquistato a mezzo di sottoscrizione cittadina, lo straordinario *corpus* composto da avori, arazzi, vetri, bronzi, tredici dipinti e oltre quarantamila cimeli bibliografici, venne esposto interamente, in virtù di una clausola contrattuale, all'interno della grande Sala della Cancelleria, al primo piano della Corte Ducale, entro vetrine e scaffali in legno di noce realizzati su disegno dell'architetto Ludovico Pogliaghi.
- ⁽¹⁷⁾ L'articolo di RAFFAELLO GIOLLI dal titolo *I Musei e la vita al Castello Sforzesco di Milano* pubblicato su "Emporium" nel febbraio del 1934 [a. XL, n. 2, pp. 94-102] enuncia i criteri che hanno sotteso il riordino dei Musei municipali e ne visualizza alcuni nelle nove illustrazioni a corredo del testo.
- ⁽¹⁸⁾ C. BARONI, *Tesori ignorati al Castello Sforzesco*, cit.

- ⁽¹⁹⁾ La precoce sensibilità mostrata da Costantino Baroni nei confronti del valore documentario della fotografia, utilizzata eminentemente a fini inventariali e scientifici, è testimoniata da una fitta sequenza di richieste di spese da imputarsi a bilancio straordinario inoltrate dalla Direzione alle Belle Arti alla Ripartizione Educazione del Comune a partire dal 1945 e intensificate in coincidenza con l'apertura del cantiere nel gennaio '53 al fine di "documentare lo sviluppo dei lavori prima e dopo i restauri e i rifacimenti del Museo d'Arte Antica del Cortile Ducale" [prot. gen. 144696/53, Archivio Civico amministrativo in deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche]. La sua concezione della fotografia come indispensabile strumento dell'indagine storico-critica è espressa nell'articolo *La Raccolta iconografica al Castello Sforzesco*, pubblicato sulla rivista del Comune "Milano", a. 59, settembre 1942, pp. 404-406.
- ⁽²⁰⁾ C. BARONI, *Tesori ignorati al Castello Sforzesco*, cit.
- ⁽²¹⁾ C. BARONI, *Significato di un recupero*, cit., p. 142.
- ⁽²²⁾ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Remo Sandron editore, Milano-Palermo-Napoli 1902, a cura di G. Galasso, Adelphi edizioni, Milano 1990, pp. 141-149.
- ⁽²³⁾ U. CORNO, *Vicende del Museo*, in "Città di Milano", a. 73, n. 3, marzo 1956, p. 160.
- ⁽²⁴⁾ La matrice filosofica dell'insegnamento impartito dai museografi "riformisti" trova una formulazione esemplare nel saggio di Benedetto Croce dal titolo *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1923, in cui il filosofo distingue per la produzione di ciascuno degli autori e, implicitamente, dei "generi" selezionati, ciò che è poetico da ciò non ritiene tale.
- ⁽²⁵⁾ C. MARCENARO, *The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*, in "Museum", v. II, n. 4, 1954, p. 266.
- ⁽²⁶⁾ C. BARONI, *Significato di un recupero*, cit., p. 141.
- ⁽²⁷⁾ C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, in "Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche", vol. LXXXVIII, 19° della serie III, fasc. I-II, Milano 1955, Ulrico Hoepli editore, pp. 21-32. Recensito da A. M. Brizio in "Raccolta Vinciana", fasc. XVIII, tipografia U. Allegretti di Campi, Milano 1960, pp. 241-242.
- ⁽²⁸⁾ *Promemoria sui problemi di ricostruzione...*, cit., p. 3. Poche righe sopra: "Si deve tener presente che siamo di fronte ad una situazione eccezionalmente favorevole ad una sostanziale revisione del problema di organizzazione dei musei cittadini, visto che, con la distruzione di notevole parte del materiale di allestimento (vetrine, cavalletti per dipinti, ecc.) anche le raccolte che già facevano parte del patrimonio comunale, non si trovano in condizioni molto diverse da quelle del Poldi Pezzoli: materiale in casse che noi possiamo oggi studiare di sistemare con una certa libertà d'iniziativa".
- ⁽²⁹⁾ *Ibidem*, p. 4.
- ⁽³⁰⁾ *Ibidem*.
- ⁽³¹⁾ *Ibidem*, p. 5.
- ⁽³²⁾ *Promemoria per l'interpellanza...*, cit., p. 1.
- ⁽³³⁾ C. BARONI, *Riorganizzare i musei*, in "Il Popolo", domenica 3 agosto 1947, p. 3.
- ⁽³⁴⁾ *Promemoria per l'interpellanza...*, cit., p. 1. La nota precisa: "L'11 ottobre 1947 la Giunta Municipale decise di sottoporre [il piano Baroni] all'esame di una vasta Commissione consultiva, a far parte della quale furono chiamati, con i due Soprintendenti locali ai Monumenti [Gino Chierici] e alle Gallerie [Guglielmo Pacchioni] e con i docenti universitari milanesi, personalità nel campo degli studi storici e della critica come il sen. Alessandro Casati, il prof. Francesco Flora, il prof. Roberto Longhi, il prof. Alessandro Visconti, il prof. Rodolfo Pallucchini, gli

architetti Giuseppe De Finetti e Emilio Lancia, funzionari e tecnici del Comune". La Commissione consultiva eletta dalla Giunta municipale aveva approvato il piano Baroni nella primavera del 1947 raccomandandone "la più sollecita esecuzione [...] auspicando che nella ricostruzione ci si attenesse alla massima: poco alla volta ma bene e ordinatamente".

- (35) E. N. ROGERS, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in "Domus", n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3.
- (36) G. SAMONÀ, *Testimonianza*, in *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo Studio architetti BBPR a Milano. L'impegno permanente*, catalogo della mostra, a cura di A. Piva, Milano, PAC, 18 novembre 1982 - 3 gennaio 1983, Electa, Milano 1982, p. 11.
- (37) Tra i contributi più incisivi dedicati al museo come strumento di educazione visiva alla qualità artistica è la nota dal titolo *Il museo, scuola del pubblico* relazionata da Lionello Venturi al Convegno di Museologia indetto a Perugia dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti nel marzo del 1955.
- (38) C. BARONI, *Interesse del museo*, in "Città di Milano", a. 73, n. 3, marzo 1956, p. 175. La sintesi a priori con la quale Croce identifica nell'*Estetica* gli atti logici del giudizio individuale e della definizione - l'intuizione e la categoria -, origina una perfetta coincidenza tra filosofia e storia, tra giudizio filosofico e giudizio storico, decretando così la perenne contemporaneità dell'epoca alla quale ci si riferisce nel conoscere storico. La suggestione storicista dell'ambientamento stilistico informa gli allestimenti predisposti da Costantino Baroni in Palazzo Reale sin dai primi anni '50; con un *coup de théâtre* ricrea all'ingresso della "Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi" una grande natura morta servendosi di alcune paia di antichi guanti e spade, per la rassegna dedicata ai pittori della realtà in Lombardia fa appendere alle pareti delle pesanti cortine in velluto di colore crèmi ma entrambe le "trovate" verranno rimosse appena dopo i *vernissages* per iniziativa di Roberto Longhi.
- (39) "Un'alleanza, o un'intesa tra storici dell'arte e architetti, che è stata politica (o etica, come si preferiva allora) prima che intellettuale" fa rilevare Marisa Dalai Emiliani in un memorabile saggio sempre ricco di spunti dedicato all'eccentrica personalità di Carlo Scarpa e all'audace riforma museografica da lui attivata a partire dal 1946: Marisa Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, a cura di L. Magagnato, edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 149-170.
- (40) C. BARONI, *Interesse del museo*, cit., p. 175.
- (41) Il rendiconto del sopralluogo con la richiesta di rimborso di alcune delle spese sostenute per il viaggio, è affiorato nel faldone relativo all'anno 1951 in deposito presso l'Archivio Civico amministrativo [Ufficio amministrativo economale prot. n. 257/51].
- (42) C. BARONI, *Nei musei di Genova si respira aria nuova*, in "Il Popolo", venerdì 22 giugno 1951, p. 5.
- (43) Archivio Civico amministrativo, Ufficio amministrativo economale prot. n. 257/51, cit.
- (44) C. BARONI, *Interesse del museo*, cit., p. 175.
- (45) C. BARONI, *Significato di un recupero*, cit., pp. 145-146.
- (46) L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E. NATHAN ROGERS, *Carattere stilistico del Castello*, in "Casabella-continuità", n. 211, giugno-luglio 1956, p. 63.
- (47) C. BARONI, *Interesse del museo*, cit., p. 175.
- (48) Cfr. E. NATHAN ROGERS, *Il passo da fare*, in *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968, pp. 116-126.
- (49) Si tratta dell'"Albo K. 33", l'unica testimonianza grafica dell'importante recupero di proprietà del Comune di Milano, custodita nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. È composta dalle copie eliografiche di una serie stilisticamente omogenea di cinquanta tavole numerate di grande formato (66x59), eseguite in inchiostro di china Rapidograph e penna su fogli riquadrati

ti dall'architetto Enrico Peressutti nel corso del biennio 1948-49. Alla riproduzione, nella prima pagina, dell'incisione "Il Real Castello di Milano", eseguita nel 1753 da Marco Antonio Dal Re, seguono la planimetria che evidenzia la posizione occupata dalla fortezza nel tessuto urbano, la planimetria generale del Castello, diciassette piante e sei sezioni del complesso disegnate in scala 1:200, e venticinque studi prospettici o assonometrici degli ambienti, schizzati e commentati da Peressutti. Quest'ultima più consistente sezione di tavole è caratterizzata da un raffinato gusto per l'equilibrio compositivo e per la presentazione in massimo rilievo di alcuni concreti dettagli unitamente alla qualità dinamica del segno e alla mirabile resa grafica dei materiali.

- (50) L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E. NATHAN ROGERS, *Carattere stilistico del Castello*, cit., p. 65.
- (51) *Ibidem*.
- (52) Archivio Civico amministrativo, prot. n. 535/53. Cfr. C. Baroni, *Interesse del museo*, cit., p. 181: "Eppure l'atrio di un museo è qualcosa di più di un locale utilitario [...] è certo che, mentre esso evita al visitatore un salto troppo brusco dal chiasso della strada al silenzio raccolto della storia, costituisce anche in qualche modo il biglietto da visita del museo".
- (53) Nel resoconto tecnico *Un anno di lavori al Castello*, in "Città di Milano", a. 72, n. 4, aprile 1955, pp. 212-218, l'ingegnere Enrico Ghiringhelli rivela che il trasporto della statua "è stato effettuato in una sola giornata, senza smontare la parte superiore del gruppo scultoreo. L'operazione delicatissima ha richiesto però l'esecuzione di una accurata incastellatura d'imbrigliamento".
- (54) È probabile che si tratti del medesimo drappo venduto dal mercante tessile Disegni al Comune di Milano nel 1952 per interessamento della Direttrice della Galleria Borghese di Roma, Paola Della Pergola, impiegato nel novembre di quell'anno come fondale della "Pietà Rondanini", provvisoriamente allestita da Giacomo Manzù nella Cappella Ducale.
- (55) Il dispositivo ostensivo, ormai rimosso ma molto fotografato all'indomani dell'inaugurazione del Museo, era formato da uno stelo a sezione ottagonale in bronzo dorato a base conica fortemente rastremato in corrispondenza del piano di appoggio del frammento; un sistema di piattine in ferro assicurate allo stelo sosteneva un grande disco di marmo lievemente convesso dall'interno dorato. L'intento di consentire al visitatore una fruizione suggestiva e filologicamente corretta dell'opera è lo stesso che aveva indotto Franco Albini a disporre in equilibrio compositivo asimmetrico i due frammenti della sepoltura di Margherita di Brabante in Palazzo Bianco, dei quali tuttora non si conosce il rapporto originario, elevandoli sul cilindro metallico telescopico che un motore a pompa idraulica azionato dal visitatore, provvedeva a sollevare e far ruotare.
- (56) Una scelta tanto coerente e sistematica presuppone la volontà del Comune di Milano di autopromuovere la propria funzione di committente e sovvenzionatore di opere pubbliche di fronte allo Stato e all'intera cittadinanza; a tal fine, le pagine promozionali delle imprese coinvolte nel cantiere del Castello, pubblicate in appendice al numero 211 di "Casabella-continuità" dedicato al riordino del Museo d'Arte Antica, costituiscono un'autentica miniera di informazioni tecniche e "politiche".
- (57) Un Atto del Comune del gennaio 1951 rinvenuto nel Civico Archivio amministrativo [prot. gen. 7075/51] testimonia le perplessità sollevate dal Direttore reggente circa l'impatto cromatico della beola di qualità bianca inizialmente proposta da BBPR: "Si domanda se la beola bianca prevista per il nuovo pavimento non possa evadere il debito stacco cromatico con le sculture in esposizione che sono per la maggior parte in sarizzo e in calcare". Ed aggiunge: "Si suggerisce di sostituire lo zoccolo in legno [di noce] a parete con altro di materiale litico [pietra trachite]. La tinteggiatura delle pareti non può essere fatta a gesso e colla, bensì a buon fresco. Questo in omaggio al tono stilistico dell'edificio".
- (58) C. BARONI, *Interesse del museo*, cit., p. 175.
- (59) La sera del 20 dicembre 1952 dei magniloquenti versi commissionati a Riccardo Bacchelli dal Comune di Milano celebrarono il memorabile evento; R. Bacchelli, *Per la traslazione della Pietà Rondanini di Michelangelo*, stamperia Cesare Tamburini, Milano 1954.

- ⁽⁶⁰⁾ La notizia è riportata da Costantino Baroni nella relazione sull'attività svolta dalle Civiche Raccolte d'Arte durante l'anno 1952 indirizzata alla Ripartizione Educazione del Comune [Archivio Civico amministrativo, prot. gen. 27 del 15 gennaio 1953].
- ⁽⁶¹⁾ C. BARONI, *Significato di un recupero*, cit., p. 146.
- ⁽⁶²⁾ Il verbale, privo di numero di protocollo e composto da cinque pagine dattiloscritte, è custodito nel faldone relativo all'anno 1953 dell'Archivio Civico amministrativo.
- ⁽⁶³⁾ La giustificazione al proprio diniego, seccamente addotta in ragione del pregio storico e artistico del calco, è contenuta in una lettera datata 18 giugno 1953 [prot. gen. 4615/53], inviata dallo scultore al sindaco Virgilio Ferrari in risposta alla richiesta avanzata il 26 maggio dello stesso anno.
- ⁽⁶⁴⁾ Un Atto dell'Ufficio legale del Comune di Milano datato 22 dicembre 1953 [prot. gen. 138360/53] inviato alla Ripartizione Educazione, chiarisce che l'art. 51, il quale vieta di trarre calchi dagli originali di cose che presentino interesse artistico, storico, archeologico o etnografico di proprietà dello Stato o di altro Ente o Istituto pubblico, ha valore soltanto dichiarativo e non sanzionatorio e invita il Comune a sollecitare al Ministero della Pubblica Istruzione l'estensione del vincolo, ora che l'opera è di proprietà municipale, ai privati possessori di calchi.
- ⁽⁶⁵⁾ L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E. NATHAN ROGERS, *Stile del museo*, in "Città di Milano", a. 73, n. 3, marzo 1956, p. 193.
- ⁽⁶⁶⁾ Cfr. il secondo paragrafo della prima parte dell'*Estetica* dal titolo *L'intuizione e l'arte*, cit., pp. 17-28.
- ⁽⁶⁷⁾ C. BARONI, *I dipinti del Cerano e del Procaccini per la Cappella del Tribunale di Provvisione*, in "Milano", a. 50, n. 4, aprile 1934, pp. 185-190.
- ⁽⁶⁸⁾ L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E. NATHAN ROGERS, *Stile del museo*, cit., p. 194.
- ⁽⁶⁹⁾ C. BARONI, *Interesse del museo*, cit., p. 184.
- ⁽⁷⁰⁾ *Ibidem*, p. 175.

PROGRAMMI E PROGETTI PER IL RIALLESTIMENTO DEL MUSEO DI ARTE DECORATIVA DEL CASTELLO SFORZESCO NEL SECONDO DOPOGUERRA.

Analisi di fonti documentarie poco note

Claudio Salsi, Andrea Perin

Un museo di arti decorative (o applicate, nell'accezione ora un po' desueta) ha il compito di testimoniare che gli oggetti, di cui gli uomini si circondano da sempre per assolvere alle necessità della vita quotidiana, possono assumere valenze estetiche capaci di trascendere quelle semplicemente funzionali o utilitaristiche. Il museo deve documentare didatticamente questa *pulchritudo adhaerens* degli oggetti, secondo l'accezione kantiana, conservando e presentando una serie molto significativa di elaborati di epoche, civiltà, classi e materiali diversi da cui risulti palese il prevalere della bellezza di un manufatto sulla sua utilità pratica.

Ciò premesso appare evidente la centralità delle problematiche espositive e allestitive nell'organizzazione e nella gestione di una tipologia museale specifica come le Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano.

In particolare vorremmo prendere in considerazione una serie di documenti grafici e fotografici, conservati rispettivamente presso la Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" e l'Archivio Fotografico, relativi alla sistemazione di questa importante sezione dei musei civici del Castello nel secondo dopoguerra. Si tratta di elaborazioni progettuali di estremo interesse, in parte completamente inedite, che testimoniano le riflessioni museografiche compiute dai protagonisti della ricostruzione del Castello dopo i gravi bombardamenti dell'agosto 1943. Parliamo del direttore del museo, Costantino Baroni (1905-1956), e dello studio di architettura BBPR (L.B. Belgiojoso, E. Peressutti e E.N. Rogers), incaricato del completo restauro dell'edificio monumentale.

Una premessa necessaria: il problema della valorizzazione museale degli oggetti d'arte nel periodo 1874-1945

Ci sembra opportuno riassumere, anche per sommi capi, l'evoluzione dei criteri e delle preoccupazioni che, nell'arco di quasi un secolo, animarono il lavoro dei responsabili delle raccolte civiche nel tentativo di raggiungere un'efficace presentazione degli oggetti d'arte decorativa all'interno di un museo di difficile articolazione, dove ogni complesso (archeologia, arte e arte applicata) presenta problemi particolari sia di natura storico-artistica, sia di natura espositiva.

Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco appartengono al genere di quelle istituzioni che in Europa nella seconda metà dell'Ottocento, venivano chiamate "musei industriali" e in Italia "artistico-industriali" intendendosi con ciò indicare le collezioni pubbliche composte da pregevoli manufatti del passato che dovevano incentivare "il buon gusto" allo scopo di migliorare le produzioni manifatturiere nazionali. In Italia tali musei, a parte il Regio Museo Industriale Italiano di Torino, il primo di questo tipo fondato nel 1862 e ispirato al Conservatoire National des Arts et Métiers di Parigi, non guardavano al mondo della produzione industriale modernamente intesa, che da noi stentava a prendere avvio, ma piuttosto all'artigianato artistico e cioè ad un'attività tradizionale basata ancora sull'ingegno creativo e sul lavoro individuale; infatti i musei industriali erano generalmente collegati a scuole d'arti e mestieri⁽¹⁾. A Milano, in particolare, l'impulso a creare una realtà di questo tipo partì dall'Associazione Industriale Italiana, un sodalizio formato da cittadini milanesi, che, nel 1873, si impegnavano a stendere un dettagliato statuto con i principi ispiratori di un costituendo museo d'arte industriale⁽²⁾.

Le istituzioni indicate come punto di riferimento erano il South Kensington, poi Victoria & Albert Museum, di Londra, aperto nel 1852 e l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna, sorto nel 1863. Contemporaneamente si ponevano le basi anche di una scuola popolare di disegno applicato, la futura Scuola d'Arte Applicata all'Industria, collocata al Castello nel 1896, dove sarebbe rimasta per oltre un secolo⁽³⁾.

Gli organizzatori crearono le premesse del museo approntando una grandiosa esposizione, con prestiti da collezioni private ed edifici di culto, che fu inaugurata con successo nel 1874 presso il Padiglione dei Giardini Pubblici di Milano (ora non più esistente, al suo posto sorge il Museo di Storia Naturale). A mostra conclusa, il museo d'arte industriale, con le opere lasciate in dono dai collezionisti, venne allestito a cura dell'Associazione nello stesso edificio e lì rimase per qualche tempo, finché fu interamente ceduto al Comune di Milano con apposita convenzione nel 1877. L'anno seguente il Comune inaugurava il Museo Artistico Municipale, sempre nell'ambito del Padiglione dei Giardini. Accanto al patrimonio del museo industriale il Comune raccolse le opere d'arte che già possedeva, fino ad allora dislocate in vari edifici pubblici e in gran parte depositate presso l'Ambrosiana. Nella nuova istituzione, che si configurava come il tipico museo della città, più vicino al classico modello del museo italiano che agli esempi europei, purtroppo, gli scopi dell'Associazione, se si esclude il sostegno fornito alla scuola professionale, rimasero sostanzialmente disattesi e le arti applicate sembrarono perdere, per qualche tempo, quel ruolo prestigioso che avevano rivestito all'interno della precedente struttura⁽⁴⁾. Si attesta comunque, fin dalle prime sistemazioni espositive, la presenza di un gran numero di tipologie di oggetti, ordinati secondo gli stessi criteri seguiti nell'esposizione del 1874 (per classi di materiali e non per nuclei collezionistici), acquisiti soprattutto grazie al recente lascito del nobile milanese Malachia De Cristoforis. Tale varietà di generi contraddistingue anche oggi le Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Via via che si completavano i restauri ad opera dell'architetto Luca Beltrami, l'austero Castello Sforzesco, ceduto dall'Amministrazione Militare al Comune di Milano nel 1893, si andava delineando come sede ideale per ospitare importanti istituti

culturali milanesi. Accogliendo le indicazioni di una specifica commissione di studio al Castello vennero destinati il Museo del Risorgimento, il Museo Patrio Archeologico, statale, e il Museo Artistico Municipale. Il Museo Artistico fu allestito da C. Ermes Visconti, G.B. Vittadini e C. Bazzero⁽⁵⁾. Il marchese Carlo Ermes Visconti, presidente della Commissione Amministratrice del Museo, ebbe un ruolo fondamentale nel definire l'assetto scientifico delle collezioni, a cui mise mano con il contributo degli architetti Luca Beltrami e Gaetano Moretti. In qualità di Conservatore del Castello, Beltrami concepiva allestimenti e finiture per far risaltare le opere esposte alla ricerca di un equilibrio tra ambiente, oggetti e osservatore⁽⁶⁾. Ricordiamo qui la sua preoccupazione, manifestata anche in vivace polemica con gli altri comprimari di quel momento di vita iniziale del museo, affinché gli oggetti d'arte di piccole dimensioni come gli avori, i bronzi e le oreficerie, per ragioni di omogeneità espositiva e di sicurezza fossero collocati ai piani superiori ed esposti in vetrine⁽⁷⁾. Le collezioni dei materiali archeologici e di scultura lombarda trovarono sistemazione al piano terreno del cortile ducale, mentre le arti applicate e la pinacoteca furono destinate al piano superiore, negli appartamenti ducali.

I musei vennero ufficialmente inaugurati il 10 maggio 1900. Tre anni più tardi nella Rocchetta sarà aperta al pubblico la Galleria d'Arte Moderna⁽⁸⁾. La sezione relativa alle arti decorative e alle opere di pittura era denominata, con una certa dose di approssimazione, "Museo d'arte applicata all'industria"⁽⁹⁾, non solo a causa della presenza della Scuola d'Arte Applicata che si estendeva su due piani alle spalle del Portico dell'Elefante nella Corte Ducale, ma anche probabilmente perché le raccolte di oggetti erano molto cresciute rispetto al nucleo iniziale e, integrate da numerosi elaborati provenienti dal Museo Patrio Archeologico⁽¹⁰⁾, si presentavano estremamente cospicue e rappresentative. L'allestimento predisposto per le arti applicate era ancora una volta improntato al principio dei raggruppamenti tipologici, che volevano suggerire un'atmosfera vagamente evocativa dei gusti collezionistici del passato attraverso abbinamenti, molto interpretativi e fortemente eclettici, realizzati accostando, e quasi assiependo secondo l'uso del tempo, un gran numero di manufatti di natura diversa (FIG. 1). Nel loro insieme gli oggetti dovevano rendere l'impressione di un opulento assortimento di forme e di materiali. In nessun caso, dunque, Beltrami pensava di dover ricreare l'ambientazione originaria delle opere esposte, perché in questo modo si sarebbe vanificata l'idea di allestimento come creazione autonoma e originale che doveva perseguire uno scopo pedagogico ben preciso, necessario per una corretta comprensione della storia dell'arte. In questa logica anche il frammento, il pezzo non integrato dal restauro, meritava dignità espositiva nel museo⁽¹¹⁾. Solo in un caso, da quanto ci risulta, si derogò parzialmente a questo criterio, quando, nel 1914, per accogliere una parte dei molti oggetti artistici lasciati ai musei civici dal conte Galeazzo Visconti di Rosasco, si allestì nella corte ducale una sala in stile settecentesco, ornata con damaschi e fregi pittorici, ispirata ai motivi decorativi di un ambiente della Villa Ghirlanda di Cinisello⁽¹²⁾. Per Beltrami tuttavia il museo era, in linea di principio, una triste necessità, un fatto negativo che decontestualizzava le opere, le imprigionava e le costringeva a diventare "pagine mute"⁽¹³⁾. Nel 1910, nelle parole dell'assessore alla cultura Michele Scherillo era nuovamente dichiarata l'importanza delle arti decorative: "Le raccolte d'arte detta industria-

le caratterizzano la fisionomia odierna del nostro museo", ma gli ingenti incrementi, come l'acquisto, nel 1908, della collezione Mora, con l'introduzione di circa 600 arredi lignei, manufatti di vario tipo e numerosi esemplari tessili, comportava per l'amministrazione comunale problemi logistici complessi e la necessità di ripensare radicalmente i criteri di presentazione di tutte le collezioni di arte applicata. Infatti le nuove immissioni avevano offuscato la coerenza delle originarie soluzioni espositive apprestate dal Visconti e dal Beltrami, e già si metteva in crisi il principio tradizionale dell'articolazione tipologica prefigurando, al fine di favorire la comprensione dei contesti storici originali, ipotesi nuove sul genere delle cosiddette *period rooms*, più familiari alla museologia anglosassone: "della collezione Mora importanti sono i mobili del settecento, tali da richiedere, di per sé, un'intera ed ampia sala, in cui possono essere tentati dei ravvicinamenti che diano, per quanto senza precisione di contorni, l'impressione di qualche 'ambiente': una sala, una camera, un gabinetto"⁽¹⁴⁾.

Negli anni '30 Giorgio Nicodemi, nel ruolo di Soprintendente dei musei civici, metteva mano a un radicale riordino delle raccolte del Castello, che sarebbe culminato nell'ingresso della ingente collezione Trivulzio, acquistata dal Comune nel 1935. L'impegno del Nicodemi era diretto a correggere radicalmente i percorsi espositivi, continuando un compito arduo avviato con riconosciuta competenza dal predecessore, Carlo Vicenzi e cioè quello di districare "un ammasso imbrogliato delle più disparate raccolte", attraverso accurati inventari, catalogazioni, rinnovo sistematico di tutte le sale e revisione di ogni singola vetrina, come risulta dalla lucida critica di Raffaello Giolli ospitata sulle pagine di "Emporium"⁽¹⁵⁾. L'obiettivo era il raggiungimento di una certa razionalità espositiva sottraendo i reperti al principio dei raggruppamenti pittoreschi, che ingeneravano confusione nell'osservatore rendendo illeggibili i singoli oggetti. Si intendeva inoltre rendere più vivi e attraenti gli spazi espositivi perché il museo potesse essere concepito non solo per "maggior rispetto degli oggetti conservati" e "per maggiore dignità degli studi", ma anche "in una funzione di vita", cioè più attivo e comunicativo, insomma più vicino alle esigenze del pubblico che tendeva a considerare quel luogo come una entità statica e passiva. In tale prospettiva vennero riorganizzate la collezione di porcellane (a seguito dell'acquisizione del grande nucleo Eisner von Eisenhof, 1933) ordinata per cronologia e centri di produzione, le sezioni delle oreficerie, dei bronzi, dei ferri artistici. La collezione dei corredi guerreschi era stata sottoposta a un solerte vaglio critico e ripresentata con un allestimento a parete che tendeva a simulare l'interno di una sala d'armi di un antico maniero. A discapito delle finalità dichiarate, improntate a principi di chiarezza e orientate a far prevalere l'oggetto museale sull'allestimento, si risuscitava invece un gusto tardoromantico per l'ambientazione evocativa (FIG. 2), ben lontana dalla sobrietà degli allestimenti d'inizio secolo, che mirava a ricreare l'atmosfera di una casa patrizia e che interessava non solo le arti decorative, ma anche la pinacoteca (mobili antichi accostati ai quadri e dipinti disposti su diversi registri ad imitare la classica quadreria familiare)⁽¹⁶⁾. Inoltre l'afflusso delle nuove opere dalla collezione Trivulzio finì per determinare un semplice affollamento dei pezzi a detrimento della tanto auspicata selezione dei valori stilistici e comportò lo smembramento della piccola ma non trascurabile pinacoteca declassata a

suppellettile di corredo delle sale del mobilio⁽¹⁷⁾. È comunque molto interessante notare che le raccolte etnografiche e orientali si trovavano collocate, per la prima volta, in sale separate "come piccoli musei che avranno la loro vita indipendente", anticipando quindi la preoccupazione museografica che presiede all'attuale progetto per il "Centro delle Culture Extraeuropee", la cui realizzazione è prevista tra pochi anni presso l'area Ansaldo, quindi in un contesto architettonico finalmente autonomo dal resto delle collezioni storiche del Castello⁽¹⁸⁾.

Il dopoguerra e il ruolo di Costantino Baroni

I bombardamenti aerei di Milano del 1943 privarono le Raccolte d'Arte Applicata di intere collezioni: bruciarono la sezione tessile, la raccolta africana Vigoni e quella etnografica, i danni di guerra depauperarono la collezione di ceramiche rinascimentali, il nucleo dei bronzi giapponesi, le raccolte di ceramiche e di vetri del Novecento. Si cercherà di porre rimedio alle gravi perdite con una feconda campagna di acquisti nei settori delle argenterie medievali, dei tessuti archeologici, delle sculture lignee e dei mobili; di queste accessioni rende conto Paolo Arri-goni nel 1954 sul "Bollettino d'Arte" del Ministero della Pubblica Istruzione⁽¹⁹⁾. I lavori di ripristino dei gravi danni bellici, a lungo protratti, fornirono tuttavia l'occasione per trasformare profondamente anche gli assetti espositivi definiti da Giorgio Nicodemi nei primi anni Trenta. L'opera congiunta di Costantino Baroni (FIG. 3), direttore reggente, e dello studio di architettura BBPR ci ha consegnato le sale più prestigiose del museo, pensiamo in particolare a quelle del circuito inferiore della Corte Ducale, ancor oggi considerate un caposaldo della museografia internazionale. Il Baroni esercitò un'azione fondamentale per la felice impostazione del percorso della scultura medievale e rinascimentale, ma non fece in tempo a elaborare un completo programma espositivo per le arti decorative a causa dell'imatura scomparsa, avvenuta poco prima dell'inaugurazione delle rinnovate sale della Corte Ducale, la prima zona dell'edificio recuperata al pubblico, il 12 aprile del 1956. La sua impronta traspare soprattutto nell'atmosfera evocativa della cosiddetta "Sala Verde" della Corte Ducale, dove era stata rimessa in luce l'ariosa struttura originaria recuperando l'ampia volta a ombrello e dove vennero sistemati tre maestosi portali quattrocenteschi e cinquecenteschi insieme alla collezione di armi. Anche qui infatti si richiama, attraverso la sequenza prospettica dei solenni elementi architettonici e l'armoniosa disposizione di materiali lapidei terragni e parietali, quel concetto di romantica monumentalità che contraddistingue le prime sale del Museo d'Arte Antica. La presenza delle armi, pensata con finalità decorative, costituiva un complemento essenziale dell'insieme, coerente con l'impostazione museologica generale dove, secondo le precise parole del Baroni, "il pittoresco museale" rivelava "il meglio romantico appropriato al pittoresco romantico della scenografia fortificata"⁽²⁰⁾. Le lastre tombali di personaggi giacenti in armi, le plastiche figure di armati che ornano il portale del Banco Mediceo, i vetri dipinti con motivi emblematici militari e le lapidi quattrocentesche decorate con cimieri e insegne che alludono all'arte del torneo e della guerra si confrontano con gli apparati guerreschi degli

antichi armigeri presentati al vero, in uno dialogo di continui rimandi iconografici. Questa soluzione corrispondeva certamente alle intenzioni del Baroni che desiderava un museo popolare dove le opere vivessero in un "sottofondo di suggerimenti culturali e ambientativi di modo che al pubblico medio riesca agevole operarne l'inquadramento storico, il riferimento alla situazione pristina che il tempo ha cancellato (...). Le sorprese a cui ciò dà luogo ci ripagano ad usura di quegli adattamenti mentali e la visita al museo riesce quanto mai variata senza per questo affaticare" ⁽²¹⁾. La soluzione adottata prevedeva un parziale recupero del precedente allestimento a parete, smontato da un'altra zona del Castello, con l'introduzione di grandi pannelli in massello di noce per la presentazione di elmi, scudi e armi bianche da taglio e da punta, ordinati in sequenze seriali attraverso assemblaggi molto sobri e scevri da ogni concessione al gusto storicistico della classica panoplia d'armi, mentre varie parti d'armatura dei secoli XVI e XVII (corsaletti) furono montate su manichini in gesso smaltato in un colore rosso cupo e distribuite nella sala come suggestive presenze che animavano gli spazi tra un portale e l'altro ⁽²²⁾.

La sezione dei mobili antichi ubbidiva invece ad un criterio interpretativo completamente diverso, più "tecnico" e più vicino all'idea di una restituzione tendenzialmente filologica dei manufatti, che facesse risaltare il pezzo esposto nelle sue valenze fisiche ed estetiche. Le opere dovevano presentarsi in una serrata successione cronologica per suggerire l'impressione di compiere un viaggio attraverso il gusto dei secoli. Infatti i grandi spazi del piano superiore della Corte Ducale (sala delle guardie, prima, seconda e terza sala dell'appartamento ducale) vennero frammentati per mezzo di alti paraventi articolati e componibili, rivestiti da tela ruvida trattata a gesso e tinta in color crema, che facevano da quinta a gruppi di arredi, appoggiati su pedane, aggregati per epoca, stile e tipologia (FIG. 4). In questo modo sarebbe stato più facile concentrare l'attenzione del visitatore su singoli oggetti o su micro contesti, che fossero tuttavia percepiti in una dimensione di assoluta astrazione temporale, ottenuta grazie a materiali di allestimento neutri, ma di accurato *design* e di rifinita fattura ⁽²³⁾. Anche la museografia, negli stessi anni, raccomandava di non legare mai i locali allo stile dei pezzi in essi esposti, onde evitare, come era frequentemente accaduto nel passato, che ulteriori inserimenti o spostamenti giustificati da nuove vedute critiche o estetiche, costringessero a rifare gli addobbi o le decorazioni delle sale, preferendo l'uso di tinte neutre e soprattutto di pareti a pannelli mobili che permettessero rapide modificazioni nell'architettura dei locali ⁽²⁴⁾. Nelle sale degli arredi lignei, inoltre, per evitare zone di penombra che inducessero la sensazione del tanto vituperato "falso vissuto" d'epoca, si era adottata la soluzione di combinare alla luce artificiale quella naturale, che filtrava da ampi lucernari aperti nei soffitti.

