

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

GIOVANNA MORI

Conservatore del Gabinetto delle Stampe

CAROLINA ORSINI

Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni - Archivio Fotografico

INDICE

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Piersergio Allevi - <i>Le uniformi delle Guardie Nobili Galiziane 1782-90</i>	Pag.	13
Maria Cristina Antonini Berti - <i>Appunti per una ricostruzione della Contrada degli Orefici</i>	»	23
Silvia Bianchi - <i>Speculum Romanae Magnificentiae. L'Albo H 56 e altre tavole lafreriane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli</i>	»	41

Raccolte d'Arte Applicata

Beatrice Bentivoglio Ravasio - <i>Note in margine di una mostra. L'Adorazione del Bambino della Pinacoteca di Pavia e qualche appunto su Ludovico De Donati</i>	»	93
Claudio Bertolotto - <i>Cinque cofanetti rinascimentali in pastiglia istoriati</i>	»	119
Giacinta Cavagna di Gualdana - <i>Le Arti Decorative al Castello Sforzesco: Guido Marangoni, Carlo Vicenzi e la politica d'acquisizioni negli anni Venti</i>	»	143
Margherita Ghirardi - <i>Achille Majnoni d'Intignano e i suoi disegni per tessuti per la Villa Reale di Monza. Breve nota su una riscoperta</i>	»	169
Marina Ubaldi - <i>Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano</i>	»	185
Oleg Zastrow - <i>Due antichi cofanetti in cuoio, con "segreti"</i>	»	211

Raccolte Extraeuropee

Carolina Orsini - *Il museo sul campo. Breve nota sulla Missione Archeologica e Antropologica "Antonio Raimondi" delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco di Milano* Pag. 231

Castello Sforzesco

Gianfranco Pertot - Marino Viganò - "... nouo reuelino auante ala porta del Castello". *Una probabile opera di Leonardo* » 241

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

RACCOLTE DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Le uniformi delle Guardie Nobili Galiziane 1782-90

Piersergio Allevi

Nel 1772 la spartizione di parte della Polonia, voluta da Prussia, Russia e Austria, fece sì che i territori della Galizia entrassero a far parte dell'Impero asburgico.

L'imperatore Giuseppe II tentò di germanizzare il paese e di centralizzarne l'amministrazione ed è nell'ambito di questa politica che va inserita l'istituzione della Guardia Nobile Galiziana.

Questo reparto a cavallo, pensato come guardia del corpo del sovrano, venne costituito per volere imperiale nel 1782, per cercare di accattivarsi le simpatie dei nobili polacchi che potevano entrare a far parte di una prestigiosa formazione militare, reclutata esclusivamente tra l'aristocrazia e creata su modello della già esistente Guardia Nobile Ungherese, istituita nel 1760.

A capo della Guardia fu posto il principe Felix Czartoryski, esponente di una delle più importanti famiglie della nobiltà polacca, che aveva già servito alle dipendenze di quello che diverrà uno dei più noti marescialli di Napoleone, il giovanissimo Joseph Poniatowski, nipote del re di Polonia Stanislao II Augusto.

La partecipazione polacca alle file della Guardia Galiziana però fu decisamente scarsa e otto anni dopo la sua costituzione, nel 1790, l'imperatore Leopoldo II si vide costretto a scioglierla e i pochissimi componenti della Guardia (circa 9 cavalieri) confluirono nel corpo dei Regi Imperiali Arcieri della Guardia del Corpo⁽¹⁾.

Come per la Guardia Ungherese (FIG. 1), che indossava un'uniforme tipica degli ussari, formazioni militari costituitesi già dalla fine XVI secolo in quel territorio, anche la Guardia Galiziana venne rivestita di un'uniforme che riprendeva le forme caratteristiche del tipico costume nazionale indossato dai nobili polacchi.

Il costume in questione era composto da *kontusz* e da *zupan*, portati uno sopra l'altra e forniti di una larga fascia di seta avvolta attorno alla vita.

Questi elementi costituivano l'abito tradizionale polacco già dal XVII secolo e rimasero in uso fino agli inizi del XIX secolo, ma si continuarono a portare in occasioni cerimoniali anche nel secolo successivo.

Dalla seconda metà del XVIII secolo in poi la sciarpa di seta, portata legata in un caratteristico modo attorno alla vita, divenne anch'essa un elemento indispensabile di questo costume tradizionale e un simbolo di stato sociale dei nobili polacchi.

La *zupan* era una camicia in seta, chiusa da bottoni nascosti da una bottoniera in tessuto spesso gallonata, con maniche lunghe dai paramani risvoltati e fermati con gancetti metallici.

In alcuni casi, per motivi di economia il retro di questa camicia, che veniva nascosto quando si indossava il *kontusz*, era realizzato in lino o cotone.

Il *kontusz* era un abito dalle lunghe falde realizzato in un tessuto più spesso, talvolta in seta, ma più frequentemente in panno e presentava uno scollo a V che si richiudeva all'altezza della vita, sovrapponendo poi le falde anteriori.

Il retro era caratterizzato da pieghe su entrambi i lati, in modo da permetterne un più comodo utilizzo in particolare quando si montava a cavallo.

Caratteristiche di questo abito erano le maniche che prevedevano un'apertura lungo la cucitura dall'ascella al gomito, permettendo di sfilarle e risvoltarle sulle spalle in modo da esporre la preziosa fodera in seta damascata, creando un forte contrasto cromatico con il differente colore dell'abito, messo maggiormente in evidenza dalle maniche della *zupan* che erano a questo punto visibili.

La sciarpa che chiudeva alla vita il *kontusz* era in seta, decorata con motivi floreali di origine turco-persiana e la realizzazione di questo caratteristico accessorio era di frequente affidata a manifatture lionesi o a tessitori francesi operanti in Polonia che usavano spesso firmare questi capi d'abbigliamento lungo l'orlo⁽²⁾.

L'uniforme

Il costume polacco, divenuto uniforme militare, è riprodotto con estrema precisione nelle due incisioni raffiguranti una guardia (FIG. 2) e un ufficiale (FIG. 3) delle Guardie Nobili Galiziane in tenuta da gala, incise da C. Schütz nel 1782 e stampate a Vienna da Artaria, conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano (Costumi 14).

Altro elemento che costituisce il costume tradizionale polacco è il copricapo detto *czapka*, composto da un fusto svasato terminante in alto a quattro punte, che in questo caso è rivestito da un panno bianco cannellato, gallonato in oro lungo gli spigoli e poco sopra il bordo alto della fascia di pelliccia (probabilmente di astrakan grigio-nero).

Il copricapo è decorato da piume di airone rinforzate da quattro astine dorate che le tengono in posizione, il tutto è infilato in un pompon nero fissato al lato anteriore sinistro; lateralmente, viene portata una decorazione dorata in lamina metallica o in cuoio a fingere un'ala d'aquila.

Questo particolare decoro ricordava le penne e le ali di rapaci tradizionalmente uti-



FIG. 1 - Guardia Nobile Ungherese in uniforme da gala, a piedi. Costumi 14. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

lizzati, nei territori dell'Est europeo, come simboli di stato sociale a ornamento dei copricapi.

A completare la ricca guarnizione, un cordone terminante in due racchette e doppie nappine avvolge la *czapska*.

L'estremità a racchette del cordone poteva essere anche agganciata all'abito, in modo da evitare di perdere il copricapo durante il servizio a cavallo.

La *zupan* è di colore rosso, con i paramani risvoltati blu e un gallone dorato corre lungo la cucitura delle maniche e lungo l'orlo dei paramani.

La bottonatura della *zupan*, in questo caso, non è affidata a bottoni, ma probabilmente a gancetti che uniscono le due parti del petto che presentano una gallonatura sempre dorata su entrambi gli orli.

Il *kontusz* è blu con tutti gli orli e le cuciture delle varie parti completamente gallonati in oro, sul petto lo scollo a V presenta un risvolto rosso, fermato da cinque bottoni (tre bassi e due alti).

Le maniche hanno una fodera in seta rosso cremisi con i paramani risvoltati rossi.

Il largo gallone oro è presente anche attorno all'apertura delle tasche, realizzate lungo le pieghe laterali dell'abito.

Il colletto del *kontusz* è diritto, basso e rosso gallonato in oro.

Due imponenti spalline dorate con frangia a torciglioni sono agganciate alle spalle del *kontusz* e, nel caso dell'ufficiale, presentano, quale simbolo di grado, un grosso bottone centrale a fiorone.

La classica sciarpa in seta decorata avvolge i fianchi ed è annodata in modo tale che le due estremità con frange dorate pendano una a destra e una a sinistra.

Sopra la fascia viene portato il cinturone in pelle rossa con doppio gallone oro, chiuso da un fermaglio a "S" e i due pendoni, uscenti dalle rispettive borchie a fiori, servono per sostenere il fodero della sciabola.

Le Guardie Galiziane sono armate, non (come ci si sarebbe potuti aspettare) di una *karabela*⁽³⁾, la tipica arma da portarsi con costume nazionale, ma di una sciabola alla ussara dal fornimento che ricorda quelle di produzione polacca.

Le sciabole alla polacca si caratterizzano per la presenza, all'altezza della crociera, di un ponticello in cui introdurre il pollice per meglio afferrare l'impugnatura.

Questa è rivestita in pelle nera con il dorso rinforzato da una cappelletta di metallo dorato che piega nel pomo, da cui parte la guardia a staffa con il dorso perlinato tipico di quegli anni.

Il fodero della sciabola è in legno rivestito in pelle nera, rinforzato da ghiere e lamine in metallo dorato, in una forma tipicamente austriaca.

La dragona in nastro dorato, come la nappa con cui termina, è avvolta tra impugnatura e guardia in un elegante e complesso modo che impedisce però la pronta estrazione della sciabola.

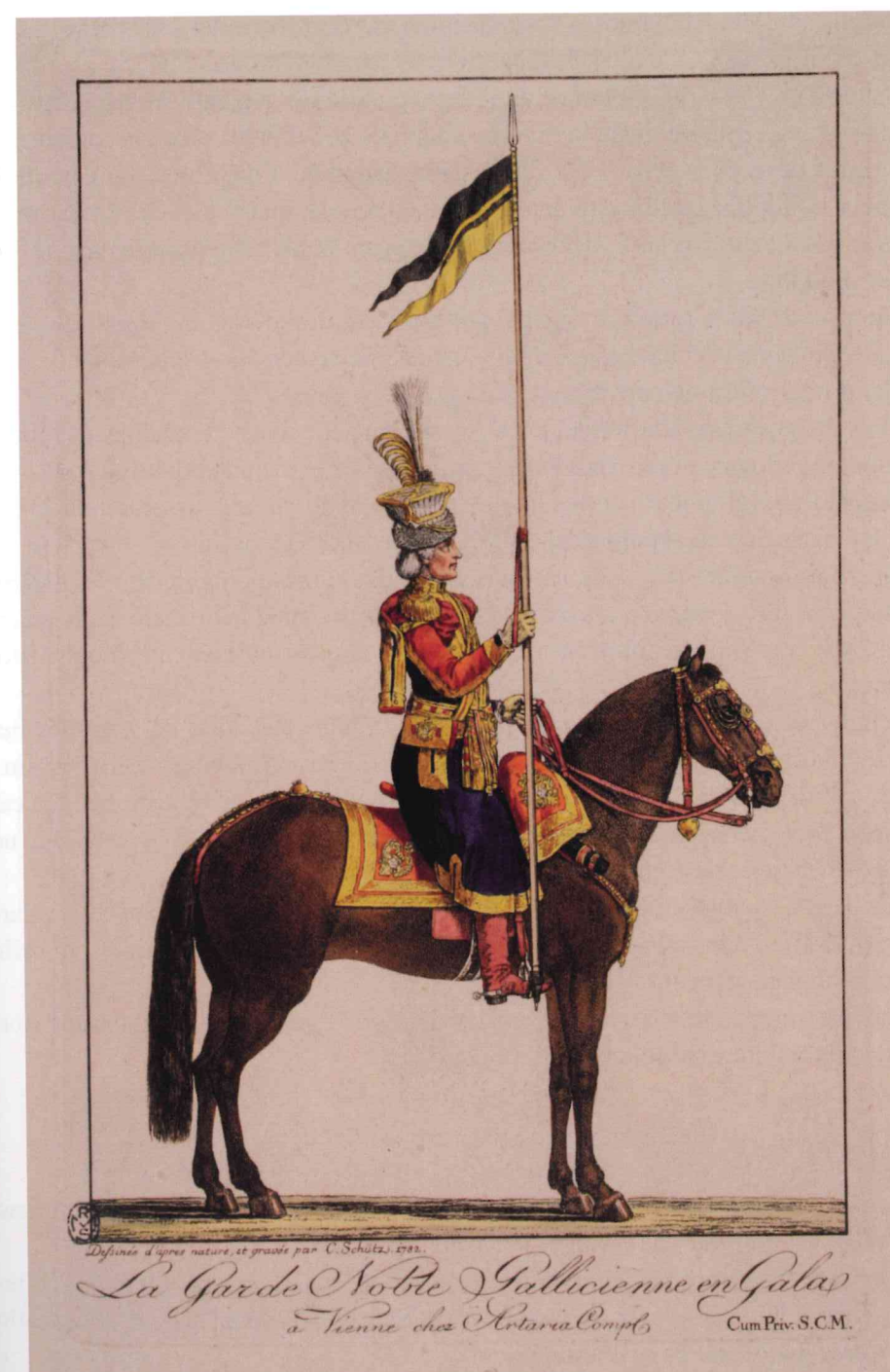


FIG. 2 - Guardia Nobile Galiziana in uniforme da gala, a cavallo. Costumi 14.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

In questo caso, la sciabola stessa è portata più come decoro militare che come arma e chiarisce ancor più l'utilizzo delle Guardie come corpo di rappresentanza.

La bandoliera è in pelle rossa con due larghi galloni oro e reca il fregio in lamina dorata sbalzata rappresentante lo stemma imperiale con l'aquila bicefala coronata.

Dalla coda del rapace escono due sottilissime catenelle d'oro che terminano in un puntale e in uno spazzolino dal manico a testa d'aquila; questi piccolissimi attrezzi venivano utilizzati per nettare il focone delle armi da fuoco, in questo caso le due pistole d'arcione.

Una placca dorata a forma di rapace, posta poco sotto lo stemma imperiale, è la custodia del puntale e dello spazzolino; quando questi utensili vi sono riposti, i loro manici concorrono a ricreare una seconda aquila bicefala.

La giberna agganciata alla bandoliera è rivestita in pelle rossa e la patella, dal bordo largamente gallonato in oro, reca lo stemma imperiale in metallo dorato sbalzato.

Completa l'abbigliamento delle Guardie un paio di stivali alla ussara, in morbida pelle cremisi, aderenti al polpaccio e alti fin poco sotto il ginocchio.

Gli speroni metallici non sono assicurati al piede tramite cinghietti, ma avvitati direttamente allo stivale sopra il tacco, nel caratteristico modo utilizzato dagli ussari. Le Guardie erano armate, oltre che della sciabola, di una lancia e di un paio di pistole d'arcione.

Sulla lunga asta in legno della lancia, poco sotto la punta metallica, è fissata con piccoli chiodi la banderuola dai caratteristici colori della casa d'Asburgo, nero e giallo. Per evitare di perdere l'arma, l'asta è provvista di un lungo cappio a dragona in cui infilare il polso della mano che la regge, e il calzuolo della lancia viene inserito in un apposito bicchierino assicurato alla staffa destra.

Le due pistole sono inserite ognuna in un'apposita fonda in cuoio nero appesa all'arcione anteriore della sella, adagiata lungo i fianchi del cavallo e cinghietti in pelle rossa l'affibbiano al pettorale.

Questo, partendo dalla sella, cinge il petto del cavallo e scende tra le zampe anteriori andando ad assicurarsi al sottopancia.

La selleria

Le forme della sella e dei finimenti dei cavalli delle Guardie Galiziane riprendono quelle tipiche utilizzate dai cavalieri polacchi.

La sella prevede un seggio relativamente alto, supportato da due corni che si collegano agli arcioni, in modo da tenerlo sollevato rispetto alla spina dorsale del cavallo e agevolare il movimento dell'animale.

I lunghi quartieri in cuoio rosso scendono lungo i fianchi a riparare il prezioso abbigliamento dei cavalieri dal sudore del cavallo e spuntano da sotto il coprisella che è



Fig. 3 - Guardia Nobile Galiziana in uniforme da gala, a piedi. Costumi 14. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

in panno rosso con il doppio gallone oro, a coprire la groppa dell'animale dalle reni fino a sopra le fonde delle pistole.

Nell'angolo posteriore del coprisella e in quello che ripara le fonde sono ricamate le aquile asburgiche.

La sella è tenuta in posizione, oltre che dal sottopancia in pelle nera, dal pettorale e da una groppiera in cuoio rosso rinforzata e decorata da file di placchette dorate.

La groppiera, nel punto in cui si sdoppiava per andare ad avvolgere la coda del cavallo, presenta un grosso rialzo cupoliforme in metallo dorato.

Questo elemento, assolutamente decorativo, vede la propria origine in analoghe forme utilizzate sulle groppiere dei cavalieri del XV e XVI secolo che oltre a essere esornative avevano lo scopo assai più funzionale di occupare la groppa del cavallo e di impedire al nemico di potervi montare e colpire il cavaliere da dietro.

La testiera prevede una capezza in cuoio rosso anch'essa rinforzata in placchette dorate, dal frontale al nasale scende una fascia in cuoio che all'altezza degli occhi presenta un decoro in metallo dorato a disco bottonato.

Dal disco centrale escono tre catenelle che girano attorno all'occhio del cavallo e si ricollegano al frontale.

Le due placche metalliche dorate poste al centro di frontale e nasale potevano essere decorate da perline in corallo incastonate, come era tipico ritrovare nei più lussuosi finimenti polacchi dell'epoca.

Al lungo sottogola è appeso un medaglione che riporta su entrambe le facce l'aquila imperiale.

Le Guardie montano con doppie redini dette di morso e bridone; la prima si collega all'estremità del morso dalle lunghe barre dritte, la seconda all'anello del bridone e uscente con la commessura delle labbra del cavallo.

Come si può notare l'uniforme delle Guardie Nobili Galiziane è riprodotta nei minimi particolari, a tal punto da far pensare che le tavole in questione non siano delle pure e semplici illustrazioni, ma che, considerando anche la data riportata, coincidente con l'anno di formazione del corpo, siano state realizzate quale documentazione da allegare al regolamento sull'uniforme, come era spesso in uso fare all'epoca, soprattutto in ambito asburgico.

⁽¹⁾ Una bibliografia specifica sull'argomento è pressoché inesistente, alcune interessanti notizie e accurate riproduzioni delle uniformi si possono trovare in: R. VON OTTENFELD, O. TEUBER, *Die Österreichische Armée, 1700-1867*, Vienna, 1895, pag. 630.

Gli Arcieri della Guardia del Corpo erano formazioni militari utilizzate da molti Stati europei essenzialmente come guardie di palazzo e armate non con archi, come potrebbe far pensare il nome, ma con armi in asta simili a partigiane o alabarde, dai ferri spesso decorati con motivi anche dorati riproducenti gli emblemi del casato.

⁽²⁾ Un costume polacco ad uso civile composto da *zupan* e *kontusz* è conservato a Varsavia, Museo Nazionale, inv. SZT 2815, 2813.

Una sciarpa datata 1787-91, appartenuta a Jan Podhorski, capitano della cavalleria nazionale, è conservata presso il Museo Nazionale di Cracovia, inv. MNK. XIX - 2584.

Questi oggetti, esposti nella mostra *Land of the winged horsemen: Art in Poland - 1572-1764*, sono pubblicati nel rispettivo catalogo: AA.VV., *Land of the winged horsemen: Art in Poland - 1572-1764*, Baltimore, 1999.

⁽³⁾ La *Karabela* è arma caratteristica polacca e presenta un'impugnatura col pomo che riproduce in forma schematica la testa di un'aquila. Adottata dalla fine del XVII secolo, si sviluppò nei secoli successivi con impugnatura e fodero spesso decorati con materiali preziosi, divenendo sciabola usata con il costume nazionale.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

Appunti per una ricostruzione della Contrada degli Orefici

Maria Cristina Antonini Berti

Nel 1901, l'isolato fra via Orefici, via Ratti, via Spadari e via Torino veniva demolito, seguendo l'iter del Piano Regolatore Beruto, al fine di realizzare una Milano moderna, al passo con i tempi.

Achille Bertarelli, sulle pagine della rivista "La Lettura", ce lo racconta con il tono di chi desidera il nuovo e già con la nostalgia di quanto si sta perdendo, lui che quel mondo l'ha vissuto⁽¹⁾.

La Contrada degli Orefici era molto stretta come la maggior parte delle strade del centro di Milano, che ricalcavano ancora il tracciato medievale. Tutt'intorno al Duomo era un intrico di contrade e vicoli che portavano il nome di qualche arte. Alcuni di questi nomi ci sono rimasti: gli spadari, gli speronari, gli armorari; altri come i fustagnari, i profumieri, i mercanti d'oro, la pescheria vecchia si sono persi durante i lavori per la piazza del Duomo. Questo fatto ci dimostra che le botteghe erano l'elemento caratterizzante di queste strade, sia che fossero artigiane a tutti gli effetti, cioè luogo di produzione e di vendita allo stesso tempo, oppure solo di vendita. Il fatto che fossero concentrate in modo omogeneo per mercanzie era un sistema di controllo per le diverse Corporazioni. Ancora nel 1698, in una Ordinanza dell'Università degli Orefici Gioiellieri e Argentari viene ribadita un'antica norma: *"Si restringe il traffico (de' supp.ti) alle due contrade a tutti note, e per antichissima osservanza non può in altra parte della Città aprirsi bottega d'Orefice, Gioielliere, et Argentaro, e se fu aperta, la consuetudine fu di farla chiudere"*⁽²⁾.

L'arte degli orefici occupava appunto due strade: la Contrada degli Orefici, propriamente detta, e la Contrada di San Michele al Gallo che dell'altra era il proseguimento e andava dalla Contrada dei Ratti (oggi via Cantù) al Cordusio, ed era soprannominata *"oreves curt"* (contrapposta agli *"oreves lungh"* come ricorda appunto il Bertarelli)⁽³⁾. La Contrada dei Ratti era di fronte al Passaggio degli Orefici che immetteva nella Piazza dei Mercanti e lì, sull'angolo del passaggio, c'era la chiesa di San Michele al Gallo. Da qui il nome della strada. Quanto alla chiesa, deve il suo nome a San

Michele Arcangelo, al quale è dedicata, mentre la menzione al gallo potrebbe riferirsi sia a un gallo dorato, simbolo della vigilanza pastorale, posto in cima al campanile, sia al gallo come insegna dei giudici del vicino tribunale in Piazza dei Mercanti⁽⁴⁾. La chiesa, di origine medievale, venne ricostruita dal 1631 ad opera di Girolamo Quadrio, capostipite di una dinastia di ingegneri civici milanesi. Si apriva sulla strada omonima e se ne possono desumere sia la collocazione che la pianta dalle planimetrie seicentesche relative alla Piazza dei Mercanti, che si trovano nella Raccolta Bianconi⁽⁵⁾. Il disegno della facciata è conservato in un codice della Biblioteca Ambrosiana e ci mostra un modello barocco di chiara ispirazione controriformista con particolari riferimenti ad alcune chiese del Ricchini dello stesso periodo⁽⁶⁾. L'abside sporgeva sulla Piazza dei Mercanti tant'è che nella veduta del Palazzo della Ragione (incisa nel 1764) che compare nelle "Memorie della città e della campagna" di Giorgio Giulini si possono osservare in primo piano i paracarri e le sbarre lignee che delimitavano lo spazio del cimitero di San Michele al Gallo⁽⁷⁾.

All'interno della chiesa vi era la cappella degli orefici, dedicata a Sant'Eligio, vescovo e confessore francese.

Nel 1311 l'assemblea degli orefici milanesi decise di intitolare la propria scuola a Sant'Eligio, il santo orefice (a questo proposito si vedano le vetrate del Duomo con le storie della sua vita commissionate dagli orefici milanesi a Nicolò da Varallo agli inizi del '500) e di porla sotto la sua protezione⁽⁸⁾.

La cappella era dotata di paramenti e suppellettili per le funzioni religiose e Sant'Eligio venne festeggiato, per secoli, il 24 giugno con una processione che, anche se non ci rimane testimonianza diretta di questa solennità, "certo doveva essere sontuosa" come afferma il Bertarelli⁽⁹⁾.

La sede dell'Università degli Orefici (o Scuola di S. Eligio) si estendeva sopra il portone che dava accesso alla Piazza dei Mercanti, di fianco alla chiesa.

Con la serie di riforme promosse da Giuseppe II, nel 1788 la chiesa venne sconsacrata e data a livello ai fratelli Giovanni Battista e Francesco Corneliani, orefici, i quali vi installarono una macchina per ridurre l'oro in fogli a beneficio di tutti gli orefici. Ne ricavarono inoltre botteghe sia sulla fronte che sul fianco verso Piazza dei Mercanti. Nel 1792 i Corneliani ottengono dall'amministrazione di poter creare un balcone al mezzanino con una lunga ringhiera, sotto ad un'alta finestra che dava luce a un locale ricavato sopra una navata minore della chiesa e che si affacciava già sulla Piazza dei Mercanti, come si può vedere in una litografia miniata di Giovanni Pividor della metà dell'Ottocento, conservata presso la Raccolta Bertarelli. Da questa alta finestra il Beltrami ricaverà la monofora archiacuta della cosiddetta casa "dei Panigarola" in Piazza dei Mercanti⁽¹⁰⁾.

La maggior parte dei documenti riguardanti gli atti di fabbrica nelle contrade degli Orefici, dalla seconda metà del Settecento, sono un susseguirsi di richieste di sosti-

tuzione degli antoni sopra le botteghe per poterle riparare in caso di pioggia che altrimenti cadrebbe direttamente all'interno. Altri riguardano la costruzione o la sostituzione di poggiali (fra cui uno del Venerando Luogo Pio della Malastalla, il carcere per debiti, in Contrada degli Orefici 3211, del 1783, pochi anni prima della sua soppressione).

Fra tutti questi atti, per altro importanti in quanto ci danno tutta una serie di notizie sulla presenza di orefici (i loro nomi e alcune insegne) e altri artigiani, ne emergono tre particolarmente curiosi per motivi diversi.

Sono compresi fra il 1790 e il 1800, un periodo importante per Milano che vede l'alternarsi di austriaci e francesi nel governo della città e del territorio.

Il primo, datato 26 gennaio 1790⁽¹¹⁾, è l'esposto di Giovanni Battista Maggi, orefice, e di altri inquilini dello stabile in Contrada degli Orefici 3204 che ricorrono all'Eccellentissima Congregazione Municipale per liberarsi di un coinquilino scomodo che ha affittato un fondaco per lavorarci l'ottone. Purtroppo in questo locale non esiste la canna da camino per cui tutto il fumo creato dalla lavorazione dell'ottone esce da una finestra verso corte "con danno di tutto il vicinato". Esiste inoltre un reale pericolo di incendio, già verificatosi in precedenza e fortunatamente senza conseguenze, a causa delle scintille che non avendo sfogo nella canna da camino si spandono per il locale. L'affittuaria, la vedova Teresa Miller, "non ricavando da tal negozio quel profitto che si aspettava, si è risolta da pochi giorni in qua, di lasciarlo". Il Maggi si era offerto di affittare il locale per lire trenta "pei nove mesi che rimangono al venturo San Michele affine di sottrarre così da tanta puzza e pericoli non meno se stesso, e la propria famiglia, che tutto il vicinato. La suddetta Miller non solo ha ricusato tale offerta, ma lo ha altre sì subaffittato a certo Gio. Batta Alziati della medesima professione; quando che esso ha finora travagliato in altro fondaco nella contrada dei Ratti, dove non recava alcun disturbo al vicinato; perché in esso trovasi la canna da camino tanto necessaria per simili mestieri". Anche l'Alziati rifiuta l'offerta del Maggi.

A questo punto "se bene a favore della vedova Teresa Miller, e de' proprii figlij habbia la Cristiana Carità fin ora obbligati li supplicanti soffrire un grave incomodo", vista l'ostinatezza della controparte, viene richiesto l'intervento della Congregazione Municipale per poter risolvere il problema. In realtà la sensazione è che, oltre alla preoccupazione per una possibilità di incendio che in quei tempi era sicuramente molto seria, la presenza di un ottonaro nella Contrada degli Orefici (anche se vi erano altri artigiani nella strada: nell'arco di pochi anni sono documentati un vetraio, una trattoria, una macelleria nel vicolo della Foppa, un parrucchiere) fosse vista come una sorta di intrusione che poteva svilire l'alto livello della contrada.

Alto livello inteso come qualità dei lavori e non certo come condizioni della strada: le case erano infatti piuttosto fatiscenti e bisognerà aspettare il periodo napoleonico per riuscire a vedere una tendenza a volerne migliorare l'aspetto. Non dimentichia-

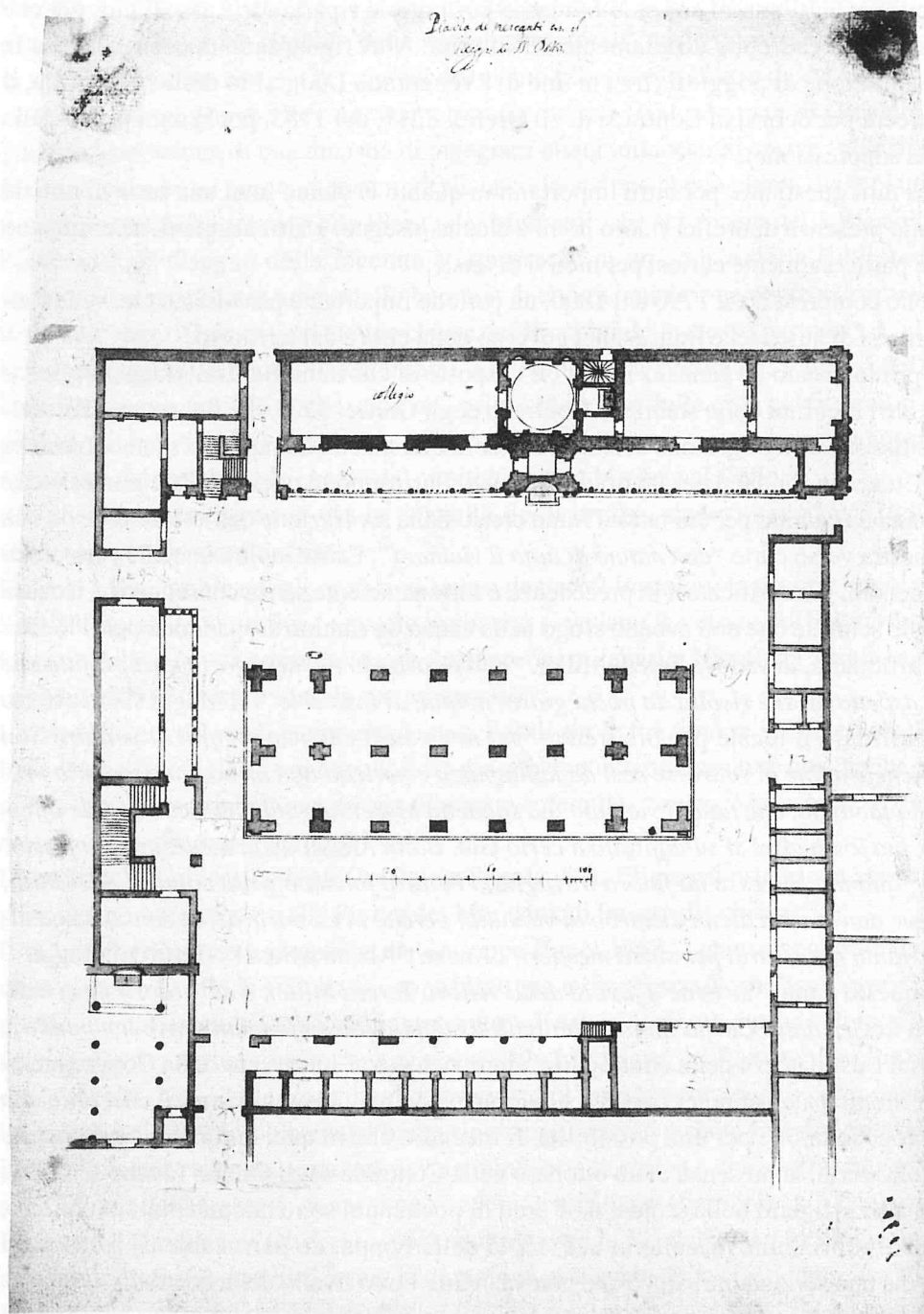


FIG. 1 - *Pianta della Piazza dei Mercanti*, anteriore al 1644. In basso a sinistra, a fianco del Portone degli Orefici, è rappresentata la chiesa di San Michele al Gallo dopo la ricostruzione del 1631. Raccolta Bianconi, Archivio Storico Civico di Milano, Castello Sforzesco, Milano.

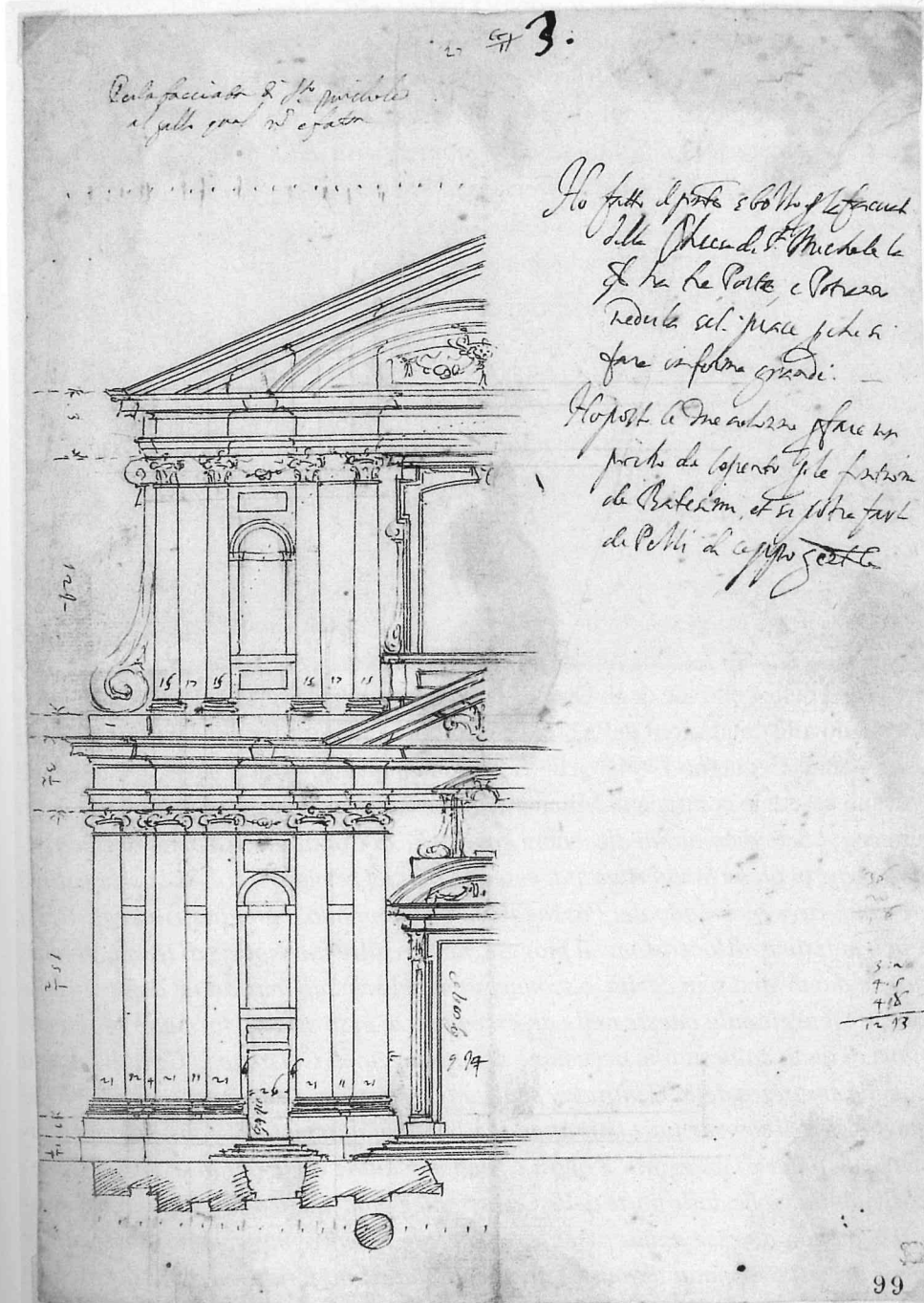


FIG. 2 - Disegno per la facciata della chiesa di San Michele al Gallo. Biblioteca Ambrosiana, Milano.

mo inoltre che proprio in Contrada degli Orefici si affacciavano dalla fine del XIII secolo le carceri della Malastalla per i falliti e i debitori, sopprese nel 1786. Evidentemente lo stabile ad uso delle carceri venne prontamente riutilizzato come casa di abitazione e botteghe se già nel 1788 troviamo la richiesta dell'orefice Maurizio Prospero che desidera *"far adattare la presentanea porta della casa segnata n° 3211, nella contrada degli Orefici, dell'altrevolte soppresso Luogo Pio della Malastalla ad uso di bottega, esporre gli antoni alla medesima, ed un poggiolo [...]"*⁽¹²⁾.

Paolo Mezzanotte, a proposito della Malastalla, cita il Torre secondo il quale la prossimità del carcere ai negozi dei preziosi *"incitanti le voglie a chi non ha il potere"*, non era casuale⁽¹³⁾. Il Bertarelli, invece, nel suo articolo ci racconta un aneddoto curioso: *"Confinante con quell'area sorgeva oggi una locanda che poteva a buon diritto portare il nome della Malastalla, tanto era il luridume che offendeva gli occhi. [...]. La locanda, nella quale si pagavano venti centesimi, offriva anche dei vantaggi alla sua clientela: al primo piano vi era un comodo ristorante ed all'ultimo ... la comunicazione diretta coi tetti del vicinato. Questa via, che chiameremo valvola di sicurezza, costituiva una vera specialità dello stabilimento ed era molto apprezzata da una parte dei frequentatori che in date circostanze preferiva il dormitorio di via Orefici a quello di via Ratti, ove se pagavansi soli 15 centesimi, non v'era però mezzo di sottrarsi con tanta facilità ad una visita inopportuna"*⁽¹⁴⁾. Possiamo dire che le frequentazioni delle contrade degli Orefici erano sicuramente svariate.

Ritornando alle condizioni della strada, è importante ricordare una petizione degli orefici, datata 13 giugno 1794⁽¹⁵⁾, che ci mostra un quadro assai preciso di quello che dovevano essere le contrade di Milano in quello scorcio di secolo e che riporto integralmente: *"Scorrono ormai dieci anni eppù, che la Contrada così detta degli Orefici non viene in alcun modo riparata, essendo il di lei selciato ridotto in assai cattivo stato con grave incomodo dei Passaggieri, ed incomodo e pregiudizio degli stessi Orefici, massime all'occasione di piogge, nevi, o altre intemperie di tempi, perché, restando dai diversi seni cavità, e sconnessioni del selciato impedito il defludio delle acque, e rigurgitando queste nelle diverse parti di essa strada, formano sedimenti fangosi, li quali calpestati in occasione del passaggio di Carrozze, o Cavalli / attesa la somma strettezza della Contrada / si alzano a ribattere, e ripercuotere nelle vicine Botteghe, ben di sovente tutte imbrattando e le Manifatture e le Persone. Un tale danno va poi a rendersi maggiore, e quasi costante in tutto l'anno per lo scolo dei Canali, ossia Riali, che dalle porte delle Case fronteggianti mettono sulla pubblica strada, scaricando da esse acque viscide, e fecciose, ed altre materie immonde, dalle quali, oltre gli accennati danni, ne derivano esalazioni fetide, ed assai perniciose alla pubblica salute. Affidati pertanto gli Orefici supplicanti umilissimi servitori di questa Ecc.ma Congregazione Municipale alla giustizia, e degnazione della Medesima ossequiosamente La supplicano intanto che la stagione è più propria, e adattata,*



FIG. 3 - Piazza Mercanti dalla parte della Loggia degli Osii.

Litografia miniata di Giovanni Pividor, 1850 circa.

Sullo sfondo, a fianco delle Scuole Palatine, si possono vedere una lunga finestra e, sotto, un balcone che erano stati ricavati, dopo la cessione agli orefici Corneliani, nella parete laterale della chiesa di San Michele al Gallo che dava sulla Piazza dei Mercanti.

Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

e prima che si avvicini il prossimo verno volersi degnare ordinare a chi si aspetta quelle provvidenze che crederà le più opportune affine di rendere la detta Contrada e praticabile e pulita a beneficio dei Ricorrenti, del loro Commercio, e dei Passaggieri che la frequentano, essendo questa una delle strade più qualificate, e centrali contemplate nel Piano 1777". Seguono le firme di 57 orefici, a molti dei quali sono riuscita ad abbinare un'insegna e un indirizzo e dei quali riporto di seguito i nominativi: Gaetano Croci all'insegna della "Brenta", Contrada degli Orefici 3209; Gio[vanni] Batt[ist]a De Bernardi all'insegna delle "Due Campane", Contrada degli Orefici 3209; Giuseppe Antonio Parravicino; Giuseppe Tantalora all'insegna di "San Cristoforo"; Giovanni Fedele al segno delle "Due Bandiere", Contrada degli Orefici 3208; Gio[vanni] Pessina all'insegna di "San Michele", Contrada degli Orefici 3199; Anto[ni]° Legnani al segno dell' "Angelo Custode", Contrada degli Orefici 3195; Giovanni Battista Scorzino all'insegna dell' "Angelo", Contrada degli Orefici 3202; Luigi Frat. Fusi all'insegna delle "Due Gabbie", Contrada degli Orefici 3213; Carlo Marocco al segno del "Santo Chiodo", Contrada della Dogana 4036 sul cantone con gli Orefici e i Pennacchiari; Gio[vanni] Brocca e Campi, Contrada degli Orefici 3210; Gio[vanni] De Maria Contrada dei Mercanti d'Oro 3221 (in affitto in una bottega dell'orefice G. B. Dell'Acqua); Carlo Volpi; Anastasio Zapattone all'insegna del "Melograno", Contrada degli Orefici 3209; Pietro Miloni, Contrada dei Mercanti d'Oro 3221 (in affitto in una bottega dell'orefice G. B. Dell'Acqua); Gaetano Armella all'insegna dei "Tre Cuori", Contrada degli Orefici 3105; Gio[vanni] Batt[ist]a Abramo; Angelo M[ari] a Bonanzi, Contrada degli Orefici 5092; Sebastiano Borioli all'insegna della "Bandiera Bianca", Contrada degli Orefici; Francesco Taveggia, Contrada degli Orefici 3203; Pietro Candiani al segno della "Chiave"; Gio[vanni] Cairati; Carlo Ivani all'insegna delle "Tre Colonne d'Oro", Contrada degli Orefici 3203; Domenico Say al segno dei "Tre Cardinali", Contrada degli Orefici 3209; Fran[ces].co Croce; Bartolomeo Onorio all'insegna dell' "Agnello", Contrada degli Orefici 3199; Giuseppe Botta all'insegna del "Secchiello d'Oro", Contrada degli Orefici 3209; Francesco Massa (o Mazza); Giovanni Gervasoni; Felice Alemanni all'insegna del "Santo Sudario", Contrada degli Orefici; Carlo Beatto, Contrada degli Orefici 3208; Gaetano Colombi, Contrada degli Orefici 3211; Carlo Moltini al segno dell' "Angelo con la Croce", Contrada degli Orefici; Giuseppe Paleari; Carlo Fedele; Vincenzo Fenaroli, Contrada degli Orefici; Antonio Croce all'insegna del "Bue", Contrada degli Orefici 3208; Gaspare Lopez, Contrada della Dogana 4032; Luigi [illeggibile]; Cesare Clerici; Gaetano Broglio; Gio[vanni] Batt[ist]a Croff all'insegna dello "Spirito Santo", Contrada degli Orefici 3199; Carlo Mongano; Giuseppe Mogni, Contrada di S. Maria della Rosa 3110; Giuseppe Marone all'insegna della "Luna Piena", Contrada degli Orefici 3194; Gerolamo Scaccia; Carlo Bosio; Carlo Salioni all'insegna della "Caffettiera"; Antonio Orsa-

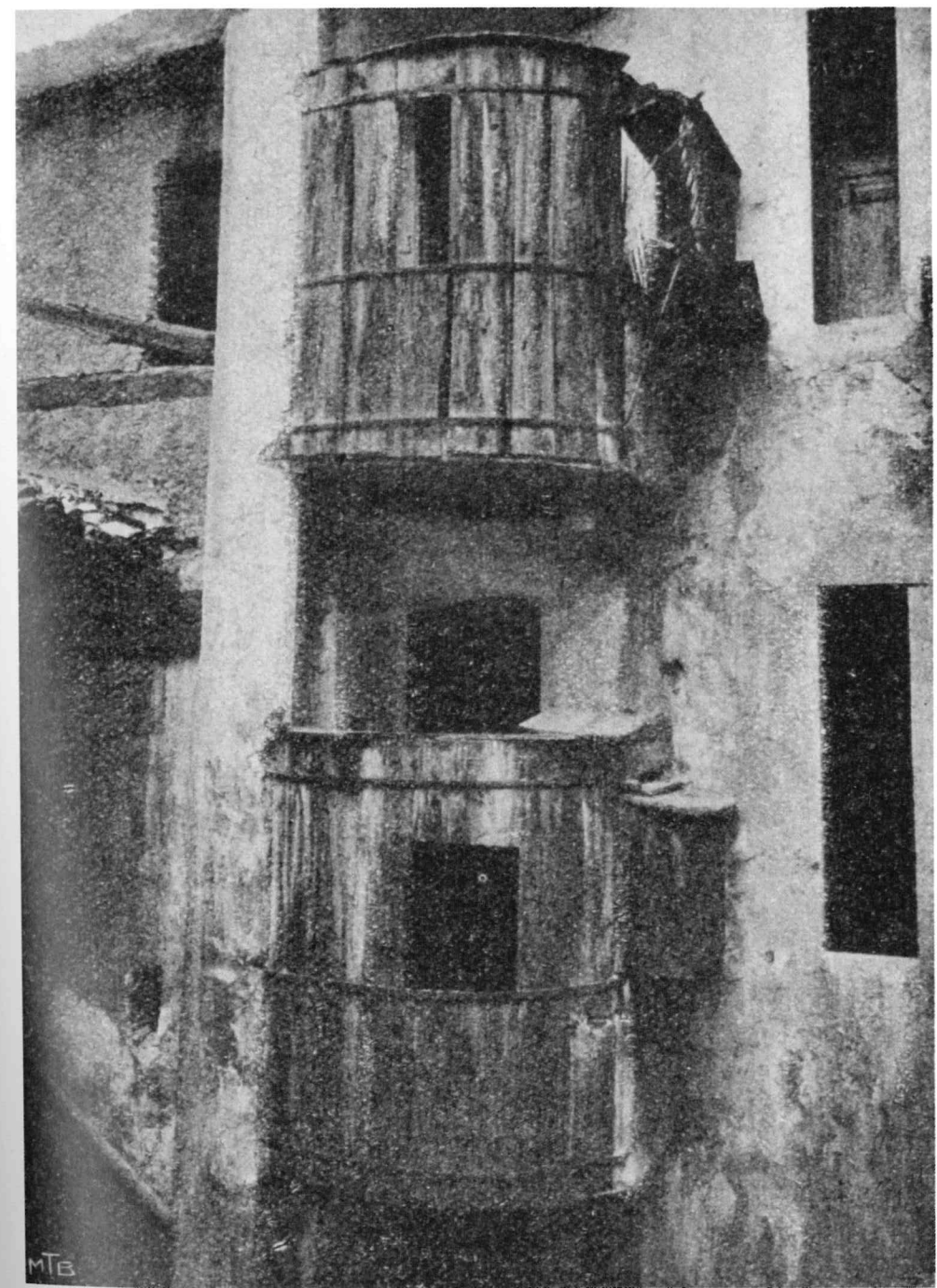


FIG. 4 - La locanda in via Orefici fotografata da Achille Bertarelli prima della demolizione, pubblicata nel suo articolo *Nella vecchia Milano* in "La Lettura", gennaio 1902. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 5 - Insegna esterna in ferro del "Santo Chiodo" dell'orefice Carlo Marocco che aveva bottega in Contrada della Dogana 4036 sul cantone con gli Orefici e i Pennacchiari. Milano, Civico Museo di Milano.



FIG. 6 - Insegna esterna in legno dipinto policromo dell' "Alabardiere" dell'orefice Carlo Cazzaniga con bottega in Contrada degli Orefici. Milano, Civico Museo di Milano.

niga, Contrada degli Orefici 3208; *Gaetano Acquario*, Contrada della Dogana 4032; *Carlo Cataneo*; *Pietro Besozzi* all'insegna dell' "Organo"; Gio[vanni] Batt[ist]a Bargentino a nome di *Ambrogio Crespi*, Contrada degli Orefici 3210 e *Rubini*, Contrada degli Orefici; *Martino Besozzi*, Contrada degli Orefici 3200; *Antonio Marocco*, lavora con il padre Carlo al segno del "Santo Chiodo", Contrada della Dogana 4036; *Pietro Cermesone* al segno della "Torre portata da due leoni", Contrada degli Orefici 3204; *Baldassare Bernini*⁽¹⁶⁾.

In questo lungo elenco non compare nessun orefice della Contrada di San Michele al Gallo, così come risultano mancanti i nomi di alcuni prestigiosi orefici di quel periodo come i Corneliani, Eugenio Brusa, Gaetano Sala, Luigi Leone, Gaetano Bini.

Pochi anni dopo, il 27 giugno 1800, un certo Luigi Sala, trattore in Contrada degli Orefici 3195, fa richiesta all'Amministrazione Centrale del Dipartimento d'Olona di poter esporre un'insegna da trattore fuori dalla sua porta⁽¹⁷⁾. Viene rapidamente concesso al Sala di esporre "un braccio con così detta ventola". A questo punto il proprietario della casa, Ignazio Velzi, e gli orefici Antonio Maria Legnani "affittuario della bottega e parte del primo piano" e Giuseppe Marone, "affittuario del primo piano", fanno opposizione sia perché viene loro levata la visuale sia perché, essendo la trattoria al primo piano dell'edificio, esattamente dove anche gli orefici ricorrenti hanno bottega, lamentano di ritrovarsi gli avventori del Sala alle porte dei loro laboratori⁽¹⁸⁾. La relazione della seconda visita dell'ingegnere municipale ci porta a conoscere il fatto che l'insegna è stata posizionata al primo piano fra un poggiolo ed una finestra, in un luogo differente da quello previsto, per cui la ventola dovrà essere ricollocata secondo le prescrizioni precedenti.

La cosa importante che emerge da questo documento è la certezza che le botteghe oltre che al piano terreno, si estendevano anche ai piani superiori delle case.

Fatto per altro già intuito ma non confermato, dato l'alto numero di orefici che esercitavano nelle due contrade, a volte anche presso l'abitazione, come in alcuni casi viene precisato.

NOTE

- ⁽¹⁾ A. BERTARELLI, L. CAROZZI, *Nella vecchia Milano*, in "La Lettura", Rivista mensile del Corriere della Sera, gennaio 1902. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Cons. Op. pag. 16.
- ⁽²⁾ Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi), Materie 684.
- ⁽³⁾ A. BERTARELLI, L. CAROZZI, *op. cit.*, pag. 8.
- ⁽⁴⁾ Per quanto riguarda le due interpretazioni, la prima viene riferita in P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1968, pag. 81, mentre la seconda è riportata da G.B. SANNAZZARO, *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1990, vol. 4°, pagg. 2216-2217.
- ⁽⁵⁾ ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo I, foglio 8.
- ⁽⁶⁾ Biblioteca Ambrosiana, cod. F 251 inf., 99. Diritti Biblioteca Ambrosiana. Vietata la riproduzione. Aut. n. F. 98/06.
- ⁽⁷⁾ La stampa è titolata "Palazzo pubblico nel Broletto Nuovo ora Piazza Mercanti" e compare in G. GIULINI "Memorie spettanti alla storia della città e campagna di Milano nei secoli bassi" vol. VII, Milano, 1764. Una copia di questa stampa è conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Vol. AA 46, tav. 50.
- ⁽⁸⁾ Sulla nascita e la storia della Corporazione si veda G. SAMBONET, *Gli argenti milanesi. Maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Milano, 1987, pagg. 12 e seguenti.
- ⁽⁹⁾ A. BERTARELLI, L. CAROZZI, *op. cit.*, pag. 10.
- ⁽¹⁰⁾ A. GRIMOLDI, *Il Palazzo della Ragione*, Milano, 1983, pagg. 32-33 e pag. 75.
- ⁽¹¹⁾ ASCMi, Località Milano 238.
- ⁽¹²⁾ ASCMi, Località Milano 238.
- ⁽¹³⁾ P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *op. cit.*, pag. 81.
- ⁽¹⁴⁾ A. BERTARELLI, L. CAROZZI, *op. cit.*, pag. 11.
- ⁽¹⁵⁾ ASCMi, Località Milano 238.
- ⁽¹⁶⁾ Per la connessione fra nomi, insegne e indirizzi mi sono avvalsa del volume di G. SAMBONET, già citato, e dei documenti consultati in ASCMi, Località Milano 238 riguardanti la Contrada degli Orefici.
- ⁽¹⁷⁾ ASCMi, Località Milano 238.
- ⁽¹⁸⁾ I due orefici, Antonio Legnani e Giuseppe Marone, compaiono anche nel precedente documento preso in esame. Il primo risulta avere bottega al 3195 mentre Giuseppe Marone ha sempre avuto bottega al 3194 anche negli anni a seguire. Dichiarandosi orefice e affittuario del primo piano, questo mi fa presumere che avesse un secondo laboratorio distaccato dalla bottega che era nella casa di fronte.

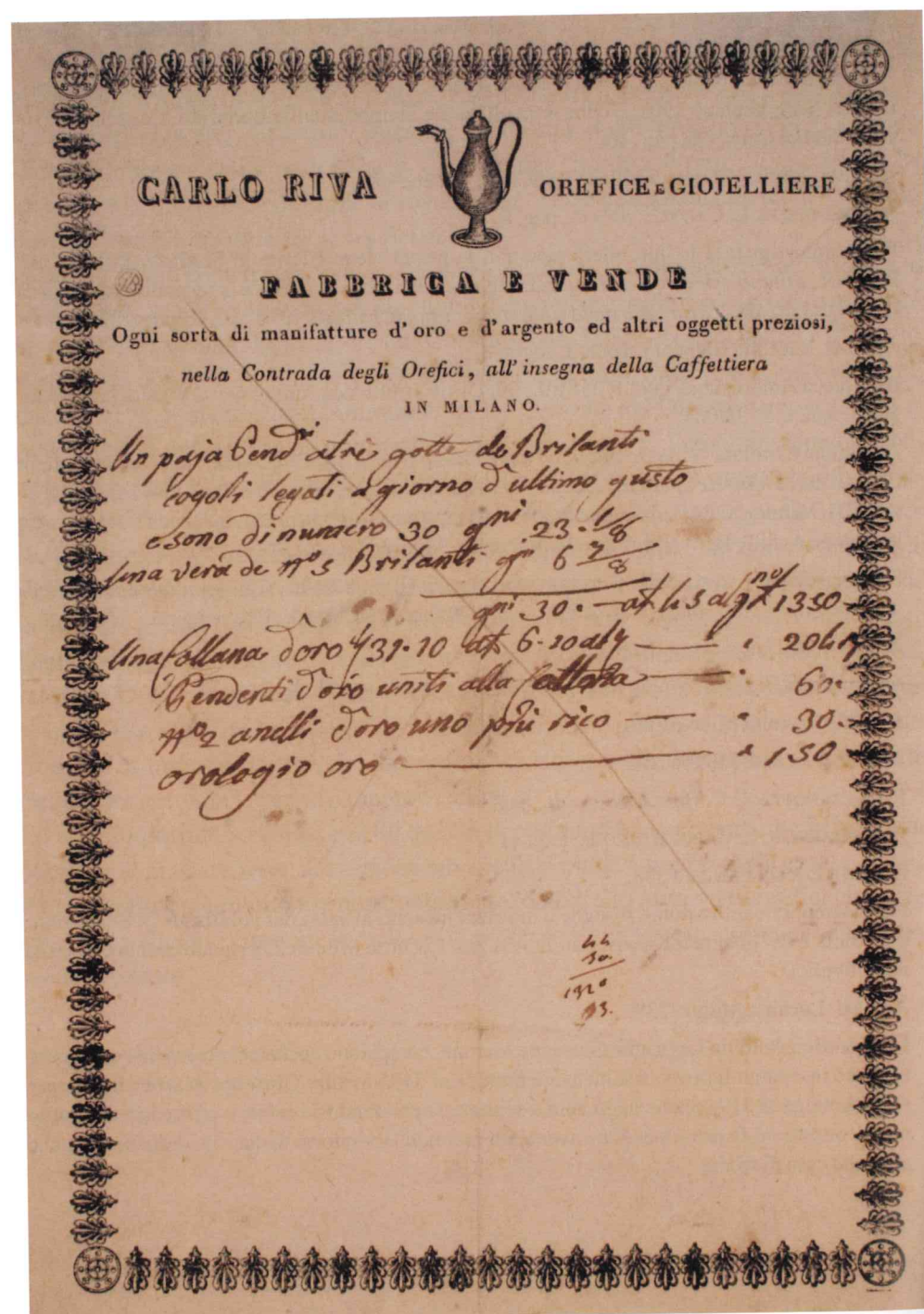


FIG. 7 - Fatture di orefici milanesi degli inizi dell'Ottocento.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

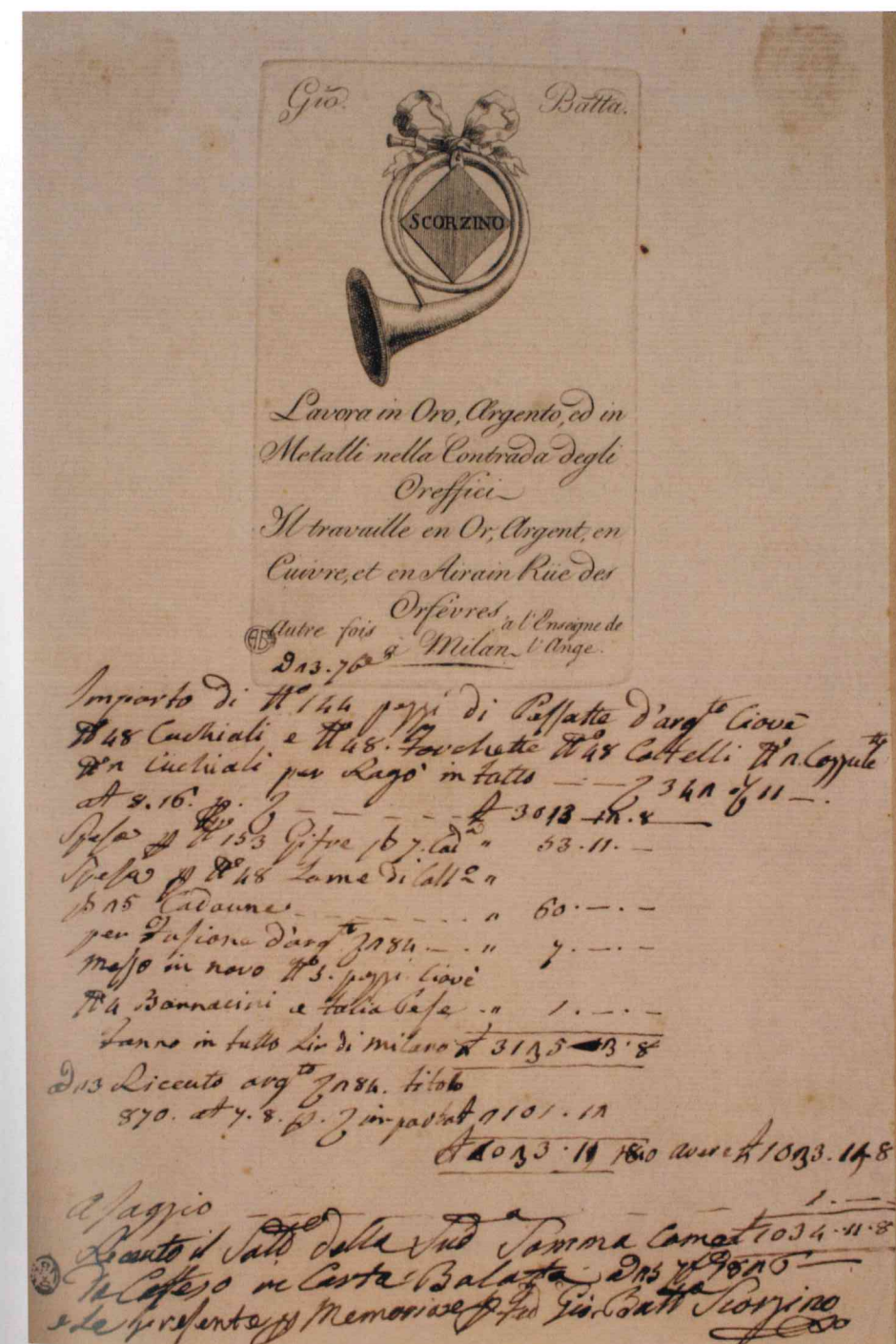


FIG. 7a



FIG. 8 - Pubblicità di orefici milanesi, inizi dell'Ottocento.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8a

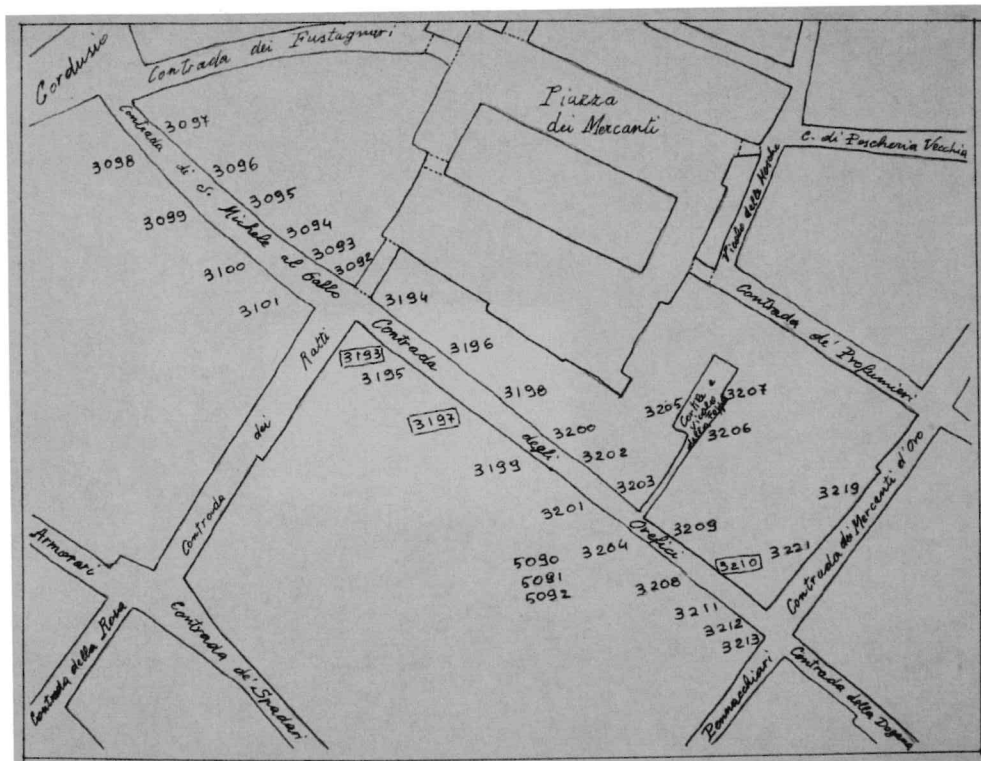


FIG. 9 - Pianta della zona comprendente le contrade di San Michele al Gallo e degli Orefici sulla quale sono riportati i numeri civici. I numeri inseriti in un riquadro non sono di sicura collocazione. La carta è stata elaborata sulla base della *Pianta numerica della Città di Milano* di Giuseppe Pezze, 1827 (Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano) e sulla *Mappa del Comune Censuario della Città di Milano, Distretto I di Milano*, rettificata nell'anno 1855 (Archivio di Stato di Milano).

Speculum Romanae Magnificentiae

L'Albo H 56 e altre tavole lafreriane
della Civica Raccolta
delle Stampe Achille Bertarelli

Silvia Bianchi

Durante il Rinascimento, nel clima di entusiasmo e di riscoperta che aveva pervaso artisti, studiosi, ma anche semplici visitatori della Città Eterna, nasceva una nuova esigenza, quella di dover conservare il patrimonio antico e anzi di dover quasi riportare in vita i monumenti del passato.

In questo contesto un grandissimo influsso sugli studi dell'antichità fu esercitato dall'opera enciclopedia di Antonio Lafreri, che con la sua produzione e commercio di incisioni in rame di soggetto essenzialmente antiquario, permise non solo ai contemporanei ma a molte generazioni di archeologi e appassionati d'arte di godere della visione dei monumenti della Roma antica e "moderna" e dei capolavori della plastica antica. In concorrenza con altri stampatori già presenti nell'Urbe come Antonio Salamanca e Tommaso Barlacchi e in stretti rapporti commerciali con Venezia⁽¹⁾, tra il 1544 e il 1577 il Lafreri seppe creare un vero e proprio impero editoriale di cui rimane testimonianza nell'*Indice delle stampe in vendita nella bottega di A. Lafreri nel 1572*, il primo catalogo noto riguardante il commercio calcografico⁽²⁾. Vi sono elencati circa 500 pezzi in 5 sezioni, la seconda delle quali, intitolata *Tavola delle Antichità di Roma tanto di fabbriche et edificii, quanto di Statue et altre cose, aggiuntovi gli edifici moderni più celebri*, riveste particolare interesse perché sembra aver costituito il punto di riferimento iniziale per quelle raccolte di stampe che, corredate a partire dal 1575 circa da una tavola-frontespizio attribuita al Dupérac e ampliate nel tempo mediante l'aggiunta di altre tavole il cui minimo comune denominatore sembra essere quello di riprodurre opere antiche e moderne di Roma, presero il nome di *Speculum Romanae Magnificentiae*⁽³⁾.

Già il Lafreri vendeva, insieme alle incisioni commissionate per la sua bottega ad intagliatori diversi, stampe tirate da vecchi rami ritoccati e fogli acquistati da altri editori. Con gli eredi del Lafreri, che a loro volta commissionarono nuove opere, e in seguito con gli editori e stampatori che fino al XVIII secolo entrarono in possesso

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

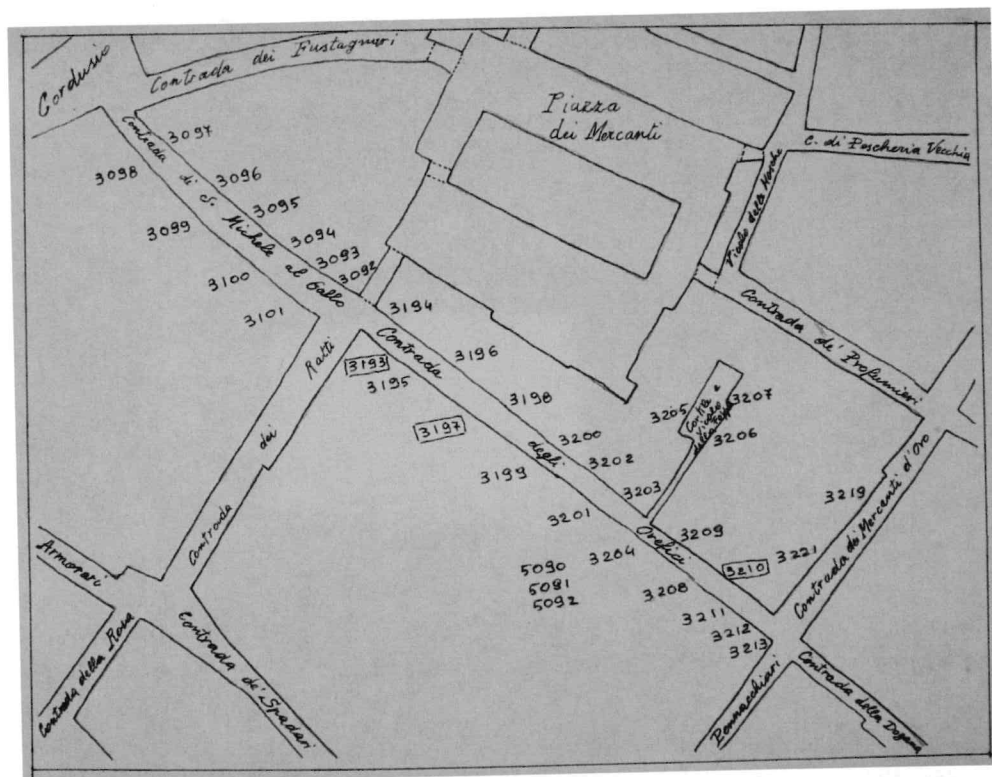


FIG. 9 - Pianta della zona comprendente le contrade di San Michele al Gallo e degli Orefici sulla quale sono riportati i numeri civici. I numeri inseriti in un riquadro non sono di sicura collocazione. La carta è stata elaborata sulla base della *Pianta numerica della Città di Milano* di Giuseppe Pezze, 1827 (Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano) e sulla *Mappa del Comune Censuario della Città di Milano, Distretto I di Milano*, rettificata nell'anno 1855 (Archivio di Stato di Milano).

Speculum Romanae Magnificentiae

L'Albo H 56 e altre tavole lafreriane
della Civica Raccolta
delle Stampe Achille Bertarelli

Silvia Bianchi

Durante il Rinascimento, nel clima di entusiasmo e di riscoperta che aveva pervaso artisti, studiosi, ma anche semplici visitatori della Città Eterna, nasceva una nuova esigenza, quella di dover conservare il patrimonio antico e anzi di dover quasi riportare in vita i monumenti del passato.

In questo contesto un grandissimo influsso sugli studi dell'antichità fu esercitato dall'opera enciclopedica di Antonio Lafreri, che con la sua produzione e commercio di incisioni in rame di soggetto essenzialmente antiquario, permise non solo ai contemporanei ma a molte generazioni di archeologi e appassionati d'arte di godere della visione dei monumenti della Roma antica e "moderna" e dei capolavori della plastica antica. In concorrenza con altri stampatori già presenti nell'Urbe come Antonio Salamanca e Tommaso Barlacchi e in stretti rapporti commerciali con Venezia⁽¹⁾, tra il 1544 e il 1577 il Lafreri seppe creare un vero e proprio impero editoriale di cui rimane testimonianza nell'*Indice delle stampe in vendita nella bottega di A. Lafreri nel 1572*, il primo catalogo noto riguardante il commercio calcografico⁽²⁾. Vi sono elencati circa 500 pezzi in 5 sezioni, la seconda delle quali, intitolata *Tavola delle Antichità di Roma tanto di fabbriche et edificii, quanto di Statue et altre cose, aggiuntovi gli edifici moderni più celebri*, riveste particolare interesse perché sembra aver costituito il punto di riferimento iniziale per quelle raccolte di stampe che, corredate a partire dal 1575 circa da una tavola-frontespizio attribuita al Dupérac e ampliate nel tempo mediante l'aggiunta di altre tavole il cui minimo comune denominatore sembra essere quello di riprodurre opere antiche e moderne di Roma, presero il nome di *Speculum Romanae Magnificentiae*⁽³⁾.

Già il Lafreri vendeva, insieme alle incisioni commissionate per la sua bottega ad intagliatori diversi, stampe tirate da vecchi rami ritoccati e fogli acquistati da altri editori. Con gli eredi del Lafreri, che a loro volta commissionarono nuove opere, e in seguito con gli editori e stampatori che fino al XVIII secolo entrarono in possesso

delle lastre cinquecentesche (non solo di quelle appartenute al Lafreri) rieditandole, le raccolte indicate con il nome di *Speculum Romanae Magnificentiae* si arricchirono di contributi diversi. Non esistono due esemplari uguali di *Speculum*, perché ognuno di essi contiene un numero differente di fogli e le stampe non sono mai presentate nello stesso ordine. Al livello attuale delle conoscenze, lo *Speculum* può essere considerato una serie unitaria per tema ma non per autori e neppure per epoca, ipotizzata per un costante incremento, le cui tavole venivano probabilmente accorpate al frontespizio e forse anche rilegate al momento delle singole vendite. La presenza di numerosi esemplari di *Speculum* in Raccolte di Stampe e Biblioteche europee e degli Stati Uniti testimonia l'interesse che queste stampe hanno mantenuto nel tempo e l'ininterrotta fortuna di cui hanno goduto presso il collezionismo privato e pubblico⁽⁴⁾.

La Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli possiede centosessantaquattro fogli relativi allo *Speculum Romanae Magnificentiae* la maggior parte dei quali, centotrenta, è conservata nelle tre cartelle che formano l'Albo H 56. Altre sei tavole relative allo *Speculum* sono inserite nell'Albo H 88, tredici fogli sciolti sono nella sezione Piante e Vedute, uno è conservato tra le artistiche "preziose", uno infine proviene dal Fondo Vitali⁽⁵⁾. Accade che uno stesso soggetto sia presente in due o più esemplari; in parte si tratta di doppioni o di tirature successive (di conseguenza non tutte le tavole sono illustrate), ma altre volte si tratta di opere che si differenziano perché eseguite da autori e stampatori diversi. Lo stato di conservazione è buono anche se molti fogli sono smarginati oltre la battuta e qualcuno è tagliato in modo tale da non permettere una sicura identificazione dello stato o alterato mediante l'applicazione di un frammento cartaceo a coprire le nudità di una statua; ci sono esemplari controfondati e altri di cui è visibile la filigrana, argomento che richiederebbe una trattazione a parte.

Nel catalogo curato da Paolo Arrigoni e Achille Bertarelli, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni del Castello Sforzesco*, edito nel 1939 poco dopo la morte del Bertarelli, l'Albo H 56 risulta intitolato nel modo seguente: *Raccolta di vedute di edifici e di statue di Roma pubblicate da Lafrery, Salamanca, Nobili, Barlacchi, Tramezzino, Lucchini, Cartaro, Du Perac, Duchetto, Marco Re* (in realtà Sebastiano Di Re), *Graziani, Van Schoel ecc.*, Roma 1544-ca.1600. Si trovano qui menzionate solamente le tavole da 1 a 97⁽⁶⁾; le altre, dalla n. 98 alla n. 151, sono state aggiunte dopo questa data. La raccolta comprende infatti fogli acquistati singolarmente o a piccoli gruppi; è stata iniziata da Achille Bertarelli nei primi decenni del secolo scorso⁽⁷⁾ e, come risulta dalla consultazione dei Registri di Carico, ampliata dopo la fondazione del Gabinetto di Stampe nel 1927 tramite donazioni⁽⁸⁾ ma soprattutto grazie ad acquisti operati dai conservatori della Raccolta, prevalentemente presso librerie antiquarie milanesi, fino al 1973⁽⁹⁾.

Nel formulare un elenco ragionato di questi materiali, in assenza di dati univoci, di parametri unanimemente riconosciuti che definiscano quali tavole siano sicuramente da attribuire allo *Speculum Romanae Magnificentiae* e quali siano da escludere perché arbitrariamente aggiunte, si è ritenuto opportuno basare questo saggio sul fondamentale e a tutt'oggi insuperato studio prodotto nel 1921 da Ch. Hülsen⁽¹⁰⁾ che, con l'aiuto dell'*Indice* del Lafreri e attraverso l'esame dei contenuti di più di trenta esemplari di *Speculum* conservati prevalentemente in Germania e nella Biblioteca Vaticana, compì il primo tentativo di identificare e separare i fogli pubblicati dal Lafreri e dai suoi successori dal lavoro di altri editori romani. In quest'ottica vanno lette le notizie che seguono, così come principalmente al lavoro di Hülsen si riferiscono i dati bibliografici forniti per le singole tavole; sono inoltre citati, ove possibile, dati più aggiornati forniti da moderni studi monografici.

Nell'Albo H 56 non sono presenti il frontespizio attribuito al Dupérac né le piante di Roma⁽¹¹⁾ mentre si trovano inserite in esso alcune tavole che, ancorché riproducenti opere di ambito romano, non sono riferibili allo *Speculum* per cui si è scelto di escluderle dall'elenco ragionato⁽¹²⁾. Le tavv. 23 e 24 costituiscono una variante del soggetto citato da Hülsen come 144 a; la tav. 123 è copia in controparte, di dimensioni maggiori, della tavola 4 del Labacco (il cui *Libro d'architettura* era in vendita nella bottega del Lafreri, come risulta dall'ultima sezione dell'*Indice*, pag. 136, r. 600) e anche la tav. 2 sembra derivare, pur con notevoli varianti, dal medesimo modello.

Accanto a numerose stampe anonime vi sono opere firmate dal Maestro del Dado, da Nicolas Beatrizet, Enea Vico, Ambrogio Brambilla, Diana Scultori, Étienne Dupérac, Cornelis Bos, Jacob Bos, Léon Davent, Peter Perret.

Tra gli esemplari in tiratura coeva circa ottanta recano l'indirizzo di Antonio Lafreri e più di venti quello del suo successore Claude Duchet; altri fogli hanno l'*excudit* di Antonio Salamanca, Tommaso Barlacchi, Michele Tramezzini, Vincenzo Luchino, Ferrando Bertelli, Bolognino Zaltieri, Sebastiano Di Re, Christophe Plantin, i rimanenti sono privi di indirizzo.

Gli esemplari in tirature posteriori sono databili tra il tardo Cinquecento e il Settecento: si leggono gli indirizzi di Paolo Graziano, Pietro De Nobili, Pietro Paolo Palombo, Nicola Van Aelst, Tommaso Moneta, Gaspare Alberto, Marcello Clodio, Giovanni Orlandi, Hendrik Van Schoel, Giovanni Giacomo De Rossi, Giandomenico e Domenico De Rossi alla Pace, Giovan Battista De Rossi a Piazza Navona, della Calcografia Camerale, su alcuni fogli in tiratura moderna è apposto il timbro a secco della Regia Calcografia. Da segnalare che talvolta si è in presenza di stati non menzionati da Hülsen, che rivestono quindi particolare interesse per la documentazione dei successivi passaggi delle lastre attraverso le mani dei diversi stampatori e editori.

- (1) Per maggiori notizie sul mercato cinquecentesco delle stampe a Roma vedi F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577*, Roma, 1908; P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in "I quaderni del conoscitore di stampe", n. 26, 1975, pagg. 19-34; F. BORRONI SALVADORI, *Carte, piante e stampe storiche delle Raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, 1980, pagg. VII-LXXIII; S. BIANCHI, *Note allo "Speculum Romanae Magnificentiae" di Antonio Lafrery*, in "Grafica d'arte", n. 22, aprile-giugno 1995, pagg. 3-8.
- (2) L'unico esemplare noto di questo catalogo è conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (Misc. 79.4). Esso è stato riprodotto da F. EHRLE, *op. cit.*, 1908, pagg. 59-66 e, più recentemente, da D. GIANNONE in "Grafica d'arte", n. 41, gennaio-marzo 2000, pagg. 3-5.
- (3) B. LOWRY, *Notes on the "Speculum Romanae Magnificentiae" and related publications*, in "The Art Bulletin", 34 (1952), pagg. 46-50.
- (4) Per esemplari conservati negli Stati Uniti d'America vedi P. KRAUS, *Lafrery's Speculum Romanae Magnificentiae from the Library of the Earl of Crawford, the most extensive copy known*, New York, 1948; AA.VV., *A descriptive Catalogue of Engravings from the University of Chicago Library's Speculum Romanae Magnificentiae compiled by the Staff of the Department of Special Collections*, Chicago, 1973; L.R. MCGINNIS, *Catalogue of the Earl of Crawford's Speculum Romanae Magnificentiae now in the Avery Architectural Library*, New York, 1976.
- (5) Le centonovanta incisioni e il fondo di fotografie che Lamberto Vitali, con lascito testamentario, aveva destinato alla Raccolta Bertarelli, sono giunte a destinazione il 15 giugno 1994 (G. MORI, *Il lascito Vitali*, in *Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi*, Milano, 1998, pag. 226).
- (6) Non sono tuttavia citate le tavv. 13, 59, 76, 87-93, probabilmente inserite in un momento successivo.
- (7) I fogli appartenenti al primo nucleo della collezione bertarelliana si riconoscono per l'apposizione del timbro "AB". Due fogli di questo gruppo sembrano particolarmente interessanti per la loro provenienza. Sul verso della tav. 1 (*Colonna Traiana* del Lafrery, 1544, in un raro stato *antelitteram*) si legge una firma, accompagnata dalla data 1852, che sembra appartenere allo scultore francese Ernest-Théophile Devaulx (Lugt 670); la tav. 100 (*Palazzo Farnese II* di N. Beatrizet, 1549) mostra apposto sul verso un timbro simile a Lugt 1282, riferibile al conte Harrach di Vienna. Su alcuni altri fogli sono apposte scritte a penna o a matita in lingua francese o inglese, tuttavia non è stato possibile risalire in modo più preciso alla loro provenienza.
- (8) Tra il 1927 e il 1938 Bertarelli continuò a far confluire nel Gabinetto di Stampe, formatosi grazie alla sua generosità, fogli da lui acquistati nel corso dei suoi viaggi in Italia e all'estero, tra questi alcune tavole lafreriane in tiratura moderna della Regia Calcografia. Per quanto concerne lo *Speculum*, il primo foglio donato al neonato Gabinetto (INV. N. 12) nel novembre 1927 fu la tav. 39 (*Terme di Diocleziano e Massimiano*, Duchet, 1582), acquistata da Bertarelli presso una libreria antiquaria romana. Nell'Albo H 88, prima dell'inizio della serie delle tavole, si trova un foglio applicato su supporto sul quale si leggono le seguenti note manoscritte apposte con inchiostro di colore diverso: "*Ricch.° Ing*" e "*Volume miscellaneo appartenuto/all'arch. Ricchino, proveniente/dalle Racc. Trivulziane*". Le incisioni della raccolta Trivulzio sono

pervenute alla Bertarelli in due successivi momenti, nel 1935 e nel 1943. In seguito anche alcune donazioni di privati vennero ad arricchire la serie lafreriana, ad esempio il foglio Prez. art. m. 59 (*Scena di sacrificio dalla Colonna di Marcaurelio*) è pervenuto alla Bertarelli nel 1939 (INV. N. 1644), dono della vedova di Francesco Guarnati.

- (9) Dai Registri di Carico risultano essere stati effettuati acquisti di una discreta entità negli anni 1955, 1959, 1964, 1966, 1973.
- (10) Ch. HÜLSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in "Collectio variae doctrinae L.S. OLSCHKI sexagenario", Monaco di Baviera, 1921.
- (11) Alcune piante di Roma che fecero parte dello *Speculum* sono conservate nella sezione Piante e Vedute e nei Vol. CC 105, Vol. EE 46.
- (12) La tav. 76 (*Cerere muta Ascalafo in civetta*, di E. Vico), le tavv. 87-93 (spezzatura d'après il *Giudizio Universale* di Michelangelo di N. Beatrizet più due fogli di G. Ghisi d'après il medesimo *Giudizio*) e la tav. 95 (*Due putti scherzano con una scimmia*, del Maestro del Dado) non appartengono a questa serie lafreriana. Secondo il catalogo stilato da Hülsen sono parimenti da escludere la tav. 29 (*Facciata della Chiesa del Gesù*, di M. Cartaro), la tav. 62 (*Base della colonna di Costantinopoli*) e la tav. 63 (*Base della colonna di Traiano*).

AVVERTENZE PER LA LETTURA DELL'ELENCO RAGIONATO

Misure	Le misure sono date in millimetri e l'altezza precede sempre la base.
Stati	La definizione degli stati fa riferimento agli studi degli autori citati in bibliografia.
Bibliografia nelle schede	È indicata in ordine cronologico. Per le sigle e le abbreviazioni si veda sotto l'apposito elenco.
Sigle e abbreviazioni	Alberti 2005 = A. ALBERTI, <i>Contributi per un catalogo delle incisioni di Sebastiano Di Re</i>, in "Grafica d'arte", 63, luglio-settembre 2005. Arr.-Bert. 1939 = P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, <i>Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni del Castello Sforzesco</i>, Milano, 1939. Bellini 1991 = P. BELLINI, <i>L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori</i>, Vicenza, 1991. Bellini 1998 = P. BELLINI, <i>L'opera incisa di Giorgio Ghisi</i>, Bassano del Grappa, 1998. Bianchi 1998 = S. BIANCHI (scheda in), <i>Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi</i>, Milano, 1998. Bianchi 2003 a = S. BIANCHI, <i>Catalogo dell'opera incisa di Nicolas Beatrizet (II parte)</i>, in "Grafica d'arte", 55, luglio-settembre 2003. Bianchi 2003 b = S. BIANCHI, <i>Catalogo dell'opera incisa di Nicolas Beatrizet (III parte)</i>, in "Grafica d'arte", 56, ottobre-dicembre 2003. Bianchi 2004 = S. BIANCHI, <i>Catalogo dell'opera incisa di Nicolas Beatrizet (IV parte)</i>, in "Grafica d'arte", 57, gennaio-marzo 2004. C-R 2004 = S. CORSI, P. RAGIONIERI, <i>Speculum Romanae Magnificentiae. Roma nell'incisione del Cinquecento</i>, Firenze, 2004. ed. = editore. es. = esemplare. Fischer 1972 = M. FISCHER, <i>Lafreris "Speculum Romanae Magnificentiae": addenda zu Hülsen Verzeichnis</i>, "Berliner Museen", XXII, 1972. f. = foglio. Gallina 1998 = G. GALLINA (scheda in), <i>Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi</i>, Milano, 1998. HAM-CHS 1994 = H.A. MILLON, C.H. SMYTH (scheda in), <i>Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura</i>, Milano, 1994. Hülsen 1921 = Ch. HÜLSEN, <i>Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery</i>, in "Collectio variae doctrinae L.S. Olschki sexagenario", Monaco di Baviera, 1921. inc. = parte incisa. ind. = indirizzo.

Lafreri 1572 = *L'Indice delle stampe in vendita nella bottega di A. Lafreri nel 1572*, in F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V*, Roma, 1908.

Lugt = F. LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921.

r. = riga.

R. Calc. = Regia Calcografia di Roma.

Thoenes 1994 = C. THOENES (scheda in), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano, 1994.

Albo H 56 / 1

- TAV. 1** Colonna Traiana, s.d., di anonimo. (FIG. 1)
Bulino, 502x310 (f.); 490x300 (inc.), esemplare di I stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 148, n. 30 e Arr.-Bert. 1939, pag. 154, n. 1548, C-R 2004, pag. 48.
- TAV. 2** Colonna Traiana, s.d., di anonimo (riferibile alla tavola di A. Labacco). (FIG. 2)
Bulino, 530x340 (f.); 495x295 (inc.), esemplare di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 154, n. 1549.
- TAV. 3** Settizonio nella via Appia, 1546, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 3)
Bulino, 506x371 (f.); 480x332 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 209; Hülsen 1921, pag. 151, n. 40 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 316, n. 3136.
- TAV. 4** Settizonio nella via Appia, 1582, di A. Brambilla, ed. Duchet. (FIG. 4)
Bulino, 560x395 (f.); 477x325 (inc.), es. di V stato su sei, con ind. di C. Duchet, D. De Rossi (non noto a Hülsen), timbro a secco della R. Calc.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 151, n. 40; Arr.-Bert. 1939, pag. 316, n. 3141.
- TAV. 5** Piramide di C. Cestio, 1547, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 5)
Bulino, 482x338 (f.); 400x290 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 208; Hülsen 1921, pag. 150, n. 39 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 304, n. 3027.
- TAV. 6** Arco di Tito, 1548, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 6)
Bulino, 485x370 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 177; Hülsen 1921, pag. 144, n. 12 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 52, n. 488.
- TAV. 7** Pantheon, 1549, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 7)
Bulino, 390x468 (f. smarginato), es. di III stato su quattro, con ind. di A. Lafreri e nuvole.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 168; Hülsen 1921, pag. 143, n. 5 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2550; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109.
- TAV. 8** Sepolcro di Cecilia Metella, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 8)
Bulino, 448x314 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 207; Hülsen 1921, pag. 150, n. 38; Arr.-Bert. 1939, pag. 306, n. 3053.
- TAV. 9** Porta marmorea del Tempio di Romolo e Remo, 1550, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 9)
Bulino, 424x330 (f.), 280x215 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 171; Hülsen 1921, pag. 143, n. 7 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 333, n. 3288.
- TAV. 10** Obelisco Vaticano, 1550, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 10)
Bulino, 502x310 (f.), 502x305 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 201; Hülsen 1921, pag. 149, n. 32 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 333, n. 3288.

- TAV. 11** Sepolcro di M. Antonio Lupo, 1551, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 11)
Bulino, 477x330 (f.), 445x288 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 211; Hülsen 1921, pag. 151, n. 41 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 303, n. 3020.
- TAV. 12** Sepolcro di P. Vibio Mariano, 1551, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 12)
Bulino, 478x340 (f.), 455x310 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 212; Hülsen 1921, pag. 151, n. 42 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 303, n. 3020.
- TAV. 13** Ercole in forma di Colosso, 1553, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 13)
Bulino, 528x410 (f. smarginato), es. di I stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 267; Hülsen 1921, pag. 160, n. 88 a; Bianchi 2004, 57, pag. 7, n. D 25.
- TAV. 14** Armatura delle volte del Tempio di S. Pietro, 1561, di Jacob Bos, ed. Lafreri. (FIG. 14)
Bulino, 386x498 (f.), 323x470 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di A. Lafreri e H. Van Schoel (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 278; Hülsen 1921, pag. 162, n. 97; Arr.-Bert. 1939, pag. 393, n. 3894.
- TAV. 15** Tempio di Giano, 1564, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 15)
Bulino, 420x330 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 167; Hülsen 1921, pag. 143, n. 4 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 48, n. 430.
- TAV. 16** Tempio di Antonino e Faustina, 1565, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 16)
Bulino, 420x325 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 174; Hülsen 1921, pag. 144, n. 9 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 329, n. 3249.
- TAV. 17** Porta di San Lorenzo, 1566, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 17)
Bulino, 426x293 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 188; Hülsen 1921, pag. 147, n. 23 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 292, n. 2924.
- TAV. 18** Colonna rostrata e metà sudans, 1575, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 18)
Bulino, 485x330 (f.), 455x310 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di A. Lafreri e H. Van Schoel (non noto a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 109; Arr.-Bert. 1939, pag. 154, n. 1542.
- TAV. 19** Statua del fiume Tevere, s.d., di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 19)
Bulino, 330x555 (f. smarginato), es. di II stato su sei, con ind. di A. Lafreri e P. Graziano.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 238; Hülsen 1921, pag. 155, n. 60 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3194; Bianchi 2003 b, 56, pag. 6, n. 104.
- TAV. 20** Battistero Lateranense, s.d., di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 20)
Bulino, 405x497 (f. smarginato), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 176; Hülsen 1921, pag. 144, n. 11 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 100, n. 976; Bianchi 2003 b, 56, pag. 9, n. 113.

- TAV. 21** **Sepolcro di Q. Verannio, s.d., di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 21)**
Bulino, 460x315 (f.), 430x275 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di G. denovi Lafreri e G. Orlandi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 168, n. 147 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 312, n. 3100.
- TAV. 22** **Arco di Gallieno, s.d., di anonimo. (FIG. 22)**
Bulino, 442x305 (f. smarginato), es. di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 179; Hülsen 1921, pag. 145, n. 14; Arr.-Bert. 1939, pag. 46, n. 417.
- TAV. 23** **Basilica di S. Pietro, veduta esterna, 1549, di anonimo, ed. Salamanca. (FIG. 23)**
Bulino, 375x485 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di A. Salamanca.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 380, n. 3774; Fischer 1972, pag. 15, H 144 a +; Thoenes 1994, pag. 647, n. 370 d.
- TAV. 24** **Basilica di S. Pietro, veduta esterna, 1549, di anonimo, ed. Salamanca. (NON ILL.)**
Bulino, 425x590 (f.), 370x485 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di A. Salamanca, in tiratura moderna con timbro a secco della R. Calc.
Bibl.: tutti i dati come tav. 23.
- TAV. 25** **Tempio della Fortuna Virile, 1550, di N. Beatrizet, ed. Barlacchi. (FIG. 24)**
a) Bulino, 275x345 (f.), 270x340 (inc.);
b) Bulino, 270x340 (f.).
Due esemplari di I stato su tre, con ind. di T. Barlacchi.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 175; Hülsen 1921, pag. 144, n. 10 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 334, n. 3295; Bianchi 2003 b, 56, pag. 7, n. 107.
- TAV. 26** **Tempio di Giano, 1550, di anonimo, ed. Barlacchi. (FIG. 25)**
Bulino, 465x380 (f. smarginato), es. di I stato su quattro, con ind. di T. Barlacchi.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 167; Hülsen 1921, pag. 143, n. 4 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 48, n. 429.
- TAV. 27** **Terme di Diocleziano, 1558, di Jacob Bos, ed. Tramezzini. (FIG. 26)**
Bulino, 390x708 (f.), 382x698 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di M. Tramezzini.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 206; Hülsen 1921 pag. 150, n. 37 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 353, n. 3480.
- TAV. 28** **Prospetto dell'abside meridionale di S. Pietro, 1564, di anonimo, ed. Luchino. (FIG. 27)**
Bulino, 400x540 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di V. Luchino.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 277; Hülsen 1921, pag. 161, n. 96b; Arr.-Bert. 1939, pag. 380, n. 3775; HAM-CHS, pag. 652, n. 373.
- TAV. 30** **Ortografia della parte interna di S. Pietro, s.d., di E. Dupérac. (FIG. 28)**
Acqf., 340x481 (f.), 335x477 (inc.), es. di I stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 275; Hülsen 1921, pag. 161, n. 94 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 387, n. 3835.
- TAV. 31** **Scenografia dell'Isola Tiberina, s.d., di E. Dupérac. (FIG. 29)**
Acqf., 425x572 (f.), 400x492 (inc.), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 110 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 198, n. 1986.