Agli interessi di studioso per l'arte lombarda e per la storia dell'architettura in modo speciale, Costantino Baroni affiancava una spiccata propensione per le arti decorative. Di tale orientamento fanno fede numerosi scritti sistematici e testi di vario impegno critico dedicati in particolare alla storia e alla tecnica della ceramica. Infatti nell'*Enciclopedia Biografica e Bibliografica Italiana* (Milano 1939, sez. XLI, p. 50) a Baroni viene opportunamente attribuita la qualifica di "ceramologo". In questa sede grazie alle ricerche di Sonja Mocerì, possiamo pubblicare integralmente il regesto bibliografico dei numerosi contributi dedicati alla ceramica apparsi tra

il 1928 e il 1951, da cui appare evidente che la sua prima attività di studioso ebbe soprattutto carattere filologico e si incentrò su quei materiali ampiamente disponibili nelle raccolte del Castello. Occorre dire che i contenuti dei suoi saggi storici sono spesso controversi e talora palesemente inesatti, soprattutto nel campo della maiolica barocca dove il corso degli studi è stato indirizzato su false piste proprio dagli interventi del Baroni sulla produzione bassanese, come ben sanno gli specialisti del settore ⁽²⁵⁾. Per cogliere indicazioni di carattere generale su come egli intendesse il concetto di arti decorative è di estremo interesse la lettura di un articolo a commento dell'esposizione delle ceramiche italiane alla Triennale del 1933, in cui emergono intuizioni di ampio respiro a margine di quello che possiamo definire un dibattito intorno al *design* che coinvolgeva il ruolo delle esposizioni Biennali di Monza, poi Triennali di Milano, e dove Baroni si confronta con il pensiero di intellettuali ed artisti direttamente coinvolti in questa tematica, come Ugo Ogetti e Gio Ponti ⁽²⁶⁾. Ricordiamo inoltre il suo impegno diretto per lo studio e il riordino scientifico ed espositivo della collezione di ceramiche del Castello, condotto nei primi anni Trenta nella veste di conservatore del museo sotto la direzione del Nicodemi. Queste attività hanno dato luogo alla pubblicazione, nel 1934, del primo catalogo critico delle ceramiche graffite italiane e alla creazione, l'anno successivo, di una sezione espositiva dedicata in modo specifico all'ingente fondo ceramico museale ⁽²⁷⁾. Alcune migliaia di elaborati prima dispersi disorganicamente in molte sale del Castello furono allora riuniti e nuovamente suddivisi secondo la sostanza fittile (maioliche e porcellane) e ordinati con criteri storico-critici che facessero percepire l'evoluzione della ceramica in Italia e in Europa dal XIV secolo al XVIII, senza trascurare il rapporto con l'area del vicino Oriente e la produzione ispano-moresca. A lui si riconoscono dichiarazioni d'intenti di carattere generale, in polemica e radicale rottura con la vecchia idea di "museo di modelli", ingombro di oggetti affollati in modo confuso alla ricerca di effetti suggestivi, e interessanti intuizioni purtroppo non concretizzate in progetti esecutivi ⁽²⁸⁾. Delle sue ipotesi museologiche restano numerosi spunti sia nelle tavole di un albo elaborato congiuntamente dallo stesso Baroni e dallo Studio BBPR nel 1949 (Raccolta Bertarelli - Albo K 33), redatto come studio di fattibilità per il recupero delle sale del Castello da sottoporre all'approvazione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, sia nella campagna fotografica che documenta le prove di "montaggio" delle sale dei mobili antichi di cui diamo qui ampie testimonianze. Baroni dava molto importanza a queste prove, potendo invitare personalità della cultura a cui chiedere consiglio e conforto sui risultati ⁽²⁹⁾. A parte alcune sezioni (sala degli arazzi fiamminghi e del Gonfalone di Milano, armeria, museo dei mobili e delle sculture lignee) tutte le altre raccolte vennero organizzate alcuni anni dopo sotto la direzione del suo successore, Paolo Arri-goni, coadiuvato dalla conservatrice Gilda Rosa. Fortunatamente abbiamo modo di conoscere, attraverso un preziosa pubblicazione d'occasione, apparsa nell'autunno 1956 a firma dei conservatori del museo, i criteri di fondo allora adottati che prevedevano una rigida selezione dei pezzi sulla base di valori estetici più che documentari, da ottenersi sfol-tendo drasticamente il materiale in esposizione e creando dei magazzini ben organizzati e accessibili agli specialisti. Solo in questo momento si fa strada la piena consapevolezza dell'importanza storico-artistica delle raccolte d'arte

applicata, apprezzate nei principali raggruppamenti (mobili, ceramiche, tessuti, oreficerie, arte extraeuropea), che davano una precisa fisionomia al museo, sotto questo aspetto "uno dei più importanti della penisola", il cui scopo riconosciuto era, tuttavia, essenzialmente didattico "utile allo storico e all'artigiano"⁽³⁰⁾. Come si vede permane ancora forte l'idea di un collegamento, completamente anacronistico, con le esigenze delle attività professionali. A quell'epoca anche in Italia le forme dell'artigianato moderno si stavano completamente modificando attraverso la produzione di serie, mentre il successo del razionalismo e dell' *industrial design* rendevano obsoleto il concetto di formazione professionale basata sull'imitazione degli stili del passato. Il carattere sociale e utilitaristico del museo, come concetto fondante l'identità delle raccolte, scompare definitivamente dalle considerazioni critiche della direzione del museo solo nel 1963. Paolo Arrigoni, infatti, in concomitanza con la riapertura delle sale della Rocchetta, riservate in modo esclusivo agli strumenti musicali (acquisizioni del 1958 e del 1961), alle ceramiche, ai vetri e ai ferri artistici, alle arti sontuarie, può con sicurezza affermare che le arti applicate "costituiscono la nota più caratteristica e dominante del museo del Castello (...). Il fatto che questa utilità pratica non sia più avvertita non diminuisce l'importanza del complesso, sia di fronte al maggior interessamento degli studiosi e del gran pubblico di un'arte inesattamente detta minore, sia di fronte al fatto che i nostri musei pur tanto ricchi d'arte pura, difettano di quella decorativa"⁽³¹⁾. Si ribadisce ancora una volta la finalità didattica delle esposizioni, che segue l'abituale divisione ottocentesca delle opere in classi e mantiene la sequenza cronologica, rispettando, dove possibile, i luoghi di provenienza degli elaborati. Si abbondava nelle indicazioni didascaliche, ma nuovamente si rinunciava "a trar profitto dell'apparizione del materiale per creare effetti decorativi d'insieme", preferendo invitare alla contemplazione di singoli tesori d'arte collocati in spaziose e luminose vetrine appositamente studiate per quegli ambienti dallo studio BBPR.

C.S.

Uno studio di fattibilità per il recupero delle Sale del Castello Sforzesco

Il progetto di massima per la "Sistemazione del Castello Sforzesco a sede dei Musei d'Arte Municipali" è composto da 50 tavole di planimetrie e sezioni, cui si aggiungono altri 17 studi prospettici delle sale più significative "con valore di esemplificazione" (Albo K 33). Le tavole sono datate dall'aprile 1948 sino al gennaio 1949. La sistemazione architettonica rispetta sostanzialmente la suddivisione degli spazi che sarà adottata in seguito, anche se alcune soluzioni nell'architettura degli interni non verranno più seguite e altre iniziative rimarranno solo intenzioni (come ad esempio alcuni collegamenti verticali e un percorso turistico che comprendeva le merlate e i sotterranei). Notevoli sono invece le differenze che si riscontrano nel percorso museologico, almeno in parte attribuibili alle nuove acquisizioni che si ebbero successivamente. Manca ovviamente la Pietà Rondanini, giunta solo nel 1952, e da sola in grado di

condizionare con la sua presenza l'intera Sezione della Scultura; non era ancora previsto il Museo degli Strumenti Musicali, mentre trovavano esposizione stabile le collezioni di Cina e Giappone nell'attuale Sala della Balla (TAV. 68), e quella delle antichità precolombiane sulla balconata prospiciente (TAV. 60); ambedue in seguito verranno escluse perché non ritenute sufficientemente significative e solo alcuni pezzi verranno collocati nella sezione tematica delle ceramiche⁽³²⁾.

Sono presenti ma rimaste irrealizzate, oltre alla proposta per l'allestimento del Medagliere, una sala di sosta, con la presenza di "materiali informativi di speciale interesse attualistico" (TAV. 71) e una zona di ristoro (TAV. 72), assolutamente innovative all'epoca nel panorama dei musei italiani.

Anche la disposizione delle collezioni segue, almeno in parte, uno schema diverso da quello realizzato negli anni seguenti: se ritroviamo ancora la scultura al piano terra della corte ducale, e i mobili e i dipinti al primo piano, per le restanti la collocazione è spesso assai differente. La collezione degli avori interrompe ad esempio la sequenza delle sale dedicate alla scultura; ceramiche e metalli occupano sale diverse da quelle attuali.

È più difficile avanzare una valutazione sul linguaggio dell'arredo espresso nelle tavole prospettiche, dato il loro carattere di mera semplificazione, ma risulta evidente la distanza che separa queste prime proposte dal risultato finale; a cominciare dalle vetrine schematicamente composte, cui non sembrano esclusi gli influssi del *design* ancora razionalista. Il loro disegno (essenziale, dai sottili montanti metallici) esprime una scelta che verrà ampiamente modificata dai contenitori che verranno successivamente progettati⁽³³⁾, dove sarà evidente il desiderio di ricollegarsi alle scelte effettuate nell'arredo della Corte Ducale: tanto con i materiali (legno, ferro, bronzo) quanto nel disegno sovente sovradimensionato dei particolari, si cercherà un dialogo con la struttura storica del Castello Sforzesco⁽³⁴⁾.

L'impressione di questi disegni dell'Albo è quella di un allestimento che si affianca all'ambiente architettonico del Castello Sforzesco senza sviluppare alcun dialogo; si possono comunque leggere alcune proposte che puntano a inserire nell'arredo suggestioni ed elementi decorativi-architettonici che avrebbero permesso di creare dei collegamenti con gli oggetti esposti in vetrina, inserendoli in un gioco di rimandi, forse cercando di ammorbidire un'esposizione esclusivamente catalogatoria. È il caso degli elementi della scaffalatura lignea della sagrestia di S. Fedele, usata per inquadrare le maioliche del Seicento (TAV. 65); oppure i pannelli dipinti della Sala del Grechetto, attualmente a Palazzo Sormani, che accompagnano le maioliche di Savona (TAV. 67). O ancora le finiture in legno naturale e la scelta spaziale di un grande arco a vista nella sala delle maioliche antiche, "per dare all'ambiente un aspetto suggestivo rispondente al carattere prevalentemente rustico del materiale" (TAV. 66)⁽³⁵⁾.

Come si diceva, nella sistemazione finale delle collezioni del Museo questo tipo di suggestioni non ebbero seguito, con la grande eccezione della Sezione della Scultura curata in prima persona da Costantino Baroni, ma prevalse un'ottica di allestimento catalogatoria senza l'accompagnamento di altri materiali, se non in pochi e scarsamente significativi casi. Mancano dati sufficienti per indicare quanto le personalità dei curatori abbiano inciso in questi allestimenti e quanto le condizioni

oggettive condizionarono il risultato, frutto comunque di scelte precise, come sembrano indicare proprio le parole di Arrigoni che scrive "...si rinunciò alla tentazione di trar profitto dall'appariscenza del materiale per creare effetti decorativi d'assieme"⁽³⁶⁾. Sempre all'Arrigoni sarebbero da attribuire alcune annotazioni a mano sulla planimetria raffigurante il primo piano della Rocchetta (TAV. 22), risalenti a dopo il 1961, anno in cui venne acquistata la seconda parte della raccolta Gallini nella prospettiva di creare al Castello il Museo degli Strumenti Musicali (alcune note indicano la collocazione proprio di tali oggetti), con la disposizione delle collezioni in modifica al progetto originale. Si tratta di una testimonianza significativa di come il progetto rimase aperto, soggetto alle modifiche degli ordinatori.

Prove di allestimento della sezione mobili antichi

Una serie di testimonianze attestano come, durante la fase progettuale dell'allestimento delle sale del Museo che si affacciano sulla Corte Ducale, fosse stata una pratica abituale affidarsi non solo ai disegni ma anche alla realizzazione di prove di arredo che potessero visualizzare le proposte.

Esistono numerose foto che documentano tale prassi per la Sezione della Scultura, conservate sia presso l'Archivio Fotografico del Castello sia presso lo Studio Belgiojoso, in qualche caso anche pubblicate⁽³⁷⁾; gli architetti ne parlarono in maniera esplicita: "Al risultato siamo giunti traverso prove e riprove, costruendo al vero o con simulacri ogni parte del nostro allestimento, ..." ⁽³⁸⁾.

Una interessante testimonianza è rilevabile nel *Verbale* di un sopralluogo compiuto l'8 settembre 1953 al fine di verificare le singole soluzioni proposte per l'allestimento dagli architetti; approvato e sottoscritto dal prof. Arch. Luigi Crema, Soprintendente ai Monumenti per la Lombardia, dal prof. Gian Alberto Dell'Acqua, Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte per la Lombardia, e dal prof. Costantino Baroni, Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte: "...Quanto alla parete di diaframma proposta come separazione fra questa prima parte della sala [ingresso al pianterreno] e la seconda già destinata a Museo, si è ritenuto che la soluzione, di cui al campione al vero, ..." (p. 2); "Si desidererebbe che della sistemazione proposta per la Porta Romana si potesse giudicare in modo più positivo mediante la posa in opera di un modello o simulacro al vero" (p. 2). Questa relazione, l'unica purtroppo a nostra disposizione, evidenzia lo stretto rapporto tra gli ordinatori del Museo, che definivano le linee scientifiche dell'esposizione, e lo studio di architetti che, in seguito alle disposizioni ricevute, progettavano lo spazio per accoglierle. Dalla lettura di queste testimonianze, soprattutto verificando le precise indicazioni agli architetti sulla disposizione degli oggetti nelle sale che puntualmente ritroviamo nella soluzione finale, assume grande rilievo la figura e il ruolo di Costantino Baroni nel processo di progettazione del Museo, spesso lasciata in ombra dagli studi. Ancora BBPR: "Ci è stato di guida con sensibilità e dottrina grandissime il compianto prof. Costantino Baroni, che purtroppo ci ha lasciati alla vigilia del compimento di questa opera nella quale, per quattro anni, abbiamo fuso le ricerche e le decisioni. E abbiamo apprezzato le critiche, i suggerimenti, nella continua stima che

ci hanno dimostrata, dei Sovrintendenti professori Dell'Acqua e Crema..." ⁽³⁹⁾.

In questo articolo si presentano una serie di fotografie, eseguite presumibilmente tra il 1955 e il 1956⁽⁴⁰⁾, che hanno per soggetto alcune prove di allestimento per la Sezione dei Mobili Antichi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

L'interesse per questi scatti nasce non solo dal fatto che rappresentano una testimonianza inedita dell'itinerario progettuale di questa sezione, quando gran parte dell'attenzione critica si è sempre concentrata soprattutto su quella della scultura antica, ma soprattutto perché costituiscono una scelta museologica e museografica per esporre oggetti di arte applicata che non venne più applicata in seguito, e che si presenta sostanzialmente diversa rispetto alla soluzione definitiva poi adottata e coincidente sostanzialmente con l'attuale arredo della Sezione Mobili Antichi.

Gli spazi rappresentati, dove evidentemente la ristrutturazione era ancora in corso d'opera (pavimenti a cemento, pareti senza intonaco), sono gli stessi attualmente utilizzati per la sezione: la differenza più evidente è la proposta di suddivisione della grande Sala XVI tramite una serie di chiusure, attestate sulle foto da pannelli in legno e tessuto, che miravano evidentemente a creare degli ambienti più raccolti rispetto all'ampio spazio indiviso attuale (FIGG. 5, 7, 8, 9 e 10).

Le opere collocate sono quasi sempre riconoscibili e solo in un caso, il Coretto di Torrechiara, si è ricorsi a un simulacro in legno e tela per l'evidente difficoltà di spostamento dell'originale (FIGG. 7 e 8); i soffitti sono scomposti e appoggiati sul pavimento.

Colpisce la cospicua presenza di opere appartenenti a collezioni diverse che integrano l'esposizione dei mobili (gli affreschi sono riprodotti su ampi teli e collocati a parete). Sebbene all'epoca non esistesse l'attuale suddivisione tra Civiche Raccolte d'Arte e Civiche Raccolte di Arte Applicata, questa commistione rappresenta comunque un intento allestitivo che solo parzialmente si è conservato nelle sale attuali.

Quello che appare dagli scatti sembra adombrare l'intenzione di creare dei micro-ambienti dove riunire le opere secondo un significato comune, accompagnate da altri oggetti (dipinti, arazzi, sculture, affreschi, e via dicendo) che potessero integrarne il significato e la comprensione.

Non si tratta di ricostruzioni ambientali, impossibili vista la storia della formazione della collezione⁽⁴¹⁾ e del Castello Sforzesco stesso, il cui arredo originale venne smembrato nel tempo, ma di accostamenti che seguono di volta in volta motivazioni e suggestioni diverse.

Non esiste un filo conduttore comune per la creazione di questi micro-ambienti, ognuno dei quali sembra trovare un'autoreferenza: se spesso prevale l'accostamento basato su una stessa cronologia, a volte gli accostamenti sembrano legati a evocazioni di ricostruzioni di ambienti, in altri casi sembra privilegiato un semplice gusto compositivo. Talvolta i micro-ambienti si legano alla suggestione o al ruolo predominante di uno degli oggetti, anche estranei alla Collezione dei Mobili, come nel caso degli affreschi del Ciclo di Griselda di Roccabianca, con l'esposizione di elementi legati alla narrazione: una culla (la maternità di Griselda), un leggio (le novelle del Boccaccio da cui sono tratte le vicende) (FIG. 6).

Tali considerazioni si basano su un campione limitato di ambienti (dalle foto si intravedono altri allestimenti impossibili da ricostruire), senza alcun supporto testimoniale scritto, ma rappresentano evidentemente una linea progettuale molto precisa e innovativa, non solo per l'epoca ma, tutto sommato, anche adesso. La commissione scientifica, guidata da Costantino Baroni con la presenza di Gilda Rosa, che pochi anni dopo compilò la prima edizione del catalogo dei Mobili del Castello Sforzesco⁽⁴²⁾, intendeva evidentemente strutturare un'esposizione che evitasse la sequenza tipologica.

In questo senso possono essere lette non solo la suddivisione della sala XVI in sale più piccole, più adatte alla presentazione di questi raggruppamenti, ma soprattutto la presenza di oggetti di altre collezioni. Come abbiamo visto questi assai raramente presentavano un rapporto diretto con i mobili esposti. Evidentemente avevano la funzione di non fare dei mobili un'esposizione asettica e fredda, ma di legarli in qualche maniera, per suggestione se non per contestualizzazione, alla vita nella quale erano inseriti.

Una scelta che cercava di creare un'esposizione museale in linea con quanto dichiarato in seguito da Baroni stesso: "...per venire infine all'allestimento del museo sul filo di un susseguirsi di singole 'trovate' idonee a sgombrare in modo definitivo ogni sospetto di tedio museale eppure, come si vedrà, implicite nella natura medesima delle singole opere d'arte nonché nei rapporti musealmente istituiti fra di esse"⁽⁴³⁾.

Queste proposte ebbero poi un esito concreto molto diverso nell'allestimento della sezione.

Secondo la presentazione scritta dallo stesso Studio BBPR sulla collezione dei Mobili Antichi, "La disposizione anche qui è cronologica, ma gli accenti, ottenuti con accorgimenti artistici, mettono in maggior rilievo i pezzi più significativi. Un sistema di ripiani di misura fissa, facilmente combinabili, ha il compito di sostenere con un tono di maggior decoro i singoli pezzi, soddisfacendo ai fini didattici che questa sezione del Museo si propone senza ricorrere a ricostruzioni ambientali arbitrarie. I rivestimenti dei piani mutano di materiale e colore in maniera da adeguarsi meglio alle esigenze interpretative dei diversi periodi storici"⁽⁴⁴⁾. È evidente che l'accento si è spostato dal tentativo di creare un ambiente che raggruppasse più oggetti uniti da un unico criterio, alla scelta di esporre gli oggetti singolarmente, nella loro unicità di oggetti d'arte, con l'ausilio di piantane, trasformando lo spazio in un'unica grande vetrina.

Permane nell'allestimento attuale, frutto di trasformazioni progressive, anche se in tono decisamente subordinato rispetto al forte impianto delle proposte fotografate, la presenza di oggetti da altre collezioni insieme ai mobili: a parte il caso delle sculture lignee, che probabilmente in virtù dello stesso materiale con cui erano state realizzate trovano spazio organico nelle sale, sono presenti in gran numero dipinti, affreschi e arazzi, nonché in misura minore alcuni esempi di sculture lapidee. Scelta questa che si riproduce anche nelle sezioni aperte successivamente, affacciate sulla Rocchetta: accanto a ceramiche e strumenti musicali, si hanno alcuni dipinti ed elementi architettonici che, almeno nelle intenzioni, creano un gioco di dialogo figurativo con gli oggetti in vetrina.

A.P.

NOTE

- ⁽¹⁾ Come contributi di carattere generale segnaliamo i seguenti saggi: A. BUZZONI, *Musei dell'Ottocento*, in *Capire l'Italia. I musei* (coordinamento di A. Emiliani), Touring Club Italiano, Milano 1980, pp. 155-197; Idem, *Musei industriali e artistico industriali: realtà nazionale e realtà locale*, in *Musei Locali, luoghi e musei*, atti del convegno a cura di E. Borsellino, Roma 14-16 ottobre 1987, Roma, 1990, pp. 44-51. Per un profilo storico delle Raccolte d'Arte Applicata si veda: C. Alberici (a cura di) *Capolavori d'arte decorativa al Castello Sforzesco*, Banca Popolare di Milano 1975, pp. 11-13; Idem, *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Banca Popolare di Milano 1976; L. MATTIOLI ROSSI, *Il Castello Sforzesco sede di istituzioni culturali*, in *Il Castello di Milano*, Milano 1986, pp. 71-92; C. SALS, *Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni*, in *Il Castello per Milano*, atti del convegno e della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 11 ott.-12 nov. 1995, Provincia di Milano 1996, pp. 135-154.
- ⁽²⁾ Cfr. *Associazione Industriale Italiana. Programma per la fondazione del museo d'arte industriale*, Milano 1873.
- ⁽³⁾ La Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria nell'aprile 2000 è stata infatti trasferita in altra sede, in modo definitivo, per consentire i lavori di messa a norma degli spazi della cortina, lato ovest, destinati all'ampliamento di alcuni istituti museali del Castello.
Sulla complessa vicenda relativa al progetto, molto avanzato, dell'Associazione Industriale Italiana e al passaggio del suo museo al Comune di Milano, storia di un'occasione mancata, si veda l'approfondito studio di E. BAIRATI, *Il museo d'arte industriale: il museo della città*, in C. Mozzarelli, R. Pavoni, *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano 1991, pp. 47-58.
- ⁽⁴⁾ Infatti nelle pubblicazioni redatte per l'occasione gli oggetti d'arte vengono descritti in modo generico e con attribuzioni estremamente approssimative (cfr. G. MONGERI, *Il nuovo museo artistico municipale*, in "Archivio Storico Lombardo", a.V, 1878, pp. 525-528; *Catalogo del Museo Artistico Municipale a cura della Commissione Amministratrice con saggio introduttivo di G. Mongeri*, Milano 1879).
- ⁽⁵⁾ Cfr. G. CAROTTI-G.B. VITTADINI, *Guida sommaria del Museo archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900, p. 7.
- ⁽⁶⁾ Cfr. A. BELLINI, *Luca Beltrami ed il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami e il Castello Sforzesco*, Giornale della mostra - Castello Sforzesco 29/9/2000-25/2/2001 - Comune di Milano-Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni. Archivio Fotografico, 2000, p. 7.
- ⁽⁷⁾ Cfr. S. VECCHIO, *Per una storia dei civici musei di Milano. Avvenimenti e protagonisti della formazione delle Civiche Raccolte d'Arte*, tesi di specializzazione in storia dell'arte e delle arti minori, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a. a. 1996-97, pp. 29-30. Beltrami teneva in speciale considerazione le arti applicate conservate al Castello che considerava un esempio delle professioni artigianali da salvaguardare contro il dilagare della produzione meccanica, come risulta dagli apprezzamenti rivolti alla missione della Scuola d'Arte Applicata (cfr. L. BELTRAMI, *La Scuola d'Arte Applicata nel Castello Sforzesco*, in "Città di Milano", a. XXXII, aprile 1916, pp. 183-187).
- ⁽⁸⁾ G. MORETTI, *Il Castello di Milano e i suoi musei*, Milano 1903.
- ⁽⁹⁾ G. CAROTTI, *I nuovi musei del Castello di Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", 20 maggio 1900, pp. 359-430. Una volta proposta una destinazione specifica per il Castello essa fu individuata con precedenza gerarchica per la Scuola d'Arte Industriale a cui i primi nuclei del Museo Archeologico e del Museo Artistico Municipale avrebbero dovuto fornire i modelli (cfr. C. BARONI, *Come risorge il Museo del Castello Sforzesco*, in "Il popolo di Milano", 6 marzo 1956, p. 3).

- ⁽¹⁰⁾ Molti preziosi esemplari, tra cui avori provenienti dalle collezioni Bossi e Ala Ponzone, importanti maioliche rinascimentali di Xanto Avelli, il raro coltello eucaristico del XIII secolo dalla chiesa di S. Andrea a Vercelli, oreficerie medievali, sculture lignee del XV e XVI secolo, vetri, armi e armature, furono trasferiti dal Museo Patrio Archeologico al Museo Artistico Municipale nel 1898; a questo proposito si veda A. SUMMA, *Alle origini del museo Patrio di Archeologia: dal Museo di Antichità al Regio Decreto del 1862*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 1998, pp. 421 e 440 (nota 2).
- ⁽¹¹⁾ "Si sarebbe compromesso quel piano ideale degli ordinatori dei Musei che consiste nel ridurre questi ad un libro, di cui ogni periodo dell'arte deve avere la sua pagina..." (L. BELTRAMI, *I Musei e la cleptomania artistica*, in "La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera", n. 1, gennaio 1905, pp. 13-22). Sul concetto di "esposizione filologica" dei musei industriali in rapporto al principio "ambientativo" delle case museo Poldi Pezzoli e Bagatti Valsecchi si veda: E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, p. 15 *passim*.
- ⁽¹²⁾ *Due nuove sale nel Castello Sforzesco di Milano*, in "L'illustrazione italiana", 1914, p. 555.
- ⁽¹³⁾ Beltrami affermava "Eppure quanto sarebbe dignitoso e vantaggioso per l'arte il ricollocare ogni manifestazione di questa alla sua sede...", ma giungeva ad ammettere, in ultima analisi, che esisteva ancora una grande incertezza sugli scopi e le funzioni dei musei (L. BELTRAMI, *I Musei ...cit.*, pp. 13-22, cfr. anche A. BELLINI, *Luca Beltrami architetto restauratore*, in L. BALDRIGHI (a cura di), *Luca Beltrami. Milano tra Ottocento e Novecento*, cat. mostra, Milano 1997, pp. 106-107).
- ⁽¹⁴⁾ Dalla lunga relazione a stampa che qui citiamo, abbiamo stralciato anche il seguente passo, significativo delle preoccupazioni che introducono, gradualmente, un concetto di museo più moderno e meno statico ".....si avrebbe così una magnifica serie di sale dove sarebbe esposta organicamente la collezione dei mobili ed in mezzo ad esse, quella delle stoffe e del vestiario (...) che si riattacca al complesso che è d'intorno, spontaneamente anche nel pensiero del visitatore" (*Comune di Milano. Esame di alcuni bisogni del Castello Sforzesco e dei musei che vi hanno sede. Relazione dell'Assessore Presidente delegato*, Milano 1910, pp. 10-11, 14-15).
- ⁽¹⁵⁾ Cfr. R. GIOLLI, *I musei e la vita al Castello Sforzesco di Milano*, in "Emporium", 1934, XII, a.XL, n. 2, pp. 94-102.
- ⁽¹⁶⁾ M.T. FIORIO, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M.T. Fiorio, I Milano 1997, p. 27.
- ⁽¹⁷⁾ Cfr. C. BARONI, *Come risorge il museo ...cit.*, p. 3.
- ⁽¹⁸⁾ Per ciò che concerne il progetto di costituzione a Milano di un centro per le culture extraeuropee, può essere utile consultare quanto abbiamo recentemente scritto in proposito circa i principi ispiratori e la definizione museologica: C. SALSI, *La raccolta Bassani e altre acquisizioni per il Centro delle Culture Extraeuropee*, in *Arte dell'Africa Nera. Una collezione per il Centro delle Culture Extraeuropee*, Milano 2000, pp. 14-17.
- ⁽¹⁹⁾ P. ARRIGONI, *Doni e acquisti dei Civici Musei di Milano nel dopoguerra*, in "Bollettino d'Arte" del Ministero della Pubblica Istruzione, n. I, genn.-marzo 1954, p. 81.
- ⁽²⁰⁾ C. BARONI, *Significato di un recupero*, in *Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, estratto dalla rivista "Città di Milano", 1957, pp. 9-10. Per una miglior comprensione degli obiettivi estetici degli allestimenti BBPR nelle sale dedicate alle suppellettili d'arte applicata si veda anche: G. SAMONA, *Un contributo alla museografia*, in "Casabella.", n. 211, 1956-57, p. 53; L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, ibidem, pp. 67-68 e schede di commento alle fotografie degli allestimenti.
- ⁽²¹⁾ C. BARONI, *Come risorge il museo ...cit.*, p. 3.

- ⁽²²⁾ L'ambientazione romantica dell'insieme, tuttavia, penalizzava la completezza espositiva comportando, alcuni anni dopo, l'aggiunta di varie bacheche per l'esposizione di una selezione delle moltissime armi da fuoco possedute dal museo. Si trattava però di una superfetazione disarmonica che convinse la direzione ad affrontare radicalmente il problema, più generale, della corretta presentazione della raccolta di armi. Infatti anche i manichini di gesso dipinto oltre a subire un veloce degrado, si dimostravano completamente inadatti ad un'ostensione dei reperti storicamente corretta, a causa dell'errata concezione antropometrica cui si ispiravano, impensabile per la restituzione filologica di un uomo in armi del XVI e del XVII secolo. Queste considerazioni, unite alla migliore conoscenza del patrimonio acquisita grazie alle sistematiche campagne di catalogazione dell'ingente raccolta (circa un migliaio di pezzi), sono alla base della radicale trasformazione dell'esposizione intrapresa dall'attuale direzione del Museo. Le nuove strutture espositive che ora contengono i reperti armonizzandosi con le importanti preesistenze architettoniche e scultoree della sala, sono state concepite dall'architetto Alberico B. Belgiojoso con la collaborazione scientifica di Piersergio Allevi, studioso di armi antiche.
- ⁽²³⁾ "Scartato anzitutto ogni criterio di presentazione pseudo-storicistica e richiamato il museo (in quanto museo d'arte) alla sua funzione educativa del gusto mediante la selezione e la sottolineatura dei rapporti di gerarchia stilistica (...) si è in pari tempo puntato verso un tipo di museo popolare, nel senso di museo 'parlante', non cioè di astratta presentazione di opere, ciascuna delle quali si presume già cognita, e dunque da apprezzare in sé, ma come tessuto di successive presentazioni di esemplari tipici rispetto ai monumenti del gusto e del pensiero artistico ..." (C. BARONI, *Come risorge il museo ...cit.*, p. 3).
- ⁽²⁴⁾ A.M. RAGGI, *Elementi di museografia*, in *Appunti per il corso d'istruzione dei custodi addetti agli Istituti di Storia ed Arte*, Comune di Milano 1953, pp. 34-35.
- ⁽²⁵⁾ Cfr. C. SALSI, *Dal Castello Sforzesco novità per la maiolica di Pavia*, in E. PELIZZONI, M. FORNI, *La maiolica di Pavia tra Seicento e Settecento*, Amici del Museo e della Scuola d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano, 1977, p. V.
- ⁽²⁶⁾ C. BARONI, *Appunti sulle ceramiche italiane alla Triennale di Milano*, in "Industria del vetro e della ceramica", A.VI, II serie, fasc.IX, sett. 1933 - XI, pp. 377-385 (ringrazio Francesca Tasso per la segnalazione di questo contributo). Nel testo Baroni manifesta chiari accenti di una posizione idealistica che rimarca esplicitamente una netta gerarchia tra le arti, distinguendo tra "più elevate forme d'arte, pittura, scultura, architettura" e "l'industria artistica, l'artigianato" i quali si affermano con il carattere della riproducibilità, affatto estraneo all'oggetto di "arte pura". Questa impostazione critica gli crea evidentemente un certo imbarazzo di fronte ai "pezzi unici" che difficilmente potevano definirsi esempi di arte industriale, nell'accezione tradizionale ancora perdurante, come risulta più chiaramente dal suo commento all'esposizione milanese del 1936 (cfr. C. BARONI, *Ceramiche d'arte alla VI triennale di Milano*, in "Industria del vetro ...cit.", A. IX, II serie, fasc. I, genn. 1936, XIV, p. 167).
- ⁽²⁷⁾ C. BARONI, *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Comune di Milano 1934; Idem, *L'ordinamento delle raccolte ceramiche del Castello Sforzesco di Milano*, in "Belvedere", A. 12 (1934/36), Zürich-Leipzig-Wien 1934, pp. 154-161.
- ⁽²⁸⁾ Cfr. C. BARONI, *Interesse del Museo*, in *Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, estratto dalla rivista "Città di Milano", 1957, p. 37.
- ⁽²⁹⁾ Cfr. M. VALSECCHI, *Milano ha perduto un amico della sua arte*, in "Tempo", 22-III-1956.
- ⁽³⁰⁾ G.G. BELLONI, G. ROSA, F. SACCHI, *Museo d'Arte Antica (Castello Sforzesco)* in *I Musei di Lombardia. Pubblicazione proposta in occasione della settimana mondiale dei Musei, 6-14 ottobre 1956*. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1956, pp. 41-49.

- ⁽³¹⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale della Rocchetta*, in "Città di Milano, n. 2-3 febbraio-marzo 1963, pp. 69-75. Si veda anche il contributo di G. Rosa la quale ribadisce l'importanza di queste collezioni "appartenenti alle cosiddette 'arti minori' che costituiscono la caratteristica di questo Museo": G.R. *La sistemazione delle nuove sale al Civico Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco di Milano*, in "Arte Lombarda", a.VIII, primo semestre 1963, p. 140.
- ⁽³²⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale...*, cit.
- ⁽³³⁾ "Sono stati molti gli studi per giungere al tipo di vetrina definitiva; questa dovrebbe accomunare, nelle nostre intenzioni, il pregio di intonarsi ai grandi ambienti rispettando e valorizzando oggetti tanto delicati quanto preziosi (problemi di illuminazione diurna e notturna, di distribuzione museologica, di protezione)." (L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Contribuzione di un allestimento*, in "Città di Milano", n. 2-3 gennaio-marzo 1963, pp. 102-3).
- ⁽³⁴⁾ M. MULAZZANI, *Musei del Castello Sforzesco, Milano*, in A. HUBER, *Il Museo italiano*, Milano 1997, pp. 135-142.
- ⁽³⁵⁾ Didascalia sulla tavola.
- ⁽³⁶⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale...*, cit., p. 75.
- ⁽³⁷⁾ M. MULAZZANI, *Lo spazio interno come spazio architettato*, in A. HUBER, *Ibidem*, pp. 70, 72-73.
- ⁽³⁸⁾ L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del museo*, in *Museo d'arte antica al Castello Sforzesco*, cit., pp. 58-59.
- ⁽³⁹⁾ *Ibidem*, p. 59.
- ⁽⁴⁰⁾ In due scatti appare un soffitto (inv. Mob. 160) che venne portato al Castello Sforzesco nel 1955 (Colle 1996, p. 441); l'inaugurazione di questa sezione è del 1956.
- ⁽⁴¹⁾ Cfr. in generale E. COLLE, *Museo d'arte applicata...*, cit. Milano 1996. Per una comprensione delle scelte scientifiche svolte in questi allestimenti, si è però fatto riferimento a G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963. Sebbene le cronologie e le datazioni proposte dalla studiosa siano state ormai spesso superate dalle ricerche più recenti, rimangono la testimonianza più vicina alle scelte svolte all'epoca.
- ⁽⁴²⁾ G. ROSA, *I mobili...* cit.
- ⁽⁴³⁾ C. BARONI, *Interesse del Museo*, cit., pp. 44-45.
- ⁽⁴⁴⁾ L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del museo*, cit., p. 59.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE
CENTENARIO
DI FONDAZIONE DEI MUSEI CIVICI
DEL CASTELLO SFORZESCO (1900-2000)

(Numero monografico)

Vol. XXIV - Anno XXVII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2000

In copertina:

Brunner & C., Como,
Loggetta di Galeazzo Maria Sforza dopo il restauro di Luca Beltrami, 1902 circa,
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Beltrami, inv. 2236.