- TAV. 32** **Il Colosseo come era anticamente, 1581, di A. Brambilla, ed. Duchet. (FIG. 30)**
Bulino, 430x578 (f.), 410x560 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 145, n. 18 f; Arr.-Bert. 1939, pag. 160, n. 1589; Bianchi 2004, 57, pag. 9, copia B.
- TAV. 33** **Il Colosseo come era anticamente, s.d., di N. Beatrizet [?]. (FIG. 31)**
Bulino, mm 380x550 (f. smarginato), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 182; Hülsen 1921, pag. 145, n. 18 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 160, n. 1589; Bianchi 2004, 57, pag. 9.
- TAV. 34** **Il Colosseo come era anticamente, s.d., di N. Beatrizet [?] (NON ILL.)**
Bulino, 409x570 (f. smarginato), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: tutti i dati come tav. 33.
- TAV. 35** **Il Colosseo come era anticamente, s.d., di anonimo. (FIG. 32)**
Bulino, 430x615 (f.), 370x535 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di G. Giacomo De Rossi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 182; Hülsen 1921, pag. 145, n. 18 h; Arr.-Bert. 1939, pag. 163, n. 1608; Bianchi 2004, 57, pag. 9, copia C.
- TAV. 36** **Castro Pretorio, 1581, di A. Brambilla, ed. Duchet. (FIG. 33)**
Bulino, 330x525 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 150, n. 35 d; Arr.-Bert. 1939, pag. 79, n. 743.
- TAV. 37** **Ornithon di M. Varrone, 1581, di A. Brambilla, ed. Duchet. (FIG. 34)**
Bulino, 556x406 (f.), 492x368 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 150, n. 36 c; Arr.-Bert. 1939, pag. 220, n. 2189.
- TAV. 38** **Ornithon di M. Varrone, 1581, di A. Brambilla, ed. Duchet. (NON ILL.)**
Bulino, 534x405 (f.), 480x366 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di C. Duchet e di H. Van Schoel.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 150, n. 36 e; Arr.-Bert. 1939, pag. 220, n. 2190.
- TAV. 39** **Terme di Diocleziano e Massimiano, 1582, di A. Brambilla, ed. Duchet. (FIG. 35)**
Bulino, 302x528 (f. smarginato), es. di I stato su due, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 150, n. 37 c; Arr.-Bert. 1939, pag. 353, n. 3485.
- TAV. 40** **Terme di Agrippa, 1585, di anonimo, ed. Duchet. (FIG. 36)**
Bulino, 368x530 (f.), 342x510 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di C. Duchet e di H. Van Schoel.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 164, n. 116 c; Arr.-Bert. 1939, pag. 348, n. 3438.
- TAV. 41** **Obelisco di S. Macuto, s.d., di E. Dupérac, ed. Duchet. (FIG. 37)**
Acqf., 493x365 (f.), 390x259 (inc.), es. di IV stato su quattro, con ind. di H. Van Schoel.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 164, n. 117 d; Arr.-Bert. 1939, pag. 218, n. 2173.
- TAV. 42** **Statua di Pasquino, 1550, di anonimo, copia da N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 38)**
Bulino, 408x293 (f.), 399x285 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 157, n. 71 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3185; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D22, copia A.

- TAV. 43** **Circo Massimo, 1552, di N. Beatrizet, ed. Tramezzini. (FIG. 39)**
Bulino, 412x605 (f.), 382x550 (inc.), es. di V stato su cinque, con ind. di M. Tramezzini, P. Graziano e D. De Rossi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 202; Hülsen 1921, pag. 149, n. 33; Arr.-Bert. 1939, pag. 147, n. 1474; Bianchi 2003 b, 56, pag. 11, n. 117.
- TAV. 44** **Pantheon, s.d., di anonimo, copia da N. Beatrizet. (FIG. 40)**
Bulino, 320x390 (f. smarginato), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2557; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109, copia A.
- TAV. 45** **Campidoglio dopo le rovine di Roma, s.d., di anonimo. (FIG. 41)**
Bulino, 384x520 (f. smarginato), es. di II stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 270; Hülsen 1921, pag. 160, n. 90 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 60, n. 582; Bianchi 2004, 57, pag. 12, n. F 12.
- TAV. 46** **Colosseo in veduta coeva, s.d., di anonimo, ed. Lafreri. (NON ILL.)**
a) Bulino, 235x340 (f. smarginato e tagliato), es. di stato non definibile, senza indirizzo.
b) Bulino, 225x335 (f. smarginato), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 184; Hülsen 1921, pag. 146, n. 19 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 160, n. 1585.
- TAV. 47** **Statua di Marforio, s.d., di N. Beatrizet [?], ed. Salamanca. (FIG. 42)**
Bulino, 325x430 (f.), 313x408 (inc.), es. di IV stato su sei, con ind. di G. Giacomo De Rossi.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 249; Hülsen 1921, pag. 157, n. 70; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3180; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D 21.
- TAV. 48** **Anfiteatro Castrense, 1560, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 43)**
Bulino, 335x466 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 185; Hülsen 1921, pag. 146, n. 20 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 38, n. 335.
- TAV. 49** **Colosseo, veduta dell'arena e di una sola una capriata esterna, s.d., di anonimo. (FIG. 44)**
Bulino, 383x533 (f. smarginato), es. di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 169, n. 157 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 160, n. 1590.
- TAV. 50** **Colosseo, come era anticamente, s.d., di N. Beatrizet [?] (NON ILL.)**
Bulino, 409x570 (f. smarginato), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 182; Hülsen 1921, pag. 145, n. 18 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 160, n. 1589; Bianchi 2004, 57, pag. 9.
- TAV. 51** **Porta Maggiore, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 45)**
Bulino, 365x460 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 190; Hülsen 1921, pag. 147, n. 24 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 287, n. 2863.
- TAV. 52** **Porta di S. Lorenzo, 1566, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 46)**
Bulino, 420x286 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 188; Hülsen 1921, pag. 147, n. 23 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 292, n. 2924.

- TAV. 53** **Arco di Gallieno, s.d., di anonimo. (NON ILL.)**
Bulino, 382x308 (f. smarginato), es. di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 179; Hülsen 1921, pag. 145, n. 14; Arr.-Bert. 1939, pag. 46, n. 417.
- TAV. 54** **Arco di Costantino, s.d., di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (NON ILL.)**
Bulino, 295x365 (f. smarginato e ritagliato lungo i contorni dell'edificio), es. di stato non definibile.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 180; Hülsen 1921, pag. 145, n. 15; Arr.-Bert. 1939, pag. 40, n. 365.
- TAV. 55** **Castel S. Angelo, s.d., di anonimo, ed. Salamanca. (FIG. 47)**
Bulino, 265x535 (f.), 314x510 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di A. Salamanca.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 269; Hülsen 1921, pag. 168, n. 148 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 74, n. 698; Bianchi 2003 b, 56, pag. 9, n. 110, copia B.
- TAV. 56** **Tomba di Giulio II, 1554, di N. Beatrizet [?], ed. Salamanca. (NON ILL.)**
Bulino, 425x273 (f. smarginato e tagliato), es. di probabile I stato su tre, con ind. di A. Salamanca.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 288; Hülsen 1921, pag. 163, n. 107 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 134, n. 1336; Bianchi 2004, 57, pag. 9, n. D 30.
- TAV. 57** **Tomba di Giulio II, 1554, di N. Beatrizet [?], ed. Salamanca. (FIG. 48)**
Bulino, 413x272 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di A. Salamanca, P. Graziano, P. De Nobili (il secondo e terzo non noti a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 107, tutti gli altri dati come tav. 56.
- TAV. 58** **Pantheon, con veduta dell'interno, 1553, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 49)**
Bulino, 364x477 (f. smarginato), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 169; Hülsen 1921, pag. 143, n. 6 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2551; Bianchi 2004, 57, pag. 10, n. D 33.
- TAV. 59** **Pantheon, s.d., di anonimo. (FIG. 50)**
Bulino, 322x365 (f.), 319x363, es. di I stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 168; Hülsen 1921, pag. 143, n. 5 e; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109, copia B.
- TAV. 60** **Pantheon, 1549, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (NON ILL.)**
Bulino, 390x468 (f. smarginato), es. di III stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 168; Hülsen 1921, pag. 143, n. 5 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2550; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109.
- TAV. 61** **Colonna Antonina e obelisco Mausoleo di Augusto, s.d., copia da E. Vico, ed. Lafreri. (FIG. 51)**
Bulino, 492x335 (f.), 465x330, es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 199; Hülsen 1921, pag. 148, n. 31 f; Arr.-Bert. 1939, pag. 151, n. 1519.

- TAV. 64** Campidoglio ricostruito secondo il progetto di Michelangelo, 1569, di E. Dupérac. (FIG. 52)
Acqf., 375x545 (f. smarginato), es. di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 271; Hülsen 1921, pag. 160, n. 91 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 60, n. 582.
- TAV. 65** Trionfo di Marcaurelio, 1560, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 53)
Bulino, 440x288 (f. smarginato), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 223; Hülsen 1921, pag. 152, n. 49 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3177; Bianchi 2003 b, 56, pag. 3, n. 96.
- Albo H 56 / 2*
- TAV. 66** Sarcofago di Costanza o Sepoltura di Bacco, 1553, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 54)
Bulino, 282x420 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 213; Hülsen 1921, pag. 151, n. 43 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 92, n. 887.
- TAV. 67** Bassorilievo di Mitra o Tavola di erudizione, 1564, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 55)
Bulino, 412x265 (f. smarginato), es. di I stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 245; Hülsen 1921, pag. 156, n. 66 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3193.
- TAV. 68** Statua di Adone, 1555, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 56)
Bulino, 447x290 (f. smarginato), esemplare di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 242; Hülsen 1921, pag. 155, n. 63 a; PV, pag. 322, n. 3183; Bianchi 2004, 57, pag. 8, n. D 26, copia A.
- TAV. 69** Statua di Adone, 1555, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, mm 460x310 (f. smarginato), tutti gli altri dati come tav. 68.
- TAV. 70** Statua di Ercole Farnese, 1562, di Jacob Bos, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, 443x300 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 232; Hülsen 1921, pag. 153, n. 55 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3191; Bellini 1998, pag. 254, copia 59/5.
- TAV. 71** Statua di Ercole Farnese, 1562, di Jacob Bos, ed. Lafreri. (FIG. 57)
Bulino, 436x295 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di A. Lafreri e G. Giacomo De Rossi, rimane traccia dell'indirizzo abraso di P. Graziano.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 153, n. 55 d, tutti gli altri dati come tav. 70.
- TAV. 72** Statua di Pirro, 1562, di J. Bos, ed. Salamanca. (FIG. 58)
Bulino, 467x304 (f. smarginato), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Salamanca.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 246; Hülsen 1921, pag. 156, n. 67 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3192.
- TAV. 73** Statua di Pirro, 1562, di J. Bos, ed. Salamanca. (NON ILL.)
Bulino, 465x304 (f. smarginato), tutti gli altri dati come tav. 72.

- TAV. 74** L'imperatore Commodo come Ercole, 1550, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 59)
Bulino, 450x295 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 236; Hülsen 1921, pag. 154, n. 58 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3190; Bianchi 2004, 57, pag. 7, n. D 24.
- TAV. 75** L'imperatore Commodo come Ercole, 1582, di J. Bos [?], ed. Duchet. (FIG. 60)
Bulino, 455x295 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 154, n. 58 g; Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3190; Bianchi 2004, 57, pag. 7, n. D 24, copia A.
- TAV. 77** Ercole con le mele d'oro, 1581, di D. Scultori, ed. Duchet. (FIG. 61)
Bulino, 350x235 (f. smarginato), es. di II stato su cinque, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 165, n. 119 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 325, n. 3195; Bellini 1991, pag. 246, n. 52.
- TAV. 78** Statua equestre di Marcaurelio, s.d., di C. Bos. (FIG. 62)
Bulino, 360x250 (f. smarginato), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 221; Hülsen 1921, pag. 152, n. 48 e; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3178; Bianchi 2003 b, 56, pag. 3, n. 95, copia A.
- TAV. 79** Statua di Marforio, 1581, di anonimo, ed. Duchet. (FIG. 63)
Bulino, 300x435 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 157, n. 70 h; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3179; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D 21, copia B.
- TAV. 80** Teatro di Marcello, s.d., di N. Beatrizet. (FIG. 64)
Bulino, 365x535 (f. smarginato), es. di unico stato noto, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 186; Hülsen 1921, pag. 146, n. 21 d; Arr.-Bert. 1939, pag. 326, n. 3211; Bianchi 2003 b, 56, pag. 10, n. 115.
- TAV. 81** Trofei di Mario, s.d., di anonimo. (FIG. 65)
Bulino, 375x230 (f. smarginato), es. di II stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 194; Hülsen 1921, pag. 147, n. 27a; Arr.-Bert. 1939, pag. 360, n. 3570.
- TAV. 82** Pianta di S. Pietro, 1569, di E. Dupérac. (FIG. 66)
Acqf., 469x410 (f. smarginato), es. di I stato su quattro, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 276; Hülsen 1921, pag. 161, n. 95 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 379, n. 3766; HAM-CHS 1994, pag. 664, n. 395.
- TAV. 83** Ortografia della parte esterna di S. Pietro, s.d., di E. Dupérac, ed. Lafreri. (FIG. 67)
Acqf., 337x462 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di P. Graziano e P. De Nobili (non noti a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 273; Hülsen 1921, pag. 161, n. 93; Arr.-Bert. 1939, pag. 380, n. 3776; HAM-CHS 1994, pag. 663, n. 394.
- TAV. 84** Il Toro Farnese o Supplizio di Dirce, 1599, di anonimo. (FIG. 68)
Bulino, 503x361 (f.), 438x344 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di N. Van Aelst.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 324, n. 3188; Bellini 1991, pag. 242, n. 51, copia D.

- TAV. 85** **Arco di Tito, 1548, di anonimo, ed. Lafreri. (NON ILL.)**
 Bulino, 465x360 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 177; Hülsen 1921, pag. 144, n. 12; Arr.-Bert. 1939, pag. 52, n. 488.
- TAV. 86** **I Dioscuri del Quirinale, veduta anteriore, 1546, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 69)**
 Bulino, 370x501 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 230; Hülsen 1921, pag. 153, n. 53 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 320, n. 3163.
- TAV. 94** **La lupa che allatta Romolo e Remo, 1552, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 70)**
 Bulino, 288x348 (f.), 260x343 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri e G. Orlandi.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 220; Hülsen 1921, pag. 152, n. 47 b; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3175; Bianchi 2004, 57, pag. 7, n. D 23.
- TAV. 96** **Ortografia della parte esterna di S. Pietro, s.d., di E. Dupérac, ed. Lafreri. (NON ILL.)**
 Acqf., 345x472 (f.), 340x464 (inc.), es. di I stato su tre, senza indirizzo.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 273; Hülsen 1921, pag. 161, n. 93 a; Arr.-Bert. 1939, pag. 380, n. 3776; HAM-CHS 1994, pag. 663, n. 394.
- TAV. 97** **Statua di Pasquino, 1542, di N. Beatrizet [?], ed. Salamanca. (FIG. 71)**
 Bulino, 360x267 (f.), 353x460 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di M. Clodio.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 250; Hülsen 1921, pag. 157, n. 71 d; Arr.-Bert. 1939, pag. 322, n. 3185; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D 22.
- TAV. 98** **Quattro fregi sovrapposti con strumenti di sacrificio, s.d., di N. Beatrizet. (FIG. 72)**
 Bulino, 300x400 (f. smarginato), es. di II stato su cinque, senza indirizzo.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 227; Hülsen 1921, pag. 153, n. 51 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 5, n. 101.
- TAV. 99** **Quattro fregi sovrapposti con strumenti di sacrificio, s.d., di N. Beatrizet. (NON ILL.)**
 Bulino, 315x420 (f.), 300x399 (inc.), es. di V stato su cinque, con ind. di H. Van Schoel.
 Bibl.: Hülsen 1921, pag. 153, n. 51 d, tutti gli altri dati come tav. 98.
- TAV. 100** **Palazzo Farnese II, 1549, N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 73)**
 Bulino, 333x533 (f.), 312x533 (inc.), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 283; Hülsen 1921, pag. 162, n. 102 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 9, n. 112.
- TAV. 101** **Palazzo Caprini detto di Raffaello, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 74)**
 Bulino, 245x390 (f.), 235x390 (inc.), es. di unico stato, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 285; Hülsen 1921, pag. 163, n. 104 a.

- TAV. 102** **Statua equestre di Marcaurelio, 1548, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 75)**
 Bulino, 365x260 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 221; Hülsen 1921, pag. 152, n. 48 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 3, n. 95.
- TAV. 103** **Fontana con bacile in Vaticano, 1581, di P. Perret, ed. Duchet. (FIG. 76)**
 Bulino, 375x245 (f.), 350x237 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di C. Duchet.
 Bibl.: Hülsen 1921, pag. 165, n. 122 a.
- TAV. 104** **Statua di Oceano, 1560, di N. Beatrizet. (FIG. 77)**
 Bulino, 306x412 (f.), 275x350 (inc.), es. di II stato su quattro, con ind. di N. Beatrizet.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 240; Hülsen 1921, pag. 155, n. 62 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 7, n. 105.
- TAV. 105** **Triclinario detto Rilievo di Icaro, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 78)**
 Bulino, 340x495 (f.), 320x495 (inc.), es. di unico stato, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 218; Hülsen 1921, pag. 152, n. 46 a.
- TAV. 106** **Sepoltura antica da Ravenna, S. Vitale, 1519, copia anonima da M. Dente. (FIG. 79)**
 Bulino, 350x495 (f.), 190x350 (inc.), es. di I stato su due, senza indirizzo.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 253; Hülsen 1921, pag. 158, n. 73 a.
- TAV. 107a** **Vittoria di Scipione, s.d., del Maestro del Dado, ed. Lafreri. (FIG. 80 a)**
 Bulino, 218x255 (f.), es. di II stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 259; Hülsen 1921, pag. 159, n. 78 a.
- TAV. 107b** **Trionfo di Scipione, s.d., del Maestro del Dado, ed. Lafreri. (FIG. 80 b)**
 Bulino, 218x255 (f.), es. di III stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 259; Hülsen 1921, pag. 159, n. 79 a.
- TAV. 108** **Battaglia navale, s.d., del Maestro del Dado, ed. Lafreri. (FIG. 81)**
 Bulino, 246x397 (f. smarginato), es. di II stato su cinque, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 260; Hülsen 1921, pag. 159, n. 80 a.
- TAV. 109** **Mausoleo di Augusto, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (FIG. 82)**
 Acqf., 505x305 (f.), 470x305 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri e G. Orlandi.
 Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 108 b.
- TAV. 110** **La dea Florida, s.d., di E. Vico, ed. Bertelli. (FIG. 83)**
 Bulino, 475x320 (f.), 415x290 (inc.), es. di I stato su quattro, con ind. di F. Bertelli.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 244; Hülsen 1921, pag. 156, n. 65 a; Bianchi 1998, pag. 80, n. 28.
- TAV. 111** **Palazzo degli Alberini, s.d., di anonimo. (FIG. 84)**
 Bulino, 344x485 (f.), 322x478 (inc.), es. di II stato su quattro, senza indirizzo.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 287; Hülsen 1921, pag. 163, n. 106 a.
- TAV. 112** **Putto pescatore, 1567, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 85)**
 Bulino, 370x270 (f.), 368x265 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
 Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 247; Hülsen 1921, pag. 156, n. 68 a; Gallina 1998, pag. 38, n. 8.

- TAV. 113** Roma trionfante, 1549, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 86)
Bulino, 475x370 (f. smarginato), es. di II stato su cinque, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 251; Hülsen 1921, pag. 158, n. 72 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 3, n. 97.
- TAV. 114** Statua di Apollo del Belvedere, 1552, copia anonima da M. Raimondi, ed. Lafreri. (FIG. 87)
Bulino, 330x235 (f. smarginato), es. di unico stato, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 234; Hülsen 1921, pag. 154, n. 57 a.
- TAV. 115** Calendario antico, s.d., di anonimo. (FIG. 88)
Bulino, 350x493 (f.), 262x420 (inc.), es. di I stato su quattro, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 217; Hülsen 1921, pag. 151, n. 45 a.
- TAV. 116** Calendario antico, 1574, copia di B. Arias Montano, ed. Plantin. (FIG. 89)
Bulino, 250x390 (inc.), con ind. di C. Plantin, Anversa.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 151, n. 45.
- TAV. 117** Fregio di girali d'acanto in due fasce sovrapposte, 1561, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 90)
Bulino, 307x445 (f.), 290x432 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 167, n. 142 a.
- TAV. 118** Pugna Dacica, s.d., copia anonima da M. Dente. (FIG. 91)
Bulino, mm 262x370 (f. smarginato), es. di unico stato, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 181; Hülsen 1921, pag. 145, n. 17 a; Bianchi 2004, 57, pag. 12, n. F 11.
- TAV. 119** Tavola marmorea con insegne di coorti romane, 1551, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 92)
Bulino, 345x445 (f.), 232x270 (inc.), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 215; Hülsen 1921, pag. 151, n. 44 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 4, n. 100.
- TAV. 120** Arco di Settimio Severo, 1547, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 93)
Bulino, 454x395 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri e P. De Nobili (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 178; Hülsen 1921, pag. 145, n. 13.
- TAV. 121** Le sette chiese di Roma, 1575, di E. Dupérac [?], ed. Lafreri. (FIG. 94)
Acqf., 395x505 (f. smarginato), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 164, n. 115 a; Bianchi 1998, pag. 66, n. 22.
- TAV. 122** Palazzo Farnese, cortile interno, 1560, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 95)
Bulino, 396x498 (f. smarginato), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 284; Hülsen 1921, pag. 162, n. 103 a.
- TAV. 123** Colonna di Traiano, s.d., di anonimo (copia da A. Labacco), ed. Lafreri. (FIG. 96)
Bulino, 503x360 (f. smarginato), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 197; Hülsen 1921, pag. 148, n. 30 a.

- TAV. 124** Pianta del cortile detto Teatro del Belvedere, 1565, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 97)
Bulino, 505x352 (f.), 503x313, es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 282; Hülsen 1921, pag. 162, n. 101 a.
- TAV. 125** Albero genealogico dei primi dodici Imperatori, s.d., di E. Vico. (FIG. 98)
Bulino, 775x467 (f. smarginato, risultante dalla giustapposizione di due fogli), es. di I stato su quattro, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 264; Hülsen 1921, pag. 160, n. 87 a.
ALBO H 56 / 3
- TAV. 126** Statua del fiume Nilo, s.d., di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 99)
Bulino, 400x550 (f.), 333x550 (inc.), es. di II stato su quattro, con ind. di Lafreri e G. Orlandi.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 239; Hülsen 1921, pag. 155, n. 61 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 5, n. 103.
- TAV. 127** Statue di due cani, 1560, di S. Di Re. (FIG. 100)
Bulino, 400x530 (f.), 335x495 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di S. Di Re, P.P. Palombo, G. Alberto successore di Palombo.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 169, n. 155 b; Alberti 2005, 63, pag. 10, n. 9.
- TAV. 128** Combattimento di Amazzoni, 1559, di N. Beatrizet (parte sinistra). (FIG. 101)
Bulino, 320x425 (f.), 310x418 (inc.), es. di III stato su cinque.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 225; Hülsen 1921, pag. 153, n. 50; Bianchi 2003 b, 56, pag. 7, n. 106.
- TAV. 128 bis** Combattimento di Amazzoni, 1559, di N. Beatrizet (parte destra). (FIG. 102)
Bulino, 395x520 (f.), 310x435 (inc.), es. di III stato su cinque, con ind. di Beatrizet e G. Orlandi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 225; Hülsen 1921, pag. 153, n. 50; Bianchi 2003 b, 56, pag. 7, n. 106.
- TAV. 129** Porto di Claudio e Traiano, 1581, di A. Brambilla copia da E. Dupérac, ed. Duchet. (FIG. 103)
Bulino, 380x545 (f.), 298x520 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di C. Duchet e G. Orlandi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 147, n. 25 i.
- TAV. 130** Arco di Costantino, 1583, di anonimo, ed. Duchet. (FIG. 104)
Bulino, 410x530 (f.), 300x440 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di C. Duchet e G. Orlandi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 145, n. 15 d; Bianchi 2004, 57, pag. 9, n. D 31, copia C.
- TAV. 131** Circo Massimo, 1581, di A. Brambilla, copia da N. Beatrizet, ed. Duchet. (FIG. 105)
Bulino, 410x547 (f.), 380x545 (inc.), es. di III stato su quattro, con ind. di Duchet e G. Orlandi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 149, n. 33 i; Bianchi 2003 b, 56, pag. 11, n. 117, copia A.

- TAV. 132** Circo Flaminio, 1581, di anonimo, copia da N. Beatrizet, ed. Duchet. (FIG. 106)
Bulino, 410x555 (f.), 360x530 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di C. Duchet e G. Orlandi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 149, n. 34 e; Bianchi 2003 b, 56, pag. 10, n. 116, copia A.
- TAV. 133** Naumachia, s.d., di E. Dupérac, ed. Duchet. (FIG. 107)
Acqf., 410x555 (f.), 310x460 (inc.), es. di III stato su quattro, con ind. di Duchet e G. Orlandi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 147, n. 26.
- TAV. 134** Fontana del giardino di Tivoli, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (FIG. 108)
Acqf., 312x426 (f. smarginato), es. di I stato su quattro, con ind. di A. Lafreri
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 164, n. 114 a.
- TAV. 135** Statua di Marforio, 1550, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 109)
Bulino, 380(290+90)x440 (f. smarginato), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 249; Hülsen 1921, pag. 157, n. 70 a; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D 21, copia A.
- TAV. 136** I Dioscuri del Quirinale, veduta posteriore, 1550, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 110)
Bulino, 348x492 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 230; Hülsen 1921, pag. 153, n. 54 a.
- TAV. 137** Romani contro Daci, 1553, di N. Beatrizet, ed. Lafreri. (FIG. 111)
Bulino, 325x481 (f.), 303x450 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 181; Hülsen 1921, pag. 145, n. 16 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 5, n. 102.
- TAV. 138** Trofei di Mario, s.d., di anonimo. (FIG. 112)
Bulino, 480x320 (f.), 380x265 (inc.), es. di II stato su tre, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 194; Hülsen 1921, pag. 147, n. 28 a.
- TAV. 139** Tavola di animali, s.d. (post 1547), di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 113)
Bulino, 325x470 (f.), 300x430 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 261; Hülsen 1921, pag. 159, n. 81 a.
- TAV. 140** Busto di Tito Livio, 1572, di anonimo, copia da N. Beatrizet. (FIG. 114)
Bulino, 480x323 (f.), 320x240 (inc.), es. di I stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 135, r. 560; Hülsen 1921, pag. 167, n. 141 a; Bianchi 2003 a, 55, pag. 10, n. 48, copia B.
- TAV. 141** Sacrificio antico, 1553, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 115)
Bulino, 320x490 (f.), 215x415 (inc.), es. di I stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 229; Hülsen 1921, pag. 153, n. 52 a; Bianchi 2004, 57, pag. 8, n. D 28.
- TAV. 142** Scena di sacrificio dalla Colonna Antonina, 1565, di L. Davent, ed. Lafreri. (FIG. 116)
Acqf., 325x480 (f.), 267x470 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen pag. 168, n. 143 a.

- TAV. 143** Busto di Aristotele, 1553, di anonimo, copia da E. Vico, ed. Lafreri. (FIG. 117)
Bulino, 480x325 (f.), 410x285 (inc.), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 135, r. 559; Hülsen 1921, pag. 167, n. 140 a.
- TAV. 144** Canopo egizio, veduta anteriore, s.d., di E. Dupérac, ed. Duchet. (FIG. 118)
Acqf., 360x247 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di C. Duchet e G. Orlandi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 165, n. 125 c.
- TAV. 145** Scenografia dell'Isola Tiberina, 1582, di A. Brambilla da E. Dupérac, ed. Duchet. (FIG. 119)
Bulino, 390x495 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 110 d.
- TAV. 146** Colonna rostrata e mèta sudans, 1575, di anonimo, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, 465x315 (f. smarginato), es. di I stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 109 a.
- TAV. 147** Palazzo di Stazio, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 120)
Bulino, 393x495 (f.), 320x420 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 286; Hülsen 1921, pag. 163, n. 105 a.
- TAV. 148** Colosseo in veduta coeva, s.d., di anonimo, ed. Lafreri. (FIG. 121)
Bulino, 285x385 (f.), 235x337 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 184; Hülsen 1921, pag. 146, n. 19 b.
- TAV. 149** Circo Massimo, 1581, di A. Brambilla, copia da N. Beatrizet, ed. Duchet. (NON ILL.)
Bulino, 392x545 (f. smarginato), es. di II stato su quattro, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 149, n. 33 h; Bianchi 2003 b, 56, pag. 11, n. 117, copia A.
- TAV. 150** L'Imperatore Commodo come Ercole, 1550, di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, 480x333 (f.), 455x300 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 236; Hülsen 1921, pag. 154, n. 58 a; Bianchi 2004, 57, pag. 7, n. D 24.
- TAV. 151** Arco di Costantino, s.d., di N. Beatrizet [?], ed. Lafreri. (FIG. 122)
Bulino, 392x542 (f.), 350x435 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di A. Lafreri e P. De Nobili (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 180; Hülsen 1921, pag. 145, n. 15; Bianchi 2004, 57, pag. 9, n. D 31.

Albo H 88

- TAV. 52** Palazzo di Stazio, 1549, di anonimo, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, 307x410 (f. smarginato), es. di III stato su tre, con ind. di A. Lafreri, P. Graziano (non noto a Hülsen), P. De Nobili.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 286; Hülsen 1921, pag. 163, n. 105.
- TAV. 56** Fontana con bacile in Vaticano, 1581, di P. Perret, ed. Duchet. (NON ILL.)
Bulino, 398x265 (f.), 350x240 (inc.), es. di I stato su tre, con ind. di C. Duchet.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 165, n. 122 a.

- TAV. 58** Il cortile della fontana nella villa di papa Giulio (lato orientale), s.d., di anonimo. (FIG. 123)
Bulino, 395x450 (f.), 293x408 (inc.), es. di I stato su due, senza indirizzo.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 169, n. 165 a.
- TAV. 59** Il cortile della fontana nella villa di papa Giulio (lato occidentale), s.d., di anonimo. (FIG. 124)
Bulino, 385x460 (f.), 300x410 (inc.), es. di III stato su quattro, con ind. di P. Graziano (non noto a Hülsen) e P. De Nobilibus.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 169, n. 166 a.
- TAV. 60** Fontana del giardino di Tivoli, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (FIG. 125)
Acqf., 397x508 (f.), 308x423 (inc.), es. di IV stato su quattro, con ind. di A. Lafreri e T. Moneta (non noto a Hülsen).
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 164, n. 114.
- TAV. 65** Tomba di Giulio II, 1582, di A. Brambilla, copia da N. Beatrizet [?], ed. Duchet. (FIG. 126)
Bulino, 460x387 (f.), 410x270 (inc.), es. di II stato su tre, con ind. di C. Duchet e G. Orlandi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 128, r. 288; Hülsen 1921, pag. 163, n. 107; Arr.-Bert. 1939, pag. 134, n. 1336; Bianchi 2004, 57, pag. 9, n. D 30, copia A.

Sezione Piante e Vedute

- PV m. 17-67** Arco di Costantino, s.d., di anonimo, ed. Salamanca. (FIG. 127)
Bulino, 405x557 (f.), 303x437 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di G. Giacomo De Rossi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 180; Hülsen 1921, pag. 145, n. 15; Arr.-Bert. 1939, pag. 42, n. 374; Bianchi 2004, 57, pag. 9, n. D 31, copia A.
- PV m. 19-17** Circo Flaminio, s.d., di anonimo, copia da N. Beatrizet, ed. Zaltieri. (FIG. 128)
Bulino, 365x530 (f. smarginato), es. di unico stato noto, con indirizzo di B. Zaltieri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 149, n. 34 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 10, n. 116, copia B.
- PV m. 19-19** Circo Massimo, s.d., di anonimo, copia da N. Beatrizet, ed. Zaltieri. (FIG. 129)
Bulino, 355x487 (f. smarginato), es. di I stato su due, con indirizzo di B. Zaltieri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 149, n. 33 a; Bianchi 2003 b, 56, pag. 11, n. 117, copia B.
- PV m. 20-47** Pantheon, s.d., di anonimo, copia da N. Beatrizet. (NON ILL.)
Bulino, 320x392 (f. smarginato), es. di II stato su tre, con ind. di G. Battista De Rossi.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2557; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109, copia A.
- PV m. 20-48** Pantheon, s.d., di anonimo, copia da N. Beatrizet. (NON ILL.)
Bulino, 415x530 (f.), 345x488 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di C. Losi.
Bibl.: Arr.-Bert. 1939, pag. 257, n. 2557; Bianchi 2003 b, 56, pag. 8, n. 109, copia A.
- PV m. 24-19** Settizonio nella via Appia, 1582, di A. Brambilla, ed. Duchet. (NON ILL.)
Bulino, 503x400 (f.); 473x320 (inc.), es. di VI stato su sei, con ind. di C. Duchet, della Calc. Camerale (non noto a Hülsen), con timbro a secco della R. Calc.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 151, n. 40, Arr.-Bert. 1939, pag. 316, n. 3141.

- PV m. 24-19** Marforio, s.d., di N. Beatrizet [?], ed. Salamanca. (NON ILL.)
Bulino, 422x482 (f.), 310x402 (inc.), es. di V stato su sei, con ind. di G. Giacomo De Rossi, tiratura moderna con timbro a secco della R. Calc.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 249; Hülsen 1921, pag. 157, n. 70 f; Bianchi 2004, 57, pag. 6, n. D 21.
- PV g. 14-41** Porto di Claudio e Traiano, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (FIG. 130)
Acqf., 478x760 (f.), 405x710 (inc.), es. di I stato su quattro, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 191; Hülsen 1921, pag. 147, n. 25 d; Arr.-Bert. 1939, pag. 440, n. 4354.
- PV g. 16-12** Piramide di C. Cestio, 1549, di anonimo, ed. Salamanca. (FIG. 131)
Bulino, 735x530 (f.); 363x362 (inc.), es. di III stato su quattro, con ind. di A. Salamanca, N. Van Aelst, tiratura moderna con timbro a secco della R. Calc.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 127, r. 208; Hülsen 1921, pag. 150, n. 39 e.
- PV g. 16-20** Porto di Claudio e Traiano, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Acqf., 420x750 (f.), 405x710 (inc.), es. di IV stato su quattro, con ind. di A. Lafreri, G. Giacomo De Rossi.
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 191; Hülsen 1921, pag. 147, n. 25 g.
- PV g. 16-21** Porto di Claudio e Traiano, 1554, di Giulio De Musi, ed. Tramezzini. (FIG. 132)
Bulino, 435x720 (f.), 395x700 (inc.), es. di III stato su tre, con ind. di M. Tramezzini, C. Losi (non noto a Hülsen).
Bibl.: Lafreri 1572, pag. 126, r. 191; Hülsen 1921, pag. 147, n. 25; Arr.-Bert. 1939, pag. 440, n. 4351.
- PV g. 16-32** Villa d'Este e giardini a Tivoli, 1573, di E. Dupérac. (FIG. 133)
Acqf., 555x710 (f.), 498x573 (inc.), es. di III stato su quattro, con ind. di G. Domenico De Rossi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 163, n. 113 c; Arr.-Bert. 1939, pag. 465, n. 4635.
- PV g. 18-5** Porto di Claudio e Traiano, 1575, di E. Dupérac, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Bulino, 482x748 (f.), 405x710 (inc.), es. di IV stato su quattro, con ind. di A. Lafreri, G. Giacomo De Rossi.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 147, n. 25 g.

Preziose artistiche

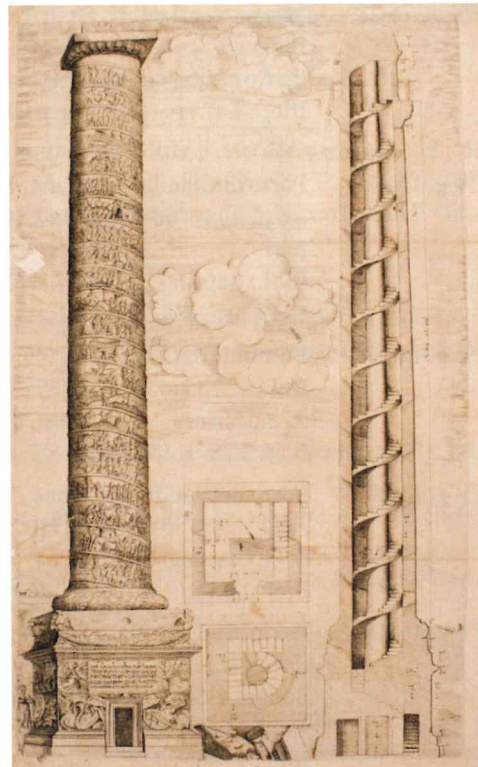
- Prez. Art. m. 59** Scena di sacrificio dalla Colonna Antonina, 1565, di L. Davent, ed. Lafreri. (NON ILL.)
Acqf., 325x480 (f.), 267x470 (inc.), es. di II stato su due, con ind. di A. Lafreri.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 168, n. 143 a.

Fondo Vitali

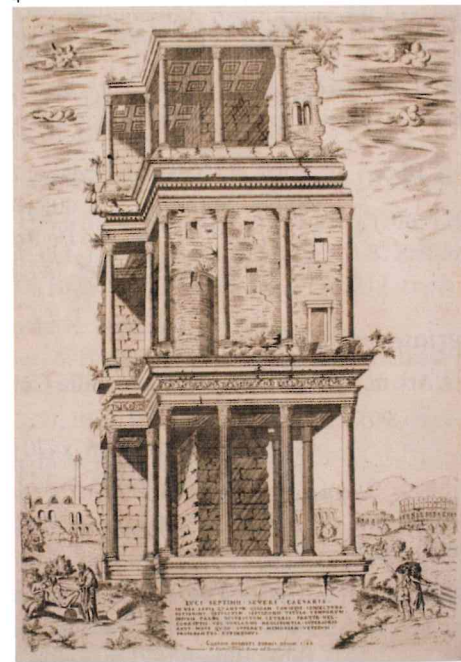
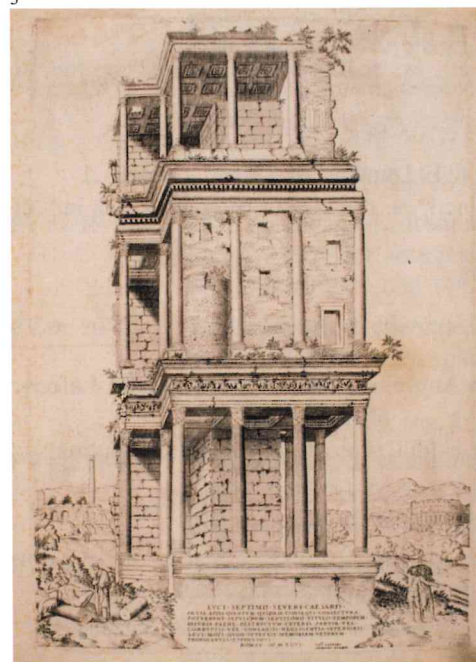
- 12070 / 75** Arco di Tito, s.d., di anonimo, ed. Salamanca. (FIG. 134)
Bulino, 478x345 (f. smarginato), es. di I stato su due, con ind. di A. Salamanca.
Bibl.: Hülsen 1921, pag. 144, n. 12 d.



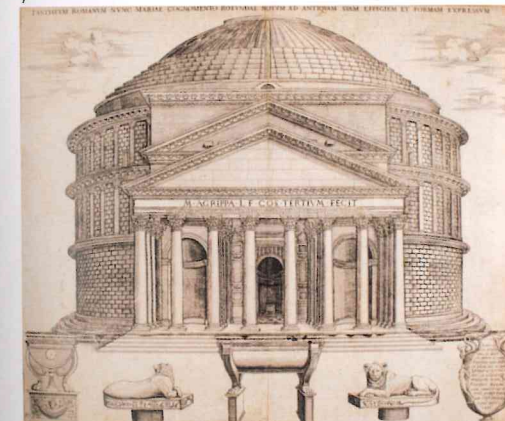
1
3



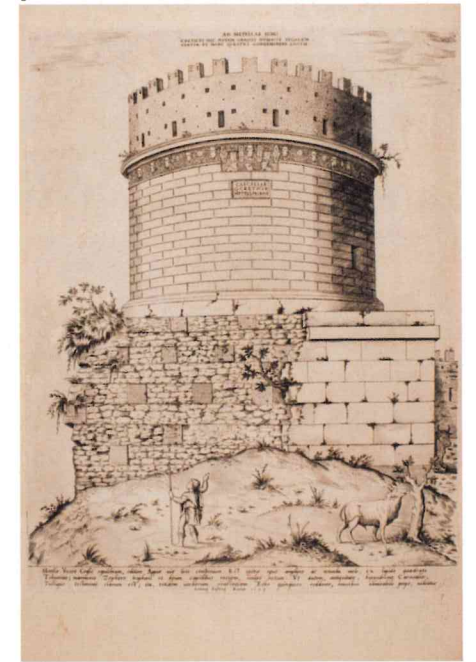
2
4



5
7



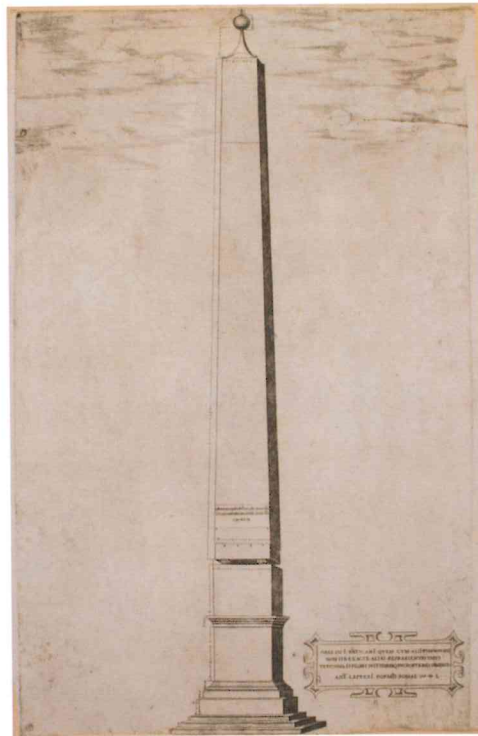
6



8



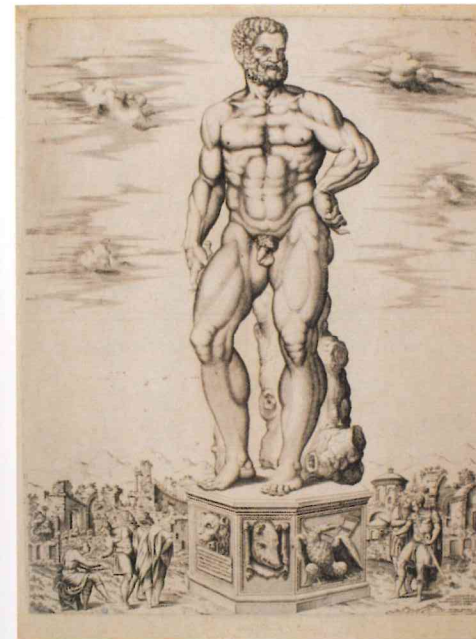
9
11



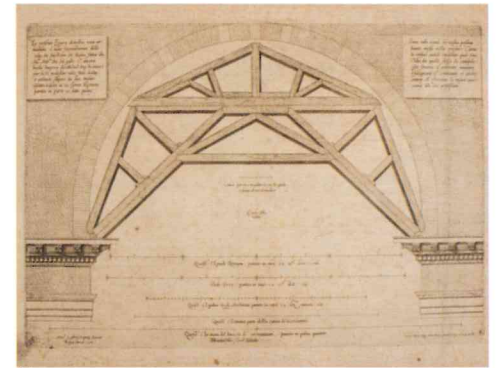
10
12



66



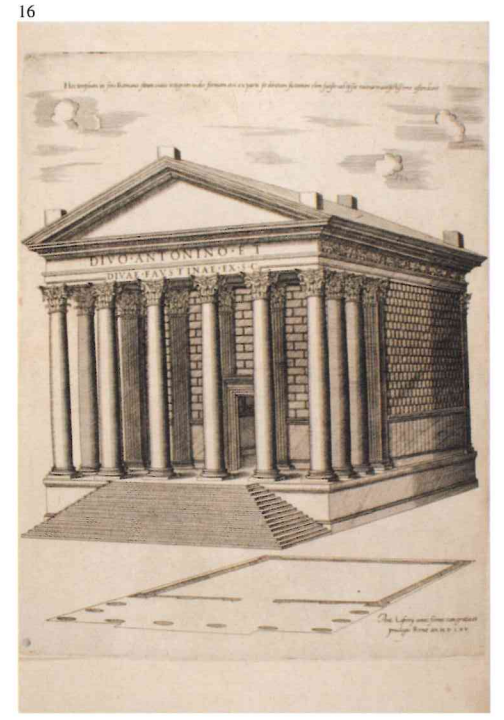
13



14

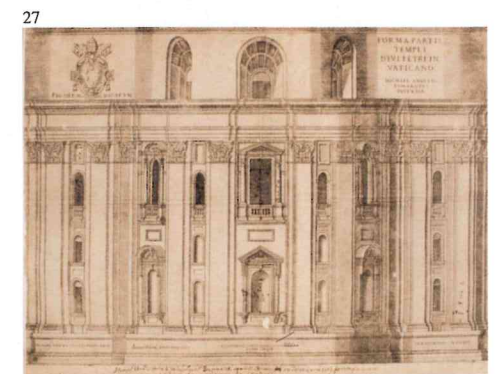
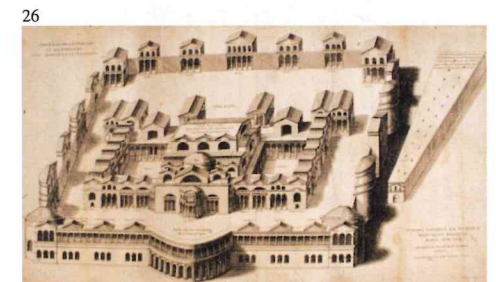
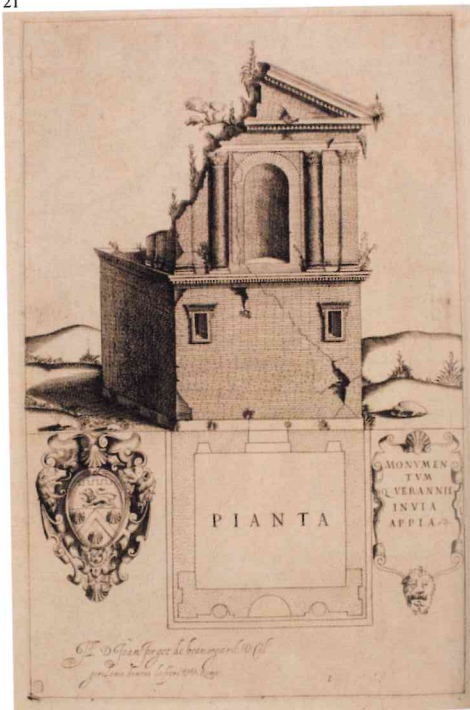
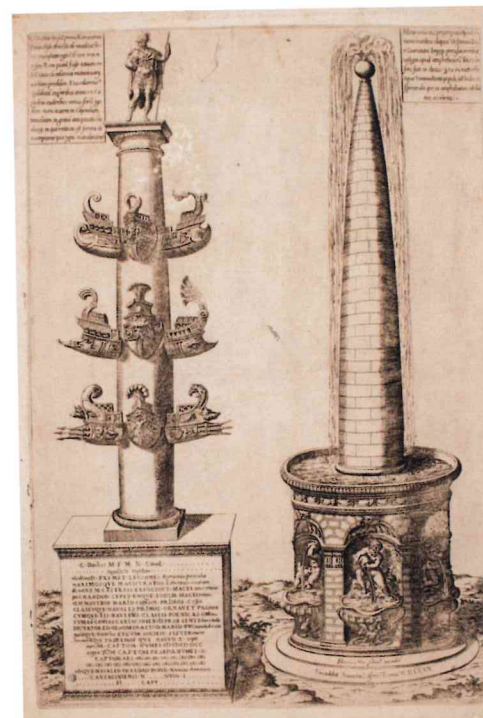
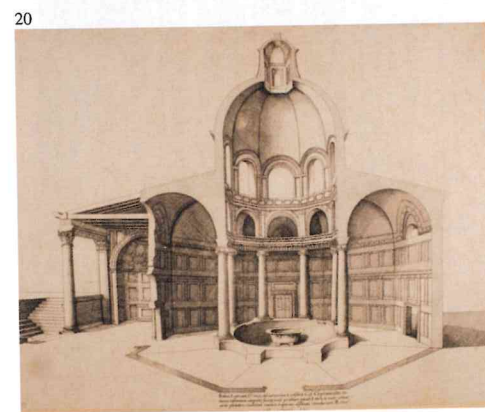


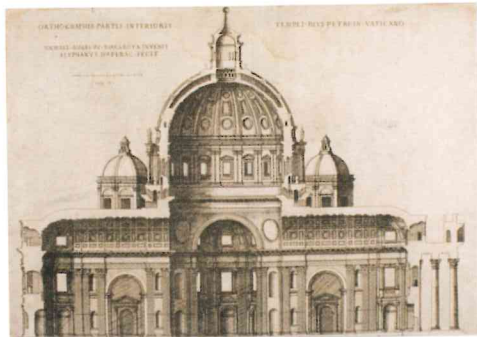
15



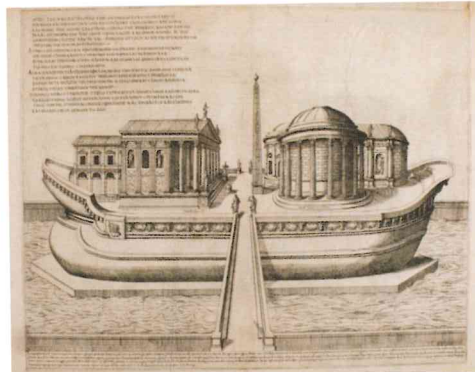
16

67

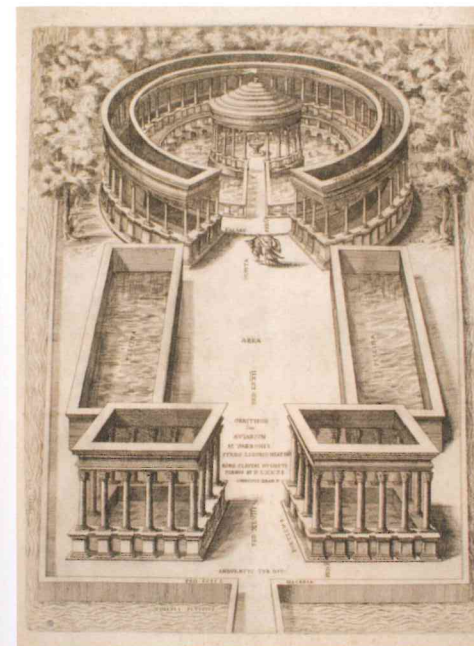




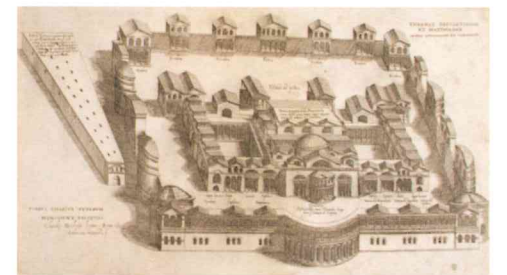
28



29



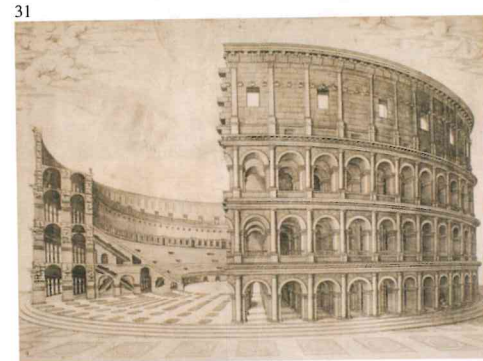
34



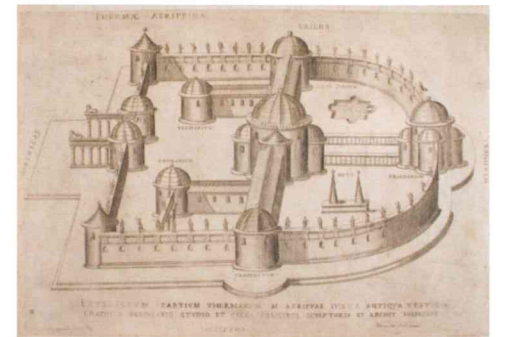
35



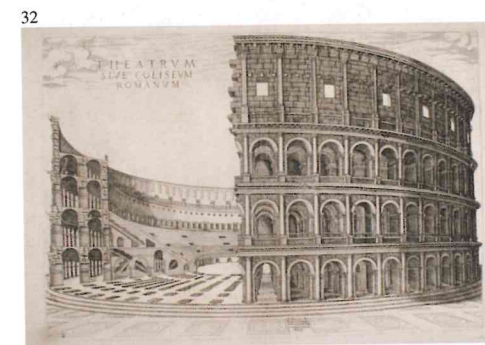
30



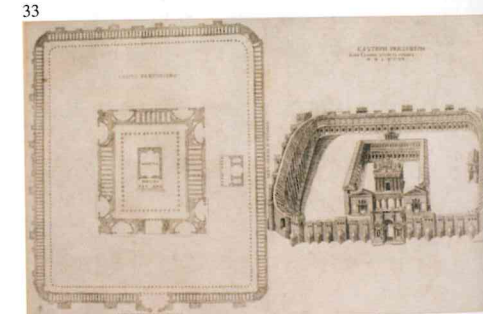
31



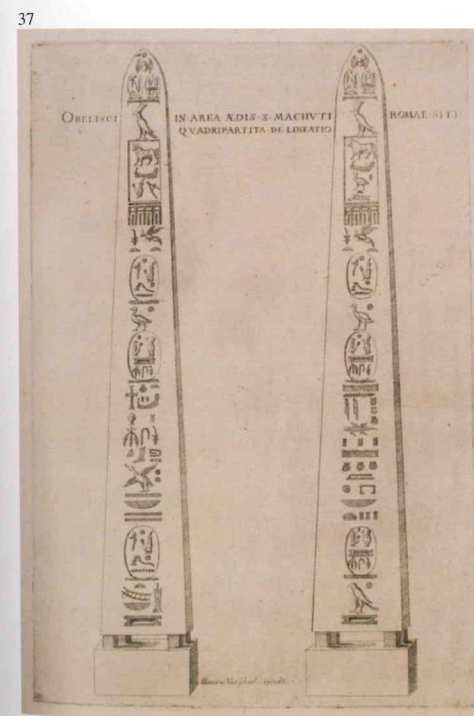
36



32



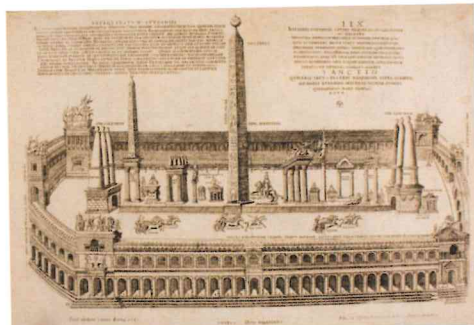
33



37



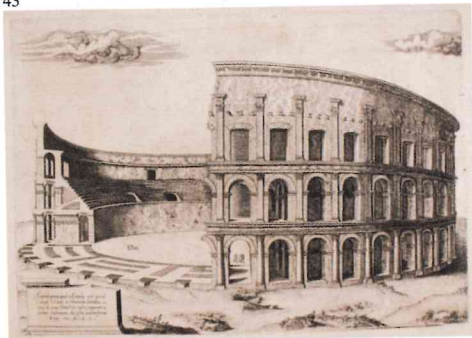
38



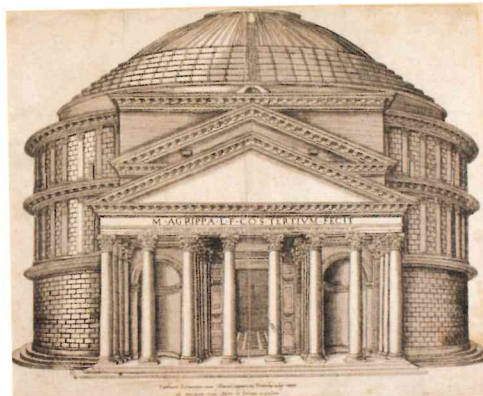
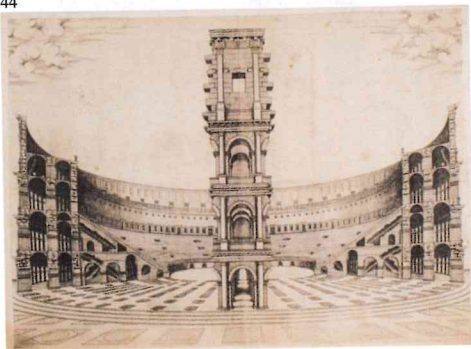
39
41



43



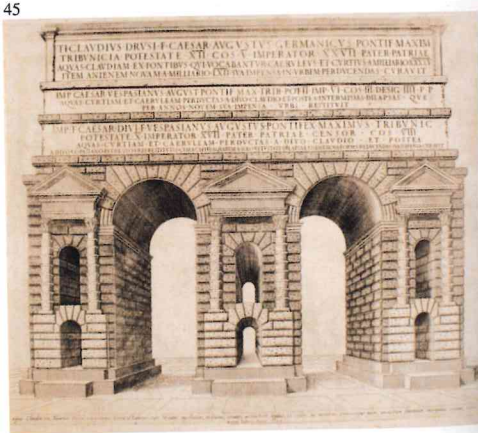
44



40



45



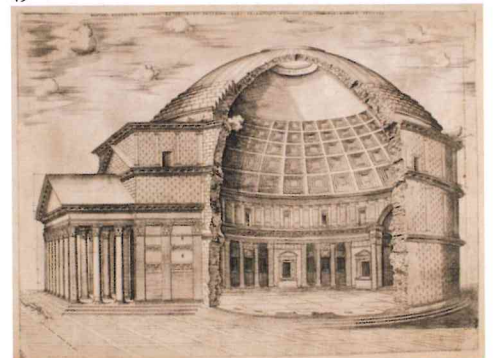
72



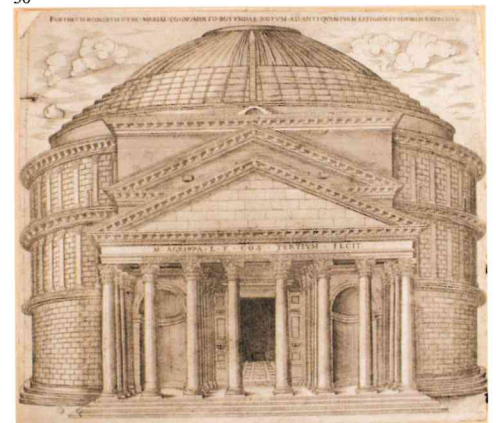
46
48



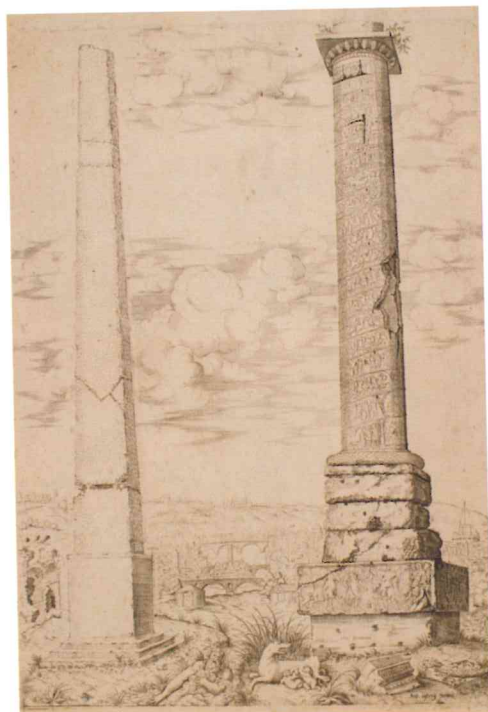
47
49



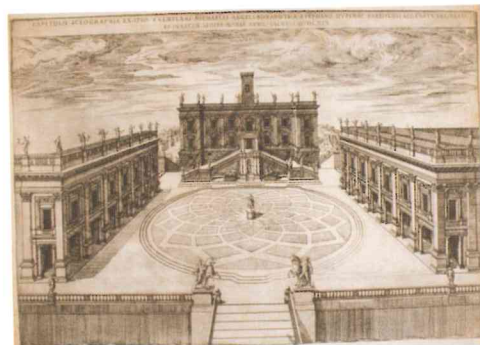
50



73



51
53



52
54



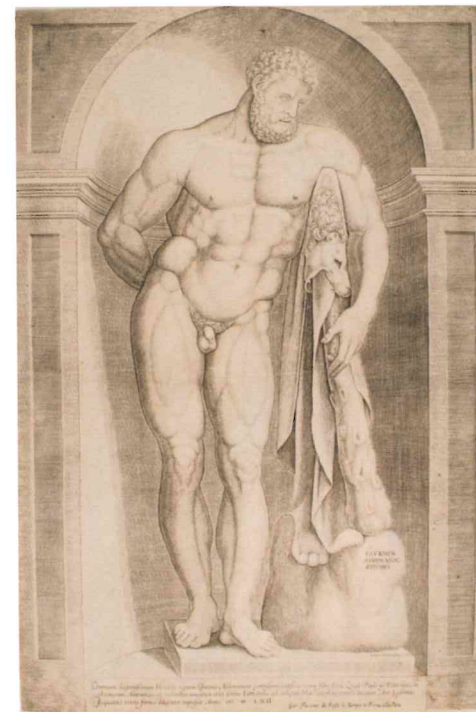
55



74



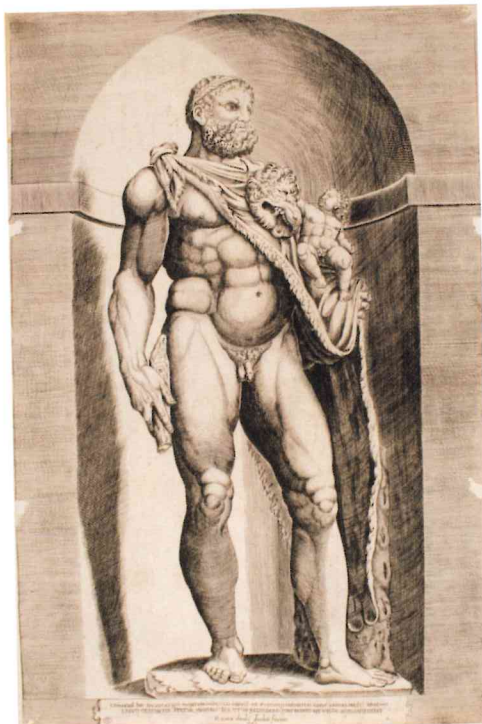
56
58



57
59



75



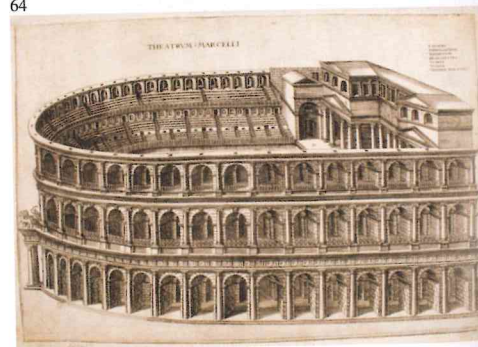
60
62



61
63



64

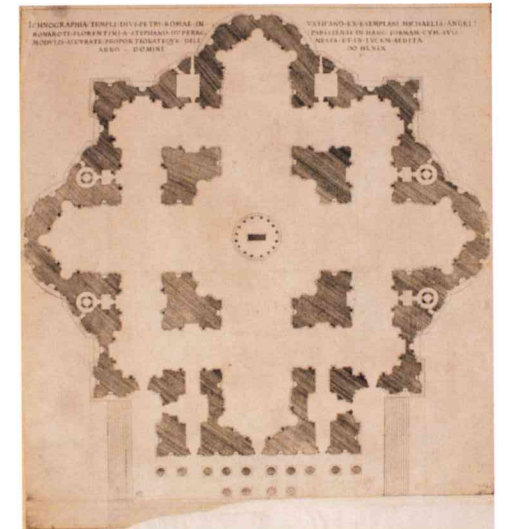


76



65

68

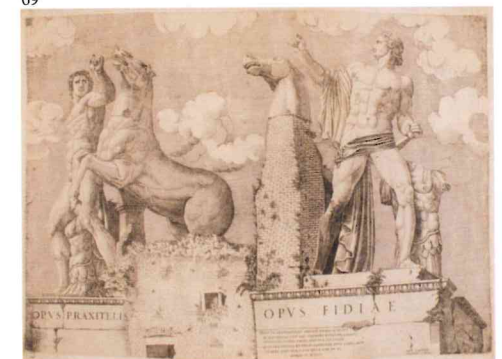


66

67



69



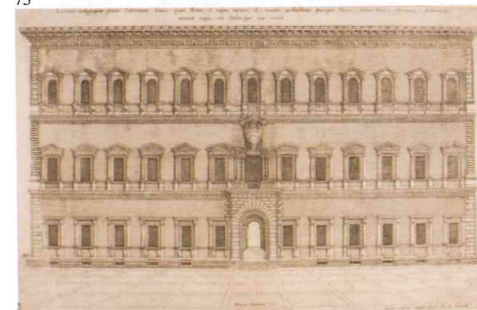
77



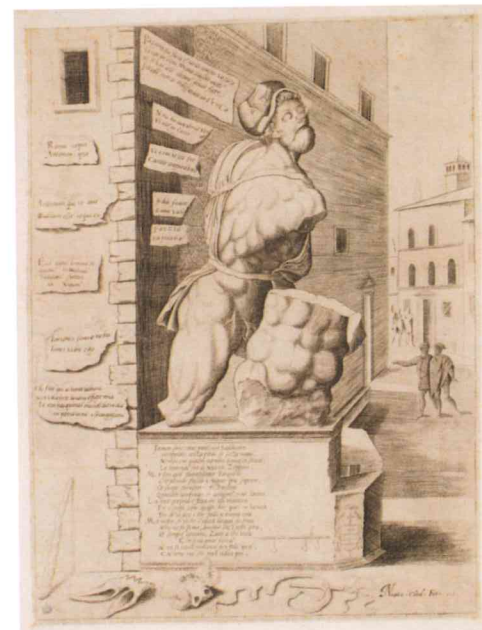
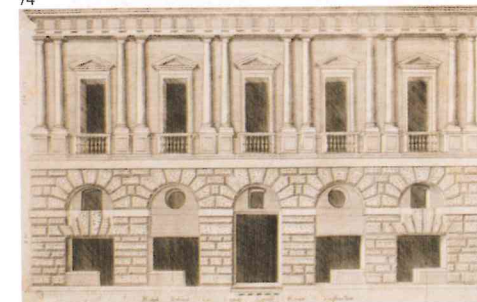
70
72



73



74



71

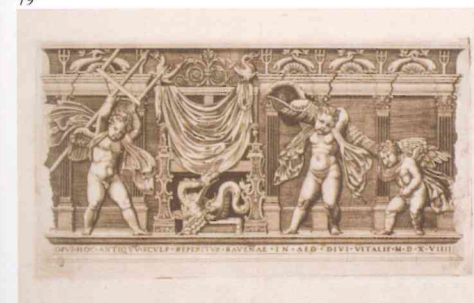
75



78



76
79



77



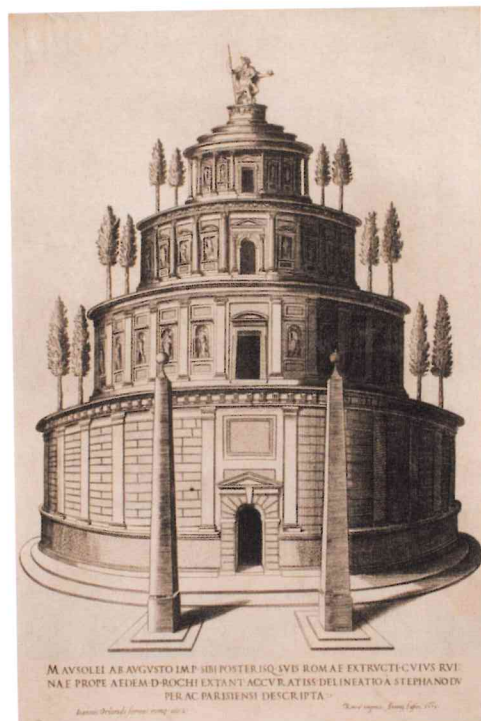
78
80 a - 80 b



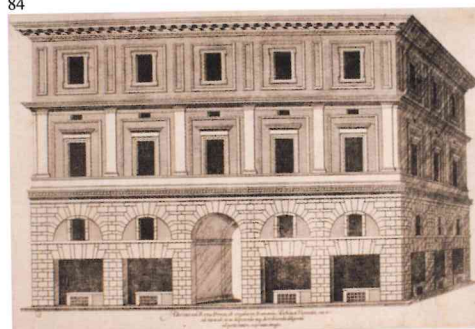
79



81



82
84



83



80



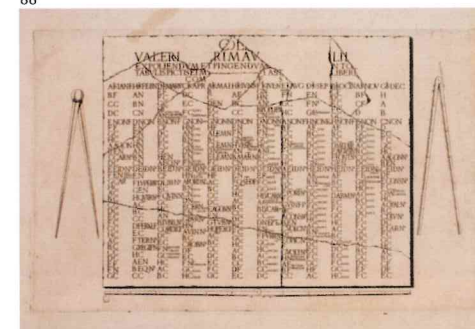
85

87

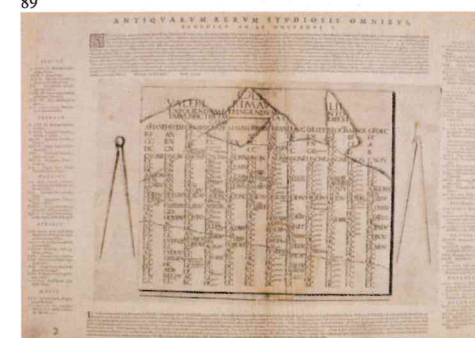


86

88



89



81



90



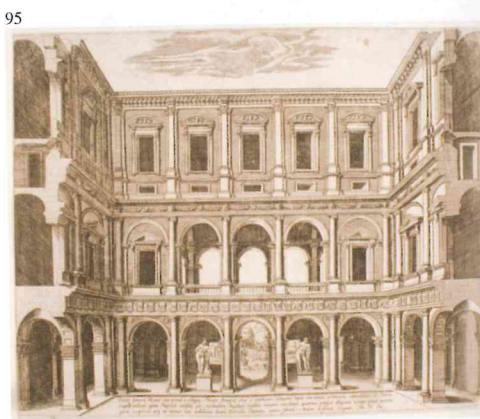
91

92

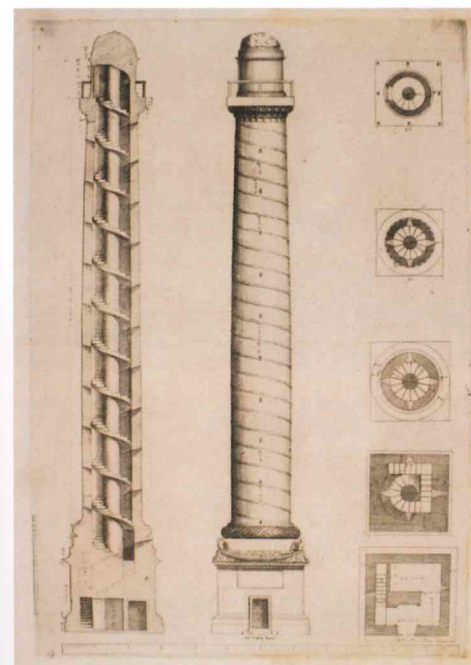


93

94

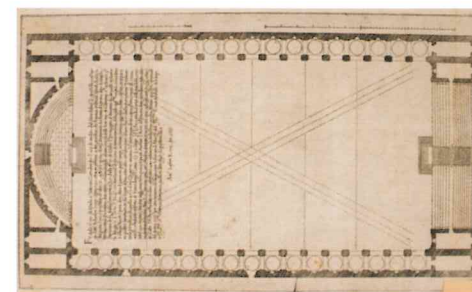
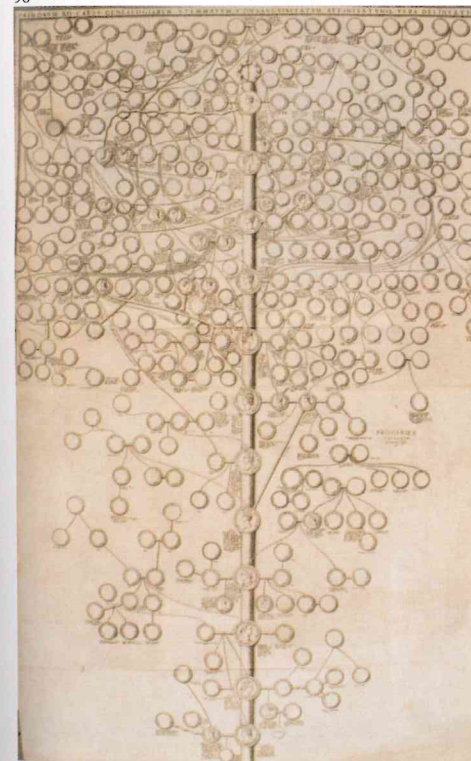


82



96

98



97

99



100



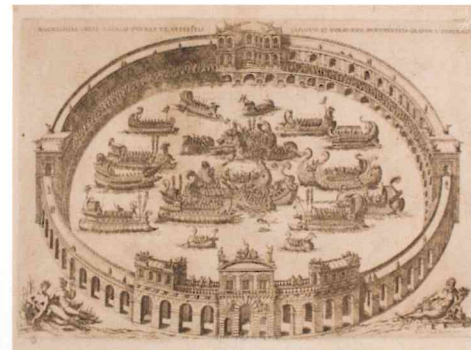
83



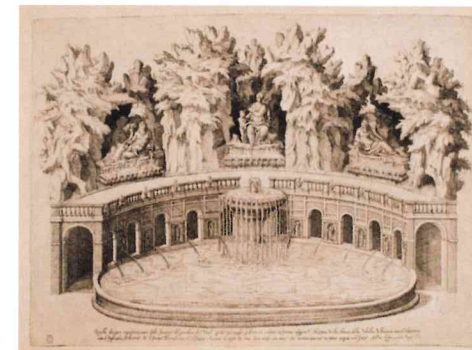
101



102



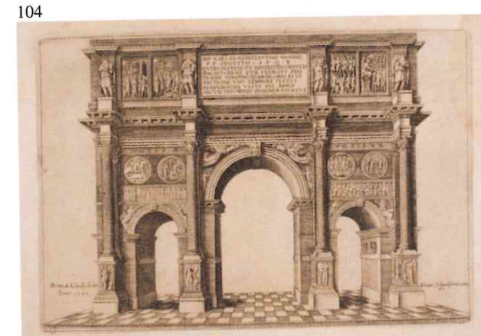
107
109



108
110



103



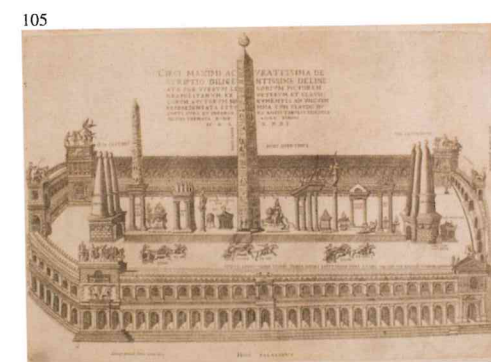
104



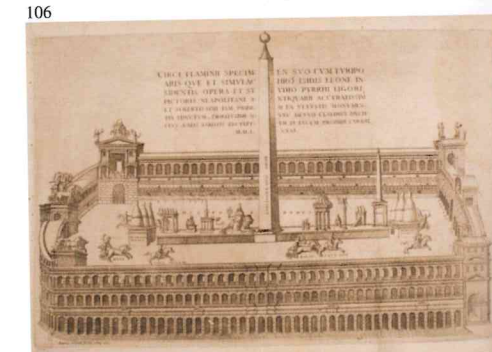
111



112



105



106





113
115



116



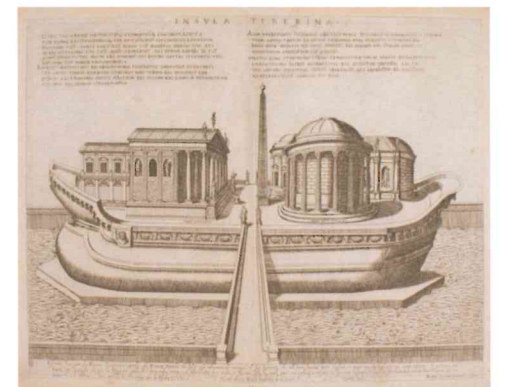
114
117



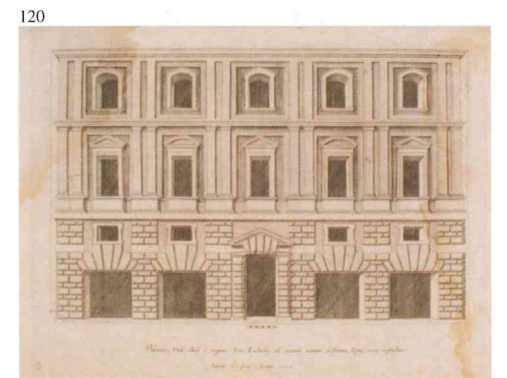
86



118



119



120

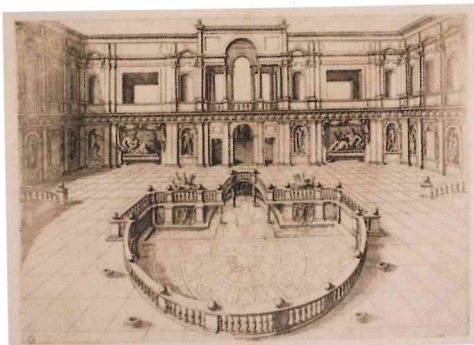


121

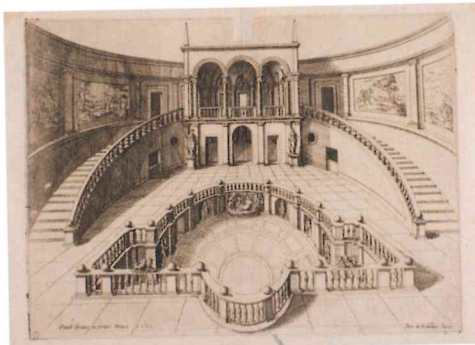


122

87



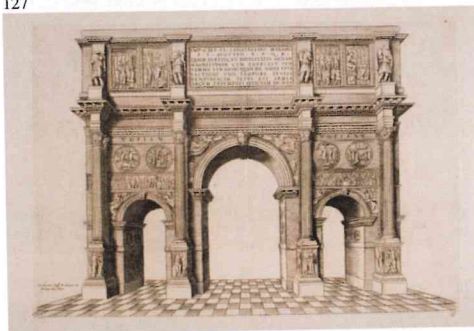
123
125



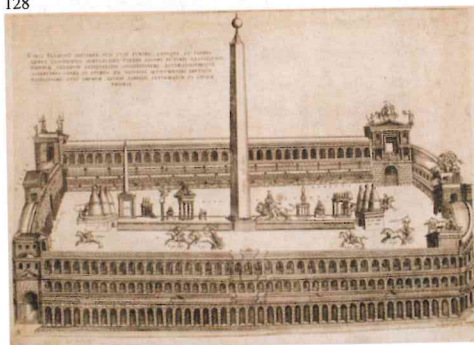
124
126



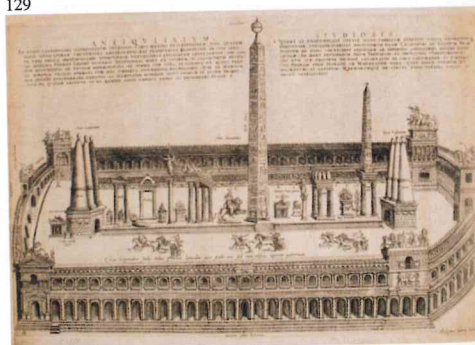
127



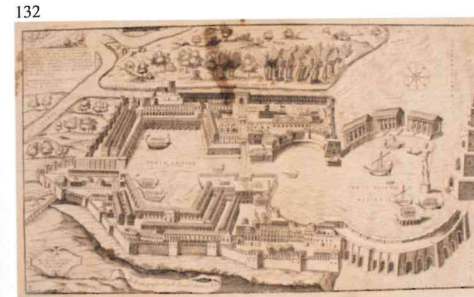
128



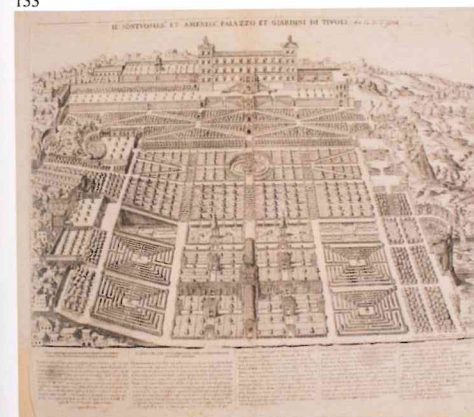
129



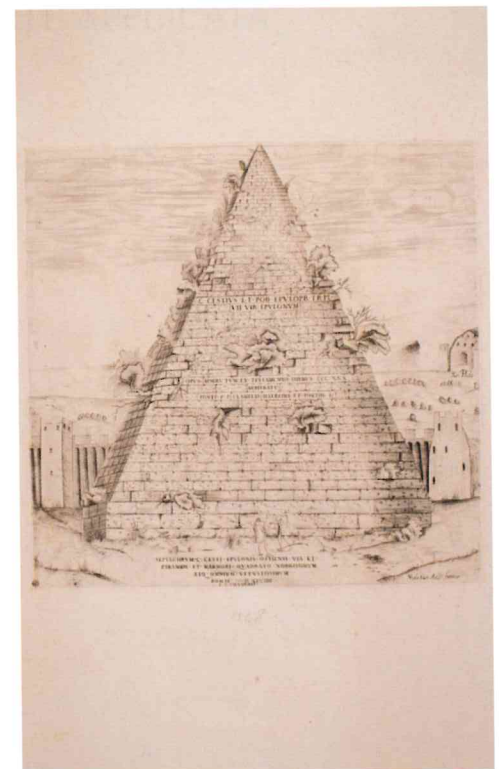
130



132



133



131
134



COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Note in margine di una mostra

L'Adorazione del Bambino
della Pinacoteca Malaspina di Pavia
e qualche appunto su Ludovico De Donati

Beatrice Bentivoglio Ravasio

In occasione della mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, allestita al Castello Sforzesco di Milano (20 ottobre 2005-29 gennaio 2006) ho redatto la scheda di una deliziosa *Adorazione del Bambino*, conservata alla Civica Pinacoteca Malaspina di Pavia (Inv. 148)⁽¹⁾ (Fig. 1). Disguidi con la casa editrice hanno fatto sì che la versione pubblicata risulti incomprensibile a causa di tagli inopportuni. Devo dunque alla generosità di Claudio Salsi l'opportunità di ripubblicare la scheda nella sua forma originale⁽²⁾ e prego chi dovesse tornare sull'argomento di tralasciare quanto uscito in catalogo e di fare riferimento solo al testo qui presentato.

Pittore lombardo attivo nella Certosa di Pavia

Adorazione del Bambino

1490 circa

Tempera grassa su tavola

cm 41x23

Pavia, Pinacoteca Malaspina

Inv. 148

Iscrizioni: GLORIA IN EXCELSIS DEO sul cartiglio dell'angelo in volo.

Provenienza: Pavia, Certosa (sino al 1796); Pavia, collezione Giovanni Carlo Francesco Reale (seconda metà del XIX secolo); Pavia, Pinacoteca Malaspina in seguito al legato Reale (1892).

Esposizioni: *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano, 1982, n. 33; *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, Milano 2005-2006, n. II.14.

La prima menzione della piccola tavola, giunta alla Pinacoteca Malaspina di Pavia nel 1896⁽³⁾ in seguito al legato di Giovanni Carlo Francesco Reale (1892), risale a Carlo Magenta, che nella monografia sulla Certosa di Pavia, uscita postuma nel

1897, ne attesta la provenienza dall'illustre complesso monastico⁽⁴⁾. Discorrendo dei quadri da cella e della loro progressiva dispersione avvenuta in concomitanza con le varie soppressioni cui andò incontro il monastero, lo storico racconta infatti come il dipinto, che egli riteneva bozzetto preparatorio della perduta *Natività* commissionata a Macrino d'Alba nel 1502⁽⁵⁾, fosse stato asportato nel 1796 da un soldato francese. Nessun dubbio che si tratti dell'*Adorazione* in esame: Magenta la descrive puntualmente, indicandone le misure, e spiega che "oggi si vede in Pavia, nella sala de' quadri di Francesco Reale, nel Civico Museo di Storia Patria"⁽⁶⁾. La preziosa notizia, non altrimenti verificabile per ora, collima perfettamente con la natura della raccolta Reale, formata, per quanto riguarda la parte antica, da opere di esclusiva pertinenza locale, e nata – nelle intenzioni del suo collettore, già custode del Museo dal 1874 – quale indispensabile contraltare al nucleo Malaspina, giudicato carente sotto il profilo delle testimonianze della storia dell'arte pavese⁽⁷⁾.

Con l'attribuzione a Macrino, sostenuta dal Magenta di contro ad "altri" che l'avrebbero voluta di Francesco Napoletano, la paletta viene dunque ricordata da Rodolfo Maiocchi nel catalogo manoscritto del Museo (1900), da Gian Bistolfi (1910), che, osservandone l'esecuzione "molto accurata e finita", pensava, più che a un abbozzo, a una replica autografa per l'uso di qualche monaco, da Natali (1911), dal Panazza (1950) e dal Suida (1952)⁽⁸⁾. Spetta ad Ugo Bicchi nel 1958 il primo tentativo di riportare l'opera in terra lombarda con un generico riferimento al XV secolo, proposta meglio circostanziata da Ragghianti, che suggerisce un accostamento alle opere del "primitivo Bergognone" (1970), ma non accolta dalla Fusi Sacchetti (1981), che torna ad anonimo piemontese nell'ambito di Macrino⁽⁹⁾. Nel 1982, la svolta. In occasione della mostra su Zenale e Leonardo, Giovanni Romano propone dubitativamente il nome di Ludovico De Donati giovane, intorno al 1490⁽¹⁰⁾. Sulla scorta di una serrata analisi stilistica, lo studioso ribadisce con forza l'origine lombarda del dipinto, evidenziandone da un lato i collegamenti con opere del Bramantino precedenti l'*Argo* del Castello Sforzesco, quali il *Filemone e Bauci* del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, la *Natività* e l'affresco staccato con la *Pietà* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, dall'altro le innegabili tangenze, anche esecutive, con la produzione scultorea lignea della bottega dei fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati. Nella stessa sede egli avanza per la prima volta l'ipotesi, accettata da tutta la critica successiva, sebbene tuttora non comprovata da un documento risolutivo⁽¹¹⁾, che Ludovico sia fratello degli scultori. Da questo momento la fortuna critica della tavoletta pavese viene ad incrociarsi con quella del De Donati pittore, la cui più antica opera firmata e datata con sicurezza è però il polittico di Moltrasio del 1507. L'attenta voce del Dizionario Biografico degli Italiani curata da Mauro Natale e Janice Shell (1987), rileva subito la discrasia con la ricostruzione del percorso di Ludovico proposta nel 1979 dallo stesso Natale, inconcilia-



FIG. 1 - Pittore lombardo attivo nella Certosa di Pavia, *Adorazione del Bambino* (Inv. 148), 1490 circa. Civica Pinacoteca Malaspina, Castello Visconteo, Pavia.

bilità confermata dal successivo riferimento, sempre ad opera dello studioso (1988), dell'*Adorazione* Malaspina ad un maestro foppesco informato delle novità braman-tesche, responsabile anche della predella con il *Cristo tra gli Apostoli* impropriamente associata al polittico Fornari del Foppa (Savona, Pinacoteca Civica, inv. cat. 1987, n. 10)⁽¹²⁾. Non concordano sull'identità di mano Anna De Florian (1992) ed Aldo Galli (2003), mentre Franco Moro, riprendendo il discorso De Donati, suggerisce di orientare la ricerca verso i possibili esordi di Giovanni Agostino da Lodi (1996)⁽¹³⁾. Tacciono nel frattempo sulla paletta pavese gli importanti contributi dedicati a Ludovico De Donati da Alessandro Rovetta (1988 e 1995), Alessandro Porro (1990), Mauro Natale (1993, 1994, 1996 ma pubblicato nel 1998) e Andrea Di Lorenzo (1994), mentre Giulio Bora (1992 ma pubblicato nel 1993) e Simone Baiocco (2004) accolgono la proposta di Romano (1982) e Maria Grazia Albertini Ottolenghi (1998) trarrà spunto dalla recuperata testimonianza del Magenta per rilanciare la tesi Macrino⁽¹⁴⁾.

Di grande importanza appare allora l'intervento di Roberta Battaglia (1998) che, nell'ambito di una generale revisione del problema della decorazione ad affresco della chiesa della Certosa di Pavia, argomento già da lei affrontato in precedenza (1988), identifica l'autore dell'*Adorazione* Malaspina con uno dei frescantì attivi nel cantiere certosino⁽¹⁵⁾ (FIGG. 2-3). Si tratta del responsabile dei tondi con gli *Apostoli* nel braccio settentrionale del transetto (eccetto il *San Giovanni Evangelista* che è opera di Jacopino de Mottis), del *San Bartolomeo* del transetto meridionale, degli *Angeli reggifestone* della testata del braccio settentrionale, di alcune delle figure di *Santi* e *Beati certosini* inseriti negli oculi delle volte del transetto settentrionale (ad esempio il *San Giorgio*, il *San Macario*, il *Santo certosino col rosario*) di alcuni tondi a *grisaille* nello zoccolo del braccio settentrionale (ad esempio il *Re David*) – tutte opere realizzate nel biennio 1492-93 – nonché dei *Profeti* e dei *Santi* della navata principale (eseguiti a partire dal 1494 circa). Sulla scorta di confronti con alcune tarsie del coro dei monaci, per il quale sono documentati pagamenti a Pietro da Velate negli anni 1495-97, la studiosa ipotizza possa trattarsi per l'appunto di questo pittore, rimasto sinora un nome senza opere.