- ⁽³¹⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale della Rocchetta*, in "Città di Milano, n. 2-3 febbraio-marzo 1963, pp. 69-75. Si veda anche il contributo di G. Rosa la quale ribadisce l'importanza di queste collezioni "appartenenti alle cosiddette 'arti minori' che costituiscono la caratteristica di questo Museo": G.R. *La sistemazione delle nuove sale al Civico Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco di Milano*, in "Arte Lombarda", a.VIII, primo semestre 1963, p. 140.
- ⁽³²⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale...*, cit.
- ⁽³³⁾ "Sono stati molti gli studi per giungere al tipo di vetrina definitiva; questa dovrebbe accomunare, nelle nostre intenzioni, il pregio di intonarsi ai grandi ambienti rispettando e valorizzando oggetti tanto delicati quanto preziosi (problemi di illuminazione diurna e notturna, di distribuzione museologica, di protezione)." (L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Continuazione di un allestimento*, in "Città di Milano", n. 2-3 gennaio-marzo 1963, pp. 102-3).
- ⁽³⁴⁾ M. MULAZZANI, *Musei del Castello Sforzesco, Milano*, in A. HUBER, *Il Museo italiano*, Milano 1997, pp. 135-142.
- ⁽³⁵⁾ Didascalia sulla tavola.
- ⁽³⁶⁾ P. ARRIGONI, *Le nuove sale...*, cit., p. 75.
- ⁽³⁷⁾ M. MULAZZANI, *Lo spazio interno come spazio architettato*, in A. HUBER, *Ibidem*, pp. 70, 72-73.
- ⁽³⁸⁾ L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del museo*, in *Museo d'arte antica al Castello Sforzesco*, cit., pp. 58-59.
- ⁽³⁹⁾ *Ibidem*, p. 59.
- ⁽⁴⁰⁾ In due scatti appare un soffitto (inv. Mob. 160) che venne portato al Castello Sforzesco nel 1955 (Colle 1996, p. 441); l'inaugurazione di questa sezione è del 1956.
- ⁽⁴¹⁾ Cfr. in generale E. COLLE, *Museo d'arte applicata...*, cit. Milano 1996. Per una comprensione delle scelte scientifiche svolte in questi allestimenti, si è però fatto riferimento a G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963. Sebbene le cronologie e le datazioni proposte dalla studiosa siano state ormai spesso superate dalle ricerche più recenti, rimangono la testimonianza più vicina alle scelte svolte all'epoca.
- ⁽⁴²⁾ G. ROSA, *I mobili...* cit.
- ⁽⁴³⁾ C. BARONI, *Interesse del Museo*, cit., pp. 44-45.
- ⁽⁴⁴⁾ L.B. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del museo*, cit., p. 59.



FIG. 1 - Particolare della sala dei *"mobili e lavori in legno dei sec. XV e XVI"* nel primo allestimento del museo.
Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 2 - Sala dei mobili del Settecento alla fine degli anni '30.
Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 3 - Costantino Baroni accompagna Alcide De Gasperi in visita alla
"Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi" - Palazzo Reale 1951.
(Agenzia Publifoto - Milano).
Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 4 - L'allestimento della raccolta dei mobili nel progetto Baroni -
BBPR alla fine degli anni '50.
(Studio laboratorio fotografico "Fotogramma", Milano).
Milano, Civico Archivio Fotografico.

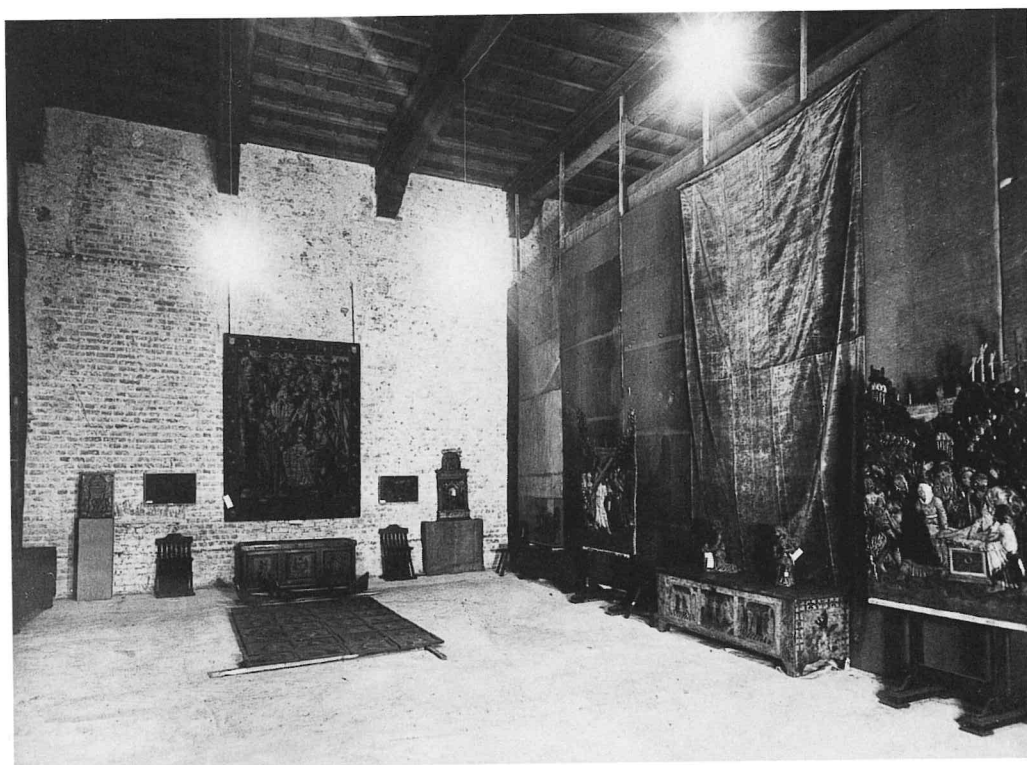


FIG. 5 - Sala XVI.

In questa immagine è molto evidente sulla destra la parete provvisoria in struttura lignea e tela, costruita probabilmente per queste prove di allestimento.

Il contesto è misto, con arredi religiosi come l'arazzo-pala di altare con la "resurrezione di Lazzaro" (manifattura fiamminga o franco-fiamminga, 1515-20 ca. - N. Forti Grazzini, *Museo d'Arti Applicate. Arazzi*, Milano 1984, n° 1; precedentemente indicato alla fine del XV sec.)

e due ante dell'altare in legno scolpito da S. Maria del Monte sopra Varese, esposti come pannelli decorativi (Lombardia, Maestro di Trognano, *Rilievi della Passione di Cristo*, 1482-1491 - R. Casciari, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, nn° 52b e 52d);

oggetti religiosi per abitazione privata (piccola ancona lignea, Bottega dei De Donati, 1500-1510 - Casciari *op.cit.*, n° 88) e profani (cassone, Italia, XV sec. -

Rosa *op.cit.*, n° 23; Lombardia, 1481 (?) - fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 150).

Sulla parete trasversale la composizione assume in rigore geometrico, con un telo in broccato al centro, a mettere in rilievo il cassone nuziale, e ai lati i due rilievi dell'altare.

La cronologia è uniforme al secolo XV-inizi XVI.

(Foto Mario Perotti, Milano).

Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 6 - Sala XVII, angolo sud-ovest.

L'arredo della sala ruota intorno agli affreschi dedicati alla Storia di Griselda provenienti dal Castello di Roccabianca e, in questa foto, parzialmente ricomposti.

Alcuni oggetti, infatti, sembrano rievocare la storia (la culla: Italia settentrionale, XVI-XVII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 82; Lombardia, inizi XVII-fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 813)

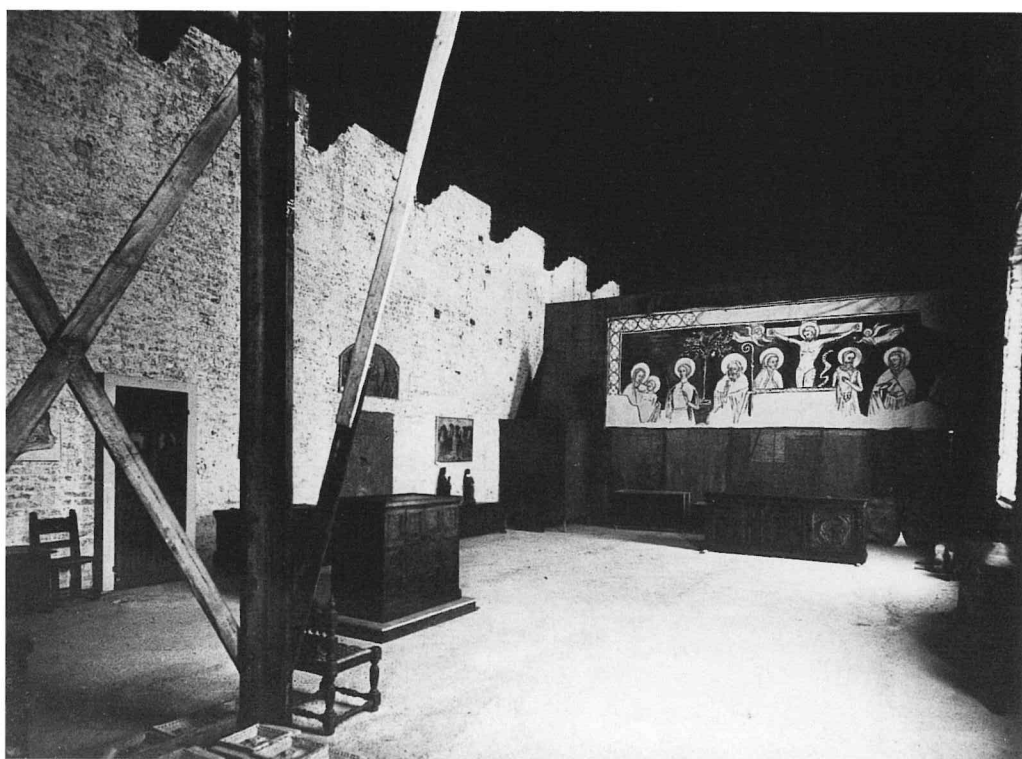
o la provenienza letteraria della vicenda dipinta (il leggio: Toscana, XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 14; Italia settentrionale, fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 844).

Molto più tarda la sedia (Italia, XVII-XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 278; Lombardia, prima metà XVIII sec. - Colle *op.cit.*, 374).

Nell'allestimento del 1956 gli affreschi della Storia di Griselda sono stati ricomposti nella loro completezza: all'interno della stanza ricostruita si conserva solo un cassone.

(Foto Mario Perotti, Milano).

Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIGG. 7 e 8 - Sala XVI.

La prova di allestimento è documentata da due fotografie, su una delle quali (n°4), nell'originale dell'Archivio Fotografico, sono scritti a mano i numeri di inventario dei singoli mobili. In questo allestimento l'elemento più significativo è sicuramente il Coretto di Torrechiara (Italia Sett., Bottega dei Di Baisio (?), XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 13; Parma, terzo quarto XV - metà XIX sec.(?) - Colle *op.cit.*, n° 846), qui ricostruito in legno e tela e collocato nell'angolo a sinistra, in una posizione decentrata che ne occulta due superfici. Sempre ad un ambito sacro si riconducono la base di leggio al centro (Italia Settentrionale, XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 45; Italia Settentrionale, metà XV sec. - Colle *op.cit.*, n° 841), il bancone da sagrestia (Lombardia, fine XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 46; Lombardia, XVI (?), ultimo quarto XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 2) e l'affresco di anonimo lombardo (prima metà XV sec. inv. 1327 - tuttora in esposizione nella sala dei Mobili). Ad ambiente laico sono da riferirsi i numerosi cassoni. Due ante di armadio (Valle d'Aosta, XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 2; Valle d'Aosta, fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 808) sono state ricomposte sulla sinistra, forse come porta.

(Foto Mario Perotti, Milano).
Milano, Civico Archivio Fotografico.

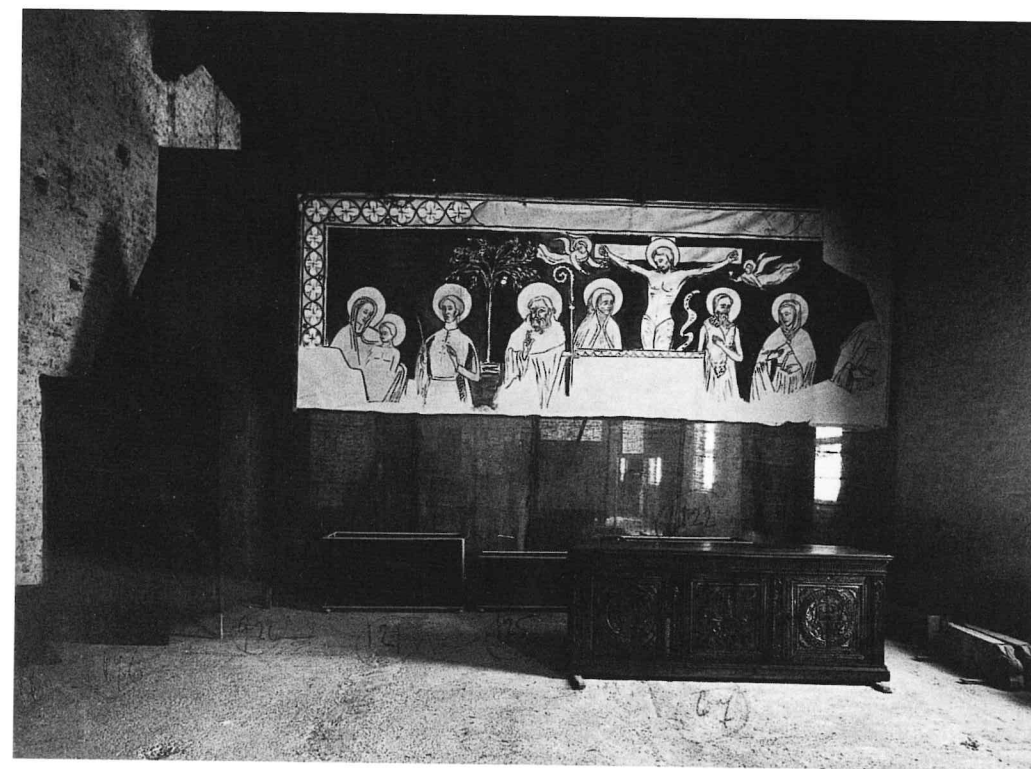


FIG. 8

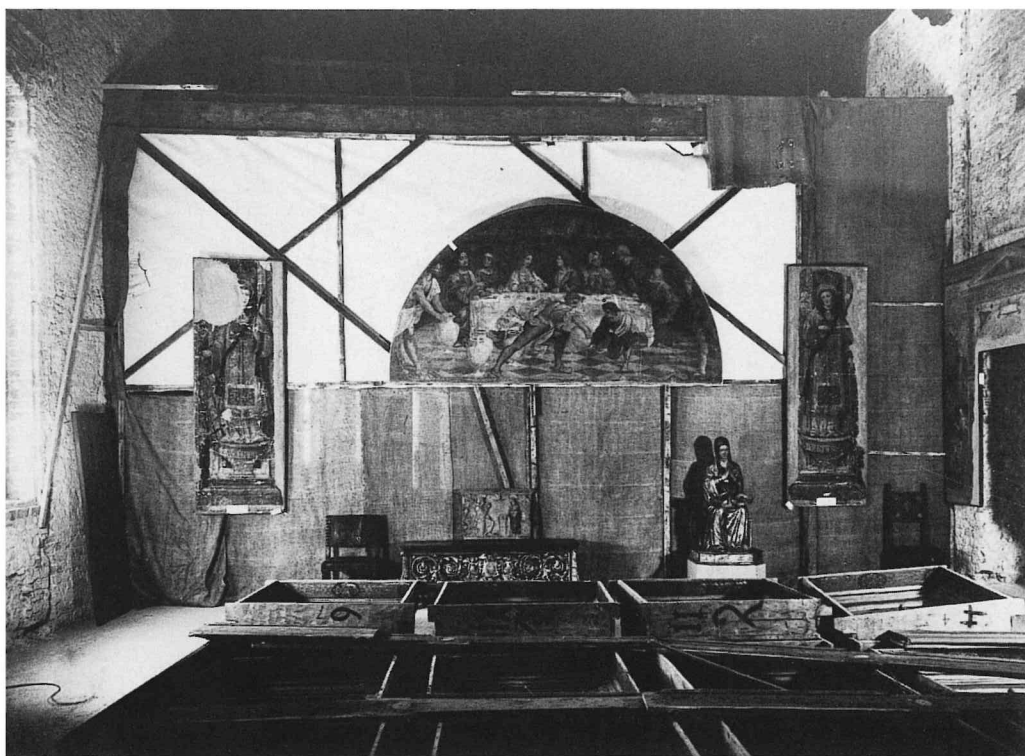


FIG. 9 - Sala XVI.

Prevalgono in questo allestimento gli oggetti di collezioni diverse da quella dei mobili; la simmetria degli affreschi staccati regola la composizione: al centro le *Nozze di Cana* di Marco d'Oggiono (Oggiono 1475 - Milano 1524) e ai due lati *San Vincenzo Martire* e *San Lorenzo Martire*, ambedue opera di Giovanni da Lomazzo (documentato 1530 e 1555).

Tra i mobili a sinistra, un battente di porta (sportello di armadio (?), Valle d'Aosta, XV sec. - Rosa *op.cit.*, n° 3; Valle d'Aosta, fine XV sec. - Colle *op.cit.*, n° 805) e, al centro, un cassone (Italia, XVI sec. - Rosa *op.cit.*, n° 62; Lombardia o Emilia, prima metà XVII sec. (?) - fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 172).

A terra, in primo piano, un soffitto a cassettoni (Italia settentrionale, XVI sec. - Rosa *op.cit.*, n° 51; Lombardia, prima metà XVI sec. - Colle *op.cit.*, n° 803), presente anche nell'allestimento della foto 10.

La cronologia più rispettata riporta al XVI secolo, con qualche eccezione.

(Foto Mario Perotti, Milano).

Milano, Civico Archivio Fotografico.

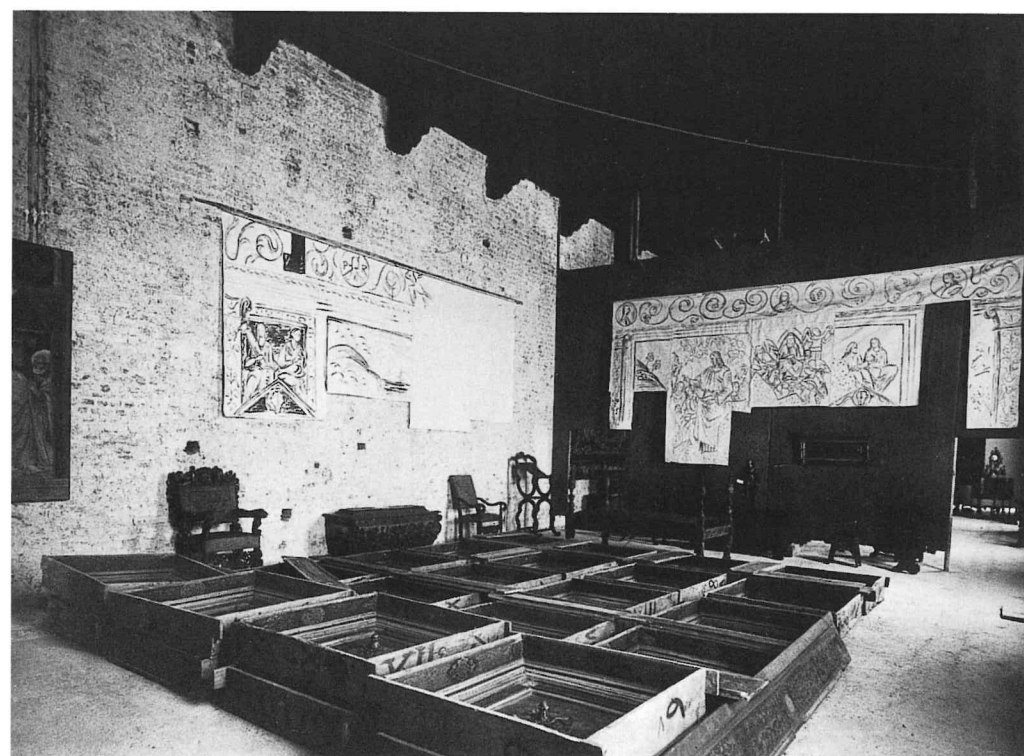


FIG. 10 - Sala XVI.

Gli oggetti della composizione sembrano presentare una cronologia che va dalla fine del XV e alla prima metà del XVII secolo.

In primo piano un soffitto a cassettoni (vedi foto 9), appena dietro un letto (Italia (?), XVI sec. - Rosa *op.cit.*, n° 83; Toscana, seconda metà XVI-fine XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 817).

Alle pareti seggioloni, un leggio (Piemonte(?), metà XVIII sec. - Colle *op.cit.*, 843) e anche una piccola statua lignea (Madonna con il Bambino, inv. Scult. Lignee n° 73, Piemonte, fine XV sec.). Simulacri di affreschi di pittore lombardo degli inizi del XVI sec.

dal convento di S. Antonio Abate a Milano.

(Foto Mario Perotti, Milano).

Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 11 - Sala XIX, lato sud.

La scena è dominata da un grande dipinto di Antonio Cioci (1732-1792), *Corte dell'ambasciata imperiale del Maresciallo Antonio Giorgio Clerici di Milano alla Corte Romana*, attualmente esposto nella Pinacoteca, cui si uniscono con impianto simmetrico mobili del XVIII secolo, tra i quali spicca un cassettone di Maggiolini (Lombardia - Maggiolini (?), XVIII - Rosa *op.cit.*, n° 246; Maggiolini, 1773 ca. - Colle *op.cit.*, n° 76). La cronologia è abbastanza omogenea al XVIII secolo, mentre le provenienze non sembrano concordare con l'ambientazione del dipinto.

(Foto Mario Perotti, Milano).
Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 12 - Sala XVIII, lato sud.

Forse l'allestimento immaginato con più attenzione alla proposta di una ricostruzione ambientale, con una cronologia omogenea al XVIII secolo.

Tra gli altri, due mobili a due corpi (Venezia, inizi XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 258; Venezia, metà XVIII sec. - Colle *op.cit.*, n° 87). Insieme agli arredi anche un clavicembalo attribuito a Giovanni Francesco Franco (Piemonte, 1750 ca. - A. Bonza, *Strumenti a tastiera*, in A. Gatti (a cura di), *Museo degli Strumenti Musicali*, Milano 1997, n° 454), attualmente nel Museo degli Strumenti Musicali.

(Foto Mario Perotti, Milano).
Milano, Civico Archivio Fotografico.

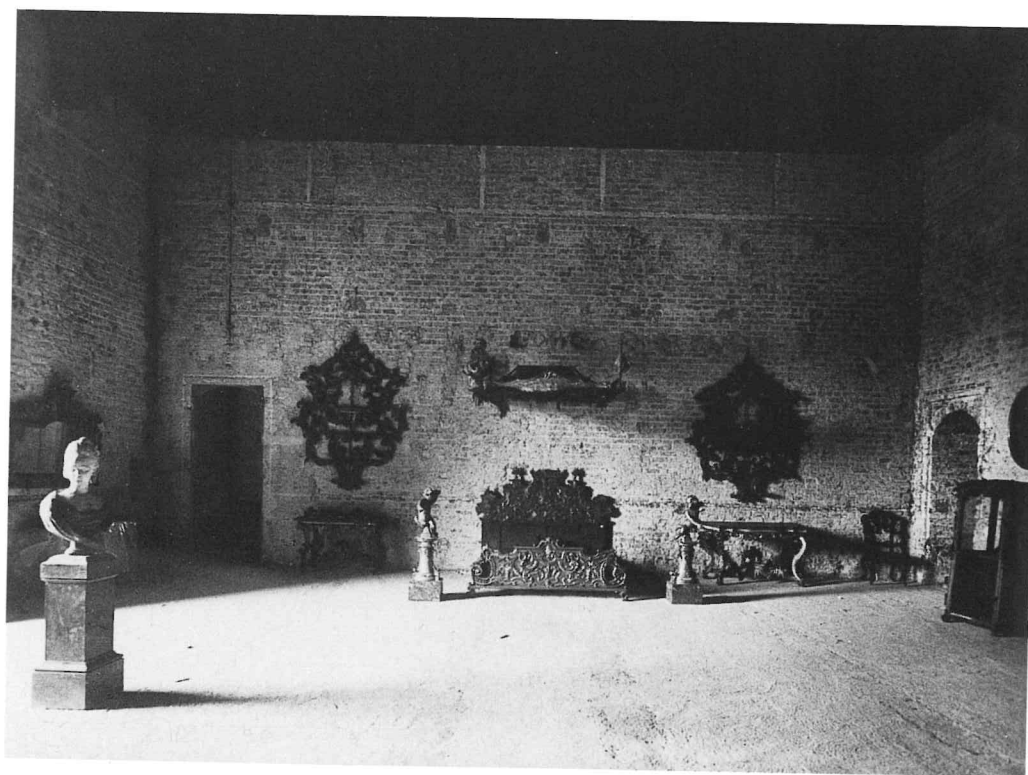


FIG. 13 - Sala XIX, lato nord.

L'elemento focale della composizione è il letto (Lombardia Piemonte, XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 268; Piemonte, terzo quarto XVIII - inizio XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 818),

cui si affiancano coppie di oggetti, come le due consoles (a sinistra: Italia, XVII-XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 183; Lombardia, prima metà XVIII sec. - Colle *op.cit.*, n° 661;

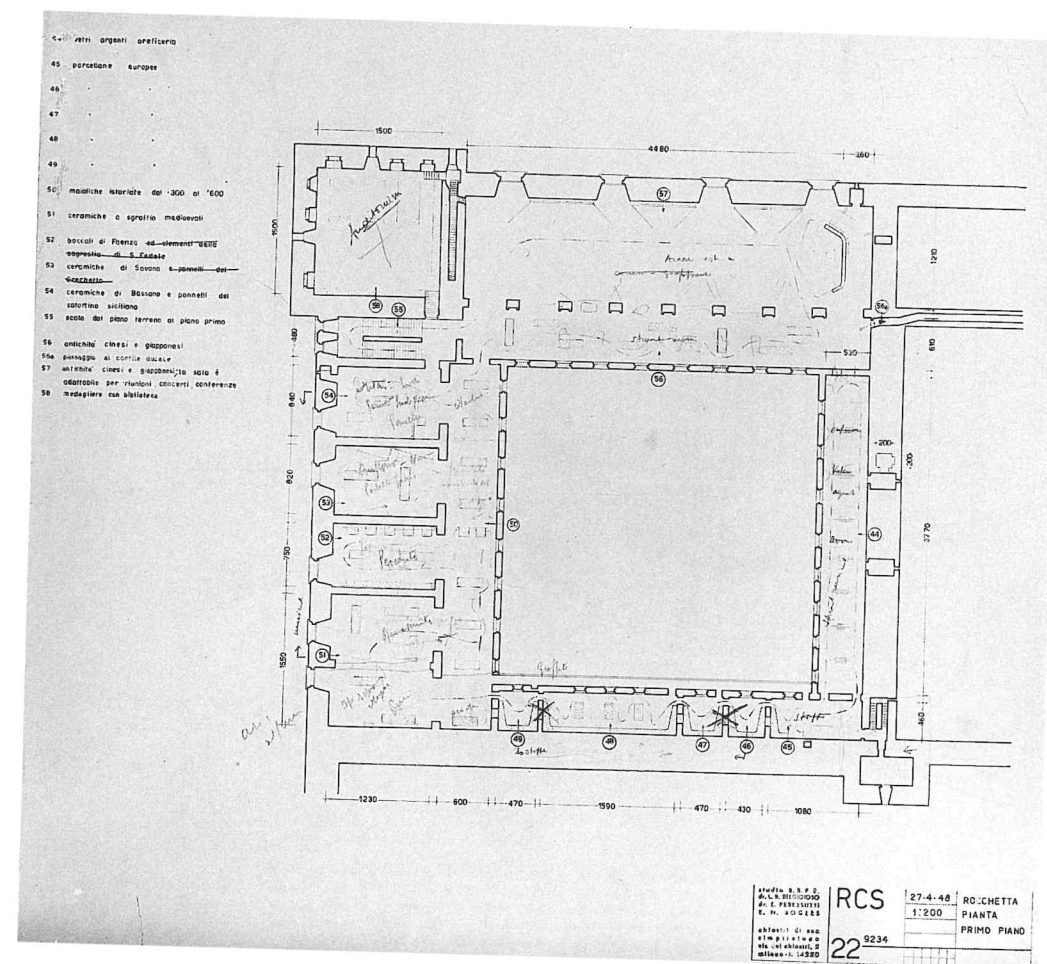
a destra: Lombardia, metà XVIII-seconda metà XIX sec. - Colle *op.cit.*, n° 662), i due putti (Italia settentrionale, XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 348; Italia settentrionale, metà XVIII sec. - Colle *op.cit.*, n° 867). La coppia di ornati da muro (inv. Mob. 422-423 - Italia, XVII-XVIII sec.)

è stata esposta anche nell'allestimento del 1956 ma in maniera incongrua, con gli elementi accostati di spalla e appesi al soffitto.

Anche in questo caso l'insieme degli oggetti sembra dettato più dal gusto compositivo che dal desiderio di ricostruzione ambientale, come testimonia ad esempio la presenza di una portantina sulla destra (Italia XVIII sec. - Rosa *op.cit.*, n° 323; Piemonte(?), terzo quarto XVIII sec. - Colle *op.cit.*, n° 837) insieme agli altri oggetti di arredo.

(Foto Mario Perotti, Milano).

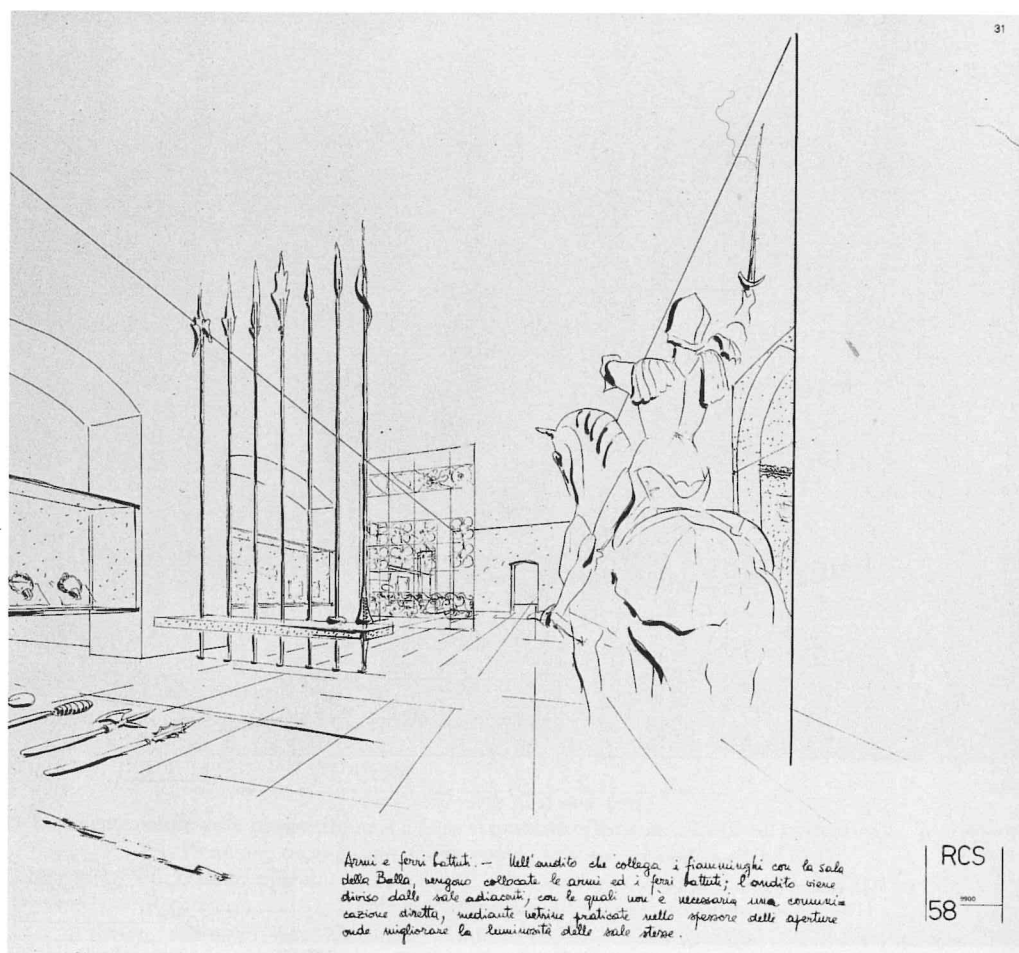
Milano, Civico Archivio Fotografico.



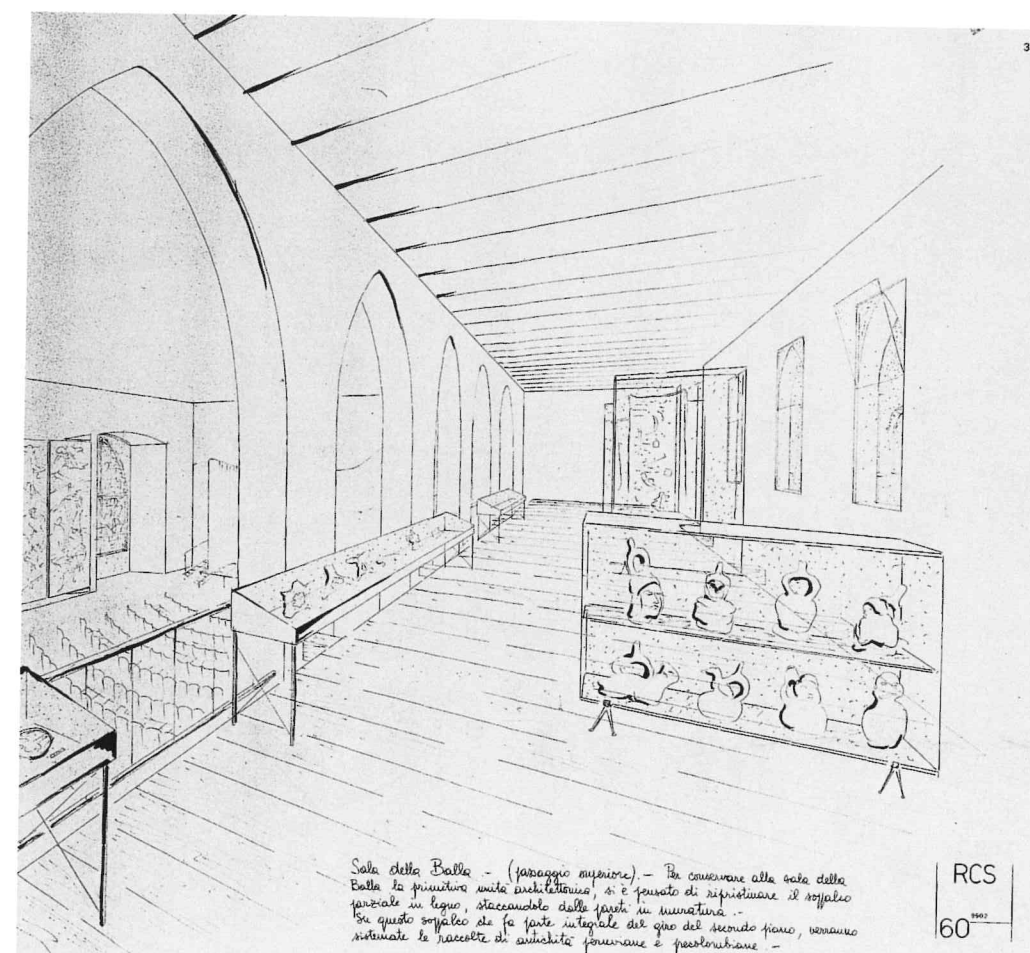
TAV. 22, ALBO K 33 - Sono presenti annotazioni a mano riconducibili alla grafia dell'Arrigoni che indicano cambiamenti di destinazione nelle sale.

La presenza di strumenti musicali collocerebbe le note a un periodo posteriore al 1961, anno in cui venne deciso l'allestimento del Museo degli Strumenti Musicali al Castello Sforzesco.