Riferire un'opera alla fase giovanile di Ludovico De Donati è impresa, oggi come nel 1982, assai gravosa. A fronte, infatti, delle evidenze documentarie che ce lo mostrano pittore già formato ed affermato a Vercelli nel 1491, ben inserito nell'entourage di Eleazaro e Giosuè Oldoni, non a caso anch'essi artisti di origine milanese⁽¹⁶⁾, non si conoscono opere certe e datate, se non a partire dal 1507. Per avere un'idea precisa dell'arte di Ludovico agli inizi degli anni '90, fondamentale sarebbe recuperare l'ancona commessagli da Giovanni Felice Ranzo, canonico massaro della chiesa di Santa Maria Maggiore a Vercelli, per la cappella di San Michele, ancona per la quale Ludovico percepisce un pagamento il 23 settembre 1494 e che, a tale

data, risulta essere in corso d'opera presso la bottega vercellese di Eleazaro Oldoni⁽¹⁷⁾. Contrariamente a quanto sostenuto da Baudi di Vesme e poi da tutta la critica successiva⁽¹⁸⁾, non vi sono affatto prove che l'opera iniziata da Ludovico sia stata interrotta e poi compiuta dall'Oldoni, cui nel 1496 risultava affidata, sempre dal Ranzo, la realizzazione di un'altra ancona per la cattedrale vercellese⁽¹⁹⁾. Credo anzi che la presenza (registrata per l'ultima volta, a quanto si sa) di Ludovico a Vercelli il 19 novembre 1495, sia da ricollegarsi proprio alla conclusione della commissione⁽²⁰⁾. Nell'attesa, ottimi spunti paiono venire dalla recente pubblicazione di un'affascinante *Assunzione della Vergine* in collezione privata, firmata e datata (ma la data purtroppo è illeggibile), che presenta una palese dipendenza da opere licenziate da Bramantino e Zenale a Milano a partire circa dalla metà degli anni '90⁽²¹⁾ (FIGG. 4-5). Stupefacente è in particolare il rapporto con l'*Assunta* zenaliana già in Santa Maria dei Servi a Milano, e ora in San Carlo al Corso, modello che Ludovico innesta su ricordi butinoniani e sulle vecchie ma pur sempre autorevolissime iconografie foppesche, e che aggiorna con gli spunti che gli provengono dalle ricerche di Bramantino sugli scorti e sulla luce, nonché con i primi timidi sentori di un leonardismo selettivo e di fronda, sul genere di quello esibito da Bernardino de Conti, dal Maestro della Pala Sforzesca, dal Maestro di San Rocco a Pallanza. Il dato però più importante e, oserei dire, quasi commovente, è il ritrovare nei tratti del volto rovinatissimo della Vergine e, più in generale, nelle fisionomie degli angioletti muscanti e in quelle arcigne e "cossesche" degli Apostoli, tracce della lezione del grande Giovanni Martino Spanzotti, che Ludovico doveva certo aver conosciuto a Vercelli, ma del quale sinora non erano emersi portati così significativi nel *corpus* del De Donati. Per tutti questi motivi sarei dunque propensa a datare l'*Assunzione*, probabile parte centrale di un polittico, sullo scorcio del XV secolo, poco dopo il definitivo rientro di Ludovico a Milano⁽²²⁾, restringendo così sensibilmente la lacuna 1491-1507 nel catalogo del pittore.

Stando così le cose, trovo difficile ora pensare all'*Adorazione* pavese come ad una primizia del De Donati sui primissimi anni '90. I confronti addotti dalla Battaglia (1998) con la decorazione della Certosa sembrano convincenti, pur tenendo conto che si tratta di *medium* e misure diverse. Del medesimo parere sono anche Edoardo Villata (2000) e Stefania Buganza (2005, comunicazione orale), che già nel 1997 aveva isolato lo stesso gruppo di affreschi (allargandolo, però, anche ai tondi monocromi inseriti nello zoccolo dell'absidiola destra del braccio settentrionale del transetto e alla maggior parte delle *Sante martiri* affrescate sugli archi trasversali delle navate laterali, ed espungendo dai *Profeti* e *Santi* della navata principale i tondi con *David*, *Noè* e *Sant'Antonio Abate*, da restituirsi a Zenale) riferendolo a Bernardino Bergognone⁽²³⁾. Prescindendo dalla sua identità, non v'è dubbio che nell'orizzonte culturale dell'anonimo pittore operino, accanto agli esempi del giovane Bramantino,



FIG. 2 - Pittore lombardo attivo nella Certosa di Pavia, *San Macario*, 1492-93.
Chiesa della Certosa di Pavia, volta del transetto settentrionale.



FIG. 3 - Pittore lombardo attivo nella Certosa di Pavia, *Il profeta Malachia*, 1494-1495 circa.
Chiesa della Certosa di Pavia, volta della navata centrale.

di Zenale, Bergognone, ma anche di Jacopino de Mottis, citato a mio avviso nelle tipologie para-leonardesche degli angeli musicisti della paletta Malaspina, anche suggestioni derivanti dal mondo della scultura, già bene individuate dal Romano (1982) nel gruppo gravitante attorno a Giovanni Antonio Amadeo (e il sapere che la tavoletta proviene dalla Certosa di Pavia getta nuova luce anche sotto questo aspetto) e negli scultori maestri del legno. Non foss'altro che per il dettaglio iconografico del Bimbo con il ditino in bocca affettuosamente contemplato dalla Madre, fortatissimo esito, secondo me, di un'invenzione foppesca da far risalire ancora al perduto tramezzo di San Giacomo a Pavia (1475-76), o per l'importanza data al tettuccio di paglia che si disfa, incastonato fra grotta e architetture in rovina, proverei ad affiancare ai fratelli De Donati anche il Maestro del Presepe di Trognano.

Postscriptum

Il problema della ricostruzione dell'attività di Ludovico De Donati antecedente la data 1507 del politico di Moltrasio meriterebbe ben altra attenzione, così come quello del rapporto con i presunti fratelli scultori. Credo anzi che i due temi siano strettamente interrelati e che un loro studio in parallelo possa illuminarli a vicenda. Se è vero infatti che non vi sono certezze circa il legame di parentela esistente fra i tre⁽²⁴⁾ – e la perdita del testamento di Giovanni Pietro è grave danno in proposito⁽²⁵⁾ – è vero pure che la lettura in sequenza dei loro percorsi fornisce ottimi indizi. L'undici giugno 1478, quando Giovanni Pietro viene menzionato fra i testimoni di un miracolo della beata Caterina de' Vigri di Pallanza avvenuto nel Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese, è detto figlio del defunto maestro Giovanni e abitante nella parrocchia di Sant'Eufemia a Milano⁽²⁶⁾. Due anni più tardi, insieme al fratello Giovanni Ambrogio, prende in affitto da maestro Giacomo da Merate una casa bottega nella parrocchia di San Martino in Compito, dove si trova ad avere come illustri vicini il pittore Matteo de' Fedeli, maestro Lorenzo d'Angera, probabile scultore, e Guiniforte Solari⁽²⁷⁾. Nel 1488 i due intagliatori sono già ricordati come residenti nella parrocchia di San Paolo in Compito, in quella che, stando ai documenti successivi, sarà la loro dimora definitiva⁽²⁸⁾. Non mi pare allora irrilevante notare come il più antico documento milanese riferito a Ludovico De Donati, i *pacta* di apprendistato con Bartolomeo Barondi del 15 luglio 1494, lo indichi come abitante nella parrocchia di San Martino in Compito e che fra i teste alla stesura dell'atto sia annoverato anche Matteo de' Fedeli: difficile non pensare a un subentro del pittore, di ritorno dal primo soggiorno vercellese, nella casa-bottega già abitata dai fratelli⁽²⁹⁾. Nel 1497 Giovanni Ambrogio realizza insieme a Martino di Castello di Caspano, località valtellinese che singolarmente registra un'alta con-

centrazione di opere riferibili ai De Donati e alla loro bottega, l'ancona di San Pietro Martire commissionata dall'omonima Scuola per l'altare della cappella del santo nella chiesa del convento domenicano di San Giovanni Pedemonte a Como⁽³⁰⁾. L'anno successivo Ludovico è pagato dalla stessa confraternita per non meglio noti lavori condotti sempre in San Giovanni Pedemonte⁽³¹⁾. In entrambi i casi si tratta delle più antiche testimonianze sicuramente documentate di un'attività svolta dai due artisti in territorio lariano, ed è certo significativo che sia Giovanni Ambrogio che Ludovico abbiano operato per la medesima committenza in un arco di tempo così ravvicinato⁽³²⁾. Nello stesso anno 1497, e fino al settembre del 1500, Ludovico risulta abitare nella parrocchia milanese di San Giorgio al Pozzo Bianco, ma il 7 marzo 1501 appare già trasferito nella parrocchia di San Paolo in Compito dove risiedevano anche gli scultori⁽³³⁾. Allo stato attuale degli studi questo è anche l'ultimo documento che registra la presenza di Ludovico a Milano. Sempre nel 1501, il 10 febbraio, Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio sono incaricati dalla Scuola dei Disciplini di Santa Marta a Como di realizzare un'ancona da porsi sull'altare maggiore della chiesa⁽³⁴⁾. L'opera, perduta, avrebbe dovuto essere corredata da una coppia di ante e da una tela di protezione, pure perdute, la cui decorazione venne affidata il 21 ottobre 1506 a Ludovico De Donati e a Battista da Lainate⁽³⁵⁾. La circostanza che in tale contratto Ludovico sia detto abitante di Como, e che tutte le successive attestazioni documentarie oggi note lo dichiarino cittadino comasco residente nella parrocchia di San Donnino⁽³⁶⁾, rende ragione dello spostamento della sua attività nell'area lariana e della Valtellina, zone in cui, non a caso, si è conservata la maggior parte delle sue opere. Proprio in Valtellina, a Caspano di Civo, Ludovico firmerà nell'agosto del 1508 l'ancona con la *Resurrezione di Lazzaro* per la chiesa di San Bartolomeo, sottoscrivendo sotto il suo unico nome sia le parti di scultura, in realtà eseguite da Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio, che quelle dipinte, di sua effettiva responsabilità⁽³⁷⁾.

Da quanto riepilogato sembra di capire che Ludovico, pur mantendosi indipendente e gestendo una bottega autonoma, abbia spesso seguito scelte logistiche e professionali dei fratelli e che questi, presumibilmente più anziani, abbiano a loro volta fatto da volano all'attività del pittore, inducendolo forse anche a passi decisivi, come il trasferimento in territorio comasco. In quest'ottica, le collaborazioni documentate per gli altari di Santa Marta a Como e di San Lazzaro a Caspano, assumono nuovo valore e pongono seriamente la questione se non si possa colmare il percorso di Ludovico *ante* 1507 anche facendo ricorso alle parti dipinte di opere dei fratelli. Perché non pensare, ad esempio, che il pagamento del 1498 da parte della confraternita di San Pietro Martire di San Giovanni Pedemonte a Como possa ricollegarsi, come già suggeriva Antonio Battaglia pensando però alle ante⁽³⁸⁾, alla policromia, davvero splendida, dell'ancona eseguita l'anno precedente da Giovanni Ambrogio e Martino di

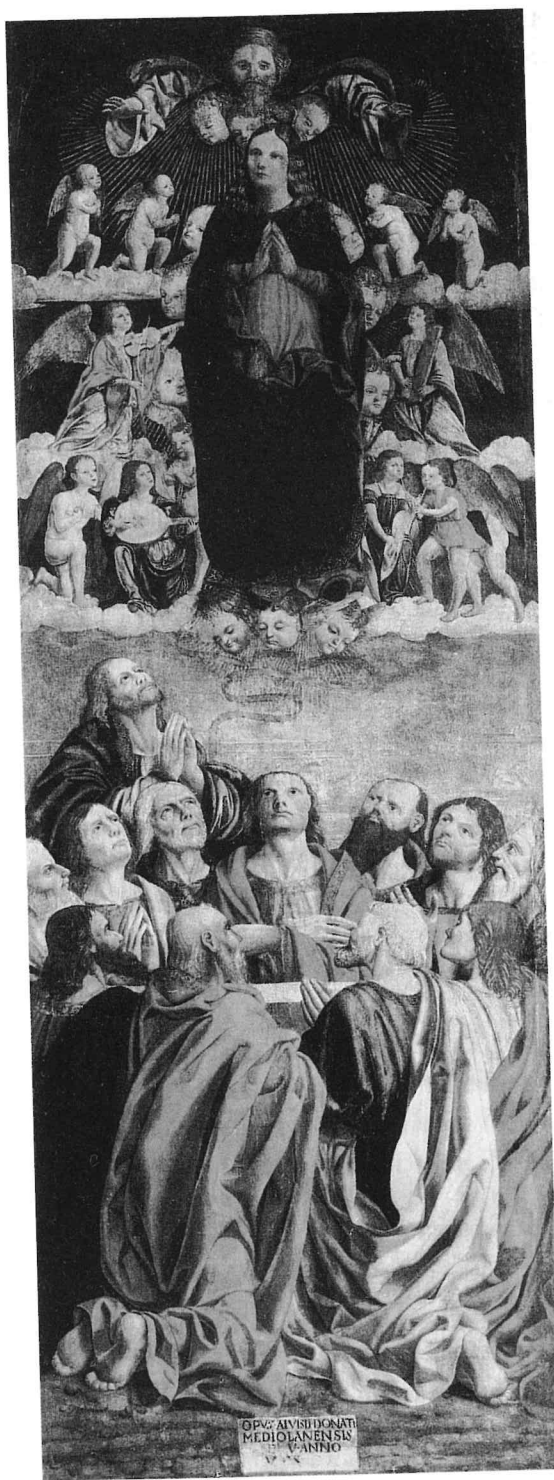


FIG. 4 - Ludovico De Donati,
Assunzione della Vergine.
Collezione privata.

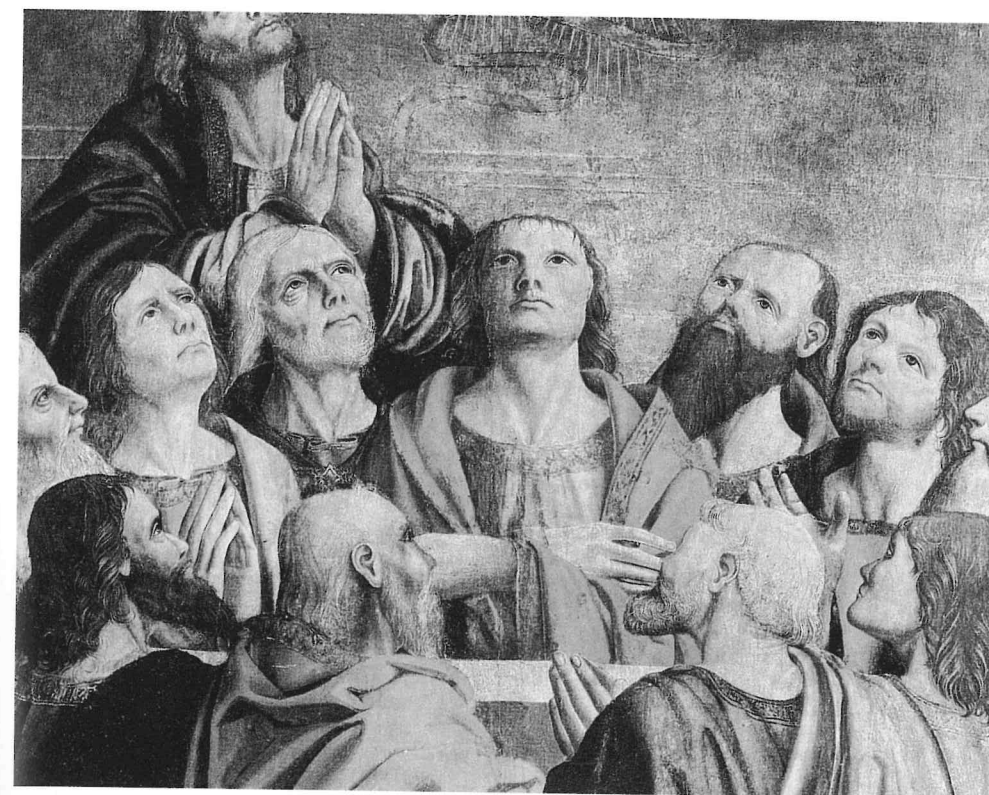


FIG. 5 - Ludovico De Donati, *Assunzione della Vergine*, particolare delle teste degli Apostoli.
Collezione privata.

Castello (Fig. 6)? Perché non provare a rileggere in questa chiave anche lo straordinario apparato pittorico dell'altare della *Pietà* del Santuario della Madonna del Sasso ad Orselina, da ultimo riferito al Maestro di San Rocco a Pallanza⁽³⁹⁾? Già nel 1982, del resto, Paolo Venturoli, sulla scorta del confronto con gli analoghi elementi dell'ancona di Caspano, aveva ipotizzato che le parti dipinte della cornice oggi alle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano fossero di mano di Ludovico De Donati⁽⁴⁰⁾ (Figg. 7-10). Davvero importante sarebbe allora riuscire a conoscere l'esatta provenienza di tale opera. Se, infatti, non sussistono più dubbi circa la sua non pertinenza al complesso dedonatiano dell'altare dell'Incoronata di Lodi⁽⁴¹⁾, difficilmente controllabile resta la testimonianza del Melani (1896) secondo cui la cornice sarebbe stata immessa sul mercato antiquario dallo stesso vescovo di Lodi, presso il cui palazzo si trovava ricoverata da tempo⁽⁴²⁾. Riprendendo allora la proposta di Sandrina Bandera (1998) che, sulla base anche di inoppugnabili considerazioni iconografiche, pensava alla provenienza da una qualche confraternita locale dedicata alla Maddalena, mi domando se l'opera non possa essere considerata un frammento della perduta ancona della Scuola di Santa Marta a Como, per le cui ante, nel 1506, furono ingaggiati Ludovico De Donati e Battista da Lainate⁽⁴³⁾. Ben si attaglierebbe a quest'ipotesi la presenza nei plinti delle candelabre laterali dei monogrammi bernardiniani e delle sante *Marta* e *Maddalena*, ma anche l'iscrizione REGINA COELI LETARE ALELUIA per solito connessa alle raffigurazioni di Natività o Adorazioni del Bambino (e la visita pastorale compiuta nel 1597 dal vescovo Filippo Archinti attesta che al centro del registro inferiore vi era proprio una *Natività*)⁽⁴⁴⁾ e le dimensioni dell'opera più adatte ad ospitare un rilievo che un dipinto⁽⁴⁵⁾; molto meno l'assenza, sulla cornice, di tracce d'innesto delle altre parti dell'ancona.

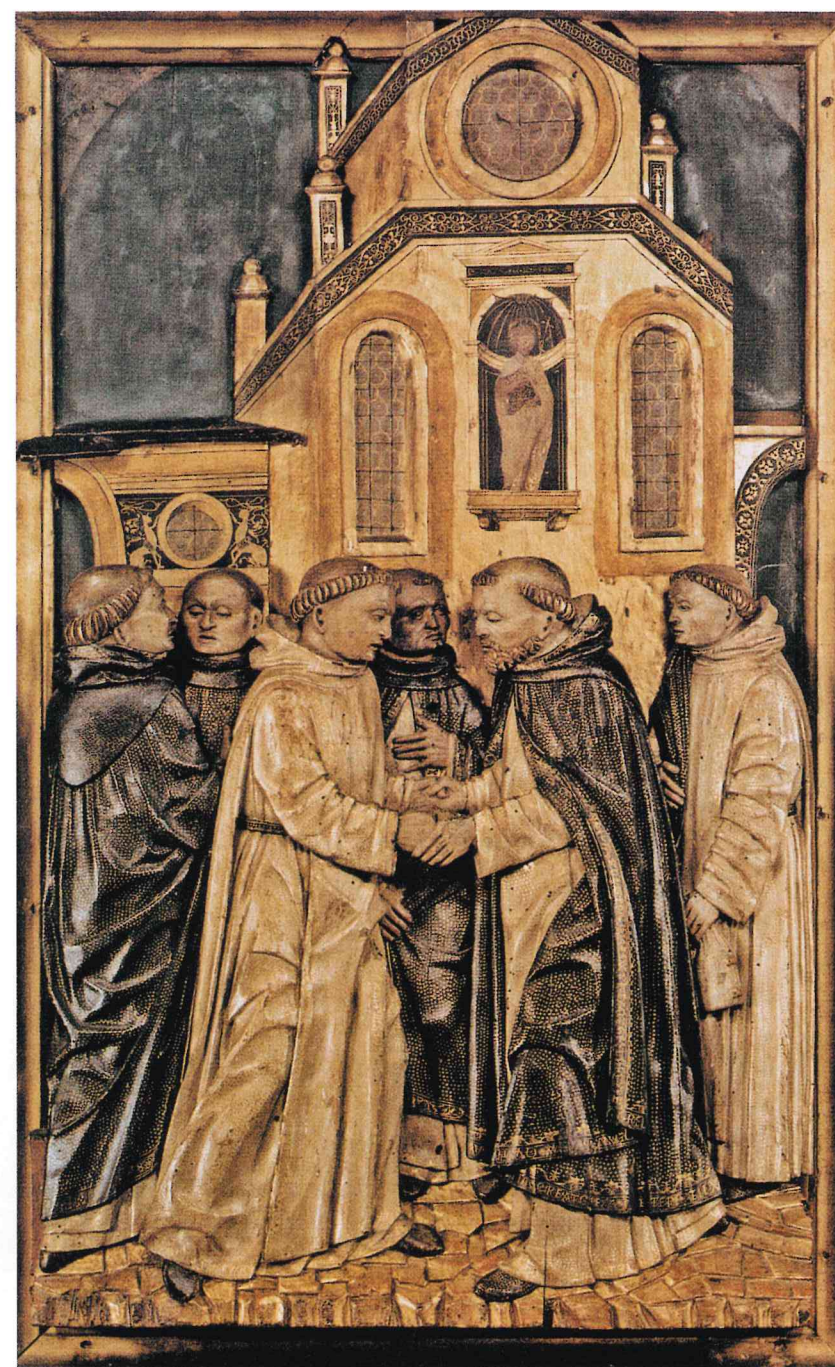


Fig. 6 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Pietro Martire lascia i confratelli* (Inv. 246), 1497, particolare con la raffigurazione ideale della chiesa di San Giovanni Pedemonte a Como. Staatliche Museen, Berlino.



FIG. 7 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Cornice (INV. MOBILI N. 199). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

- ⁽¹⁾ B. BENTIVOGLIO-RAVASIO, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006) a cura di G. ROMANO e C. SALS con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO e D. PESCARMONA, Cinisello Balsamo, 2005, pagg. 142-143 scheda n.II.14. Desidero qui ringraziare il Direttore dei Musei Civici di Pavia, Donata Vicini, e il Responsabile delle Raccolte Storiche e della Fototeca, Gigliola De Martini, per la squisita disponibilità accordatami nello studio del dipinto.
- ⁽²⁾ Salvo gli inevitabili aggiustamenti di carattere bibliografico e redazionale dovuti alla diversità di sede di pubblicazione. Il testo, assai più lungo di quanto richiestomi, era stato tagliato una prima volta in bozza dalla scrivente e una seconda volta dalla casa editrice. La versione qui riportata corrisponde a quella integrale, a suo tempo consegnata ai curatori.
- ⁽³⁾ Cfr. G. BISTOLFI, *Macrino d'Alba. Appunti su la vita e su le opere di un pittore piemontese del secolo XV*, Torino, 1910, pag. 69.
- ⁽⁴⁾ C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia: figurata con 92 illustrazioni in eliotipia*, Milano, 1897, pagg. 268-269, pag. 467.
- ⁽⁵⁾ Cfr. R. BATTAGLIA, *Le "Memorie" della Certosa di Pavia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Ser. III, vol. XXII, 1, 1992, pagg. 85-198; pag. 155; E. VILLATA, *Macrino d'Alba*, Alba, 2000, pag. 161 cat.13.
- ⁽⁶⁾ MAGENTA, *op. cit.*, 1897, pag. 467 nota 1.
- ⁽⁷⁾ D. VICINI, *Appunti sulla genesi della Pinacoteca Pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835), collezionista e mecenate*, in *Pavia: Pinacoteca Malaspina*, Pavia, 1981, pag. 17.
- ⁽⁸⁾ R. MAIOCCHI, *Catalogo dei quadri e degli oggetti d'arte e di curiosità raccolti nelle sale superiori del Museo Civico di Storia Patria*, ms., Pavia, 1900 (Pavia, Civici Musei, ms. 4), pag. 13 n. 57; BISTOLFI, *op. cit.*, 1910, pagg. 68-71; G. NATALI, *Recensione a Gian Bistolfi, Macrino d'Alba*, in "Bollettino della Società pavese di Storia Patria", 1911, XI, pag. 212; G. PANAZZA, *La Natività ed i Magi in dipinti e sculture pavesi*, in "Ticinum", n.s. sett-dic, 7-8, 1950, pagg. 1-7, pag. 5; W.E. SUIDA, *Catalogue of the Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures*, catalogo della mostra di Kansas City, Kansas City, 1952, pag. 52.
- ⁽⁹⁾ U. BICCHI, *La Pinacoteca Civica di Pavia*, Milano, 1958, pag. 49; C.L. RAGGHIANI, *Comunicazione riportata nella scheda inventariale del Museo*, 1970; G. FUSI SACCHETTI, in *Pavia: Pinacoteca Malaspina*, Pavia, 1981, pag. 146.
- ⁽¹⁰⁾ G. ROMANO, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano, 1982, pagg. 112-115 scheda n. 33.
- ⁽¹¹⁾ Cfr. M. NATALE, J. SHELL, *De Donati, Ludovico (Alvise)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma, 1987, pagg. 656-660, pag. 656.
- ⁽¹²⁾ NATALE, SHELL, *op. cit.*, 1987, pag. 658; M. NATALE, *Peintures italiannes du XIV^e au XVII^e siècle. Musée d'art et d'histoire. Catalogue raisonné del peintures*, Genève, 1979, pagg. 38-41 scheda n. 44; M. NATALE, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Milano, 1988, pagg. 394-396 scheda n. 183, in particolare pag. 396.
- ⁽¹³⁾ A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento*, in G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1992, pagg. 225-486; pag. 381 nota 125; A. GALLI, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento* (Brescia, 3 marzo-30 giugno 2002) a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO, Milano, 2003, pag. 227 scheda

n. 64; F. MORO, in R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, in "Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali", 20, 1996, pagg. 80-119 e relative note; pag. 123 nota 44.

⁽¹⁴⁾ A. ROVETTA, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano, 1988, pagg. 3-51 e relative schede, in particolare pagg. 19-27; A. ROVETTA, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'alto Medioevo al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1995, pagg. 23-24, 234-237; A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino De Conti*, in "Arte Cristiana", 78, 1990, pagg. 399-416; M. NATALE, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1993, pagg. 32-33, 257-259; M. NATALE, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1994, pagg. 29-30; M. NATALE, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), Como, 1998, pagg. 57-72; A. DI LORENZO, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1994, pagg. 280-282; G. BORA, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento per la scultura*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia, 21-24 aprile 1992), a cura di J. SHELL e L. CASTELFRANCHI, Milano, 1993, pagg. 563-587, in particolare pag. 568; S. BAIOTTO, *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004, pag. 183 nota 38; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. SCIOLLA, Milano, 1998, pagg. 173-192; in particolare pag. 189 nota 96.

⁽¹⁵⁾ R. BATTAGLIA, *Ambrogio Bergognone e la decorazione ad affresco della Certosa*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. SCIOLLA, Milano, 1998, pagg. 255-268, in particolare pagg. 263-265, pag. 267 note 53 e 54; R. BATTAGLIA, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1988, pagg. 86-95, 227-228.

⁽¹⁶⁾ Cfr. G. COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi pubblicati da Giuseppe Colombo a spese dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli*, Vercelli, 1883, pagg. 146, 392; *Schede Vesme. 4: Tra i secoli 13. e 19. (A-Z); elenchi di opere presso parrocchie, musei, comuni, collezioni private*, 4, Torino, 1982, pag. 1520. Si tratta di due documenti, entrambi rogati il 23 aprile 1491 nella casa degli eredi del pittore Boniforte Oldoni, sita a Vercelli nella vicinia della chiesa di San Salvatore. Il primo è il testamento di Giosuè Oldoni, pittore e figlio di Boniforte, in procinto di lasciare la città per recarsi in luoghi lontani, che istituisce suoi eredi universali i fratelli Eleazaro e Ismaele, pure pittori; l'altro è un atto di vendita con il quale Giosuè Oldoni cede al fratello Eleazaro, per 18 fiorini milanesi, la sua metà di una loggia posta all'ultimo piano della casa paterna (Vercelli, Biblioteca Civica, Archivio Notarile, notaio Guglielmo de Lonate, L - 6, Filza 2, c. 474; Vercelli, Biblioteca Civica, Archivio Notarile, notaio Guglielmo de Lonate, notulario 17, cc. 96r.-96v.). Ludovico De Donati è citato come teste in ambedue gli atti. Come già segnalato da Baiocco (S. BAIOTTO, *op. cit.*, 2004, pag. 167, pag. 182 nota 33) il controllo sull'originale ha permesso di verificare che Ludovico è detto figlio del fu Giovanni e non del fu "Giovanni di Marco de Pamate" come trascritto dal Colombo (1883) e dalle *Schede Vesme* (1982). Marco de Pamate è l'altro teste. Nel primo documento Ludovico è indicato come milanese e pittore, nel secondo come milanese pittore di Vercelli. Il fatto che Ludovico non sia

menzionato come *magister* ha fatto supporre che l'artista fosse molto giovane e ancora in fase di formazione. In realtà nemmeno Giosuè Oldoni è mai citato come maestro, mentre il defunto Boniforte lo è sempre ed Eleazaro solo nell'atto di vendita. Credo dunque che la mancanza del titolo non sia un elemento dirimente per sostenere che Ludovico abbia concluso il proprio curriculum di studi presso gli Oldoni, viceversa il fatto che tutti e tre siano comunque indicati come pittori dimostra che la loro professionalità in campo era cosa riconosciuta e sufficiente ad identificarli pubblicamente.

⁽¹⁷⁾ COLOMBO, *op. cit.*, 1883, pag. 293; *Schede Vesme*, 1982, pagg. 1528-1529. Dal documento si desume che Ludovico, indicato come milanese pittore e *magister*, aveva già assunto l'onere di eseguire il dipinto conservato presso maestro Eleazaro (Vercelli, Biblioteca Civica, Archivio Notarile, notaio Adamo de Canibus, notulario 4, cc. 118 r.-v.). L'accordo iniziale viene perfezionato in ragione di un pagamento di 15 ducati d'oro. L'opera, una volta conclusa, sarà sottoposta al giudizio di un maestro o di un collegio di maestri scelti dalle parti e se il suo valore risulterà di 25 ducati, Ludovico riceverà i 15 promessi, se invece sarà inferiore, i 15 ducati saranno decurtati di una somma stabilita da maestro Donato Canta, dorero di Vercelli. Nell'occasione Ludovico riceve 5 ducati d'oro quale acconto sui 15 pattuiti. Da sottolineare che il contratto si colloca nel secondo soggiorno vercellese del De Donati, che appare già rientrato una prima volta a Milano nel maggio del 1494. Cfr. *infra* e nota (22).

⁽¹⁸⁾ Cfr. *Schede Vesme*, 1982, pagg. 1522, 1529.

⁽¹⁹⁾ COLOMBO, *op. cit.*, 1883, pagg. 100-101 doc. V; *Schede Vesme*, 1982, pagg. 1521-1522. Il documento è datato 19 aprile 1496 e rogato in casa di Eleazaro Oldoni. Si tratta di un'interpellatio con la quale Giovanni Felice Ranzo, canonico massaro di Santa Maria Maggiore di Vercelli, chiede ufficialmente ad Eleazaro Oldoni di concludere una non meglio specificata ancona commissionatagli per la stessa chiesa e che il pittore aveva promesso di realizzare in un atto steso dal defunto notaio Guglielmo Varone. Se l'Oldoni rifiuterà sarà tenuto a pagare i danni e le spese sostenute dal Ranzo per tutto il periodo dell'insolvenza. Eleazaro si dichiara pronto a finire l'opera nei modi che il Ranzo deciderà e dà il suo assenso all'acquisto dell'oro e dell'azzurro necessari (Vercelli, Biblioteca Civica, Archivio Notarile, notaio Agostino Ghislarengo, notulario 6, c. 147v).

⁽²⁰⁾ COLOMBO, *op. cit.*, 1883, pag. 293. Ludovico, indicato come milanese e pittore ma non come maestro, è testimone ad un accordo stipulato fra il nobile Tommaso da Lodi, depositario di 600 fiorini milanesi di proprietà della nipote Margherita, e la suddetta, figlia del defunto fratello Ludovico da Lodi (Vercelli, Biblioteca Civica, Archivio Notarile, notaio Guglielmo de Lonate, notulario 17, cc. 65r.-v.). Difficile non richiamare l'attenzione sul fatto che proprio in concomitanza con il periodo in cui si suppone che Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati avessero iniziato a lavorare all'ancona dell'Incoronata di Lodi, Ludovico appaia in contatto a Vercelli con dei notabili lodigiani.

⁽²¹⁾ NATALE, *op. cit.*, 1996 ma pubblicato nel 1998, pagg. 61-68.

⁽²²⁾ Vi appare una prima volta documentato il 18 maggio 1494, giorno in cui l'apprendista Bartolomeo Barondi va a vivere con lui (cfr. J. SHELL, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, pag. 221 doc. 30), e poi più continuativamente – anche se nel 1498 è attestato un soggiorno a Como – dal 25 agosto 1497 al 7 marzo 1501. Cfr. *infra* e note (29) e (33).

⁽²³⁾ VILLATA, *op. cit.*, 2000, pag. 161; S. BUGANZA, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", II, 4, 1997, pagg. 109-130, pag. 118. Cfr. anche M. ALBERTARIO, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. SCIOLLA, Milano, 1998, pagg. 292-294, cat. n. 53.



FIG. 8 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Cornice* (INV. MOBILI N. 199), particolare con *Santa Marta*. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

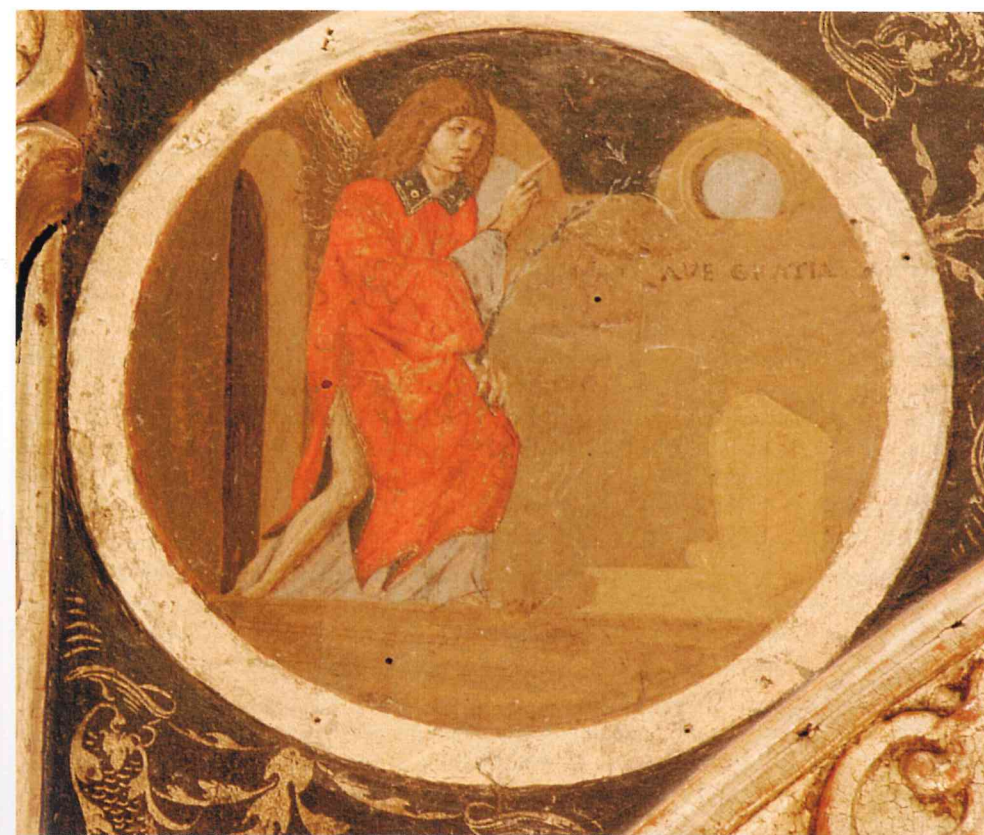


FIG. 9 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Cornice* (INV. MOBILI N. 199), particolare con l'*Angelo Annunciante*. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

- ⁽²⁴⁾ Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio ebbero di certo un fratello chiamato Francesco, inizialmente dedito alla professione di *intaliator* e successivamente attestato come tessitore. Cfr. J. SHELL, P. VENTUROLI, *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma, 1987, pagg. 650-651.
- ⁽²⁵⁾ Segnalato da Shell e Venturoli (SHELL, VENTUROLI, *op. cit.*, 1987, pag. 655), l'atto è datato 3 maggio 1528, registrato in rubrica ma non conservato in filza. Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), fondo notarile, notaio Castelfranchi Angelo Marino, rubrica n. 1342; ASMi, fondo notarile, notaio Castelfranchi Angelo Marino, f. 7197, dal 22 dicembre 1506 al 14 aprile 1529. Giovanni Pietro De Donati era di certo ancora vivo il 6 settembre 1529 allorché la sua casa milanese di San Paolo in Compito viene descritta da una delegazione inviata dal magistrato straordinario dello Stato di Milano. Dall'interessantissimo documento si desume che, al pari di tutti gli altri beni, anche la casa, già abituale residenza dell'anziano intagliatore, viene confiscata e data in custodia nientemeno che a Gian Giacomo della Porta, figlio del fu Bartolomeo – evidentemente creditore del De Donati – ingegnere della fabbrica del Duomo di Milano, in quel momento residente nelle case dei lapicidi della predetta fabbrica, che ha facoltà di entrarvi, abitarla, darla in locazione e disporne come vuole, sino a diverso ordine del magistrato (ASMi, fondo notarile, notaio Bernardino Fossano, f. 6384; citato, con diversa lettura però, in SHELL, VENTUROLI, *op. cit.*, 1987, pag. 655).
- ⁽²⁶⁾ L'importante documento è stato reperito e reso noto da Raffaella Ganna nel 1996. R. GANNA, *Giacomo del Maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", 117, 1996, pagg. 64-71; in particolare pag. 65. A tutt'oggi non si hanno notizie di maestro Giovanni De Donati e di quale fosse il suo mestiere.
- ⁽²⁷⁾ L'atto, sinora non preso in considerazione dalla critica, è datato 21 marzo 1480 e mostra come, al momento della sua stesura, i due fratelli abitassero insieme nella parrocchia di Santa Maria Beltrade. Cfr. V. LONGONI, *Umanesimo e Rinascimento in Brianza. Studi sul patrimonio culturale*, Milano, 1998, pag. 103 nota 108. Da rilevare che Matteo de' Fedeli figura anche fra i teste. Come residenti nella parrocchia di San Martino in Compito i due fratelli sono indicati anche nel contratto del 24 gennaio 1484 per l'esecuzione del coro della chiesa conventuale di San Francesco a Pavia (Cfr. R. MAIocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550. Opera postuma*, I, Pavia, 1937, pagg. 288-289, doc. n. 1224).
- ⁽²⁸⁾ Pagamento del 16 ottobre 1488 per la perdita ancona della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Monza (SHELL, VENTUROLI, *op. cit.*, 1987, pag. 652).
- ⁽²⁹⁾ SHELL, *op. cit.*, 1995, pag. 221 doc. n. 30.
- ⁽³⁰⁾ A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in M.L. GATTI PERER, A. ROVETTA (a cura di), *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), Milano, 1996, pagg. 209-242; in particolare pagg. 210-220 e pag. 226 Appendice 1. Sulla ricostruzione del complesso, che una *obligatio* del 29 maggio 1497 ha permesso di riferire alla bottega dedonatiana, si vedano gli interventi di Raffaele Casciaro in R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000, pagg. 301-303, 366, e in *Maestri [...]*, *op. cit.*, 2005, pagg. 130-132, scheda n. II.9.
- ⁽³¹⁾ A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato 1996, pag. 219 nota 47. *Confessio* del 13 settembre 1498.
- ⁽³²⁾ È assai probabile che anche Giovanni Pietro De Donati fosse coinvolto nell'impresa e che l'*obligatio* del 1497, purtroppo conservatasi solo in rubrica, recasse nella forma estesa pure il suo nome. Lo stesso è accaduto per la carpenteria del polittico di Treviglio che, stando all'annotazione in rubrica del 13 giugno 1485, parrebbe affidata da Butinone e Zenale al solo Giovanni



FIG. 10 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Cornice* (INV. MOBILI n. 199), particolare con la *Vergine Annunciata*. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Ambrogio ma che nell'atto dell'8 gennaio 1491, fortunatamente pervenutoci, appare saldata ad entrambi i fratelli (cfr. J. SHELL, *Bernardino Butinone. La vita*, in J. SHELL, F. ROSSI, P. DE VECCHI, *Butinone e Zenale*, estratto da *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1994, pagg. 165, 167).

- (33) Si vedano il contratto di apprendistato di Giovanni Giacomo da Conigo del 25 agosto 1497, il saldo finale dell'affitto della casa di San Giorgio al Pozzo Bianco del 23 ottobre 1500, la *protestatio* contro un altro apprendista, Giovanni Pietro da Locarno, del 7 marzo 1501, tutti documenti pubblicati in SHELL, *op. cit.*, 1995, pag. 228 doc. n. 41; pag. 242 doc. n. 72; pagg. 227-228 doc. n. 40.
- (34) A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato nel 1996, pagg. 220-223, 227 Appendice 2.
- (35) A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato nel 1996, pagg. 220-223, 228-229 Appendice 3.
- (36) Cfr. M. MASCETTI, *Pittori lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, in "Communitas '93. Annali del Centro Studi Storici Val Menaggio" (1989-1993), 1993, pagg. 65-111, in particolare pagg. 86-87, 91; A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato nel 1996, pag. 219 nota 47. Stando a tali testimonianze Ludovico De Donati risultava ancora vivo, sebbene indebitato, il 12 aprile 1524, e già scomparso il 20 luglio 1532, epoca in cui i suoi eredi smisero di pagare l'affitto della casa già abitata dal pittore. L'abitazione, di proprietà dei canonici di San Fedele, fu poi rilevata in un *cambium* del 20 luglio 1534 dal pittore Sigismondo de Magistris.
- (37) Cfr. ROVETTA, *op. cit.*, 1995, pagg. 234-237. Le ante sono oggi conservate al Museo Nazionale d'Arte di Catalogna di Barcellona.
- (38) A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato nel 1996, pag. 219.
- (39) C. PASSONI, in *Maestri [...]*, 2005, pag. 144 scheda n. II.15 e R. CASCIARO, in *Maestri [...]*, 2005, pagg. 124-127 scheda n. II.7.
- (40) P. VENTUROLI, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano, 1982, pagg. 105-112 scheda n. 32, in particolare pag. 108. Dello stesso parere sono anche Franco Moro (1996), Sandrina Bandera (1998) e Raffaele Casciaro (2005). F. MORO, in R. CASCIARO, F. MORO, *op. cit.*, 1996, pagg. 80-119, in particolare pag. 86; S. BANDERA in *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra a cura di M. MARUBBI (Lodi, 9 aprile-5 luglio 1998), Milano 1998, pagg. 230-232 scheda n. 3.8; CASCIARO, in *Maestri [...]*, 2005, pagg. 128-129 scheda n. II.8.
- (41) Compiuto per quanto riguarda la parte scultorea entro il 1 novembre 1497 e sul quale si veda da ultimo CASCIARO in *Maestri [...]*, 2005, pagg. 134-135 scheda n. II.10. Cfr. anche BANDERA, *op. cit.*, 1998, pagg. 230-232 scheda n. 3.8.
- (42) A. MELANI, *Le cornici della prima metà del XV secolo nel Museo artistico municipale di Milano e della Lombardia*, in "Arte italiana decorativa e industriale", V, n. 1, gennaio 1896, pagg. 1-4; BANDERA, *op. cit.*, 1998, pagg. 230-232 scheda n. 3.8.
- (43) Stando alla prassi esecutiva la policromia delle parti lignee andrà situata in un momento antecedente a tale data ma di certo successivo al 13 luglio 1501, epoca in cui l'ancona risulta ancora in esecuzione.
- (44) Cfr. A. BATTAGLIA, *op. cit.*, 1994 ma pubblicato nel 1996, pag. 221. Il registro superiore presentava invece una *Crocifissione*, mentre ai lati si trovavano figure di *Santi*.
- (45) Senza contare che la presenza di Battista da Lainate accanto a Ludovico nell'allogagione delle ante del 1506 potrebbe far supporre un'analoga collaborazione anche per la policromia dell'ancona e spiegare il lieve squilibrio a mio avviso riscontrabile fra i pannelli con le *Sante Marta e Maddalena* e la più debole *Annunciazione* dei tondi superiori.

- G. COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi pubblicati da Giuseppe Colombo a spese dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli*, Vercelli, 1883.
- A. MELANI, *Le cornici della prima metà del XV secolo nel Museo artistico municipale di Milano e della Lombardia*, in "Arte italiana decorativa e industriale", V, n. 1, gennaio 1896, pagg. 1-4.
- C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia: figurata con 92 illustrazioni in eliotipia*, Milano, 1897, pagg. 268-269, pag. 467.
- R. MAIOCCHI, *Catalogo dei quadri e degli oggetti d'arte e di curiosità raccolti nelle sale superiori del Museo Civico di Storia Patria*, ms., Pavia, 1900; Pavia, Civici Musei, ms. 4, pag. 13 n. 57.
- G. BISTOLFI, *Macrino d'Alba. Appunti su la vita e su le opere di un pittore piemontese del secolo XV*, Torino, 1910.
- G. NATALI, *Recensione a Gian Bistolfi, Macrino d'Alba*, in "Bollettino della Società pavese di Storia Patria", 1911, XI, pag. 212.
- R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550. Opera postuma*, I, Pavia, 1937.
- G. PANAZZA, *La Natività ed i Magi in dipinti e sculture pavesi*, in "Ticinum", n.s. sett-dic, 7-8, 1950, pagg. 1-7.
- W.E. SUIDA, *Catalogue of the Samuel H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures*, catalogo della mostra di Kansas City, Kansas City, 1952, pag. 52.
- U. BICCHI, *La Pinacoteca Civica di Pavia*, Milano, 1958, pag. 49.
- M. NATALE, *Peintures italiannes du XIV^e au XVIII^e siècle. Musée d'art et d'histoire. Catalogue raisonné des peintures*, Genève, 1979, pagg. 38-41, scheda n. 44.
- G. FUSI SACCHETTI, in *Pavia: Pinacoteca Malaspina*, Pavia, 1981, pag. 146.
- D. VICINI, *Appunti sulla genesi della Pinacoteca Pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835) collezionista e mecenate*, in *Pavia: Pinacoteca Malaspina*, Pavia, 1981, pagg. 7-22.
- G. ROMANO, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano, 1982, pagg. 112-115, cat. 33.
- Schede Vesme. 4: Tra i secoli 13. e 19. (A-Z); elenchi di opere presso parrocchie, musei, comuni, collezioni private*, 4, Torino, 1982.
- P. VENTUROLI, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano, 1982, pagg. 105-112 scheda n. 32, in particolare pag. 108.
- Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano, 1982.
- M. NATALE, J. SHELL, *De Donati, Ludovico (Alvise)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma, 1987, pagg. 656-660.
- J. SHELL, P. VENTUROLI, *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma, 1987, pagg. 650-656.
- R. BATTAGLIA, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano, 1988, pagg. 86-95, 227-228.

- M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano, 1988.
- M. NATALE, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Milano, 1988, pagg. 394-396, scheda n. 183; in particolare pag. 396.
- Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano, 1988.
- M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano, 1988.
- A. ROVETTA, *Origine e affermazione del Rinascimento in alto Lario*, in M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano, 1988, pagg. 3-51 e relative schede, in particolare pagg. 19-27.
- A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino De Conti*, in "Arte Cristiana", 78, 1990, pagg. 399-416.
- G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1992.
- R. BATTAGLIA, *Le "Memorie" della Certosa di Pavia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Ser. III, vol. XXII, 1, 1992, pagg. 85-198.
- A. DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento*, in G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1992, pagg. 225-486; in particolare pag. 381, nota 125.
- G. BORA, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento per la scultura*, in J. SHELL, L. CASTELFRANCHI (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia, 21-24 aprile 1992), Milano, 1993, pagg. 563-587.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano, 1993.
- M. MASCETTI, *Pittori lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, in "Comunitas '93. Annali del Centro Studi Storici Val Menaggio" (1989-1993), 1993, pagg. 65-111.
- M. NATALE, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano, 1993, pagg. 32-33, 257-259.
- A. DI LORENZO, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano, 1994, pagg. 280-282.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano, 1994.
- M. NATALE, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano, 1994, pagg. 29-30.
- J. SHELL, *Bernardino Butinone. La vita*, in J. SHELL, F. ROSSI, P. DE VECCHI, *Butinone e Zenale*, estratto da *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1994, pagg. 165 e 167.
- J. SHELL, F. ROSSI, P. DE VECCHI, *Butinone e Zenale*, estratto da *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1994, pagg. 165 e 167.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'alto Medioevo al Settecento*, Milano, 1995.
- A. ROVETTA, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'alto Medioevo al Settecento*, Milano, 1995, pagg. 23-24, 234-237.
- J. SHELL, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995.
- A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in M.L. GATTI PERER, A. ROVETTA (a cura di), *Cesare Cesariano e il classici-*

- smo di primo Cinquecento*, Atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), Milano, 1996, pagg. 209-242.
- R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, in "Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali", 20, 1996, pagg. 37-125.
- R. GANNA, *Giacomo del Maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", 117, 1996, pagg. 64-71.
- F. MORO, in R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, in "Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali", 20, 1996, pagg. 80-119 e relative note; in particolare pag. 123 nota 44.
- S. BUGANZA, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", II, 4, 1997, pagg. 109-130.
- M. ALBERTARIO, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), Milano, 1998, pagg. 292-294, cat. n. 53.
- M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), Milano, 1998, pagg. 173-192; in particolare pag. 189, nota 96.
- S. BANDERA in M. MARUBBI (a cura di), *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile-5 luglio 1998), Milano 1998, pagg. 230-232, scheda n. 3.8.
- R. BATTAGLIA, *Ambrogio Bergognone e la decorazione ad affresco della Certosa*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), Milano, 1998, pagg. 255-268; in particolare pagg. 263-265, pag. 267 note 53, 54.
- V. LONGONI, *Umanesimo e Rinascimento in Brianza. Studi sul patrimonio culturale*, Milano, 1998.
- M. MARUBBI (a cura di), *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile-5 luglio 1998), Milano, 1998.
- M. NATALE, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como 26-27 settembre 1996), Como, 1998, pagg. 57-72.
- G.C. SCIOLLA (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), Milano, 1998.
- R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000.
- E. VILLATA, *Macrino d'Alba*, Alba, 2000, pag. 161, scheda n. 13.
- A. GALLI, in G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO (a cura di), *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, 3 marzo-30 giugno 2002), Milano, 2003, pag. 227, scheda n. 63.
- S. BAIOTTO, *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004.

E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004.

B. BENTIVOGLIO-RAVASIO, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pagg. 142-143, scheda n. II.14.

R. CASCIARO, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pagg. 124-127, scheda n. II.7, pagg. 130-132, scheda n. II.19.

C. PASSONI, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pag. 144, scheda n. II.15.

G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005.

Cinque cofanetti rinascimentali in pastiglia istoriati

Claudio Bertolotto

Il Castello Sforzesco possiede un significativo gruppo di cofanetti istoriati di primo Cinquecento, decorati con la tecnica della pastiglia.

Tale tecnica prevedeva l'uso di matrici incise, probabilmente metalliche, su cui era realizzato un disegno a segni incavati. In questi solchi si versavano degli impasti in cui è stata rilevata la presenza di bianco di piombo, gesso, legante organico. I minuscoli rilievi così ricavati venivano incollati sulle superfici dei cofanetti lignei, preventivamente rivestite di foglia d'oro applicata su una preparazione a gesso e bolo e rese più vibranti con decorazioni costituite da minute punzonature⁽¹⁾.

Saranno oggetto di questo studio cinque cofanetti, in gran parte pervenuti alle collezioni civiche milanesi nella seconda metà dell'Ottocento⁽²⁾.

Quattro di essi sono stati attribuiti dal De Winter ad una stessa bottega, definita l' "atelier dei temi morali e amorosi", mentre il quinto è stato riferito da tale studio all' "atelier delle lunghe figure"⁽³⁾.

Al primo gruppo appartengono tre cofanetti istoriati con temi tratti dalla mitologia, dalla storia romana e dalla Bibbia, tipici di tale produzione, destinata a suo modo a soddisfare quell' "insaziabile desiderio di cose antiche" che pervadeva le corti rinascimentali e gli ambienti colti del tempo⁽⁴⁾.

Si trattava infatti di piccoli scrigni ispirati all'arte classica, sia nei temi raffigurati, sia nell'impianto decorativo, con scene a bassorilievo delimitate da paraste e cornici anticheggianti.

D'altra parte la tecnica decorativa, con i rilievi in pastiglia che evocavano l'avorio, stagliati sui fondi dorati, collegava questi manufatti ai cofanetti gotici in avorio, cui li legava anche l'analogia delle forme e la funzione di custodire piccoli oggetti di pregio⁽⁵⁾.

Il primo cofanetto oggetto del nostro esame (INV. N. 91) raffigura sul fronte *Orfeo che ammansisce gli animali*, sul retro il *Trionfo del giovane Bacco*, sul fianco destro *Giuditta*, sul fianco sinistro il *Suicidio di Lucrezia* (FIGG. 1-2).

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004.

B. BENTIVOGLIO-RAVASIO, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pagg. 142-143, scheda n.II.14.

R. CASCIARO, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pagg. 124-127, scheda n. II.7, pagg. 130-132, scheda n. II.19.

C. PASSONI, in G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005, pag. 144, scheda n. II.15.

G. ROMANO, C. SALSI con F. TASSO, M. ALBERTARIO, R. CASCIARO, D. PESCARMONA (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, sale viscontee, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo, 2005.

Cinque cofanetti rinascimentali in pastiglia istoriati

Claudio Bertolotto

Il Castello Sforzesco possiede un significativo gruppo di cofanetti istoriati di primo Cinquecento, decorati con la tecnica della pastiglia.

Tale tecnica prevedeva l'uso di matrici incise, probabilmente metalliche, su cui era realizzato un disegno a segni incavati. In questi solchi si versavano degli impasti in cui è stata rilevata la presenza di bianco di piombo, gesso, legante organico. I minuscoli rilievi così ricavati venivano incollati sulle superfici dei cofanetti lignei, preventivamente rivestite di foglia d'oro applicata su una preparazione a gesso e bolo e rese più vibranti con decorazioni costituite da minute punzonature⁽¹⁾.

Saranno oggetto di questo studio cinque cofanetti, in gran parte pervenuti alle collezioni civiche milanesi nella seconda metà dell'Ottocento⁽²⁾.

Quattro di essi sono stati attribuiti dal De Winter ad una stessa bottega, definita l' "atelier dei temi morali e amorosi", mentre il quinto è stato riferito da tale studioso all' "atelier delle lunghe figure"⁽³⁾.

Al primo gruppo appartengono tre cofanetti istoriati con temi tratti dalla mitologia, dalla storia romana e dalla Bibbia, tipici di tale produzione, destinata a suo modo a soddisfare quell' "insaziabile desiderio di cose antiche" che pervadeva le corti rinascimentali e gli ambienti colti del tempo⁽⁴⁾.

Si trattava infatti di piccoli scrigni ispirati all'arte classica, sia nei temi raffigurati, sia nell'impianto decorativo, con scene a bassorilievo delimitate da paraste e cornici anticheggianti.

D'altra parte la tecnica decorativa, con i rilievi in pastiglia che evocavano l'avorio, stagliati sui fondi dorati, collegava questi manufatti ai cofanetti gotici in avorio, cui li legava anche l'analogia delle forme e la funzione di custodire piccoli oggetti di pregio⁽⁵⁾.

Il primo cofanetto oggetto del nostro esame (INV. N. 91) raffigura sul fronte *Orfeo che ammansisce gli animali*, sul retro il *Trionfo del giovane Bacco*, sul fianco destro *Giuditta*, sul fianco sinistro il *Suicidio di Lucrezia* (FIGG. 1-2).



FIG. 1 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Orfeo che ammansisce gli animali" (INV. N. 91).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

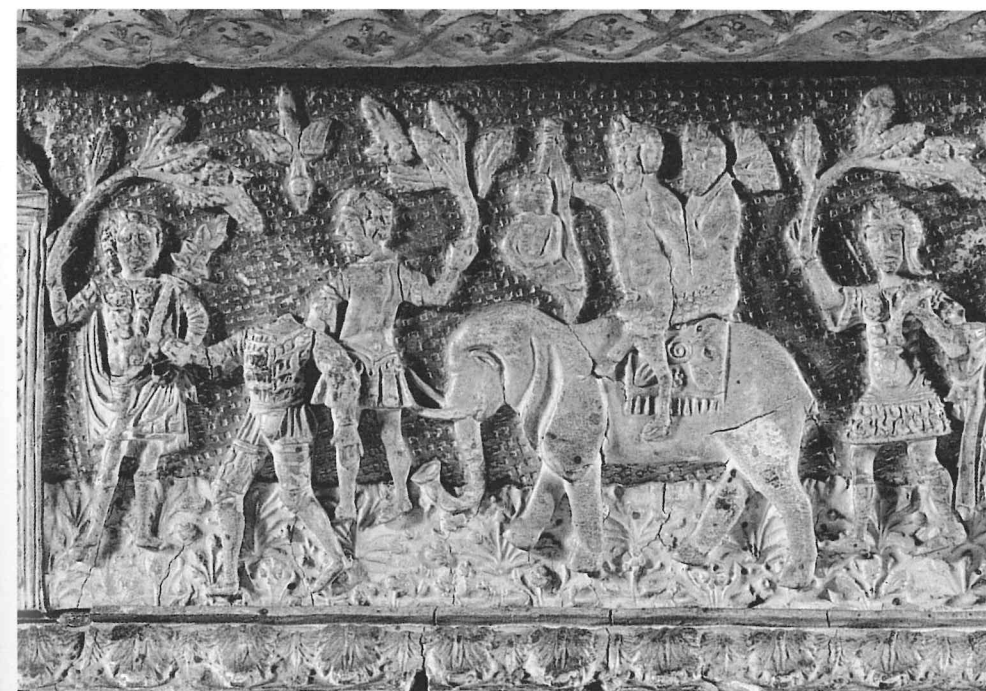


FIG. 2 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Trionfo del giovane Bacco" (INV. N. 91).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

In quest'ultima scena compare un soldato che indossa un abito "alla lanzichenecca", con il grande berretto piatto, il farsetto e i calzoni "stratagliati", ossia percorsi da tagli praticati, secondo tale moda, per mostrare la fodera sottostante di diverso colore. Tale abbigliamento è un fondamentale indizio per la datazione del cofanetto, poiché corrisponde a una moda particolarmente diffusa fra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento.

Un'identica figura di "lanzichenecco", priva della testa, compare nella scena del *Trionfo del giovane Bacco*, mentre gli altri guerrieri raffigurati nel cofanetto sono abbigliati all'antica, con la lorica degli antichi romani (FIG. 2).

Nel secondo cofanetto (INV. N. 90), raffigurante sul fronte *Muzio Scevola dinanzi a Porsenna*, sul retro *Attilio Regolo*, sul fianco destro *Soldati con alabarde e vessilli*, sul fianco sinistro *Soldati con archibugi* (già interpretati come "littori con i fasci"), le ultime due scene consentono di proporre la stessa datazione suggerita per il primo esemplare (FIGG. 3-5) Qui infatti alcuni soldati non solo sono abbigliati alla lanzichenecca, ma anche armati di alabarde e soprattutto di archibugi accuratamente descritti, che si accordano pienamente con la cronologia proposta (FIG. 5).

Nella raffigurazione degli archibugieri, notiamo che due di essi, vestiti alla lanzichenecca, derivano da una stessa matrice, così come da un'unica matrice sono stati ricavati gli altri due guerrieri, rivestiti di un'armatura anticheggiante.

Anche il guerriero posto al centro è abbigliato all'antica, con la lorica che evoca la muscolatura del busto e le pterige che proteggono i fianchi.

Quest'ultima figura ricompare, seminascosta, in un gruppo di personaggi sulla sinistra della scena di *Attilio Regolo* e inoltre, munita di scudo, nella raffigurazione del *Suicidio di Lucrezia* nel primo cofanetto, accanto a un guerriero dall'armatura anticheggiante identico ai due archibugieri sopra ricordati.

Ancora, nella raffigurazione di *Attilio Regolo* troviamo sulla destra un "lanzichenecco", uguale a due alabardieri della scena che orna il fianco destro del cofanetto (FIG. 4). Queste ultime figure sono d'altra parte coincidenti con quelle citate dei guerrieri del primo cofanetto abbigliati alla moderna, con l'aggiunta di uno scudo per il "lanzichenecco" che assiste al suicidio di Lucrezia.

Si evidenzia così un procedimento tipico degli artefici di questi preziosi oggetti, quello di riproporre con varianti le stesse figure, realizzate in "pastiglia" mediante matrici, per comporre nuove scene e anche per interpretare personaggi diversi.

Nel cofanetto in esame scopriamo ad esempio che per raffigurare Porsenna è stata utilizzata la stessa matrice destinata a Orfeo nel primo cofanetto, mentre nella scena del supplizio di Attilio Regolo la medesima figura ricompare a commento della tragica sorte dell'eroe romano.

Dunque, come osserva De Winter, "l'artefice di siffatti cofanetti era in certo qual modo come un tipografo di fronte a un alfabeto di forme con cui riempire un campo



FIG. 3 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Muzio Scevola dinanzi a Porsenna" (INV. N. 90).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

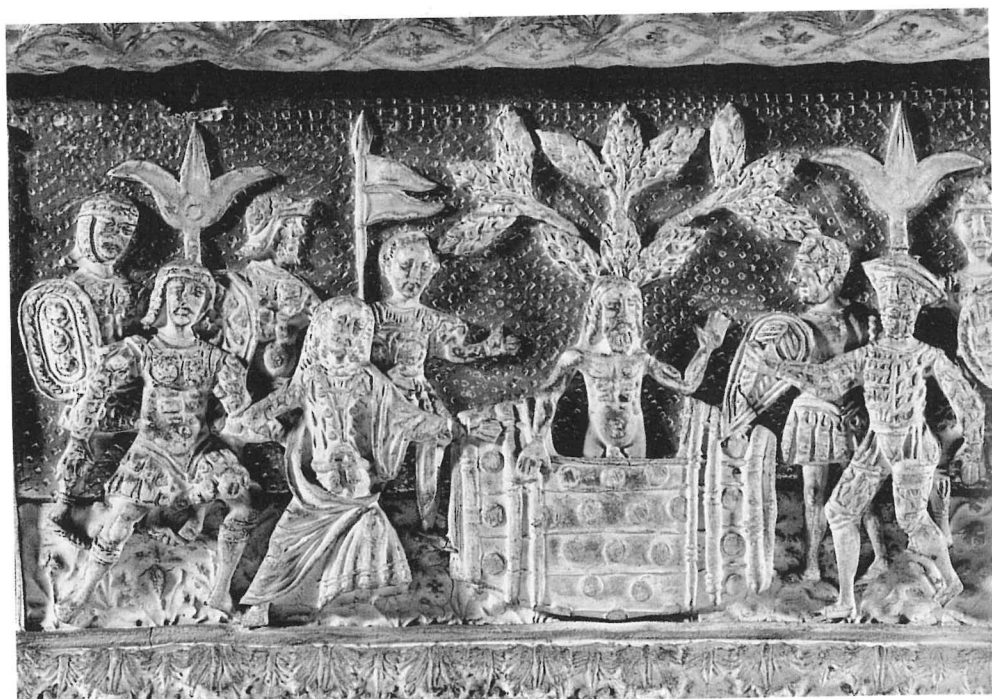


FIG. 4 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Attilio Regolo" (INV. N. 90).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

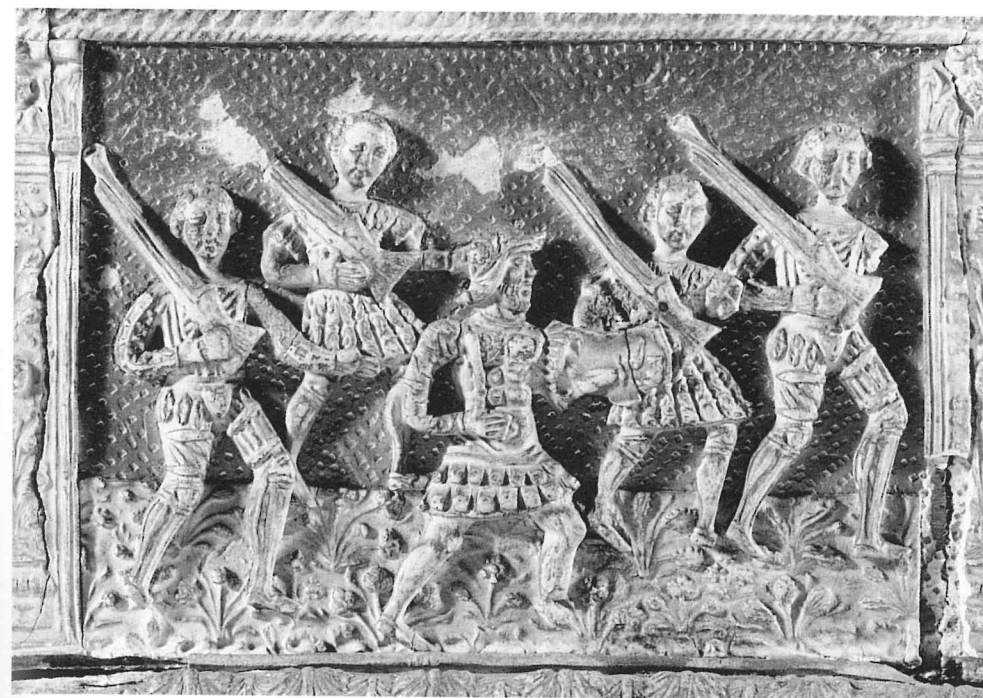


FIG. 5 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Soldati con archibugi" (INV. N. 90).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

o una superficie [...]". Il vocabolario degli elementi, ovviamente, era certo sviluppato con il proposito di usarlo in più di un cofanetto. Le forme modellate, e ciò è specialmente vero per le figure, erano spesso piegate ad assumere differenti posizioni, dimostrando che erano applicate quando si trovavano ancora in uno "stato umido e malleabile"⁽⁶⁾.

Come si è detto, l'abbigliamento alla lanzichenecca di vari guerrieri e le armi "moderne" portate da alcuni di essi, suggeriscono una datazione dei primi due cofanetti esaminati fra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento.

Ad un'epoca un poco precedente potrebbe risalire il terzo cofanetto (INV. N. 93) attribuito dal De Winter all' "atelier dei temi morali e amorosi", dove l'assenza di figure in costume moderno non consente una comparazione cronologica basata sui dati della moda.

In questo caso l'artefice si è servito delle stesse matrici usate negli altri due cofanetti per vari elementi decorativi (paraste, cornici, decori fitomorfi), mentre le figure derivano da matrici diverse da quelle utilizzate per tali esemplari.

Nel cofanetto in esame sono raffigurati sul fronte verosimilmente *Didone abbandonata da Enea*, sul retro l'*Incontro di due eserciti*, sul fianco destro *Ercole al bivio* (posto di fronte alla scelta fra la mollezza e la virtù) e un *Combattimento davanti a una città*, sul fianco sinistro una scena di *Battaglia* (FIGG. 6-7).

Le scene dei lati lunghi sono caratterizzate dall'aggiunta di una parasta centrale uguale alle laterali. Essa scandisce lo spazio, senza tuttavia interrompere la continuità delle narrazioni.

Ciò è specialmente evidente nell'*Incontro di due eserciti*, dove la parasta risulta in secondo piano rispetto alle figure di un guerriero e di un personaggio togato, che si rivolge al primo come per parlamentare.

Particolarmente interessante appare, sul fianco destro, la scena del *Combattimento davanti a una città*, ricavata a leggero rilievo da un'unica matrice. Questa è stata anche usata, ad esempio, per un cofanetto dello stesso "atelier" conservato al Victoria and Albert Museum, e deriva a sua volta da una placchetta in bronzo raffigurante la Battaglia di Canne, attribuita al "Maestro di Coriolano" (FIG. 7)⁽⁷⁾.

In questi casi la fonte iconografica è ovviamente ripresa puntualmente, mentre di solito le scene che ornano i cofanetti si ispirano sì a raffigurazioni storiche o mitologiche diffuse mediante stampe o placchette bronzee, ma a grandi linee e in modo non vincolante nella disposizione delle figure, per consentire quel "gioco delle parti" di cui si è detto.

Anche i coperchi dei cofanetti erano riccamente decorati, con motivi per lo più ispirati all'antichità classica.

Degli esemplari finora esaminati, i primi due (INV. 91 e 90) presentano coperchi pressoché identici, tranne che per il diverso grado di consunzione e per la sfera che



FIG. 6 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Didone abbandonata da Enea" (INV. N. 93).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

corona il pomello centrale, più piccola nel secondo cofanetto, che è anche il più consunto (FIGG. 1, 3).

L'impianto decorativo è definito da una cornice esterna piana percorsa da un cordoncino formante un doppio meandro intrecciato, che racchiude dei minutissimi fiori a quattro petali trilobati. Tale motivo ritorna identico anche nella cornice obliqua che raccorda i coperchi con le facce dei cofanetti.

Esiste poi una seconda cornice interna a forte rilievo, con ghirlande fitomorfe fermate da fascette, a loro volta decorate con motivi vegetali. Tale cornice delimita un campo rettangolare che reca al centro il pomello, ornato di petali ospitanti un minuscolo arabesco vegetale, mentre sulla superficie piana si dispongono simmetricamente due mascheroni barbuti fiancheggiati da coppie di arpie.

Nel coperchio del terzo cofanetto (INV. N. 93), caratterizzato dalle paraste centrali nelle scene principali, risultano identiche alle precedenti le cornici esterne decorate a trecce e quella interna a ghirlande, mentre variano le decorazioni del campo centrale e del pomello (FIG. 6).

Quest'ultimo, che ha perso la sfera di coronamento, pur essendo molto consunto, appare ornato di foglie e fiori di cardo, identici ad esempio a quelli, meglio conservati, di due cofanetti di Palazzo Venezia⁽⁸⁾.

Ai lati del pomello si dispongono simmetricamente, nel campo centrale, due arpie viste frontalmente, fiancheggiate da coppie di draghi e di delfini.

Passando ora a esaminare il quarto cofanetto del Castello Sforzesco attribuito all' "atelier dei temi morali e amorosi" (INV. N. 92), purtroppo assai consunto, notiamo come in esso, invece dei temi consueti derivati dalla mitologia e dalla storia antica, si trattino esclusivamente temi sacri.

Sul fronte è raffigurata l'Annunciazione (i visi, già applicati sulle aureole, sono perduti), sul retro *Giuditta con la testa di Oloferne* (o forse, secondo De Winter, "Tomiri con la testa di Ciro"), sul fianco destro *Cristo in maestà fra due sante e due santi guerrieri*, sul fianco sinistro la *Madonna di Loreto tra due angeli* (FIGG. 8-9).

La devozione verso la Madonna di Loreto, nel cui santuario si venera un antico edificio ritenuto la Santa Casa di Nazaret, ebbe un forte impulso tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, quando la tradizione del trasporto miracoloso della Santa Casa ad opera degli angeli fu messa in circolazione dalla *Relatio teramani* (scritta verso il 1472) e ribadita nella *Lauretanae Virginis historia*, presentata al papa Clemente VII nel 1531. A questo momento storico potrebbe legarsi la raffigurazione del nostro cofanetto, dove l'immagine della Madonna col Bambino sovrastante la Santa Casa deriva verosimilmente da una stampa diffusa in quel periodo (come quella di fine '400 - inizio '500 pubblicata dal De Winter).

A conferma della datazione si può citare anche la figura del soldato vestito alla lanzichenecca sulla sinistra della scena di *Giuditta*, figura chiaramente derivata dalla

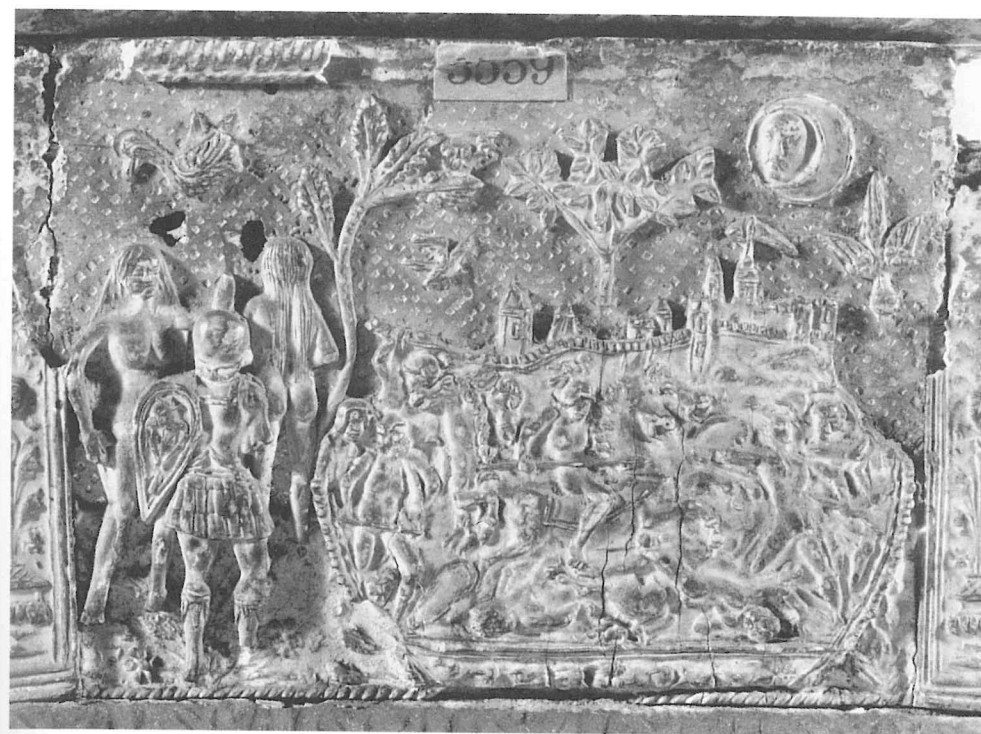


FIG. 7 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Erocle al bivio" e "Combattimento davanti a una città" (INV. N. 93).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Annunciazione" (Inv. N. 92).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

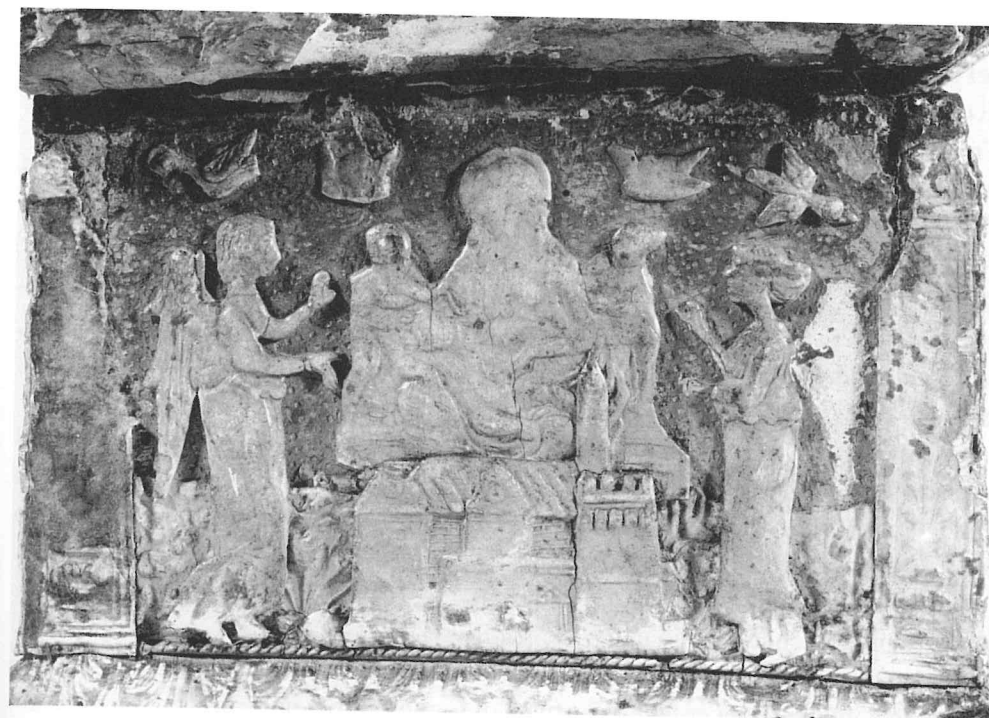


FIG. 9 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Madonna di Loreto tra due angeli" (Inv. N. 92).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

stessa matrice usata per i due archibugieri similmente abbigliati sul fianco sinistro del cofanetto inv. n. 90 (mentre il guerriero armato all'antica di quest'ultima scena ricompare dietro il "lanzicheneco" nella raffigurazione di *Giuditta*).

Un'attenzione particolare merita il coperchio del cofanetto in esame.

All'interno delle consuete cornici con trecce e ghirlande, identiche a quelle degli altri tre esemplari descritti, si distinguono le decorazioni del pomello e del campo centrale, almeno in parte legate ai temi sacri raffigurati nelle specchiature.

Il pomello è infatti ornato di immagini di cherubini, mentre nel campo centrale, benché consunte, si individuano due teste di profilo, una maschile e una femminile, entro ghirlande sovrastate da cherubini e fiancheggiate da draghi (dei quali uno solo, molto bello, è sopravvissuto).

In tutti e quattro i cofanetti finora descritti, riferiti dal De Winter all' "*atelier dei temi morali e amorosi*", le facce istoriate sono incorniciate da paraste con un decoro a candelabra raffigurante un alberello fiorito uscente da un vaso e recante al centro una faccina, mentre il capitello è ornato di foglie di acanto e fiori.

La congiunzione delle lesene sugli angoli crea un certo effetto tridimensionale, come di pilastri che reggono una trabeazione costituita dalla cornice del coperchio, creando così una piccola architettura entro la quale si svolgono le scene.

La cornice inferiore dei cofanetti è ornata di foglie che riecheggiano quella di acanto, mentre i piedini hanno la forma di sfere schiacciate, racchiuse entro due corolle di petali triangolari dai bordi cordonati, che si sovrappongono incastrandosi l'una sull'altra. Gli stessi petali sono ornati al loro interno da minuti motivi floreali⁽⁹⁾.

Il cosiddetto "*atelier dei temi morali e amorosi*" sembra essere stato il più prolifico (De Winter ha individuato 57 esemplari prodotti da tale "bottega", sui 115 da lui catalogati)⁽¹⁰⁾.

Un'altra delle "botteghe" individuate dal De Winter è l' "*atelier dei trionfi romani*" al quale lo studioso riferisce dieci cofanetti.

Si tratta di una produzione assai vicina a quella dell' "*atelier dei temi morali e amorosi*", sia per le tipologie delle figure, sia per la somiglianza degli elementi decorativi, come la ghirlanda sul coperchio, le foglie di acanto sulle cornici, i piedini racchiusi entro corolle di foglie.

Nei cofanetti attribuiti al cosiddetto "*atelier dei trionfi romani*" un elemento peculiare sono le eleganti colonnine che incorniciano le scene, poggianti su plinti ornati di piccoli busti, decorate da un reticolo a losanghe e avvolte in basso da un germoglio di foglie.

Agli esemplari pubblicati dal De Winter si può aggiungere un pregevole cofanetto conservato a Milano al Museo Bagatti Valsecchi (Inv. n. 789), dove fra l'altro compaiono le raffigurazioni di *Attilio Regolo*, *Muzio Scevola*, *Lucrezia*, *Giuditta*, utilmente confrontabili con quelle dei cofanetti del Castello Sforzesco riferiti all' "*atelier dei temi morali e amorosi*"⁽¹¹⁾.



FIG. 10 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.

Particolare, "*Orfeo che ammansisce gli animali*" e "*Morte di Orfeo per mano delle donne di Tracia*" (Inv. n. 598 v.). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

1235

Il quinto cofanetto del Castello Sforzesco oggetto del presente studio è quello attribuito dal De Winter all' "atelier delle lunghe figure" (INV. N. 598 v.) (FIGG. 10-12).

Si tratta di un cofanetto di grandi dimensioni, dove le raffigurazioni sono costruite con poche grandi figure nitidamente delineate, al pari delle ricchissime decorazioni che ornano il coperchio e dell'alto fregio che corre sotto le scene.

Queste ultime ripropongono, in un'interpretazione originale, alcuni dei temi presenti nei cofanetti finora esaminati, mentre le restanti raffigurazioni appartengono comunque al repertorio delle botteghe specializzate nella creazione di simili oggetti. Sul fronte è dunque raffigurato a sinistra *Orfeo che ammansisce gli animali* (come nel cofanetto INV. N. 91), a destra, separata da una parasta, la *Morte di Orfeo per mano delle donne di Tracia*.

Sul fianco sinistro del cofanetto troviamo la *Morte di Didone*, sul retro, divisi da una parasta, il *Giudizio di Paride* e *Piramo e Tisbe* ⁽¹²⁾.

Sul fianco destro infine vediamo la raffigurazione di *Diana e Atteone* (trasformato in cervo e quindi sbranato dai suoi stessi cani, per aver osato spiare Diana al bagno con le sue ninfe) (FIG. 12).

Anche l' "atelier delle lunghe figure" riutilizza abilmente figure ricavate da una stessa matrice per interpretare ruoli diversi.

Si vedano ad esempio le tre dee del *Giudizio di Paride*, che ritornano, immerse nella vasca di una fontana, nella scena di *Diana e Atteone*, per rappresentare la dea della caccia con le sue ninfe; oppure la figura del protagonista nella scena di *Orfeo che ammansisce gli animali*, riproposta con una diversa posizione delle membra nella scena successiva, dove Orfeo giace a terra colpito a morte dalle donne di Tracia (due delle quali derivano da un'unica matrice, la stessa utilizzata anche per la figura di Tisbe e per quella di Didone).

Particolarmente ricco, e aggiornato alla moda del primo Cinquecento, è l'abbigliamento di Orfeo, cui corrisponde quello delle figure femminili appena citate, entrambi databili fra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento. Si osservino l'ampia scollatura rettangolare e le maniche a soffio degli abiti femminili, confrontabili ad esempio con quelli delle dame ritratte da Cranach verso la metà del secondo decennio (dove però la scollatura è attenuata da un velo).

Quanto a Orfeo, egli indossa un giubbone dalle maniche rigonfie, che scende fino alle ginocchia a formare una sorta di gonnello, secondo la moda immortalata, per citare un esempio illustre, nella raffigurazione dei sedari del papa Giulio II nella *Messa di Bolsena* di Raffaello, affrescata nel 1512 (del resto anche i capelli lunghi e il berretto di Orfeo corrispondono perfettamente alla moda di quegli anni).

Analogo è l'abbigliamento di Atteone, che inoltre reca al fianco la lunga spada da cavaliere, con il pomo rotondo e piatto tipico di quel periodo ⁽¹³⁾.

Le scene descritte sono incorniciate da eleganti paraste con un decoro a candelabra raffigurante un alberello fiorito uscente da un vaso, simili a quelle del primo gruppo di cofanetti, ma con varianti tipologiche (ad esempio per le due corolle di petali che formano dei calici), così come diversa è la forma del capitello fogliato.

Anche qui, come nei cofanetti dell' "atelier dei temi morali e amorosi", la cornice inferiore è ornata di foglie che riecheggiano la foglia di acanto, ma più geometrizzata. Assai simile a quella dei primi quattro cofanetti è la tipologia dei piedini a forma di sfere schiacciate, racchiuse entro corolle di petali triangolari, che recano al loro interno dei minuti motivi floreali.

Come si è detto, il cofanetto in esame è arricchito da un alto fregio che corre sotto le scene, ornato da mascheroni e arpie fiancheggiati da chimere, raffigurate come draghi alati dai volti umani.

Tali figure si stagliano sui fondi dorati resi vibranti da piccole punzonature tondeggianti, mentre quelle adottate dall' "atelier dei temi morali e amorosi" sono rettangolari.

La raffigurazione degli animali, reali o fantastici, è forse l'aspetto più riuscito e originale delle opere dell' "atelier delle lunghe figure", come mostrano gli stessi animali ammalati dalla musica di Orfeo, dai corpi come scolpiti nel metallo e dai grandi occhi umanizzati, oppure i cani che azzannano Atteone, figure scattanti e di vivo realismo.

Simili a rilievi di metallo scolpiti a bulino sono anche le ricchissime decorazioni del coperchio del cofanetto – a forma di piramide tronca – recante al centro una tavoletta scorrevole che dà accesso a uno spazio segreto.

Gli spioventi dei lati lunghi sono ornati da coppie di bellissimi centauri alati che suonano trombe ricurve, con le code intrecciate a una candelabra centrale che genera un'arpa.

I centauri fronteggiano dei draghi, i quali volgono indietro il capo per leccare delle ciotole sorrette da satiri alati. Al di sotto dei centauri, quasi a compensare il vuoto creato dal loro inarcarsi, sono raffigurate coppie di delfini.

Sugli spioventi dei lati corti del coperchio vi sono coppie di putti seduti sui bordi di un vaso classicheggiante, che cercano di trafiggere con lance ornate di piume dei piccoli draghi, ai quali danno man forte degli uccelli in atteggiamento minaccioso (FIG. 12).

Con particolare virtuosismo sono stati realizzati anche i decori che ornano i bordi esterni del coperchio, dove si succedono dall'alto un motivo a ovuli, una fascia piana con un motivo embricato costituito da archi di perline che incorniciano dei minutissimi boccioli, e infine la fascia obliqua di raccordo con le pareti del cofanetto, ornata di foglie d'acanto speculari a quelle della fascia obliqua inferiore.

Inoltre, lungo il bordo superiore delle facce istoriate, corre una fascetta con piccolissimi ovuli delimitati da bordi a cordoncino, uguale a quella che si ritrova nei cofanetti riferiti all' "atelier dei trionfi romani".



FIG. 11 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Orfeo che ammansisce gli animali" (INV. N. 598 v.).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 12 - Cofanetto in pastiglia, prima metà sec. XVI.
Particolare "Diana e Atteone" (INV. N. 598 v.).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

1235

Questo piccolo indizio, insieme con l'uso di un lessico comune da parte delle "botteghe" identificate dal De Winter sembra confortare la tesi che i laboratori che realizzarono i cofanetti operassero tutti in un medesima area, individuabile nell'Italia nord-orientale, con particolare riferimento all'ambiente artistico padovano e alla produzione grafica, pittorica e plastica da esso irradiata, specialmente in direzione di Venezia, Mantova e Ferrara⁽¹⁴⁾.

Desidero ringraziare Francesca Tasso, Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali, per avermi generosamente proposto di scrivere questo saggio, in occasione di una mia ricognizione dei cofanetti del Castello Sforzesco, effettuata per un confronto con un esemplare del Museo Civico di Susa, recentemente restaurato presso il Laboratorio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte.

Sono egualmente riconoscente a Claudio Salsi, Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, per aver condiviso tale proposta. Un grazie a entrambi per avermi messo a disposizione le schede dell'Inventario Mobili con le notizie relative all'acquisizione delle opere e per aver fatto realizzare un'apposita campagna fotografica dal laboratorio Saporetti.

⁽¹⁾ Cfr. P.M. DE WINTER, *A little-known creation of Renaissance decorative arts: the white lead pastiglia box*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 14, 1984, pagg. 7-42, figg. 103-131 (in particolare pagg. 10-11); M.D. MAZZONI, *Cofanetti in pastiglia del Rinascimento. Modelli, tecnica artistica, collezionismo e repliche*, in "O P D RESTAURO. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze", n. 14, 2002, pagg. 89-98 (in particolare pagg. 92-96). Sui cofanetti rinascimentali decorati in pastiglia, si veda anche la monografia di J.W. POMMERANZ, *Pastigliakästchen: ein Beitrag zur Kunst-und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster-New York, 1995, in cui sono catalogati circa 270 cofanetti.

⁽²⁾ Cfr. Schede Inventario Mobili: n. 90, cat. n. 40 (Deposito dello Stato 29.12.1864 C.C. 928); n. 91, cat. n. 42 (Acquisto 1893 dal negoziante Giacomo Basevi per £. 225); n. 92, cat. n. 43 (Provenienza ignota, probabilmente come la precedente); n. 93, cat. n. 41 (Acquisto nel 1893 dal negoziante Giacomo Basevi per £. 225); n. 598 v., cat. n. 39 (Riportato solo il numero del registro d'ingresso). I cofanetti inv. n. 90, 91, 92, 93 misurano cm 8,5x16x11, mentre inv. n. 598, misura cm 17x28x15. Vi è inoltre un cofanetto di maggiori dimensioni (cm. 23x38x15), molto consunto, con grandi figure alternate a formelle con busti, con residui di decorazione verde e rossa (INV. N. 94, cat. n. 38. Dono Sig. Achille Cantoni di Milano, 1892). Cfr. G. ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano, 1963, pagg. 28-30, schede nn. 38-43; J.W. POMMERANZ, 1995, pagg. 165-166, schede nn. 155-159 (per i cinque cofanetti di primo Cinquecento); pag. 124, scheda n. 23, fig. 14 (per il cofanetto inv. n. 94, riferito dall'autore a manifattura umbra della prima metà del Quattrocento).

⁽³⁾ P.M. DE WINTER, *op. cit.*, pagg. 32-33, schede nn. 75-79. Il riferimento del De Winter ad *ateliers* chiaramente distinti e individuabili non è accettato dal Pommeranz (*op. cit.*, *passim*), che segnala varie incongruenze, che non consentirebbero distinzioni precise tra i gruppi individuati dal primo studioso.

In effetti, nei cofanetti riferiti dal De Winter a una determinata "bottega", compaiono talvolta elementi decorativi o figure realizzate con stampi propri di altre "botteghe".

Forse, pur riconoscendo la sostanziale validità dei raggruppamenti proposti da tale studioso, la suddivisione in sette botteghe principali potrebbe essere ridotta a un numero più limitato di laboratori, ciascuno dei quali potrebbe aver realizzato diversi "modelli", aggiornati nel tempo secondo il mutare della moda e del gusto.

Un primo raggruppamento, riferibile a uno stesso laboratorio, potrebbe comprendere la produzione delle cosiddette "botteghe" "del Giudizio di Salomone", "del cofanetto di Cleveland" e "del grande cofanetto di Berlino".

Un secondo laboratorio potrebbe aver realizzato i cofanetti riferiti alle "botteghe" "dei temi morali e amorosi", "dei trionfi romani" e "del cofanetto Amor Ecouen".

Infine un terzo laboratorio, o forse un maestro legato alla produzione del secondo gruppo di cofanetti, ma con caratteri originali soprattutto nel disegno stilizzato delle figure, è quello che De Winter definisce appunto "delle lunghe figure", autore fra gli altri del quinto cofanetto del Castello Sforzesco oggetto del nostro studio (INV. N. 598 v.).

Sul problema delle "botteghe", cfr. L. MARTINI e L. FOI (a cura di), *Cofanetti in pastiglia del Rinascimento italiano*, catalogo della mostra tenuta a Brescia, Brescia 2005, *passim*; C. BERTOLLOTTI (a cura di), *Un cofanetto del Rinascimento nel Castello di Adelaide di Susa*, catalogo della mostra tenuta a Susa, Rivoli, 2006, pagg. 20-24.

⁽⁴⁾ Cfr. C.M. BROWN, "Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique": *New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities*, in "Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays

in Honour of P.O. Kristeller", New York, 1976, pagg. 324-353, citato in P.M. DE WINTER, *op. cit.*, pag. 9, nota (1). La frase è tratta da una lettera di Isabella d'Este a Niccolò Frisio (C.M. BROWN, 1976, pag. 324).

- (5) Particolarmente nota è la produzione di cofanetti in avorio della Bottega degli Embriachi, attiva nell'Italia settentrionale fra il Trecento e il Quattrocento. Naturalmente un precedente diretto e tecnicamente più prossimo sono le cassette e i cassoni rinascimentali decorati in pastiglia, anche se per lo più integralmente dorati o in parte dipinti, talvolta con raffigurazioni che vengono riproposte nei nostri cofanetti, come i *Trionfi* petrarcheschi.
- (6) P.M. DE WINTER, *op. cit.*, pag. 11.
- (7) P.M. DE WINTER, *op. cit.*, pag. 14, figg. 49-51. La stessa scena compare in un altro cofanetto attribuito dallo studioso all' "*atelier dei temi morali e amorosi*". Esso reca sul coperchio due medaglioni, uno con la raffigurazione citata, l'altro con una *Ninfa dormiente osservata da due satiri*. La seconda scena è derivata da un'incisione di Bartolomeo Montagna, per il tramite di una placchetta in bronzo dello "Pseudo fra' Antonio da Brescia". *Ibidem*, pag. 14, fig. 43.
- (8) Si tratta degli esemplari inv. 1040 e P.V. 5202. Desidero ringraziare Giulia Barberini, Direttore Storico dell'Arte presso il Museo Nazionale di Palazzo Venezia, per avermi generosamente consentito di studiare la collezione dei cofanetti in pastiglia conservati presso il museo romano, facendo inoltre realizzare appositamente un'accurata campagna fotografica.
- (9) Nei primi due cofanetti esaminati (INV. N. 90-91) le foglie della cornice inferiore sono più carnose e tondeggianti, negli altri due (INV. N. 92-93) appaiono più nervose e stilizzate.
- (10) Ad essi ne vanno aggiunti altri, riconoscibili fra quelli pubblicati negli studi più recenti. All' "*atelier dei temi morali e amorosi*" si possono ad esempio attribuire sei cofanetti della Galleria Barberini (INV. N. 2113, 2115, 2118, 2120, 2121, 3162). Cfr. M. ZACCAGNINI (a cura di), *Pastiglia Boxes. Hidden Treasures of the Italian Renaissance – Cofanetti in pastiglia. Tesori nascosti del Rinascimento Italiano* (catalogo della mostra tenuta a Miami), Firenze, 2002, schede IX, XI, XIV, XVI, XVII, XVIII. Ringrazio Marisa Zaccagnini, curatore della Sezione di Arti Decorative della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, per avermi consentito, con grande disponibilità, di studiare la collezione dei cofanetti in pastiglia conservati in tale Museo.
- (11) Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, 2003, vol. I, pagg. 370-371 (scheda n. 448, a cura di A. Zanni e M. Ghirardi). Il Museo possiede inoltre un pregevole cofanetto attribuibile all'atelier "*Amor-Ecouen*" (INV. N. 754), con le raffigurazioni di *Orfeo che ammansisce gli animali*, *Piramo e Tisbe*, *Diana e Atteone* e il *Giudizio di Paride* (*Ibidem*, pagg. 371-372, scheda n. 449). Sono molto grato a Lucia Pini, Direttrice del Museo Bagatti Valsecchi, per la grande gentilezza con cui mi ha agevolato nello studio dei cofanetti e della relativa documentazione. All' "*atelier dei trionfi romani*" si possono riferire anche tre cofanetti della Galleria Barberini (INV. N. 2108, 2112, 2116). Cfr. *Pastiglia Boxes*, cit., schede IV, VIII, XII. Un cofanetto inedito attribuibile alla stessa "bottega" si conserva nel Museo Civico di Susa. Tale esemplare (INV. N. 66/D) fu donato al Museo alla fine dell'Ottocento. Il cofanetto misura cm 9,2 di altezza, 17 di lunghezza e 9,4 di profondità. Sul fronte vi sono due scene confrontabili con quelle analoghe del cofanetto dello stesso "atelier" conservato a Palazzo Davanzati, inv. n. 358. In tali scene si raffigurano *Il figlio di Traiano travolge il figlio della vedova* e *Traiano rende giustizia alla vedova*. Sul retro si riconoscono il *Sacrificio di Marco Curzio* (presente anche nel cofanetto Bagatti Valsecchi inv. n. 789) e la *Morte di Didone*. Sul fianco destro era forse raffigurata *Giuditta* (restano il podio e l'impronta della figura), sul fianco sinistro *Muzio Scevola*.