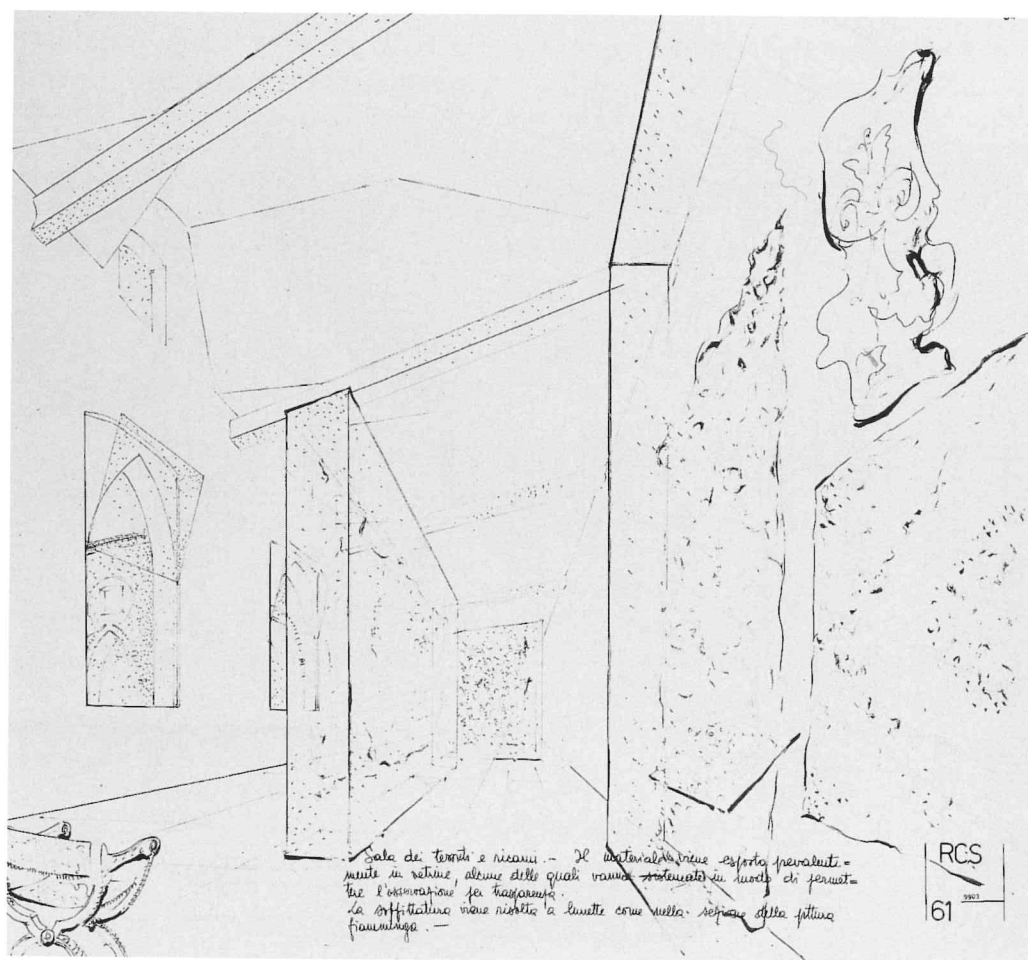
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



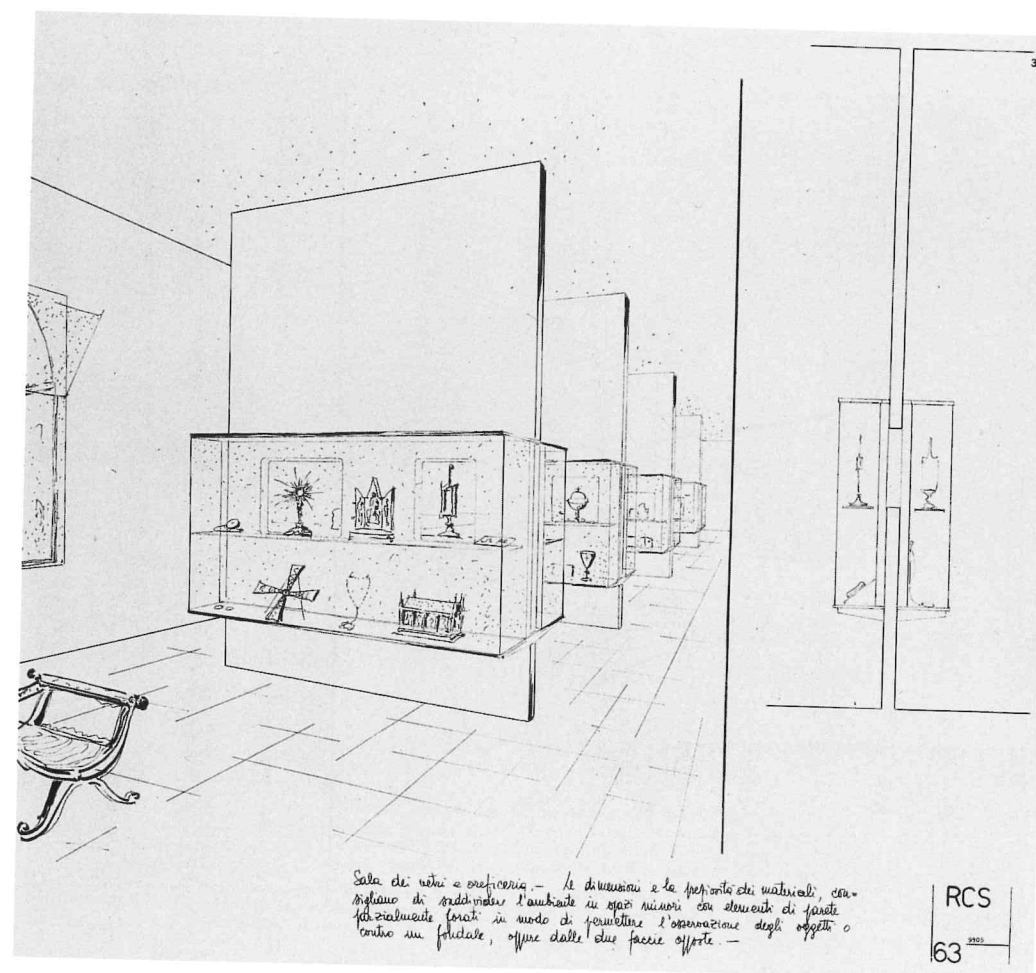
TAV. 58, ALBO K 33 - Armi e ferri battuti - Nell'andito che collega i fiamminghi con la sala della Balla, vengono collocate le armi e i ferri battuti; l'andito viene diviso dalle sale adiacenti, con le quali non è necessaria una comunicazione diretta, mediante vetrine praticate nello spessore delle aperture onde migliorare la luminosità delle sale stesse. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



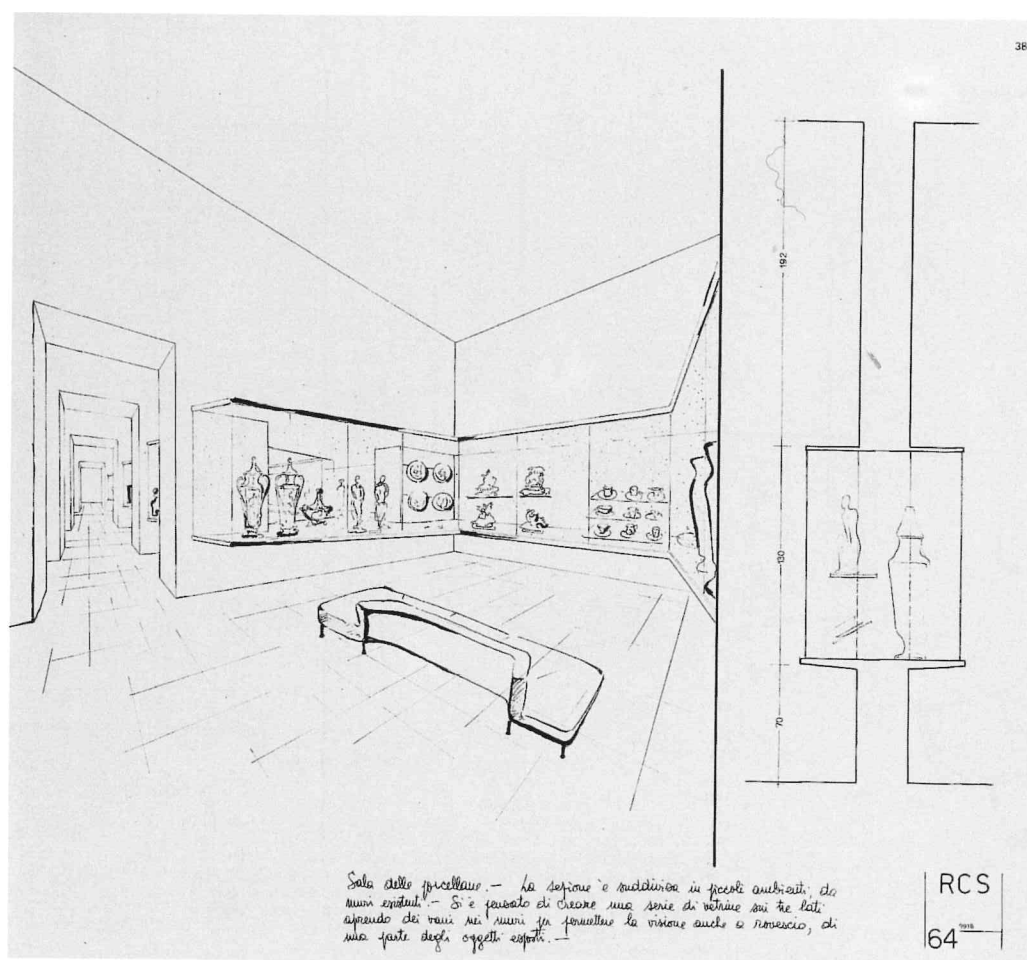
TAV. 60, ALBO K 33 - Sala della Balla - (passaggio superiore) - Per conservare alla sala della Balla la primitiva unità architettonica, si è pensato di ripristinare il soppalco parziale in legno, staccandolo dalle pareti in muratura. Su questo soppalco che fa parte integrale del giro del secondo piano, verranno sistemate le raccolte di antichità peruviane e precolombiane. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



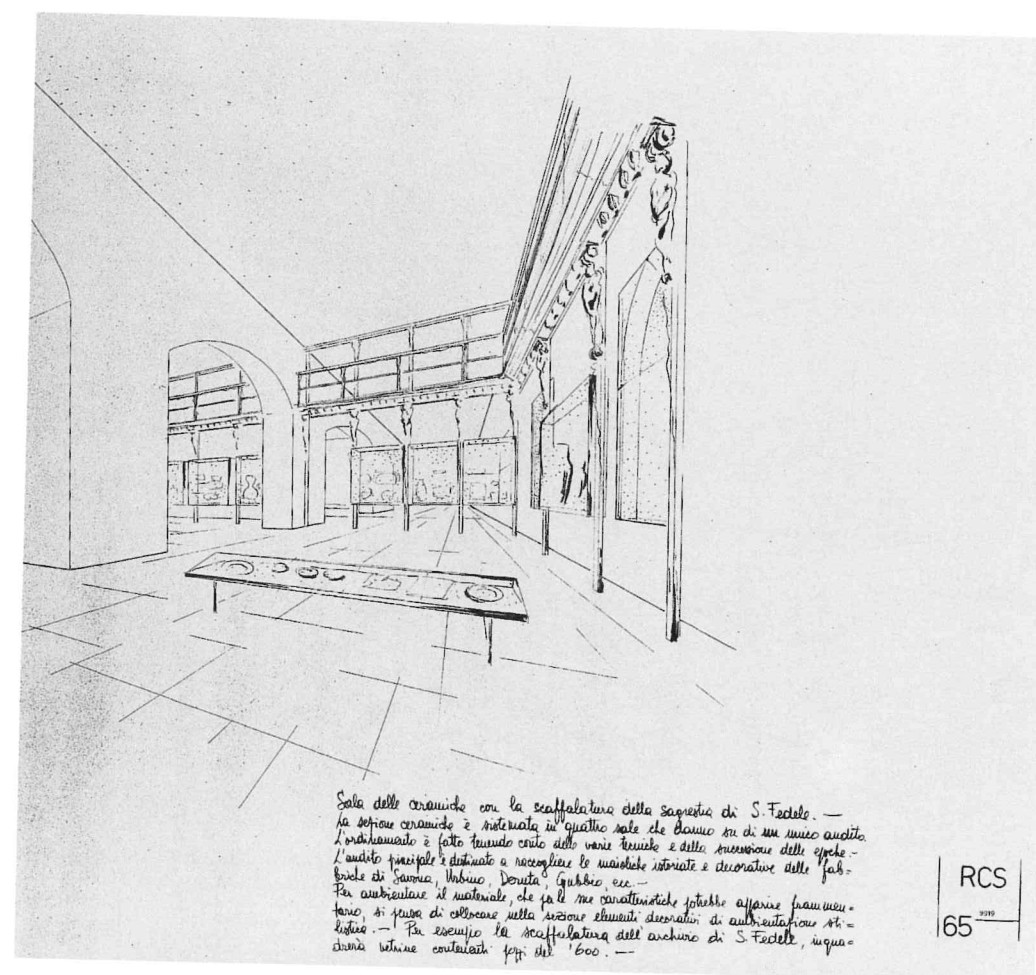
TAV. 61, ALBO K 33 - Sala dei tessuti e dei ricami - Il materiale viene esposto prevalentemente in vetrine, alcune delle quali vanno sistemate in modo di permettere l'osservazione per trasparenza. La soffittatura viene risolta a lunette come nella sezione della pittura fiamminga. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



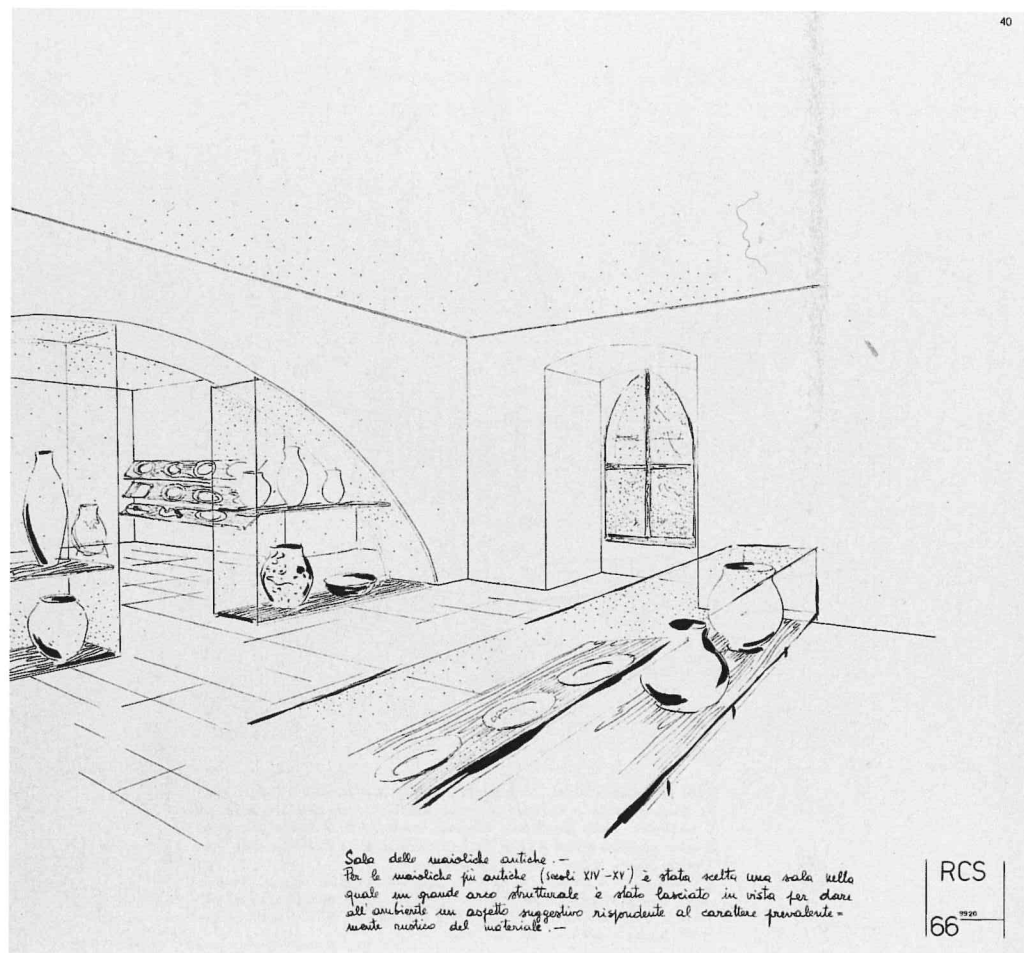
TAV. 63, ALBO K 33 - Sala dei vetri e oreficeria - Le dimensioni e la preziosità dei materiali, consigliano di suddividere l'ambiente in spazi minori con elementi a parete parzialmente forati in modo di permettere l'osservazione degli oggetti contro un fondale, oppure dalle due facce opposte. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