Il cofanetto è stato restaurato nel 2005-2006 presso il laboratorio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, a cura di Maria Grazia Ferrara, sotto la direzione di chi scrive. Cfr. C. BERTOLOTTO, *op. cit.*, pagg. 33-96.

- (12) La figura di Piramo, suicidatosi credendo che l'amata fosse stata sbranata da un leone, probabilmente è andata perduta: ne è forse una traccia il frammento della spada ai piedi di Tisbe, spada con la quale essa stessa si sarebbe uccisa. La medesima scena è raffigurata ad esempio nel cofanetto conservato a Milano nel Museo Bagatti Valsecchi, attribuito all' "*atelier del cofanetto Amor-Ecouen*" (INV. N. 754). Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo Bagatti Valsecchi*, *op. cit.*, pagg. 371-372 (scheda n. 449, di Annalisa Zanni e Margherita Ghirardi). Dell' "*atelier dei temi morali e amorosi*" (autore degli altri quattro cofanetti del Castello Sforzesco), possiamo citare ad esempio l'analoga interpretazione del tema in un cofanetto della Galleria Barberini (INV. N. 2121) (confrontabile con quella del cofanetto inv. n. 2116 dello stesso Museo, attribuibile all' "*atelier dei trionfi romani*"). Cfr. *Pastiglia Boxes*, cit., schede XVII, XII. Una narrazione più completa del mito si trova infine sul fronte di un cofanetto dello stesso atelier conservato a Palazzo Venezia (INV. P.V. 7016), dove compare anche l'antefatto: Tisbe sfugge a un leone lasciando cadere il suo velo, che la belva imbratta di sangue, inducendo così Piramo, sopraggiunto poco dopo, a suicidarsi, credendo che l'amata fosse morta.
- (13) Si veda ad esempio il pomo della dagona a cinquedeo appartenuta a Cesare Borgia, realizzata a Ferrara e riferita a Ercole dei Fedeli (ca. 1498-99), oppure quello del fornimento di spada dell'Armeria Reale di Torino (G 79 bis), già attribuito a Donatello e restituito da chi scrive – e, indipendentemente, da Anthony Radcliffe – ad Andrea Briosco detto il Riccio (il grande seguace padovano di Donatello, autore di raffinati bronzetti e placchette e del monumentale candelabro della Basilica del Santo, ca. 1507-1515). Per la dagona di Cesare Borgia, conservata a Roma in Casa Caetani, cfr. L.G. BOCCIA, E.T. COELHO, *Armi bianche italiane*, Milano, 1975, figg. 209-214. Per la cosiddetta "spada di Donatello", cfr. C. BERTOLOTTO, *Medioevo e primo Rinascimento*, in F. MAZZINI (a cura di), *L'Armeria Reale di Torino*, Busto Arsizio, 1981, pagg. 59-71 (in particolare pagg. 67-70); A. RADCLIFFE, *Ricciana*, in "The Burlington Magazine", luglio 1982, pagg. 421-424.
- (14) De Winter ritiene che il centro di produzione di tali manufatti fosse Venezia, sia per gli stretti legami di questa città con la cultura artistica padovana di fine '400-inizio '500 (alla quale si legano le iconografie dei cofanetti, con particolare riferimento alle placchette e ai bronzetti del Riccio e della sua scuola), sia per ragioni di ordine tecnico e merceologico. L'autore ricorda in particolare la produzione e l'uso della biacca, che si ritrova come componente della "pastiglia" ed è un derivato del piombo, metallo di cui Venezia deteneva il monopolio commerciale e che nella città lagunare veniva usato fra l'altro per i caratteri da stampa (cfr. P. M. DE WINTER, *op. cit.*, pagg. 20-23). In un successivo studio dello stesso autore si formula l'ipotesi che anche le matrici delle decorazioni in pastiglia fossero realizzate in piombo (cfr. P. M. DE WINTER, *Recent accessions of Italian Renaissance decorative arts*, part II, in "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", n. 73 (1986), pagg. 142-183 (in particolare pag. 153). Altri studiosi riferiscono la produzione dei cofanetti in pastiglia istoriati a manifatture ferraresi, legate alla corte estense. Cfr. L. BERTI, *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, Milano, 1973, pagg. 206-207, schede nn. 84-88; *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento Padano*, catalogo della mostra tenuta a Milano al Museo Poldi Pezzoli, Modena, 1991, pagg. 226-233 (schede nn. 61-62, di Annalisa Zanni, con riferimenti documentari).

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

Le Arti Decorative al Castello Sforzesco:

Guido Marangoni, Carlo Vicenzi
e la politica d'acquisizioni negli anni Venti

Giacinta Cavagna di Gualdana

Le industrie artistiche e le arti applicate, dopo un periodo di grande vitalità, stavano vivendo una crisi profonda e, all'inizio del Novecento, si fece particolarmente acceso il dibattito sulla loro rinascita e sul loro rilancio. Critici, intellettuali ed artisti volevano collegare arte e industria e risollevare le sorti di quest'ultima attraverso un innalzamento del livello dei suoi prodotti e una radicale riforma dell'insegnamento artistico.

Il dibattito avveniva prevalentemente sulle riviste, che davano voce agli interventi sempre più accorati degli intellettuali. Roberto Papini, in un articolo apparso su "La Cultura Popolare" del maggio 1921, sosteneva che la nostra arte fosse malata e che se ne aspettasse la rigenerazione *"con la stessa fede accorata con cui il popolo di Israele aspettava il Messia"*⁽¹⁾, ma era inutile lamentarsi: bisognava valutare la situazione, fare una diagnosi dei mali, cercare dei rimedi e ricominciare da capo. Per superare la crisi, proponeva il critico, bisognava tornare alla tradizione, fare in modo che l'arte riconquistasse il contatto con la vita e il senso del suo valore decorativo, perso nelle Accademie e negli Istituti di Belle Arti, ricordare che l'insegnamento durante il Rinascimento veniva impartito ai giovani nelle botteghe⁽²⁾, in cui con un lungo tirocinio si apprendeva innanzitutto ad essere *artieri* e poi artisti: una minuziosa preparazione manuale doveva precedere lo slancio verso grandi opere. Era necessario quindi riformare dalle fondamenta l'insegnamento dell'arte, far rivivere lo spirito delle botteghe, riportando all'antica dignità la pratica manuale, e ristabilire la vecchia familiarità che si creava tra maestro e apprendista, creando delle scuole-officine. A questo punto, una volta formato l'*artiere*, si potevano organizzare degli Istituti di livello più elevato per consentire ai migliori di diventare artisti.

Anche il critico d'arte Vincenzo Costantini scriveva, al riguardo, su "Arte pura e decorativa": *"L'arte applicata è arte derivata: essa si nutre della grande arte che ne è come il tronco pieno di linfa; se questo inaridisce, quella muore; se l'uno ritorna alla salute, l'altra rifiorisce"*⁽³⁾: la crisi dell'arte applicata rifletteva quindi una più

profonda decadenza dell'arte cosiddetta pura; l'arte da cavalletto, *"arte fine a se stessa, che è diventata un'aristocratica cerebrale fatta per pochi intellettuali"*⁽⁴⁾, doveva ritrovare il contatto con la vita quotidiana: finché i due concetti fossero rimasti separati non si sarebbe potuto sperare in nessuna ripresa. Costantini affidava a enti pubblici e privati, industriali e proprietari, il compito di coinvolgere gli artisti nella decorazione degli edifici, delle sale dei cinema e dei teatri, delle chiese.

La necessità di una riforma dell'insegnamento artistico era universalmente riconosciuta e il dibattito si fece sempre più intenso, finché venne nominata, il 22 gennaio 1920, dal Ministro dell'Istruzione Giovanni Gentile, una Commissione, per studiare dettagliatamente la riforma dell'insegnamento artistico e concretarla in un progetto di legge, che rinnovasse radicalmente l'iter formativo delle scuole.

Ugo Ojetti, presidente e relatore della Commissione, indisse su *"Dedalo"*, rivista artistico-letteraria di cui era direttore, un *"referendum"*, in cui chiedeva ad alcuni tra i più noti artisti italiani⁽⁵⁾ di fornire la propria opinione sullo stato attuale delle scuole. Tutti gli artisti interpellati consideravano l'insegnamento dell'arte, come era allora organizzato, un danno e uno spreco: erano tutti estremamente diffidenti nei confronti di quella stessa scuola che avevano già frequentato e patito e che aveva preteso, e continuava a pretendere, di istruire ed educare.

Il decreto venne approvato il 30 settembre 1923: il ministro Gentile fece passare tutte le scuole d'arte industriale e decorativa dalla tutela del Ministero dell'Economia Nazionale a quella del Dicastero della Pubblica Istruzione: lo scopo dichiarato era quello di coordinarle con i corsi che si impartivano nelle Accademie di Belle Arti, per poi giungere in breve tempo all'unificazione completa dell'insegnamento, privilegiando un momento teorico e uno pratico⁽⁶⁾.

Il dibattito interessava tutto il paese e in special modo Milano, già allora importante centro economico ed industriale, ed era diventato talmente appassionato che, quando nel 1920 alcune dimore reali – Palazzo e Villa Reale a Milano e la Villa Reale a Monza – furono cedute in uso perpetuo al Comune di Milano⁽⁷⁾, si decise di adibire la Villa Reale di Monza quale sede dell'Università delle Arti Decorative. Questa venne inaugurata nel novembre del 1922 e avrebbe dovuto formare degli artigiani con speciali competenze.

Un ruolo di primissimo piano all'interno del dibattito milanese era stato assunto da Guido Marangoni (1872-1941), critico e storico dell'arte, attivo collaboratore di importanti riviste (*"Emporium"*, *"Nuova Antologia"*, *"La Cultura Moderna"*, *"Rassegna d'Arte"*), apprezzato per la sua vena polemica ed impegnato politicamente (fu deputato al Parlamento nel Partito Socialista Italiano). Egli credeva fermamente nella rinascita delle arti decorative e si attivò con impegno per realizzarla. Già nel 1918 scriveva una lettera a Emilio Caldara, sindaco del Comune di Milano dal 1914 al

1920, in cui delineava un articolato programma di rilancio. Marangoni si augurava che, una volta lasciati alle spalle i disastri della guerra, gli italiani potessero riprendere con il passato entusiasmo le opere rimaste inevitabilmente interrotte: negli ultimi anni l'Italia, da sempre alla guida del gusto estetico, era stata superata dalla Francia e dalla Germania, le quali avevano dimostrato di aver appreso appieno gli insegnamenti impartiti dall'Italia e addirittura di essere divenute migliori del secolare maestro. *"È dunque urgente un tentativo vigoroso, sorretto da ferma fiducia di rinascita, inteso a resuscitare nell'immediato dopo guerra quelle arti di decorazione che formarono un tempo l'orgoglio e la nobile caratteristica d'ogni regione d'Italia"*⁽⁸⁾. Era la società intera ad essere chiamata ad esprimere un nuovo stile italiano ed era compito del Comune di Milano promuovere, con entusiasmo e prontezza, *"una grande esposizione d'arte decorativa da rinnovarsi di biennio in biennio, tale da assurgere a generale convegno di quanti in ogni angolo della nazione abbiano lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali e sentano il legittimo desiderio di chiamare il pubblico testimone a giudice dei loro laudabili conati, dei passi mossi in avanti, verso la meta agognata"*⁽⁹⁾.

Il programma era perfettamente delineato nella sua mente: da una parte una scuola che disciplinasse tutte le attitudini artistiche e le trovate geniali (la futura Università delle Arti Decorative), dall'altra una mostra periodica che fosse il luogo di incontro di tutte le energie italiane e la palestra delle più nobili gare internazionali (la futura Biennale).

Le auspiccate mostre biennali d'arte decorativa dovevano diventare il centro d'irradiazione di tutte le energie nazionali dirette a secondare, quanto più presto possibile, la resurrezione delle nostre antiche gloriose industrie artistiche. E queste non dovevano tornare in vita per ricopiare i modelli del buon tempo antico e fossilizzarsi in ripetizioni stereotipate, ma trovare nuove ed originali forze creative dallo studio sagace e dall'esame attento di quanto si era saputo fare nei secoli passati, adeguandosi al mutato spirito dell'epoca.

Un progetto, il suo, che avrebbe portato al nostro Paese enormi vantaggi: collaborazione tra industriali, interesse da parte delle industrie straniere, apertura di un mercato dalle mille possibilità, ripresa del *"pellegrinaggio degli amatori internazionali della Bellezza attraverso le nostre città"*⁽¹⁰⁾.

Questo non fu un intervento isolato. Marangoni dedicò molti articoli alla definizione chiara e precisa dei suoi progetti. Scriveva infatti nel 1918: *"Tutte le energie saranno presto chiamate ad una generale opera di restaurazione, non appena il flagello della guerra, placandosi, lasci libero il varco alla ripresa delle competizioni civili tra i popoli. In quel momento tutti devono essere pronti a rompere il vassallaggio estetico del nostro paese, a ridargli il posto che gli compete nella produzione di bellezza. Tutti. Anche gli artisti. Si accingano essi a scendere dagli alti troni d'avorio*

dell'arte pura, per recare il contributo del loro entusiasmo e della loro opera, per risollevare il secolare primato nelle arti ornamentali"⁽¹¹⁾.

La rinascita delle arti decorative sarebbe stata possibile, però, solo dopo lunghi studi e indagini che ne valutassero la situazione presente, che favorissero il confronto con il contesto straniero e che evidenziassero con spregiudicatezza i passati errori per poter così delineare un programma di ripresa imminente.

Nel maggio dello stesso anno Marangoni iniziò su "Città di Milano" una rassegna "delle rare quanto confortanti affermazioni milanesi"⁽¹²⁾, quasi a voler dimostrare ai lettori l'obiettività delle proprie convinzioni: suo intento era esaminare rapidamente quanto già si era tentato e concretato, nel campo delle arti ornamentali, da poche ma benemerite industrie locali. Protagonista di questo primo studio fu Gian Battista Gianotti, maestro nell'arte dell'ebanisteria, apprezzato per il suo energico tentativo "di imprimere alle sue creazioni un significato schiettamente contemporaneo così nella maggior praticità e comodità delle fogge come nei motivi ornamentali"⁽¹³⁾. Ma Marangoni non proseguì nella rassegna e abbandonò l'iniziativa, forse perché già troppo oberato d'impegni.

E nel 1922, quando ormai i suoi progetti si stavano realizzando e a Villa Reale a Monza si stava per inaugurare la prima Mostra Internazionale di Arte Decorativa, Marangoni scriveva fiducioso: "La tanto auspicata rinascita dell'arte decorativa italiana non è più un vago sogno temerario né un'audace aspettazione di pochi solitari: essa diviene giorno per giorno, si annunzia sempre più prossima in una quantità di sintomi ormai sufficienti [...] a rivelare un generale e benefico risveglio. [...] Ed anche nelle esposizioni di belle arti tratto tratto vengono facendo capolino alcuni oggetti di arte applicata come a rivendicare per essa un pieno e non più discusso diritto di collocare le proprie manifestazioni accanto a quelle della sorella maggiore"⁽¹⁴⁾.

In questi anni di accesi dibattiti e di continui cambiamenti Marangoni lavorava al Castello Sforzesco in veste di Sovrintendente. Era quindi al centro dei dibattiti e viveva le problematiche direttamente, giorno dopo giorno, partecipe dell'organizzazione e della promozione della vita artistica e culturale della città.

La nomina di Sovrintendente è del maggio 1919⁽¹⁵⁾. Il direttore del Castello Sforzesco era ancora Carlo Vicenzi, il quale, dalla sua nomina nel 1910⁽¹⁶⁾, aveva sempre dimostrato una grande capacità di organizzazione e di coordinamento delle numerose attività artistiche e aveva dato inizio a uno dei periodi più fecondi per i Civici Musei. Vicenzi ridefinì cariche e ruoli e istituì una Commissione di artisti, collezionisti e storici dell'arte, colti e competenti, che iniziarono un lavoro di scrupolosa reinventariazione delle opere dei Musei del Castello, un lavoro che veniva aggiornato costantemente⁽¹⁷⁾.

Marangoni si lasciò affascinare dal clima così stimolante del Castello Sforzesco. Oltre a proseguire i lavori di restauro e di riordino (tra cui, come ricordava "Città di

Milano", il restauro del Portico dell'elefante, già iniziato dal Beltrami⁽¹⁸⁾), si aprì a nuove esperienze: fu infatti uno dei primi in Italia a riconoscere l'importanza assunta dal manifesto murale come forma nuova e definitiva di arte. Il manifesto murale era molto diffuso nella società italiana ed era una delle affermazioni artistiche più originali e caratteristiche dell'epoca e tendeva sempre più a delinearsi come una vera e propria forma di arte democratica, accessibile a tutti.

Marangoni, che voleva un'arte godibile da un pubblico il più ampio possibile, lottò contro i pregiudizi di artisti radicati nel passato e di critici tradizionalisti che inorridivano di fronte al dilagare di questa nuova forma d'arte e, considerandola invece "un mezzo modernissimo, geniale ed attraente"⁽¹⁹⁾, promosse la costituzione di una nuova raccolta di *Manifesti murali illustrati* da aggiungere alle raccolte artistiche d'ogni genere e d'ogni epoca già presenti nel Castello Sforzesco, "affinché la produzione migliore dei nostri artisti, debitamente selezionata, si potesse conservare alla ammirazione dei posteri, strappandola alla effimera vita di pochi giorni sull'angolo delle case, dove ogni giorno il nuovo manifesto copre inesorabilmente quello di ieri"⁽²⁰⁾.

Marangoni riuscì a creare una collezione talmente ricca e completa (grazie alle sollecite donazioni di collezionisti privati e di case editrici)⁽²¹⁾, che decise di promuovere e organizzare una *Mostra del Manifesto*: fu allestita nelle sale della Rocchetta nel settembre 1920 e fu accolta con un favore insperato. Un tale successo lo spinse a ripetere l'esperimento e ad organizzare una nuova mostra, che fu inaugurata nel novembre del 1921 e che rimase aperta sino a fine anno: furono esposti circa settanta manifesti della rivoluzione russa, che offrivano una storia aneddotica del movimento sociale russo "ben più eloquente e sincera delle narrazioni interessate [...], dei tanti inviati speciali dei fogli quotidiani d'ogni paese!"⁽²²⁾.

Quando, nell'ottobre del 1920, il Palazzo e la Villa Reale di Milano e la Villa Reale di Monza furono cedute al Comune di Milano, Marangoni pensò a un sistematico riordinamento dei musei milanesi all'interno della città. La sua ipotesi prevedeva che le sale del Castello Sforzesco venissero destinate esclusivamente alla produzione d'arte antica, dal medioevo al periodo napoleonico; la collezione di arte moderna e contemporanea, invece, sarebbe stata trasferita e suddivisa tra la Villa Reale e il Palazzo Reale: qua tutta l'arte decorativa, là tutta l'arte figurativa e scultorea.

Scrisse al riguardo: "Esse [le Commissioni preposte ai Musei del Castello] hanno già accettato il concetto di permettere l'esodo dalla mole sforzesca di tutti gli oggetti che appartengono ad epoca contemporanea e posteriore a Napoleone, gli oggetti cioè che sono coevi a Palazzo Reale e possono quindi trovare in esso la propria sede ideale. Così l'arte decorativa delle varie scuole ed epoche potrà essere logicamente rappresentata nei Musei Comunali: in Castello tutto ciò che rappresenta la produzione antica del Medio Evo a tutto il settecento e nel Palazzo Reale tutta l'arte moderna e contemporanea dalla costituzione del Regno Italico ai giorni nostri"⁽²³⁾.

Nelle sale di Palazzo Reale Marangoni avrebbe voluto istituire un Museo completamente dedicato all'Arte Decorativa dell'Ottocento e del Novecento. In questi termini Marangoni esponeva il progetto: *"Il cosiddetto appartamento d'onore, composto di alcune diecine dei maggiori e più lussuosi ambienti, [sarà] destinato a sede del Museo [...]. La Sala delle Cariatidi e quelle adiacenti saranno tenute accessibili ai visitatori dei Musei quando non siano concesse per congressi, conferenze, concerti, ecc [...]. Un Museo così organizzato, in saloni che possono essere riscaldati durante l'inverno e forniti di moderni impianti di illuminazione a luce elettrica avrà il gran vantaggio di consentire l'apertura serale e così potrà assolvere [...] la sua grande e precipua funzione: di diventare cioè elemento e materia di studio per le maestranze operaie"* ⁽²⁴⁾.

Il museo, infine, sarebbe stato gratuito tutte le domeniche ⁽²⁵⁾.

Al Castello fu instancabile: *"tanto scrisse e tanto disse che ottenne, vincendo molte riluttanze e difficoltà, che la galleria d'arte moderna dalle tette sale del Castello fosse trasportata in quelle luminose e sorridenti della villa reale ai giardini pubblici"* ⁽²⁶⁾. Infatti nella seduta del 28 maggio del 1921 il Comune di Milano stanziò 40.000 lire per iniziare i lavori di trasferimento della Galleria d'Arte Moderna dal Castello alla Villa Reale ⁽²⁷⁾ e Marangoni curò in prima persona l'allestimento della nuova sede, la riorganizzazione delle raccolte d'arte e la redazione del catalogo ⁽²⁸⁾.

Per quanto riguarda infine la Villa Reale di Monza, questa sembrava la sede adatta per organizzare le mostre internazionali di arti decorative, che avrebbero seguito le medesime linee direttive e gli stessi criteri organizzativi dell'Università delle Arti Decorative che sarebbe stata inaugurata nello stesso edificio.

Entrambe le iniziative furono realizzate grazie alla intelligente organizzazione del Consorzio Autonomo Milano-Monza-Umanitaria ⁽²⁹⁾, ma soprattutto grazie alla volontà dei direttori, Marangoni e Osimo, i quali, nonostante i difficili caratteri spesso in contrasto, non dimenticarono mai l'obiettivo comune: il rilancio delle arti applicate ⁽³⁰⁾.

Secondo le idee di Marangoni le esposizioni dovevano dimostrare in modo evidente che finalmente anche in Italia l'arte contemporanea tornava ad adempiere alla sua più alta ed antica missione, quella di *"illuminare del suo raggio ogni cosa anche umile che sia necessaria o semplicemente utile all'esistenza ed al benessere di tutti"* ⁽³¹⁾. L'arte moderna doveva decidersi ad imprimere il suo segno ad ogni particolare, ad ogni anche modesto elemento decorativo dell'ambiente. Riconosciuta all'arte questa nuova funzione, Marangoni chiamò a raccolta gli artisti, invitati ancora una volta ad imprimere nuove ed originali linee d'arte, tanto sulla tela o sul marmo quanto su ogni oggetto d'uso comune. Solo gli artisti potevano risollevare le sorti dell'arte, solo il loro intervento poteva redimere l'arte dalle *"demoralizzanti calunnie industriali"* ⁽³²⁾. Marangoni invitava a una collaborazione tra artisti e industriali: invitava i primi all'umiltà e a voler lasciare un'impronta indelebile ed esteticamente

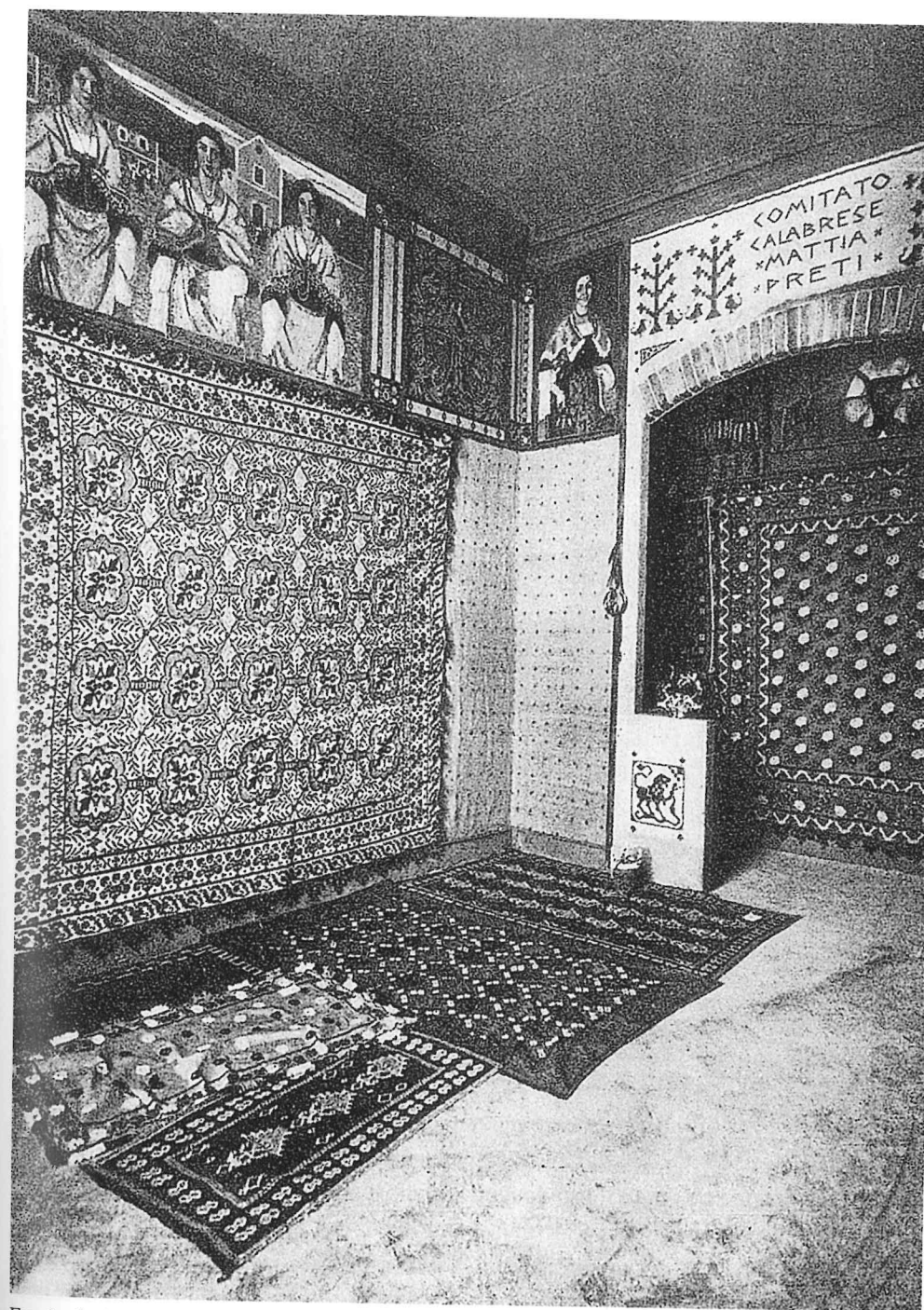


Fig. 1 - Sezione calabrese. Coperte e tappeti di Longobucco e Cerzeto.
Da: R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti del filo e della stampa. Conclusioni*, "Emporium", LVIII, 345, 1923, pag. 149.

notevole anche sugli oggetti d'uso quotidiano e i secondi ad evitare una produzione economicamente conveniente, ma di infimo livello artistico.

La mostra doveva inoltre educare il pubblico, convincerlo che poteva esserci buon gusto anche nella quotidianità, che l'arte non necessariamente era collegata con il lusso e la ricchezza; in conclusione, l'esposizione doveva rimediare ad una cattiva educazione artistica generale.

Per dedicarsi all'organizzazione di questa mostra, che si faceva di giorno in giorno più impegnativa, Marangoni fu costretto a lasciare il Castello Sforzesco. Mantenne comunque con l'istituzione milanese un rapporto di strettissima collaborazione.

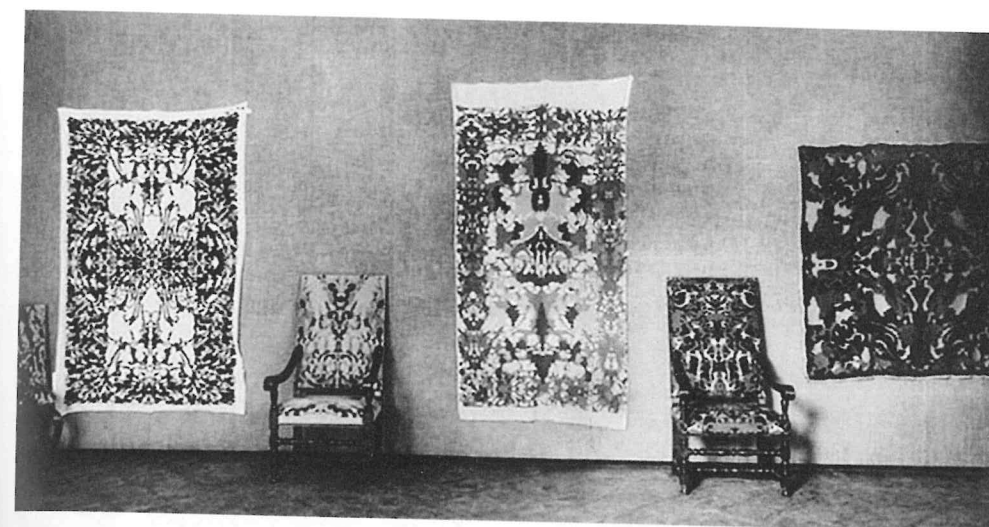
La prima edizione della mostra venne inaugurata il 23 maggio del 1923 alla presenza del ministro Gentile che elogiò la ritrovata unione tra arte e industria⁽³³⁾. Ebbe per tre volte una scadenza biennale e sede a Monza, poi divenne triennale e, nel 1933, fu trasferita nel centro di Milano al Palazzo dell'Arte appositamente costruito da Giovanni Muzio.

Il Castello Sforzesco, proprio in quel periodo, si fece promotore di una fervida attività di acquisizioni di oggetti di arte decorativa contemporanea, come risulta dai registri di carico di quegli anni. Venne addirittura istituito un catalogo totalmente dedicato agli acquisti fatti dal 1923 al 1941 diviso in due volumi: il primo dedicato a maioliche, porcellane e ceramiche; il secondo a vetri e cristalli, ceselli e bronzi, tessuti, legni e mobili intagliati, ferri battuti.

La maggior parte degli acquisti, firmati da Carlo Vicenzi⁽³⁴⁾, aveva come origine proprio le Mostre Internazionali delle Arti Decorative di Marangoni.

Nel numero esorbitante di pezzi in esposizione Marangoni seppe indirizzare in maniera mirata e acuta le scelte del Vicenzi e garantì la formazione di una raccolta di arte applicata contemporanea di estremo valore artistico. Infatti il Comune di Milano si fece notare per i numerosi acquisti, "fatti con generosa larghezza"⁽³⁵⁾, dando prova di lungimiranza e competenza: riviste come "Le Arti Decorative" ed "Emporium"⁽³⁶⁾ infatti li riportarono scrupolosamente nei loro articoli; lo stesso Marangoni li annotò con ordine nel testo riassuntivo da lui redatto in occasione della chiusura della manifestazione.

Gli oggetti scelti erano caratterizzati da una grande varietà di stili e di provenienze: i due direttori non si limitarono solo ad alcuni artisti o tendenze, ma cercarono di creare una collezione che fosse il più possibile ricca e che rappresentasse il panorama contemporaneo non solo italiano, ma anche europeo: dai tessuti di Cerzeto⁽³⁷⁾ (FIG. 1), piccolo borgo calabro ancora radicato nelle tradizioni familiari antiche, alle sete preziosissime del comasco Guido Ravasi⁽³⁸⁾; dai tappeti genovesi della Hertha Ottolenghi Wedekind⁽³⁹⁾ (FIG. 2, 3, 4) fino ai tessuti prodotti nel laboratorio milanese di Rosa Giolli Menni⁽⁴⁰⁾ (FIG. 5); dai tradizionali vetri di Murano a quelli altrettanto



FIGG. 2, 3 - Hertha Ottolenghi Wedekind. Sala d'esposizione alla prima Biennale di Monza, 1923.
Da: *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative Italiane*, vol. V. *Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*, diretta da G. Marangoni, Milano, 1928, tav. 38 (sopra);
R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti del filo e della stampa. Conclusioni*, "Emporium", LVIII, 345, 1923, pag. 153 (sotto).

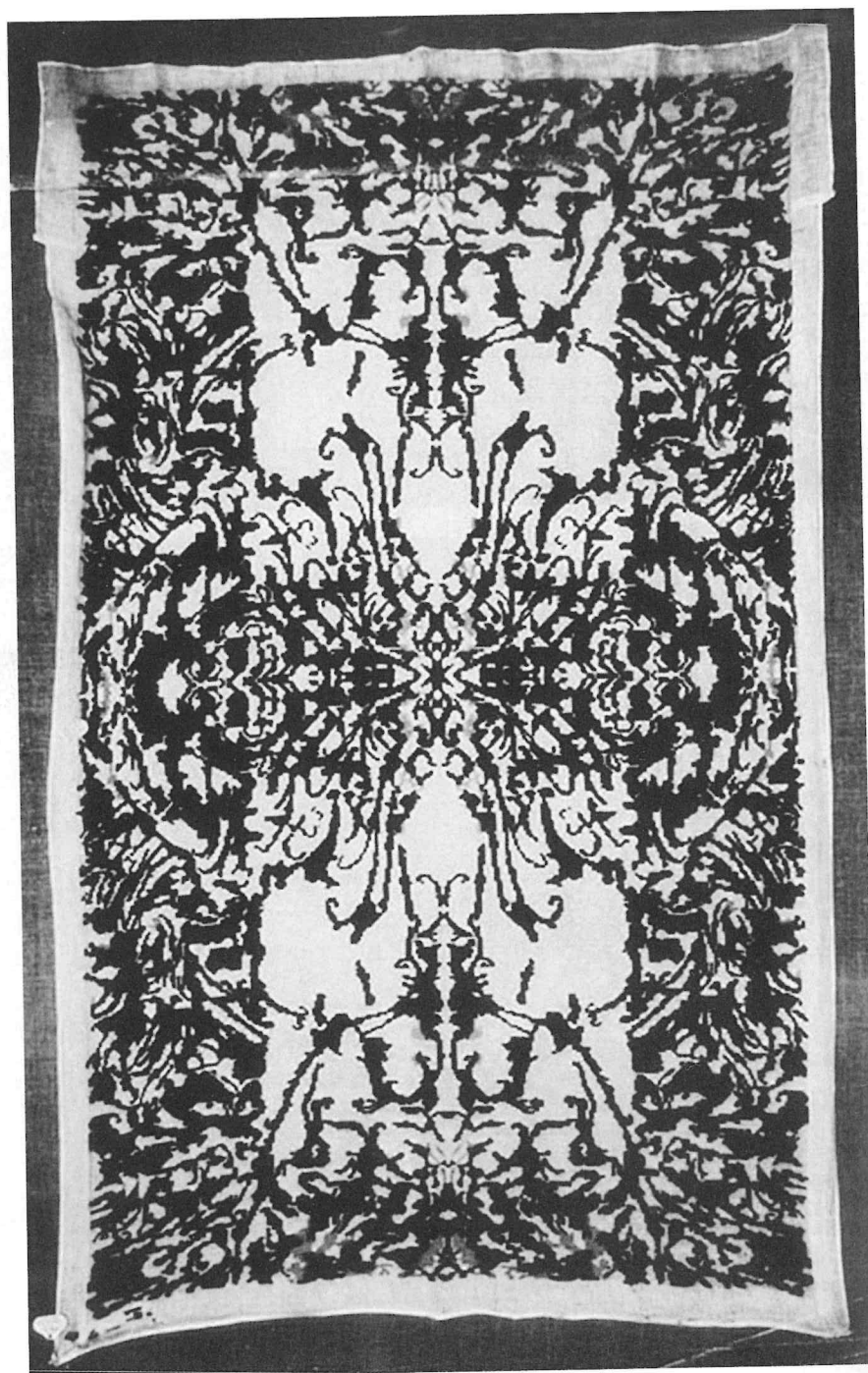


FIG. 4 - Tappeto della Hertha Ottolenghi Wedekind.
Da: *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative Italiane. Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*,
diretta da G. Marangoni, Milano, 1928, tav. 40.

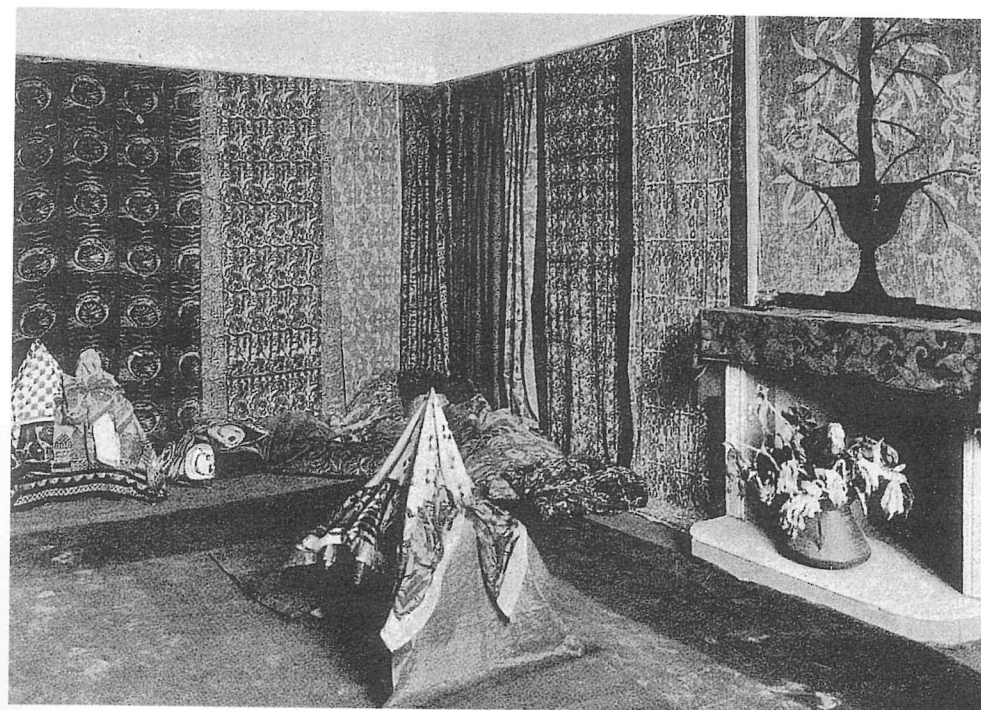


FIG. 5 - Rosa Giolli Menni, Milano. Velluti e batik. Sala d'esposizione alla prima Biennale di Monza, 1923.
Da: *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative Italiane. Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*,
diretta da G. Marangoni, Milano, 1928, tav. 42.

eccellenti della Boemia, fino al pappagallo della bottega milanese di Pietro Chiesa⁽⁴¹⁾ (FIG. 6); dai prodotti di una Sardegna ancora intatta e primitiva⁽⁴²⁾ (FIG. 7) ai damaschi delle Manifatture Cotoniere Meridionali⁽⁴³⁾.

Marangoni suggerì l'acquisto di moltissime ceramiche, forse per una sua particolare passione: infatti, dei circa settanta pezzi comprati, più della metà erano ceramiche e porcellane. Anche in questo caso si cercò di dare un quadro completo del panorama artistico europeo. Furono molti gli acquisti fatti nelle sezioni straniere, ma quelli di maggior richiamo riguardano quelle italiane. Tutti i grandi centri di produzione erano rappresentati: Albisola, Faenza, Laveno e Doccia. Quest'ultima, grazie alla genialità e alla raffinatezza del suo neo-direttore, Gio Ponti, stava vivendo un periodo di grandissimo successo⁽⁴⁴⁾: il Comune di Milano acquistò uno dei pezzi più rappresentativi e più rappresentati (infatti venne scelto come modello della campagna pubblicitaria della ditta): il busto di donna in terraglia decorata (INV. MAIOLICHE N. 3309)⁽⁴⁵⁾, opera molto probabilmente dello stesso Ponti che ne aveva disegnato il modello, poi compiuto dallo scultore Supino. Oltre al busto fu acquistato anche un piatto di ceramica rappresentante le arti, le scienze e le industrie (INV. AD N. 3514)⁽⁴⁶⁾, purtroppo perso e la cui attribuzione non è certa (FIG. 8).

Studiando oggi le acquisizioni che sono state fatte in questa occasione non si può non pensare a un progetto concreto, volto alla costituzione di una raccolta che fosse il più possibile completa e di alta qualità. Le arti decorative dovevano entrare a pieno titolo nei musei e dovevano essere contemplate con lo stesso interesse con cui venivano ammirate le opere d'arte cosiddetta "pura". L'obiettivo del Comune di Milano era quindi quello di creare una collezione che unisse l'alto livello artistico a una possibile fruibilità quotidiana, dimostrando che potevano convivere in armonia nelle sale di un museo.

Nell'edizione successiva, quella che si inaugurò nel maggio 1925, il Comune di Milano fece altri acquisti, ma in numero minore rispetto alla precedente esposizione: se allora si trattava di creare dal nulla una collezione contemporanea, ora il lavoro era di perfezionamento e di completamento. Si trattava, cioè, di colmare le lacune lasciate inevitabilmente dagli acquisti della prima Biennale con ulteriori modelli di particolare interesse. L'obiettivo rimaneva lo stesso: creare una raccolta che fosse la più completa ed esaustiva possibile, tale da poter giustificare la realizzazione di un museo dedicato alle arti applicate contemporanee.

Ancora una volta furono le ceramiche ad attirare maggiormente l'attenzione del Vicenzi e del Marangoni. Infatti dei 30 articoli acquistati ben 21 erano ceramiche, in maggioranza italiane⁽⁴⁷⁾. Tra queste vanno segnalati due vasi della Società Ceramica Italiana di Laveno (INV. MAIOLICHE NN. 3330 e 1202)⁽⁴⁸⁾, disegnati dal direttore Guido Andlovitz, che era riuscito a dare alla fabbrica un'impronta estremamente innovativa, creando dei prodotti di alta qualità ed estremamente competitivi, due piatti dise-

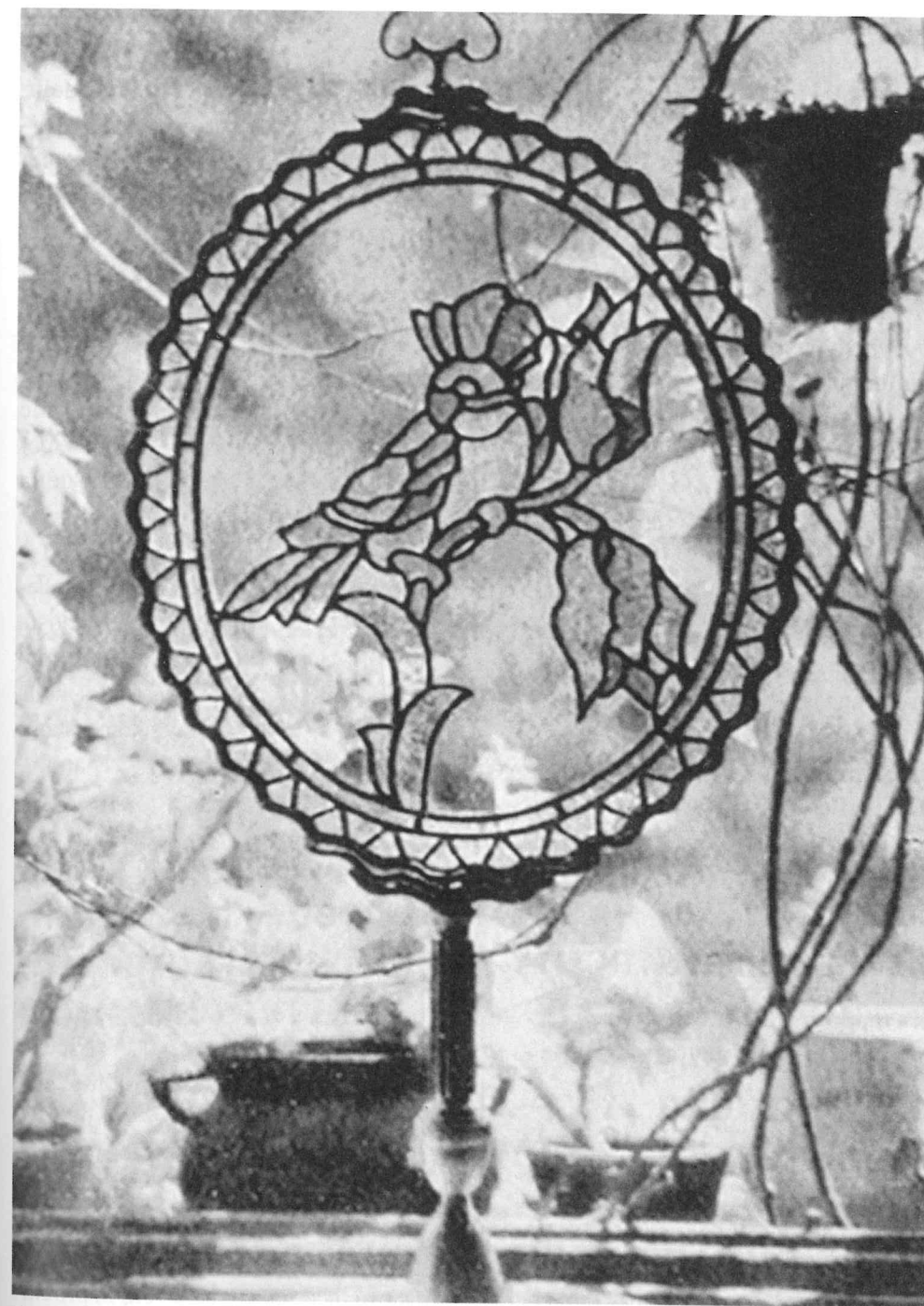


FIG. 6 - Pietro Chiesa "Il pappagallo".
Da: R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti della terra*, "Emporium", LVIII, 343, 1923, pag. 3.

gnati da Mario Gambetta della ditta Giuseppe Mazzotti di Albisola con figure di santi (INV. MAIOLICHE N. 868-869)⁽⁴⁹⁾ e il grande granchio di Ferruccio Mengaroni (INV. MAIOLICHE N. 3361)⁽⁵⁰⁾. Inoltre il Vicenzi volle avere anche alcuni esemplari delle Scuole dell'Arte: da quella veneziana proveniva una statuetta in maiolica da giardino rappresentante un putto (INV. MAIOLICHE N. 3321)⁽⁵¹⁾, dalla scuola napoletana una pantera (perduta, INV. AD N. 3554) e due vasi, di cui uno solo è ancora presente nelle civiche raccolte (INV. MAIOLICHE N. 3359)⁽⁵²⁾.

L'edizione del 1927, invece, non fu molto fortunata per quanto riguarda le vendite. Marangoni scrisse che furono particolarmente difficili, *"data l'annata di scarso movimento monetario a causa della recente rivalutazione della lira"*⁽⁵³⁾; si dimostrò comunque soddisfatto dal momento che i guadagni della mostra erano pressoché simili a quelli delle prime due edizioni. Gli acquisti più importanti furono, come sempre, fatti dagli enti pubblici: il Comune di Monza, l'ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e per le Piccole Industrie), la Provincia di Milano, il Ministero della Pubblica Istruzione e il Comune di Milano (tutti gli acquisti furono registrati nella tradizionale relazione che Marangoni stilava a chiusura della mostra)⁽⁵⁴⁾.

Il Comune di Milano fece pochissimi acquisti, rispetto agli innumerevoli delle precedenti edizioni, ma tutti di altissimo livello artistico. Tra le tante ceramiche esposte furono scelte due opere esemplari del lavoro di Arturo Martini⁽⁵⁵⁾, un scultore affermato che ancora non era rappresentato nelle Civiche Raccolte. Si trattava di una formella di maiolica, *Via Crucis. Gesù schernito* (INV. MAIOLICHE N. 1550)⁽⁵⁶⁾, modellata a stampo con figure in rilievo dall'artista e poi decorata da Manlio Trucco presso la Manifattura La Fenice, e di un gruppo plastico di maiolica, *Fuga in Egitto* (INV. MAIOLICHE N. 1198)⁽⁵⁷⁾, sempre modellato a stampa da Martini e decorato da Manlio Trucco.

Vicenzi scelse anche la porta d'ingresso della sezione romana, in legno e cuoio, disegnata dall'arch. Fallica, ma lavorata da Maria Marino (INV. AD N. 56, FIG. 9)⁽⁵⁸⁾, artista anconetana di nascita, ma romana d'adozione. Sulla porta in cuoio sbalzato erano applicati dei listelli di legno di acero grigio, palissandro e mogano; al centro era rappresentata l'allegoria dell'architettura: una giovane donna seduta che mostra un modellino architettonico; alla sommità due cani, due volpi, due uccelli⁽⁵⁹⁾. Scelse inoltre un pannello in stoffa colorata di Fortunato Depero (INV. GAM N. 3832)⁽⁶⁰⁾, che era esposto nella sala *Casa d'arte futurista Depero*: il tessuto era diviso in nove riquadri, a scacchiera, in cui erano rappresentati dei volti stilizzati secondo il linguaggio cubo-futurista.

La coppia Vicenzi-Marangoni si occupò per l'ultima volta delle scelte, dimostrando, come sempre, modernità e gusto.

Marangoni e Vicenzi stavano ormai per lasciare i loro incarichi: Vicenzi era in procinto di allontanarsi definitivamente dal Castello Sforzesco, dove aveva lavorato per vent'anni. Morì dopo pochi mesi, il 16 maggio 1928⁽⁶¹⁾; Marangoni il 30 giugno del

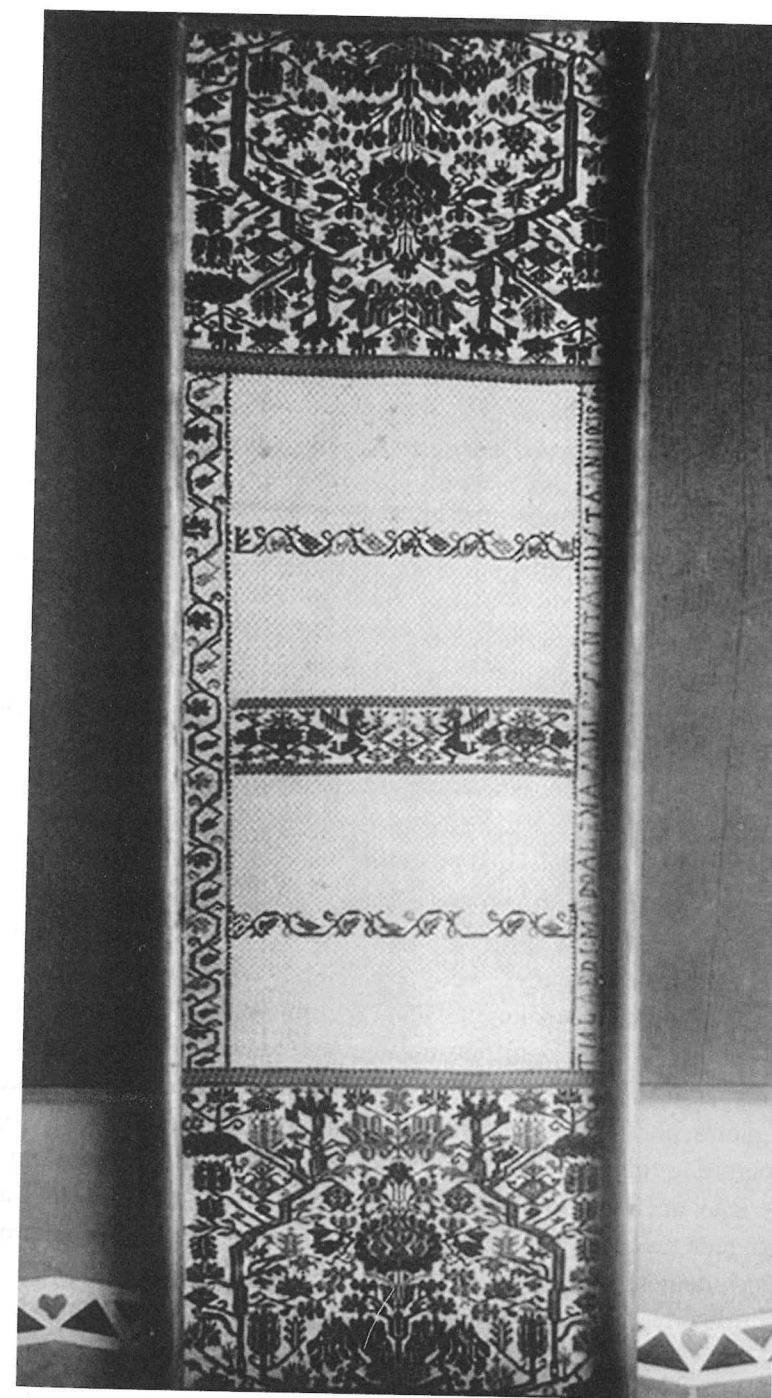


FIG. 7 - Antico tappeto sardo.
Da: R. Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti del filo e della stampa. Conclusioni*, "Emporium", LVIII, 345, 1923, pag. 148.

1927 scrisse una lettera al Presidente del CAMMU, on. prof. Ernesto Belloni, in cui annunciava di rinunciare al rinnovo dell'incarico di direttore e organizzatore delle Mostre d'Arti Decorative⁽⁶²⁾. Aveva ormai esaurito il suo "modesto" compito di promotore di una rinascita delle arti decorative in Italia e lasciava un'organizzazione solida e robusta che poteva raggiungere mete ancora più alte: invitava il Consiglio Direttivo a scegliere una persona più giovane che rinnovasse la manifestazione, ormai consolidata. Dava inoltre un ultimo suggerimento: *"Gli organizzatori delle Mostre si guardino dalle soverchie impazienze e dalle velleità di troppo accelerarne il ritmo di sviluppo. L'arte decorativa [...] evolve con lentezza, a passi cauti e misurati e senza ammettere soluzioni di continuità nella linea di svolgimento [...]. E non tollera che dei caporali inconsapevoli le impongano di allungare il passo o la chiudano nelle strettoie di una sola ed unica tendenza [...] vuol camminare lenta ma sicura"*⁽⁶³⁾. I due direttori erano riusciti, con la loro perfetta sintonia di intenti e di gusto artistico, a creare una collaborazione tra le due istituzioni che difficilmente si sarebbe potuta ripetere. Lasciavano alle Civiche Raccolte milanesi una collezione varia, completa e di alto valore artistico.

Una raccolta così ricca di arte decorativa contemporanea necessitava di una sede adatta: Marangoni aveva già pensato – come abbiamo ricordato – alla creazione di un Museo di Arte Decorativa all'interno del Palazzo Reale di Milano. Il progetto però, probabilmente per la guerra che si avvertiva come sempre più imminente e per l'allontanamento di Marangoni dalle questioni che gli stavano a cuore, non si realizzò. Rimaneva una collezione di altissimo livello che doveva trovare una sua collocazione. Purtroppo, negli allestimenti degli anni Trenta pochissimi furono i pezzi acquistati dalle Biennali che trovarono tempestivamente posto nelle sale del Castello; la maggior parte fu relegata nei magazzini e solo recentemente le è stata destinata una degna sistemazione.

In pochi anni le Civiche Raccolte di Milano si erano arricchite di una collezione di più di 100 pezzi. Di questi oggi purtroppo quasi la metà è andata persa. Alcuni, soprattutto ceramiche e vetri, si sono rotti negli spostamenti, altri sono scomparsi durante la guerra, altri, non sono mai più stati ritrovati. Di alcuni di questi oggetti si sono recuperate le foto dalle riviste d'epoca, basandosi sulle descrizioni, a volte molto generiche, dei registri e su eventuali note. Si è potuto così valutare l'alta qualità artistica delle raccolte e confermare una volta di più il valore del lavoro di consulenza del Marangoni⁽⁶⁴⁾.



FIG. 8 - Gio Ponti, piatto ceramico "Arti Scienze e Industrie".
Da: C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima biennale internazionale di Monza*, Milano, 1923, pag. 55.



FIG. 9 - Maria Marino, porta in cuoio.
Da: A. Neppi, *Artieri del nostro tempo. Maria Marino maestra del cuoio sbalzato*, "Rassegna dell'istruzione artistica", IV, 5-6, 1933, pag. 271.

- (1) R. PAPINI, *Dall'artiere all'artista*, in "La Cultura Popolare", XI, 5, 1921, pag. 205.
- (2) Roberto Papini voleva dimostrare che la botteghe non erano una istituzione solo ed esclusivamente rinascimentale, ma uno strumento di insegnamento più generale, "l'espressione forse più perfetta d'una tradizione rispondente allo spirito fondamentale della nostra razza. Era non solo il luogo in cui si impartiva un tirocinio paziente della pratica delle arti, in cui si viveva in continua lotta colla materialità mediante un'educazione disciplinata della manualità, ma era altresì il tramite logico tra arte e industria, fra maestranza e committenti, fra arte e vita", *ivi*, pag. 215.
- (3) V. COSTANTINI, *L'Arte applicata all'industria*, in "Arte pura e decorativa", I, 1, 1922, pag. 14.
- (4) *Ivi*, pag. 145.
- (5) Tra gli artisti interpellati si ricordano Libero Andreotti, Felice Carena, Aldo Carpi, Beppe Ciar-di, Gian Emilio Malerba, Antonio Maraini, Guido Marussig, Alessandro Mazzucotelli, Amos Nattini, Ubaldo Oppi, Cipriano E. Oppo, Marcello Piacentini, Romano Romanelli, Ardengo Soffici, Adolfo Wildt. Nel referendum veniva chiesto se si ritenesse giusto: 1. che l'insegnamento delle tre arti maggiori dovesse essere separato negli Istituti e nelle Accademie di Belle Arti da quello delle arti minori; 2. che l'insegnamento dovesse essere esclusivamente di ordine pratico-tecnico; 3. nel caso in cui i due insegnamenti, quello delle arti maggiori e quello delle arti minori, dovessero essere distinti, quali Istituti di Belle Arti avrebbero dovuto essere soppressi e quali invece trasferiti negli Istituti e nelle Scuole d'Arte Industriali. Cfr. *Commenti: un'inchiesta sull'insegnamento artistico*, in "Dedalo", II, 1922, pag. 732.
- (6) La riforma stabiliva che l'insegnamento artistico venisse impartito in quattro gradi di studio: nelle Scuole d'Arte, o corso inferiore dell'Istituto d'Arte, dove si forniva la preparazione tecnica e la cultura necessaria ad un artigiano; nei corsi superiori dell'Istituto d'Arte che esercitava i giovani, "già addestrati nell'officina al lavoro esecutivo", in lavori originali di arte applicata e forniva agli studenti "la cultura necessaria a formare un capo d'arte"⁽⁷⁾; nei Licei artistici, della durata di quattro anni, che si prefiggevano lo scopo di preparare l'allievo allo studio specializzato di pittura, scultura, decorazione, scenografia e architettura; nelle Accademie di Belle Arti, dove gli studenti venivano preparati all'esercizio dell'arte (le materie comprese erano pittura, scultura e decorazione, della durata di quattro anni ciascuna) attraverso la frequenza e il lavoro nello studio di un maestro. Infine la riforma prevedeva anche l'istituzione di scuole superiori di architettura, specializzate nella preparazione tecnica e culturale per la professione di architetto. Gli articoli più rilevanti del decreto erano stati riportati, a titolo informativo, in *La riforma dell'insegnamento artistico*, in "Arte pura e decorativa", II, 1, 1924, pagg. 7-10. Ugo Ojetti reagì lamentandosi che detta riforma non risolveva la vecchia divisione tra arti minori e arti maggiori, tra "Belle Arti" e "Arti Decorative", tra arti popolari e arti borghesi, tra le scuole per le industrie e le Accademie di Belle Arti, definite in maniera sarcastica "scuole per signorini e signorine" (G. MARANGONI, *Verso i nuovi orizzonti dell'insegnamento artistico* in "Le Arti Decorative", II, 1, 1924, pag. 9) Ojetti non era convinto della convenienza della riforma in quanto non risolveva il vecchio equivoco accademico, non eliminava la desueta distinzione tra arte pura e arte decorativa e soprattutto non garantiva ai giovani un apprendimento soddisfacente.
- (7) Cfr. Seduta del 15 ottobre 1920, in "Città di Milano", XXXVI, 10, 1920, pag. 397. Era un'esplícita volontà del re Vittorio Emanuele III che le dimore reali cedute allo stato fossero destinate a sede di musei ed istituti di cultura ad uso e beneficio pubblico.

- (8) G. MARANGONI, *Per una grande mostra d'Arte decorativa a Milano*, in "Città di Milano", XXXIV, 1, 1918, pag. 10.
- (9) *Ivi*, pag. 10.
- (10) *Ivi*, pag. 10.
- (11) G. MARANGONI, *Problemi del "dopo guerra". Per la rinascita delle "industrie d'arte" in Italia. L'esempio di Faenza*, in "La Cultura Moderna", XXVII, 3, 1918, pag. 132.
- (12) G. MARANGONI, *L'arte decorativa a Milano. L'opera di G.B. Gianotti*, in "Città di Milano", XXXIV, 5, 1918, pag. 102.
- (13) *Ivi*, pag. 104.
- (14) G. MARANGONI, *Verso la rinascita dell'arte decorativa*, in "La Cultura Moderna", XXXI, 1922, pag. 137.
- (15) *Musei ed archivi municipali. Sovrintendenza del Castello Sforzesco*, in "Città di Milano", XXXV, 5, 1919, pag. 204: "Nella seduta del Consiglio Comunale del 17 maggio è stato eletto Sovrintendente del Castello Sforzesco l'on. Guido Marangoni".
- (16) Nel 1908 Vicenzi venne nominato Ispettore del Castello Sforzesco, titolo mutato poi in Direttore dei Musei del Castello.
- (17) Cfr. R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione* in R. AUSENDA (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate: le ceramiche*, I, Milano, 2000, in particolare pag. 23-24.
- (18) Cfr. G. MARANGONI, *Il restauro del "Portico dell'elefante" nel Castello Sforzesco*, in "Città di Milano", XXXVI, 11, 1920, pagg. 422-425.
- (19) G. MARANGONI, *La raccolta di "Manifesti Murali" nel Castello Sforzesco*, in "Città di Milano", XXXVI, 8, 1920, pag. 303.
- (20) *Ivi*, pag. 306.
- (21) Va segnalata la ricca donazione di Vittorio Pica, segretario generale delle Esposizioni Biennali di Venezia, costituita da manifesti di Cézanne, di de Carolis e di Pennell. Di rilievo anche i manifesti che molte case editrici donarono al Castello: per esempio la casa Ricordi di Milano e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo. Tra i privati i doni più cospicui furono quelli di Pietro Pennocchio di Milano, con una dozzina di manifesti di Chéret (parigino, creatore del cartellone colorato) e di Geisser Celesta di Vegliasco, diplomatico torinese, il quale lavorando all'ambasciata italiana negli Stati Uniti raccolse tutti gli avvisi murali comparsi nelle strade del Nord America durante la guerra, creando una raccolta di un centinaio di pezzi originalissimi e di alto livello artistico. Quest'ultima donazione così preziosa costituiva il nucleo principale e più interessante della Mostra organizzata da Marangoni.
- (22) *Ivi*.
- (23) G. MARANGONI, *Il Primo Museo Italiano d'arte decorativa nel Palazzo Reale di Milano*, in "Città di Milano", XXXVII, 8, 1921, pag. 336.
- (24) *Ivi*, pag. 336.
- (25) Le vicende del passaggio di Palazzo Reale al Comune di Milano e la sua destinazione a Museo delle Arti Decorative dell'Otto e Novecento sono ripercorse da A. SCHIAVI, *Palazzo Reale negli anni Venti. Tra dimora storica e museo delle arti decorative*, in E. COLLA, C. SALSI (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano, 2000, in particolare pagg. 197-204.

(26) V. GIGLIO, *Guido Marangoni*, in "La Cultura Moderna", L, 2, 1941, pag. 82.

(27) "Città di Milano", XXXVII, 5, 1921, pag. 220.

(28) Si trattava di G. MARANGONI (a cura di), *La Galleria d'arte moderna di Milano*, Bergamo, s.d.

(29) Il Consorzio Autonomo Milano-Monza-Umanitaria (d'ora in poi CAMMU) venne fondato nel dicembre del 1921. Il Comune di Milano doveva svolgere un ruolo di promozione e organizzazione, il Comune di Monza offrire la sede per le esposizioni e per la scuola nella Villa Reale del Piermarini, e la Società Umanitaria doveva mettere a disposizione la sua ventennale esperienza di insegnamento. Il programma del neonato CAMMU era fittissimo di iniziative, tutte rivolte al rilancio delle industrie artistiche: innanzitutto promuovere ed organizzare le Esposizioni internazionali di Arte Applicata all'industria già previste dal Comune di Milano, istituire delle scuole di arti applicate per formare professionalmente i giovani operai ed avvicinarli al mondo del lavoro offrendo loro una preparazione il più possibile completa e approfondita, riorganizzare la Scuola di Giardinaggio, occuparsi anche dell'alloggio degli studenti delle scuole e quindi creare un pensionato, e ancora raccolte d'arte applicata all'industria a sussidio degli allievi delle scuole, degli artefici e degli industriali. Il programma prevedeva anche corsi di specializzazione, serali, festivi e l'organizzazione di una biblioteca tecnico-artistica.

(30) Interessante per comprendere i rapporti tra i due organizzatori è la loro corrispondenza, da cui a volte emergono, tra le molte disposizioni di carattere meramente pratico, dei dissensi più profondi. Per esempio si ricorda una lettera, datata 15 giugno 1922, in cui Osimo rassegna le sue dimissioni dalla commissione organizzatrice delle Biennali per incompatibilità di carattere: "l'ho pensata e la penso diversamente da te in tante cose (sulla internazionalità dell'Esposizione, sull'opportunità del Circuito, sulla concessione del giardino al pubblico, sui criteri di ordinamento e di preparazione dell'esposizione...), ma espressoti, quando ne ho avuto la possibilità, il mio parere, mi sono guardato bene dal compiere opera che ostacolasse il tuo lavoro.... Mi sono ritirato nel mio piccolo campo scolastico...mi persuasi che data la differenza dei temperamenti e dei criteri, la irremovibilità delle tue idee e dei tuoi propositi, riusciva impossibile un'intima collaborazione, pensai alla necessità, per la buona armonia tra di noi, per il bene delle opere nostre, per la difesa della nostra stessa amicizia, che fosse assicurata una netta divisione di lavoro tra di noi". E conclude dicendo: "Superati questi che furono i primi scontri dei nostri rapporti, stabiliti i limiti del nostro rispettivo lavoro, saremo – ne sono sicuro – dei buoni vicini e anche, se tecnicamente viva ciascuno nel proprio campo, cordialmente uniti nel proposito del migliore raggiungimento dello scopo comune", Milano, Archivio Umanitaria, Fondo Osimo (1881-1951), busta 6, fascicolo 2: *Corrispondenza Osimo-Marangoni*.

(31) G. MARANGONI, *Problemi del "dopo guerra"*, in "La Cultura Moderna", cit., pag. 139.

(32) *Ivi*, pag. 139.

(33) Cfr. G. GENTILE, *Echi dell'inaugurazione. Il discorso del ministro Giovanni Gentile*, in "Le Arti Decorative", I, 3, 1923, pagg. 7-9.

(34) Questo studio parte da una preliminare lettura approfondita dei registri di carico conservati presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, dove venivano annotati tutti gli oggetti che entravano nei musei. In particolare si sono studiati: il volume 7.1, convenzionalmente intitolato *Registro di Carico generale*, ma più propriamente *Acquisti Musei Anno 1913-1925*, attribuito a Carlo Vicenzi, direttore dei Musei Civici all'epoca della compilazione del volume. Il registro presenta su ciascun foglio sette colonne con una riga d'intestazione nella quale sono contenute le seguenti voci: DATA/ N. GEN. D'INVENTARIO/ N. GEN. DI RACCOLTA/ DESCRIZIONE/ PREZZO/ SE ACQUISTO, DONO O DEPOSITO/ OSSERVAZIONI.

NI. D'ora in poi questo registro verrà indicato con la sigla ACRA 7.1; e il volume 7.2, anche questo conosciuto come *Registro di Carico generale Anno 1926-1934*, redatto da Carlo Vicenzi e Giorgio Nicodemi, direttori dei Musei Civici al momento della compilazione. Anche questo registro presenta la stessa divisione del volume precedente, d'ora in poi ACRA 7.2 (per un approfondimento: S. VECCHIO, *I quaderni e i registri della Pinacoteca conservati nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco*, in L. BASSO, A. SUMMA, S. VECCHIO (a cura di), *L'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano: una prima ricognizione*, contenuto in "Libri e Documenti. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana", Milano, XXVII, 3, 2001, pagg. 38-50). Si sono inoltre consultati anche i due registri *Arti Decorative* (dal 1923 al 1941), conservati presso l'Ufficio del Conservatore del Museo d'Arte Applicata nel Castello Sforzesco: il primo registro è intitolato: *Catalogo Arti Decorative. Maioliche-ceramiche-porcellane* (d'ora in poi AD1); il secondo *Catalogo Arti Decorative. Vetri e cristalli-ceselli e bronzi-tessuti-legni e mobili intagliati-ferri battuti* (d'ora in poi AD2). Confrontando le due fonti è emerso che alcuni pezzi non sono annotati in entrambi i registri: forse si tratta di errori di distrazione, ma poiché in qualche caso non vengono registrati interi lotti di oggetti, tali mancanze sembrano troppo gravi per essere casuali. Purtroppo mancano informazioni più dettagliate.

⁽³⁵⁾ G. MARANGONI, *La 1° Mostra Internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza, MCMXIII – Notizie rilievi risultati*, Bergamo, s.d. [1923], pag. 42: "Fra i più notevoli vanno anzitutto segnalati quelli fatti con generosa larghezza dal Comune di Milano".

⁽³⁶⁾ Gli acquisti vengono riportati in: "Le Arti Decorative", I, 3, 1923, pag. 45; in "Le Arti Decorative", I, 4, 1923, pag. 42; in "Emporium", LVIII, 343, 1923, pag. 64.

⁽³⁷⁾ Furono comprati 30 metri di stoffa con decorazioni floreali, come veniva riportato nei registri: in AD2 si legge: "3527. 33. Tessitrici di Cerzeto, Calabria. Tessuto di stelo di ginestra"; mentre in ACRA 7.1: "756. Calabria. 30 metri di stoffa di ginestra, 10-12-1923, 20 £ al metro con sconto del 20%". Questo tessuto non risulta perso: si legge, al riguardo, in nota in AD2, un'aggiunta successiva in corsivo che cita: "Il tessuto a fondo giallo fu adoperato nel 1924 come fondo di una vetrina delle ceramiche. Scomparve nel 1935". Dallo spoglio delle riviste che si dedicavano della mostra è stato possibile ritrovare una foto che rappresenta la sala del Comitato Calabrese, che riporta molto probabilmente il tessuto in questione (cfr. R. PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti del filo e della stampa. Conclusioni*, in "Emporium", LVIII, 345, 1923, pag. 149). Ancora, il critico d'arte Frangipane forse si rivolgeva a questo tessuto quando descrivendo i prodotti calabresi scriveva: "la novità nella tappezzeria [...] fatta di ginestra, semplicissima, rude, di tinta quasi naturale, con piccole rose azzurre"; A. FRANGIPANE, *Come risorgono le arti in Calabria*, in "Le Arti Decorative", I, 4, 1923, pag. 16.

⁽³⁸⁾ Guido Ravasi (Como, 1877-1946), figlio di tessitore, perfezionò la tecnica in Germania. Raccolse enormi successi alla Biennale di Monza del 1923 e all'Esposizione di Parigi del 1925, dove le sue sete spiccavano per la "ricchezza straordinaria di toni caldi, coi riflessi dorati, cangianti, iridati, con la pesantezza antica e la morbidezza moderna" (GUIDO MARANGONI, *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative*, vol. V. *Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*, Milano, 1928, pag. 98). Grande artigiano, creò una Bottega d'Arte gettando le basi per un Museo dell'industria serica italiana. Il Castello Sforzesco si arricchì di tre preziosissimi teli, oggi non più presenti nelle collezioni, ma regolarmente segnati nei registri. In AD2 si legge: "3520. 26. Ind. Seriche nazionali Guido Ravasi, Como. Tessuto di seta"; "3521. 27. Ind. Seriche nazionali Guido Ravasi, Como. Tessuto di seta"; "3522. 28. Ind. Seriche nazionali Guido Ravasi, Como. Tessuto di seta". In ACRA 7.1 invece: "756. Ravasi. Tre teli di seta metri tre, 10-12-1923".

⁽³⁹⁾ Vicenzi in questa sezione della mostra acquistò un tessuto e una coperta. Nel registro AD2 venivano così annotati: "3468. 6. Hertha Ottolenghi Wedekind. Coperta di lana. Ricamo a volute rosse su sfondo giallo; 3469. 7. Hertha Ottolenghi Wedekind. Tappeto con decorazioni rosso verdi e azzurre"; una nota in corsivo, successiva, aggiunge: "Mancante, vedi elenco cav. Berzola, atti 279 del 1937". Questa informazione si riferisce al libro protocollo 1937, dove la pratica n. 279 del 16 febbraio viene così definita: "nuova catalogazione degli oggetti d'arte decorativa moderna e ricerca di oggetti non ritrovati in una prima indagine". L'argomento viene trattato da G. MORI, *La collezione di vetri moderni del Castello Sforzesco acquisiti negli anni Venti e Trenta, in Tra creatività e progettazione. Il vetro italiano a Milano. 1906-1968* (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 1998-10 gennaio 1999), a cura di R. BAROVIER MENTASTI, M. CHIRICO, G. MORI, A. PANSERA, C. SALS, Milano, 1998. In ACRA 7.1 invece i tessuti sono così registrati: "756. Hertha Ottolenghi Wedekind. Coperta, 10-12-1923; 756. Hertha Ottolenghi Wedekind. Tappeto, 10-12-1923". Anche questi pezzi oggi risultano persi, ma sono state ritrovate delle foto che hanno permesso di valutarne l'alta qualità estetica. Il tappeto è riprodotto in R. PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti del filo e della stampa*, cit., pag. 153; la coperta (ma Marangoni parla di un arazzo) in G. MARANGONI, *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative*, V, cit., tav. 40. Gli stessi sono ben visibili nelle foto del catalogo della mostra monzese. Nell'allestimento della casa di produzione ligure spiccano i due pezzi appesi alle pareti (Cfr. *Prima mostra biennale internazionale delle arti decorative, Villa Reale di Monza maggio-ottobre 1923*, a cura del CAMMU, Firenze-Venezia-Milano-Roma-Napoli, II, 1923, pag. 89).

⁽⁴⁰⁾ I registri di carico annotavano anche questo acquisto: in AD2 si legge: "3523. 29. Rosa Giolli Menni. Tappeto di velluto dipinto a grandi macchie"; una nota in corsivo, successiva, aggiunge: "Il tappeto fu posto in opera nel 1924 in una delle grandi vetrine contenente vetri e cristalli. Nel 1935, durante la riforma generale dell'ordinamento dei Musei, il tappeto assai ammalorato scomparve". In ACRA 7.1 invece: "756. Giolli Menni Rosa. 19.5 metri, velluto foderato in satin stampato in oro, 10-12-1923". Il tappeto non è più presente nelle Civiche Raccolte, ma abbiamo una testimonianza fotografica, che rappresenta i velluti e i batik esposti alla 1° Biennale di Monza. Il tappeto in questione potrebbe essere quello a terra al centro della sala. (Cfr. G. MARANGONI, *Enciclopedia delle Moderne Arti Decorative*, V, cit., tav. 42).

⁽⁴¹⁾ P. CHIESA (Milano, 1892-Parigi, 1948) apprese a lavorare il vetro nello studio di Gianotti, ma ben presto si staccò e creò la *Bottega di Pietro Chiesa*, specializzata nella produzione di vetrate d'arte (anche D'Annunzio gli commissionò la decorazione delle vetrate del Vittoriale). Partecipò con successo a tutte le edizioni della Biennale di Monza e alle Biennali di Venezia dal 1924 al 1926; all'Esposizione di Parigi del 1925 vinse una medaglia d'oro. Dopo il 1925 iniziò un'intensa collaborazione con Gustavo Pulitzer che gli commissionava vetrate per quasi tutte le navi da lui allestite. Nel 1933, invece, fondò insieme a Gio Ponti la *Fontana Arte*: la produzione di oggetti in piccolissima serie spiccava per raffinatezza e preziosità. Le raccolte del Castello Sforzesco accolsero una vetratina della Bottega di Pietro Chiesa Junior, *Il pappagallo*, come veniva annotato nei registri: in AD2: "4476. 75. Pietro Chiesa Junior. Vetrata: piccola ovale policroma con montatura in ottone (48x37cm i due diametri), 200 £"; in ACRA 7.1: "756. Chiesa Pietro. Piccola vetrata, 10-12-1923". Il pezzo risulta perso, ma abbiamo una rappresentazione fotografica in: A. CARPI, *Le invetriate di Pietro Chiesa Junior*, in "Le Arti Decorative", I, 3, 1923, pag. 22.

⁽⁴²⁾ Marangoni nel progettare la mostra riconobbe il valore delle arti regionali e le loro peculiarità, che si dovevano salvaguardare con orgoglio. Organizzò una sezione di arte retrospettiva regionale, sarda in questa occasione, che servisse "di base, di guida agli artefici nuovi che dovranno

darci lo stile nazionale senza tradire le più gloriose tradizioni nostre" (V. GIGLIO, *L'arte in Sardegna*, in "Le Arti Decorative", 3, 1923, pag. 18). La mostra era piccola ma affascinante e racchiudeva quell'immagine della Sardegna, ancora primitiva, radicata alle tradizioni familiari antiche. A testimoniare la ricchezza del patrimonio artistico sardo e dei suoi prodotti artigianali, il Comune di Milano acquistò un antico tappeto da cassone (Inv. AD N. 34), probabilmente tessuto nei primi decenni del 1800. Si legge in AD2: "3528. 34. *Sardegna. Antico tappeto da cassone*"; in ACRA 7.1: "756. *Sardegna. Tappeto antico da cassone, 10-12-1923*". Il tappeto in questione risulta perso, ma rimane una riproduzione fotografica in R. PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza*, cit., pag. 148.

- (43) Furono acquistati tre teli di damasco di tre metri l'uno: in ACRA 7.1: "756. *Soc. Cotoniere Meridionali. Tre teli damasco di 3 metri l'uno, 10-12-1923*". Nei registri AD2 sono invece registrati come tre oggetti diversi: si legge: "3524, 3525, 3526. 30, 31, 32. *Soc. Cotoniere Meridionali. Damasco*"; una nota in corsivo, successiva, aggiunge: "*Le stoffe elencate sotto i numeri 30-31.32 vennero usate nel 1924 come fondo di alcune vetrine dell'antica sala ceramiche. Nel 1935 in sede di riordino generale del museo scomparvero*". Molti tessuti scomparvero perché molto probabilmente negli anni furono utilizzati per altri scopi. I registri non ci danno delle descrizioni precise su questi tessuti, ma si presume che possano essere simili ai tessuti riprodotti in: G. MARANGONI, *Enciclopedia delle moderne arti decorative*, vol. V. *Le stoffe d'arte e l'arredamento della casa*, Bergamo, 1927, tav. 61, 62 e 63.
- (44) Commentava Papini: "*Si veda la vecchia e gloriosa fabbrica Ginori, che stava per divenire decrepita, come ha preso nuovo vigore dalla presenza di un uomo di gusto come il Ponti. Gusto un po' eclettico e troppo sollecito spesso di guardare alle mode straniere o di innestare nella decorazione della porcellana motivi di tarocchi o di stampe popolari, ma raffinatissimo in ogni modo e ardito e non ingombro di preconcetti e tale da fare onore grandissimo alla Richard-Ginori che improvvisamente si manifesta nella mostra di Monza all'avanguardia delle fabbriche odierne*". R. PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza. Le arti della terra*, in "Emporium", LVIII, 343, 1923, pag. 21.
- (45) In AD1 si legge: "3513. 3309. *Soc. Ceramica Richard-Ginori, Milano. Busto di donna: ceramica decorativa su bozzetto dello scultore Supino*"; in ACRA 7.1 invece: "756. *Soc. Ceramica Richard-Ginori, Milano. Busto di donna nr.226, 10-12-1923*".
- (46) I registri di carico AD1 lo descrivono così: "3514. *Soc. Ceramica Richard-Ginori, Milano. Piatto ceramico arti scienze industrie. Figure azzurre decorazioni in oro*". In ACRA 7.1 si dà una descrizione vaga: "756. *piatto senza numero, 10-12-1923*". Il piatto non è in questo momento riconoscibile nei musei del Castello, ma si è rintracciata una foto d'epoca, che molto probabilmente corrisponde al pezzo in questione. In C. CARRÀ, *L'arte decorativa contemporanea alla prima biennale internazionale di Monza*, Milano, 1923, pag. 55 vengono riprodotti alcuni oggetti della Manifattura Richard-Ginori, prodotti a Doccia, esposti a Monza. Tra gli altri vi è un piatto con didascalia: "*Piatto in porcellana su disegno dell'architetto Giovanni Ponti (acquistato dal Museo del Castello di Milano)*"; dal momento che questo sarebbe l'unico pezzo non ancora riconosciuto, possiamo presupporre che sia effettivamente il piatto in questione e possiamo pensare che per un errore di distrazione sia stato registrato come piatto in ceramica, invece che in porcellana.
- (47) Furono tralasciati quegli oggetti che erano stati già comprati nella prima Biennale: chiara era l'intenzione di non voler focalizzare gli acquisti verso un unico indirizzo. Quindi oltre alle sezioni straniere furono ignorati altri allestimenti che sicuramente esprimevano dei pezzi esem-

plari, ma che erano già presenti nella collezione: per esempio non furono scelti articoli dalla sezione romagnola, al quale fu dedicato uno studio particolareggiato, di sicuro alto livello artistico grazie alla presenza di oggetti di Ugo Bubani e Anselmo Bucci, i quali però erano già rappresentati nella raccolta per gli acquisti di due anni prima. Non fu comprato nulla neanche dalla mostra popolare, questa volta siciliana, che si riproponeva dopo il successo di quella sarda della prima edizione: Marangoni, come due anni prima, la pubblicizzò moltissimo, considerandola un elemento di richiamo della mostra. Anche in questo caso la raccolta poteva già contare sulla presenza di qualche esempio di arte regionale, che era stato scelto dalla biennale precedente.

- (48) Venivano così descritti in AD1: "3548. 3330. *Soc. Ceramica di Laveno. Vaso ceramico bianco con decorazioni di farfalle, fiori, uccelli, muli, macchiette in grigio celeste e oro*" e "3549. 1202. *Soc. Ceramica di Laveno. Vaso ceramico bianco con donna sdraiata sotto un melograno con scritta 'pulchra ut luna' + sotto 'electa ut sol' + 'speculum sine macula' + 'plaeclara ut fons' rupe con belvedere in sommità, albero' + scritta 'insula diei' + 'insula noctis', due navi*". In ACRA 7.1: "*Soc. Ceramica Laveno. Due vasi nr 153 e 76*".
- (49) In AD1 si legge: "3546. 868. *Fabbrica ceramiche e maioliche Giuseppe Mazzotti, Albisola. Piatto ceramico S. Antonio (disegno di Mario Gambetta)*"; l'altro invece: "3547. 869. *Fabbrica ceramiche e maioliche Giuseppe Mazzotti, Albisola. Piatto ceramico S. Giorgio (disegno di Mario Gambetta)*". In ACRA 7.1: "962. *Ditta Mazzotti, Albisola. Due piatti: S. Antonio e S. Giorgio. 260£*".
- (50) In AD1: "3550. 3361. *Ferruccio Mengaroni, Granchio. Ceramica*". In ACRA 7.1: "962. *Ferruccio Mengaroni. Pesaro, Marche. Il Granchio, ceramica, £ 5000*".
- (51) In AD1 era descritto: "3552. 3321. *R. Istituto d'Arte Industriale, Venezia. Putto: ceramica da giardino*"; in ACRA 7.1 invece: "932. *R. Istituto d'Arte Industriale, Venezia. Putto ceramico da giardino. £ 380*".
- (52) In AD1: "3554. 3359. *R. Istituto d'Arte Industriale, Napoli. Vaso ceramico decorato a rose gialle scure foglie verdi*" e l'altro invece: "*R. Istituto d'Arte Industriale, Napoli. Pantera in ceramica*"; in ACRA 7.1 invece furono registrati insieme: "*R. Istituto d'Arte Industriale, Napoli. Due vasi ceramici n. 110 e n. 184 cat mostra*". Non si è trovata però rispondenza alcuna tra questi numeri e quelli assegnati sul catalogo alle opere esposte in mostra.
- (53) G. MARANGONI, *La III Mostra internazionale delle arti decorative, Monza 1927. Notizie-Rilevi-Risultati*, cit., pag. 63.
- (54) Cfr. *Ivi*, pagg. 64ss.
- (55) Ad Arturo Martini (1889-1947) si deve la riscoperta agli inizi del XX secolo della ceramica come mezzo espressivo anticonvenzionale ed innovativo, in alternativa ai materiali tradizionali, quali bronzo e marmo.
- (56) In AD1 si legge: "59. 3829. *Casa 'Savona Nuova', scene della via crucis, maiolica eseguita su modello di Arturo Martini*"; in ACRA 7.2 si legge: "74. 1164. *maiolica 'scena della via crucis' su modello di A. Martini (Savona Nuova), £ 400*".
- (57) In AD1: "60. 3830. *idem, casa Savona Nuova, 'La Fuga in Egitto', maiolica su modello di Arturo Martini, £ 450*". Questo pezzo era rappresentato nella copertina della rivista "Poligono", I, 2, 1927.
- (58) In ACRA 7.2 è registrato: "76. 1164. *Maria Marino, porta in cuoio. 24 ottobre 1927, £ 3000*"; in AD2 invece: "3827. 56. *Maria Marino, Roma. Porta rivestita in cuoio sbalzato (ammezza-*

to)". Questa porta attualmente non è reperibile: ne era riportata una rappresentazione fotografica in L. SEARRA, *L'arte del cuoio. L'opera di Maria Marino*, in "Emporium", LXXII, 429, 1930, pag. 183s. e la didascalia informava che era presso la Galleria d'Arte Moderna a Milano. Inoltre era anche riportata in *Catalogo Ufficiale della terza mostra internazionale delle arti decorative*, I ed., cit., tav. 2 e in A. NEPPI, *Artieri del nostro tempo. Maria Marino maestra del cuoio sbalzato*, in "Rassegna dell'istruzione artistica", IV, 5-6, 1933, pag. 271: anche in questo articolo, riferendosi alla porta in esame si specificava che era stata acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Clelia Alberici, nel 1980, cita la porta in questione in *Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di studi e notizie", VII, 1980, pag. 60. Dall'articolo si deduce che la porta di Maria Marino fosse una delle 42 opere che il Museo d'Arte Decorativa milanese aveva prestato per la mostra "Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antiche a oggi, secoli XIV-XX", allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata nelle Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, dal 17 al 28 settembre 1980.

⁽⁵⁹⁾ Clelia Alberici ipotizzava fossero elementi che alludevano alla caccia, cfr. *ivi* pag. 60.

⁽⁶⁰⁾ Il pannello in questione si trova ora alla Galleria d'Arte Moderna. Il numero d'inventario GAM è 3832. È stato esposto alla Permanente di Milano nel 2001 e al Pac nel 2002 in occasione della mostra *Il futurismo a Milano. Anticipazioni per il nuovo museo d'arte moderna e contemporanea* (Padiglione d'arte Contemporanea, Milano, 22 febbraio-29 aprile 2002) allestita da Italo Rota; il pezzo non era registrato nell'elenco in G. MARANGONI, *La III Mostra internazionale delle arti decorative, Monza 1927. Notizie-Rilievi-Risultati*, cit., pag. 65s., ma risulta dai registri acquistato lo stesso giorno di tutti gli altri pezzi, il 24 ottobre 1927: in AD2 si legge "3832. 58. Fortunato Depero. Pannello in stoffa colorata. £ 300. Esposto alla Permanente (2001), in carico alla Raccolta Arte Antica"; in ACRA 7.2 invece: "78. 1164. Fortunato Depero. Pannello in stoffa. 24 ottobre 1927, £ 365".

⁽⁶¹⁾ *Lutti nella famiglia del Comune*, in "Città di Milano", XLVI, 5, 1928, pag. 58.

⁽⁶²⁾ Il contratto durava tre anni e una clausola ne stabiliva il rinnovo qualora da entrambe le parti non fosse stata fatta aperta dichiarazione almeno sei mesi prima dello scadere di questo.

⁽⁶³⁾ G. MARANGONI, *La III Mostra internazionale delle Arti Decorative, Monza 1927. Notizie-Rilievi-Risultati*, Bergamo, s.d. [1927], pag. 74s.

⁽⁶⁴⁾ Per una disamina sistematica delle opere acquisite si veda G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Il Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco. 1923-1933: un decennio di acquisizioni*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Milano, a. a. 2004-2005.

Achille Majnoni d'Intignano e i suoi disegni per tessuti per la Villa Reale di Monza

Breve nota su una riscoperta

Margherita Ghirardi

La ricerca negli archivi se condotta con pazienza, attenzione ed un pizzico di fortuna porta sempre a piccole scoperte o riscoperte. Così è stato anche in questo caso.

Tra il 1880 e il 1900, la Villa Reale di Monza è stata oggetto di vari interventi di restauro e risistemazione voluti dal Re Umberto I, che l'aveva scelta come sua dimora estiva preferita.

Incaricato dei lavori, oltre l'architetto Luigi Tarantola, era anche l'architetto Achille Majnoni d'Intignano⁽¹⁾, che nel 1894 "è nominato Ingegnere e Architetto a nostra Regia disposizione"⁽²⁾ e andava a risiedere con la famiglia in Palazzo Reale a Milano. L'intero suo archivio, il "Fondo Majnoni" (F.M.) è conservato all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ed è stato interamente riordinato, schedato e catalogato in occasione di una importante tesi di laurea: *L'architetto Achille Majnoni d'Intignano e il fondo dei suoi disegni conservati all'Archivio Storico di Milano*⁽³⁾. Questo ricco e prezioso fondo raccoglie tutti i progetti dell'architetto, siano essi per edifici o per arredi.

Alla Villa Reale di Monza sono dedicate molte tavole. Si possono vedere planimetrie dei vari piani, piante dei sottotetti, studi per camini e per le loro coperture e moltissimi progetti per arredi, ma quasi mai ci sono riferimenti a tappezzerie o a stoffe utilizzate, a esclusione dei pochi fogli che riproducono disegni per tessuti e altri arredi tessili conservati in un plico all'interno della cartella F.M.12.1⁽⁴⁾.

Qui sono custoditi tre disegni per passatoie⁽⁵⁾ (FIGG. 1, 2, 3) e cinque per tappezzerie⁽⁶⁾, tutti i fogli si possono datare indicativamente tra il 1890 e il 1900.

Il foglio F.M.12.1/19⁽⁷⁾ (FIG. 4) è il progetto per una tappezzeria di colore rosso, probabilmente da realizzare in damasco, che alterna con una disposizione a scacchiera stemmi crociati con motivi floreali incorniciati. Molto più interessante è la sua variante, F.M.12.1/20⁽⁸⁾ (FIG. 5), sempre con stemmi crociati sabaudi disposti a scacchiera e alternati a motivi floreali ma questa volta non incorniciati. Questa tappezzeria è stata progettata per la biblioteca come si desume da un altro disegno conservato

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

to)". Questa porta attualmente non è reperibile: ne era riportata una rappresentazione fotografica in L. SEARRA, *L'arte del cuoio. L'opera di Maria Marino*, in "Emporium", LXXII, 429, 1930, pag. 183s. e la didascalia informava che era presso la Galleria d'Arte Moderna a Milano. Inoltre era anche riportata in *Catalogo Ufficiale della terza mostra internazionale delle arti decorative*, I ed., cit., tav. 2 e in A. NEPPI, *Artieri del nostro tempo. Maria Marino maestra del cuoio sbalzato*, in "Rassegna dell'istruzione artistica", IV, 5-6, 1933, pag. 271: anche in questo articolo, riferendosi alla porta in esame si specificava che era stata acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Clelia Alberici, nel 1980, cita la porta in questione in *Cuoi delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di studi e notizie", VII, 1980, pag. 60. Dall'articolo si deduce che la porta di Maria Marino fosse una delle 42 opere che il Museo d'Arte Decorativa milanese aveva prestato per la mostra "Aspetti dell'Arte del cuoio dai tempi antiche a oggi, secoli XIV-XX", allestita dalla Biblioteca Trivulziana e dalle Raccolte d'Arte Applicata nelle Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, dal 17 al 28 settembre 1980.

⁽⁵⁹⁾ Clelia Alberici ipotizzava fossero elementi che alludevano alla caccia, cfr. *ivi* pag. 60.

⁽⁶⁰⁾ Il pannello in questione si trova ora alla Galleria d'Arte Moderna. Il numero d'inventario GAM è 3832. È stato esposto alla Permanente di Milano nel 2001 e al Pac nel 2002 in occasione della mostra *Il futurismo a Milano. Anticipazioni per il nuovo museo d'arte moderna e contemporanea* (Padiglione d'arte Contemporanea, Milano, 22 febbraio-29 aprile 2002) allestita da Italo Rota; il pezzo non era registrato nell'elenco in G. MARANGONI, *La III Mostra internazionale delle arti decorative, Monza 1927. Notizie-Rilievi-Risultati*, cit., pag. 65s., ma risulta dai registri acquistato lo stesso giorno di tutti gli altri pezzi, il 24 ottobre 1927: in AD2 si legge "3832. 58. Fortunato Depero. Pannello in stoffa colorata. £ 300. Esposto alla Permanente (2001), in carico alla Raccolta Arte Antica"; in ACRA 7.2 invece: "78. 1164. Fortunato Depero. Pannello in stoffa. 24 ottobre 1927, £ 365".

⁽⁶¹⁾ *Lutti nella famiglia del Comune*, in "Città di Milano", XLVI, 5, 1928, pag. 58.

⁽⁶²⁾ Il contratto durava tre anni e una clausola ne stabiliva il rinnovo qualora da entrambe le parti non fosse stata fatta aperta dichiarazione almeno sei mesi prima dello scadere di questo.

⁽⁶³⁾ G. MARANGONI, *La III Mostra internazionale delle Arti Decorative, Monza 1927. Notizie-Rilievi-Risultati*, Bergamo, s.d. [1927], pag. 74s.

⁽⁶⁴⁾ Per una disamina sistematica delle opere acquisite si veda G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Il Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco. 1923-1933: un decennio di acquisizioni*, tesi di laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Milano, a. a. 2004-2005.

Achille Majnoni d'Intignano e i suoi disegni per tessuti per la Villa Reale di Monza

Breve nota su una riscoperta

Margherita Ghirardi

La ricerca negli archivi se condotta con pazienza, attenzione ed un pizzico di fortuna porta sempre a piccole scoperte o riscoperte. Così è stato anche in questo caso.

Tra il 1880 e il 1900, la Villa Reale di Monza è stata oggetto di vari interventi di restauro e risistemazione voluti dal Re Umberto I, che l'aveva scelta come sua dimora estiva preferita.

Incaricato dei lavori, oltre l'architetto Luigi Tarantola, era anche l'architetto Achille Majnoni d'Intignano⁽¹⁾, che nel 1894 "è nominato Ingegnere e Architetto a nostra Regia disposizione"⁽²⁾ e andava a risiedere con la famiglia in Palazzo Reale a Milano. L'intero suo archivio, il "Fondo Majnoni" (F.M.) è conservato all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, ed è stato interamente riordinato, schedato e catalogato in occasione di una importante tesi di laurea: *L'architetto Achille Majnoni d'Intignano e il fondo dei suoi disegni conservati all'Archivio Storico di Milano*⁽³⁾. Questo ricco e prezioso fondo raccoglie tutti i progetti dell'architetto, siano essi per edifici o per arredi.

Alla Villa Reale di Monza sono dedicate molte tavole. Si possono vedere planimetrie dei vari piani, piante dei sottotetti, studi per camini e per le loro coperture e moltissimi progetti per arredi, ma quasi mai ci sono riferimenti a tappezzerie o a stoffe utilizzate, a esclusione dei pochi fogli che riproducono disegni per tessuti e altri arredi tessili conservati in un plico all'interno della cartella F.M.12.1⁽⁴⁾.

Qui sono custoditi tre disegni per passatoie⁽⁵⁾ (FIGG. 1, 2, 3) e cinque per tappezzerie⁽⁶⁾, tutti i fogli si possono datare indicativamente tra il 1890 e il 1900.

Il foglio F.M.12.1/19⁽⁷⁾ (FIG. 4) è il progetto per una tappezzeria di colore rosso, probabilmente da realizzare in damasco, che alterna con una disposizione a scacchiera stemmi crociati con motivi floreali incorniciati. Molto più interessante è la sua variante, F.M.12.1/20⁽⁸⁾ (FIG. 5), sempre con stemmi crociati sabaudi disposti a scacchiera e alternati a motivi floreali ma questa volta non incorniciati. Questa tappezzeria è stata progettata per la biblioteca come si desume da un altro disegno conservato

nella cartella F.M. 1. Su questo foglio, F.M.1/37⁽⁹⁾ (FIG. 6) si vede chiaramente la parete della stanza ricoperta con una stoffa rossa, anche in questo caso un damasco, che alterna motivi floreali a scudi crociati, mentre in alto è una bordura a due colori, disegno giallo su fondo rosso, che ricorda molto il foglio F.M.12.1/19 (FIG. 4) con gli stessi scudi crociati alternati a motivi floreali incorniciati.

La scoperta più interessante riguarda però i fogli F.M.12.1/11 e 17⁽¹⁰⁾ (FIGG. 7, 8). Entrambi i disegni, uno a matita e l'altro a tempera rossa, rappresentano motivi floreali incorniciati e alternati ad aquile con lo stemma crociato reggenti tra gli artigli alternativamente uno o due cartigli con la scritta "*ie atans mo anstre*"⁽¹¹⁾. Senza dubbio i due fogli sono il progetto, realizzato con piccole varianti, di un tessuto per arredo schedato nel 2005 in occasione di due ricerche coordinate da Chiara Buss – direttore del Museo Studio del Tessuto (MuST) della Fondazione Antonio Ratti di Como – per la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano, di cui non si era trovata nessuna informazione. Nel corso delle due ricerche tra i vari reperti tessili schedati c'erano anche quattordici frammenti di tessuto⁽¹²⁾ (FIG. 9), probabilmente coperture per poltrone e scranni, e un divano⁽¹³⁾ proveniente dalla Villa Reale di Monza⁽¹⁴⁾, ricoperto con la medesima stoffa (FIG. 10): un broccatello con fondo raso color cremisi e disegno per trama lanciata gialla.

La differenza tra il progetto disegnato da Majnoni e la sua realizzazione consiste nell'aquila che nel tessuto non regge più tra gli artigli il cartiglio, ma è incorniciata da elementi floreali stilizzati da cui dipartono quattro nastri con il motto "*ie atans mo anstre*" che formano delle grandi maglie che racchiudono motivi floreali a loro volta incorniciati. Molto simile a questa resa dell'aquila con incorniciatura è un altro foglio F.M.12.1/18⁽¹⁵⁾, (FIG. 11) che, dato lo svolgimento con andamento orizzontale delle aquile e dei fiori incorniciati, fa pensare si tratti di un progetto per una fascia o bordura. Purtroppo su nessuno di questi fogli del fondo Majnoni conservati all'Archivio Storico Civico della Biblioteca Trivulziana, sono riportate indicazioni riguardo alla realizzazione dei tessuti, al loro utilizzo, alla loro futura collocazione e alla ditta che li ha prodotti. Si sa solo, dall'analisi degli inventari della Villa Reale di Monza, che la maggior parte dei tessuti venivano acquistati dalla ditta Osnago – Fabbrica di Stoffa di Seta e che questa era anche Fornitore della Real Casa. È quindi probabile che queste stoffe siano state realizzate da tale ditta. Purtroppo la ditta Osnago ha avuto varie vicissitudini che l'hanno portata alla liquidazione nel 1986⁽¹⁶⁾ e tuttora quindi è impossibile rintracciare il suo archivio storico per avere una conferma o meno a tale supposizione.

Al fine di tale ricerca sarebbe quindi utile e fondamentale consultare gli archivi della Villa Reale di Monza relativi alle spese e ai pagamenti fatti tra gli anni 1880-1900 per vedere se risulta su qualche fattura la descrizione di questo tessuto, così da sapere l'anno esatto ed anche la ditta che lo ha prodotto.

La ricerca comunque continuerà in questa direzione e gli eventuali risultati saranno comunicati.

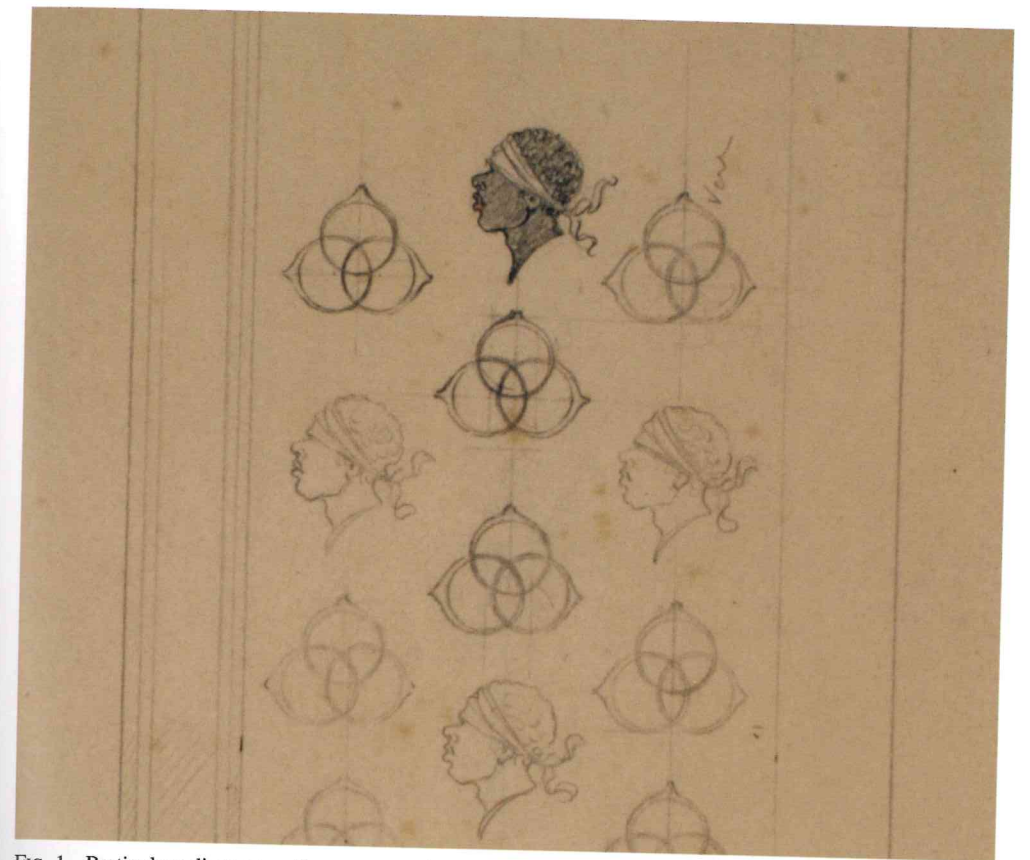


FIG. 1 - Particolare di un progetto per passatoia con simboli di casa Savoia. 1890-1900. (F.M. 12.1/12) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

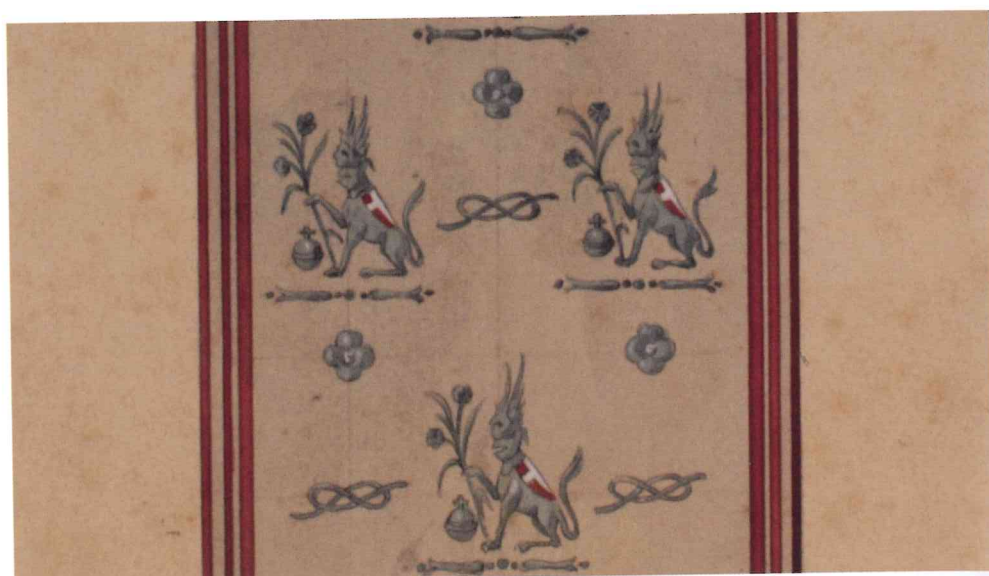


FIG. 2 - Particolare di un progetto per passatoia con simboli di casa Savoia. 1890-1900.
(F.M. 12.1/13) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 3 - Particolare di un progetto per passatoia. In basso a destra è la scritta:
"Disegno al vero delle / aquile da tessere sulle / passatoje - per Monza". 1890-1900.
(F.M. 12.1/14) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

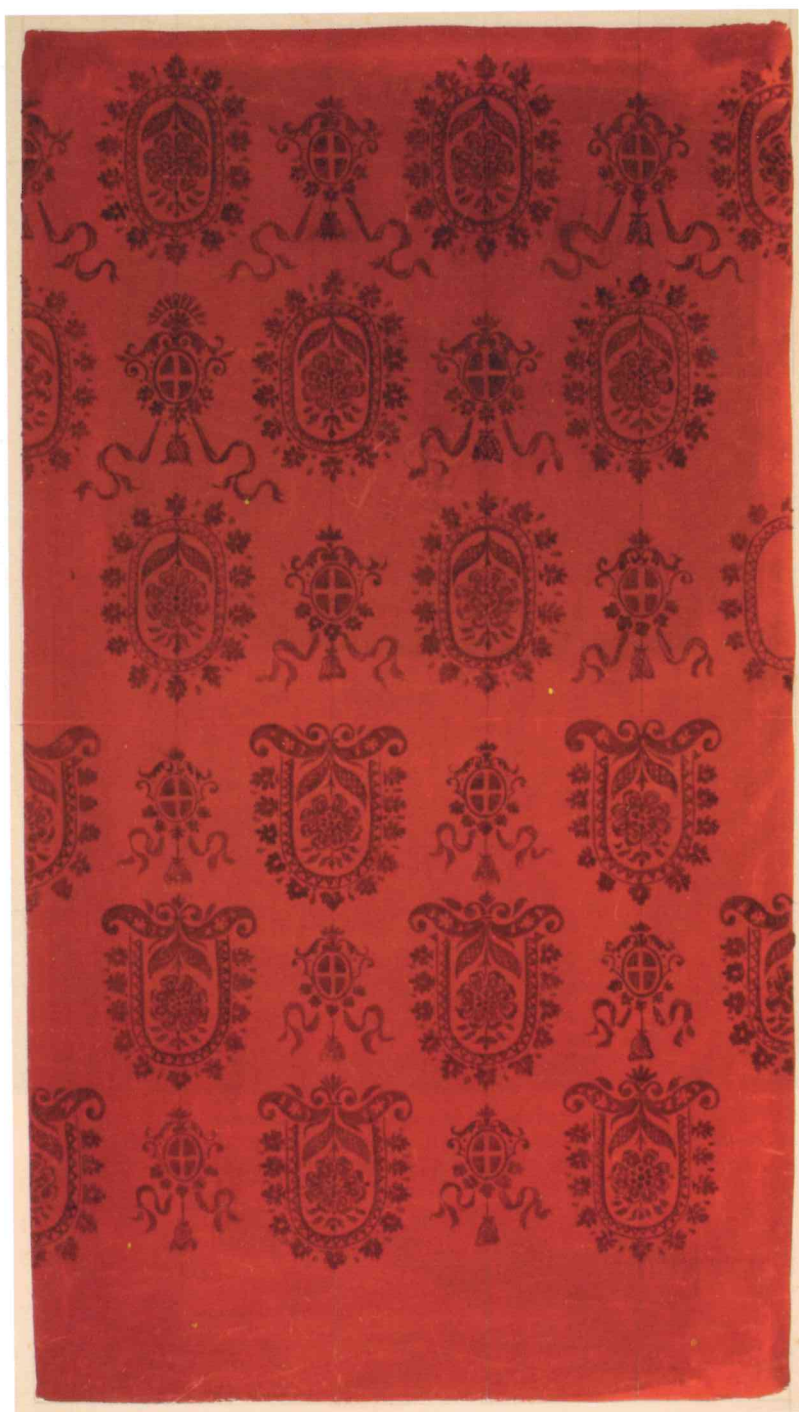


FIG. 4 - Progetto di decorazione per tappezzeria. 1890-1900.
(F.M. 12.1/19) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

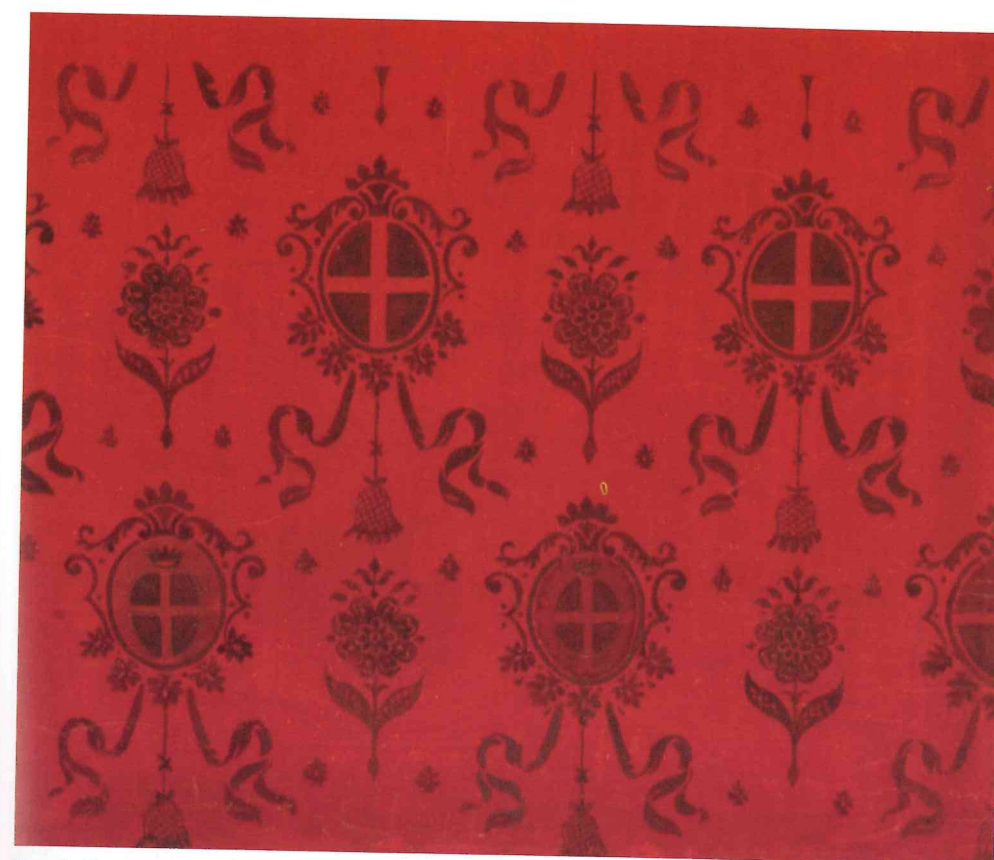


FIG. 5 - Progetto di decorazione per tappezzeria della biblioteca. 1890-1900.
(F.M. 12.1/20) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

NOTE

- (1) Milano, 30.01.1855 – Vill'Incino 15.02.1935.
- (2) F.M. 12.2/140, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano
“*UMBERTO I / Per Grazia di Dio e per Volontà della Nazione / RE D'ITALIA / Volendo valerCi a nostro Sovrano Beneficio e per i / Bisogni da noi direttamente indicati, dell'opera tecnica de / L'Ingegnere Architetto Nobile Achille Majnoni d'Intignano. / Sulla proposta del Reggente il Ministero della Nostra Real Casa / Abbiamo decretato e decretiamo / Articolo unico, / Majnoni d'Intignano Nobile Achille, è nominato Ingegnere e Architetto a nostra Regia disposizione. / Il Reggente il Ministero predetto è incaricato della esecuzione del presente Decreto. / Dato a Roma addì 30 marzo 1894 / Firmato UMBERTO / Controfirmato E. PONZIO VAGLIA*”.
- (3) Tesi di laurea di B. GROSSO, E. MAGNI, M. SCALABRINI. Relatore: Prof.ssa Giuliana Ricci, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, Anno Accademico 1986-1987.
- (4) F.M. 12.1, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (5) F.M. 12.1/12, 13, 14, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (6) F.M. 12.1/11, 17, 18, 19, 20, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (7) F.M. 12.1/19, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (8) F.M. 12.1/20, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (9) F.M. 1/37, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (10) F.M. 12.1/11 e F.M. 12.1/17, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (11) L'iscrizione *ie atans mo anstre* (j'atans mon astre) “io attendo la mia stella”, è un motto fatto incidere da Amedeo VI (1334-1383) nel suo stemma e che fu ripreso da una medaglia coniata da re Carlo Alberto nel 1846 e rappresentante il motto attorno ad un leone Savoia che artiglia un aquila che allude all'aquila austriaca.
- (12) Scheda n° 6 in: C. BUSS (a cura di), *Schedatura di 14 arredi tessili*. Pertinenza Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il paesaggio di Milano. Effettuata presso la Certosa di Pavia il 31 maggio 2005, a cura di Museo Studio del Tessuto - Fondazione Antonio Ratti, Como.
- (13) Scheda n° 9 in C. BUSS (a cura di), *Schedatura di 13 arredi tessili*. Pertinenza Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano. Effettuata presso la Cascina Milano, Parco di Monza il 19 ottobre 2005, a cura di Museo Studio del Tessuto - Fondazione Antonio Ratti, Como.
- (14) Il divano ha come numero d'inventario: L 7668/81 e stando all'inventario della Villa Reale di Monza del 1881 doveva trovarsi in *Loc. 51 - Gabinetto di seguito per toeletta Corridoio Nobile 2° piano*, mentre nell'inventario del 1908 ha come numero L 2314 e si trovava: *discesi nell'ammezzato sottostante dello stesso braccio a nord detto Corridoio A-bis - Loc. 11*. Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano.
- (15) F.M. 12.1/18, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.
- (16) Archivio della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Milano, Fondo Cessate, N° REA/Reg. ditte 71686.

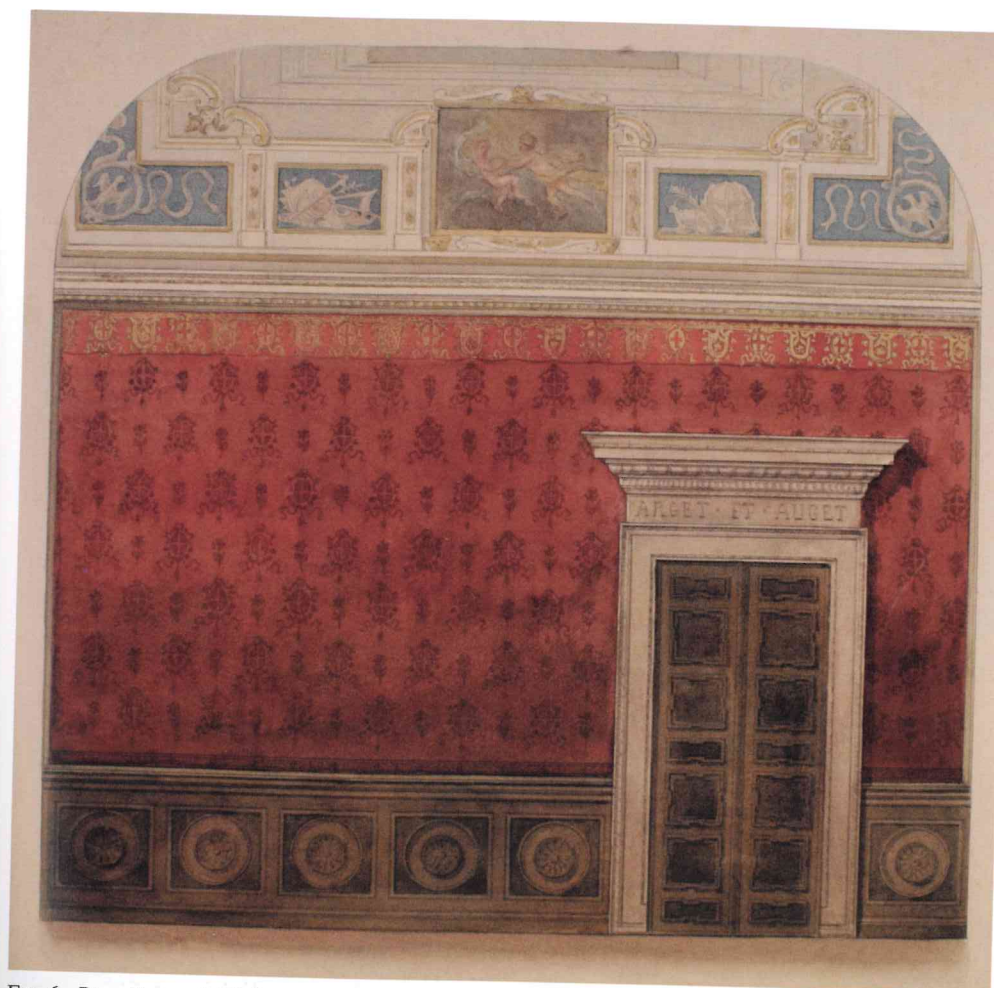


Fig. 6 - Progetto per la biblioteca. 1890-1900.
(F.M. 1/37) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 7 - Disegno per tappezzeria con stemma reale. 1890-1900.
(F.M. 12.1/11) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Disegno per tappezzeria con stemma reale. 1890-1900.
(F.M. 12.1/17) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

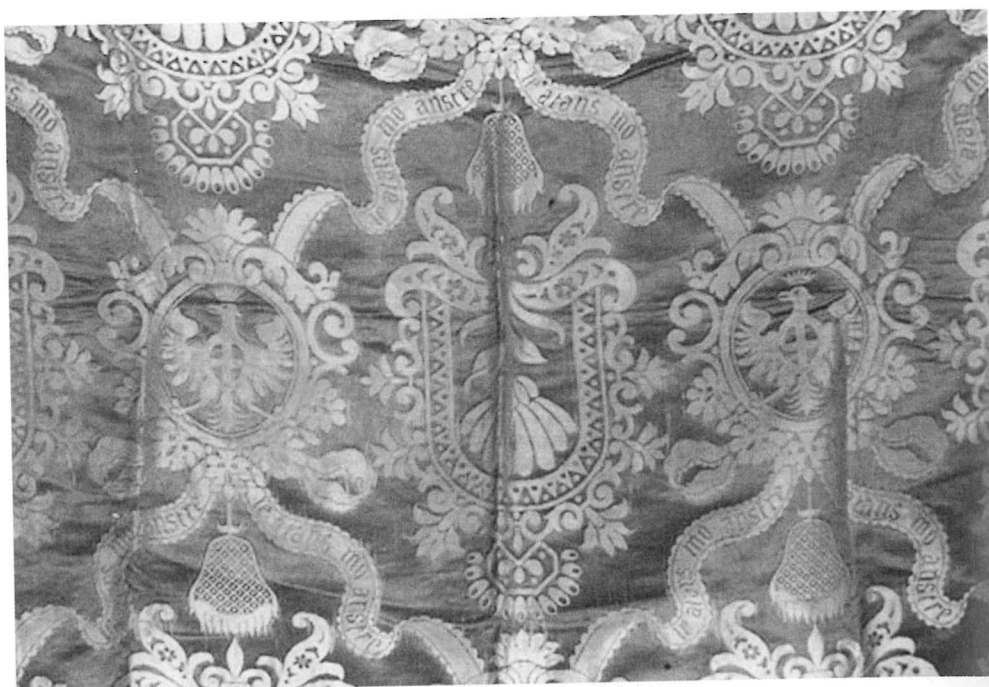


FIG. 9 - Particolare di uno dei frammenti tessili probabilmente provenienti dalla Villa Reale di Monza.
È possibile leggere il motto: *ie atans mo anstre*.
Certosa di Pavia, Pavia.



FIG. 10 - Particolare del tessuto di copertura del cuscino del divano, inv. L.7668/81
e proveniente dalla Villa Reale di Monza, dagli inventari doveva trovarsi nel Loc. 51 - *Gabinetto di seguito*
per toeletta Corridoia Nobile 2° piano.
Cascina Milano nel Parco di Monza.

BIBLIOGRAFIA

Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano. Fondo Majnoni: F.M.1/37; F.M.12.1/ 11, 12,13, 14, 17, 18, 19, 20; F.M. 12.2/140.

Archivio della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Milano. Fondo Cessate, N° REA/Reg. ditte 71686.

Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano. *Inventario mobili dotazione corona. Monza dal 6800 al 8830, vol. 5*, 1881; *Inventario. Mobili di arredamento Dotazione Corona Monza. Dal 1 al 2693 vol 1*. 1908.

C. BUSS (a cura di), *Schedatura di 14 arredi tessili*. Pertinenza Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il paesaggio di Milano. Effettuata presso la Certosa di Pavia il 31 maggio 2005, a cura di Museo Studio del Tessuto - Fondazione Antonio Ratti, Como.

C. BUSS (a cura di), *Schedatura di 13 arredi tessili*. Pertinenza Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il paesaggio di Milano. Effettuata presso la Cascina Milano, Parco di Monza il 19 ottobre 2005, a cura di Museo Studio del Tessuto - Fondazione Antonio Ratti, Como.

F. DE GIACOMI (a cura di), *La Villa Reale di Monza*, Cinisello Balsamo, 1999.

B. GROSSO, E. MAGNI, M. SCALABRINI, *L'architetto Achille Majnoni d'Intignano e il fondo dei suoi disegni conservati all'Archivio Storico di Milano*. Tesi di laurea. Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1986-1987.

C. POZZI, *L'importante dono di una raccolta di stoffe per mobili fine sec. XIX-inizio sec. XX*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol IX, anno VIII, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 11 - Disegno per tappezzeria, probabilmente una fascia o bordura, con stemma reale. 1890-1900. (F.M. 12.1/18) Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano.

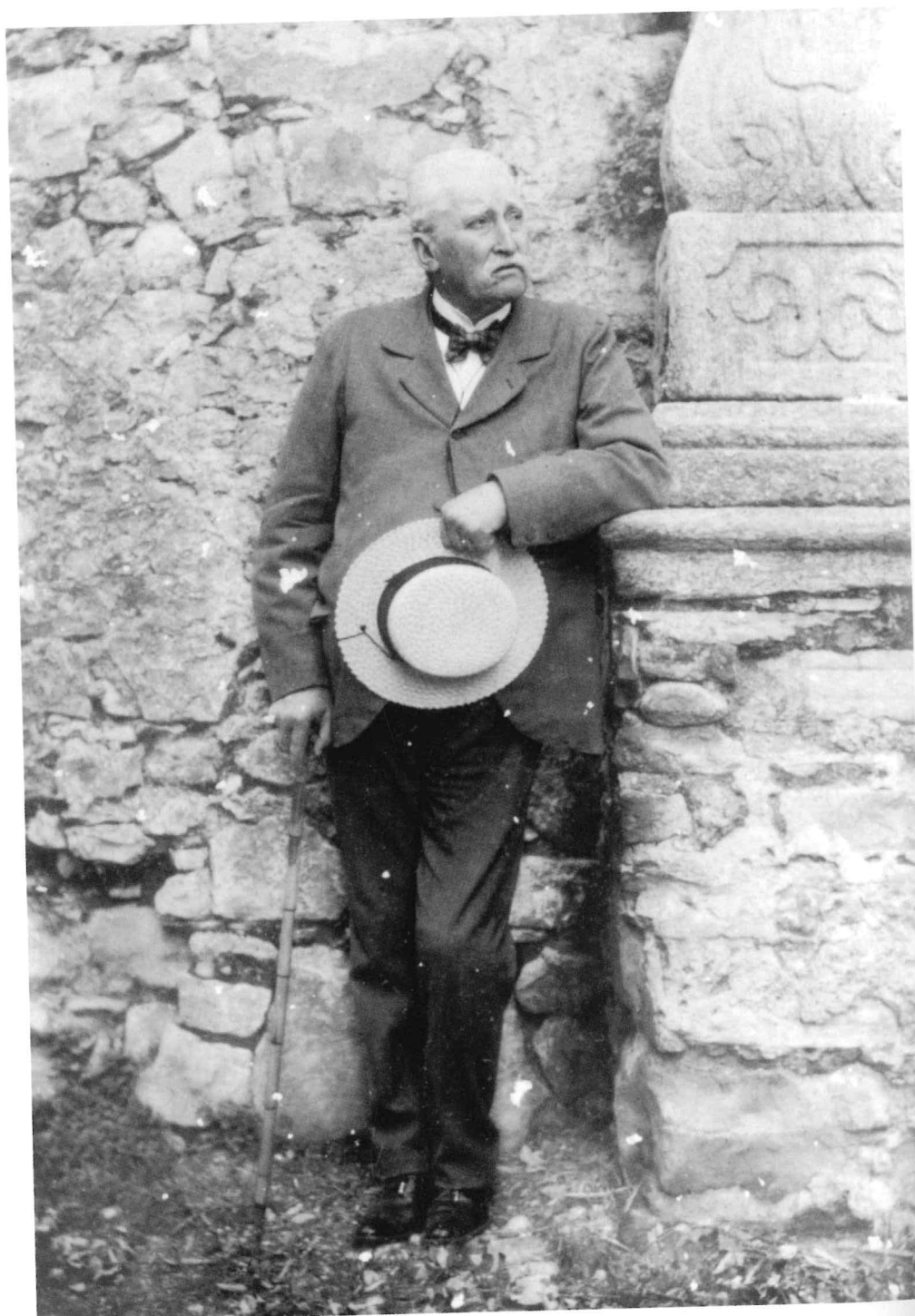


FIG. 1 - Alfonso Garovaglio, nell'unica fotografia a noi nota.

Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano

Marina Ubaldi

A cento anni dalla sua morte a Como è stato ricordato Alfonso Garovaglio, archeologo e collezionista, che fu un personaggio noto negli ambienti culturali della seconda metà dell'800, sia come studioso che come membro di diverse istituzioni allora preposte alla tutela e alla conservazione dei beni culturali⁽¹⁾. Partner del progetto promosso dai Musei Civici di Como è stato il Centro Italo-Tedesco Villa Vigoni, che ha sede a Lovenjo di Menaggio all'interno di due dimore ottocentesche, Villa Mylius-Vigoni e Villa Garovaglio-Ricci⁽²⁾, la casa appunto dove Garovaglio aveva allestito il suo museo privato.

La figura di Garovaglio (FIG. 1) è ancora poco conosciuta, nonostante egli abbia svolto un ruolo culturale abbastanza importante; il suo nome oggi è infatti ricordato per lo più in campo archeologico, in riferimento alla raccolta di reperti che egli volle passasse al Museo di Como dopo la sua morte. L'iniziativa ha fornito quindi la possibilità di studiarne la figura e di indagare contemporaneamente anche il quadro della cultura di fine '800 tra Milano e Como.

La rivalutazione di questo personaggio passa soprattutto attraverso uno studio approfondito delle sue carte, costituite dall'archivio personale⁽³⁾, dai taccuini con il diario e i disegni⁽⁴⁾ del viaggio in Siria e Mesopotamia, entrati recentemente in possesso del Comune di Como, e da altri album di disegni, di proprietà sia della Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano⁽⁵⁾ che di privati.

La vita e la figura di Alfonso Garovaglio

Alfonso Garovaglio nasce il 5 settembre 1820 a Cantù da Pasquale (1773-1856) e Rosa Boldorini (1797-1883)⁽⁶⁾. La famiglia paterna basava le proprie ricchezze sul commercio ed il nonno, Sante, oriundo di Bissone⁽⁷⁾, agiato farmacista e droghiere che aveva bottega in piazza del Duomo a Como, pare essere stato il fondatore del patrimonio. I figli di Sante, Pasquale, padre di Alfonso, e Francesco, padre del più

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006



FIG. 1 - Alfonso Garovaglio, nell'unica fotografia a noi nota.

Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano

Marina Uboldi

A cento anni dalla sua morte a Como è stato ricordato Alfonso Garovaglio, archeologo e collezionista, che fu un personaggio noto negli ambienti culturali della seconda metà dell'800, sia come studioso che come membro di diverse istituzioni allora preposte alla tutela e alla conservazione dei beni culturali⁽¹⁾. Partner del progetto promosso dai Musei Civici di Como è stato il Centro Italo-Tedesco Villa Vigoni, che ha sede a Lovenjo di Menaggio all'interno di due dimore ottocentesche, Villa Mylius-Vigoni e Villa Garovaglio-Ricci⁽²⁾, la casa appunto dove Garovaglio aveva allestito il suo museo privato.

La figura di Garovaglio (FIG. 1) è ancora poco conosciuta, nonostante egli abbia svolto un ruolo culturale abbastanza importante; il suo nome oggi è infatti ricordato per lo più in campo archeologico, in riferimento alla raccolta di reperti che egli volle passasse al Museo di Como dopo la sua morte. L'iniziativa ha fornito quindi la possibilità di studiarne la figura e di indagare contemporaneamente anche il quadro della cultura di fine '800 tra Milano e Como.

La rivalutazione di questo personaggio passa soprattutto attraverso uno studio approfondito delle sue carte, costituite dall'archivio personale⁽³⁾, dai taccuini con il diario e i disegni⁽⁴⁾ del viaggio in Siria e Mesopotamia, entrati recentemente in possesso del Comune di Como, e da altri album di disegni, di proprietà sia della Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano⁽⁵⁾ che di privati.

La vita e la figura di Alfonso Garovaglio

Alfonso Garovaglio nasce il 5 settembre 1820 a Cantù da Pasquale (1773-1856) e Rosa Boldorini (1797-1883)⁽⁶⁾. La famiglia paterna basava le proprie ricchezze sul commercio ed il nonno, Sante, oriundo di Bissone⁽⁷⁾, agiato farmacista e droghiere che aveva bottega in piazza del Duomo a Como, pare essere stato il fondatore del patrimonio. I figli di Sante, Pasquale, padre di Alfonso, e Francesco, padre del più

noto Santo (1805-1882), insigne botanico, docente e rettore all'Università di Pavia, continuano in parte a gestire i commerci di spezieria e farmacia, ma sono designati come "possidenti" nelle carte d'archivio. La fusione per via matrimoniale con altre famiglie abbienti ha contribuito a porre le basi del patrimonio: Maria Giovanna Ricci, sorella del compositore Francesco Pasquale Ricci, sposando Sante porta infatti in dote i possedimenti di Lovenò e forse di Blevio. Il matrimonio di Pasquale con Rosa Boldorini comporterà probabilmente l'acquisizione dei possedimenti canturini⁽⁸⁾.

Nel 1837 Pasquale Garovaglio si trasferisce con la famiglia a Milano; Alfonso, che aveva iniziato gli studi al Convitto Bosisio di Monza, frequenta perciò il Liceo milanese di S. Alessandro e quindi si laurea in legge all'Università di Pavia. Nonostante gli studi giuridici egli non eserciterà mai la professione dedicandosi invece alle ricerche archeologiche, ai viaggi e alla passione per le arti.

Nel 1848 Garovaglio aderisce alle istanze degli insorti delle Cinque Giornate di Milano e l'anno successivo si arruola tra i volontari della Colonna Dolzino; come risulta dal suo stato di servizio, la partecipazione alle campagne per l'Unità d'Italia del 1859 gli vale la medaglia commemorativa francese⁽⁹⁾. Nonostante in seguito Garovaglio non amasse rievocare quegli anni⁽¹⁰⁾, un'importante anche se indiretta testimonianza del suo impegno patriottico è costituita dal fatto che Antonio Fogazzaro si ispirò a lui nel delineare la figura del cospiratore Pedraglio, amico del protagonista del romanzo *Piccolo mondo antico*⁽¹¹⁾.

L'ambiente milanese e la frequentazione di personalità colte e di idee liberali sono molto importanti per la formazione di Garovaglio, tuttavia resteranno sempre forti i suoi legami con Cantù, ma ancor di più con Lovenò. In questa località al centro del Lago di Como, sopra Menaggio, dotata di una splendida vista sulla penisola di Bellagio e sullo scenario delle Grigne, Alfonso ristrutturerà la dimora del nonno, ricavata dalla vecchia filanda, per farne un'elegante villa aperta su un giardino all'italiana⁽¹²⁾ e allestirà il proprio museo personale.

Al suo primo tour per l'Italia, compiuto all'età di ventisei anni, che lo porta a visitare Firenze, Roma, Napoli e la Sicilia, possiamo far risalire la sua passione per le antichità e l'archeologia⁽¹³⁾.

Tra il 1861 e il 1872 Garovaglio soggiorna più volte in Sardegna⁽¹⁴⁾, dove esplora a fondo la regione occidentale dell'isola e soprattutto le aree archeologiche di Tharros e Cornus, da cui riporta numerosi oggetti archeologici della cultura fenicio-punica⁽¹⁵⁾.

Nel 1869 Garovaglio si reca in Siria, Palestina ed Egitto. Il viaggio viene compiuto in compagnia di Giuseppe Vigoni detto Pippo (1846-1914), figlio di Ignazio Vigoni e di Luigia Vitali, vedova di Giulio Mylius, giovane di vasti interessi e colte frequentazioni⁽¹⁶⁾, che dedicherà la sua vita all'attività di esploratore e alle questioni coloniali⁽¹⁷⁾.

Di questo viaggio abbiamo il resoconto tratto dalle memorie di Vigoni⁽¹⁸⁾ e un articolo a firma di entrambi i viaggiatori pubblicato nel "Bollettino della Società Geografica Italiana" del 1870⁽¹⁹⁾, di carattere quasi esclusivamente archeologico.

Dalla fine degli anni '50 abbiamo testimonianze dell'impegno pubblico di Garovaglio, a iniziare da quello nell'amministrazione di Lovenò, dove risulta membro del Consiglio e della Giunta Municipale, revisore dei conti, componente della locale Congregazione di Carità, rappresentante consorziale, soprintendente scolastico. Nel 1869 è nominato membro del Consiglio e direttore dei fondi della "Società d'incoraggiamento per le arti e mestieri di Milano", carica che mantiene almeno fino al 1883⁽²⁰⁾.

Nelle letture private, nei viaggi e nell'impegno al fianco di Vincenzo Barelli⁽²¹⁾, dobbiamo vedere probabilmente le tappe della formazione archeologica di Garovaglio, cui si può aggiungere la frequentazione delle lezioni di Bernardino Biondelli attestata dagli appunti conservati su uno dei taccuini⁽²²⁾. Egli risulta comunque impegnarsi pubblicamente in ambito archeologico solo intorno all'inizio degli anni '70.

Prima di riassumere brevemente le tappe dell'attività di Garovaglio in campo archeologico, è necessario premettere che già nel settembre del 1861 il Consiglio Provinciale di Como, "*primo in tutta Italia*"⁽²³⁾, aveva istituito una "Commissione Provinciale per la conservazione dei monumenti antichi" allo scopo di "*vigilare alla conservazione degli oggetti di arte bella, dei monumenti pubblici e privati, di raccogliere iscrizioni, documenti, tradizioni, riti, canzoni, voci vernacole e nomi corografici, e proporre poi per altra sessione del Consiglio quelle modalità che dagli studi fatti apparissero meglio acconcie, ed anche lo stanziamento della conveniente somma per riunire, conservare e pubblicare i fonti della storia provinciale*". Nonostante questa precoce presa di coscienza, però solo nel 1870, dopo un decennio di scarsa attività, la Commissione si ricostituisce e diviene pienamente operativa, con il compito primario della redazione di un elenco dei monumenti da notificare al Ministero della Pubblica Istruzione a scopo di tutela e salvaguardia⁽²⁴⁾. Come organo di stampa si decide di avviare la pubblicazione di un periodico, la "Rivista Archeologica della Provincia di Como": la presidenza sia della Commissione che della Rivista viene affidata al canonico Barelli e Garovaglio in entrambi i casi è nominato segretario.

Alla fine dello stesso 1871 viene creata dal Consiglio Municipale un'altra commissione, deputata alla "*formazione e conservazione del Civico Museo*", istituto che nel 1878 vedrà la luce presso il locale Liceo Classico⁽²⁵⁾.

Negli stessi anni abbiamo traccia della partecipazione di Garovaglio, come organizzatore o prestatore di materiali delle sue collezioni, alle "Esposizioni d'arte industriale" di Varese del 1871, di Como del 1872, di Milano del 1874, del 1875, del 1881, del 1894⁽²⁶⁾, egli prende parte anche ad alcuni dei primi "Congressi Internazionali di antropologia e archeologia preistorica" (Bruxelles, 1872; Stoccolma, 1874; Lisbona, 1880; "Congrès archéologique de France" di Caen 1883 e 1893)⁽²⁷⁾. Tra le altre attività diventa socio corrispondente della "Società archeologica di Bruxelles", membro della "Società archeologica di Francia" e della "Società degli antiquari di Normandia", socio corrispondente della "Deputazione di storia patria di Torino", membro della "Società Storica Lombarda" e della "Società Storica Comense"⁽²⁸⁾.

Di particolare importanza per Garovaglio è la nomina nel 1878 (25 giugno) ad Ispettore agli scavi d'antichità e monumenti del circondario di Lecco, seguita a poca distanza (11 dicembre 1878) dall'ammissione nella "Commissione conservatrice del Museo civico di Como" e poi dalla nomina (1879) a direttore responsabile della "Rivista Archeologica". Nel 1890, alla morte di Vincenzo Barelli, viene nominato Ispettore dei monumenti del circondario di Como, incarico che terrà fino al 1895, e nel 1899 diviene membro della "Consulta per il Museo Patrio di Archeologia" di Milano, in sostituzione del defunto Giuseppe Bertini, e si occupa di riordinare le collezioni paleontologiche del Museo di Storia Naturale in occasione del loro trasferimento al M.P.A.⁽²⁹⁾.

Questi incarichi sembrano averlo assorbito intensamente per diversi anni, nei quali si dedica ai compiti della tutela e della ricerca e pubblica più di cinquanta articoli sulla "Rivista Archeologica Comense", su "Archivio Storico Lombardo" e su "Notizie degli Scavi di Antichità". Collabora anche con brevi articoli e comunicazioni di rinvenimenti al quotidiano milanese "La Perseveranza". Le particolari benemerite scientifiche gli valgono pertanto nel 1884 la nomina a Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia⁽³⁰⁾.

Tra l'autunno del 1886 e la primavera 1887 Garovaglio compie una spedizione in Siria e Mesopotamia e dal Golfo Persico raggiunge anche l'India. Il resoconto di questo viaggio è giunto a noi negli appunti fissati sui piccoli taccuini tascabili e nelle lettere inviate alla figlia Adele, che furono poi pubblicate in volume nel 1896⁽³¹⁾.

L'ultimo incarico ufficiale è, nel 1902, la presidenza onoraria della "Società Archeologica Comense"⁽³²⁾.

Nonostante l'età avanzata solo negli ultimi anni vediamo diminuire l'impegno e la combattività di Alfonso Garovaglio, che muore a Milano il 28 febbraio 1905 e come era sua volontà viene sepolto a Lovenno, nel cimitero poco distante dalla villa di famiglia.

Garovaglio archeologo

Attraverso gli articoli e gli appunti inediti raccolti nei taccuini possiamo conoscere gli interessi archeologici di Alfonso Garovaglio. Come si è già detto, il suo impegno istituzionale si svolge soprattutto in ambito comasco: fa da colonna portante della sua attività l'amicizia con Vincenzo Barelli e l'impegno nella costituzione del Museo Civico e nella fondazione della "Rivista Archeologica". Intenso è lo zelo da lui manifestato nello svolgere l'attività di Ispettore degli scavi e dei monumenti: il motto "*vedere vedere vedere*" che a detta sua "*è indispensabile*" nel lavoro dell'archeologo ben rappresenta il principio della conoscenza diretta che sottostà ad ogni sua ricerca⁽³³⁾.

Come sovente accadeva, gli interessi di Garovaglio spaziavano un po' a tutte le epoche e culture. I viaggi compiuti lo avevano portato a visitare località dove erano in corso nuovi ritrovamenti archeologici, in particolare quelle della Sardegna, la Toscana (Corneto Tarquinia) e la Campania (Suessola), e formarono la sua mentalità di

attento osservatore, che aveva a cuore soprattutto la conoscenza e il rispetto per le testimonianze del passato.

Il suo interesse scientifico viene attratto sulle popolazioni preistoriche dai numerosi ritrovamenti che si stavano facendo nei dintorni di Como: si occupa così dei ritrovamenti nelle torbiere di Bosisio e Pusiano, delle necropoli di Breccia, Villa Nessi, Moncucco, Civiglio, degli scavi di Rondineto, segue anche gli scavi in corso a Golassecca, Castelletto Ticino e Somma Lombardo. Pur essendosi dedicato più volte a quella civiltà che egli definiva "*Gallica, o Celto-Gallica, o Italo-Gallica che voglia chiamarsi*"⁽³⁴⁾ e sulla quale si stava appuntando l'interesse di diversi studiosi, Garovaglio non tende però a specializzarsi e ad approfondire, così che i diversi articoli da lui pubblicati su questo argomento sono più relazioni di ritrovamenti e inventari di reperti che non studi scientifici⁽³⁵⁾. L'età romana sembra però interessarlo parimenti e costituisce l'argomento di altri lavori, anch'essi pubblicati in occasione del ritrovamento di tombe o di resti monumentali ed iscrizioni.

L'attività di Ispettore ai monumenti lo porta ad occuparsi anche di problemi legati alla conservazione e al restauro. In questo campo il suo merito più grande sembra essere stata la ricognizione dei monumenti presenti in un territorio ancora in gran parte inesplorato sotto il profilo artistico, come dimostrano gli appunti e le numerose relazioni inviate alla Prefettura e al Ministero della Pubblica Istruzione per sollecitare interventi e sovvenzioni⁽³⁶⁾.

Il Museo Garovaglio a Lovenno

Nei tre locali che occupano l'ala destra della villa di Lovenno Alfonso Garovaglio aveva allestito il suo museo privato. La prima sala raccoglieva i reperti preistorici e protostorici: industria litica di provenienza nordeuropea, reperti dalle stazioni palafitticole recentemente scoperte in Lombardia e dalle terramare dell'Emilia e i corredi protostorici di Golassecca, Castelletto Ticino e dei dintorni di Como. Veniva poi la raccolta di oggetti fenici, etruschi, greci e romani, nella cosiddetta "*Sala pompeiana*". La terza sala "*all'egiziana*" fu appositamente fatta decorare con geroglifici e simboli di divinità e arredata con vetrine in stile per contenere la raccolta di circa un migliaio di oggetti provenienti dall'Egitto.

Il materiale archeologico, per volontà testamentaria, è passato dopo la morte di Garovaglio al Museo di Como, dove è tuttora conservato. Diversa sorte hanno subito altre parti delle sue collezioni: al Museo di Milano sono giunte nel 1901 circa un migliaio tra chiavi, serrature e altri ferri artistici; si sono invece perse le tracce di altri oggetti di artigianato artistico: i vetri di Murano, le ceramiche rinascimentali e un gruppo di statue di Capodimonte che, secondo il giudizio del Regazzoni, potevano "*mandar superbo qualsiasi amatore*"⁽³⁷⁾. Anche delle oltre 2500 incisioni e dei numerosi quadri, citati in tutte le guide delle case-museo dell'epoca⁽³⁸⁾, non è rimasto quasi nulla.

La collezione archeologica

La collezione archeologica ed etnografica è conservata presso il Civico Museo Archeologico "P. Giovio" di Como.

La sezione egizia, riallestita nelle vetrine originali, comprende molte statuine in bronzo di divinità, usciabti e numerosissimi amuleti. Il pezzo più noto è la mummia di Isiuret, sacerdotessa del dio Amon di Tebe, vissuta nel VII sec. a.C., che Garovaglio ricevette ancora chiusa entro il suo sarcofago in cartonnage dal milanese Baldassarre Valerio nel 1887⁽³⁹⁾.

Nella sezione sui vasi greci sono rappresentate le principali classi ceramiche della Grecia antica, cui si affiancano pregevoli prodotti della ceramografia italiota, in particolare apula e campana. Nella stessa sala si può ammirare una testa in marmo di efebo, pertinente ad una scultura greca arcaica degli inizi del V sec. a.C.

La collezione di gemme, per lo più acquistate da Garovaglio sul mercato antiquario, comprende esemplari che vanno dagli scarabei etrusco-italici del IV secolo a.C. a gemme neoclassiche del XIX secolo d.C., oltre ad una serie di repliche settecentesche in vetro di gemme antiche.

Dal lascito Garovaglio provengono anche numerose statuine in bronzo di età preromana e romana. Nelle sezioni Protostorica e Romana del Museo sono esposte le ceramiche dell'Età del Ferro rinvenute nelle necropoli dei dintorni di Como e vari reperti romani scavati o acquistati da Garovaglio.

Tra i materiali al momento non esposti ricordiamo i reperti fenicio-punici dagli scavi di Tharros e Cornus in Sardegna, bucheri, recipienti in bronzo, un gruppo di specchi etruschi e una discreta raccolta di vetri romani.

Significativo per la concezione museale ottocentesca è anche un gruppo di oggetti etnografici, soprattutto ceramiche, provenienti dal Messico e dal Perù.

La collezione di chiavi, serrature e lucchetti

La descrizione del Museo Garovaglio fatta da Innocenzo Regazzoni ricorda *"la collezione di un migliaio almeno di chiavi e serrature, che, incominciando dalle vetuste epoche egizia e fenicia, per la etrusca, la greca, la romana e la medioevale arrivano fino allo scorso secolo, e comprendono eziandio le così dette chiavi onorifiche, ossia chiavi da ciambellano e simili [...]"*⁽⁴⁰⁾ ed il necrologio rende conto dell'avvenuta donazione al Museo Patrio di Milano di tali oggetti⁽⁴¹⁾. La cessione è infatti documentata nell'Archivio della Consulta del Museo di Milano dall'atto di accettazione del dono, approvato nella seduta del 23 marzo 1901⁽⁴²⁾. La lettera di ringraziamento, datata 11 luglio 1901 e firmata a nome della Consulta dal segretario Giulio Carotti, è l'unico documento che ci conserva l'entità della donazione: la *"raccolta dell'arte del chiavaiuolo"* donata da Garovaglio risulta infatti *"composta di 848 chiavi, 83*

serrature, 44 lucchetti, più 85 cucchiari di bronzo, ferro, stagno, tutto dall'epoca romana al XVIII secolo, oltre una fibula gallica (?) ed una cinta di castità"⁽⁴³⁾. Porta la stessa data e probabilmente accompagnava la missiva ufficiale un'altra lettera, in cui Carotti in modo più informale (*"Ch.mo Signore ed Amico"* è l'intestazione) si dichiara dispiaciuto dall'aver appreso che dal Comune di Milano non è ancora stata inviata una nota di ringraziamento per la preziosa donazione⁽⁴⁴⁾ e comunica che si affretta a mandare una lettera che *"le serva almeno di ricevuta"*.

Nel Fondo Garovaglio si conserva però anche una lettera ufficiale di ringraziamento a nome del Comune di Milano e della Consulta, firmata per il Sindaco da Giovanni Battista Barinetti e datata 17 aprile 1901⁽⁴⁵⁾.

La notizia della donazione ebbe una certa risonanza anche sui periodici specializzati dell'epoca⁽⁴⁶⁾. Documenti del luglio successivo attestano il pagamento, con fondi del Ministero della Pubblica Istruzione, di £. 475 alla Ditta dei fratelli Annoni, ebanisti con bottega in piazza S. Ambrogio 61, per la fornitura delle vetrine destinate a conservare la collezione di chiavi e per altre piccole lavorazioni⁽⁴⁷⁾.

Già nella *Guida dei Musei del Castello Sforzesco* pubblicata nel 1906, *"tre vetrine contenenti una collezione di chiavi e serrature di varie età e provenienze"* figurano nella Sala IX, o *"degli Scarlioni"*⁽⁴⁸⁾, mentre nell'edizione del 1932, la raccolta di chiavi, insieme ad una collezione di cucchiari, è collocata nella *"Sala delle Armi"*, all'interno della Rocchetta⁽⁴⁹⁾. Nella stessa guida nella *"Sala dei Bronzi, Avori, Oreficerie, Ferri Battuti, Smalti"* figurano anche *"impronte da cialde, cofanetti, alari, inferriate, utensili vari, ferri [...]"*, tra cui potrebbero essere compresi anche oggetti provenienti dalla donazione Garovaglio.

Poche informazioni sulla consistenza della collezione si ricavano dalla descrizione del Regazzoni, che vantava oltre alle chiavi *"una serratura tedesca della età di mezzo, coperta di figure e ornati maestrevolmente incisi"*, *"un elegante scrignetto dell'epoca viscontea"*, *"una teca di Francesco Sforza"*. Le chiavi di Garovaglio erano inoltre state presentate, insieme a diversi pezzi archeologici, alla *"Esposizione storica d'arte industriale"* tenutasi a Milano nel 1874, del cui comitato esecutivo Garovaglio faceva parte⁽⁵⁰⁾.

I materiali, oggi conservati nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata, dove solo una piccola esemplificazione è esposta, sono per il resto custoditi nei depositi nella sezione *"ferri artistici"*. Il registro manoscritto di questi reperti, compilato quasi tutto in un unico momento, probabilmente successivo agli anni '70 del '900⁽⁵¹⁾, conta ad oggi 1378 numeri di inventario (fino all'851 sono solo chiavi, poi compaiono picchiotti, serrature, cofanetti, lucchetti, grate, pinze per cialde e, dal n. 1019, ancora chiavi e lucchetti) e reca solo raramente l'indicazione di provenienza dei manufatti, tra queste note non figura mai il nome di Garovaglio. Al registro fa da riscontro il materiale: 20 assicelle di legno di formato cm 45 x 35 e 55 x 35⁽⁵²⁾ recano ancora fissate per mezzo di fili metallici un gran numero di chiavi. Su una serie di fotografie

che riproducono tali assicelle sono riportati a penna i numeri di inventario dei pezzi, che corrispondono a quelli del registro, fino al n. 851⁽⁵³⁾.

La fotografia di una vetrina con chiodini cui sono appese più di 120 chiavi dovrebbe rappresentare la situazione del materiale in una delle ultime vicende espositive. La numerazione di questi pezzi, che va dal 729 all'851, corrisponde infatti al gruppo di oggetti indicati come esposti sul registro⁽⁵⁴⁾.

È evidente che la numerazione delle chiavi è stata effettuata dopo che i pezzi da esporre erano già stati staccati dalle assicelle e secondo un ordine progressivo che ha visto inventariare per ultimi gli esemplari esposti. Sia chi ha inventariato che chi ha riportato sulle fotografie delle assicelle ancora complete i numeri di inventario è incorso purtroppo in qualche errore, talvolta indotto dalla difficoltà di identificare esattamente pezzi simili⁽⁵⁵⁾.

Di questi oggetti si occupò, purtroppo senza riuscire a completare la sua ricerca, Giorgio Lise, conservatore presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, il quale pubblicò sull'argomento un volumetto della serie "Itinerari d'immagini"⁽⁵⁶⁾ utilizzando a corredo di una breve storia sull'arte e la simbologia della chiave i pezzi della collezione milanese. Dai suoi appunti e dalle schede di lavoro sappiamo che si stava dedicando allo studio di tutta la raccolta, potrebbe pertanto avere fatto compilare anche il registro. La provenienza dei materiali dalla collezione Garovaglio era nota al Lise⁽⁵⁷⁾, che aveva lavorato anche ad una preliminare revisione della collezione egizia del Museo di Como, ma non sembra che egli avesse interesse a discriminare i materiali per nucleo di provenienza.

Oggi l'identificazione dei pezzi si può basare sulla conservazione delle assicelle originali e procedendo con l'esclusione degli esemplari con altra indicazione: in tal modo possiamo affermare con buona certezza che il nucleo delle chiavi Garovaglio dovrebbe essere pressoché integralmente conservato; anche per quanto riguarda i lucchetti, il numero degli esemplari presenti nei depositi del museo milanese corrisponde al quantitativo citato nella donazione, maggiori difficoltà si hanno invece nell'identificazione delle serrature, poiché non tutti gli 83 esemplari ricordati sono presenti e la mancanza di descrizioni rende impossibile ogni verifica. Un tentativo di identificare la serratura "*lavorata all'agemina e dal Garovaglio acquistata in Como, e di un pregio eccezionale*" citata su "Archivio Storico Lombardo" del 1901, e probabilmente corrispondente al pezzo ricordato anche dal Regazzoni, ci porta forse all'esemplare inv. n. 883, di probabile produzione tedesca del XVII sec., decorato con immagini della Resurrezione di Cristo e figure allegoriche⁽⁵⁸⁾, ma questo è l'unico pezzo a cui si fa esplicito riferimento nella bibliografia.

Nelle notizie sulla donazione non si fa invece cenno a cofanetti, solo sappiamo che Garovaglio ne possedeva almeno due ritenuti di particolare antichità e pregio⁽⁵⁹⁾, e che Adele Rognoni, sua figlia ed erede, nel 1905 dona al Museo una "*cassettina in*

ferro del sec. XVII, con serratura"⁽⁶⁰⁾, il che testimonia anche che alcuni oggetti erano rimasti in possesso del collezionista.

Uno sguardo alla collezione, breve per motivi di spazio, ma anche per le difficoltà insite nello studio di questi materiali decontestualizzati, si limiterà ad evidenziare alcune presenze interessanti. La catalogazione e l'analisi di tutti i pezzi deve ancora essere portata a termine e in linea con l'originaria disposizione per tipologie e secondo un ordinamento cronologico, il gran numero di pezzi e la loro eterogeneità suggeriscono ora di affrontarne lo studio per gruppi, o potendo da una selezione degli oggetti di più certa identificazione. Anche se le dimensioni e le caratteristiche permettono talvolta di attribuire i pezzi a porte o ad elementi di mobilio, bisogna esser consci che di molti esemplari non si potrà pervenire né ad una attribuzione cronologica né funzionale. Per quanto riguarda invece le aree di provenienza, pur con le dovute cautele mi sembra si possa sostenere un'origine italiana della collezione, con una predominanza settentrionale se non addirittura lombarda.

Chiavi di età romana. Circa una quarantina di esemplari⁽⁶¹⁾ (Fig. 2) sono riferibili ad età romana, si tratta di chiavi in bronzo di tipologia "ad elle", con ingegno dentato da utilizzarsi in serrature a scorrimento⁽⁶²⁾. Tra le più semplici segnaliamo il pezzo n. 767, con ingegno doppio e anello impreziosito da due brevi volute all'interno⁽⁶³⁾. Numerosi altri esemplari presentano un corto cannello (con funzione di risega ferma corsa) a sezione quadrangolare e impugnatura appiattita sormontata dall'anello, alcune hanno forme architettoniche, ben modellate, con il passaggio tra impugnatura e anello costituito da uno schematico capitello a modanature (Es. Inv. 559); si distinguono anche i pezzi n. 823, con una presa importante scandita da listelli paralleli a rilievo e sommità a gradinata, e n. 840 con presa che si allarga superiormente e pseudo-anello pieno⁽⁶⁴⁾. Nella collezione si conserva anche un anello/chave, in bronzo, di tipologia piuttosto semplice e funzionale (Inv. 671, assicella 8)⁽⁶⁵⁾. Insieme alle chiavi sono presenti anche ventotto frammenti (Inv. 543-571) di stanghette o elementi di chiavistelli in bronzo, appartenenti a serrature a scorrimento, con fori disposti in svariati modi, in cui si inserivano i denti della chiave⁽⁶⁶⁾.

Chiavi di lucchetti "orientali". Si tratta di esemplari in ferro caratterizzati da un piccolo anello per la sospensione, un'asta più o meno decorata e una piastra allargata a sezione appiattita con intagli spesso simmetrici, da utilizzare in lucchetti con "cingegno di bloccaggio lamellare". In questo lucchetto la chiave, detta anche "a sdruc-ciolo", scorre longitudinalmente per ridurre l'apertura delle lamelle e permettere alla parte mobile di uscire; il bloccaggio avviene automaticamente mediante pressione⁽⁶⁷⁾. Lucchetti di questo tipo erano già in uso nel Medioevo⁽⁶⁸⁾ ma il loro utilizzo è tipico delle regioni orientali dove sono presenti ancora oggi nell'area tibetana⁽⁶⁹⁾.

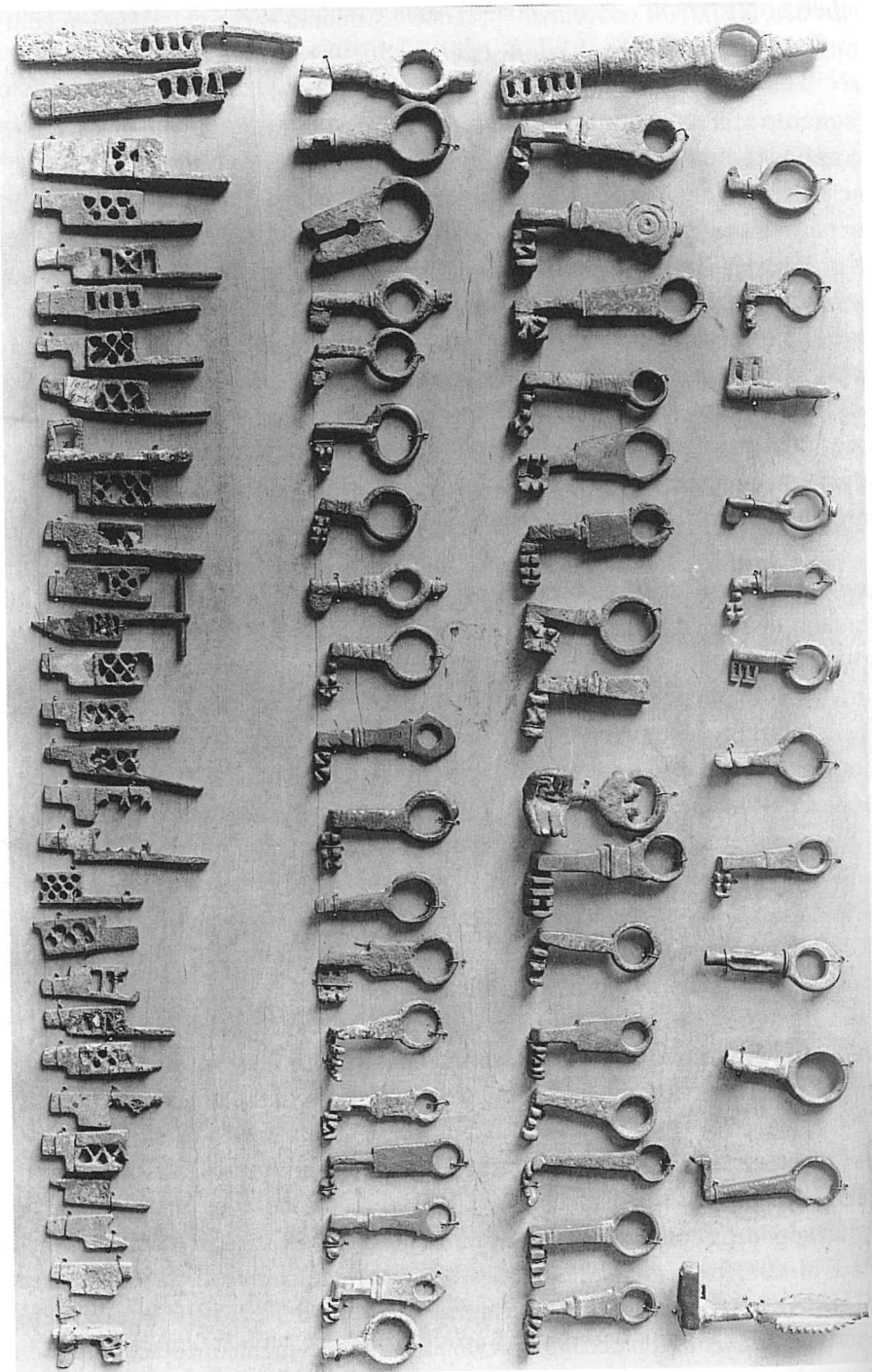


FIG. 2 - Chiavi di età romana, applicate sull'assicella n. 11 della Collezione Garovaglio.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

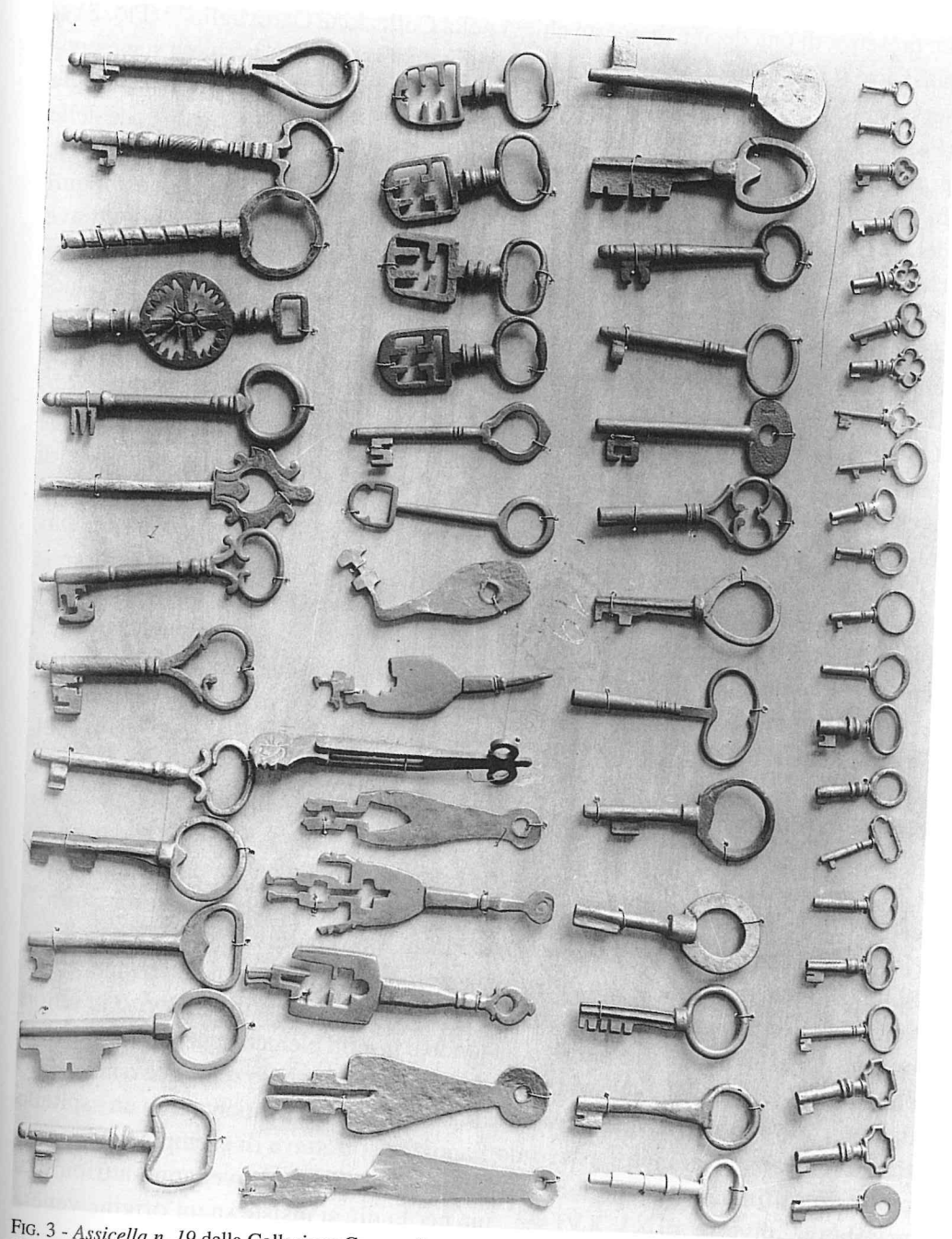


FIG. 3 - Assicella n. 19 della Collezione Garovaglio, con alcune chiavi lamellari di tipologia orientale.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

La presenza di una decina di queste chiavi nella Collezione Garovaglio⁽⁷⁰⁾ (FIG. 3) si può forse far risalire ad acquisti fatti in Oriente, il fatto però che le chiavi siano conservate sulle assicelle e separatamente figurino quattro lucchetti di questa tipologia (FIG. 4) induce a sospettare una provenienza diversa per chiavi e lucchetti e che delle prime forse non si fosse compresa appieno la funzione al momento dell'acquisto⁽⁷¹⁾. In riferimento a ciò è interessante segnalare una pagina del taccuino V con appunti del viaggio in Oriente di Garovaglio, dove sono riprodotti un lucchetto e una chiave che egli vide nel palazzo di Akbar, in India, nel Rajasthan, con il commento "è modello come le mie orientali"⁽⁷²⁾ (FIG. 5). L'interesse che Garovaglio dedica al lucchetto e al modo di inserimento della chiave ci fa pensare che prima, pur possedendo alcune chiavi, non ne conoscesse bene il funzionamento.

Chiavi di età medievale. Pur ribadendo ancora la difficoltà di proporre una datazione per esemplari di provenienza ignota e senza il supporto delle originarie strutture di appartenenza⁽⁷³⁾, ad età medievale possiamo riferire esemplari in ferro (FIG. 6) di fattura semplice, con anello circolare o romboidale, passaggio alla canna privo di capitello, sia maschie che femmine (ad es. gli esemplari sulla tavoletta 17, compresi nella serie inv. 191-251)⁽⁷⁴⁾. Nulla di più si può al momento dire su questi pezzi, poiché mi sembra preferibile non utilizzare certe definizioni quali chiavi "romaniche" o chiavi "gotiche", create cercando un'analogia tra la struttura di un elemento che risponde ad esigenze estetiche ma resta comunque funzionale e le contemporanee forme architettoniche⁽⁷⁵⁾. Per questo periodo degni di nota mi sembrano alcuni pezzi (di XIV sec. ?) con anello trilobato sormontato da una corona stilizzata (Inv. 664, 679-680, 810) (FIG. 7), che paiono costituire il prototipo per una struttura di presa a lungo riprodotta⁽⁷⁶⁾.

Chiavi a rosone. Due intere tavolette (65 esemplari) della collezione⁽⁷⁷⁾ sono dedicate a questo tipo di chiavi, almeno quattro pezzi sono presenti con la serratura⁽⁷⁸⁾ (FIG. 8), ed altri esemplari particolarmente ricchi sono conservati sciolti⁽⁷⁹⁾.

Si tratta di una tipologia molto diffusa e ben rappresentata in ogni collezione, caratterizzata da anelli finemente traforati e decorati: il disco viene infatti diviso in settori ognuno dei quali può recare inscritto un tondo o inseriti elementi curvilinei realizzati con lamelle saldate, ed è spesso completato da un piccagnolo semplice o arricchito da elementi vegetali o da una piccola coroncina. La canna sormontata da un capitello tornito e le mappe complesse testimoniano che si trattava di esemplari di qualità piuttosto raffinata ancorché molto frequente. In letteratura vengono attribuite a manifatture diverse, di XV-XVI sec., ma per lo più si insiste su un'origine veneta dello schema, anche se esso viene ripetuto con almeno fino al '600⁽⁸⁰⁾.

Chiavi di epoca rinascimentale. Al XVI-XVII sec. vengono attribuiti in bibliografia esemplari vari, che si possono classificare per caratteristiche formali: dalle chiavi più

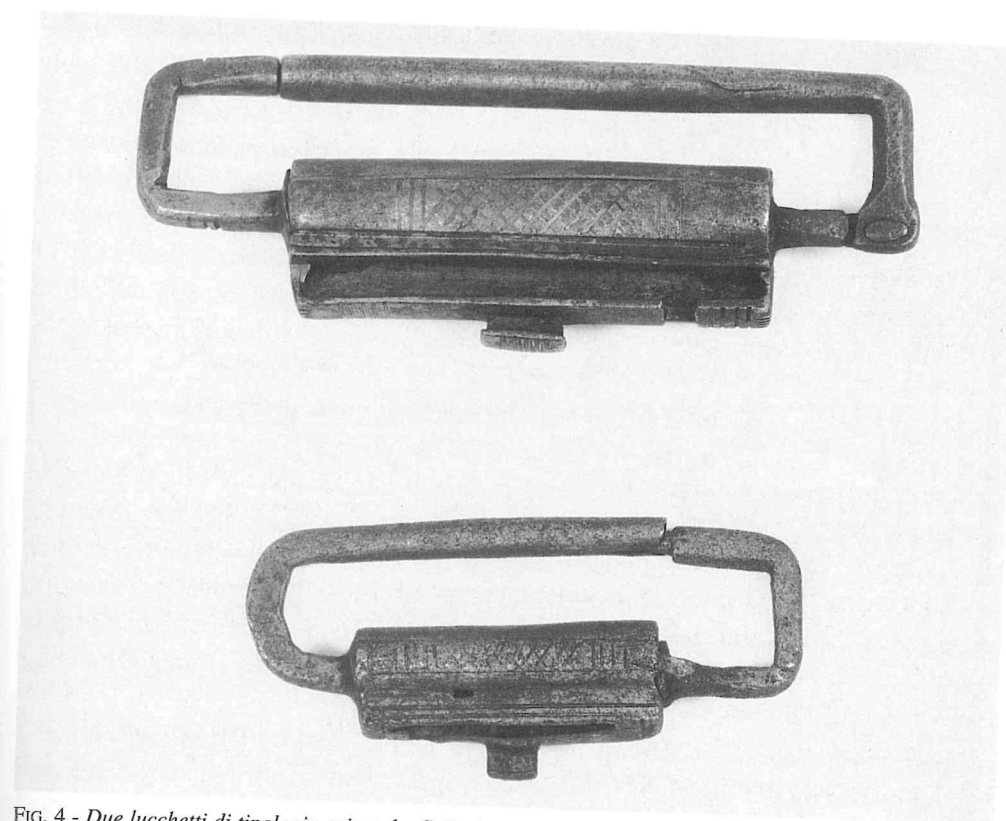


FIG. 4 - Due lucchetti di tipologia orientale, Collezione Garovaglio. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

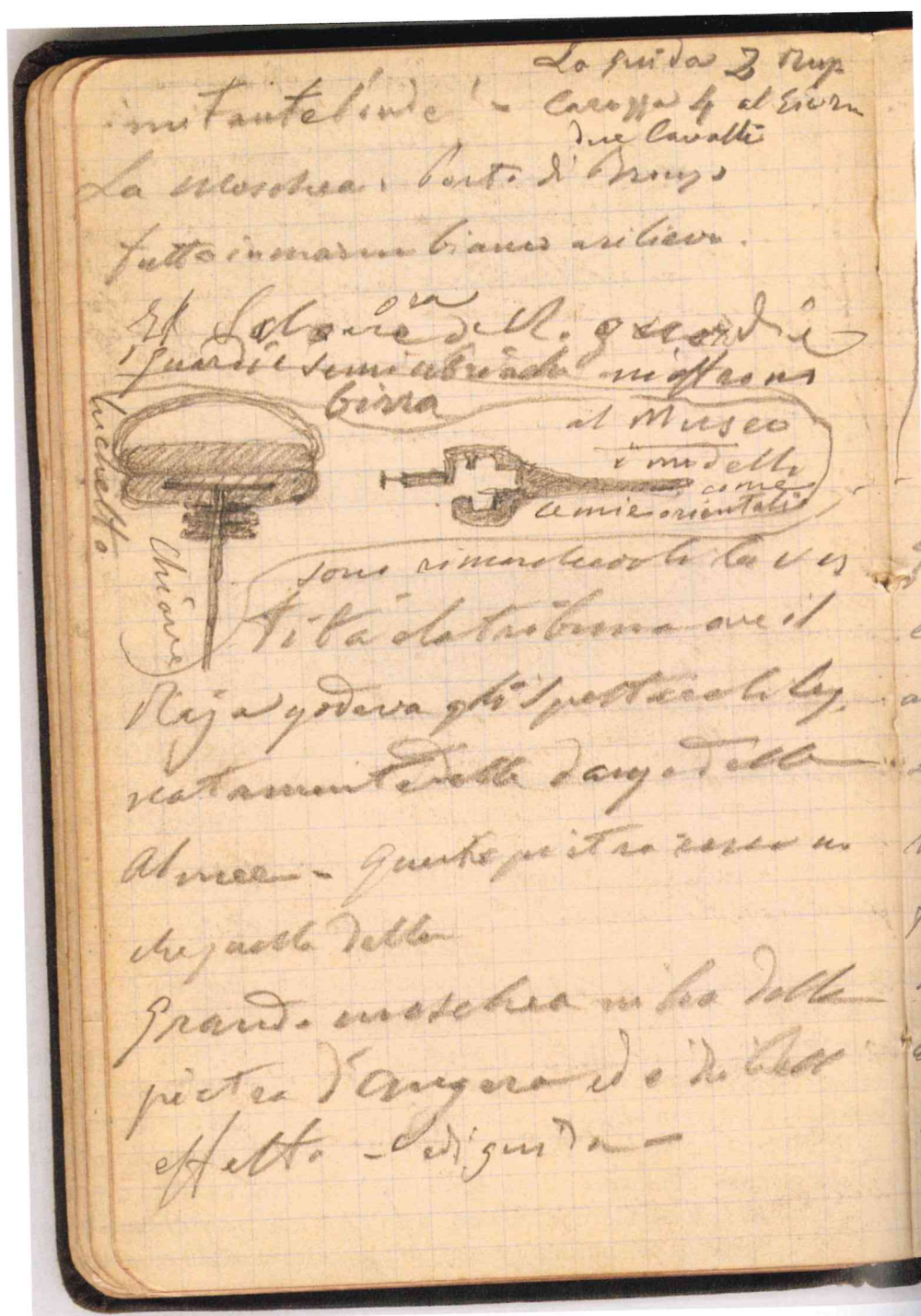


FIG. 5 - Pagina di un taccuino originale di Alfonso Garovaglio con schizzo di lucchetto e chiave lamellare. Civico Museo Archeologico "P. Giovio", Como.

semplici e funzionali ai pezzi figurati, con anello conformato secondo una simbologia zoomorfa e fantastica⁽⁸¹⁾, alle chiavi da cofano nuziale. Tutte queste tipologie sono attestate nella collezione Garovaglio, alcuni esemplari figurano nel piccolo pannello esposto attualmente nella sala delle Oreficerie del Castello Sforzesco ed hanno attirato l'attenzione sia del Lise che di Clelia Alberici nella pubblicazione dei "capolavori" milanesi⁽⁸²⁾, in particolare un esemplare con presa a chimere contrapposte⁽⁸³⁾ e le chiavi da cofanetto con ritratto degli sposi, una attribuita sulla base dei simboli araldici della famiglia de' Medici e del giglio di Francia⁽⁸⁴⁾. Con l'eccezione però di questi esemplari già oggetto di analisi, il resto del materiale resta da sottoporre a studio.

Chiavi di epoca barocca e rococò. Analoga è la situazione per quanto riguarda le chiavi che con il Lise potremmo definire di età o "tipologia barocca"⁽⁸⁵⁾: egli ha pubblicato sotto questa definizione alcuni grandi esemplari riccamente decorati sia nell'impugnatura che sul fusto e sulla mappa, tutti pezzi unici che meriterebbero un'apposita ricerca; nel novero degli esemplari sei e settecenteschi rientrano però probabilmente molte decine di pezzi, sui quali non sono in grado al momento di esprimere alcuna considerazione, conscia che ogni pezzo o gruppo richiederà uno studio ed un'analisi approfondita.

Chiavi da ciambellano. Si tratta di oggetti ornamentali con valore simbolico che rende talvolta addirittura superflua la presenza dell'ingegno. Tra gli esemplari presenti nella collezione si identificano una chiave con anello a pagoda della corte di Maria Teresa imperatrice d'Austria e di Francesco I (Inv. 764)⁽⁸⁶⁾, altri esemplari con l'aquila bicipite asburgica o con corone simboliche che dovrebbero essere riferite alla corte di Maria Teresa o del figlio Francesco II⁽⁸⁷⁾ e l'esemplare INV. 850 ascrivibile alla corte dei Savoia⁽⁸⁸⁾ (FIG. 9). Privi di ingegno sono quattro esemplari in ottone dorato, con grandi anelli ricurvi che si innestano su una placchetta con iniziali⁽⁸⁹⁾.

Chiavi dei sec. XVIII e XIX. Se per i secoli precedenti i cataloghi indicano la Francia e la Germania come i principali luoghi di provenienza degli esemplari più ricchi, dal XVIII sec. l'Inghilterra sembra divenire la patria di esemplari particolarmente raffinati con complessi motivi a traforo nell'anello, nei quali sono spesso inseriti monogrammi ed elementi simbolici. La piacevolezza dei pezzi con queste caratteristiche presenti nella collezione milanese, della cui provenienza nulla naturalmente conosciamo, ha fatto sì che la tavoletta con questo gruppo sia stata più delle altre smembrata⁽⁹⁰⁾. La raccolta comprende poi un gran numero di pezzi di fattura apparentemente semplice, con anelli leggermente schiacciati o "a corna di bufalo", nella cui scelta il collezionista sembra tuttavia avere perseguito un criterio estetico o la ricerca dell'esemplare curioso (ad es. le serie nn. 84-94 o 152-157 con grandi mappe o il pezzo inv. 756 con mappa retrattile nel fusto⁽⁹¹⁾).

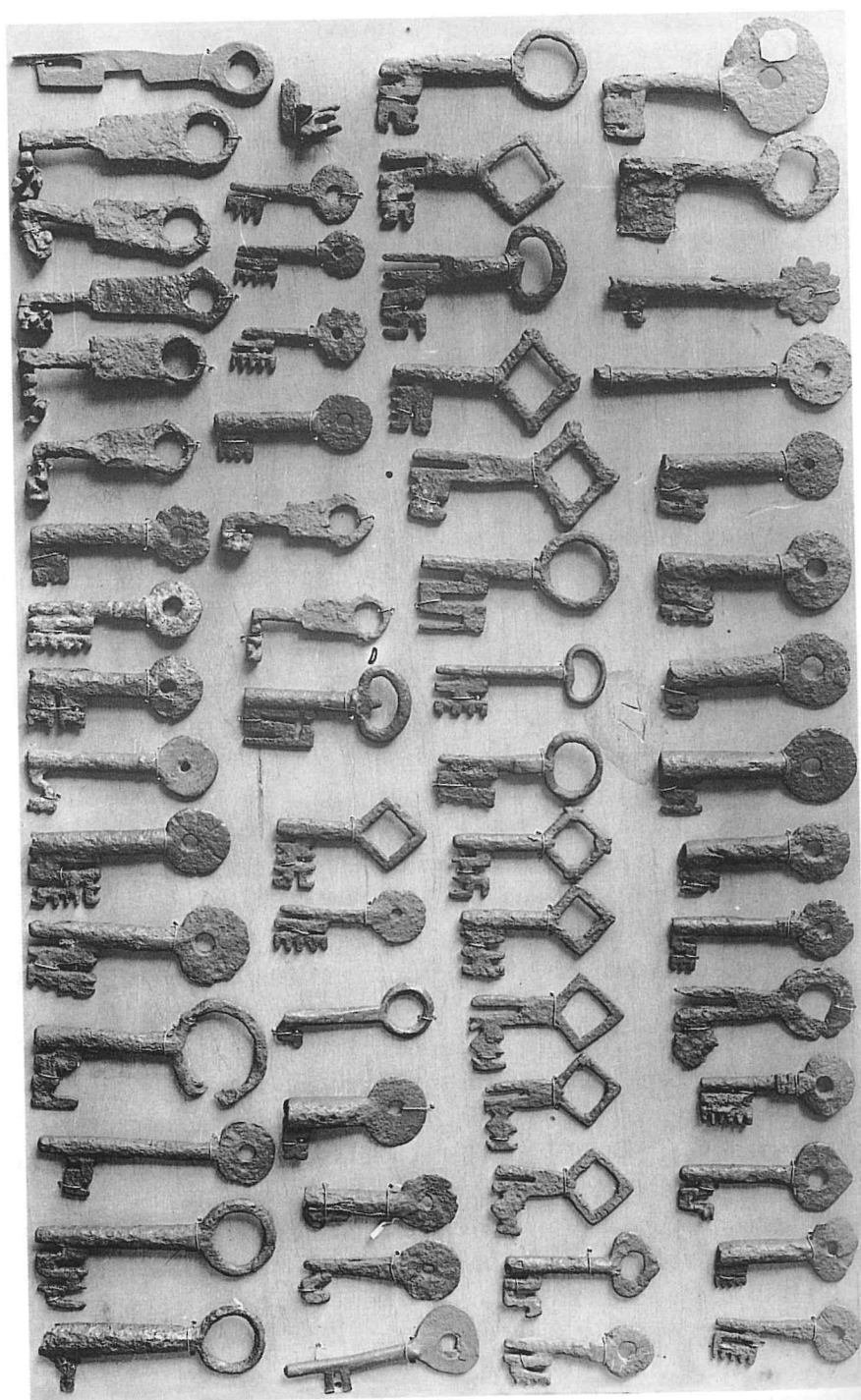


FIG. 6 - Chiavi di età medievale, applicate sull'assicella n. 17 della Collezione Garovaglio. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

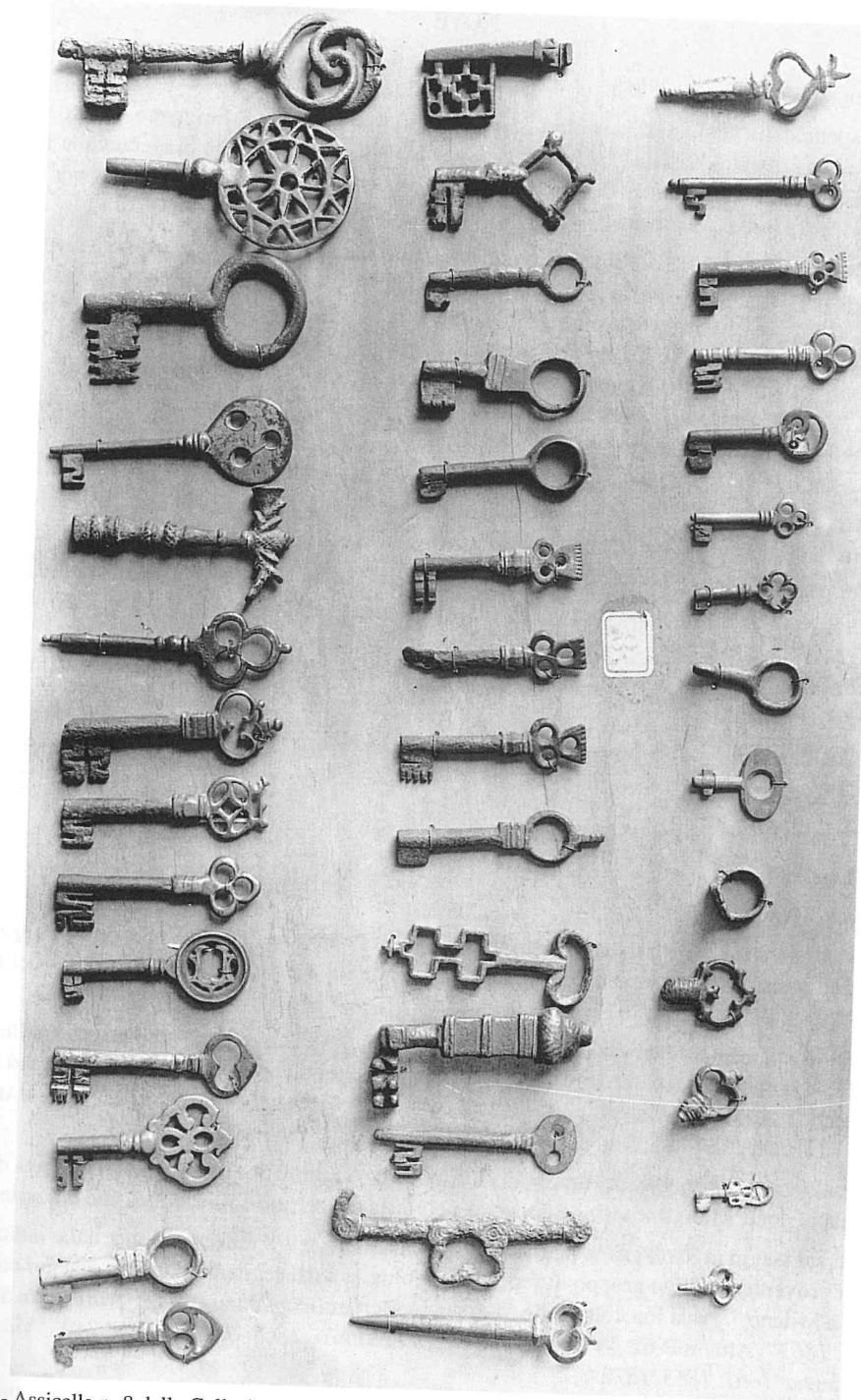


FIG. 7 - Assicella n. 8 della Collezione Garovaglio, con alcune chiavi a presa trilobata sormontata da una corona (al centro della foto). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

- ⁽¹⁾ UBOLDI, 2005; BRUNATI, 2005b.
- ⁽²⁾ Nel rispetto della volontà testamentaria di Ignazio Vigoni Medici di Marignano, ultimo discendente di una prestigiosa famiglia italo-tedesca, che nel 1983 ha lasciato in eredità alla Repubblica Federale di Germania le due ville, il Centro ospita iniziative su temi di rilievo per la cooperazione tra Italia e Germania.
- ⁽³⁾ Il Fondo, acquisito dalla Biblioteca Comunale di Como nel 1965 e il cui riordino e inventariazione sono stati promossi nel 2002 dal Museo di Como dove è oggi conservato, è costituito da documentazione di carattere personale, di studio e professionale, che copre un arco cronologico compreso fra il 1775 e il 1908. Le carte, conservate in 430 fascicoli, sono organizzate nelle seguenti serie principali: "Carte di famiglia e personali", "Titoli, attestati, onorificenze e cariche", "Attività di studio", "Carteggio", "Comпонimenti e poesie d'occasione", cfr. BRUNATI, 2005a. In seguito sarà indicato come FAG.
- ⁽⁴⁾ Alfonso Garovaglio possedeva un'ottima capacità di disegnare dal vero e metteva questa sua abilità al servizio dei suoi numerosi interessi. Di sua mano sono anche molte tavole litografate con immagini di monumenti e oggetti archeologici che illustrano gli articoli della "Rivista Archeologica della Provincia di Como".
- ⁽⁵⁾ Sei taccuini sono relativi al viaggio in Siria e Mesopotamia; altri sei con memorie di viaggio o appunti di lavoro sono conservati nel FAG. Due taccuini e cinque album di soli disegni che documentano i viaggi in Sardegna e in varie località italiane ed europee si trovano presso la Raccolta Bertarelli.
- ⁽⁶⁾ Gli altri figli della coppia sono Adelaide (1821-1905) e Maria (1824-1911).
- ⁽⁷⁾ DELL'ACQUA, 1887, pag. 108.
- ⁽⁸⁾ FAG, busta 6, fasc. 48-49.
- ⁽⁹⁾ FAG, busta 1, fasc. 11-12.
- ⁽¹⁰⁾ MAGNI, 1906, pag. 206.
- ⁽¹¹⁾ L'identificazione di Pedraglio e di altri personaggi del romanzo è rivelata proprio da Fogazzaro in due lettere scritte all'amico Garovaglio, pubblicate sulla rivista ticinese "L'Adula" nel 1919 (BAZZETTA DE VEMENIA, 1919).
- ⁽¹²⁾ Per le vicende della proprietà cfr. ROECK, 1997. La data 1872 è iscritta in uno stucco sullo scalone che porta al piano superiore della villa. Descrizioni dell'edificio e del giardino sono inserite nelle guide turistiche dell'epoca, cfr. GAROVAGLIO, ZONCADA, 1854, pagg. 27-32; BALBIANI, 1877, pagg. 284-285; REGAZZONI, 1879; DELL'ACQUA, 1887, pagg. 105-108.
- ⁽¹³⁾ Unica, finora, ed inedita testimonianza di questo viaggio sono tre album di disegni di cui abbiamo potuto prendere visione grazie alla cortesia del privato collezionista che li possiede.
- ⁽¹⁴⁾ I dati sui viaggi in Sardegna si ricavano da alcune lettere nell'Archivio privato, dalle indicazioni di provenienza di un gruppo di reperti archeologici e dai seguenti album di disegni conservati a Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli": Album B 152. "Viaggio in Sardegna. 1863", Album B 62. "Viaggio in Sardegna e Tunisi. 1865-72" Album C 240. "Viaggi in Sardegna. 1861. 1863. 1872".
- ⁽¹⁵⁾ Sui materiali fenicio-punici conservati oggi al Museo di Como, cfr. QUATTROCCHI PISANO, 1977a, 1977b, 1978, 1981.