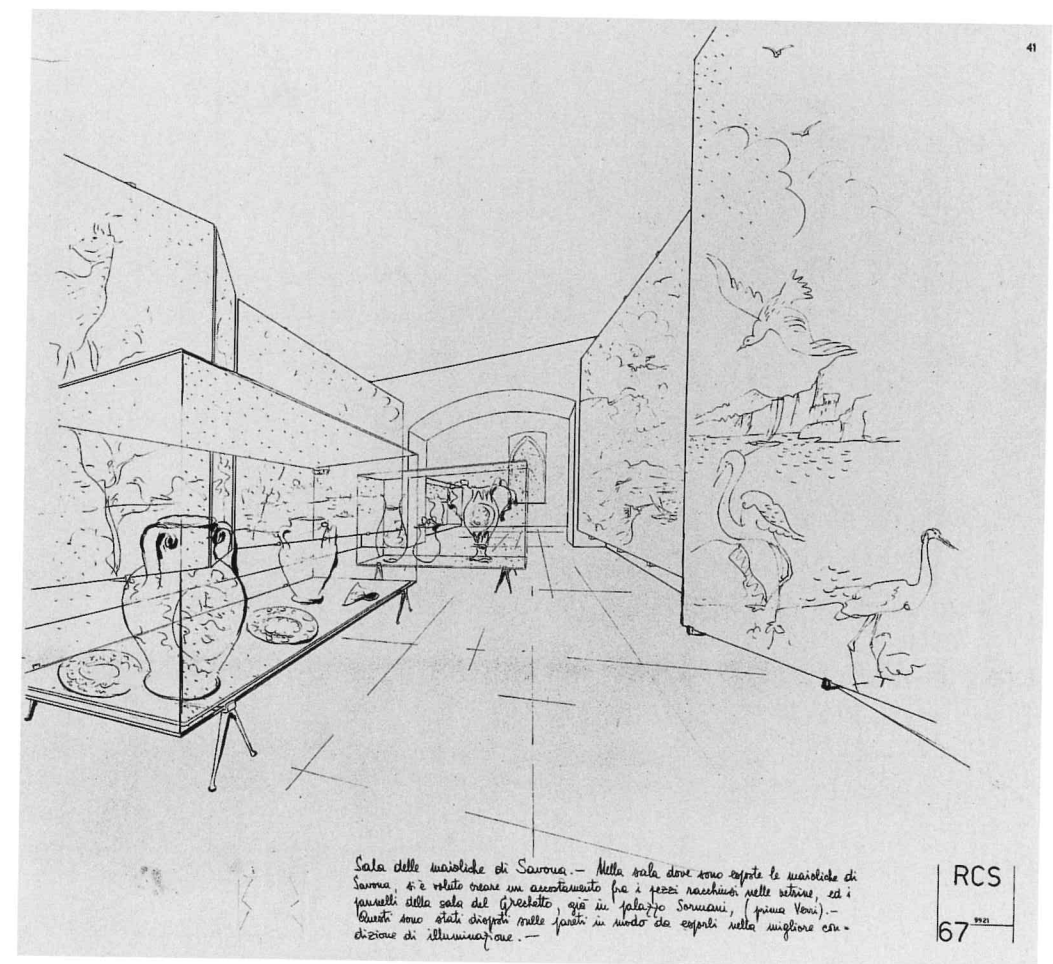
TAV. 64, ALBO K 33 - Sala delle porcellane - La sezione è suddivisa in piccoli ambienti da muri esistenti. Si è pensato di creare una serie di vetrine sui tre lati aprendo vani nei muri per permettere la visione anche a rovescio, di una parte degli oggetti esposti.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



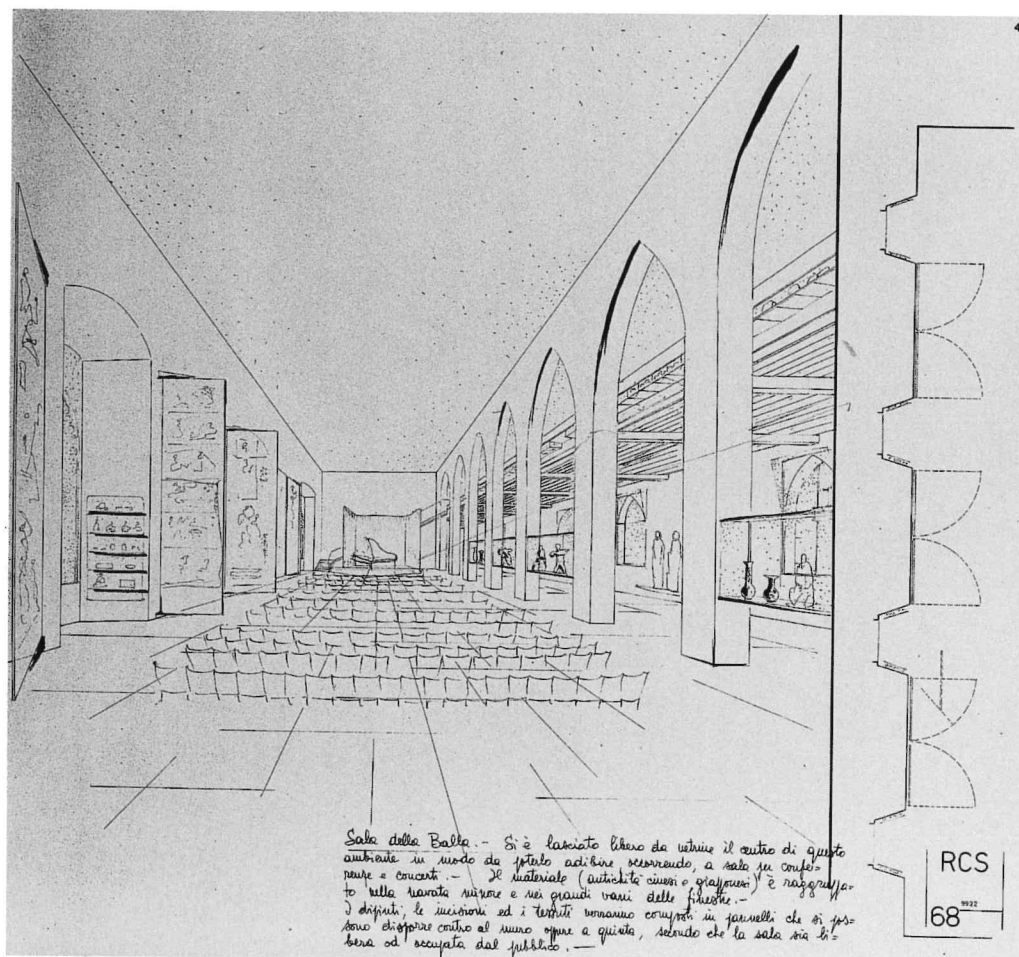
TAV. 65, ALBO K 33 - Sala delle ceramiche con la scaffalatura della sagrestia di S. Fedele - La sezione ceramica è sistemata in quattro sale che danno su di un unico andito. L'ordinamento è fatto tenendo conto delle varie tecniche e della successione delle epoche. L'andito principale è destinato a raccogliere le maioliche istoriate e decorative delle fabbriche di Savona, Urbino, Deruta, Gubbio, ecc. — Per ambientare il materiale, che per le sue caratteristiche potrebbe apparire frammentario, si pensa di collocare nella sezione elementi decorativi di ambientazione stilistica. Per esempio la scaffalatura dell'archivio di S. Fedele, inquadra vetrine contenenti pezzi del '600.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



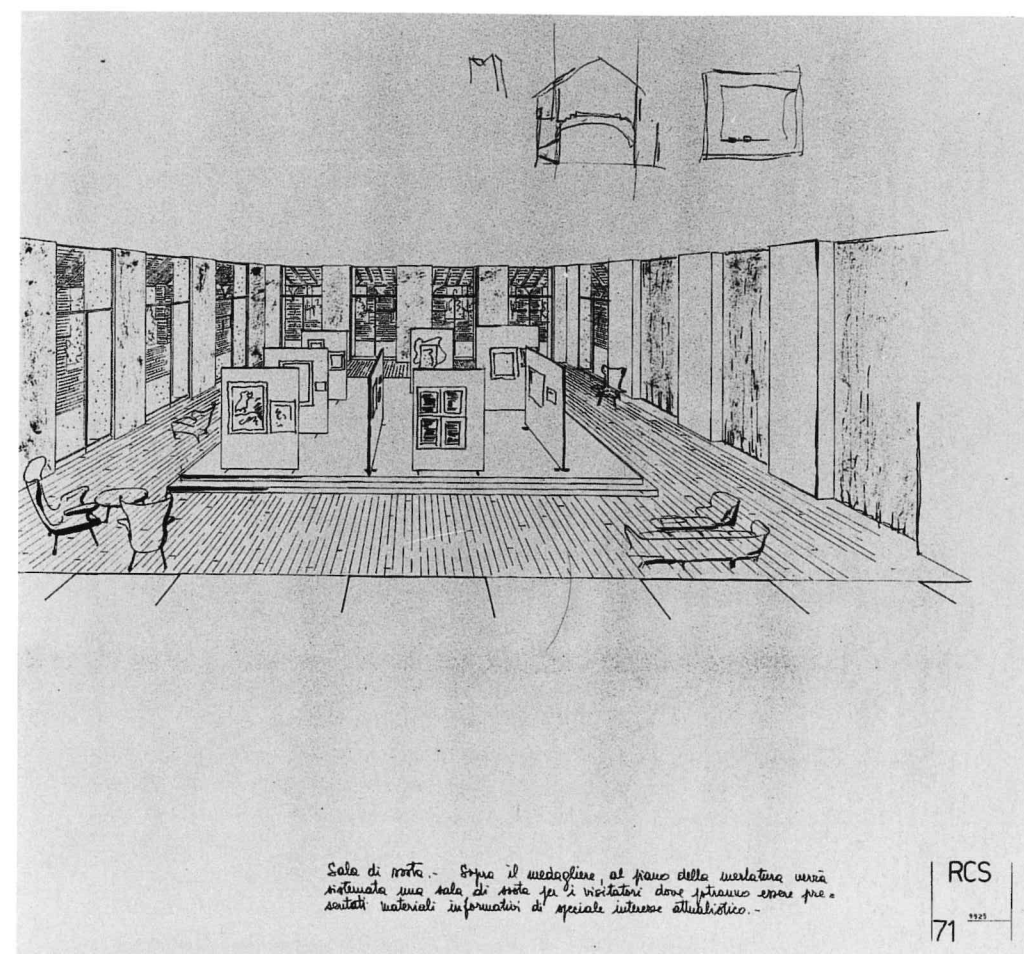
TAV. 66, ALBO K 33 - Sala delle maioliche antiche - Per le maioliche più antiche (secoli XIV-XV) è stata scelta una sala nella quale un grande arco strutturale è stato lasciato in vista per dare all'ambiente un aspetto suggestivo rispondente al carattere prevalentemente rustico del materiale. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



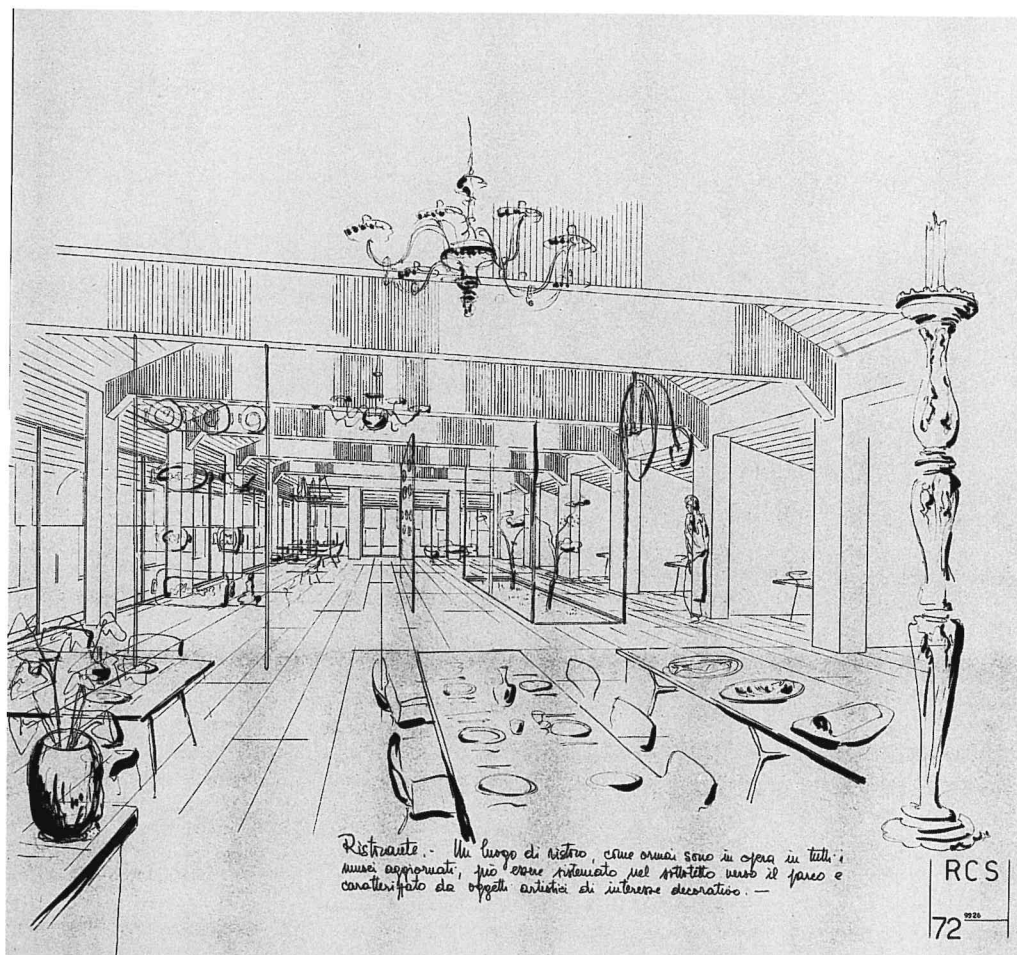
TAV. 67, ALBO K 33 - Sala delle maioliche di Savona - Nella sala dove sono esposte le maioliche di Savona, si è voluto creare un accostamento fra i pezzi racchiusi nelle vetrine, ed i pannelli della Sala del Grechetto, già in Palazzo Sormani (prima Verri). Questi sono disposti sulle pareti in modo da esporli nella migliore condizione di illuminazione. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



TAV. 68, ALBO K 33 - Sala della Balla - Si è lasciato libero da vetrine il centro di questo ambiente in modo da poterlo adibire occorrendo a sala per conferenze e concerti.
Il materiale (antichità cinesi e giapponesi) è raggruppato nella navata minore e nei grandi vani delle finestre.
I dipinti, le incisioni e i tessuti verranno composti in pannelli che si possono disporre contro al muro oppure a quinta, secondo che la sala sia libera od occupata dal pubblico.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



TAV. 71, ALBO K 33 - Sala di sosta - Sopra il medaglione al piano della merlatura verrà sistemata una sala di sosta per i visitatori dove potranno essere presentati materiali informativi di speciale interesse attualistico.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



TAV. 72, ALBO K 33 - Ristorante - Un luogo di ristoro, come ormai sono in opera in tutti i musei appianati, può essere sistemato nel sottotetto verso il fianco e caratterizzato da oggetti artistici di interesse decorativo. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".

NOTA BIBLIOGRAFICA
Costantino Baroni, scritti di argomento ceramico

Anno 1928

- *I tentativi dei maiolicari lombardi di ottenere una terraglia locale all'uso inglese*, in "Faenza", a.VII, fasc.VI, Stabilimento Grafico F. Lega, Faenza 1928, pp. 134-138.

Anno 1929

- *Le antiche ceramiche artistiche dell'alta Italia e la necessità di nuovi profondi studi storici*, in "Faenza", a.VIII, fasc.V-VI, Stabilimento Grafico F. Lega, Faenza 1929, pp. 140-142.

Anno 1930

- *Saggio sulle antiche ceramiche di Milano (con alcuni documenti)*, in "Archivio storico lombardo", s.VI, a.LVII, fasc.IV, Libreria Fratelli Bocca, Milano 1930, pp. 420-465.

Anno 1931

- *La maiolica antica di Lodi*, in "Archivio storico lombardo", s.VI, a.LVIII, fasc.IV, Libreria Fratelli Bocca, Milano 1931, pp. 443-463.

Anno 1932

- *Le ceramiche di Nove di Bassano. Con 37 illustrazioni*, collana "Ceramiche veneziane settecentesche", a cura della R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1932.

Anno 1933

- *Appunti sulle ceramiche italiane alla triennale di Milano*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VI, fasc.IX, settembre 1933, pp. 377-385.
- *La disputa dei latesini nella storia della ceramica italiana*, in "Dedalo", a.XIII, fasc.III, Tipografia Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma, marzo 1933, pp. 147-174.
- *I bacini inventariati del campanile di Santa Maria Assunta a Gallarate*, Tipografia Domenico Ferrario, Gallarate 1933.
- *Per l'attribuzione di una fruttiera maiolicata del Settecento*, in "Faenza", a.XXI, fasc.I, Fratelli Lega Editori, Faenza 1933, pp. 15-22 con Nota di Giuseppe Liverani, pp. 23-26.
- *Riflessi critici sull'antica ceramica di Nove*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VI, fasc.II, febbraio 1933, pp. 61-66.
- *Abbozzo di una nomenclatura ceramica per comodo degli amatori e dei vasai. Parte prima*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VI, fasc.VI, giugno 1933, pp. 243-249.
- *Abbozzo di una nomenclatura ceramica per comodo degli amatori e dei vasai. Parte seconda*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VI, fasc.VIII, agosto 1933, pp. 327-330.
- *L'arte di Pietro Melandri alla V Triennale di Milano*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VI, fasc.XII, dicembre 1933, pp. 513-517.

Anno 1934

- Il "Corpus della maiolica italiana" di Gaetano Ballardini, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.VII, fasc.III, marzo 1934, pp. 98-102.
- *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, introduzione di Giorgio Nicodemi, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Comune di Milano, Milano 1934.

Anno 1935

- *Nuovi orientamenti nello studio della ceramica veneziana del Settecento*, in "Rivista di Venezia", a.XIV, n. 8, agosto 1935, pp. 371-384.

Anno 1936

- *Ceramiche d'arte alla VI Triennale di Milano*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.IX, fasc.VIII, agosto 1936, pp. 166-171.

- *Come sono state ordinate le ceramiche del Castello Sforzesco*, in "Milano", a.52, nn. 3-4, marzo-aprile 1936, pp. 68-74.
- *Le porcellane italiane*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.IX, fasc.III, marzo 1936, pp. 69-70.

Anno 1937

- *Ceramiche varesine*, in "L'industria del vetro e della ceramica", s.II, a.X, fasc.IV, aprile 1937, pp. 65-66.

Anno 1939

- *Ambroette di un pavimento maiolicato al Santuario di Santa Maria dei Miracoli in Saronno*, in "Faenza", a.XVII, fasc.III-IV-V-VI, Fratelli Lega, Faenza 1939, pp. 51 -52.

Anno 1940

- *Maioliche di Milano*, Libreria Lombarda, Milano 1940.

Anno 1942

- *Pietro Varion e la ceramica in Este*, in "Emporium", a.XLVIII, n. 1, gennaio 1942, pp. 11-20.

Anno 1951

- *Una ceramista italiana presentata da Costantino Baroni*, in "Le Arti", a.II, nn. 11-12, dicembre 1951, p. 7.