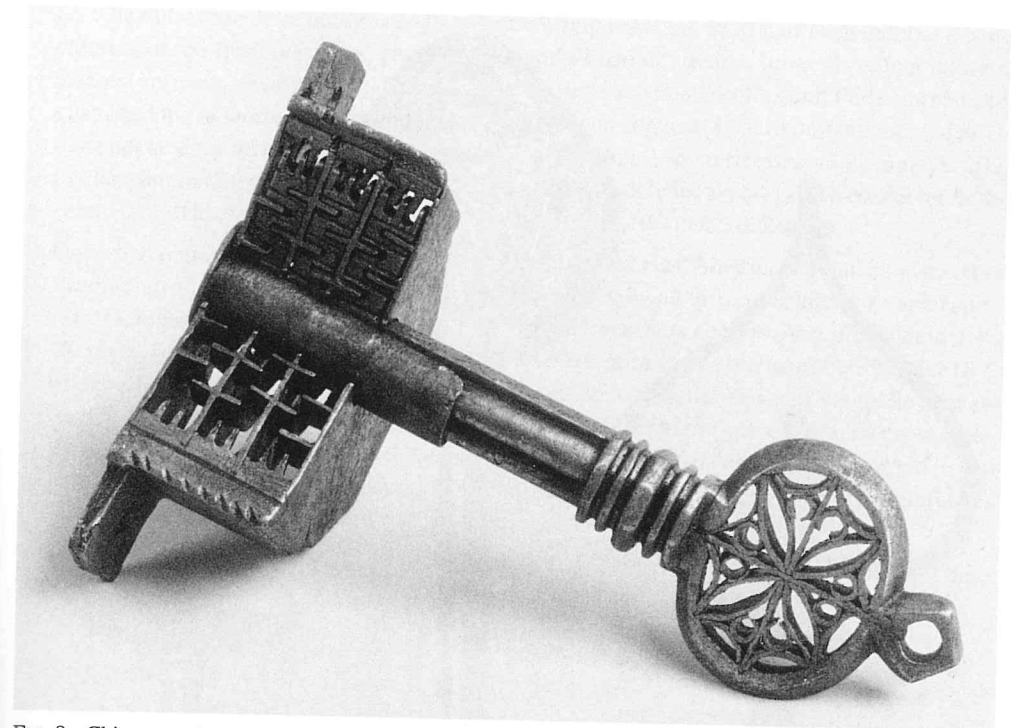


FIG. 8 - Chiave con impugnatura a rosone e relativa serratura. INV. N. 730, Collezione Garovaglio. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 9 - Chiavi rinascimentali con impugnatura figurata o araldica.
Collezione Garovaglio, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

⁽¹⁶⁾ La villa di Lovenio della famiglia Mylius-Vigoni, acquistata nel 1829 dall'imprenditore e banchiere tedesco Enrico Mylius, per farne, secondo l'uso del tempo, luogo di villeggiatura e azienda agricola, era divenuta il luogo di raccolta delle sue ricche collezioni d'arte, soprattutto quando, dopo la morte del giovane figlio Giulio, furono chiamati i più importanti artisti dell'epoca per celebrarne la memoria. In questo luogo i Mylius-Vigoni ricevevano gli amici artisti, politici, imprenditori e banchieri, movimentando la vita del piccolo borgo che così divenne un centro culturale di un certo interesse (BERTOLUCCI, MEDA RIQUIER, 2002).

⁽¹⁷⁾ Dopo il viaggio in Oriente con Garovaglio, Vigoni attraversa l'America del Sud e l'Asia dalla Russia fino all'India, ma il suo maggiore interesse è rivolto all'Africa. Si unisce a varie esplorazioni, la più importante delle quali in Abissinia, da Massaua al Lago Tana. Presidente della "Società di Esplorazioni Commerciali di Milano", ricopre varie cariche pubbliche, nel 1892 diviene sindaco di Milano e nel 1900 senatore del regno d'Italia. Dei suoi viaggi ha lasciato numerosi appunti, ricchi di notizie geografiche, storiche, etnografiche e politiche e una collezione di oggetti e cimeli, conservata nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano purtroppo in parte andata distrutta durante la seconda guerra mondiale (SANSONE, 2002). Per una biografia, cfr. VIGONI, 1935, pagg. 13-15.

⁽¹⁸⁾ VIGONI, 1935, pagg. 17-39. Gli appunti originali sono conservati presso la Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".

⁽¹⁹⁾ GAROVAGLIO, VIGONI, 1870.

⁽²⁰⁾ FAG, busta 1, fasc. 12.

⁽²¹⁾ Nato a Ponna in Val d'Intelvi (1807-1890), professore al Seminario di Como e canonico della Cattedrale, studioso di letteratura, storia locale, archeologia ed epigrafia, Barelli fu il principale animatore dell'archeologia comasca nella seconda metà dell'800.

⁽²²⁾ FAG, busta 2, fasc. 15, "Note archeologiche lezioni di Biondelli": quadernetto non datato, ma probabilmente da riferire al corso a.a. 1881-82, contiene gli appunti di undici lezioni, la prima delle quali intitolata "Archeologia cristiana", cfr. CLERICI, 2001, pag. 1095. Per una biografia di B. Biondelli, cfr. CALABI LIMENTANI, SAVIO, 1994.

⁽²³⁾ Come è riportato in apertura della nuova "Rivista Archeologica" (fasc. 1, pag. 7 ss.). La proposta ufficiale viene dall'ing. Carlo Scalini, preside del Liceo, membro della Commissione d'Ornato e del Consiglio Comunale, probabilmente proprio su impulso di Garovaglio e di Vincenzo Barelli.

⁽²⁴⁾ È evidente come la questione della tutela fosse ancora totalmente dipendente dal problema della conoscenza del patrimonio culturale: nel 1862 l'elenco dei "monumenti di pregio" stilato dalla prima Commissione e inviato al Ministero della Pubblica Istruzione annoverava la Cattedrale, il Broletto, le Mura cittadine, tre torri della cinta urbana, le chiese di San Fedele, San Giacomo, Sant'Abbondio e San Carpofo, niente riguardava la realtà territoriale, nel 1881 invece l'elenco è già salito a cinquanta monumenti.

⁽²⁵⁾ Cfr. "Archivio del Museo Civico di Como".

⁽²⁶⁾ FAG, busta 1, fasc. 13; busta 3, fasc. 20-21; busta 3, fasc. 26; busta 5, fasc. 14; busta 7, fasc. 46-48.

⁽²⁷⁾ FAG, sottoserie 3.2.

⁽²⁸⁾ FAG, *passim*.

- ⁽²⁹⁾ LA GUARDIA, 1989, pag. 12, nota 11.
- ⁽³⁰⁾ FAG, busta 1, fasc. 11.
- ⁽³¹⁾ Il volume *Viaggio nella Siria Centrale e nella Mesopotamia. Lettere familiari* fu pubblicato per cura della "Società d'Esplorazione commerciale in Africa", fondata nel 1879 da Manfredo Camperio per stimolare e sostenere le iniziative economiche italiane in Africa, Oriente e America Latina, di cui Garovaglio era socio e consigliere, anche se, come traspare dal tono dei suoi scritti che attestano il suo interesse esclusivo per l'aspetto archeologico e l'osservazione degli usi e dei costumi delle popolazioni, Garovaglio era del tutto alieno dal perseguire nei suoi viaggi fini di natura economica, cfr. GAROVAGLIO, 1896, pag. 178, dove si dichiara "*profano e lontano dalle cure e dalle brighe commerciali*".
- ⁽³²⁾ Sulle vicende della "Società Archeologica Comense", cfr. LUNETTA, 1994.
- ⁽³³⁾ GAROVAGLIO, 1896, pag. 69.
- ⁽³⁴⁾ GAROVAGLIO, 1872, pag. 45.
- ⁽³⁵⁾ Nonostante alcune incertezze nel delineare un quadro cronologico e nelle attribuzioni culturali, che gli valsero le critiche del maggiore studioso di preistoria a lui contemporaneo, Pompeo Castelfranco (sul quale cfr. DE MARINIS, 1983), la sua opera mostra un certo rigore quando si tratta di catalogare ogni pezzo, descriverlo e fornirne un disegno in scala il più possibile simile al vero.
- ⁽³⁶⁾ Benché si andassero in quegli anni affermando le teorie di Camillo Boito sul restauro, a sostegno del rispetto dell'autenticità e della conservazione della stratificazione storica, che Garovaglio in linea teorica accettava, gli interventi cui egli prese parte rientrano per lo più nei metodi della ricostruzione analogica in stile: si vedano ad es. gli interventi sul Battistero di Galliano a Cantù, cfr. GAROVAGLIO, 1886.
- ⁽³⁷⁾ REGAZZONI, 1879, pag. 68.
- ⁽³⁸⁾ GAROVAGLIO, ZONCADA, 1854, pag. 30; BALBIANI, 1877, pag. 285; REGAZZONI, 1879, pag. 68; DELL'ACQUA, 1887, pag. 106.
- ⁽³⁹⁾ GAROVAGLIO, 1887; GUIDOTTI, LEOSPO, 1994.
- ⁽⁴⁰⁾ REGAZZONI, 1879, pag. 67.
- ⁽⁴¹⁾ MAGNI, 1906, pag. 208.
- ⁽⁴²⁾ LA GUARDIA, 1989, pag. 327, n. 2506/1-2. Il verbale così recita: "*Il consultore Cav. Garovaglio annuncia ai Colleghi il dono dell'intera sua collezione di chiavi, serrature ecc., costituenti l'arte del chiavajuolo, esprimendo il desiderio che sia esposta tutta riunita ed isolata*".
- ⁽⁴³⁾ FAG, busta 1, fasc. 14.
- ⁽⁴⁴⁾ FAG, busta 1, fasc. 14. Carotti dice che il ritardo non si può spiegare "*...altro che con un equivoco o malinteso della burocrazia...*".
- ⁽⁴⁵⁾ FAG, busta 6, fasc. 87, lettera dattiloscritta su carta intestata del Sindaco di Milano, con data 17 aprile 1901: forse una retrodatazione per ovviare diplomaticamente alla dimenticanza?
- ⁽⁴⁶⁾ "Archivio Storico Lombardo", anno XXVIII, XV, 1901, pag. 427; "L'Arte", 1901, pag. 140; NEBBIA, 1909, pag. 18.
- ⁽⁴⁷⁾ LA GUARDIA, 1989, pag. 341, nn. 2605, 2606, 2607.

- ⁽⁴⁸⁾ FROVA, 1906, pag. 24.
- ⁽⁴⁹⁾ *Guida sommaria*, 1932, pag. 19.
- ⁽⁵⁰⁾ Come ordinatore della "Classe VIII, Bronzi", insieme a Gian Giacomo Poldi Pezzoli, al conte Giovanni Lucini Passalacqua e a Giuseppe Speluzzi, cfr. *Esposizione storica d'arte industriale in Milano*, 1874. Le chiavi rientravano invece nella "Classe XII, Legatoria, lavori in pelle, miscellanea".
- ⁽⁵¹⁾ Fino al n. 1314 presenta identica grafia, solo gli ultimi numeri e alcune descrizioni a matita sono stati aggiunti in anni recentissimi. Non sono riportate date di compilazione.
- ⁽⁵²⁾ Le assicelle di misura più grande sono le nn. 8, 11, 15, 17, 18.
- ⁽⁵³⁾ Nonostante le descrizioni sul registro siano piuttosto brevi e ripetitive, il controllo effettuato ha permesso di rilevare solo poche inesattezze.
- ⁽⁵⁴⁾ Attraverso un piccolo timbro con la parola ESPOSTO e il rimando alle fotografie delle tavolette da cui furono tolti. Questi pezzi sono oggi conservati con gli altri nelle cassettiere del deposito.
- ⁽⁵⁵⁾ Ad esempio il piccolo gruppo di chiavi romane indicate sulla foto della vetrina con i nn. 806-811 recano sulle foto delle assicelle numeri diversi, e ancora il gruppo di grandi chiavi di tipologia barocca con prese decorate (nn. 737, 739, 740, 766) mostrano numeri scambiati. Così la chiave 769, di forma semplice nonostante le sue dimensioni, viene confusa con la 735.
- ⁽⁵⁶⁾ LISE, 1987.
- ⁽⁵⁷⁾ In LISE, 1987, pag. 138, tutto il materiale iconografico utilizzato viene attribuito alla Raccolta Garovaglio, di cui si cita anche la consistenza numerica.
- ⁽⁵⁸⁾ Cfr. ALBERICI, 1976, pag. 56, fig. 61; LISE, 1987, pagg. 120-121.
- ⁽⁵⁹⁾ REGAZZONI, 1879, pag. 67.
- ⁽⁶⁰⁾ I.G. n. protocollo 346.
- ⁽⁶¹⁾ Le assicelle dedicate all'età romana sono la 11 e parzialmente la 17, dei pezzi medievali.
- ⁽⁶²⁾ Per uno schema delle serrature romane a scorrimento, o a doppia spinta, cfr. RAFFAELLI, 1996, pag. 77, fig. 16; BORALI, 1993, pag. 118.
- ⁽⁶³⁾ Cfr. PROCHNOW, 1968, fig. 13, da Pompei.
- ⁽⁶⁴⁾ LISE, 1987, pagg. 5-9 (esemplari inv. 767, 559, 823, 840).
- ⁽⁶⁵⁾ Cfr. RIHA, 1990, pag. 41; BORALI, 1993, pag. 121.
- ⁽⁶⁶⁾ Numerosi confronti in RAFFAELLI, 1996, pagg. 75, fig. 15; 89, fig. 25, 4; BORALI 1993, pag. 120, fig. d.
- ⁽⁶⁷⁾ PROCHNOW, 1968, fig. 25, fig. 226, lucchetto attribuito al XVI sec.; BORALI, 1993, pag. 59, foto pag. 61 (XVIII sec.).
- ⁽⁶⁸⁾ Per esemplari provenienti dal Trentino cfr. RAFFAELLI, 1996, pagg. 80-81.
- ⁽⁶⁹⁾ Essi sono identificati infatti dai collezionisti come "lucchetti tibetani", anche se le attribuzioni di provenienza sono spesso incerte, poiché la tipologia copre un'ampia area orientale, estesa all'India e alla Cina.
- ⁽⁷⁰⁾ Assicella 15, inv. 43-50, 55-58; 19, inv. 367-374.
- ⁽⁷¹⁾ O che l'acquisizione sia stata fatta privilegiando il particolare valore ornamentale di queste chiavi.

- ⁽⁷²⁾ *Taccuino V*, pag. 97. L'acquisizione di esemplari di questo tipo dovrebbe quindi risalire a data anteriore al viaggio in India, compiuto nel 1887.
- ⁽⁷³⁾ I pochi testi che si occupano di chiavi, per lo più di carattere divulgativo o cataloghi di collezioni, utilizzano definizioni d'ambito cronologico e geografico spesso non documentate e basate su suggestioni formali, si parla così di chiavi merovinge, carolingie, normanne e poi di chiavi romaniche e gotiche con un'estensione cronologica di queste definizioni che comprende anche diversi secoli; a queste categorie inoltre vengono da autori diversi attribuiti esemplari simili tra loro, con un modo di procedere che rende impossibile estendere il metodo di datazione e attribuzione per confronto.
- ⁽⁷⁴⁾ Diversi esemplari di provenienza trentina sono molto simili a questi: quelli con impugnatura circolare appiattita vengono datati al XII sec. sulla base di ritrovamenti archeologici (RAFFAELLI, 1996, pagg. 170-172, nn. 10-20), mentre quelli con impugnatura romboidale sono attribuiti al XIII-XIV sec. (RAFFAELLI, 1996, pagg. 180-181, nn. 51-60).
- ⁽⁷⁵⁾ Poiché appare evidente nella storia della chiave un'evoluzione che segue le contemporanee tendenze artistiche e decorative, sulla base di questa considerazione i testi utilizzano spesso questa distinzione ponendo un discrimine cronologico tra i due tipi al XIII sec. Così in RAFFAELLI, 1996, pagg. 137 ss.; PROCHNOW, 1968, figg. 18-19; BORALI, 1993, pagg. 126-134; MANDEL, 1995, pagg. 36-56.
- ⁽⁷⁶⁾ Cfr. MANDEL, 1995, pagg. 48 ss., nn. 112, 115, 118, 131; RAFFAELLI, 1996, pag. 184, n. 66.
- ⁽⁷⁷⁾ La n. 6, inv. nn. 95-126 e la n. 10, inv. nn. 573-601, 750, 770, 789, 8.
- ⁽⁷⁸⁾ Inv. 730, edita in LISE, 1987, pag. 23; inv. 964, 1052, 959 di lucchetto.
- ⁽⁷⁹⁾ Inv. 746, 826, 827, 831, 839.
- ⁽⁸⁰⁾ Cfr. CESATI, BIGANO, 1992, figg. 22-25; BORALI, 1993, pagg. 184-187; MANDEL, 1995, pagg. 60-64; RAFFAELLI, 1996, pag. 182, nn. 69-72; pag. 216, nn. 177-180.
- ⁽⁸¹⁾ Cfr. ad es. le chiavi dette "a chimere", CURTIL BOYER, s.d., pag. 89; D'ALLEMAGNE, 1924, tavv. LXXV-LXXVII; CESATI, BIGANO, 1992, figg. 32-33.
- ⁽⁸²⁾ ALBERICI, 1976, fig. 56.
- ⁽⁸³⁾ Inv. 795, LISE, 1987, pagg. 28-29.
- ⁽⁸⁴⁾ Inv. 804 e 828. LISE, 1987, pagg. 34-37.
- ⁽⁸⁵⁾ LISE, 1987, pagg. 52-75.
- ⁽⁸⁶⁾ LISE, 1987, pagg. 106-107. Esemplari analoghi in CURTIL BOYER, s.d., pag. 43; MANDEL, 1995, fig. 438.
- ⁽⁸⁷⁾ Alcuni di questi pezzi si riconoscono nella fotografia della vetrina, ma sono di difficile identificazione con i numeri del Registro poiché non compaiono nelle fotografie delle assicelle. Si veda inoltre LISE, 1987, pagg. 102-103; 116-117.
- ⁽⁸⁸⁾ LISE, 1987, pagg. 104-105.
- ⁽⁸⁹⁾ I numeri di inventario di questi pezzi non sono noti, simile ad essi, ma completo di ingegno, è il n. 745. Cfr. LISE, 1987, pagg. 112-113. Esemplari analoghi in MANDEL, 1995, figg. 434 e 437.
- ⁽⁹⁰⁾ Assicella n. 9; alcuni di questi esemplari sono attualmente esposti.
- ⁽⁹¹⁾ LISE, 1987, pagg. 98-99.

BIBLIOGRAFIA

- C. ALBERICI, *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1975.
- C. ALBERICI, *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1976.
- A. BALBIANI, *Como, il suo lago, le sue valli descritte e illustrate. Nuova guida storica, artistica, industriale e commerciale*, Milano, 1877.
- N. BAZZETTA DE VEMENIA, *I personaggi di Piccolo Mondo Antico ritrovati in Valsolda*, in *Donne ed Amori, ville e misteri di Milano e del Lario*, Como, 1919, pagg. 165-172.
- S. BERTOLUCCI, G. MEDA RIQUIER (a cura di), *Villa Vigoni*, Como, 2002.
- M. BOLLA, P. TABONE, *Bronzistica figurata preromana e romana del Civico Museo Archeologico "Giovio" di Como*, Como, 1996.
- R. BORALI, *Le antiche chiavi, tecnica, arte, simbologia*, Bergamo, 1993.
- M.C. BRUNATI, *Fondo Alfonso Garovaglio. Inventario d'archivio*, Como, 2005.
- M.C. BRUNATI, *Alfonso Garovaglio (1820-1905). Un archeologo e il suo archivio a cento anni dalla morte*, in "Storia in Lombardia", XXV, 3, 2005, pagg. 152-160.
- I. CALABI LIMENTANI, A. SAVIO, *Bernardino Biondelli, archeologo e numismatico a Milano tra Restaurazione austriaca ed Unità*, in "Archivio Storico Lombardo", CXX, 1994, pagg. 351-400.
- F.P. CAMPIONE, I. NOBILE DE AGOSTINI (a cura di), *America ritrovata. Collezioni americane dell'Ottocento dei Musei Civici*, Como, 1995.
- G. CAROTTI, *Nuovi acquisti del Museo Archeologico*, in "L'Arte", 1901, pag. 140.
- P. CASTELFRANCO, *Recensione a Articolo con note inserito nel giornale La Perseveranza di Milano, 19 marzo 1878*, in "Bullettino di Paleontologia Italiana", IV, 1878, pagg. 60-62.
- A. CESATI, R. BIGANO (a cura di), *Clavis. Chiavi, serrature, forzieri della collezione Conforti*, Milano, 1992.
- L. CLERICI, *I docenti, i corsi, gli allievi 1861-1915*, in G. BARBARISI, E. DECLEVA, S. MORGANA (a cura di), *Milano e l'Accademia Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, Milano, 2001, pagg. 1081-1187.
- C. CURTIL BOYER, *L'histoire de la clef de l'époque romaine au XVIII siècle*, Paris, s.d.
- H. D'ALLEMAGNE, *Musée Le Secq des Tournelles à Rouen. Ferronnerie ancienne. I. Serrurerie monumentale*, Paris, 1924.
- C. DELL'ACQUA, *Menaggio e la sua valle con accenni alla storia di Pavia*, Pavia, 1887.
- R. DE MARINIS, *Pompeo Castelfranco e la paleontologia lombarda*, in LA GUARDIA, 1983, pagg. IX-XVII.
- Esposizione storica d'arte industriale in Milano. 1874. Catalogo generale*, Milano, 1874.
- A. FROVA, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico e Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano, 1906.
- A. GAROVAGLIO, *Ultime scoperte dell'Epoca Gallica a Malgesso, a Robarello, ed in Val di Vico nella Provincia di Como*, in "Rivista Archeologica della Provincia di Como", 2, 1872, pagg. 45-55.
- A. GAROVAGLIO, *Il battistero di Galliano presso Cantù*, in "Rivista Archeologica della Provincia di Como", 28, 1886, pagg. 23-26.
- A. GAROVAGLIO, *Il battistero di Galliano presso Cantù*, in "Rivista Archeologica della Provincia di Como", 29, 1886, pagg. 3-23.
- A. GAROVAGLIO, *Archeologia. La mummia del signor Baldassarre Valerio di Milano*, in "La Perseveranza", 1 luglio 1887.

- A. GAROVAGLIO, *Viaggio nella Siria centrale e nella Mesopotamia. Lettere familiari*, Milano, 1896.
- A. GAROVAGLIO, G. VIGONI, *Una corsa al di là del Giordano*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", V, fasc. II, 1870, pagg. 61-106.
- S. GAROVAGLIO, A. ZONCADA, *I Giardini dell'Alto Milanese e del Comasco*, estratto da "I Giardini", XIII, I, 1854, pagg. 284-285.
- Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano, 1932.
- M.C. GUIDOTTI, E. LEOSPO (a cura di), *La collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Como*, Como, 1994.
- R. LA GUARDIA, *L'archivio privato di Pompeo Castelfranco nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano, 1983.
- R. LA GUARDIA, *L'archivio della Consulta nel Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano, 1989.
- G. LISE, *Chiavi e serrature*, Milano, 1987.
- R. LUNETTA, *La Società Archeologica Comense: gli esordi (1871-1918)*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 176, 1994, pagg. 209-299.
- A. MAGNI, *Necrologio per Alfonso Garovaglio*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 51-52, 1906, pagg. 205-209.
- G. MANDEL, *La chiave. Storia e simbologia di chiavi lucchetti e serrature*, Bergamo, 1995.
- U. NEBBIA, *Arti decorative. Vecchi balconi a Milano*, in "Rassegna d'Arte", 1909, 1, pagg. 17-20.
- A. PEDRINI, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia dal secolo undicesimo al secolo diciottesimo*, Torino, 1951.
- F.P. PORTEN PALANGE, *Corpus Vasorum Antiquorum, XLVII, Italia. Como, Civico Museo Archeologico "Giovio"*, Roma, 1970.
- D. PROCHNOW, *Chiavi e serrature nell'arte e nella storia*, Milano, 1968.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Un cippo da Tharros*, in "Rivista di studi fenici", V, 1, 1977, pagg. 67-70.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Una stele inedita da Sulcis*, in "Rivista di studi fenici", V, 1, 1977b, pagg. 182-184.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Dieci scarabei da Tharros*, in "Rivista di studi fenici", VI, 1, 1978, pagg. 38-56.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *La collezione Garovaglio. Antichità fenicio-puniche al Museo di Como*, in "Rivista di Studi Fenici", IX, 1, 1981, pagg. 1-40.
- U. RAFFAELLI (a cura di), *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali* (Catalogo della Mostra), Trento, 1996.
- I. REGAZZONI, *Il Museo Archeologico Garovaglio in Laveno*, in "Almanacco della Provincia di Como", 1879, pagg. 55-72.
- E. RIHA, *Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst*, Augst, 1990.
- B. ROECK, *La filanda. Storia della Villa Garovaglio-Ricci*, in "Villa Vigoni. Comunicazioni/ Mitteilungen", I, 2, ottobre 1997, pagg. 5-13.
- L. SANSONE, *La Raccolta Vigoni. Chi l'ha vista?*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXVI, 2002, pagg. 247-273.
- M. TIZZONI, *Un dissidio archeologico della fine dell'800: Castelfranco-Garovaglio*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 167, 1985, pagg. 211-220.
- M. UBOLDI, *La sapienza del lago. Alfonso Garovaglio (1820-1905): archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como, 2005.
- G. VIGONI, *Viaggi*, Milano, 1935.

Due antichi cofanetti in cuoio, con "segreti"

Oleg Zastrow

Il presente lavoro si collega, idealmente, a quello precedente nel quale ci siamo occupati di un raro cofanetto in cuoio, fittamente figurato, pure conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata⁽¹⁾. La connessione non è determinata solo dal fatto che, nel presente caso, l'argomento s'incentra su due analoghi elaborati; infatti, ancora una volta vogliamo richiamare l'attenzione, in primo luogo degli studiosi, sulla innegabile necessità di non trascurare un settore tutt'ora ancora troppo ignorato: quello dei cuoi variamente modellati e decorati con incisioni, dorature, pitture. Nel precedente studio abbiamo rammentato come, nonostante i musei del Castello Sforzesco possiedano oltre cento opere artistiche in cuoio, ne siano esposte solo poche unità le quali, fra l'altro, non sono le più rappresentative e neppure le più antiche della collezione. Relativamente a questo settore non è stato ancora pubblicato il catalogo museale e le monografie che si sono interessate ad alcuni di detti oggetti sono numericamente trascurabili⁽²⁾.

A titolo di esemplificazione emblematica, circa la scarsa attenzione riservata a questo tipo di creazioni, possiamo ricordare che una nota pubblicazione riguardante i vari settori trattati nel contesto dell'antiquariato, elenca le seguenti ripartizioni: mobili, arazzi, tappeti, vetri, ceramiche, porcellane, specchi, oreficerie, gioielli, orologi, apparecchi d'illuminazione, peltri, ferri, rami, bronzi, armi e armature; nessun accenno, neanche marginale, ai cuoi artisticamente lavorati⁽³⁾.

Tale disattenzione verso questo particolare e del tutto significativo capitolo dell'arte applicata è attestata non solo dalla constatazione che sono ancora pochi, salve alcune apprezzabili eccezioni, gli studiosi che trattano tale argomento, ma pure dal fatto che raramente nei musei si trovano esposte opere in cuoio artisticamente lavorato. Fra alcune istituzioni in controtendenza va ricordato il Museo Stibbert, a Firenze, inventariato anni addietro con uno studio specifico pubblicato in un apprezzabile catalogo⁽⁴⁾. Nella relativa premessa, Giuseppe Cantelli ricorda "quanto ancora siano carenti gli studi sulle arti minori" e sottolinea l'importanza di detto museo (ricco, fra l'altro, di pregevoli elaborazioni in cuoio) "che nel suo genere può essere consi-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

- A. GAROVAGLIO, *Viaggio nella Siria centrale e nella Mesopotamia. Lettere familiari*, Milano, 1896.
- A. GAROVAGLIO, G. VIGONI, *Una corsa al di là del Giordano*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana", V, fasc. II, 1870, pagg. 61-106.
- S. GAROVAGLIO, A. ZONCADA, *I Giardini dell'Alto Milanese e del Comasco*, estratto da "I Giardini", XIII, I, 1854, pagg. 284-285.
- Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano, 1932.
- M.C. GUIDOTTI, E. LEOSPO (a cura di), *La collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Como*, Como, 1994.
- R. LA GUARDIA, *L'archivio privato di Pompeo Castelfranco nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano, 1983.
- R. LA GUARDIA, *L'archivio della Consulta nel Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano, 1989.
- G. LISE, *Chiavi e serrature*, Milano, 1987.
- R. LUNETTA, *La Società Archeologica Comense: gli esordi (1871-1918)*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 176, 1994, pagg. 209-299.
- A. MAGNI, *Necrologio per Alfonso Garovaglio*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 51-52, 1906, pagg. 205-209.
- G. MANDEL, *La chiave. Storia e simbologia di chiavi lucchetti e serrature*, Bergamo, 1995.
- U. NEBBIA, *Arti decorative. Vecchi balconi a Milano*, in "Rassegna d'Arte", 1909, 1, pagg. 17-20.
- A. PEDRINI, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia dal secolo undicesimo al secolo diciottesimo*, Torino, 1951.
- F.P. PORTEN PALANGE, *Corpus Vasorum Antiquorum, XLVII, Italia. Como, Civico Museo Archeologico "Giovio"*, Roma, 1970.
- D. PROCHNOW, *Chiavi e serrature nell'arte e nella storia*, Milano, 1968.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Un cippo da Tharros*, in "Rivista di studi fenici", V, 1, 1977, pagg. 67-70.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Una stele inedita da Sulcis*, in "Rivista di studi fenici", V, 1, 1977b, pagg. 182-184.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *Dieci scarabei da Tharros*, in "Rivista di studi fenici", VI, 1, 1978, pagg. 38-56.
- G. QUATTROCCHI PISANO, *La collezione Garovaglio. Antichità fenicio-puniche al Museo di Como*, in "Rivista di Studi Fenici", IX, 1, 1981, pagg. 1-40.
- U. RAFFAELLI (a cura di), *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali* (Catalogo della Mostra), Trento, 1996.
- I. REGAZZONI, *Il Museo Archeologico Garovaglio in Lovenjo*, in "Almanacco della Provincia di Como", 1879, pagg. 55-72.
- E. RIHA, *Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst*, Augst, 1990.
- B. ROECK, *La filanda. Storia della Villa Garovaglio-Ricci*, in "Villa Vigoni. Comunicazioni/ Mitteilungen", I, 2, ottobre 1997, pagg. 5-13.
- L. SANSONE, *La Raccolta Vigoni. Chi l'ha vista?*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXVI, 2002, pagg. 247-273.
- M. TIZZONI, *Un dissidio archeologico della fine dell'800: Castelfranco-Garovaglio*, in "Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como", 167, 1985, pagg. 211-220.
- M. UBOLDI, *La sapienza del lago. Alfonso Garovaglio (1820-1905): archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como, 2005.
- G. VIGONI, *Viaggi*, Milano, 1935.

Due antichi cofanetti in cuoio, con "segreti"

Oleg Zastrow

Il presente lavoro si collega, idealmente, a quello precedente nel quale ci siamo occupati di un raro cofanetto in cuoio, fittamente figurato, pure conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata⁽¹⁾. La connessione non è determinata solo dal fatto che, nel presente caso, l'argomento s'incentra su due analoghi elaborati; infatti, ancora una volta vogliamo richiamare l'attenzione, in primo luogo degli studiosi, sulla innegabile necessità di non trascurare un settore tutt'ora ancora troppo ignorato: quello dei cuoi variamente modellati e decorati con incisioni, dorature, pitture. Nel precedente studio abbiamo rammentato come, nonostante i musei del Castello Sforzesco possiedano oltre cento opere artistiche in cuoio, ne siano esposte solo poche unità le quali, fra l'altro, non sono le più rappresentative e neppure le più antiche della collezione. Relativamente a questo settore non è stato ancora pubblicato il catalogo museale e le monografie che si sono interessate ad alcuni di detti oggetti sono numericamente trascurabili⁽²⁾.

A titolo di esemplificazione emblematica, circa la scarsa attenzione riservata a questo tipo di creazioni, possiamo ricordare che una nota pubblicazione riguardante i vari settori trattati nel contesto dell'antiquariato, elenca le seguenti ripartizioni: mobili, arazzi, tappeti, vetri, ceramiche, porcellane, specchi, oreficerie, gioielli, orologi, apparecchi d'illuminazione, peltri, ferri, rami, bronzi, armi e armature; nessun accenno, neanche marginale, ai cuoi artisticamente lavorati⁽³⁾.

Tale disattenzione verso questo particolare e del tutto significativo capitolo dell'arte applicata è attestata non solo dalla constatazione che sono ancora pochi, salve alcune apprezzabili eccezioni, gli studiosi che trattano tale argomento, ma pure dal fatto che raramente nei musei si trovano esposte opere in cuoio artisticamente lavorato. Fra alcune istituzioni in controtendenza va ricordato il Museo Stibbert, a Firenze, inventariato anni addietro con uno studio specifico pubblicato in un apprezzabile catalogo⁽⁴⁾. Nella relativa premessa, Giuseppe Cantelli ricorda "quanto ancora siano carenti gli studi sulle arti minori" e sottolinea l'importanza di detto museo (ricco, fra l'altro, di pregevoli elaborazioni in cuoio) "che nel suo genere può essere consi-

derato come uno dei più importanti del mondo [...] Firenze infatti possiede, quasi senza saperlo, uno dei più importanti musei del mondo per quanto riguarda le arti decorative, con collezioni rare e curiose”.

Rifacendoci alle affermazioni espresse dallo studioso, possiamo osservare che, in particolare per molteplici settori museali, le raccolte milanesi di arte applicata non sono da meno di quelle dello Stibbert; anzi, in certi casi, sono nettamente superiori sia per numero che per qualità delle componenti: certamente anche nel caso della ripartizione comprendente i cuoi artisticamente lavorati. Una volta di più, quindi, s’impone la riflessione sulle potenzialità culturali, non ancora pienamente espresse, di questi settori museali.

Più in generale va osservato che, parlando di cuoi artistici, il pensiero si rivolge in prevalenza a vari tipi di contenitori: cassette, cofanetti, porta gioie, porta profumi, porta spezie e medicinali, custodie per suppellettili liturgiche o per vari tipi di piccoli utensili. Un capitolo di non marginale importanza riguarda pure le rilegature di volumi, talvolta mirabilmente decorate con impressioni a caldo in oro o in argento e con finiture a colori. Spesso, di eccezionale interesse, anche se tutt’ora poco noti e raramente studiati e pubblicati, sono gli splendidi paliotti in cuoio (i cosiddetti “corami”), dorati, argentati, dipinti e con impressioni a rilievo (“*corame de rillievo*”, come indicano antichi documenti).

A questo ultimo proposito, possiamo episodicamente ricordare due di detti frontali d’altare, con figure sacre e fregi decorativi, in cuoio lavorato, dipinto, dorato, argentato, custoditi nella parrocchiale di San Dionigi, a Premana (Lc)⁽⁵⁾. Ancora: altri quattro mirabili paliotti in cuoio, impreziositi da ricchissime figurazioni, sono conservati nell’arcipretale a Mandello del Lario (Lc)⁽⁶⁾.

Peraltro, come abbiamo anticipato, va riconosciuto che, sia pure ancora raramente, cominciano ad essere pubblicati studi specifici nei quali le creazioni antiche in cuoio godono della considerazione che giustamente loro spetta. È il caso, ad esempio, del capitolo, dedicato alle legature di pregio databili al contesto del secolo XVI, di recente proposto in un ampio catalogo sull’epoca della reggenza dei principi-vescovi Madruzzo, fra il Cinque e il Seicento⁽⁷⁾.

Riprendendo il discorso sulle opere in cuoio artisticamente lavorato conservate nelle Civiche Raccolte Milanesi d’Arte Applicata, e continuando ad occuparci (in prosecuzione ideale del precitato studio) di una tipologia particolare di oggetti, ben presente in questo settore museale, nel presente capitolo prenderemo in esame due antichi cofanetti simili fra loro per la forma e per la presenza di vani “segreti”, ma nettamente diversificati per la finalità e per le decorazioni impresse.

Il primo di detti due esemplari ha la forma di un bauletto, con il corpo a parallelepipedo privo di elementi di appoggio angolari ma impostato su un basamento, basso e sporgente con andamento sbieco, del tipo vagamente a crepidine. Il coperchio è della versione a botte, con un contorno modanato sensibilmente aggettante⁽⁸⁾. Su cia-



FIG. 1 - Cofanetto in legno con raffigurazioni venatorie e ornati impressi in oro sul rivestimento in cuoio, (Inv. CUOI N. 15). Civiche Raccolte d’Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

scuno dei due lati minori del cofanetto è applicata una maniglia in ottone, di forma semplice e armoniosa; una terza maniglia, del tutto analoga ma un poco più allungata, è fissata al centro del coperchio (FIG. 1).

Va subito annotata qualche caratteristica. Le tre maniglie appaiono originarie e lo dimostrano: le dimensioni ben proporzionate rispetto al contesto del cofanetto, la coerenza stilistica con l'apparato decorativo che si sviluppa sui lati dell'oggetto e la meticolosa cura con la quale le maniglie furono applicate, sì da non interferire, se non marginalmente, nei confronti delle precitate ornamentazioni. Del tutto opposto è il discorso relativo sia alla serratura, presente in alto, nella parte centrale del fronte della cassetta (FIG. 2), sia alle due cerniere, fissate sul retro dell'elaborato, che permettono il ribaltamento del coperchio (FIG. 3).

In merito a queste tre componenti metalliche va osservato trattarsi di sostituzioni tardive (anche se non recenti) degli originari congegni. Infatti, per quanto riguarda la serratura attuale, si può notare che non solo il suo inserimento ha determinato una violenta frattura nel bordo superiore del cofanetto, ma pure che la esterna ampia sagoma metallica della piastra ha rozzamente coperto una zona delle tre fasce decorate che corrono alla sommità del lato frontale e anche una parte delle figure ivi riprodotte al centro. Circa le cerniere, possiamo perlomeno sottolineare il loro eccessivo invadere la faccia posteriore dell'elaborato, la mancata coerenza stilistica con la concezione dell'oggetto, oltre che l'applicazione incerta e asimmetrica (una delle due è addirittura applicata storta) la quale interferisce in modo rude con la sottostante raffinata composizione che decora il *verso* dell'oggetto.

L'esterno, sia delle quattro facce verticali del cofanetto, sia del coperchio convesso, mostra una fitta serie di decorazioni ripartite in fasce parallele, così come ornato è pure il bordo del basso basamento aggettante. La superficie in cuoio di colore nero risulta abbellita da impressioni in oro. Delle tre fasce che su tutte e quattro le facce verticali costituiscono la cornice inquadrante lo spazio rettangolare centrale con immagini venatorie, la partizione più esterna mostra racemi curvilinei, avvolgentisi in continuazione, dai quali si dipartono fogliami e corolle floreali di vario tipo; lo stesso genere di ornato si ripropone nel fregio più prossimo alla scena. Per contro, in quello centrale si snodano tralci di vite con pampini e gonfi grappoli di uva. Tale tipo di ornamentazione decora integralmente la parte convessa del coperchio i cui due lati, a lunetta, mostrano invece una fitta sequenza di stilizzati rami di alloro incurvati a semicerchio, ciascuno includente una piccola corolla floreale.

Su ognuno dei quattro spazi rettangolari che occupano il centro di ogni lato verticale del cofanetto si sviluppa la raffigurazione di un episodio, strettamente connesso con gli altri, finalizzata a descrivere una complessa scena di caccia al cervo; in ogni riquadro, in basso, una striscia diseguale indica un terreno incolto; in alto, sagome cocleari alludono a nuvolette.

Sul fronte del cofanetto è rappresentata una sorta di "campo base". La specchiatura

figurata, così come le tre seguenti, è scandita dalla presenza di alberi che vogliono sottolineare l'ambientazione in una foresta (FIG. 2). Sulla sinistra, rispetto all'osservatore, è riprodotta una elegante carrozza trainata da due cavalli guidati da uno staffiere in groppa ad uno dei destrieri; il veicolo, piuttosto massiccio, ha parapetti ondulati con fregi a vaso e colonnine che reggono la copertura a botte dalla quale pendono frange a baldacchino. Dietro lo sportello, sotto al quale sporge la scaletta, si vede, in piedi, una figura femminile sontuosamente vestita.

Alla estremità opposta di questa scena è posta una tenda a pianta circolare alla cui sommità a cupola svetta un gagliardetto a doppia coda. La parte centrale della raffigurazione (sempre procedendo da sinistra verso destra, rispetto all'osservatore e prescindendo dalla citata ripetuta presenza di alberi) presenta: un uomo (parzialmente celato dall'applicazione della tarda serratura) con tre cani; una dama abbigliata con un'ampia veste dall'alto collo rialzato; una figura a cavallo nell'atto di brandire una lancia. Lo sfondo del riquadro è fittamente occupato, oltre che dagli alberi, da vistosi fiori che spuntano dal terreno e da una straordinaria quantità di uccelli che si librano in tutte le direzioni.

L'ideale prosieguo della battuta di caccia, impostata nella raffigurazione del "campo base", è da vedersi nelle immagini proposte al centro dei due lati minori del cofanetto. La scena a sinistra (rispetto all'osservatore che esamini il fronte dell'oggetto) è la meglio conservata delle due (FIG. 4) ed illustra una immagine del tutto identica (realizzata tramite l'uso delle stesse matrici) a quella raffigurata sul lato destro (FIG. 5). Come ancora chiariremo, il maggiore logorio di questo secondo riquadro minore fu determinato dal fatto che, essendo esso sfilabile *à coulisses*, onde poter accedere ad un vano interno "segreto", l'azione continua di apertura a scorrimento ha fatto scomparire, in buona percentuale, la doratura originaria impressa sul cuoio.

Questa coppia d'identiche immagini ripropone la già segnalata ambientazione: terreno accidentato con alberi e cespugli fioriti; nuvolette a forma cocleare nella parte superiore; fitto stormo di uccelli in volo. La novità, sempre in relazione all'ambiente silvestre, è rappresentata da due immagini di grosse chioccioline contrapposte fra loro e striscianti ai piedi dell'albero centrale. In posizione pure speculare sono raffigurati, in atto di correre, due battitori che agitano, levandoli in alto, lunghi bastoni.

Al centro del lato posteriore del cofanetto è rappresentato l'episodio più importante di tutta la scena venatoria che decora le quattro facce dell'oggetto: l'attacco al cervo in fuga (FIG. 3). Come nei tre precitati riquadri, l'ambientazione boschiva è sempre la stessa (alberi, arbusti con fiori, uccelli in volo, nuvolette). Fra le creature zoomorfe mancano le chioccioline, ma è presente un uccello acquatico (forse un cigno) ritto quasi al centro della scena.

La fase conclusiva della caccia al cervo è così rappresentata: sulla sinistra, rispetto all'osservatore, una terna di battitori spinge la preda verso il cacciatore; il primo di essi, affiancato da due cani, soffia in un corno da richiamo; gli altri due brandiscono

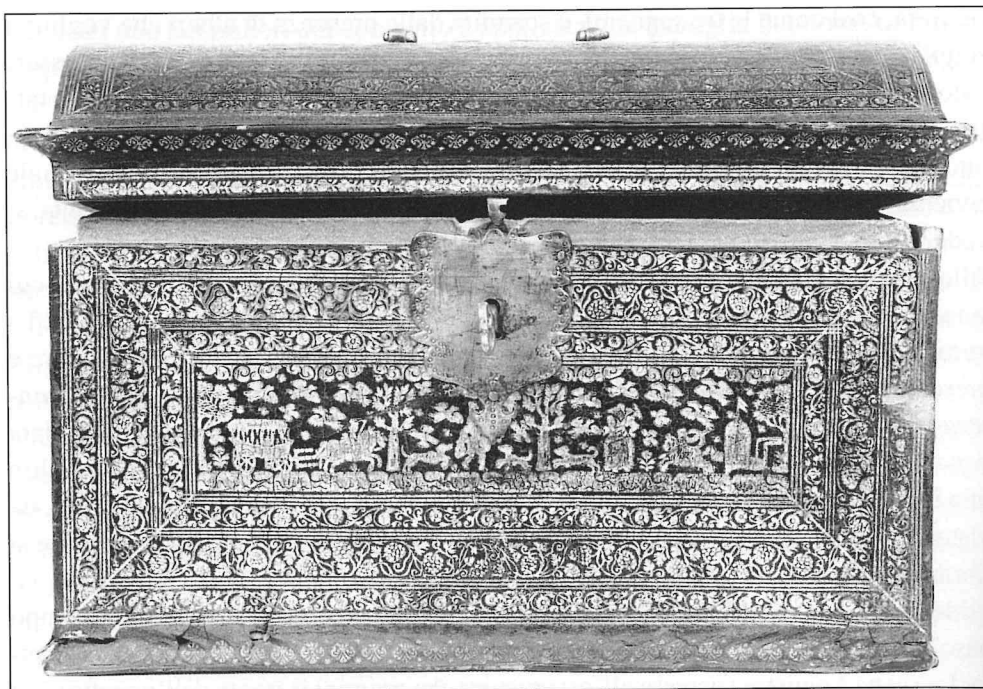


FIG. 2 - Il fronte del cofanetto; al centro, il "campo base": episodio della narrazione venatoria raffigurata sui quattro lati dell'elaborato.

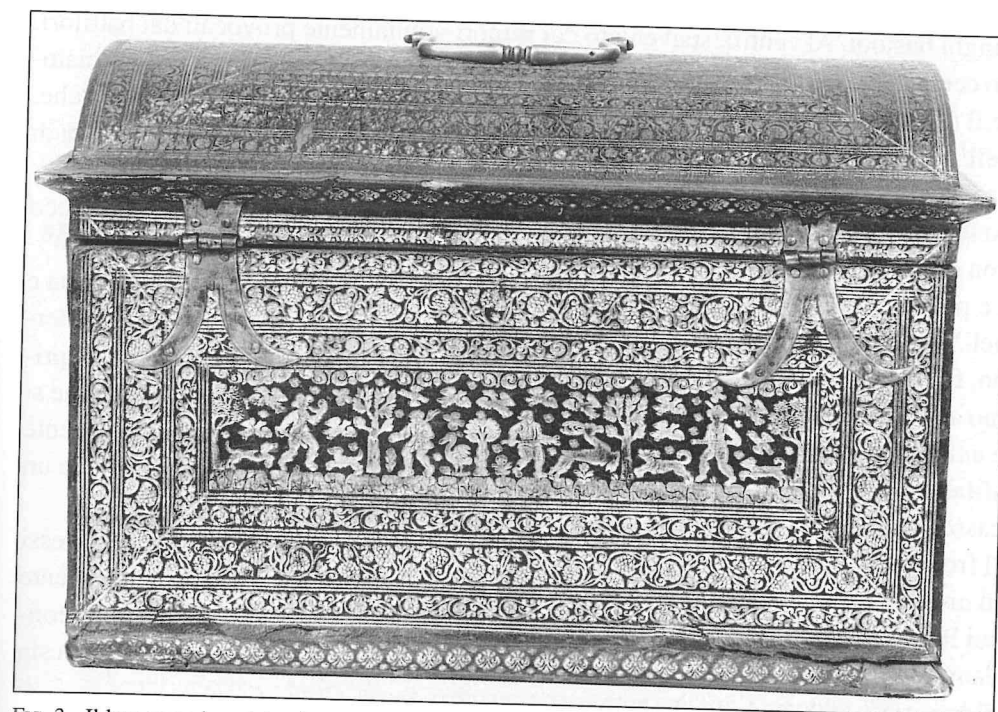


FIG. 3 - Il lato posteriore del cofanetto: l'uccisione del cervo.

lunghe bastoni. Al centro, spaventato dai rumori volutamente provocati dai battitori, un cervo, con uno slancio impetuoso, tenta di fuggire ma si trova davanti il cacciatore il quale, pure affiancato da due cani, affronta la preda. Questo personaggio che, nell'intento del piano figurativo, è di certo il principale protagonista della battuta di caccia, porta sul capo un largo cappello (che, contrariamente a quello degli altri personaggi maschili, è ornato da una penna di volatile) e imbraccia un'arma da fuoco con cui si appresta a uccidere il cervo stanato dai battitori.

Le particolarità di questo cofanetto non si esauriscono nella sua pregevole forma e nell'originale apparato, figurativo e decorativo, presente all'esterno. Infatti, l'interno, foderato in raso di colore rosso, palesa un vano piuttosto capiente il quale, di primo acchito, sembra occupare tutta la cubatura del contenitore. Al contrario, come si è anticipato, il lato minore destro (FIG. 5), con un sistema *à coulisses* è totalmente sfilabile dall'alto: si scopre così che esiste una sorta di doppio fondo occupato da un cassetto estraibile (FIG. 6).

Il fronte di detto tiretto è finemente decorato da regolari sequenze di fregi, impressi in oro, costituite in parte da stilizzati fogliami, in parte riprendenti l'ornato, presente sui lati a lunetta del coperchio (FIG. 4), costituito da rami di alloro incurvati circondanti minuscole corolle floreali. La relativa piccola maniglia ha la forma di una testa di leone che addenta l'anello da tirare per estrarre il cassetto.

Prima di proporre qualche annotazione in merito al contesto temporale e culturale in cui fu realizzato questo cofanetto, merita esporre un cenno sulla probabile sua originaria destinazione. Il soggetto venatorio raffigurato e la ricercatezza della decorazione in oro su cuoio nero indicano, inequivocabilmente, che l'elaborato fu commissionato da un personaggio ricco e ambizioso il quale, come attestazione del suo rango sociale, amava dilettarsi anche in battute di caccia al cervo in territori boscosi attendibilmente di sua proprietà.

Che il soggetto della decorazione non sia frutto solo della passione venatoria, è sottolineato dall'apparato scenografico che correda il "campo base". In esso, oltre a servi e battitori si nota la presenza di dame elegantemente abbigliate, di una sontuosa carrozza, di una tenda ove, nei momenti di pausa, i personaggi intervenuti alla battuta di caccia potevano riposare, ristorarsi e svagarsi in piacevoli conversazioni pure con le dame presenti. Inoltre, non sembrano esservi dubbi nell'identificare, sia pure idealmente, il proprietario del cofanetto nella immagine del signore che, con il fucile imbracciato, attende l'arrivo del cervo, stanato dai cani e dai battitori, per abbatterlo. Circa l'uso a cui poté essere adibita questa cassetta, va osservato che, date anche le dimensioni piuttosto contenute, probabilmente fu progettata per essere posta, stante il signore nella sua residenza, nello studio del ricco proprietario, poiché verosimilmente essa doveva custodire piccoli oggetti preziosi. A questo proposito osserviamo che, pure se la serratura attualmente presente non è quella primitiva, non vi sono dubbi che, già in origine, esisteva certamente un sistema di chiusura a chiave.



FIG. 4 - Uno dei lati minori del cofanetto: due battitori che partecipano alla caccia al cervo.



FIG. 5 - Il secondo lato minore, sfilabile à coulisses per accedere al doppiofondo "segreto"; la scena venatoria è identica a quella illustrata nella precedente figura.

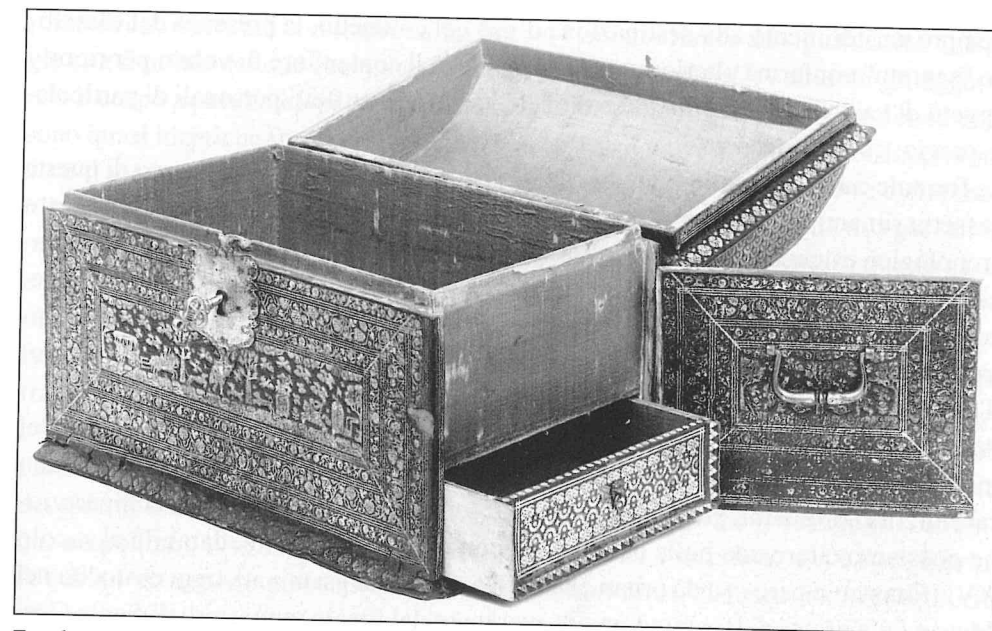


FIG. 6 - Il cofanetto con il coperchio sollevato; un lato minore, sfilato, rivela il tiretto "segreto".

Sempre in riferimento alla destinazione d'uso del cofanetto, la presenza del cassetto "segreto" conferma ulteriormente l'ipotesi che il contenitore fu voluto per riporvi oggetti di valore e, nel tiretto, forse monete, medaglie o effetti personali di particolare pregio: quasi un tesoretto.

Le formule caratterizzanti gli ornati e le figurazioni che ricoprono l'esterno di questa cassetta rimandano ad un avanzato periodo stilistico rinascimentale. Nel contesto cronologico estendentesi fra i secoli XV e XVI è ben nota l'esistenza di casse, cofani, cassapanche, cofanetti decorati (a rilievo, a pittura, a incisione, a impressione, come in questo caso) con scene di caccia, temi eroici, scontri cavallereschi. Di contro, su analoghi contenitori destinati al mondo femminile, si ritrovano immagini d'incontri amorosi, di vita cortese, di allusivo richiamo mitologico.

Anche il tipo di decorazione del cofanetto qui esaminato appartiene ad una fase del maturo Rinascimento: ne sono indizio i classicheggianti fregi includenti ornati con racemi, fiori, fogliami, grappoli d'uva. A titolo meramente episodico di comparazione possiamo citare una bella cassapanca con coperchio a botte, databile al secolo XVI, fittamente percorsa da ornati analoghi a quelli qui esaminati, oggi custodita nel Museo Diocesano di Bergamo, ma proveniente dal locale monastero di Santa Grata⁽⁹⁾. Sempre se si analizzano le varie componenti decorative, del tutto tipici per l'epoca indicata appaiono i fregi a rami di alloro incurvati, dai chiari richiami classicheggianti, presenti sulle due lunette laterali del coperchio e sul fronte del tiretto.

Le componenti stilistiche delle quattro scene di caccia le quali, merita sottolinearlo ancora una volta, fanno parte di un unitario contesto celebrativo (sia della passione venatoria, sia della affermazione di prestigio) voluto dal ricco committente di questo oggetto, rimandano alla tipica visione realistica, espressa dagli "arcaici" pittori fiamminghi, presente in dipinti a carattere folcloristico. Sono qui riscontrabili chiare derivazioni dall'atmosfera realistica rappresentata da Pieter Bruegel, detto Bruegel il Vecchio (morto a Bruxelles nel 1569).

Sia pure con una caratterizzazione innegabilmente più popolare, evidente nei quattro riquadri impressi in oro sul cuoio, si notano palesi discendenze da celebri opere come "Cacciatori sulla neve"⁽¹⁰⁾; l'ambiente di caccia è unitario: uomini, cani, uccelli in volo, alberi. A proposito di questi ultimi (che sul cofanetto hanno funzione di costante scansione degli spazi) è stato annotato, per il precitato quadro di Bruegel, *"Gli alberi [...] rinsaldano il piano frontale del quadro e stabiliscono quel perfetto equilibrio e quell'ordine ritmico senza i quali anche i più meravigliosi particolari creerebbero soltanto confusione"*: indicazione che bene si attaglia al progetto figurativo presente nelle scene venatorie che decorano il cofanetto qui esaminato⁽¹¹⁾. Le considerazioni esposte permettono quindi di ambientare questo elaborato in cuoio in una fase attardata del secolo XVI e di collocarlo nel contesto della cultura tradizionale "folcloristica" fiamminga.

Il secondo cofanetto, con la struttura portante in legno rivestita da cuoio di colore

rosso-bruno decorato con impressioni in oro, è caratterizzato da significative analogie con il primo dei due esemplari proposti in questo lavoro⁽¹²⁾: entrambi gli oggetti, con il corpo a parallelepipedo, hanno il coperchio dalla forma a botte; le dimensioni sono quasi identiche fra loro; il sistema di accesso ad un vano segreto nel doppio fondo è il medesimo. Peraltro, come vedremo, vi sono anche significative differenze relative alle ornamentazioni, al contesto culturale di produzione, all'uso per cui in origine fu destinato ognuno dei due oggetti. Inoltre, rimarchiamo che, in questo caso, è presente una sola maniglia metallica (contrariamente alle tre segnalate nel precedente elaborato) fissata alla sommità del coperchio, in posizione centrale (Fig. 7).

Lo stato in cui attualmente si presenta il cofanetto non è buono: mancano diversi frammenti del rivestimento in cuoio; si notano parecchi fori causati da insetti xilofagi che hanno danneggiato il legno e la sua ricopertura; le decorazioni dorate sono in parte scomparse a seguito del prolungato uso dell'oggetto; manca la maggior parte dei piccoli flaconi in vetro un tempo presenti nei numerosi vani (rimangono solo cinque ampolline); il sistema di regge in ferro, con cardini e serratura, non è l'originario. A questo proposito, possiamo osservare che una terna di fasce metalliche corre parallelamente avvolgendo all'esterno il coperchio convesso e i due lati maggiori. L'applicazione di dette parti metalliche fu eseguita per rinforzare la precaria struttura dell'elaborato, ma subentrò, al contempo, all'originale sistema d'incernieramento e di chiusura a chiave. La sostituzione di queste componenti, anche se da riferirsi ad un momento piuttosto remoto, appare realizzata in modo rozzo (tramite l'uso di grossi chiodi dalla testa non uniforme), danneggiando in modo vistoso la superficie di cuoio finemente decorata.

Nonostante tale serie di danni, di perdite e di manomissioni, va subito anticipato che questo secondo cofanetto si presenta quale opera di notevole interesse per varie ragioni: la qualità della lavorazione, l'antichità, l'originale concezione del suo interno.

Sia i lati che il coperchio presentano un unico tipo d'impostazione decorativa costituita da specchiature quadrate: due, su ciascuno dei lati maggiori della cassetta e sul coperchio; una, su ognuna delle facce minori (Fig. 8). Ogni partizione quadrilatera mostra, al centro, un rosone ripartito in diciassette spicchi, ciascuno dei quali include una corolla floreale; in mezzo a ciascuno di detti ornati centrali, un incavo tondo, oggi vuoto, indica che in origine doveva esservi inserito un elemento di abbellimento (borchia, piastrina) andato perduto. Ad ogni angolo delle precitate specchiature quadrate è presente un settore circolare (pari ad un quarto del rosone) il quale, idealmente, doveva integrarsi con analoghe forme contigue. Gli spazi intercorrenti fra il rosone e i quarti del medesimo sono fittamente occupati da regolari sequenze di impressioni in oro a forma di giglio (o fiordaliso, giglio di Francia, giglio di Firenze, *iris florentina*).

Se si solleva il coperchio a botte si nota che il vano è suddiviso in diciotto partizioni destinate ad accogliere flaconi in vetro. La più parte di dette ampolline è andata per-



FIG. 7 - Cofanetto in legno, con ornati impressi in oro sul rivestimento in cuoio (INV. CUOI N. 17).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Un lato minore del cofanetto, sfilabile à coulisses per accedere al doppiofondo "segreto".

duta: restano solo cinque pregevoli bottigliette in vetro trasparente di Murano nel quale sono inglobate sottili bande di color latteo.

Allo stesso modo e nella identica collocazione rispetto a quanto annotato per il precedente cofanetto, anche questo esemplare nasconde nel doppiofondo un vano "segreto". Infatti, facendo scorrere il lato minore destro (rispetto all'osservatore) inserito con il citato sistema *à coulisses* ed estraendolo, si mette in luce la presenza di un tiretto a sua volta ripartito in quindici piccoli vani fra loro uguali, più uno di capienza maggiore (Fig. 9).

Peraltro, in questo cofanetto esiste un secondo ricettacolo "segreto". L'interno del coperchio a botte non si presenta, come nell'esemplare precedente, con la concavità libera, bensì chiusa da un'assicella di legno. Agendo su un sistema di sganciamento, ben mascherato, tale tramezzo ligneo nella copertura può essere aperto, rivelando a sua volta uno spazio suddiviso in quattro scomparti, oggi vuoti.

Circa l'uso al quale fu destinato in origine questo cofanetto, non pare esistano dubbi nel ritenere che il suo primo proprietario fu un medico o uno speziale. La conferma proviene sia dal tipo di suddivisione interna in numerose cellette, sia dal genere di flaconcini che si sono fortunatamente conservati, sia dalla presenza dei due ricettacoli "segreti" nei cui piccoli vani certamente venivano riposti gli ingredienti e le pozioni da custodire con maggiore cura e riservatezza, per il loro costo o per la eventuale pericolosità derivante dall'uso improprio.

Su questo pregevole e antico cofanetto, nel 1975 espresse un breve cenno, a carattere essenzialmente didascalico, Clelia Alberici, suggerendo trattarsi di una creazione di arte italiana o francese della fine del secolo XVI⁽¹³⁾. La proposta, di massima, è condivisibile, in particolare per quanto riguarda l'epoca a cui rimanda il caratteristico tipo di ornamentazione, anche se è possibile indicare una fase non molto avanzata del Cinquecento.

Per quanto riguarda invece il contesto culturale al quale riferire l'esecuzione di questo elaborato, appare attendibile non solo orientarsi a favore di un ambito italiano ma, con buona verosimiglianza, alla creatività veneta. A questa stilistica rimanda, oltre che la chiara fattura muranese dei piccoli e pregevoli flaconcini in vetro percorsi da sottili bande bianche, pure il gusto delle decorazioni incise in oro sulla ricopertura in cuoio.

Per un confronto ampiamente pertinente, possiamo segnalare un cofanetto custodito a Firenze, nel Museo Stibbert⁽¹⁴⁾. Anche prescindendo dal fatto che le dimensioni dei due elaborati comparati sono quasi identiche, va essenzialmente rilevato che l'esemplare conservato nel museo fiorentino ha la stessa forma a parallelepipedo ben squadrato, con il coperchio a botte; inoltre, anche la concezione degli ornati appare di gusto analogo. L'opera presente nel Museo Stibbert è stata definita veneziana e data fra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo: ad un momento di poco posteriore, ma allo stesso contesto artistico, può essere riferito il cofanetto qui in oggetto di pertinenza delle Civiche Raccolte Milanesi d'Arte Applicata.

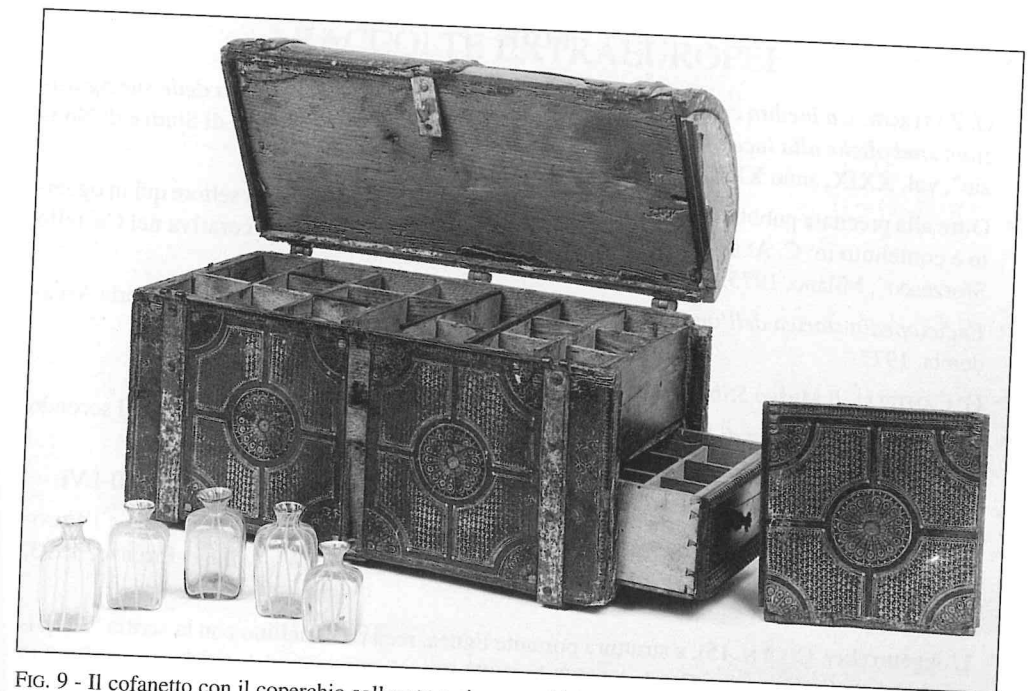


Fig. 9 - Il cofanetto con il coperchio sollevato e cinque residui flaconi in vetro di Murano; un lato minore, sfilato, rivela il tiretto "segreto".

- ⁽¹⁾ O. ZASTROW, *Un inedito cofanetto in cuoio nelle Civiche Raccolte: l'enigma delle sue figure simboliche alla luce della dottrina esoterica medievale*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", vol. XXIX, anno XXXII, 2005, pagg. 95-108.
- ⁽²⁾ Oltre alla precitata pubblicazione sul cofanetto, l'unico cenno di studio sul settore qui in oggetto è contenuto in: C. ALBERICI, *Cuoi artistici*, in "Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco", Milano, 1975, pagg. 127-133.
- ⁽³⁾ *Enciclopedia storica dell'antiquariato*, introduzione di HANS JÖRGEN HEUSER, Libreria Accademia, 1977.
- ⁽⁴⁾ G. CANTELLI, *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. II, Milano, 1974.
- ⁽⁵⁾ O. ZASTROW, *La chiesa di San Dionigi a Premana*, Lecco 1966, figg. XCIII-XCVII: il secondo esemplare fu rattoppato, sul retro, utilizzando frammenti decorati di un altro paliotto.
- ⁽⁶⁾ O. ZASTROW, *La plebana di San Lorenzo a Mandello del Lario*, Lecco, 1994, figg. LIII-LVI.
- ⁽⁷⁾ F. MALAGUZZI, *Committenza madruzziana di legature di pregio*, in "I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero", Milano-Firenze, 1993, pagg. 660-671.
- ⁽⁸⁾ L'oggetto (INV. CUOI N. 15), a struttura portante lignea, reca un cartellino con la scritta "Acquistato A. Marcato - Venezia. Ottobre 1889. L. 200". Le misure sono: fronte 33 cm; profondità 20,5 cm; alt. 21 cm.
- ⁽⁹⁾ L. PAGNONI, *Museo Diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo, 1978, n. 210, pag. 17, fig. 490.
- ⁽¹⁰⁾ L'opera, del 1565 (117x162 cm), è custodita a Vienna nel Kunsthistorisches Museum. Fra le molteplici pubblicazioni con vari interventi critici, si segnala ad esempio: R. SALVINI, *La pittura fiamminga*, Milano, 1958, fig. 123; capitolo *Bruegel*, pagg. 141-172.
- ⁽¹¹⁾ E. EMANUELLI, *Pieter Bruegel il Vecchio*, Milano, 1955, tav. 41.
- ⁽¹²⁾ Dell'elaborato (INV. CUOI N. 17) non è noto come e quando sia pervenuto nelle Civiche Raccolte; sulla scheda museale è segnalato laconicamente: "Provenienza ignota". Le misure del cofanetto sono: fronte 34 cm; profondità 15 cm; alt. 21 cm.
- ⁽¹³⁾ C. ALBERICI, *op cit.*, pag. 131, fig. 113.
- ⁽¹⁴⁾ G. CANTELLI, *op cit.*, n. 2768, pag. 213, tav. 423.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006

- ⁽¹⁾ O. ZASTROW, *Un inedito cofanetto in cuoio nelle Civiche Raccolte: l'enigma delle sue figurazioni simboliche alla luce della dottrina esoterica medievale*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", vol. XXIX, anno XXXII, 2005, pagg. 95-108.
- ⁽²⁾ Oltre alla precitata pubblicazione sul cofanetto, l'unico cenno di studio sul settore qui in oggetto è contenuto in: C. ALBERICI, *Cuoi artistici*, in "Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco", Milano, 1975, pagg. 127-133.
- ⁽³⁾ *Enciclopedia storica dell'antiquariato*, introduzione di HANS JÖRGEN HEUSER, Libreria Accademia, 1977.
- ⁽⁴⁾ G. CANTELLI, *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. II, Milano, 1974.
- ⁽⁵⁾ O. ZASTROW, *La chiesa di San Dionigi a Premana*, Lecco 1966, figg. XCIII-XCVII: il secondo esemplare fu rattoppato, sul retro, utilizzando frammenti decorati di un altro paliotto.
- ⁽⁶⁾ O. ZASTROW, *La plebana di San Lorenzo a Mandello del Lario*, Lecco, 1994, figg. LIII-LVI.
- ⁽⁷⁾ F. MALAGUZZI, *Committenza madruzziana di legature di pregio*, in "I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero", Milano-Firenze, 1993, pagg. 660-671.
- ⁽⁸⁾ L'oggetto (INV. CUOI N. 15), a struttura portante lignea, reca un cartellino con la scritta "Acquisto A. Marcato - Venezia. Ottobre 1889. L. 200". Le misure sono: fronte 33 cm; profondità 20,5 cm; alt. 21 cm.
- ⁽⁹⁾ L. PAGNONI, *Museo Diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo, 1978, n. 210, pag. 17, fig. 490.
- ⁽¹⁰⁾ L'opera, del 1565 (117x162 cm), è custodita a Vienna nel Kunsthistorisches Museum. Fra le molteplici pubblicazioni con vari interventi critici, si segnala ad esempio: R. SALVINI, *La pittura fiamminga*, Milano, 1958, fig. 123; capitolo *Bruegel*, pagg. 141-172.
- ⁽¹¹⁾ E. EMANUELLI, *Pieter Bruegel il Vecchio*, Milano, 1955, tav. 41.
- ⁽¹²⁾ Dell'elaborato (INV. CUOI N. 17) non è noto come e quando sia pervenuto nelle Civiche Raccolte; sulla scheda museale è segnalato laconicamente: "Provenienza ignota". Le misure del cofanetto sono: fronte 34 cm; profondità 15 cm; alt. 21 cm.
- ⁽¹³⁾ C. ALBERICI, *op cit.*, pag. 131, fig. 113.
- ⁽¹⁴⁾ G. CANTELLI, *op cit.*, n. 2768, pag. 213, tav. 423.

Il museo sul campo

Breve nota sulla Missione Archeologica e Antropologica
“Antonio Raimondi” delle Raccolte Extraeuropee
del Castello Sforzesco di Milano

Carolina Orsini

Le Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco affondano una parte rilevante delle proprie “radici culturali” nel collezionismo scientifico promosso dal Museo di Storia Naturale di Milano alla fine del secolo XIX. Tra i giovani che partirono per le molte missioni scientifiche promosse dal museo, spicca il milanese Antonio Raimondi, grande esploratore e studioso della regione andina del dipartimento di Ancash.

Lo scienziato, una delle figure intellettuali di maggiore rilievo nella storia dell’America latina, lasciò pubblicazioni di gran importanza, manoscritti ed oggetti conservati in differenti musei di Lima, oltre ad alcune ceramiche che l’esploratore inviò al Museo di Storia Naturale: oggi tali reperti costituiscono il nucleo più antico della Collezione Preispanica delle Collezioni Extraeuropee del Castello Sforzesco, uno dei più importanti in Europa.

Rispondendo a questa importante eredità, e in vista del progetto di un centro di formazione permanente sulle culture extraeuropee, il “Centro delle Culture”, di prossima costituzione presso l’area dell’ex Ansaldo di Milano, la Direzione del Museo ha promosso sin dal 2004 un progetto di ricerca a lungo termine nella regione di Ancash a quasi 150 anni dall’esplorazione effettuata da Raimondi in quella zona.

La ricerca si avvale della collaborazione ed il patrocinio di differenti istituzioni italiane e straniere (Ministero degli Affari Esteri dell’Italia, Ambasciata Italiana a Lima, Istituto Italiano di Cultura di Lima, Istituto Nazionale di Cultura del Perù, Centro di Ricerche Runa) e studiosi e studenti dell’Università Nazionale Maggiore San Marcos di Lima e del Centro di Ricerche “Runa”, oltre alle comunità ed istituzioni locali delle province di Chacas e di Huari.

Questo progetto ha come obiettivo valorizzare l’opera di uno dei padri delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco svolgendo ricerche in alcune aree della regione di Ancash a tutto campo, documentando al contempo l’antico e il moderno, secondo l’esempio più che mai attuale dell’illustre esploratore, e promuovendo una politica di

conservazione del patrimonio, delle tradizioni e della lingua di quest'importante regione del Perù. In questo senso, la promozione di una ricerca sul campo è finalizzata a costruire una serie di relazioni dirette con le culture che il museo vuole rappresentare. A questo proposito giova sottolineare che un importante nucleo di oggetti della Collezione Preispanica appartiene proprio al contesto culturale ancashino, in particolare alle culture Chavín (XI-II a.C.) e Recuay (I-VIII d.C.).

Un patrimonio immateriale per il futuro

L'attività del museo sul campo, oltre ad aumentare la conoscenza dei contesti di provenienza degli oggetti conservati nei nostri musei, nei quali sono giunti – nella maggior parte dei casi – senza informazioni fondamentali sul loro contesto di produzione e utilizzo, è un'occasione unica per tentare di acquisire dati di prima mano su quella che fu la “vita sociale” di detti oggetti, in alcuni casi costruiti e fruiti, oggi come in passato, con conoscenze e tecniche tradizionali che i crescenti fenomeni di globalizzazione stanno intensamente cambiando. Oltre agli oggetti, è anche questo il patrimonio immateriale che il museo si compromette a conservare per il futuro.

Si delinea quindi, con sempre maggiore chiarezza, la necessità che i musei siano luogo di conservazione dei saperi e della memoria, beni immateriali che hanno un valore al di là degli oggetti: la documentazione di una tradizione, la registrazione di un mito o di un canto, aiutano a comprendere il contesto culturale di produzione delle opere e sono espressione di un “sapere” e di un “saper fare”, testimonianza di inestimabile valore della molteplicità e della diversità dell'esperienza umana⁽¹⁾. Una vera ricchezza per tutti.

La campagna 2006

I lavori della campagna 2006 si concentreranno nell'indagine del complesso archeologico di Llamacorral (nel distretto di Huari, regione di Ancash, Perù): si tratta di una serie di strutture cerimoniali ubicate strategicamente in uno di luoghi più sacri della zona, la laguna di Puruhuay, luogo mitico di creazione degli animali e delle piante del popolo di Huari (si veda *infra*).

L'architettura osservata sulla superficie rientra nella tipologia delle strutture cerimoniali a pianta circolare del Periodo Intermedio Antico (0-600 d.C.) della quale esistono numerosi esempi in zona⁽²⁾. Tali strutture appartengono pienamente alla tradizione architettonica recuay e sono rappresentati anche in modellini architettonici in ceramica. Le Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco conservano un raro



FIG. 1 - Modellino architettonico in terracotta che rappresenta una struttura cerimoniale a pianta circolare. La struttura è difesa da tre guerrieri in armi, e al suo interno si nascondono due figure femminili. Cultura Recuay (0-600 d.C.). Inv. n. 1258, collezione Federico Balzarotti. Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

esempio di vaso architettonico che rappresenta una di queste strutture (FIG. 2). L'intervento permetterebbe di indagare una tipologia poco nota di struttura cerimoniale e contestualmente metterla in relazione con modelli in ceramica conservati presso le collezioni museali (per un'approssimazione al problema si veda Pereyra 2006). Oltre a questo, considerata la posizione delle rovine, in stretta connessione con una delle aree più sacre per la popolazione indigena, i dati archeologici fornirebbero un supporto di tipo storico sulla frequentazione e i pellegrinaggi alla laguna che vengono testimoniati da numerosi fonti orali raccolte dagli antropologi del progetto nel corso delle campagne passate (Venturoli in corso di stampa, 2006a, 2006b). I lavori previsti per la campagna 2006 prevedono la mappatura e lo scavo per saggi nelle due parti di cui si compone il complesso archeologico⁽³⁾:

- Llamacorrall (Coordinate GPS: 257905E, 8969959N, 3532 m): serie di strutture ubicate sul lato sud orientale della laguna di Puruhuay, nei pressi del villaggio di Acopalca, distretto di Huari. Le osservazioni superficiali effettuate durante la campagna 2005, hanno permesso di osservare una serie di strutture circolari concentriche con gli accessi perfettamente allineati.
- Ishla ranra (Coordinate GPS: 257905E 8969959N 3532 m): si tratta di 5 strutture funerarie, ubicate anch'esse sulle rive della laguna di Puruhuay, sul lato meridionale nei pressi dell'accampamento di Parco Nazionale Huascarán.

La tematica principale delle ricerche della presente campagna sarà dunque rivolta allo studio di un complesso di strutture archeologiche che rivestono non solo un interesse per la comprensione della cultura recuay, ma che fungono ancora oggi da punto di riferimento per un dialogo rituale con il territorio: la popolazione di Huari compie ancora oggi pellegrinaggi alle rovine e alla laguna in quanto luoghi speciali, dove è possibile stabilire una relazione rituale con il territorio. La sacralizzazione di alcuni elementi del paesaggio (montagne, lagune, rovine archeologiche, fonti) e la riattualizzazione del rapporto tra questi e gli attuali membri della comunità è un elemento imprescindibile per il mantenimento della memoria sociale delle popolazioni locali (Venturoli 2005). In questo senso la laguna di Puruhuay è un luogo simbolo: di qui sorsero il fondatore mitico della città di Huari e della comunità di Acopalca (a mezz'ora di cammino da Huari) e le specie animali e vegetali che assicurano la sussistenza della popolazione. Attraverso la raccolta di una serie di testimonianze attuali possiamo percepire la potenza di un luogo, nella maniera in cui le rovine non potranno mai esprimere. Questo non esaurisce la tematica della lettura delle strutture cerimoniali circolari di tradizione recuay, né tanto meno la loro rappresentazione nei modelli ceramici presenti nelle collezioni museali, ma certamente aggiunge un tassello fondamentale alla comprensione di un contesto culturale che dal passato pre-spanico è giunto trasformato, ma vivo, fino ai giorni nostri.

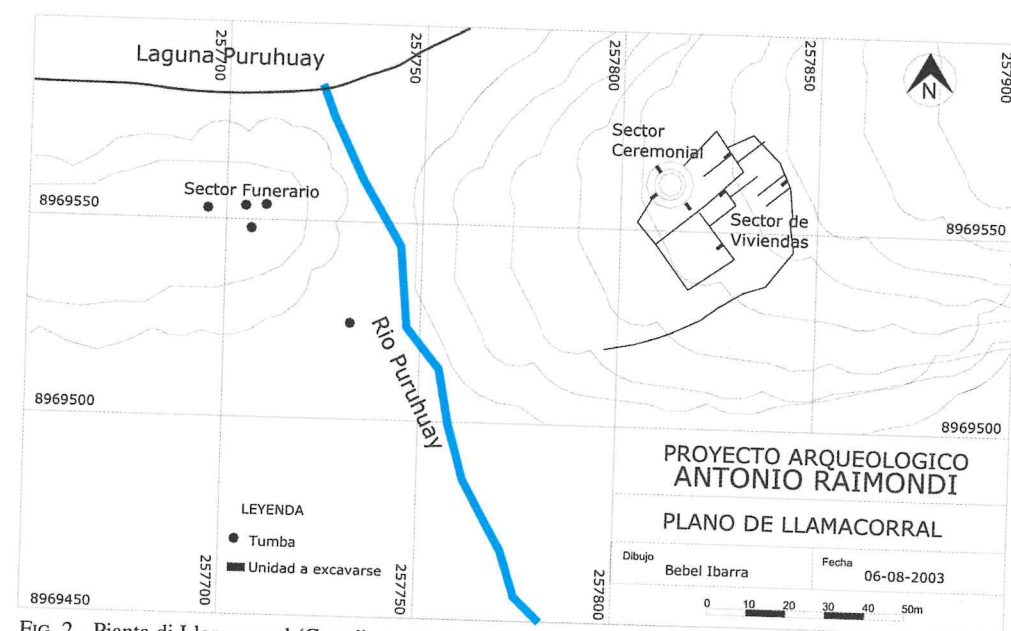


FIG. 2 - Pianta di Llamacorrall (Coordinate GPS: 257905E, 8969959N, H. 3532m, ad Acopalca, distretto di Huari, Perù) con in evidenza delle strutture circolari perfettamente allineate. Il sito sarà oggetto della campagna archeologica del progetto "Antonio Raimondi" delle Raccolte Extraeuropee, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano.

- ⁽¹⁾ Sempre in quest'ottica, oltre alle ricerche in Perù, le Raccolte Extraeuropee promuovono anche studi volti a capire l'universo culturale delle comunità andine residenti in Italia, ritenendo altrettanto importante capire come il patrimonio di tradizioni e saperi andini si è trasformato nell'impatto con la cultura italiana, e specialmente con il tessuto culturale di Milano, che attualmente accoglie più di 50.000 peruviani (si veda la tesi di laurea di PATRIZIA GALEOTTI, Galeotti 2006). Le attività in Italia e in Perù hanno dunque come ulteriore finalità una conoscenza reciproca che miri a uno scambio culturale e getti le basi per rapporti di collaborazione in Perù e fruttuosa convivenza in Italia.
- ⁽²⁾ Si veda per esempio la struttura circolare nella sommità del sito di Yayno, nella zona di Pomabamba, studiato da JULIO TELLO (1929), la struttura circolare conosciuta come "El Torreón" nel sito di Chinchawas (Lau 2001) nella Cordigliera Negra, e le numerose strutture circolari nella provincia di Chacas (Orsini 2002 e 2005).
- ⁽³⁾ Il sito è stato per la prima volta registrato dal codirettore del progetto Bebel Ibarra Asencios (2003).

- B. IBARRA ASENCIOS, *Arqueología del valle del Puchca: economía, cosmovisión y secuencia estilística*, in B. IBARRA (a cura di), *Arqueología de la sierra de Ancash: propuestas y perspectivas*, 1. ed., Instituto Cultural Rvna, Lima, 2004, pagg. 251-330.
- P. GALEOTTI, *El Señor de Los Milagros dal Perù all'Italia: un racconto di fede*, Università degli Studi di Bologna, 2006.
- A. HERRERA, C. ORSINI, K. LANE (a cura di), *La Complejidad Social en la Sierra de Ancash*, Comune di Milano e Centro de Investigaciones "Punku", Milano, 2006.
- G. LAU, *The Ancient Community of Chinchawas: Economy and Ceremony in the North Highland of Peru*, Ph. D. Dissertation Yale University, New Haven, 2001.
- C. ORSINI, M. STEFANI, F. MANCINI, *Hacia una definición del espacio sagrado en los Andes centro-septentrionales (Perú): el caso de Chacas*, in D. DOMENICI, C. ORSINI, S. VENTUROLI, *Il sacro e il paesaggio nell'America Indígena, Atti del colloquio internazionale*, Bologna 1-2 ottobre, Clueb, Bologna, 2002.
- C. ORSINI, *Archeologia di Chacas. Sistemi di insediamento e ritualità in una valle delle Ande Centroseptentrionali del Perù*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna, 2005.
- CLAUDIA PEREYRA ITURRY, *Arquitectura ceremonial Recuay y sus representaciones*, in "Arkeos", vol. 1, n. 1, Marzo 2006.
- J. TELLO, *Antiguo Perú. Primera Época*, Editado por la Comisión Organizadora del II Congreso Sudamericano de Turismo, Lima, 1929.
- S. VENTUROLI, "Yo hablo con los cerros" reciprocidad y renovación en el Callejón de Conchucos, *Atti del Convegno Internazionale Nuove Prospettive negli Studi Andini*, Rivista dell'Istituto di Antropologia di Firenze, Firenze, in corso di stampa.
- S. VENTUROLI, *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell'area andina*, Clueb, Bologna, 2005.
- S. VENTUROLI, *Construcción y organización espacial de la ciudad de Huari: entre mito e historia*, in A. HERRERA, C. ORSINI, K. LANE (a cura di), *La Complejidad Social en la Sierra de Ancash*, Comune di Milano e Centro de Investigaciones "Punku", Milano, 2006a.
- S. VENTUROLI, "Ruku, Chakwa y runa". *Hombre y territorio en una comunidad de los Andes norcentrales del Perú: un análisis antropológico*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna, 2006b.

CASTELLO SFORZESCO



FIG. A - Vista da sud del prospetto principale del Castello, con la base del rivellino verso la città ai piedi della torre Umberto I ricostruita da Luca Beltrami e inaugurata nel 1905 (agosto 2006).

“... nouo reuelino auante ala porta del Castello”

Una probabile opera di Leonardo

Gianfranco Pertot - Marino Viganò

Un rivellino dimenticato del Castello Sforzesco

Come lo vediamo oggi, il Castello Sforzesco di Milano – per quanto riabilitato all’inizio del XX secolo e ricondotto a condizioni accettabili di conservazione – è assai ridotto rispetto alla rocca degli Sforza. Il quadrangolo regolare con le due torri tonde verso città e due quadre verso il parco copre circa i due terzi dell’estensione del castello rinascimentale. L’abbattimento della “Ghirlanda” nel 1893 ha privato l’edificio del secondo circuito difensivo⁽¹⁾, il rettangolo di cortine munito di tre torri tonde verso campagna, collegato al nucleo della fabbrica da due brevi tratti di muro in prossimità dei torrioni a bugnato. Non restano della “Ghirlanda” che rovine del basamento delle due torri d’angolo verso la campagna, la porta presso il rivellino di Porta Vercellina e la Porta “del Soccorso” della cinta.

Un’altra porzione sopravvive nel sottosuolo: parte della scarpa della cortina verso campagna è coperta dal terreno del parco disegnato dall’Alemagna, ma è ancora accessibile la rete di passaggi costituiti dalla strada segreta affacciata, con 101 finestrelle, sul fosso che circonda Rocchetta e Corte Ducale e intesa a colpire di rovescio il nemico calatosi nei fossi, e dai collegamenti di questa con le linee di tiro esterne, con le torri angolari e con i rivellini e i battiponte posti nel fossato⁽²⁾. Altri elementi in genere meno percepiti nella visita sono i rivellini/battiponte, torrioni quadri posti di fronte alle porte con un duplice fine: rendere invisibili al nemico le parti più deboli della difesa e intercettare l’attaccante mediante una duplice linea fortificata, cioè l’avancorpo e la porta stessa. Lungo le mura del quadrangolo sforzesco queste opere erano sei: due sulla bisettrice rispettivamente delle cortine verso la città e il parco; una per ciascun ingresso a est e a ovest e due sulla bisettrice delle cortine est e ovest, in corrispondenza dell’attacco delle mura medievali della città, con funzione di sno-

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXX - Anno XXXIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E BIBLIOTECHE
MILANO 2006



FIG. A - Vista da sud del prospetto principale del Castello, con la base del rivellino verso la città ai piedi della torre Umberto I ricostruita da Luca Beltrami e inaugurata nel 1905 (agosto 2006).

“... nouo reuelino auante ala porta del Castello”

Una probabile opera di Leonardo

Gianfranco Pertot - Marino Viganò

Un rivellino dimenticato del Castello Sforzesco

Come lo vediamo oggi, il Castello Sforzesco di Milano – per quanto riabilitato all’inizio del XX secolo e ricondotto a condizioni accettabili di conservazione – è assai ridotto rispetto alla rocca degli Sforza. Il quadrangolo regolare con le due torri tonde verso città e due quadre verso il parco copre circa i due terzi dell’estensione del castello rinascimentale. L’abbattimento della “Ghirlanda” nel 1893 ha privato l’edificio del secondo circuito difensivo⁽¹⁾, il rettangolo di cortine munito di tre torri tonde verso campagna, collegato al nucleo della fabbrica da due brevi tratti di muro in prossimità dei torrioni a bugnato. Non restano della “Ghirlanda” che rovine del basamento delle due torri d’angolo verso la campagna, la porta presso il rivellino di Porta Vercellina e la Porta “del Soccorso” della cinta.

Un’altra porzione sopravvive nel sottosuolo: parte della scarpa della cortina verso campagna è coperta dal terreno del parco disegnato dall’Alemagna, ma è ancora accessibile la rete di passaggi costituiti dalla strada segreta affacciata, con 101 finestrelle, sul fosso che circonda Rocchetta e Corte Ducale e intesa a colpire di rovescio il nemico calatosi nei fossi, e dai collegamenti di questa con le linee di tiro esterne, con le torri angolari e con i rivellini e i battiponte posti nel fossato⁽²⁾. Altri elementi in genere meno percepiti nella visita sono i rivellini/battiponte, torrioni quadri posti di fronte alle porte con un duplice fine: rendere invisibili al nemico le parti più deboli della difesa e intercettare l’attaccante mediante una duplice linea fortificata, cioè l’avancorpo e la porta stessa. Lungo le mura del quadrangolo sforzesco queste opere erano sei: due sulla bisettrice rispettivamente delle cortine verso la città e il parco; una per ciascun ingresso a est e a ovest e due sulla bisettrice delle cortine est e ovest, in corrispondenza dell’attacco delle mura medievali della città, con funzione di sno-

do. Si ha notizia anche di altri “*reuelini uechi*” nei fossati, demoliti a quanto risulta nel XVI secolo.

Solo un rivellino si conserva per intero, pur restaurato da Luca Beltrami fra il 1911 e il 1913, ed è quello di Porta Vercellina (spesso denominato di Santo Spirito, dicitura che in realtà identifica i resti dell’analoga struttura posta in corrispondenza della porta monumentale di poco discosta), laddove le mura urbane si appoggiavano al lato ovest del castello. Di altri tre rivellini – uno verso il giardino e due verso il Carmine – restano solo i basamenti, a pianta quadrata, alti sino al ciglio della controscarpa del fossato. L’analogo rivellino verso città pare invece scomparso. Ma così non è. Se il basamento quadrato sembra difatti non sussistere più, discendendo il lieve declivio del fossato si scorgono due tratti di muro di mattoni staccarsi su entrambi i lati della torre “del Filarete”, bucati a livelli diversi da almeno tre aperture cannoniere per ogni tratto, inquadrature da cornici in pietra. Inoltre nei mattoni della cortina volta alla città se ne percepiscono immorsature e profili, che restituiscono lo spessore e l’altezza dei muri.

La base in muratura torna in vista poco dopo il 1905 quando, inaugurata la torre ricostruita dal Beltrami e dedicata a Umberto I, si dà mano alle opere di sistemazione degli esterni⁽³⁾. Si svuotano così i fossati (ma non sino al fondo) mettendo in vista i lacerti della base del rivellino, un po’ più ingombranti di quanto delineato nel modello per la ricostruzione della fronte presentato al Consiglio Comunale del 1901, perché saldati alla cortina del castello da potenti murature di collegamento. Ciò evita, tra l’altro, di dover costruire ponticelle per il passaggio come invece s’è dovuto per altri ingressi al castello. Beltrami, che con l’innalzamento della torre “del Filarete” vede terminato nelle linee principali il suo progetto per il castello (seguiranno comunque altre opere di completamento e di inserimento delle nuove funzioni civiche), non dedica più di qualche accenno a queste ultime scoperte, che di fatto non modificano più di tanto la ricostruzione storica che aveva delineato e perfezionato più di dieci anni prima, e che aveva utilizzato come guida attiva e imprescindibile della sua opera di restauro.

La relativa integrità della base del rivellino, pur in mancanza delle strutture superiori, per quanto di nuovo intaccata in modo pesante negli anni ‘60 del XX secolo, ci consente oggi una lettura inedita della storia poco nota ma non marginale di questa difesa del castello di Milano. I resti lasciano intuire due principali fasi costruttive, poco distanti fra loro sotto il profilo cronologico, una di fondazione (forse su resti viscontei) e una di profonda modifica delle caratteristiche planimetriche e difensive. La prima vede all’opera, come pare verosimile, lo stesso architetto della torre, Antonio Averlino (o Averulino), il “Filarete”; la seconda sembra la realizzazione di un’idea di un suo celebre successore dell’età sforzesca.

La descrizione dei manufatti superstiti

Il “*baptiponte denanze*” è oggi una spianata asfaltata compresa fra due muri di contenimento i quali prospettano il fossato prospiciente la cortina verso la città, poco profondo, privo di controscarpa su questo lato del castello e solo raccordato dolcemente ai prati e viali circostanti (FIG. A). La spianata si estende senza soluzione di continuità fino allo slargo antistante dov’è la fontana, che a sua volta prospetta le carreggiate di Foro Bonaparte. Avvicinandosi all’ingresso principale del castello non si percepisce nessuna cesura, al punto che quelli laterali del rivellino paiono semplici muri di contenimento del terreno sottostante. La vegetazione che li rivestiva è stata eliminata nel luglio 2006 per intervento della Soprintendenza del Castello, ed è stato quindi possibile realizzare il rilievo delle superfici murarie. Al proposito sono stati realizzati dei fotoraddrizzamenti digitali delle superfici, passando successivamente al disegno delle tessiture in ambiente “CAD” (FIG. B)⁽⁴⁾. Su questa base si sono compiute osservazioni stratigrafiche ed archeometriche che hanno dato le indicazioni che si presentano di seguito.

Il muro settentrionale (sul lato destro per chi incede dall’esterno verso la torre “Umberto I”) è lievemente inclinato rispetto al piano verticale (circa 4 gradi) e forma pertanto una “scarpa” verso il fossato (FIG. C). È costituito da laterizi cotti posati in corsi orizzontali, interrotti solo da elementi lapidei di grandi dimensioni con funzione di spalle, architravi e davanzali di aperture ora tamponate (con luce netta 1,25 x 0,72 m). La muratura rivela una soluzione di continuità, a circa 5,30 m dalla cortina, con la stessa inclinazione della scarpa. Stratigraficamente individua uno spigolo del rivellino che risvoltava a prospettare la cortina, da cui il rivellino stesso – secondo consuetudine – era separato. Qualcosa di simile a un accenno di spigolo si legge pure dalla parte opposta il che, anche per la posizione simmetrica delle aperture, consente di individuare in questo blocco murario un prospetto quasi completo della base a scarpa del rivellino, ancorché priva del redondone, che doveva trovarsi alla stessa quota di quello della facciata del castello, pochi centimetri sopra il livello del manto d’asfalto.

Solo in seguito il rivellino è stato raccordato alla cortina con un nuovo tratto di muro, nel quale si individuano un grande arco di scarico sopra un’apertura quadrangolare ora tamponata e tracce mutile di una seconda apertura più in alto, del tutto simile alla prima, anch’essa chiusa da mattoni (larghezza delle aperture circa 2,05 m). Il muro meridionale (sul lato opposto) ha le stesse caratteristiche, ma la muratura è disordinata, segnata da pesanti rifacimenti, al punto da risultare quasi un’infedele imitazione di quanto si vede sul lato settentrionale (FIG. D). La cesura fra le due sezioni costitutive è meno netta e quasi irriconoscibile. La ragione di queste irregolarità, a prima vista decisamente singolari, va ricercata in interventi del 1957-’64, allorché si realizzava la

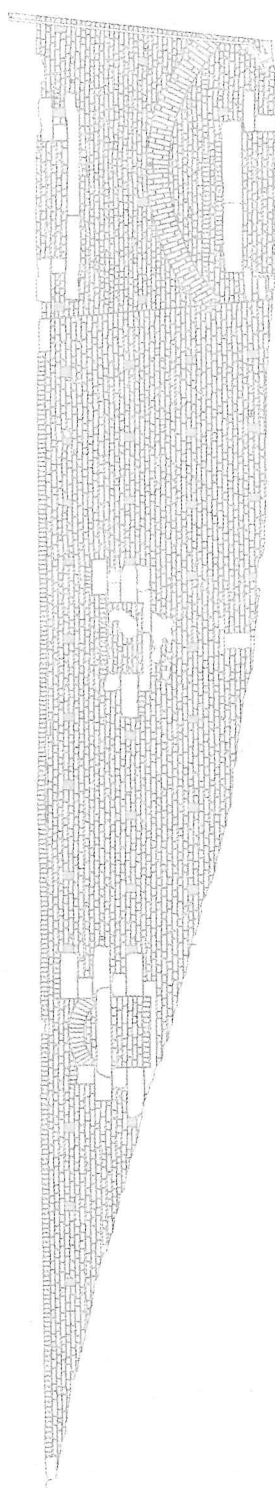


Fig. B - Rilievo della tessitura muraria del prospetto settentrionale del basamento del rivellino (elaborazione in ambiente CAD da rilievo georeferenziato con fotoregistrazione digitale di tre immagini, restituzione ottimale con rapporto 1:20). È evidente, nella parte destra, la cesura fra la muratura a scarpa del rivellino e la muratura di collegamento con la cortina del castello, costruita in una seconda fase.

prima linea della metropolitana il cui andamento nella tratta Cadorna-Cairolì (5° lotto, per 800 metri di tracciato, ricavato in trincea nel 1959-'61, concluso al rustico nel 1962, inaugurato il 1° novembre 1964) si sviluppa sotto il castello, interessando, da piazza Cadorna, il rivellino di Porta Vercellina e la cortina adiacente, poi la Piazza d'Armi ove forma una larga curva che rasenta la torre "Umberto I", passa sotto la porzione meridionale del rivellino antistante e si dirige verso piazza Cairolì⁽⁵⁾. La "Linea 1" della Metropolitana Milanese è stata realizzata, come è noto, in gran parte col "metodo Milano", ossia con scavo a cielo aperto e con il getto in trincea delle strutture del tunnel. La documentazione fotografica relativa agli scavi effettuati presso il rivellino della torre "Umberto I", individuata di recente⁽⁶⁾, mostra con chiarezza come il muro meridionale del rivellino e la muratura successiva che lo raccordava alla cortina del castello siano stati demoliti e/o smontati per l'occasione (FIGG. E, F, G, H). Ancora evidenti, tra l'altro, dipinti sui conci in pietra, i numeri assegnati prima della demolizione e in vista della successiva opera di rimontaggio (FIG. I). Realizzato il tunnel, il muro è stato dunque ricostruito utilizzando i materiali recuperati, rispettando in linea di massima la precedente configurazione, ma senza riuscire comunque a riproporre il medesimo quadro stratigrafico! Sorta di "com'era, dov'era" venuto male, è verosimile sotto il profilo volumetrico, con le cannoniere tamponate nella posizione originale e anche con le file dei fori pontai alla quota corretta, ma fallace e improbabile nei dettagli. La demolizione di parte del rivellino ha inoltre interessato senz'altro la parte verso la città, dove nel 1500 erano state elevate due facce ad angolo.

I dati geometrici desumibili dai due prospetti e dalle misure in pianta quindi permettono di definire metricamente l'estensione del primo rivellino, che doveva essere un quadrangolo di circa metri 33,80 (lato cortina) per metri 20,15 (lati verso il fossato), ancora ben visibile quando Francesco Napoletano dipinge – immortalandolo sullo sfondo – la celebre *Madonna con il Bambino* conservata al museo "Amedeo Lia" a La Spezia (FIG. L). La relativa integrità del lato settentrionale, consente qualche preziosa osservazione sui materiali e sulle tecniche costruttive: i laterizi sono apparecchiati con regolarità, con elementi posati di fianco alternati ad elementi posati di testa, con ritmo non sempre rispettato. Si individuano quattro file regolari di fori pontai. Ogni "pontata" si sviluppa in verticale per 12 corsi di mattoni, particolarità che si riscontra in tutte le murature esterne ascrivibili alla prima epoca sforzesca, laddove non modificate da restauri⁽⁷⁾.

I dati sono del tutto sovrapponibili a quelli desumibili dall'osservazione del rivellino di Porta Vercellina e di quanto resta di quello di Porta Comasina, la cui costruzione (forse su preesistenze viscontee) è documentata intorno al 1455 per impulso di Francesco Sforza sotto la direzione degli ingegneri ducali Bartolomeo Gadio e Pietro da Cernusco⁽⁸⁾. Se non che la costruzione di un rivellino davanti al fronte verso la città è

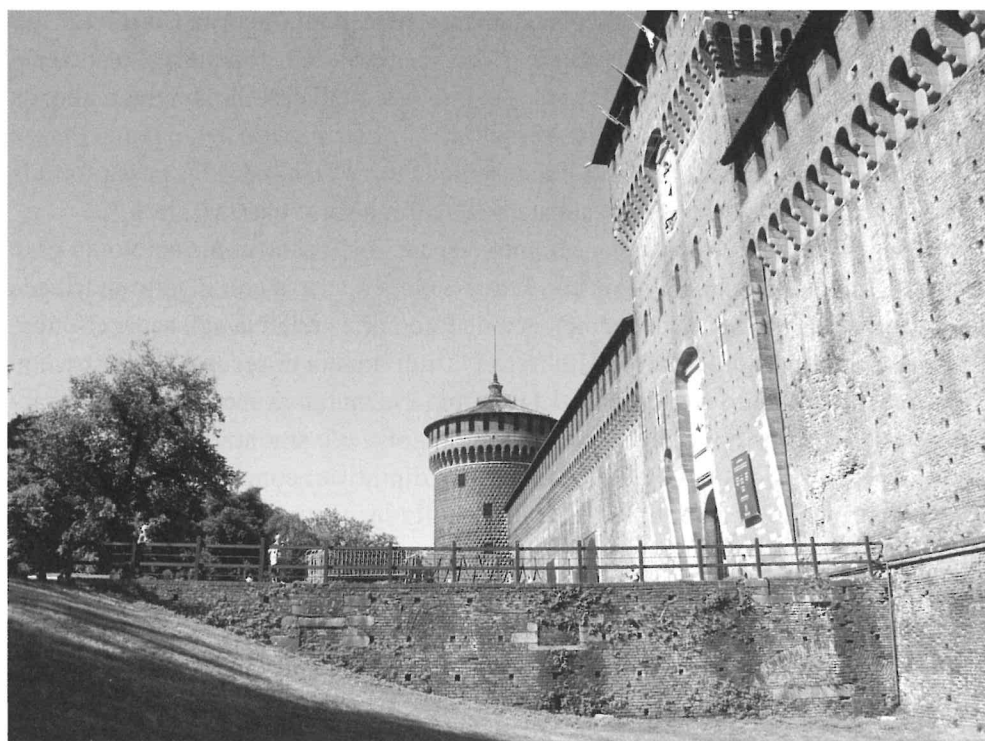


FIG. C - Vista del prospetto settentrionale del basamento del rivellino (agosto 2006).



FIG. D - Vista del prospetto meridionale del basamento del rivellino (agosto 2006).

stata iniziativa di qualche anno precedente, caratterizzata dalla presenza dello stesso architetto che costruiva la grande torre. Una vicenda indagata e raccontata con precisione più di un secolo fa da Luca Beltrami, al quale conviene far riferimento per ricondurre a nomi e date più certi i muri a scarpa ancora visibili del “*baptiponte denanze*” e prima di passare all’esame dei resti delle addizioni e dei collegamenti murari eseguiti in epoca successiva.

L’analisi delle fonti, sia indirette che dirette, rappresenta – come è noto – un elemento basilare del metodo progettuale di Luca Beltrami, al punto che per brevità si usa connotarne l’impostazione quale “restauro storico”. Posto che il percorso di Beltrami non può che sfuggire ad agili semplificazioni, è pur vero che l’attenzione da lui posta nell’esame capillare delle fonti è elevata a elemento ineludibile e prezioso di analisi e riscontro, sul quale basare le scelte di intervento⁽⁹⁾. Per quanto riguarda il castello di Milano la ricerca sulle carte d’archivio fu particolarmente profonda e ricca di risultati, presentati da Beltrami nel celebre testo dato alle stampe nel 1894⁽¹⁰⁾. Il libro propone una prima parte per certi versi magmatica, ove l’autore tesse il racconto storico facendo seguire trascrizione a trascrizione. La seconda parte è invece sintesi organizzata, in grado di consentire di individuare le parti superstiti e quelle da ricostituire, di definirne caratteri, datazione, funzioni e in certi casi forme, e di farsi quasi progetto.

Il “baptiponte denanze” di “Antonio da Fiorentia”

Per il periodo sforzesco, Beltrami attinge per lo più ai fondi dell’Archivio di Stato di Milano, coadiuvato nella ricerca da Pietro Ghinzoni. L’indicazione della giacitura, non sempre completa, consente ancora la verifica, malgrado alcune giaciture siano mutate, abbiano cambiato nome o vi sia stato qualche rientro dalle serie peroniane. La maggior parte dei documenti è conservata nei fondi dell’*Archivio Diplomatico* e della sezione *Antichi Regimi*, nonché nel fondo *Militare parte antica*. Altri atti e missive vengono rintracciati da Eugène Müntz alla *Bibliothèque Nationale de France* di Parigi. La ricchezza delle informazioni desumibili dai documenti è tale da risultare esuberante pure rispetto al resoconto del Beltrami, e richiederebbe la realizzazione di un indice per voci del testo del 1894 cui attingere per incrociare e confrontare nomi, date, occasioni.

Un esempio di tanta ricchezza è offerto proprio dai documenti presentati da Beltrami a proposito dell’attività del Filarete al castello, dove accanto alla vicenda principale dell’elevazione della torre, con le liti fra il toscano e gli ingegneri milanesi e con l’impazienza del duca Francesco I Sforza, si colgono accenni a episodi e vicende minori ai margini della grande opera che si andava compiendo. Fra le “pieghe” della testimonianza documentaria si possono cogliere decine di riferimenti utili a soccor-

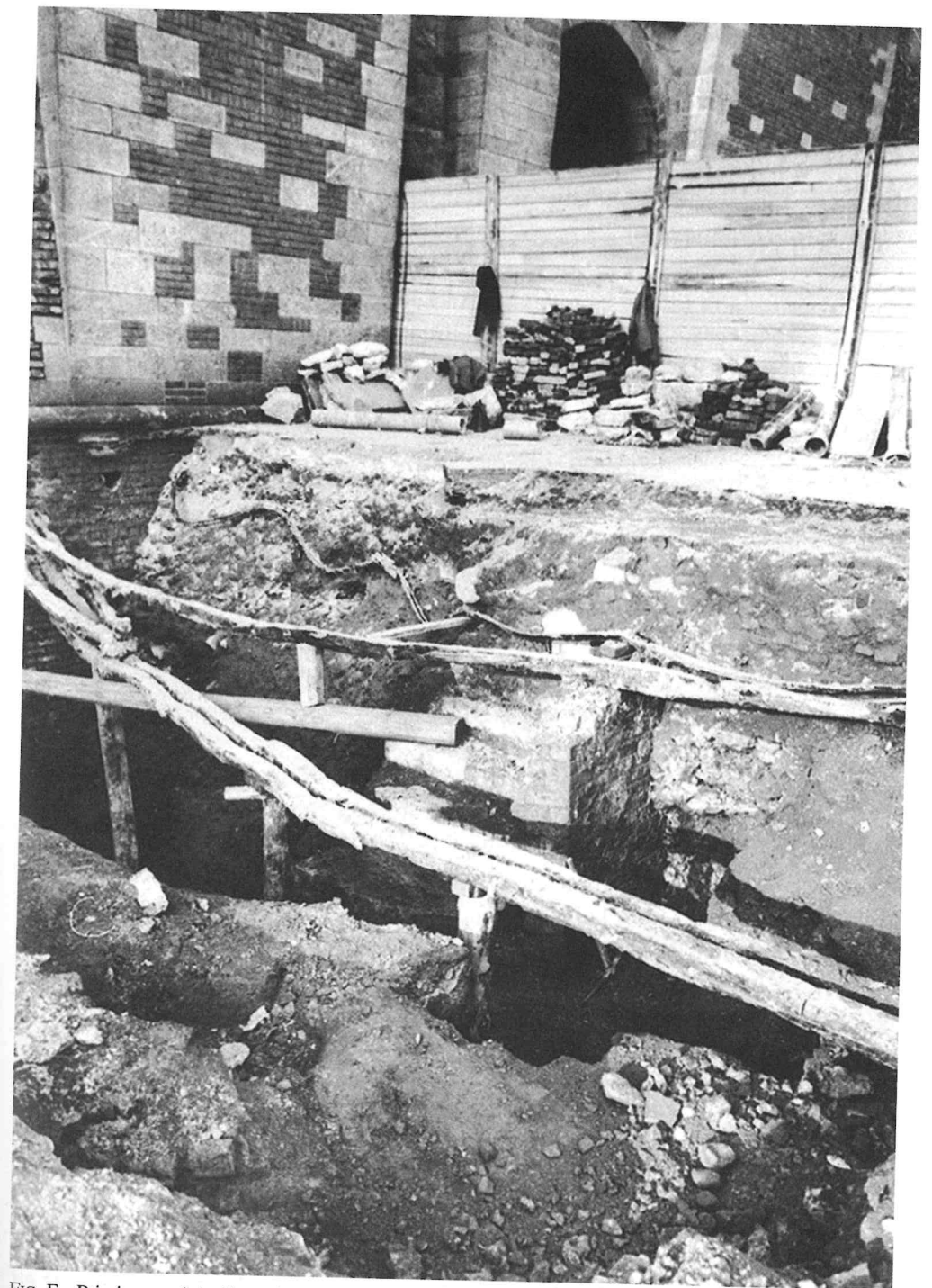


FIG. E - Primi assaggi degli scavi per la realizzazione del tunnel della Linea 1 della Metropolitana Milanese. Civico Archivio Fotografico di Milano, cart. *Scavi della Metropolitana*, circa 1959-61.

rere la parte iniziale della nostra analisi. Si tratta, è ovvio, di spunti non certo inosservati dal Beltrami, ma lasciati sovente senza commento, che risultano implicitamente coerenti con la sintesi dell'autore.

È nel capitolo terzo (*La torre del Filarete*) che si riscontrano gli accenni più significativi a quanto accadeva al cantiere della grande torre del castello. Fra i documenti trascritti vi sono missive dell'estate 1452. A fine agosto Francesco I Sforza riceveva notizie da Filippo Scorzioli da Ancona circa l'altezza della torre "verso la cita", giunta a 22 braccia dal redondone sottostante, ormai completato lungo tutta la fronte principale; mentre il 14 settembre notificava a Jacopo da Cortona e a Pietro da Cernusco istruzioni sul proseguimento dei lavori, autorizzando a "fare li bechadelli a dicta torre" ⁽¹¹⁾. Sul tema si apriva una diatriba tra il Filarete e gli ingegneri lombardi, che mal tolleravano le ingerenze di un artefice tanto più famoso di loro e lamentavano l'eccesso di lavorazione e ornato preteso dal maestro toscano nelle decorazioni sia in pietra sia in laterizio ⁽¹²⁾.

Su tali questioni il carteggio si infittisce e si viene a sapere che nell'ottobre 1452 il Filarete lavorava anche al "baptiponte denanzi", alto ormai tanto da nascondere alla vista lo stemma ducale già fissato sulla facciata della torre, a 14 metri dalla soglia dell'ingresso. "Perché la torre fusse più magnifica" Jacopo da Cortona suggeriva allora di "mettere in essa fazada larma da la bona memoria del signor Sforza padre [...] la qual arma (lo scudo con l'angelo e il cane) è facta magnifica e bella [...] e mettendo la dicta arma vignerà tanto alta che dimostrerà sopra el Baptiponte, per modo che se vederà per tuto e adorerà tuto questo lavorerio" ⁽¹³⁾. Torre e rivellino/battiponte sforzeschi venivano dunque costruiti in contemporanea, seguiti in un breve volgere di tempo dall'innalzamento anche delle cortine adiacenti alla torre al di sopra della quota del redondone.

Un anno dopo magistro Antonio attendeva ancora alla fabbrica della torre, ferma ai beccatelli, impostati a circa 23 metri di altezza sopra al redondone, ma era soprattutto impegnato a mettere "in ordine el marmoro de la porta et li saritii (mensole in serizzo del coronamento) del dicto baptiponte". Jacopo da Cortona, il 27 settembre 1453, avvisava peraltro il duca "che sempremay se lavora denanze, e al batiponte per mettere suso la porta quale ha fatto Magistro Antonio da Fiorenza". Nello stesso periodo va annotata la visita di un ospite illustre, Renato d'Angiò duca di Lorena, alleato dello Sforza, che vede "picapetri circa quaranta li quali lavoravano de marmoro et de saritio, et ha visto l'arma ducale che se meterà suxo la tore denanze cioè lo schudo l'angelo et il cane gli quali sono forniti et per lo simile la porta del baptiponte denanze et etiam li becadeli et altre che vano suxo la tore denanze" ⁽¹⁴⁾. Forse di lì a poco il Filarete lasciava Milano, per tornarvi saltuariamente a finire il sospeso se nel giugno 1455 il duca invitava Pietro da Cernusco ad "andare dreto al batiponte dinante ed adiutare magistro Antonio ad mettere in opera li sarici e petre lauorate" ⁽¹⁵⁾.



Fig. F - Particolare dei primi assaggi degli scavi per la realizzazione del tunnel della Linea 1 della Metropolitana Milanese: sulla sinistra si riconosce il muro meridionale del rivellino, che sarà smontato nel proseguo dei lavori. Civico Archivio Fotografico di Milano, cart. Scavi della Metropolitana, circa 1959-61.



FIG. G - Scavi per la realizzazione del tunnel della Linea 1 della Metropolitana Milanese.
Il muro meridionale del rivellino è stato interamente demolito
Civico Archivio Fotografico di Milano, cart. *Scavi della Metropolitana*, circa 1959-61.



FIG. H - Lo stato del rivellino prima del proseguimento delle demolizioni in direzione di piazza Cairoli
durante gli scavi per la realizzazione del tunnel della Linea 1 della Metropolitana Milanese.
Civico Archivio Fotografico di Milano, cart. *Scavi della Metropolitana*, circa 1959-61.

Il rivellino prospiciente la torre grande sarebbe quindi opera sua (e non è da escludere che sia servito da modello per il tracciamento e la costruzione di quelli del lato verso Porta Vercellina e Porta Comasina, fabbricati a partire dal 1455). Non è detto però che sia stato l'Averlino a dettarne l'impianto, poiché da missive dello Sforza e da quelle di altri ingegneri ducali sappiamo che mentre si lavorava al rivellino/battiponte si procedeva pure *"al incanto ad spazare la fossa del Castello, incomenzando al Baptiponte uerso la città perfine al cantone del muro della fossa uerso Porta Vercellina, et a fare el muro della fossa del Castello da fuori in la dicta lunghezza"*. Nel merito, il duca contestava a Filippo da Ancona i prezzi fissati per l'incanto, a suo dire troppo alti sia *"doue non è fondamento alcuno"* che, soprattutto, *"doue è remasto el fondamento"* (aggiungendo *"perché siamo informati et è vero che per tutto e rimasto fondamento o poco o assai"*). In conseguenza, per lo Sforza l'appaltatore *"se doveria contentare molto ben"* di somme inferiori (ovvero 20/24 soldi al "quadretto" – circa 0,353 mq – in luogo dei 36 proposti dal suddetto d'Ancona)⁽¹⁶⁾.

Da questo scambio epistolare si evince pertanto un cantiere che nell'agosto 1452 può giovare delle preesistenze viscontee nella base della cortina verso la città, rapidamente portata al redondone, e nella controscarpa del fossato antistante. E se vi son scarpa, fossato, controscarpa, è probabile vi sia almeno la base di un precedente battiponte, magari di dimensioni minori e simile a quello che si osserva verso il parco, pur privo dell'intera parte sommitale. La struttura quadrata cui il Filarete dà forma, visibile nel dipinto di Francesco Napoletano, è ridisegnata verso il 1500 in guisa a dir poco innovativa per la cultura progettuale milanese dell'epoca, e tale da sopravvivere all'esplosione della torre filaretiana (28 giugno 1521) e durare secoli, attestata da molteplici disegni e descrizioni. Di tale fase, alla quale è dedicato il prosieguo del testo, restano in sito i collegamenti murari rivellino-cortine, benché pesantemente alterati dai lavori per la realizzazione della linea metropolitana, e le deboli tracce e interfacce ancora leggibili sulla muratura del fronte del castello, ai lati della torre centrale.

G.P.

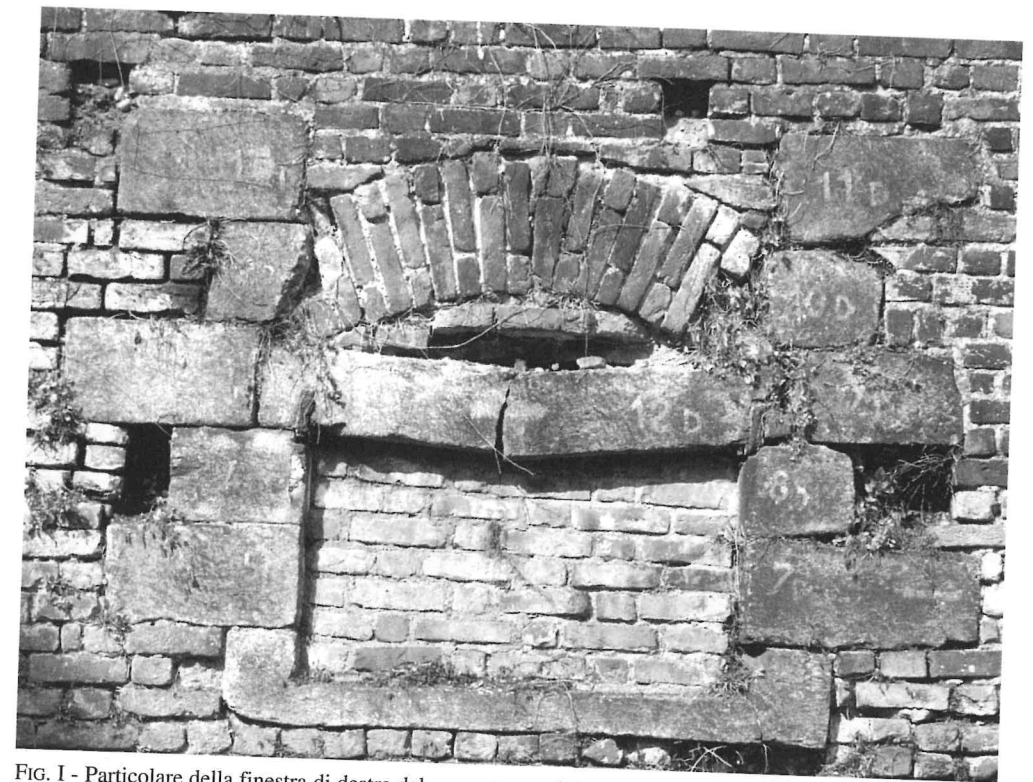


FIG. I - Particolare della finestra di destra del prospetto meridionale del rivellino, ricostruita dopo essere stata smontata per consentire la realizzazione del tunnel della MM1. Sono ancora visibili i numeri a suo tempo tracciati con la pittura per individuare e ricomporre i conci lapidei una volta ultimati i lavori per il tunnel.

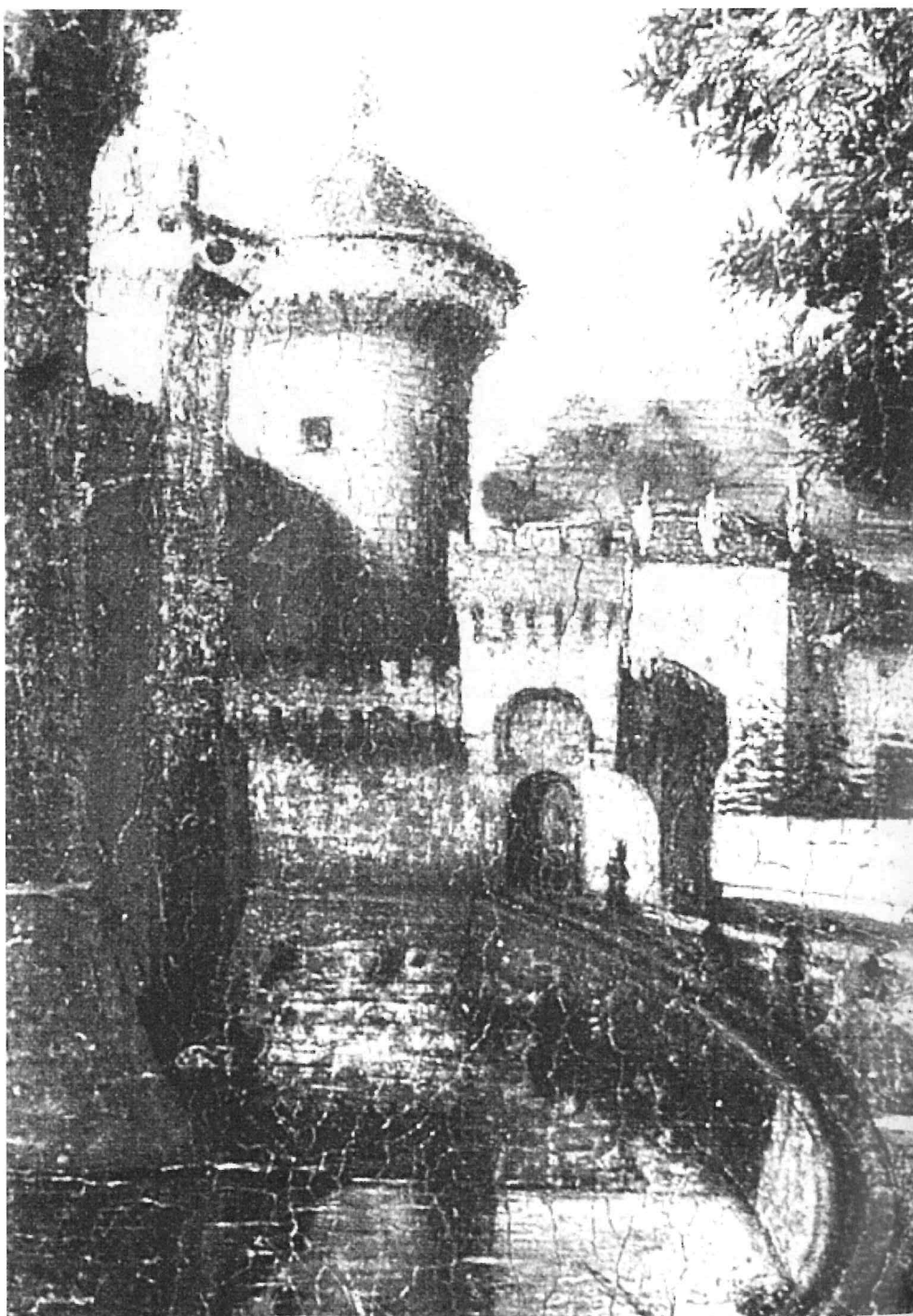


FIG. L - Particolare dello sfondo della *Madonna col Bambino*, opera di Francesco Napoletano. Museo Amedeo Lia, La Spezia.

Cenni di iconografia storica

L'iconografia superstite della rocca tra inizio XVI e fine XVIII secolo⁽¹⁷⁾ prova che i tratti di muro con cannoniere ancora *in situ* definivano il basamento di un rivellino, quello verso città, mutato dalla forma medievale e riattato con conformazione moderna. "Scomparso", eppure esistente. Si tratta, si vedrà, di un manufatto non comune. Eccezionale, anzi, e non solo per la datazione, per la forma-funzione e per la committenza, già straordinari. Ma soprattutto perché la combinazione di questi tre elementi – committente, data, struttura – ne suggeriscono l'attribuzione a un ingegnere militare ben identificabile, del quale si torna periodicamente a scrivere. Anche se, talora, a sproposito e con volgarizzazioni superficiali.

Come si presenta, dunque, il rivellino nell'iconografia di cantiere e in rilievi dal vero, tralasciando vedute di fantasia o deformate? Nel più antico schizzo sinora rintracciato della rocca in età post-sforzesca, preparatorio d'una pianta d'ingegnere degli anni '30/'40 del XVI secolo, il lato verso città mostra un rivellino pentagonale acutangolo, appoggiato alla cortina, con facce e lati brevi e gola aperta davanti alla torre (FIG. 1)⁽¹⁸⁾. Una pianta acquerellata contemporanea dà altri dettagli e rivela che questo baluardo non è l'unico del Castello Sforzesco: ci sono il rivellino, staccato dalla cortina, e un secondo rivellino triangolare acutangolo, grezzo, che anticipa la Porta del Soccorso. E poiché la porta della "Ghirlanda" non è sull'asse della cortina ma sulla mezzeria fra le torri tonde al centro e a sinistra della muraglia verso il giardino, esso è anche eccentrico, collocato sulla sinistra (FIG. 2)⁽¹⁹⁾.

Contemporanea è pure un'assonometria acquerellata del castello, nella quale è rappresentata con particolare cura la conformazione di entrambi i rivellini: quello verso città rivela nell'alzato la struttura di baluardo pentagonale, con basamento a scarpa e cordone per dividerlo dal parapetto, collegato alle mura del castello solo dai fianchi ma separato internamente da un piccolo fosso; quello verso campagna pare un triangolo esteso, pure appoggiato alla cortina ma separato da un fossatello (FIG. 3)⁽²⁰⁾. Una celebre incisione di Francisco de Holanda, miniaturista, incisore e ingegnere portoghese nativo fiammingo⁽²¹⁾ inviato in Italia nel 1540 da Giovanni III del Portogallo, mostra solo quello verso città, perfettamente pentagonale, diviso dal cordone tra parte a scarpa e paramento verticale (FIG. 4)⁽²²⁾.

I due rivellini compaiono in alzato in un'assonometria delle fortificazioni di Milano, databile al 1552-'60 in quanto il castello risulta munito delle tenaglie di Giovan Maria Olgiati (1551-'52), ma non dei baluardi di Giovan Giacomo Paleari Fratino volti alla città (1560-'69): entrambi i rivellini, visti di profilo – caso unico –, paiono piuttosto alti sul terreno e a pianta pentagonale (FIG. 5)⁽²³⁾. Un affresco, che si direb-

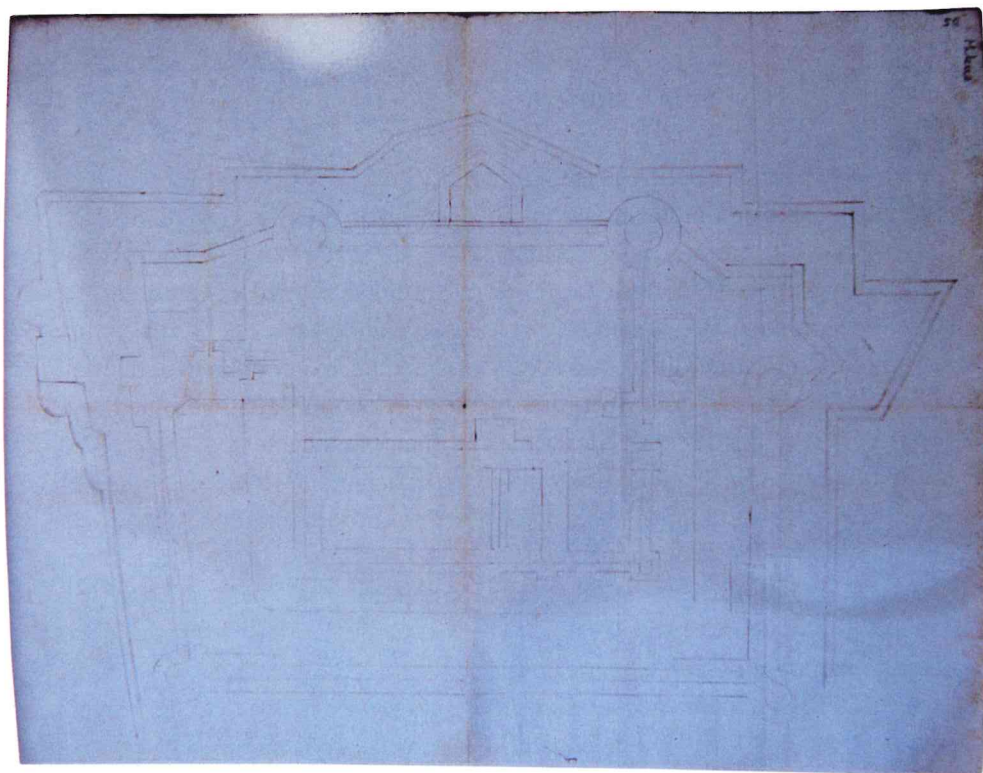


FIG. 1 - Anonimo, *Castel di Milano*, [1500-'51?].
Archivio di Stato, Torino, sez. I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. II, fol. 56.

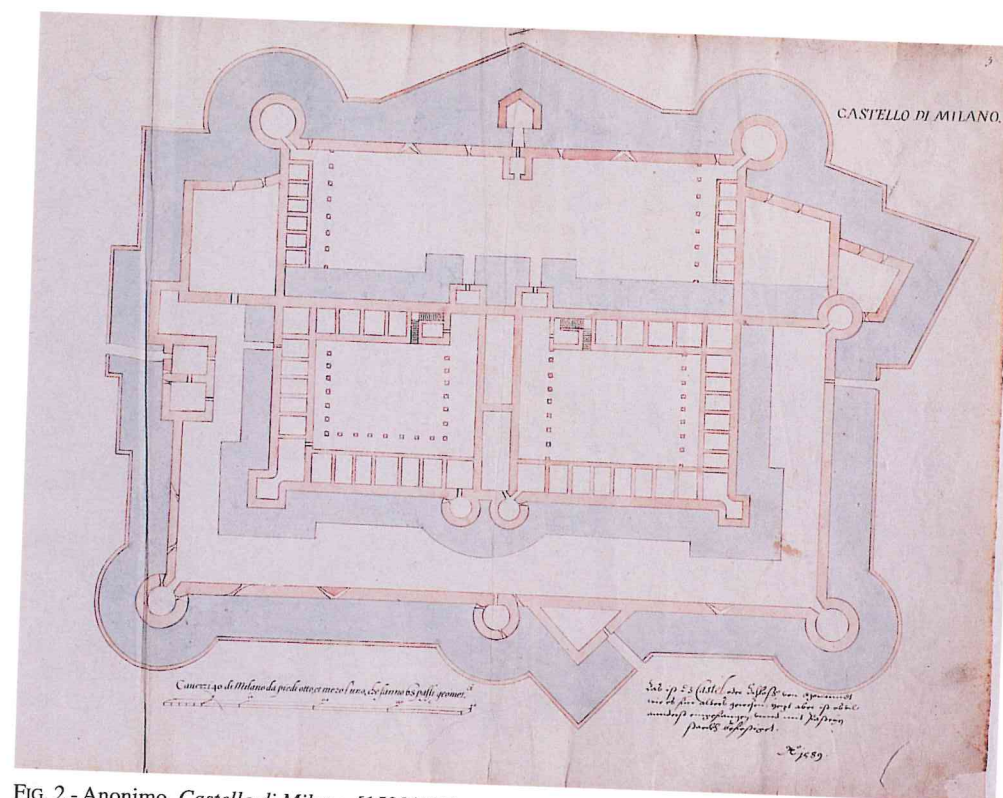


FIG. 2 - Anonimo, *Castello di Milano*, [1530/40?].
Bayerische Staatsbibliothek, München, codex iconographicus 141. *Piante di Forte[zze] d'Italia*, fol. 3.

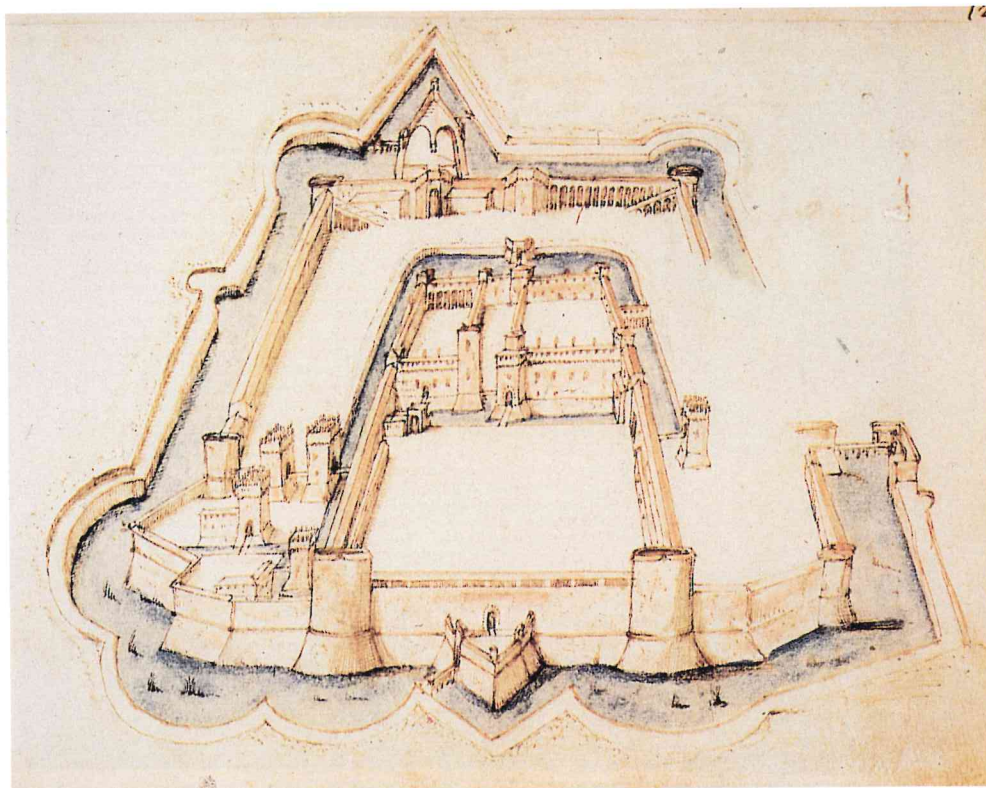


FIG. 3 - Anonimo, *Castello de Milano nel Modo che se ritrouaua nel Tempo delli Duchi Sforzeschi*, [1537?]. Biblioteca Ambrosiana, Milano, cod. F 283 inf, fol. 92 (catalogo disegni "Notre Dame" n. 2.622).

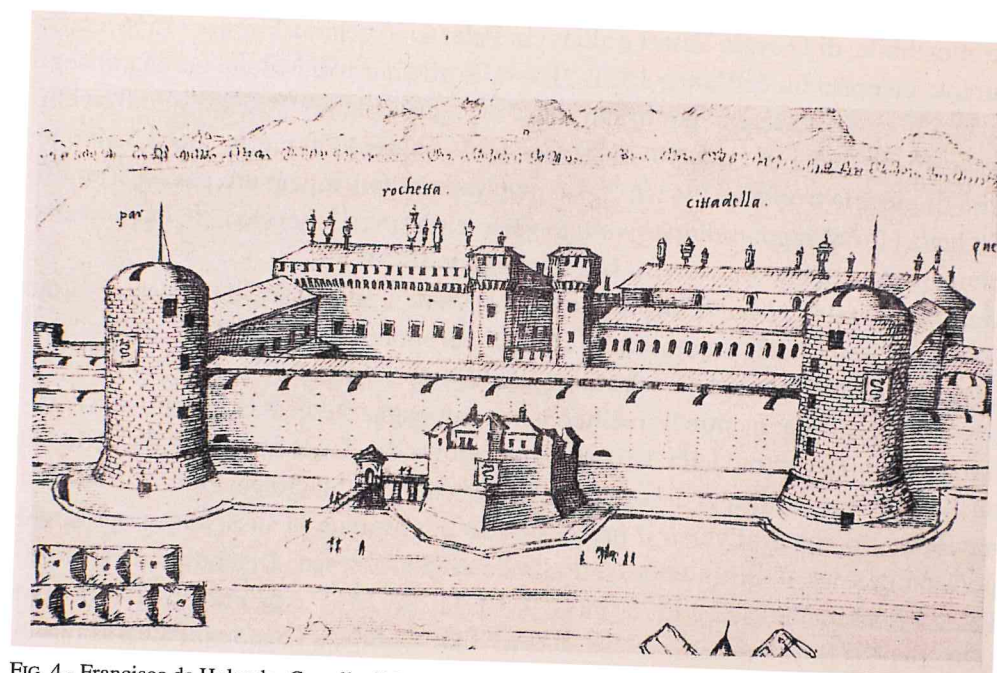


FIG. 4 - Francisco de Holanda, *Castello di Porta Giovia o Castello Sforzesco*, [1540]. Biblioteca, San Lorenzo del Escorial, cod. 28.1.20. *Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda Pintor Portugues*, fol. 43.

be attendibile, di Giorgio Vasari e allievi in Palazzo Vecchio a Firenze (1556), raffigurante un episodio dell'anno 1521, "l'assalto alle mura di Milano per mano degli Spagnoli"⁽²⁴⁾, o "l'esercito pontificio" che "espugna Milano"⁽²⁵⁾, porta solo il rivellino verso città, che ha l'aspetto di un massiccio baluardo in pietra, cieco, salvo un paio di piccole troniere (FIG. 6)⁽²⁶⁾. La planimetria dell'ingegnere pavese Tomaso Corbetta (1568) rappresenta il rivellino verso città sovradimensionato, quello verso campagna sottodimensionato ma ben tratteggiato (FIG. 7)⁽²⁷⁾.

Meno precisa una pianta nella quale risaltano, finiti, i tre baluardi del Paleari Fratino volti alla città, quindi successiva al 1569. Le proporzioni del castello, specie fra il Cortile d'Armi e la residenza ducale, sono falsate in favore della sezione militare, sovradimensionata; mentre il rivellino verso campagna sta in asse rispetto alla cortina, circostanza contraddetta dalla restante cartografia di cantiere (FIG. 8)⁽²⁸⁾. Segue una serie di precisi rilievi di ingegnere in vista del completamento della bastionata mediante tre baluardi verso il parco, dove è confermata la sussistenza nel lungo periodo dei due rivellini addossati alla cerchia sforzesca. Disegnate da Giorgio Paleari Fratino nel 1573 e 1578 (FIGG. 9, 10, 11, 12, 13)⁽²⁹⁾ e da Francesco Pirovano (FIG. 14)⁽³⁰⁾, Giovanni Battista Clarici (FIG. 15)⁽³¹⁾, Giovan Giacomo Paleari Fratino nel 1578 (FIG. 16)⁽³²⁾, le piante provano le reali dimensioni e l'esatta collocazione delle opere, oltre al fatto che non hanno subito modifiche.

Va respinta, difatti, l'ipotesi che almeno uno sia stato soggetto a una "globale ristrutturazione", come si è preteso di inferire da un disegno della "Raccolta Beltrami" nella sezione datata "1537-1556" e attribuita ora, pur con cautele, al vicentino Basilio dalla Scola. Anzitutto la miscellanea è riconducibile per stile e contenuti alla cerchia dei Sangallo, di Baldassarre e Giovanni Sallustio Peruzzi, di Sebastiano Serlio, di Jacopo Barozzi il Vignola, specie per il tema del "palazzo in fortezza"⁽³³⁾. Ma questo è solo un aspetto formale. In secondo luogo, fatto sostanziale, in quello schizzo di un rivellino dalle inusuali facce concave, gola a saliente, due ponti levatoi, nulla suggerisce sia rappresentato il puntone del castello verso il parco. Né nella "prima", né nella inesistente "seconda" conformazione.

Terza incongruenza, nulla dice lo schizzo – già non riconducibile al Castello Sforzesco – su una pretesa "ristrutturazione" del puntone avanti l'anno 1533, che si vuol vedere nella pianta di Milano di Francesco Maria Richino (1603). In essa il già scomparso rivellino verso il parco mostra, in realtà, facce piate. Come del resto nei rilievi di ingegnere appena elencati, dal preciso inedito di Monaco al disegno del Corbetta – definito (stupefacente!) "frettolosa pianta di spionaggio"⁽³⁴⁾ quand'è invece rilievo d'ingegnere al servizio della Spagna tra Lombardia e Fiandre⁽³⁵⁾ – corredato di misure comparative con la cittadella di Anversa, ai dettagliati Paleari, Clarici e Pirovano, successivi al discrimine del 1533. Il tracciato, triangolare con l'unico ponte levatoio di sempre – non i due indicati dallo *pseudo* Basilio⁽³⁶⁾ – e con la gola piate

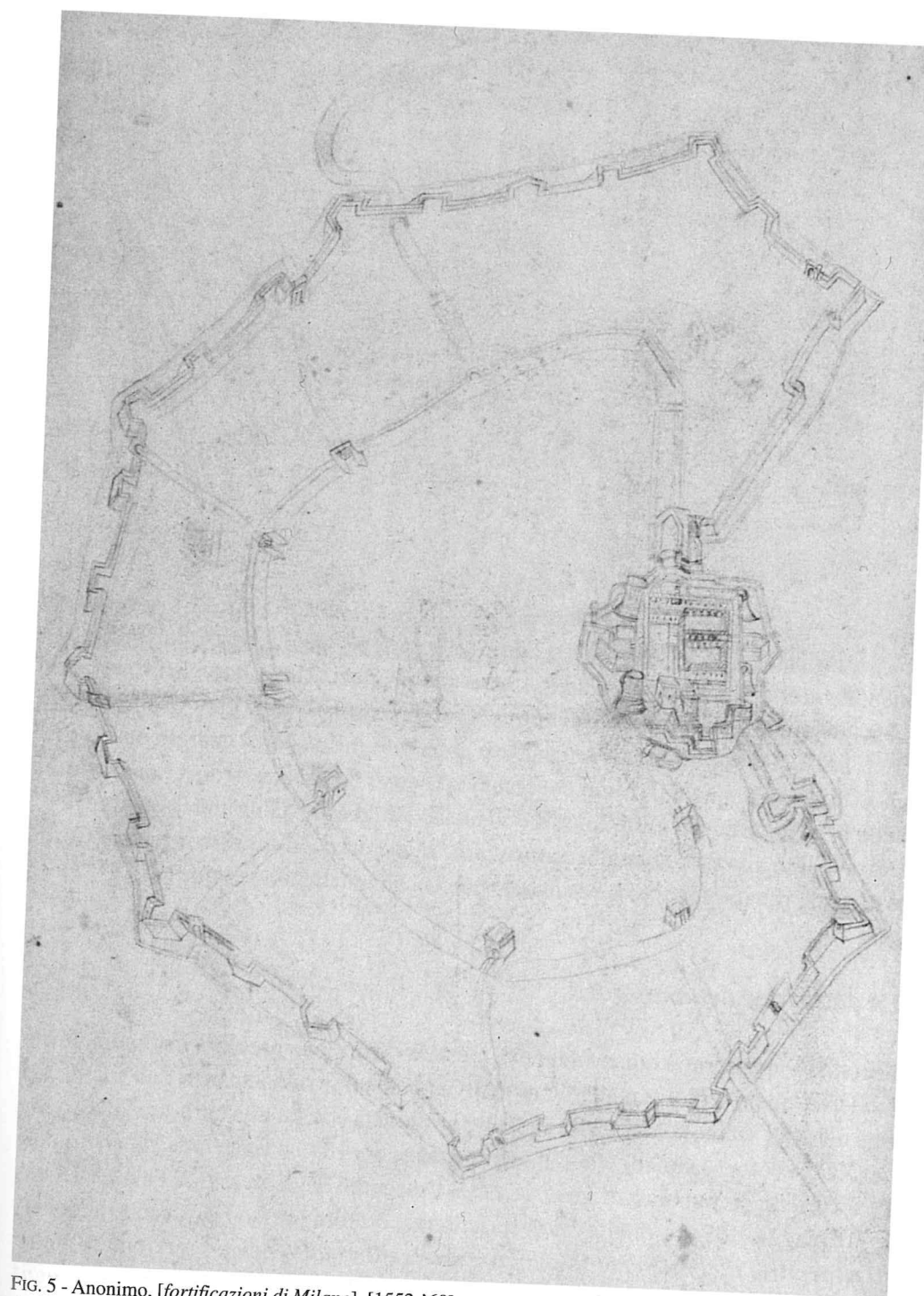


FIG. 5 - Anonimo, [fortificazioni di Milano], [1552-'60].
Archivio di Stato, Torino, sez. I, Architettura Militare, voll. 5, vol. II, fol. 73v.

ta, per nulla a saliente come si vorrebbe sia stata modificata, è visibile l'ultima volta in una minutissima pianta del castello nel 1659 (FIG. 17)⁽³⁷⁾. Riprova che rivellino e puntone, sinché sussistono, restano invariati.

Questo, almeno, è quanto rivelano – pur nella varietà di stili e di precisione – tutti gli ingegneri, avanti e dopo il 1533 e sino allo sbancamento dei rivellini. In effetti, dal 1573 numerosi progetti per la chiusura del circuito bastionato prevedono la riduzione per taglio del saliente o la demolizione completa del rivellino verso il parco che altrimenti finirebbe incuneato nella cortina tra i futuri baluardi Don Pedro e Velasco. Già nel 1578 su una delle planimetrie di Giorgio Paleari Fratino, nell'opera che sta nella *"parte verso il giardino"* e si presenta punteggiata, sta scritto: *"queste linee pontate sié il reuelino vechio del soccorso che vâ leuato"*⁽³⁸⁾. Si tratta di un intervento eseguito soltanto circa 15 anni dopo, nel 1593, sotto Filippo II d'Austria, governatore Juan Fernández de Velasco connestabile de Castilla, castellano Pedro de Padilla: gli ingegneri ne dispongono il progressivo abbattimento man mano che avanza il cantiere dei due bastioni⁽³⁹⁾.

Il rivellino verso città che invece resta in piedi è rappresentato in un dipinto perduto – ma del quale si conserva copia fotografica – del castello avanti il 1655 nel perimetro esagonale dei bastioni: dell'opera, contro la quale si appoggia il terrapieno del Baluardo Sant'Jago, è visibile solo la parte verticale (FIG. 18)⁽⁴⁰⁾. Situazione documentata nell'affresco, sembra dello stesso pittore, del castello dopo la fabbrica nel 1656 di quattro mezzelune davanti a quattro cortine della cerchia bastionata (FIG. 19)⁽⁴¹⁾. Questo rivellino superstite è abbattuto infine per il decreto del 23 giugno 1800, con il quale il primo console Napoleone Bonaparte ordina la radiazione delle fortificazioni del castello, salvo il nucleo sforzesco, "Ghirlanda" compresa⁽⁴²⁾. Del rivellino, livellato sino alla controscarpa quale piazza d'accesso diretta al Cortile d'Armi, rimane appunto il basamento con le cannoniere lungo i due lati.

La datazione dei manufatti

Secondo l'iconografia qui esaminata il Castello Sforzesco presenta insomma, in età moderna, due rivellini acutangoli: rispettivamente uno volto al parco, dall'inizio alla fine del XVI secolo, l'altro dalla struttura bastionata e volto alla città sino alla soglia del XIX secolo. Manufatti citati in una relazione del 1533 – fra le rade superstiti dell'epoca, della Repubblica di Venezia, dopo l'incendio degli archivi di Palazzo Ducale (11 maggio 1574) – di Giovanni Basadonna, oratore presso Francesco II Sforza: *"Dalla parte dinanzi verso la piazza è un rivellino fatto come i torrioni di pietre vive, e sono stati fatti alcuni pontoni con le loro bombardiere che tirano da ogni banda; dalla banda del giardino è un pontone quasi nel mezzo, quale ha una punta*



FIG. 6 - [Giorgio Vasari e aiuti], Affreschi a Palazzo Vecchio di Firenze, veduta della fronte del castello di Milano riferita al 1521, [post 1556]. Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno, s.n.

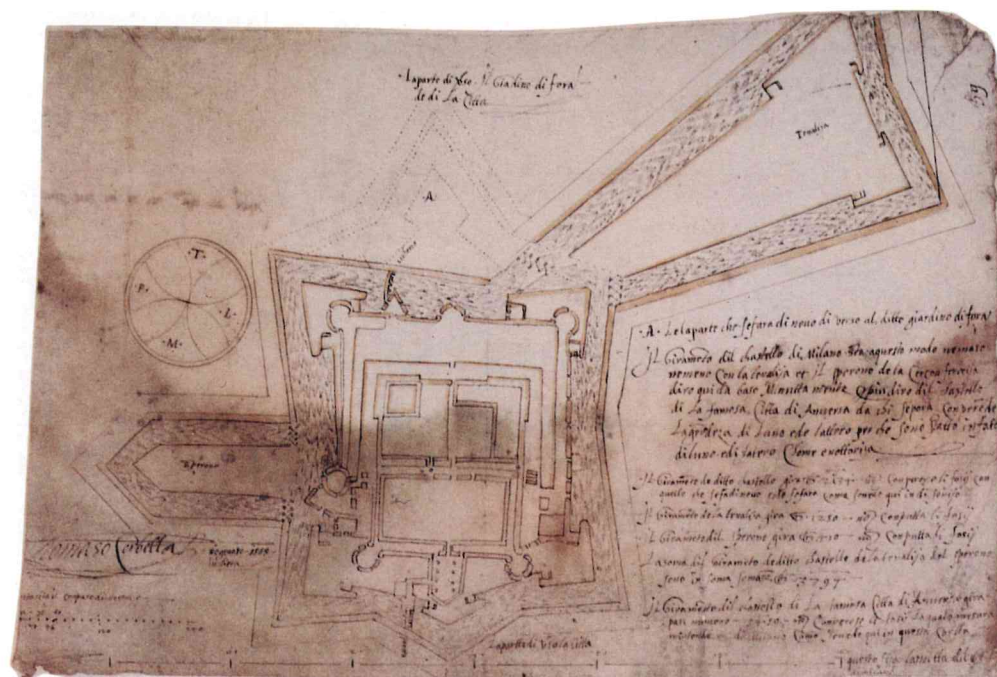


FIG. 7 - Tomaso Corbetta, *Pianta del castello di Milano*, "de genaro 1568 in Liera".
Archivio di Stato, Torino, sez. I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. II, fol. 73.

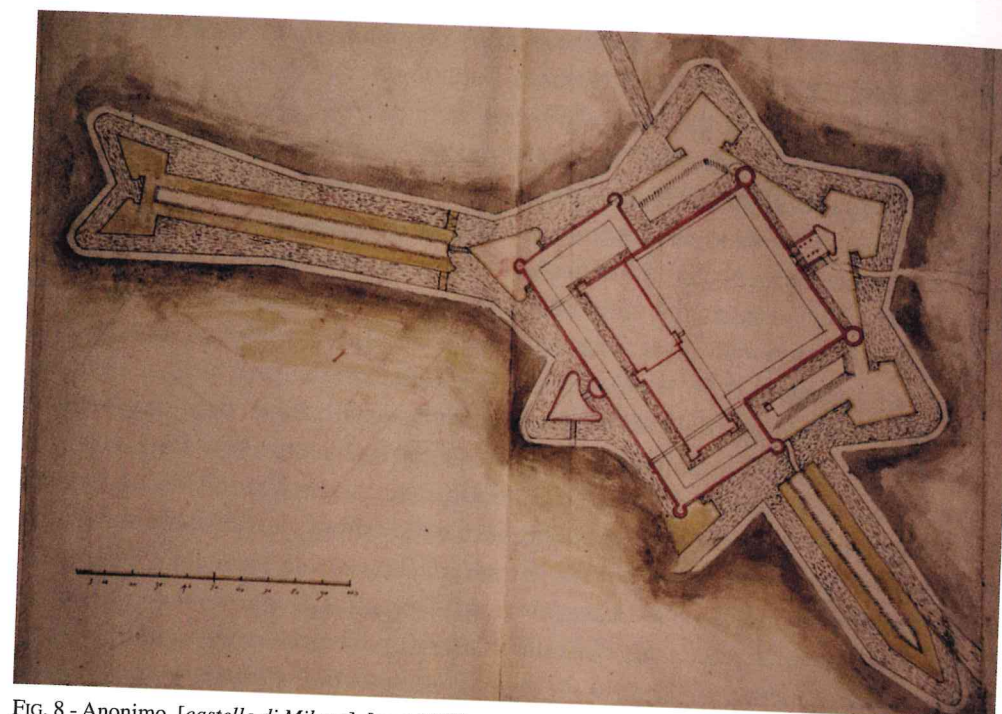


FIG. 8 - Anonimo, [*castello di Milano*], [post 1569].
Archivio di Stato, Torino, sez. I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. V, fol. 55v.-56.

che va verso il giardino, fatto novamente; e verso il monastero di Santa Maria delle Grazie sono due altri pontoni”⁽⁴³⁾. “Pontoni” sono i rivellini di nuovo modello, non più circolari ma angolari; l’avverbio “novamente” ne sottintende il carattere strutturale, e certo non la datazione al 1533 della pretesa “ristrutturazione” collegata allo schizzo dello *pseudo* Basilio.

La fattura “di pietre vive” del rivellino, e cioè di bugnato a diamante come i torrioni cilindrici laterali – probabilmente un rivestimento del mattone della fabbrica, annotata dal Basadonna, documentata nell’incisione di Francisco de Holanda (1540), nell’affresco di Giorgio Vasari (1556), nel dipinto (1613-’55?) e nell’affresco di anonimo (*post* 1656) e in iconografia successiva – si ritrova in una minuta descrizione manoscritta, datata 2 marzo 1757, delle fortificazioni del Castello Sforzesco. Siglata durante la prima dominazione degli Absburgo d’Austria dagli ingegneri camerati Carl’ Antonio Tradati e Giulio Richino, si direbbe restituisca l’aspetto del rivellino verso città invariato dall’epoca della fabbrica qualche secolo prima: “Incominciandosi la uisita di questo Recinto dalla sua somità in giù e principalmente à mano dritta entrando dalla Porta del Corpo di Guardia Principale, detto Riuellino li muri del quale p[er] la parte esteriore sono costrutti con sassi di sariccio fatti à bugne, quali sino all’Angolo di contro al Baluardo S.[an] Jago trouansi in buon essere, e nella sua somita, ui è il suo muro tondeggiante con legatura di sariccio in cui ui è un canale di uiuo, che sporge p[almi] 12, e due troniere che rispetto del cotto, e in buon essere. Nell’Angolo diffeso ui è un apertura di finestra, e da detta apertura sino all’Angolo seguente il muro, e parimente con bugne, con tutto il rimanente in buon stato, eccetto molte logorature della calcina frà li coppi. Da detto angolo sino quasi ad unirsi con il Recinto antico, altro muro à bugne simile, e da detto muro fatto à bugne sino à congiungersi con il Recinto antico, ui è l’altro muro di pietre cotte in calcina in stato di seruizio”⁽⁴⁴⁾. Nel 1533 dunque quei due rivellini acutangoli già sono stati fabbricati: ma a quando risalgono? Non all’età sforzesca, per almeno un paio di motivi: sino al terzo decennio del XVI secolo in Lombardia si fanno a pianta quadrata o a ferro di cavallo e l’unica immagine coeva – particolare di una pala di scuola leonardesca⁽⁴⁵⁾ – affidabile e databile della cortina rinserrata fra i torrioni tondi mostra difatti davanti alla torre “del Filarete” un rivellino quadrangolare di tracciato medievale. Disboscato dalla vegetazione, il lato nord-est ha rivelato non a caso la pianta quadrata dell’antico rivellino sforzesco, modificata poi a rettangolare acutangola. Per buona sorte alla datazione soccorre una pianta di cantiere del castello del 1578 circa, attribuita all’urbinate Giovanni Battista Clarici: su entrambe le opere sta scritto difatti “Reuelino Francese” (FIG. 20)⁽⁴⁶⁾. In un dispaccio del 1593 il castellano Pedro de Padilla designa poi a sua volta il baluardo, allora in demolizione, di fronte al parco quale “rreuellin françes de la puerta del socorro”⁽⁴⁷⁾.

Il quesito è, ora, sotto quale dominazione francese anteriore al 1533 (data del dispaccio del Basadonna) son stati alzati i due rivellini? Il ducato di Milano è soggetto alla Francia dal 6 settembre 1499 al 5 febbraio 1500 e dal 15 aprile di quell’anno al 16 giugno 1512 (e alcune piazzeforti sino al gennaio 1513), dal 3 dicembre 1515 al 19 novembre 1521, dal 23 ottobre 1524 al 24 febbraio 1525. La loro fabbrica data ad allora, la memoria di quando sono stati fondati rimane viva decenni: lo dicono gli appunti del Clarici e la definizione del de Padilla. Per la precisione, appartengono alla prima dominazione francese (1499-1512). Nello studio preliminare ai restauri del castello, Luca Beltrami scrive che il rivellino verso città viene alzato nel 1500, “quando Luigi XII volle rafforzare l’accesso al Castello”⁽⁴⁸⁾. E proprio la cronaca del contemporaneo Ambrogio da Paullo – il più preciso dei cronachisti lombardi dell’epoca – testimonia al “die p[rim].° febr. 1500” che il re: “Dede ordine ale cosse sue lassando se facesse nouo reuelino auante ala porta del Castello como poi fu fatto co’ uno nouo ponte sopra il fosso et tutte queste cosse no’ le scriuo preciso adi p[er] di p[er] non sap[er]le ma achadetenno usq. die primo febr. 1500. [...] In anno 1500 fu fatto la fossa intorno al reuelino de la porta del castello co’ uno ponte leuadore doue staua de continuo la guardia de franzoxi che se In prima era forte dapoi fu fortissimo como de p[rese]nte anchora si po uedere sbatendo molte caxe p[er] terra u[er]so porta comasina et cossi il brouetto nouo quale hauea fatto fare il moro et altri caxamenti assai senza rispetto alchuno alargando la piazza del castello si como se po uedere. Poi u[er]so porta V[er]zellina gitarno p[er] terra il datieto che solea essere p[er] una strada che ua al giardino dietro al castello u[er]so san spirito, fazendo la fossa Intorno co’ serare entro le moline sotto il Castello fortificando piu che no’ era et ap[re]sso Intexe haueano refortifichato il castello de dentro et fornito de ogni bona monitione et de artelaria noua p[er]che haueano desfatto quelle bonbarde grosse et raffatti de piu minutte che sono de piu utilitate et ben fornito de francexi alla guardia del castello co’ il Castellano francexe”⁽⁴⁹⁾. Entrati i francesi a Milano al comando di Gian Giacomo Trivulzio, milanese, luogotenente di Luigi XII di Valois-Orléans, il 6 settembre 1499, il castellano Bernardino da Corte consegna difatti il Castello Sforzesco il 17 settembre per 10.000 *liures* e Luigi XII fa l’entrata solenne in città il 6 ottobre. Il rivellino “francese” verso città, e pure quello volto al parco poiché si deve allo stesso committente, sono pertanto strutturati tra l’inverno 1499 e gli inizi del 1500. Lo spodestato Ludovico Maria Sforza, tornato da Innsbruck il 5 febbraio, per stringere d’assedio il castello ordina a sua volta di fabbricare “bastioni”. Cioè opere campali “ali lochi doue usando fora li franzosi posiano damnezare la terra”, nota Francesco Malatesta, ambasciatore di Gian Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova; baluardi quindi “facti ale boche de le strade”, affinché i francesi non possano sortire dalla roccaforte e “la terra non sia damnegitata ne sachezata”, sottolinea⁽⁵⁰⁾.

Fabbriche, contabilità, ordini

Certo per evitare altre sorprese, sconfitto e “preso” Ludovico Maria Sforza a Novara il 10 aprile 1500⁽⁵¹⁾, i francesi rientrati a Milano ordinano poco dopo di scavare dei fossati attorno ai rivellini. Il segretario del Maggior Consiglio della Repubblica di Venezia, Marino Sanuto, scrive nei *Diarii* l'8 giugno: “et tutavia si fa chavar il fosso dil revelim a torno il castello, dove lavorano 200 in 300 homeni al zorno”⁽⁵²⁾; e il 4 luglio: “Item, il castello si fortificha tutavia, e si porta dentro monition a la zornata, et si vanno provedendo”⁽⁵³⁾. Pure gli ambasciatori accreditati a Milano informano dei lavori di difesa i rispettivi signori, aggiungendo elementi significativi sulla datazione dei rivellini e dei fossati che li circondano.

Giovan Giorgio Seregni scrive il 5 giugno a Ferrara, a Ercole I d'Este: “qua se dato Principio de fare le Fosse a cercho Tutti li reuellini del Castello et serano larghi 40 braza per ciaschuno Se dubita che le Case del Conte de Cayazo et m. Marchisino habÿno andare ruynate”⁽⁵⁴⁾; il 9 luglio: “nele fosse de reuellini Continuano a lauorare”⁽⁵⁵⁾; ancora: “Et se lauora continuame[n]te alle Fosse deli reuellini”⁽⁵⁶⁾. Da notare che il Seregni riferisce di fossati scavati attorno a “Tutti li reuellini”: non solo a quello verso città, ma pure attorno ai bastioni verso campagna e sui lati.

Risarcimenti per le case buttate a terra nello sgombero del terreno circostante il castello per l'esecuzione dei fossi vengono iscritti a bilancio del ducato di Milano già nel 1510: “a plusieurs personnes ch[asc]un an pour leur maisons demolies et abatues en la place du ch[aste]au de millan”⁽⁵⁷⁾; tornano ancora nel 1511: “a plusieurs personnes ch[asc]un an pour leur maisons demolies et abbatues en la place du chasteau de millan ainsi que en autres parties”⁽⁵⁸⁾; e continuano a venire iscritti sotto il monarca successore di Luigi XII, il cugino Francesco I d'Angoulême.

Nel 1515 viene difatti assegnata la consueta somma “a plusieurs personnes ch[asc]un an pour leur maisons demolies et abatues en la place du ch[aste]au de millan”; a Giovan Angelo Missaglia per una casa “demolie pour ce quelle pourtoit mesnace audict chasteau de milan”⁽⁵⁹⁾; nel 1518, nell'ultimo bilancio conservato, per l'abitazione “desmolie pour ce quelle pourtoit mesnace aud' chasteau de milan”, e “a plusieurs personnes ch[asc]un an pour les maisons desmolies et abbatues en la place du chasteau dud[ic]t milan la fortification et seurette dicell[uy]”⁽⁶⁰⁾.

Che i rimborsi si riferiscano alla fabbrica proprio di quei rivellini e allo scavo dei fossati è certo perché l'oratore Seregni annota nel giugno 1500: “Se dubita che le Case del Conte de Cayazo et m. Marchisino habÿno andare ruynate”; e nel 1515 è elencata proprio la “Recompense” a “Monsieur le conte de Ayace pour sa maison qui estoit en la dicte place qui a este aussi desmolie”, quindi nel 1518 una “somme” a “Mons[ieu]. le conte de cayace pour sa maison qui estoit en lad[icte] place qui a aussi este desmolie”. Si tratta perciò di rimborsi di lunga durata, rateizzati su più

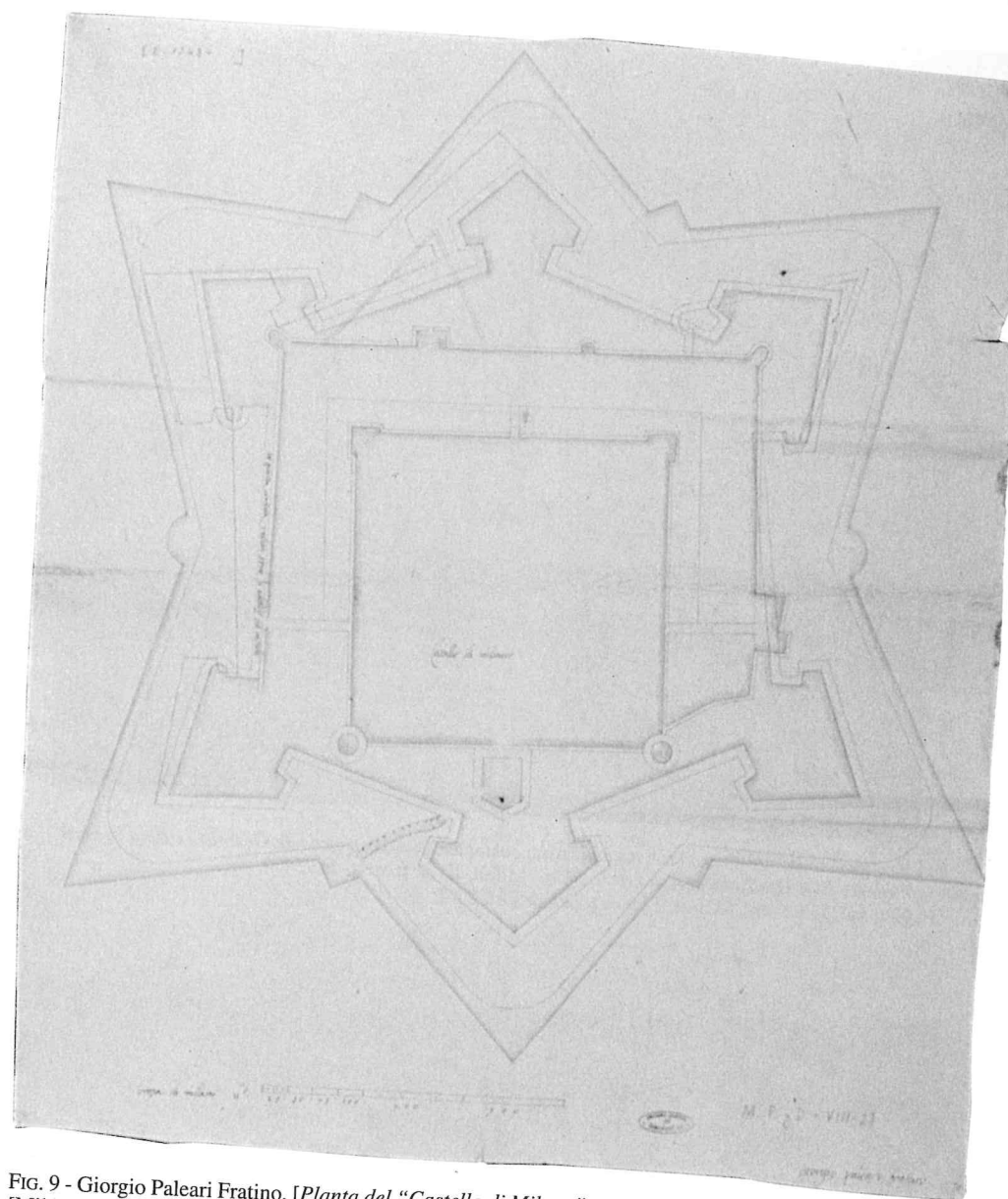


FIG. 9 - Giorgio Paleari Fratino, [Planta del “Castello di Milano”. Firmada por Georgio Palearo Fratino], [Milán, 10 de febrero de 1573]. Archivo General, Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, n. VIII/27.

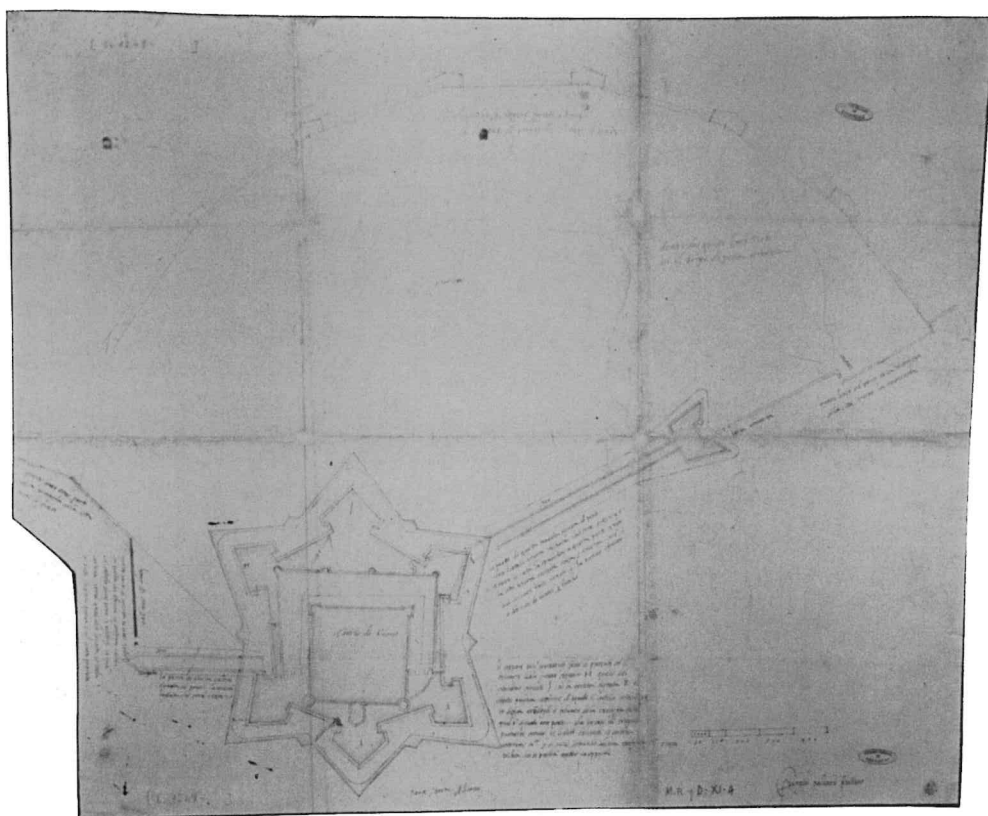


FIG. 10 - Giorgio Paleari Fratino, *Desegno piccolo del castel de Milano segnato de Giorgio Fratino in qual monstra l'effecto fa le tenalie et le mura de la citta*, [Milán, 10 de febrero de 1573].
 Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. XI/4.

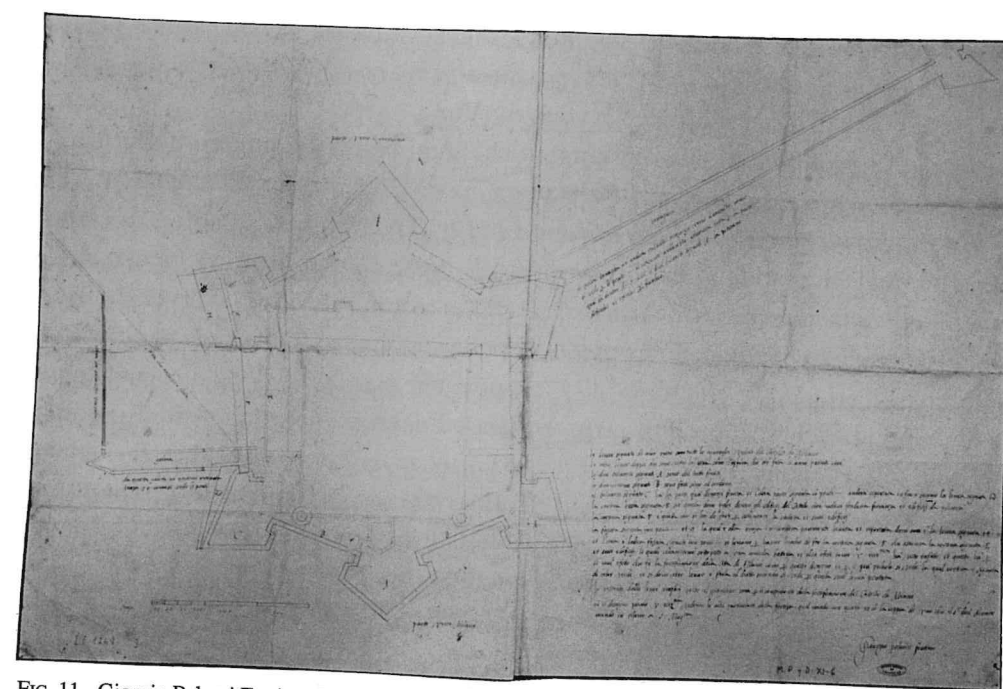


FIG. 11 - Giorgio Paleari Fratino, *Desegno del castel de Milano segnato de Giorgio Fratino*, [Milán, 10 de febrero de 1573].
 Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. XI/6.

bilanci annuali. Altre “*Recompenses*” per edifici abbattuti attorno al castello per “*la fortification et seurete dicelluy*”, non possono essere che quelle riferite alla costruzione dei baluardi difensivi francesi, i due rivellini.

Per maggior esattezza si può aggiungere che quei baluardi vengono fabbricati – secondo la *Istoria della guerra d'Italia massime di Milano dalla uenuta del Rè Carlo di Francia all'anno 1496 fino all'anno 1512*, di Ambrogio da Paullo, rivelatasi assai puntuale – quando il re “*dede ordine ale cosse sue lassando se facesse nouo reuelino auante ala porta del Castello*”. È evidente non solo che i lavori di fortificazione del maniero iniziano, come ovvio, dopo la cessione ai francesi da parte di Bernardino da Corte, il 17 settembre 1499; ma pure che essi discendono da una disposizione esplicita del re. Ciò significa poter datare l'apertura dei cantieri fra l'ingresso di Luigi XII a Milano, il 6 ottobre, e la sua partenza, il 7 novembre. I resti rivelano che, di certo per economia e rapidità, il rivellino sforzesco quadro è conservato, i lati prolungati e uniti ad angolo acuto sono saldati alla rocca tramite ali sottopassate da arconi per il passaggio dell'acqua nel fossatello.

Posto il termine dei lavori sempre secondo il da Paullo al 1° febbraio 1500, la realizzazione dei rivellini acutangoli del Castello Sforzesco risulta ristretta ai tre mesi di novembre-dicembre 1499 e gennaio 1500. Circoscritte datazione e committenza, rimane la questione della tipologia delle opere. La storiografia dell'architettura militare ha correttamente datato al 1527 la comparsa del tipo del baluardo acutangolo al di qua degli Appennini al bastione San Giovanni a Legnago⁽⁶¹⁾, di Francesco Maria I della Rovere; e al bastione delle Maddalene a Verona⁽⁶²⁾, di Francesco Maria I e Pier Francesco Florenzuoli. Quale ingegnere ha dunque introdotto a Milano, ventotto anni prima, l'inedita tipologia del “rivellino” acutangolo?

Prove tecniche di attribuzione

La questione è fondamentale poiché allora non si fabbrica nulla di simile nei castelli lombardi e neanche piemontesi, veneti, emiliani, liguri. Non tanto sotto il profilo della forma, quanto dell'abbinamento forma-funzione in cui si consegue l'adattamento consapevole e ragionato di una pianta geometrica a un uso diverso: rispondere, con tipologie inedite, alla sfida delle artiglierie per l'assedio. Una sfida raccolta, è noto, fra gli anni '70 e '90 del XV secolo nei principati in via di costituzione nell'Italia centrale da Francesco di Giorgio Martini, Antonio il Vecchio e Giuliano Giamberti da Sangallo assieme a non molti altri sperimentatori.

Fra i primi protobastioni si annoverano appunto nelle Marche il baluardetto della rocca di Fossombrone, del 1470⁽⁶³⁾, in Umbria quello di Costacciaro, del 1477⁽⁶⁴⁾,

entrambi di Francesco di Giorgio e in Toscana forse lo sperone della fortezza di Volterra, tradizionalmente datato 1474⁽⁶⁵⁾. Seguono forti, esistenti o costruiti *ex novo*, nei quali il baluardo evolve da forme sperimentali ad altre più compiute: la rocca “di Giulio II” a Ostia (1483-'87)⁽⁶⁶⁾, Civita Castellana (1494-'97 e 1500-'01)⁽⁶⁷⁾, Sansepolcro (1502)⁽⁶⁸⁾, Arezzo (1503)⁽⁶⁹⁾, la cittadella del Poggio Imperiale a Poggibonsi (1505)⁽⁷⁰⁾ e la “Cittadella nuova” di Pisa (1509)⁽⁷¹⁾. Opere concentrate, appunto, fra le Marche, il Lazio, la Toscana e senza influssi al di là dei rilievi appenninici.

O almeno in apparenza, poiché se negli anni '10 e '20 del XVI secolo persino gli sperimentatori della Repubblica di Venezia – quali fra' Giovanni Giocondo e Bartolomeo d'Alviano – continuano a fabbricare baluardi tondi, nel ducato di Milano sotto il dominio di Luigi XII compare una serie di “rivellini” dall'evidente impronta toscana. Abbastanza evoluta, mentre nell'Italia centrale è ancora sperimentale. Quale ingegnere di area toscana opera a Milano a fine XV secolo e può vantare nozioni sulle moderne tipologie fortificatorie? Uno ci sarebbe: Leonardo da Vinci. S'è presentato a Ludovico Maria Sforza, nel 1482, con una lettera – suggerita forse da Bernardo Rucellai, oratore di Lorenzo de' Medici a Milano⁽⁷²⁾ – nella quale ha sottolineato nello specifico un'esperienza sedimentata, dimostrabile, nell'arte della guerra e nel portare assedi contro le piazzeforti del nemico⁽⁷³⁾.

Circa la disamina delle fortificazioni di Luigi XII al Castello Sforzesco, è noto che l'artista suggerisce, al tempo del “Moro”, proprio opere innovative per il maniero. Si tratta in concreto delle proposte che compaiono nel cosiddetto codice “B” di Leonardo, ora all'*Institut de France* di Parigi: quattro varianti di rivellino acutangolo, dal corpo pentagonale risolto in triangolo da due ali laterali, da alzare di fronte alla torre “del Filarete”, separato da un fosso dalla cortina della rocca (FIGG. 21, 22, 23 e 24)⁽⁷⁴⁾. Una struttura schizzata in pianta e in alzato nel “codex Vallardi”, al Louvre, qui con variante di due torrioni tondi ai fianchi del rivellino⁽⁷⁵⁾. Progetti datati dalla critica al periodo 1487-'90, assai espliciti, sono stati identificati senza esitazione per opere intese a difendere la porta principale del castello⁽⁷⁶⁾.

Uno schizzo successivo, contenuto nel codice “H” all'*Institut de France*⁽⁷⁷⁾ e datato dalla critica al 1494⁽⁷⁸⁾, rivela peraltro nella sua completezza il progetto leonardesco di potenziamento delle porte della rocca: Leonardo riproduce il castello come gli appare allora, cioè con le cerchie quadrangolari della rocca e della “Ghirlanda” sforzesche. Ma con l'aggiunta di un baluardo pentagonale sulla mezzeria esatta della cortina verso città; e di un altro a “V” davanti alla Porta del Soccorso, quindi sulla sinistra della cortina della “Ghirlanda” verso campagna (FIG. 25)⁽⁷⁹⁾. Sono, esattamente e indubitabilmente, il “*rivellino fatto come i torrioni di pietre vive*” e il “*pontone quasi nel mezzo, quale ha una punta che va verso il giardino*”, registrati dall'oratore di Venezia, Giovanni Basadonna, nel 1533⁽⁸⁰⁾. Sono pure le fabbriche dette

entrambe “Reuelino Francese” dal Clarici e “rreuellin françes de la puerta del socorro” dal de Padilla quella fronte al parco. Terminate il 1° febbraio 1500, sotto Luigi XII di Valois, come annota il da Paullo.

Questi ci prova con diciture quali “nouo reuelino” e “nouo ponte sopra il fosso”, che baluardo e nuovo ingresso principale risalgono ad allora. Come il “rreuellin” della porta “del Soccorso”, la cui fabbrica stando al nome si deve pure ai francesi. In altre parole, Leonardo traccia rivellini non esistenti ma di là da venire, costruiti – in quelle postazioni e con quelle conformazioni – sei/dieci anni dopo. Schizzi non destinati alla divulgazione, solo Leonardo può averli applicati per i francesi alla vigilia di lasciare Milano: ovvero nelle nove-cinque settimane comprese tra l’ordine emanato dal re fra il 6 ottobre e il 7 novembre 1499 e l’ultima nota della presenza dell’artista in città, cioè la girata di conto del 14 dicembre 1499⁽⁸¹⁾. Poiché insomma i due rivellini sono quelli tracciati al tempo del duca ma fondati dal re, Leonardo deve aver dato ai francesi i suoi progetti e delineato sul terreno le opere, lasciandone ad altri tecnici la mera esecuzione com’è il caso d’ogni architettura militare tracciata da un ingegnere e condotta a termine da squadre di appaltatori, sovrastanti, mastri da muro e lavoranti.

Il rivellino del codice “B”, del 1487-’90, al fol. 49v., mostra inoltre i campi di tiro che tornano nel codice “H”, del 1494, al fol. 111: un rapporto innovativo forma-funzione, dunque. Ideato da lui? Studi hanno concluso: “nei disegni contemporanei di Leonardo è stato possibile spesso notare la registrazione di temi, progetti, discussioni, e non solo d’argomento architettonico, dei quali egli non sempre, e, talvolta mai, era stato l’ideatore o l’artefice primo”⁽⁸²⁾. È il caso di quei rivellini? Insegnatigli magari da Francesco di Giorgio, incrociato a Pavia nel 1490⁽⁸³⁾, e costruiti poi per Luigi XII. Leonardo, si può obiettare, era ingegnere dello Sforza... Non sarebbe né il primo né l’ultimo ad aver mutato casacca: non abbandona del resto subito Milano a settembre, ma nel dicembre 1499. Né pare aver mai fatto questioni di principio: servirà Cesare Borgia nel 1502-’03⁽⁸⁴⁾ e Jacopo IV Appiani, da questi spodestato e che lo spodesterà, nel 1504⁽⁸⁵⁾. Altre vicende... Di fatto, la base di un rivellino superstite del castello si dovrebbe ascrivere, da indizi, al disegno di Leonardo. Mentre imperversa la saga del *Da Vinci code*, brani di muro appaiono in cattivo stato. Sarebbe auspicabile ora una degna salvaguardia.

M.V.

* L’articolo anticipa in parte il volume: GIANFRANCO PERTOT, MARINO VIGANÒ, “Coraçon deste estado”. *Il Castello Sforzesco di Milano da Luigi XII a Francesco Giuseppe (1499-1859)*, Milano, 2007, di prossima edizione, risultato di una collazione decennale di fonti e iconografia negli archivi italiani, spagnoli e austriaci.

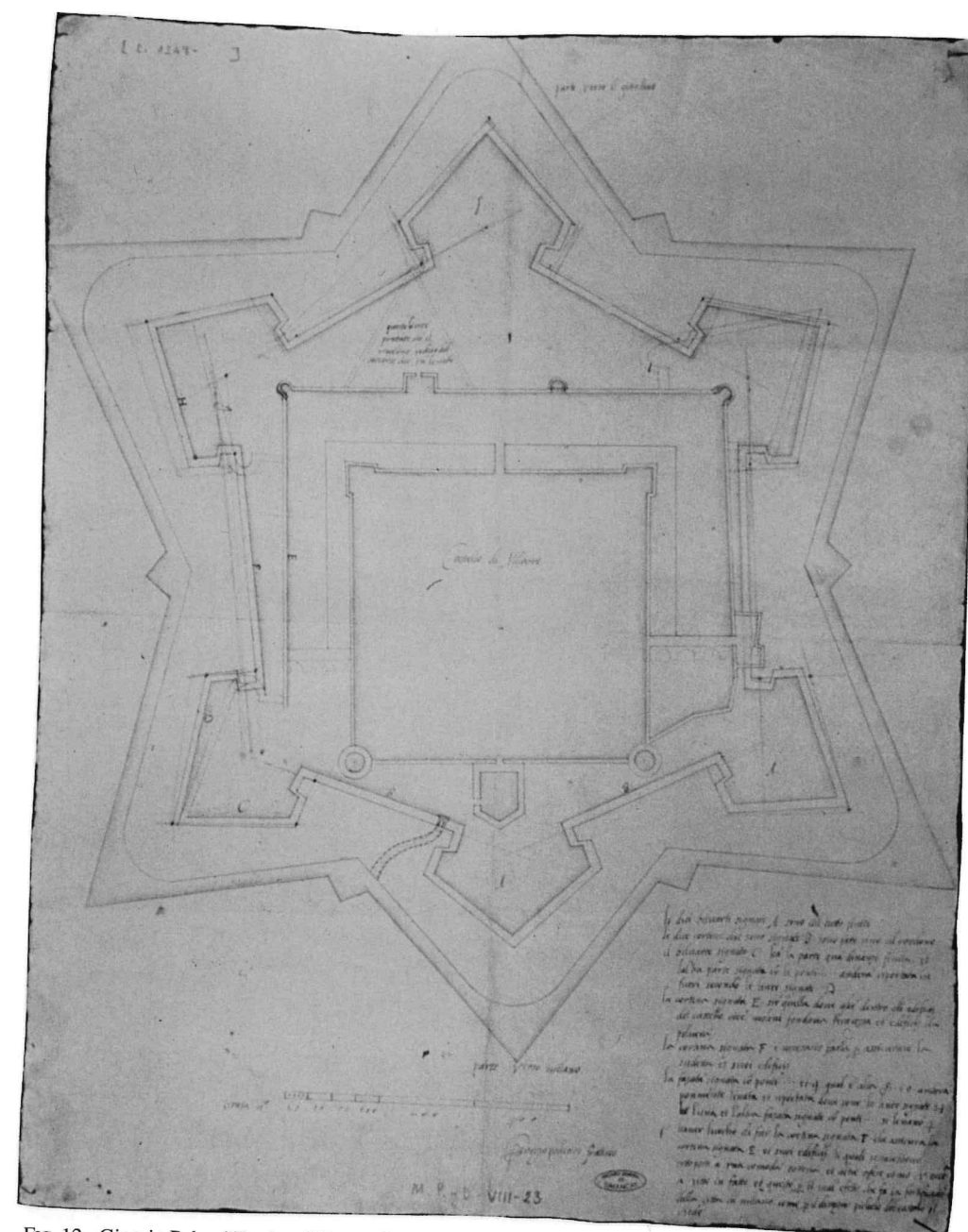


FIG. 12 - Giorgio Paleari Fratino, [Planta del “Castello di Milano”. Firmada por Giorgio Palearo Fratino], [1578?]. Archivo General, Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, n. VIII/23.

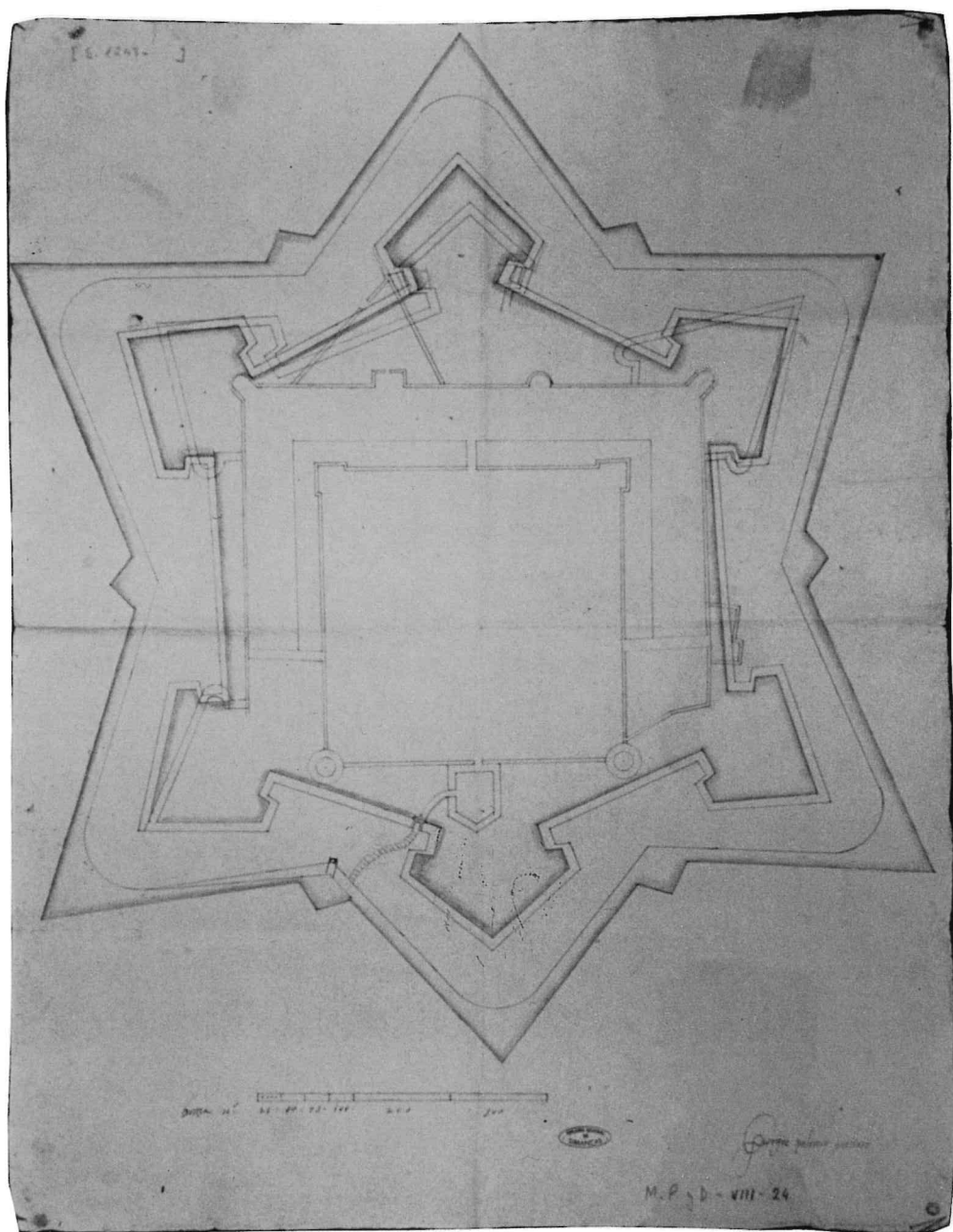


FIG. 13 - Giorgio Paleari Fratino, [*Planta del Castillo de Milán. Firmada por Giorgio Palearo Fratino*], [1578?]. Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/24.

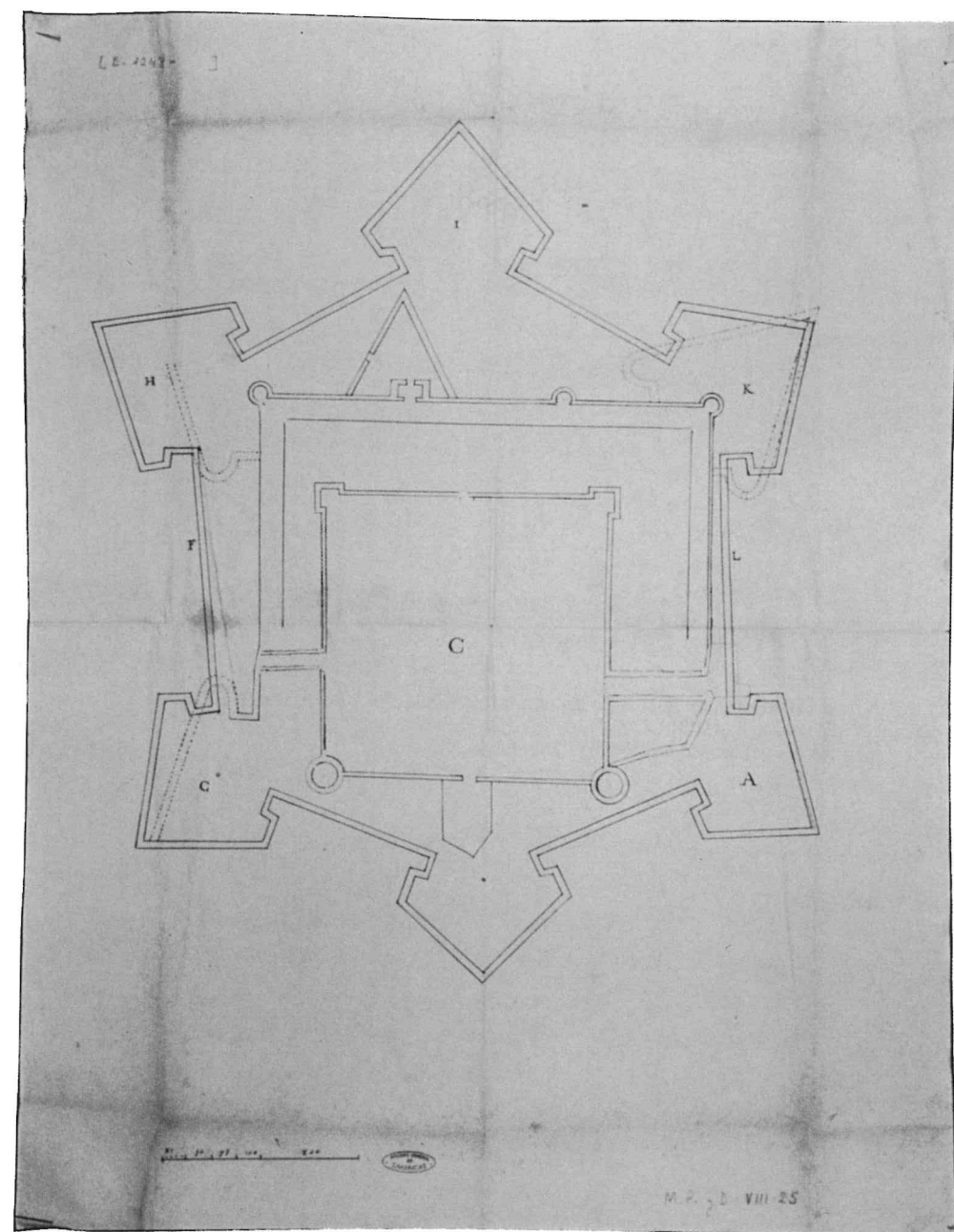


FIG. 14 - [Francesco Pirovano], [*Planta del Castillo di Milán*], [1578?]. Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/25.

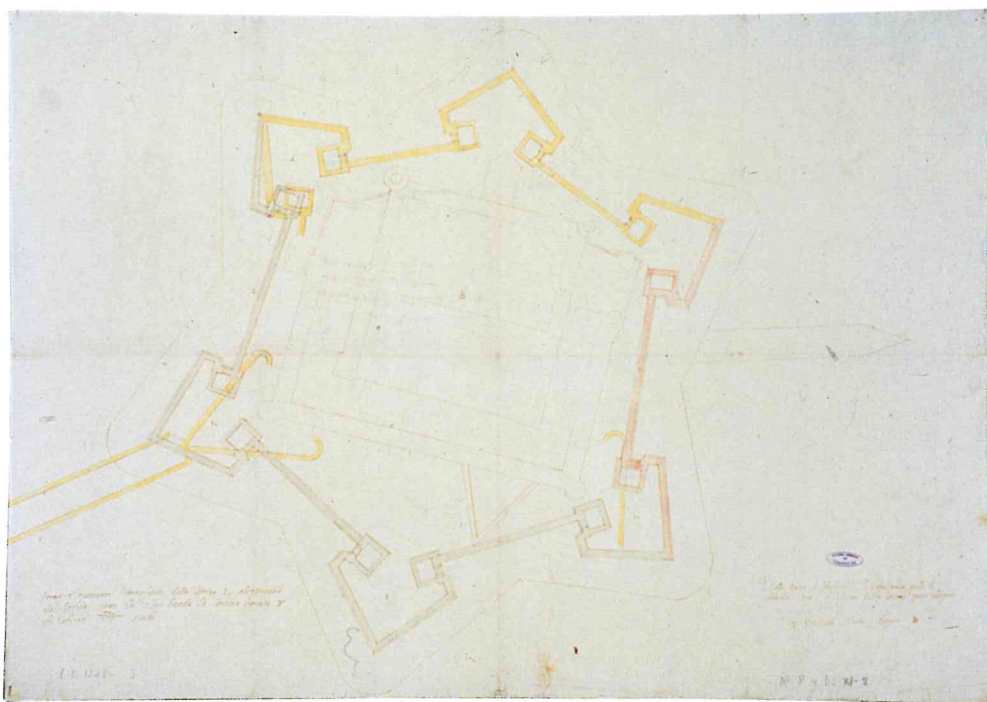


FIG. 15 - [Giovan Battista Clerici], [*Planta del castillo de Milán. Señal B. Por Bautista Cayrate o Clerici*], [Milán, 6 de septiembre de 1578].
 Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. XI/8.

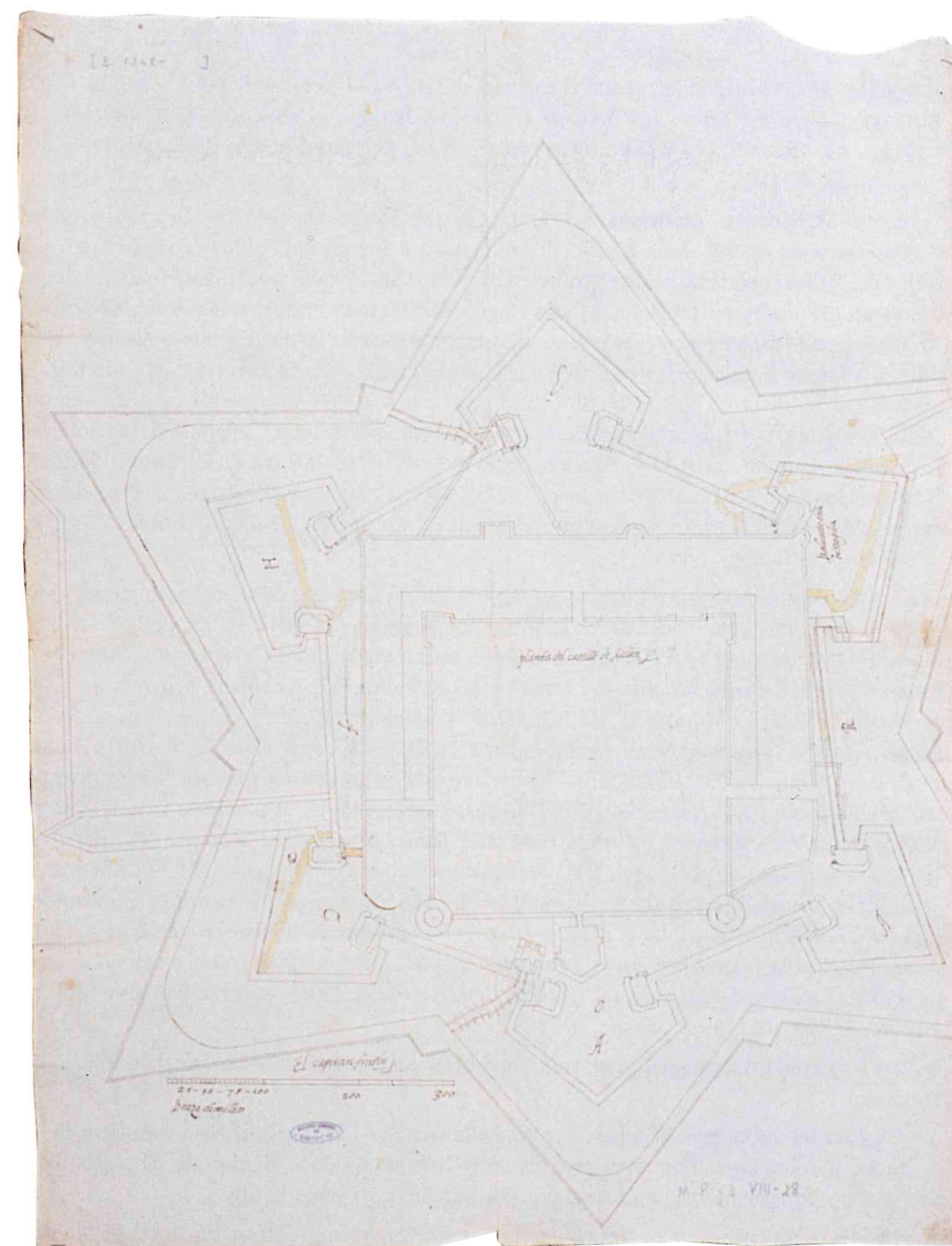


FIG. 16 - Giovan Giacomo Paleari Fratino, [*"Planta del castillo de Milán". Por el Capitán Fratin*], [1578?].
 Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/28.

- (1) Fotografie della “Ghirlanda” avanti il barbaro abbattimento sono state pubblicate da: G.M. TABARELLI, *Le fortificazioni di Milano da Ludovico il Moro ai giorni nostri*, in M. MIRABELLA ROBERTI, A. VINCENTI, G.M. TABARELLI, *Milano città fortificata*, Roma, 1983, pagg. 89-139, qui pag. 134, ill. 110.
- (2) Si veda: A.M. MORELLI, *La strada coperta del Castello Sforzesco di Milano. Una proposta per la conservazione e per il riuso*, Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, a.a. 2001-'02. Rilievi geometrici delle strutture della “Ghirlanda” e dei rivellini nel fossato esterno sono stati effettuati nel 1993 da Stefano Canè e Gianfranco Pertot, e nel 1995 dal Gruppo Archeologico Milanese; mentre rilievi stratigrafici, dei materiali e del degrado sono stati redatti dagli studenti del Laboratorio di Restauro Architettonico della Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano (docenti Pertot e Binda) nel corso degli anni accademici 1999-2000 e 2001-'01, in collaborazione con la Soprintendenza del Castello. Fra le pubblicazioni più recenti sul tema: M.T. FIORIO (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 2005, e “Quaderni del Castello Sforzesco”, n. 5, 2005 [G. COLMUTO ZANELLA, D. IACOBONE, a cura di, *Milano città fortificata, vent'anni dopo. Atti del convegno - Milano, Castello Sforzesco 1° ottobre 2003*], pagg. 1-165.
- (3) I principali contributi di Luca Beltrami sulla torre “del Filarete” e sulla sua ricostruzione sono: *Per il restauro della fronte del Castello Sforzesco verso la città*, in “Corriere della Sera”, 8-9 luglio 1900; *Umberto I ed il Castello di Milano*, in “La Perseveranza”, 20 agosto 1900; *Per la memoria di Umberto I a Milano - La Torre Umberto*, in “La Perseveranza”, 8 novembre 1900; *La Torre Umberto I a Milano*, in “L'Illustrazione Italiana”, n. 30, 1901, pag. 51 e pagg. 54-55; *La genesi della Torre Umberto I*, in “La Lettura”, n. 2, 1901, pagg. 139-143; *Un'altra figurazione della fronte del Castello di Milano anteriore alla catastrofe del 1521*, in “La Perseveranza”, 29 dicembre 1902; *Il coronamento della Torre Umberto I*, in “Il Monitore Tecnico”, aprile 1904 e in “La Perseveranza”, 24 aprile 1904; *Alla Torre Umberto I*, in “Corriere della Sera”, 29 luglio 1904; *Relazione per l'anno 1905 della Commissione Conservatrice del Castello Sforzesco all'On. Giunta Municipale di Milano*, Milano, 1905; *Indagini e documenti riguardanti la torre del Filarete nel Castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I*, Milano, 1905; *Inaugurandosi la Torre Umberto I - 24 settembre 1905*, Milano, 1905; *Nuovi orizzonti di critica d'arte - La Torre del Filarete*, in “Corriere della Sera”, 5 e 19 agosto 1908 (sul libro M. LAZZARONI, A. MUNOZ, *Filarete*, Roma, 1908).
- (4) Rilievi e fotoraddrizzamenti digitali sono stati effettuati con la collaborazione dell'arch. Paola Rotondi.
- (5) Si ringrazia Metropolitana Milanese S.p.A., nella persona dell'ingegner Marco Broglia, per la cortese collaborazione e per aver reso disponibili le planimetrie di progetto. Disegni e altri dati, per evidenti ragioni di pubblica sicurezza, non possono venir divulgati.
- (6) Civico Archivio Fotografico, Milano, cart. *Scavi della Metropolitana*. I materiali sono stati individuati e catalogati da Ilaria Casini, allora laureanda in Scienze dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Pisa, durante uno stage presso la Soprintendenza del Castello (novembre 2003-gennaio 2004).
- (7) Una serie di confronti con le altre cortine del castello ha permesso di riscontrare nelle murature di fondazione viscontea altrettanta regolarità e costanza, ma una “pontata” di 14 corsi. Lo sviluppo delle “pontate” sembra costituire quindi, nel caso specifico, un indicatore piuttosto affi-

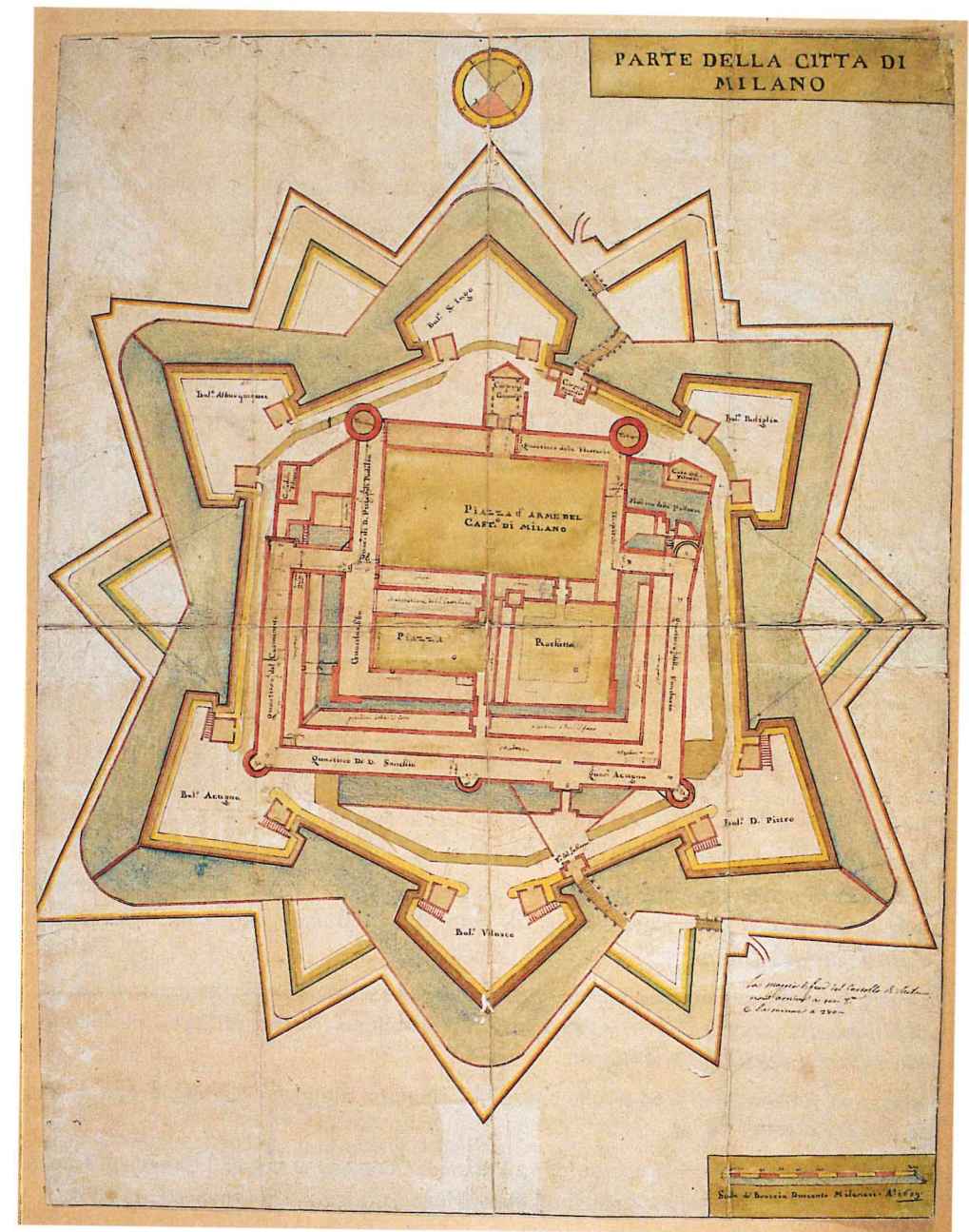


FIG. 17 - Anonimo, *Parte della Città di Milano*, “A[nn].º 1659”.
Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli”, Milano, *Piante e Vedute - disegni grandi*, 36-13.

dabile, in base al quale si sta procedendo a cura di chi scrive a una mappatura delle cortine che consenta, con gli altri dati disponibili, di procedere a una più articolata individuazione delle non indifferenti preesistenze viscontee e delle murature delle prime fasi sforzesche.

- (8) Sull'avamposto di Porta Vercellina si veda il recente *Rivellino, una sentinella in ascolto*, Milano, 2005, dove sono proposti anche parte dei rilievi effettuati da chi scrive nel 1999 per conto della rinnovata Soprintendenza del Castello, allora diretta da Ermanno A. Arslan, che ha dato impulso a una lunga serie di studi e rilievi sul castello nel cui corso si inserisce anche la ricerca che qui si presenta.
- (9) Sul metodo ed in generale sulla figura di Luca Beltrami è d'obbligo rimandare agli scritti di Amedeo Bellini, fra cui il recente *Il castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, cit., pagg. 225-266.
- (10) L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano, 1894.
- (11) Carteggio ducale del 23 agosto e del 14 settembre 1452 con Jacopo da Cortona, in BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pagg. 112-113, con segnatura: Archivio di Stato, Milano, *Carteggio Diplomatico*, cart. 129A.
- (12) Il 28 maggio 1452 Jacopo da Cortona si era lamentato con il duca perché "magistro Antonio de Florentia" voleva mettere sopra il ducale affisso sulla facciata della torre "certi lavori de teste de boi e altri lavori in guisa de una guirlanda, li quali lavori son de tera cota ordinati con colonete de tera cota intaliate, le quali cose ho informatione da Magistro Pedro [Pietro da Cernusco, ndr] inzenario et da altri magistri, che questo lavoro non sarà durabile per le fredure grande et altri mali tempi, et che ne seguarà come e facto de li altri che erano soto el redondone": BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 109, segnatura: Biblioteca Nazionale, Parigi, *Mss. Italiens*, cod. 1.586, fol. 123. Il 27 luglio 1452 il duca aveva dovuto intimare di persona allo Scorzio di fornire al Filarete "quelli marmi et prede gli bisognano": BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 111, segnatura: Archivio di Stato, Milano, *Carteggio Diplomatico*, cart. 129A.
- (13) Lettera di Jacopo da Cortona a Francesco Sforza del 24 ottobre 1452: BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 117, segnatura: Archivio di Stato, Milano, *Militare, parte antica, Piazze forti, Castello di Porta Giovia*.
- (14) Lettera di Jacopo da Cortona a Francesco Sforza del 27 settembre 1453: BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pagg. 143-144, segnatura: Archivio di Stato, Milano, *Militare, parte antica, Piazze forti, Castello di Porta Giovia*.
- (15) BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 179, segnatura: Biblioteca Nazionale, Parigi, *Mss. Italiens*, cod. 1.565, fol. 65.
- (16) Missive ducali del 1° e del 18 agosto 1452 a Jacopo da Cortona: BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pagg. 120-122, segnatura: Archivio di Stato, Milano, *Carteggio Diplomatico*, cart. 129A.
- (17) Si vedano le planimetrie in: C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 1973, pagg. 9-44; C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVI-XVIII*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", I (1974), vol. II, pagg. 9-35; M. VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)*, in "Arte Lombarda", 1997/2, n. 120, pagg. 44-54.

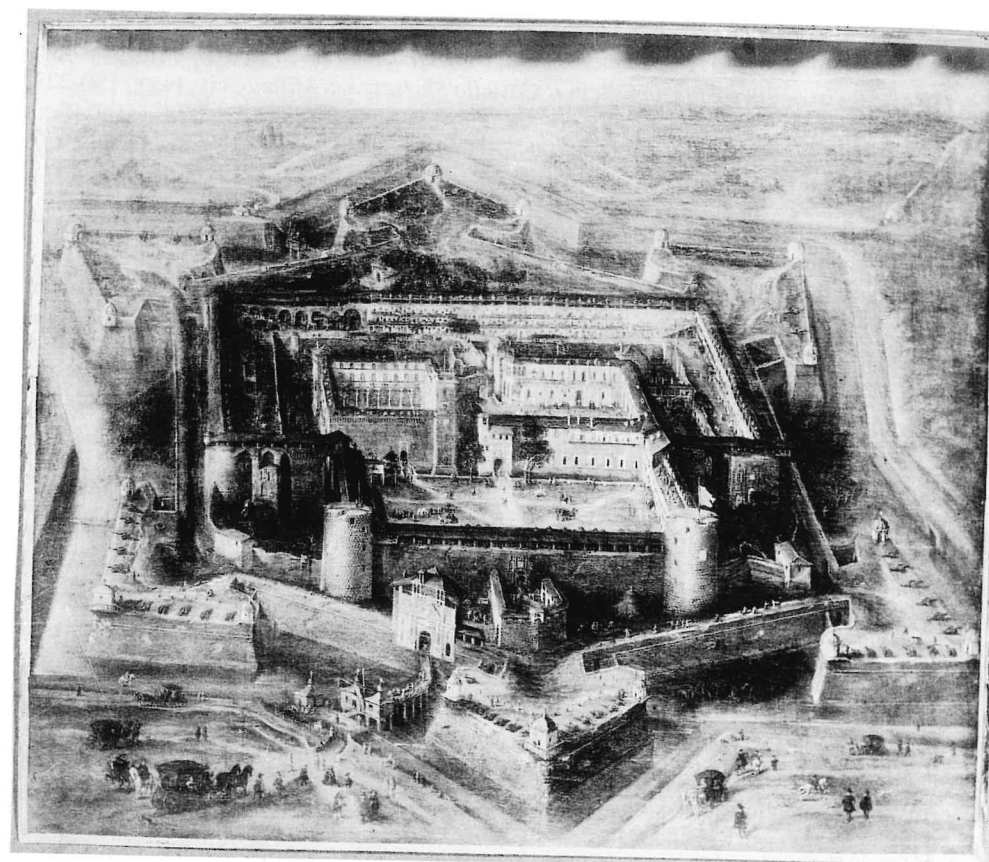


FIG. 18 - Anonimo, [Il castello di Porta Giovia a Milano e la piazza con lo struscio delle carrozze], [1613-'55?]. Archivio Fotografico del Comune, Milano, A 32.918.

- ⁽¹⁸⁾ Archivio di Stato, Torino, sezione I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. II, fol. 56. Anonimo, *Castel di Milano*, [1500-'51?], pubblicato: A. SCOTTI, *Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, cit., pagg. 190-223, qui pag. 195, ill. 65; schedato: M. VIGANÒ, "Milano", in A. DENTONI LITTA, I. MASSABÒ RICCI (a cura di), *Architettura militare. Luoghi, città, fortezze, territori in età moderna. Tomo II*, 2006, fol. 56.
- ⁽¹⁹⁾ Bayerische Staatsbibliothek, München, codex iconographicus 141. *Piante di Forte[zze] d'Italia*, fol. 3. Anonimo, *Castello di Milano*, [1530/40?].
- ⁽²⁰⁾ Biblioteca Ambrosiana, Milano, cod. F 283 inf, fol. 92 (catalogo dei disegni "Notre Dame" n. 2.622). Anonimo, *Castello de Milano nel Modo che se ritrouaua nel Tempo delli Duchi Sforzeschi*, [1537?], pubblicato: G. BOLOGNA, *Il Castello di Milano. Da fortezza a centro di cultura*, Milano, 1986, pag. 127; A. SCOTTI, *Vicende costruttive del Castello*, in G. LOPEZ, A. SCOTTI, L. MATTIOLI ROSSI, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1986, pagg. 38-70, qui pag. 39; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., inserto delle tavole, pag. 73, ill. a; M. VIGANÒ, *Du château-palais de la Renaissance à la citadelle espagnole et autrichienne: le Castello Sforzesco de Milan (XVI^e-XVIII^e siècle)*, in G. BLIECK, P. CONTAMINE, N. FAUCHERRE, J. MESQUI (a cura di), *Le château et la ville: conjonction, opposition, juxtaposition (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 2002, pagg. 279-290, qui pag. 280, ill. 1; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 199, ill. 70; M. VIGANÒ, *Il Castello Sforzesco, cittadella bastionata (XVI-XVIII secolo)*, in "Quaderni del Castello Sforzesco", cit., n. 5, 2005, pagg. 64-79, qui pag. 65, ill. 1.
- ⁽²¹⁾ G. BATTELLI, *L'albo dei disegni di Francisco d'Olanda*, e E. CLAUSETTI, *L'architettura militare nei disegni dell'albo di Francisco d'Olanda*, in "Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio", n. 14, 1941, pagg. 7-16 e 17-37; J.B. BURY, *Two notes on Francisco de Holanda*, in "Warburg Institute Surveys", VII (1981), pagg. 1-45; C. VAN DEN HEUVEL, *Welke vestingen of buitenlandse steden heb ik nog niet in mijn Album? Francisco de Hollanda*, in "Stichting Menno van Coehoorn Jaarboek", 1984/85, pagg. 54-59; F. COBOS, *Dessins de fortifications dans Os Deshenos das Antigualhas du Portugais Francisco de Holanda (1538-1540)*, in I. WARMOES, E. D'ORGEIX, C. VAN DEN HEUVEL (a cura di), *Atlas militaires manuscrits européens (XVI^e-XVIII^e siècles). Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations. Actes des 4^{es} journées d'étude du Musée des Plans-reliefs - Paris, Hôtel de Croisilles • 18-19 avril 2002*, Paris, 2003, pagg. 117-132.
- ⁽²²⁾ Biblioteca, San Lorenzo del Escorial, cod. 28.I.20. Francisco de Holanda, *Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Olanda Pintor Portugues*, fol. 42v. *Castello di Porta Giovia o Castello Sforzesco*, [1540], edito: E. TORMO (a cura di), *Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Olanda Pintor Portugues (1539-1540)*, Madrid, 1940, tav. 42v.; J.B. BURY, *Francisco de Holanda. A little known source for the fortification in the sixteenth century*, in "Fort", V (1978), pagg. 23-62, qui pagg. 39-42, e in "Arquivos do Centro Cultural Português", XIV (1979), pagg. 163-202, qui pagg. 185-188 e ill. 13; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 45, ill. 1; VIGANÒ, *Du château-palais de la Renaissance*, cit., pag. 282, ill. 2; M. VIGANÒ, *Il Castello Sforzesco cittadella spagnola nel cuore di Milano (1535-1707)*, in G. COLMUTO ZANELLA, L. RONCAI (a cura di), *La difesa della Lombardia Spagnola. Atti del convegno di studi - Politecnico di Milano 2-3 aprile 1998*, Cremona, 2004, pagg. 87-122, qui pag. 113; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 193, ill. 64.
- ⁽²³⁾ Archivio di Stato, Torino, sezione I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. II, fol. 73v. Anonimo, [fortificazioni di Milano], [1552-'60], scheda: M. VIGANÒ, [fortificazioni di Milano], in *Architettura militare*, cit., fol. 73v.

- ⁽²⁴⁾ A. LENSÌ, *Palazzo Vecchio*, Firenze, 1912, pag. 179; A. LENSÌ, *Palazzo Vecchio*, Milano e Roma, 1929, pag. 172.
- ⁽²⁵⁾ G.C. LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze, 1977, pag. 154.
- ⁽²⁶⁾ Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno, s.n. [Giorgio Vasari e aiuti], *Affreschi a Palazzo Vecchio di Firenze, veduta della fronte del castello di Milano riferita al 1521*, [post 1556], edito: VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 45, ill. 2; VIGANÒ, *Du château-palais de la Renaissance*, cit., pag. 282, ill. 3.
- ⁽²⁷⁾ Archivio di Stato, Torino, sezione I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. II, fol. 73. Tomaso Corbetta, *Pianta del castello di Milano*, "de genaro 1568 in Liera", pubblicata: TABARELLI, *Le fortificazioni di Milano*, cit., pag. 104, ill. 84; G. MARTELLI, *La prima pianta geometrica di Milano*, Milano, 1994, pag. 53, ill. 25; M. VIGANÒ, *Il Castello di Milano (1559-1599): l'opera di Giovan Giacomo e Giorgio Paleari Fratino*, in "Arte Lombarda", n.s. 1996/2, n. 117, pagg. 71-79, qui pag. 72, ill. 1; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 46, ill. 4; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 199, ill. 70; scheda critica: M. VIGANÒ, "Il Giramento del castello di Milano", in *Architettura militare*, cit., fol. 73.
- ⁽²⁸⁾ Archivio di Stato, Torino, sezione I, *Architettura Militare*, voll. 5, vol. V, foll. 55v.-56. Anonimo, [castello di Milano], [post 1569], pubblicato: SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 199, ill. 69.
- ⁽²⁹⁾ Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/27. Giorgio Paleari Fratino, [Planta del "Castello di Milano". Firmada por Giorgio Palearo Fratino], [Milán, 10 de febrero de 1573], ivi, n. XI/4. Giorgio Paleari Fratino, *Desegno piccolo del castel de Milano segnato de Giorgio Fratino in qual monstra l'effecto fa le tenalie et le mura de la citta*, [Milán, 10 de febrero de 1573], ivi, n. XI/6. Giorgio Paleari Fratino, *Desegno del castel de Milano segnato de Giorgio Fratino*, [Milán, 10 de febrero de 1573], copie ivi, n. XI/5. Anonimo, [Diseño pequeño del Castillo de Milán], [Milán, 10 de febrero de 1573], ivi, n. XI/7. Anonimo, [Dibujo del Castillo de Milán], [Milán, 10 de febrero de 1573], e più tarde: Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/23. Giorgio Paleari Fratino, [Planta del "Castello di Milano". Firmada por Giorgio Palearo Fratino], [1578?], ivi, n. VIII/24. Giorgio Paleari Fratino, [Planta del Castillo de Milán. Firmada por Giorgio Palearo Fratino], [1578?], edite in diverse pubblicazioni come le n. XI/6, n. VIII/27, n. XI/4, n. XI/5, n. VIII/23 e n. VIII/24: G.C. ROMBY, *La presenza spagnola nell'Italia centro-settentrionale: territori e città dal XVI al XVIII secolo*, in *Il progetto del disegno. Città e territori italiani nell' "Archivo General" di Simancas*, a cura di Ilario Principe, Reggio Calabria e Roma, 1982, pagg. 41-120, qui pagg. [52-54]; le n. VIII/27, n. XI/4, n. VIII/23, n. VIII/24 e n. XI/6, in: VIGANÒ, *Il Castello di Milano (1559-1599)*, cit., pag. 72, ill. 2, pag. 73, ill. 3, pag. 75, ill. 5, pag. 76, ill. 6-7; le autografe in: M. VIGANÒ, "El fratín mi ynginiero". *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona, 2004, inserto fotografico; le n. VIII/23 e n. XI/4, in: SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 201, ill. 73, pag. 201, ill. 74.
- ⁽³⁰⁾ Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/25. [Francesco Pirovano], [Planta del Castillo de Milán], [1578?], pubblicata in: ROMBY, *La presenza spagnola*, cit., pag. [54].
- ⁽³¹⁾ Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. XI/8. [Giovan Battista Clarici], [Planta del castillo de Milán. Señal B. Por Bautista Cayrate o Clerici], [Milán, 6 de septiembre de 1578], in: ROMBY, *La presenza spagnola*, cit., pag. [52]; VIGANÒ, *Il Castello di Milano (1559-1599)*, cit., inserto pag. [60], tav. IV/a; VIGANÒ, *Il Castello Sforzesco cittadella spagnola*, cit., pag. 115; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 202, ill. 75.

- ⁽³²⁾ Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/28. Giovan Giacomo Paleari Fratino, [“Planta del castillo de Milán”. *Por el Capitán Fratin*], [1578?], copie ivi, n. VIII/36. Anonima, [Planta del Castillo de Milán], [1578?], ivi, n. XI/9. Anonimo, [Plano del Castillo de Milán], [1578?], pubblicate in: ROMBY, *La presenza spagnola*, cit., pagg. [55-56], la VIII/28 in: VIGANÒ, *Il Castello di Milano (1559-1599)*, cit., inserto pag. [60], tav. IV/b, tutte quelle firmate: VIGANÒ, “*El fratin mi ynginiero*”, cit., inserto fotografico.
- ⁽³³⁾ Si consultino anche per la bibliografia: L. GERÖ, *Die Entwicklung der europäischen Festungsbauten im XVI-XVII Jahrhundert*, in “Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae”, LXXVII (1974), fasc. I/III, pagg. 137-238; S. FROMMEL, *Zum Bautypus des palazzo in fortezza bei Serlio*, in G. BERS, C. DOOSE (a cura di), “*Italianische Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen - Zivilbauten - Wehranlagen. II. Jülicher Pasqualini-Symposium vom 18. bis 21. Juni 1998 in Jülich. Tagungshandbuch 1999*”, Jülich, 1999, pagg. 273-300.
- ⁽³⁴⁾ A. FARA, “*Diverse et infinite sono le idehe et le forme de architettura mirabilissima*”. Basilio dalla Scola “*inzeigner*” e un corpus di disegni ritrovato, in J. PLODER (a cura di), *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, Firenze, 2006, pagg. 81-122, qui pag. 111.
- ⁽³⁵⁾ Sul Corbetta: C. VAN DEN HEUVEL, *De twee Citadellen van Antwerpen. Een onbekende manuscriptkaart van Tomaso Corbetta en een vergeten brief van Francesco de Marchi*, in “Stichting Menno van Coehoorn Jaarboek”, 1987/88, pagg. 10-23; C. VAN DEN HEUVEL, “*Papiere bolwercken*”. De introductie van de italiaanse stede-en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609). *En het gebruik van tekeningen*, Alphen aan den Rijn, 1991, pagg. 34, 68, 76-77, 82, 110-113, 115-116, 127-128, 152, 161, 166, 170, 191 e 206; A. ÁLVAREZ, O. ALVARINO, *Nido de tiranos o emblema de la soberanía: las ciudadelas en el gobierno de la monarquía*, in C.J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di) *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, 2001, pagg. 117-155, qui pag. 129.
- ⁽³⁶⁾ Raccolta Beltrami - Castello Sforzesco, Milano, inf. 5 (Disegni vari di Basilio della Scala [sic] di Vicenza 1537-1556), sciolti, s.n. Anonimo, [Rivellino], [prima metà del XVI secolo], in: FARA, “*Diverse et infinite sono le idehe et le forme de architettura mirabilissima*”, cit., tav. XXI.
- ⁽³⁷⁾ Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli”, Milano, *Piante e Vedute - disegni grandi*, 36-13. Anonimo, *PARTE DELLA CITTA DI MILANO*, “A[nn].^o 1659”, edito: ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, cit., pagg. 14-15, e ill. 3; TABARELLI, *Le fortificazioni di Milano*, cit., pag. 116, ill. 94; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 51, ill. 13; M. VIGANÒ, “*El Coraçon del estado*”. *Documenti sulla fabbrica del Castello Sforzesco nella seconda età spagnola (1599-1706)*, in “Arte Lombarda”, n.s. 2002/3, n. 136, pagg. 21-37, qui pag. 25, ill. 4; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 213, ill. 82.
- ⁽³⁸⁾ Archivo General, Simancas, *Mapas, Planos y Dibujos*, n. VIII/23. Giorgio Paleari Fratino, [Planta del “Castello di Milano”. *Firmada por Giorgio Paleari Fratino*], cit., [1578?].
- ⁽³⁹⁾ “*Tambien se ua cortando la punta del rreuellin de la puerta del socorro para que la cortina questa empeçada passe hasta donde ha de llegar como se hara luego que se pueda*”: Archivo General, Simancas, e Archivio di Stato, Milano, *Simancas, Secretaría de Estado (Negociación de Milán)*, legajo 1.272, n. 37. Don P[edr].^o de Padilla, “*del Castillo de Milan a Veynte de hebrero de 1593*”; “*hago dar mucha priesa a que se acabe de cortar Aquella Punta del Reuellin de la puerta del socorro Para que la cortina que esta empeçada, Pueda llegar a su lugar a tal que Junta con el Cauallero que agora se haze y leuantando el traues que mira al de don Pedro se le pueda dar defensa combiniente al vno y al otro, hase trauajado mucho en deshazer*

esto poco de este rreuellin y todauia se atiende a ello Pero no se dejara dar la mano hasta vello acabado”: Archivo General, Simancas, e Archivio di Stato, Milano, *Simancas, Secretaría de Estado (Negociación de Milán)*, legajo 1.272, n. 81. Don P[edr].^o de Padilla, “*del Castillo de Milan a quinze de Mayo 1593*”.

- ⁽⁴⁰⁾ Civico Archivio Fotografico, Milano, A 32.918. Anonimo, [Il castello di porta Giovia a Milano e la piazza con lo struscio delle carrozze], [1613-'55?], pubblicato: ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, cit., pagg. 10-11, e ill. 1; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 50, ill. 12; VIGANÒ, “*El Coraçon del estado*”, cit., pag. 29, ill. 11; VIGANÒ, *Du château-palais de la Renaissance*, cit., pag. 286, ill. 5.
- ⁽⁴¹⁾ Palazzo Arese-Borromeo, Cesano Maderno. Anonimo, [Il castello di porta Giovia a Milano e la piazza con lo struscio delle carrozze], [post 1656], pubblicato: ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, cit., pagg. 10-12, e ill. 2; TABARELLI, *Le fortificazioni di Milano*, cit., pag. 119, ill. 95; BOLOGNA, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 150; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 51, ill. 14; VIGANÒ, “*El Coraçon del estado*”, cit., pag. 30, ill. 13, e in copertina della rivista; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 190, ill. 62, e pag. 215, ill. 83.
- ⁽⁴²⁾ Centre Historique des Archives Nationales, Paris, AF 4, *Secrétairerie d'État Consulaire et Impériale, Minutes des arrêtés des Consuls*, Ar-IV, 17, n. 84, foll. 107-108, e Archivio Storico della Città, Torino, *Carte del periodo francese*, cart. 91, fasc. 241, n. 4/5. Arrêté, “*Milan, 4 Messidor An VIII*” [23 giugno 1800], in italiano: LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano dal 1706 al 1848 e cenni sulle trasformazioni edilizie del Castello dalla caduta degli Sforza ai nostri giorni di Luca Beltrami*, Milano, 1894, pag. 205; BOLOGNA, *Il Castello di Milano*, cit., pagg. 174-175.
- ⁽⁴³⁾ E. ALBÈRI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto*, Firenze, 1858, serie II, tomo V, pagg. 333-334, “1533”.
- ⁽⁴⁴⁾ Archivio di Stato, Milano, *Militare*, parte antica, b. 357 (Piazze Forti, P.G., Milano Reale Castello - Appalti 1706-1757), tomo s.n. *Consegna fatta agli Appaltatori Pietro Perucchetti, e Carlo Tredati p[er] la Manutenz[ion].^e & Costruzione delle fortificazioni & Passeggiate Giardini*, “*Milano 2 Marzo 1757*”, firmata “*Carl' Antonio Tredati Giulio Ricchino Ingeg[ne].^{re} Reg[i].^o Cam[era]lle*”.
- ⁽⁴⁵⁾ Museo “Amedeo Lia”, La Spezia. Francesco Napoletano, *Madonna col Bambino*, [inizi XVI secolo], edito: M.T. FIORIO, “*Un gran castello, et forse il maggiore [...] de Italia*”, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, cit., pagg. 32-37, qui pag. 32, ill. 1, autore studiato da: F. FRANGI, *Qualche considerazione su un leonardesco eccentrico: Francesco Napoletano*, in M.T. FIORIO, P.C. MARANI (a cura di), *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo. Atti del Convegno Internazionale - Milano 25-26 settembre 1990*, Milano, 1991, pagg. 71-86; M.T. FIORIO, *Francesco Napoletano (e lo Pseudo Francesco Napoletano)*, in F. PORZIO (a cura di), *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1998, pagg. 199-210.
- ⁽⁴⁶⁾ Archivio Storico Civico, Milano, *Raccolta Cartografica*, doc. 5/6. [Giovanni Battista Clarici], *Pianta del Castello di Milano*, [1578?], edita da: ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVI-XVIII*, cit., pagg. 12-15, e ill. 2; A. SCOTTI, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977, pagg. 97-121, qui pag. 111, ill. 69; TABARELLI, *Le fortificazioni di Milano*, cit., pag. 109, ill. 88; BOLOGNA, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 142; S. LEYDI, *Le tenaglie del castello di Milano: progetti e realizzazioni*, in “*Storia urbana*”, XIII (1989), n. 46, pagg. 59-80, qui pagg. 59 e 77, ill. 1; *Il Ducato di Milano in età spagnola*

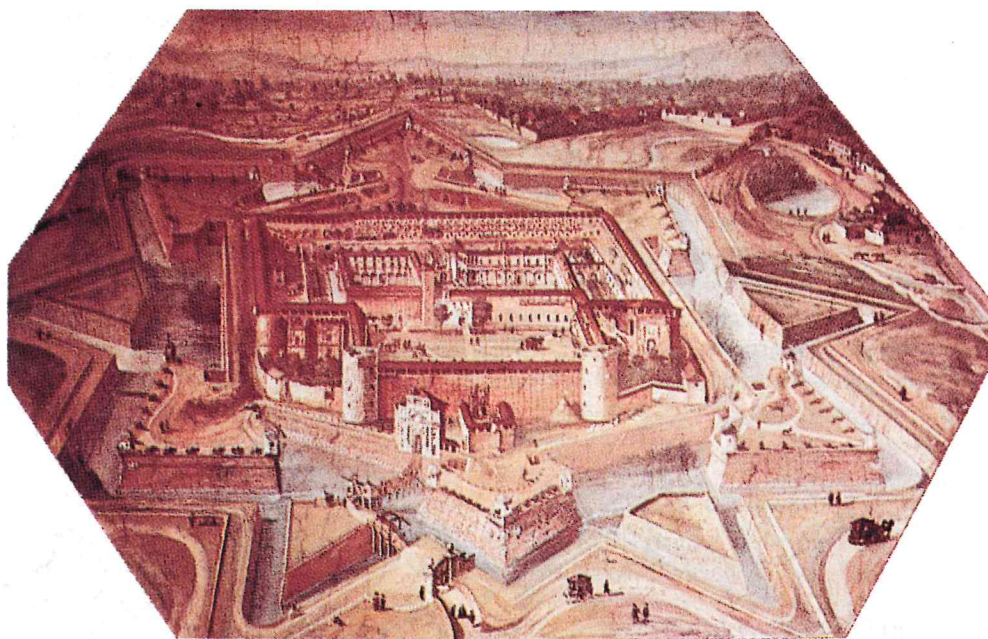


FIG. 19 - Anonimo, [*Il castello di Porta Giovia a Milano e la piazza con lo struscio delle carrozze*], [post 1656]. Palazzo Arese-Borromeo, Cesano Maderno.

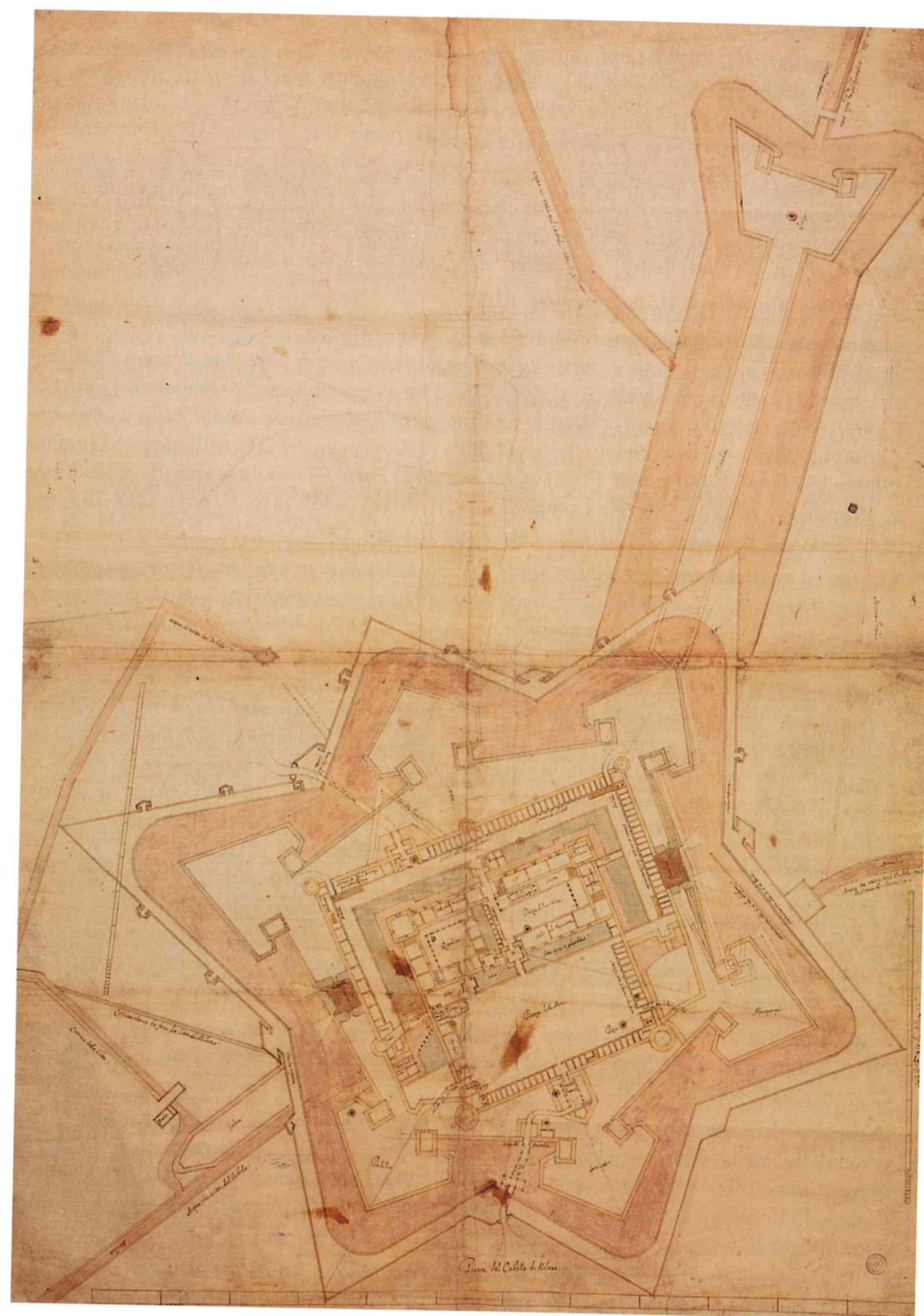


FIG. 20 - [Giovanni Battista Clarici], *Pianta del Castello di Milano*, [1578?]. Archivio Storico Civico, Milano, *Raccolta Cartografica*, doc. 5/6.

(1535-1713). *Architettura, urbanistica e assetto del territorio*, Milano, 1990, pag. 17 e ill. 17/3; MARTELLI, *La prima pianta*, cit., pagg. 56 e 57, ill. 32; *Il Castello di Milano. Una proposta di valorizzazione e rilancio*, Milano, 1995, pag. 55; VIGANÒ, *Il Castello di Milano (1559-1599)*, cit., pag. 74, ill. 4; VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco*, cit., pag. 48, ill. 7; SCOTTI, *Il castello in età moderna*, cit., pag. 203, ill. 77.

(47) “La punta del rreuellin françes de la puerta del socorro se acauarà de cortar presto en que se ha tenido harto trauazo y luego caminaremos con la cortina que esta empezada”: Archivo General, Simancas, e Archivio di Stato, Milano, *Simancas, Secretaría de Estado (Negociación de Milán)*, legajo 1.272, n. 46. Don P[edr].^o de Padilla, “del Castillo de Milan a 20 de Marzo 1593”.

(48) BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 618.

(49) Biblioteca Ambrosiana, Milano, cod. P 61 sup. “Ambrosius ex oppido Pauli”, *Istoria della guerra d'Italia massime di Milano dalla uenuta del Rè Carlo di Francia all'anno 1496 fino all'anno 1512*, [inizi del XVI secolo], foll. 17v., 37 e v., e pubblicato: AMBROGIO DA PAULLO, *Cronaca milanese dall'anno 1476 al 1515 di maestro Ambrogio da Paullo edita da Antonio Ceruti*, in “Miscellanea di Storia Italiana”, XIII (1873), pagg. 91-378, qui pagg. 127 [anno 1499] e 159 [anno 1500], citato: F. CALVI, *Il Castello di Porta Giovia e sue vicende nella Storia di Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, s. II, XIII (1886), fasc. II, pagg. 229-295, qui pagg. 263-264; BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pagg. 530 e 532-533.

(50) “Atorno al chastello sono facti li bastionj: zoe ali lochi doue usando fora li franzosi posiano damnezare la terra: si che li bastionj sono facti ale boche de le strade et li e posta conueniente guardia: acio la terra non sia damnegiata ne sachezata”, e “dominicha q[ue].llo dj el R[eue- rendissi].^{mo} et Jll[ustrissi].^{mo} Signore aschanio monto a chauuallo et ando p[er] la terra: et ando a uedere lj bastionj che sono facti Jntorno al chastello: zoe ale boche de le uie acio non se possa schorere la terra: et fu ordinato di fare uno bastione a trauerso la piazza”, e “El chastello, more solito, lauora con le artegliarie: et za duj di continui hanno posto fora la bandiera del re di franza suso la torre di le hore credo p. dare auf[is]o ale altre terre che se tengano [...] tutta uia se lauora affar li bastionj Jntorno: et anchora non e fornito q[ue]llo che se fa In capo di la piacia”: Archivio di Stato, Mantova, Gonzaga, E XLIX-3 (Carteggio degli Inviati e Diversi - Milano), b. 1.634 (1500-1501), fasc. “1500 - Milano - dal 1° Gen[nai].^o al 3 Ap[ril].^{le} e dal 26 al 30 Xbre - Francesco de Malatesti”, nn. 45-47. *Al mio Jll[ustrissi].^{mo} & ex[celentissi].^{mo} Signor e patrone il Signor marchese di mantua*, “mediolano [9] februarij 1500”, nn. 48-50. *Al mio Jll[ustrissi].^{mo} & ex[celentissi].^{mo} Signor e patrone Signor marchese di mantua*, “medi[ol]ano XJ februarij 1500”, nn. 74-75v. *Al mio Jll[ustrissi].^{mo} & ex[celentissi].^{mo} Signor e patrone Signor marchese di mantua*, “mediolano xxvii februarij 1500”.

(51) Si veda: E. SAITA (a cura di), “Io son la volpe dolorosa”. *Il ducato e la caduta di Ludovico il Moro, settimo duca di Milano (1494-1500). Castello Sforzesco - Sala del Tesoro 24 febbraio-26 marzo 2000*, Milano, 2000.

(52) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, *Manoscritti italiani*, cl. VII, codd. CCCCXIX-CCC-CLXXVII. Marino Sanuto, *Diarii*, [1496-1533], cod. CCCCXXI, pubblicato come: *I diarii di Marino Sanuto. Tomo III (1 ottobre MCCCCLXXXVIII - XXXI marzo MCCCCCI)*, a cura di Rinaldo Fulin, Venezia, MDCCCLXXX, col. 386, “MCCCCC, giugno”, “Da Milam, di l'orator nostro, di 8”.

(53) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, *Manoscritti italiani*, cl. VII, codd. CCCCXIX-CCC-CLXXVII. Marino Sanuto, *Diarii*, [1496-1533], cit., cod. CCCCXXI, ora: *I diarii di Marino Sanuto. Tomo III*, cit., coll. 475-476, “Nuove dil mexe di luio 1500 [...] Di Milam, di uno scrive a Vincenzo Guidoto, secretario nostro, di 4...”.

(54) Archivio di Stato, Modena, *Archivio Segreto Estense, Cancelleria Ducale Estero, Ambasciatori, Agenti e Corrispondenti Italia - Milano*, b. 17, fasc. 144 (Milano - Gio: Giorgio Seregni 1500 marzo 2 : Ag[os].^{to} 11), stf. 66 (Lettere - Milano - Gio: Giorgio Seregni = 1500 mag[gi].^o 3 - agosto 11”. *Al mio Jll[ustrissi].^{mo} et Ex[cellentissi].^{mo} S. JI S. Duca de Ferr[ar].^a*, “M[edio]l[an]i 5. Junij 1500”, edito nel saggio: N. SOLDINI, *Il governo francese e la città: imprese edificatorie e politica urbana nella Milano del primo '500*, in L. ARCANGELI (a cura di), *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, Milano, 2002, pagg. 431-447, qui pag. 434, citato da: S. MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512) - Tomo I. Dall'occupazione del Ducato alla Lega di Cambrai*, Milano, 2006, pag. 198, nota 208.

(55) Archivio di Stato, Modena, *Archivio Segreto Estense, Cancelleria Ducale Estero, Ambasciatori, Agenti e Corrispondenti Italia - Milano*, b. 17, fasc. 144 (Milano - Gio: Giorgio Seregni 1500 marzo 2 : Ag[os].^{to} 11), stf. 66 (Lettere - Milano - Gio: Giorgio Seregni = 1500 mag[gi].^o 3 - agosto 11”. *Al mio Jll[ustrissi].^{mo} et Ex[cellentissi].^{mo} S. re JI S. Duca de Ferr[ar].^a*, “M[edio]l[an]i 9 Julij 1500”, citato: MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512) - Tomo I*, cit., pag. 198, nota 208.

(56) Archivio di Stato, Modena, *Archivio Segreto Estense, Cancelleria Ducale Estero, Ambasciatori, Agenti e Corrispondenti Italia - Milano*, b. 18, fasc. 36 (Lettere imperfette, Poscritti - Milano - di Gio: Giorgio Seregni 1500-1504), stf. “Seregni Gio: Giorgio Lett[er].^e imperfette e senza data”, n. 2.241. *Post scripta Jll[ustrissi].^{mo} S. mio*, [luglio 1500], solo citato: MESCHINI, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512) - Tomo I*, cit., pag. 199, nota 210.

(57) “IIJ^c IIIJ^{xx} VIIJ - Pour diuerses Recompenses deues a plusieurs personnes ch[asc]un an pour leur maisons demolies et abatues en la place du ch[aste]au de millan ainsi quil est en lestat precedent la somme de VIJ^c LXXVIJ l.[iures] VIIJ s.[ous] VIIJ d.[eniers] t.[ournois] pour cecy ladite somme de VIJ^c LXXVIJ l.[iures] VIIJ s.[ous] VIIJ d.[eniers] t.[ournois]”: Centre Historique des Archives Nationales, Paris, *Trésor des Chartes et Collections d'Actes Royaux, Layettes du Trésor des Chartes*, cart. 1910 (Supplément première partie. II. Mélanges - Milan 1510-1526), n. 1. *Copie - Estat de millan pour lann[ee] finissant mil V^c dix/Estat fait A M[ai]str[er].^e Jehan grolier tresorier et Receueur g[e]n[er]al de finances et payes en duche de millan et estizme de la Recepte et despense du Receueur du p[rese]nt duche Pour vne annee commençant le premier Jour de Janvier lan mil cinq cens et neuf et qui finira le dernier Jour de decembre lan mil cinq cens dix*, “Faict a paris le XXJ^{me} Jour de mars lan mil cinq cens et neuf”, pubblicata con grafia moderna in: J. D'AUTON, *Chroniques de Louis XII par Jean d'Auton. Édition publiée pour la Société de l'Histoire de France - Tome deuxième*, a cura di René-Alphonse-Marie De Maulde La Clavière, À Paris, 1891, pagg. 347-389, qui pagg. 380-381 (Annexés n. III. Budget du duché de Milan pour l'année 1510).

(58) “Pour diuerses Recompenses deues a plusieurs personnes ch[asc]un an pour leur maisons demolies et abatues en la place du chateau de millan ainsi que en autres parties la somme de IIIJ^c IIIJ^{xx} XV VIJ^c l.[iures] LXXVIJ s.[ous] VIIJ d.[eniers] t.[ournois] Pour Recompen[se] en millan et autres parties”: Centre Historique des Archives Nationales, Paris, *Trésor des Chartes et Collections d'Actes Royaux, Layettes du Trésor des Chartes*, cart. 1910 (Supplément première partie. II. Mélanges - Milan 1510-1526), n. 2/2bis. *Copie - Estat du duche de millan pour lannee finissant Cinq cens onze/Estat fait a maistre Jehan grolier Conseiller du Roy Tresorier et Receputeur g[e]n[er]al de ses finances en ses pays et duche de Millan Comte dast et Seigneurie de gennes De la Recepte et despense du Receueur dudict duche pour Vne annee entiere commençant le p[re]mi[er] Jour de Januier lan mil V^c et dix qui finira le dernier Jour de decembre lan mil V^c XJ*, “Faict a blois le XVIJ^{me} Jour de Nouembre lan mil cinq cens onze”.

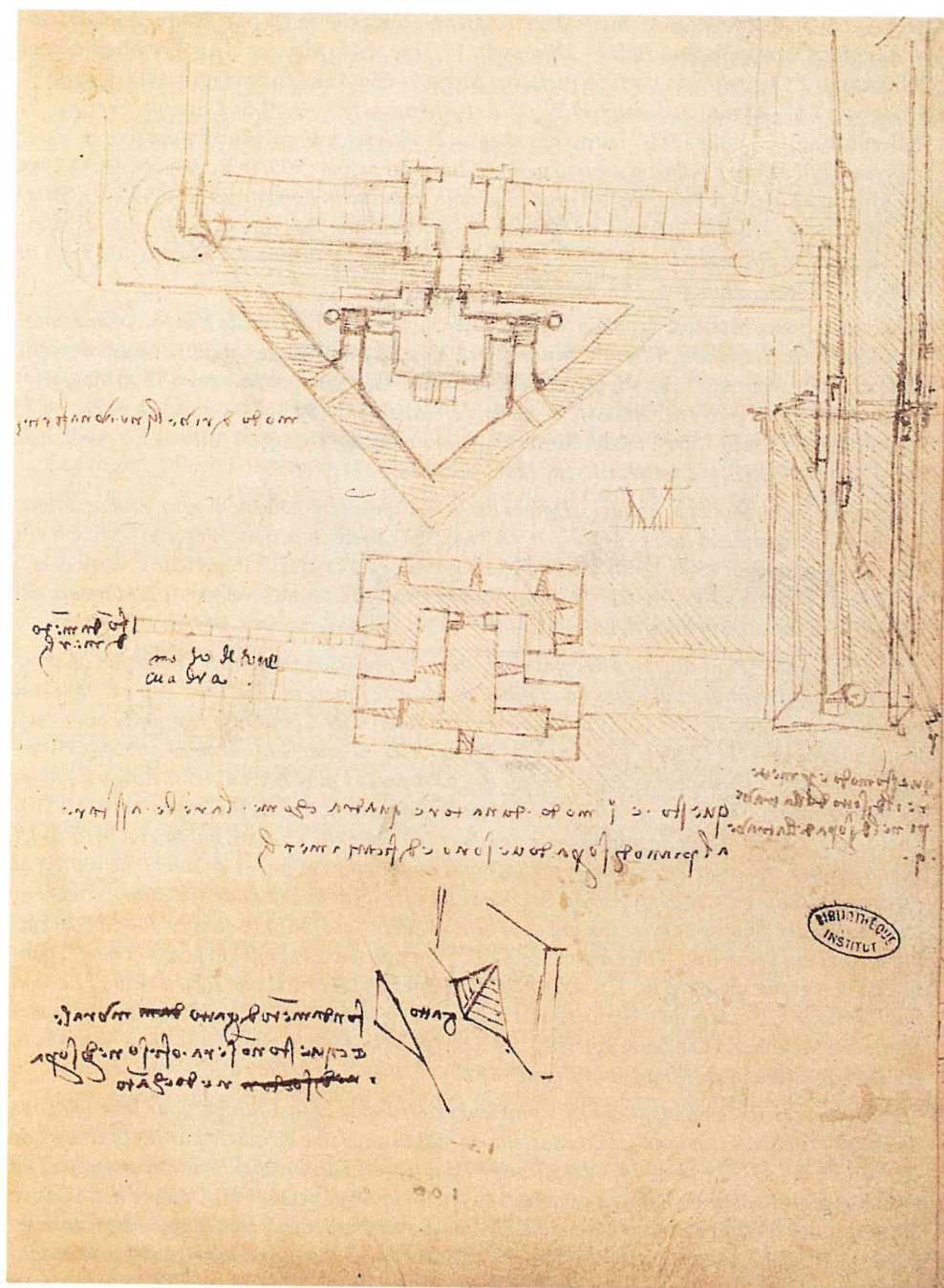


FIG. 21 - Leonardo Da Vinci, [Pianta di fortificazione].
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscripts de Léonard de Vinci* (2.172-2.187), II (2.173),
Manuscrit B, fol. 5.

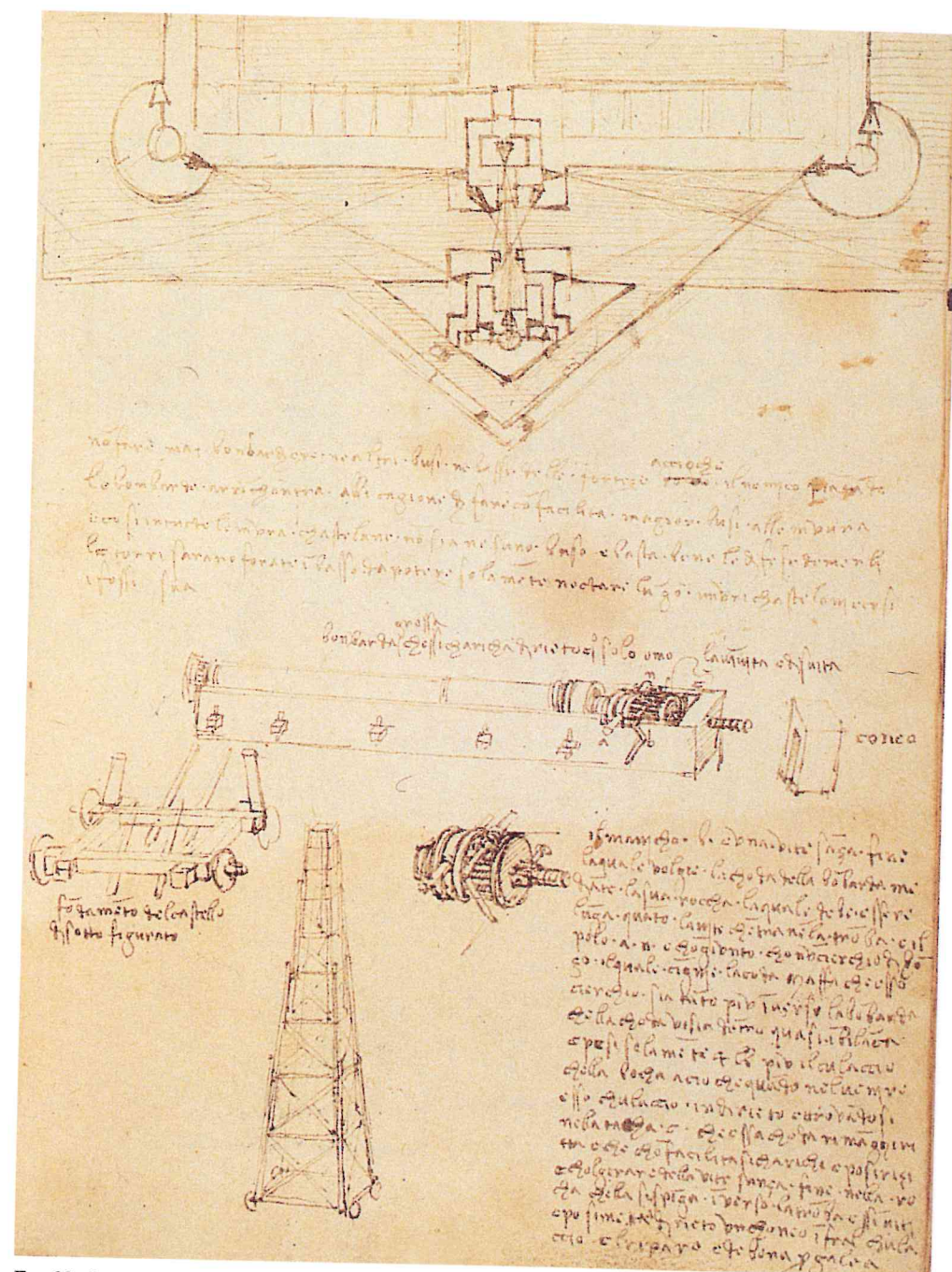


FIG. 22 - Leonardo Da Vinci, [Pianta di rivellino antistante a fortezza].
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscripts de Léonard de Vinci* (2.172-2.187), II (2.173),
Manuscrit B, fol. 24v.

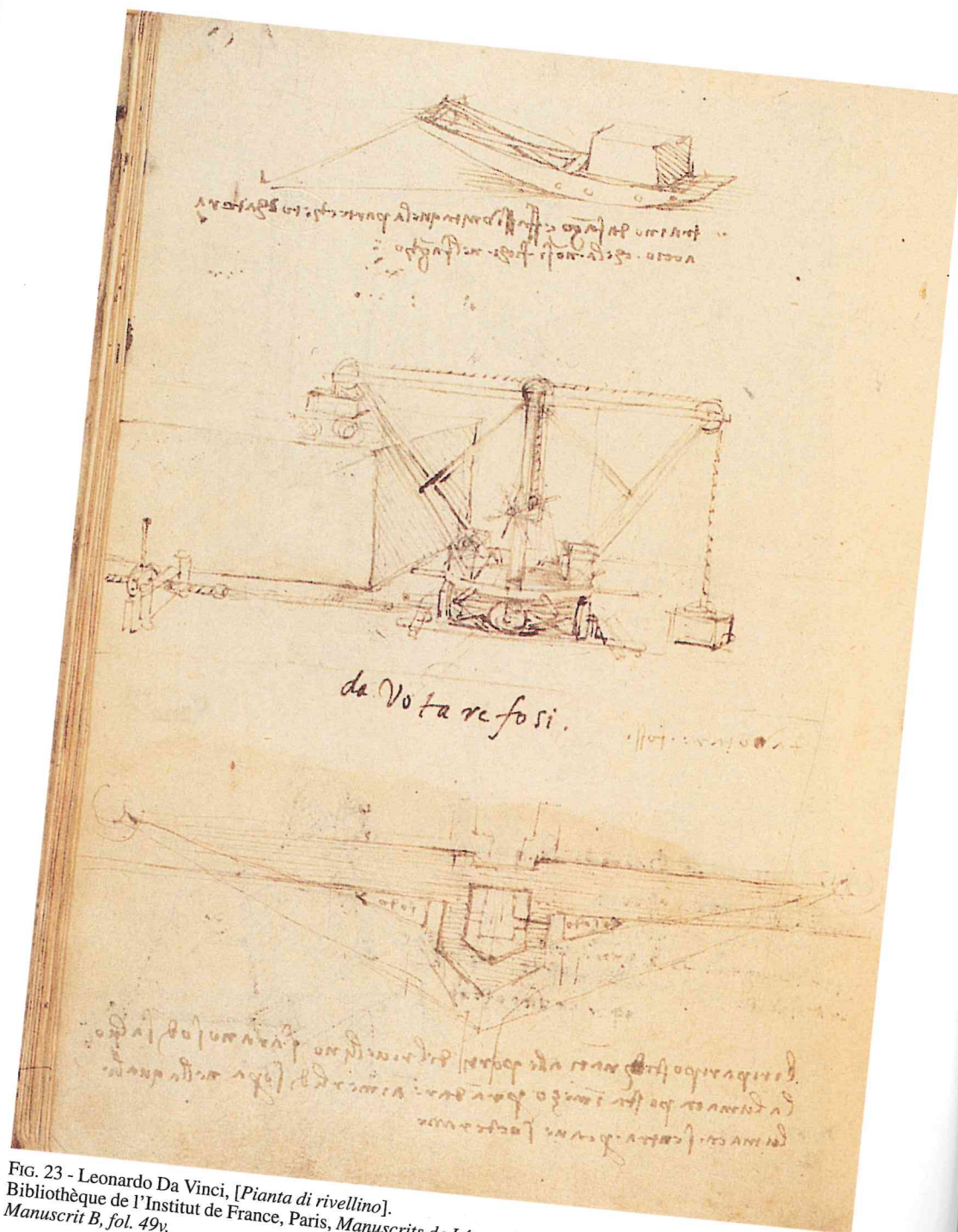


FIG. 23 - Leonardo Da Vinci, [Pianta di rivellino].
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscripts de Léonard de Vinci* (2.172-2.187), II (2.173),
Manuscrit B, fol. 49v.

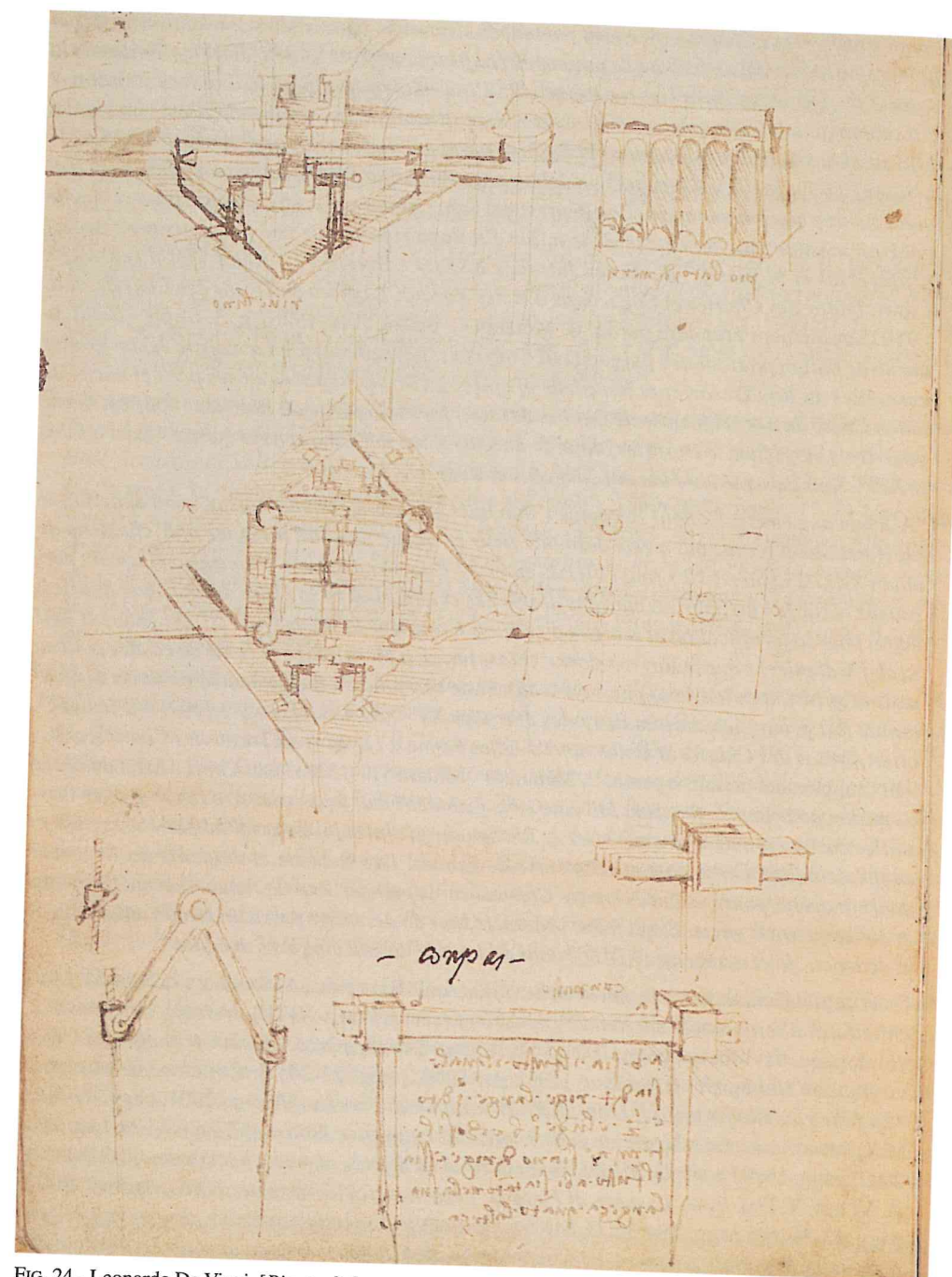


FIG. 24 - Leonardo Da Vinci, [Pianta di fortezza con rivellino], [1487-'90].
Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscripts de Léonard de Vinci* (2.172-2.187), II (2.173),
Manuscrit B, fol. 57v.

⁽⁵⁹⁾ “pour Recompenses deues a plusieurs personnes chacun an pour lesdites maisons demolies et abatues en la place du chasteau de milan pour la fortification et seurete dicelluy Comprens la somme de Sept cens deux liures treize solz Cinq deniers tournois que le Roy a ordonne ch[asc]un an a Monsieur le conte de Ayace pour sa maison qui estoit en la dicte place qui a este aussi desmolie En Rapportant la Roolle et despention faicte p. lesdict m^{cc} dix XV^c VIJ^c l.[iures] XIII s.[ous] V d.[eniers] - a Jehan ange missallia Pour Recompense dun liuel quil auoit sur vne maison quon appelloit le prestinel Sanct protas qui a este demolie pour ce quelle pourtoit mesnace audict chasteau de milan En Rapportant pour vne foiz cotisation audict g[e]n[er]al et M[aistr].^e desdictes Jntrades XXXIIJ l.[iures] VJ s.[ous] VIII d.[eniers]”: CHAN, *Trésor des Chartes et Collections d'Actes Royaux, Layettes du Trésor des Chartes*, cart. J 910 (Supplément première partie. II. Mélanges - Milan 1510-1526), n. 3. Copie - Estat du duche de millan pour lannee finissant mil Cinq cens quinze/Estat faict a maistre Jehan grolier conseiller du Roy Tresorier et Receueur g[e]n[er]al de ses finances en ses pays et duche de milan Conte dast et seigneurie de Gennes des Recepte et despense du Receueur dud[ic]t duche pour Trois moys finiz le Dern[ier] Jour de decembre lan mil Cinq cens et quinze, “faict a blois le XJ^{me} Jour de septembre lan mil cinq cens et seize”.

⁽⁶⁰⁾ “A Jehan ange missalle Pour Recompen' dun liuel quil auoit sur vne maison quon appelloit le prestinel Sanct protas qui a este desmolie pour ce quelle pourtoit mesnace aud' chasteau de milan XXXIIJ l.[iures] VJ s.[ous] VIII d.[eniers] - Pour Recompense ordonnee a plusieurs personnes ch[ac]un an pour les maisons desmolies et abatues en la place du chasteau dud[ic]t milan pour la fortification et seurete dicell[uy] Comprens la somme de VIJ^c IJ l.[iures] XIII s.[olz] V d.[enier].s que le Roy a ordonne ch[asc]un an a Mons[ieu].^r le conte de cayace pour sa maison qui estoit en lad[ic]te place qui a aussi este desmolie En Rapportant la Roolle et despan-tionne fait p[our] les[dic]t maistre des Jntrades XV^c XXJ l.[iures] XV s.[ous] J d.[enier]”: CHAN, *Trésor des Chartes et Collections d'Actes Royaux, Layettes du Trésor des Chartes*, cart. J 910 (Supplément première partie. II. Mélanges - Milan 1510-1526), n. 6. Copie - Estat du duche de millan pour lannee finissant Mil cinq cens dixhuict/Estat faict a maistre Jehan grolier Con-seiller du Roy n[ost]re sire tresorier et Recepueur g[e]n[er]al de ses finances en ses pays et duche de millan conte dast et seigneurie de gennes. Des Recepte et despense du Receueur dud[ic]t duche, pour vne annee entiere Commancer le premier Jour de Januier lan mil Cinq cens et dixsept dernier passe. Et qui finira le dernier Jour de decembre prochain venant mil cinq cens et dixhuict, “faict a Angers le XIII^{me} Jour de Januier lan mil cinq cens dixhuict”.

⁽⁶¹⁾ G. MAZZI, *Il Cinquecento: i cantieri della difesa*, in P. BRUGNOLI, A. SANDRINI (a cura di), *L'ar-chitettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, Verona, 1988, voll. 2, vol. I, pagg. 91-145, qui pagg. 102 e 104; R. DAL CER, *Legnago. Storia e Iconografia Urba-na fino all'Unificazione Italiana*, Legnago, 1989, pagg. 23-24; E. CONCINA, E. MOLTENI, “La fabbrica della fortezza”. *L'architettura militare di Venezia*, Verona, 2001, pagg. 97-100; M. CAMPAGNARO, *La costruzione delle fortezze di Legnago e Porto nel Cinquecento*, Legnago, 2002, pagg. 19, 47 e 67; G. MAZZI, *Dalla cortina medievale al fronte bastionato*, in G. MAZZI, A. VERDI, V. DAL PIAZ, *Le mura di Padova. Percorso storico-architettonico*, Padova, 2002, pagg. 13-59, qui pagg. 28 e 30; G. MAZZI, *Gerarchie di specializzazioni e competenze di can-tiere nella Repubblica Veneta del Cinquecento*, in *Atti del convegno di studi La difesa della Lombardia Spagnola*, cit., pagg. 185-205, qui pagg. 192-193.

⁽⁶²⁾ G. DA RE, *Dell'opinione comune che il Sanmicheli sia autore del bastione delle Maddalene*, in “Madonna Verona”, VIII (1914), fasc. 30/31, n. 2/3, pagg. 85-88; E. CONCINA, *La macchi-na territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma e Bari, 1983,

pagg. 18-19; I. DI RESTA, *Le fortificazioni di Capua e Verona*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano, 1988, pagg. 151-156, qui pag. 154; G. MAZZI, *Sul ruolo di Sanmicheli nei cantieri delle difese*, in H. BURNS, C.L. FROMMEL, L. PUPPI (a cura di), *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, Milano e Vicenza, 1995, pagg. 204-209, qui pag. 204; CONCINA, MOLTENI, “La fabbrica della fortezza”, cit., pagg. 95 e 97.

⁽⁶³⁾ Si veda almeno: G. VOLPE, *La rocca di Fossombrone. Una applicazione della teoria delle forti-ficazioni di Francesco di Giorgio Martini*, Urbino, 1978.

⁽⁶⁴⁾ F.P. FIORE, *Francesco di Giorgio e il rivellino “acuto” di Costacciaro*, in S. BENEDETTI, G. MIARELLI MARIANI, L. MARCUCCI (a cura di), *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Os-sat*, Roma, 1987 [“Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n.s. 1983/87, fasc. 1/10], pagg. 197-208; F.P. FIORE, *Il rivellino di Costacciaro 1477*, in F.P. FIORE, M. TAFURI (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, 1993, pagg. 208-210.

⁽⁶⁵⁾ Almeno per i classici: A. CINCI, *Miscellanea storica volterrana: la Fortezza di Volterra. Cenni storici raccolti da G. M.*, Volterra, 1880; A. CINCI, *La rocca antica e la rocca nuova*, in *Dall'Archivio di Volterra. Memorie e documenti*, Volterra, 1885, pagg. 1-13; G. SEVERINI, *La fortezza*, in “Laboratorio universitario volterrano”, 1999/2000, pagg. 17-24 [speciale *Volterra*, a cura di Costantino Caciagli]. Un saggio lo data 1593-'94: D. LAMBERINI, *Alla botte-ga del Francione: l'architettura militare dei maestri fiorentini*, in F.P. FIORE (a cura di), *Fran-cesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro. Atti del convegno internazionale di stu-di Urbino, monastero di Santa Chiara 11-13 ottobre 2001*, Firenze, 2004, voll. 2, vol. II, pagg. 493-516, qui pagg. 493-506.

⁽⁶⁶⁾ M.G. AURIGEMMA, *La Rocca è un labirinto. Nascita e sviluppo del presidio ostiense*, in S. DANESI SQUARZINA, G. BORGHINI (a cura di), *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II. Ostia: Fortezza ed Episcopio 19 Giugno-30 Settembre 1980*, Roma, 1981, pagg. 69-87; U. BROCCOLI, *Una fondazione roveresca ad Ostia antica: le vicende della rocca di Giulio II tra storia locale ed archeologia*, in S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO (a cura di), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Savona, 1985*, Savona, 1985, pagg. 117-126; C. ARMATI, *La rocca di Ostia e l'architettura militare della fine del '400*, in “Storia dell'urbanistica”, n.s. 1998, n. 4 [La città del quattrocen-to], pagg. 130-141; E. BENTIVOGLIO, *Documenti sul castello di Ostia e su Rocca Sinibalda*, in “Quaderni PAU”, n.s. VIII/IX (1998/1999), n. 16/18, pagg. 9-16, qui pagg. 9-11.

⁽⁶⁷⁾ A. BRUSCHI, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico. Autunno 1499-autunno 1503*, in “Bollettino d'arte”, s. VI, LXX (1985), n. 29, pagg. 67-90; G. PULCINI, *Il forte Sangallo di Civita Castellana nel V centenario del suo inizio 1494-1495/1994-1995*, Civita Castellana, 1995; A. BRUSCHI, *Bramante nella fortezza di Civita Castellana*, in “Quaderni PAU”, n.s. VI (1996), n. 11/12, pagg. 9-15; C.L. FROMMEL, *La rocca di Civita Castellana: funzione e forma*, in M. CHIABÒ, M. GARGANO (a cura di), *Le rocche alessandrine e la rocca di Civita Castellana. Atti del convegno (Viterbo 19-20 marzo 2001)*, Roma, 2003, pagg. 89-100.

⁽⁶⁸⁾ D. TADDEI, *L'opera di Giuliano da Sangallo nella Fortezza di Sansepolcro e l'architettura militare del periodo di transito*, Sansepolcro, 1977; D. TADDEI, *Le opere di Giuliano da San-gallo alla Fortezza di Sansepolcro*, in *Atti del III Congresso di Architettura fortificata Milano 8-9-10 maggio 1981*, Roma, 1985, pagg. 261-270; D. CINTI, *Le mura medicee di Sansepolcro: la storia e il recupero di un sistema difensivo*, Firenze, 1992; D. TADDEI, *Sansepolcro: un esempio di progetto ambientale*, in *Atti del IV Congresso Internazionale Castelli e vita di*

castello. Testimonianze storiche e progetti ambientali. Napoli-Salerno, 24-27 ottobre 1985, Roma, 1994, pagg. 271-282.

- (69) A. ANDANTI, *Approfondimenti sulle mura e sulla fortezza di Arezzo*, in "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", n.s. XLIX (1987), pagg. 43-86, qui pagg. 57-64; A. ANDANTI (a cura di), *Le fortificazioni di Arezzo (sec. XIV-XVI)*, Arezzo, [1988], pagg. 10-11; R. PACCIANI, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio ad Arezzo e a Monte San Savino (1504-1532)*, in "Annali di architettura", n. 3, 1991, pagg. 40-57; P.L. RUPI, *La fortezza medicea di Arezzo*, [Arezzo], 1998.
- (70) O. FANTOZZI MICALI, *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi*, in "Miscellanea Storica della Valdelsa", LXXXVIII (n. 3), n. 233, 1982 (*Atti del Convegno "Architettura e politica in Valdelsa al tempo dei Medici. Poggibonsi - 3 Gennaio 1981"*), pagg. 209-222; *Una fortezza rinascimentale a Poggibonsi*, Poggibonsi, 1987; L. MASI, *La fortificazione di Poggio Imperiale*, in "Annali di architettura", n. 1, 1989, pagg. 85-90; L. MASI, *La fortezza di Poggio Imperiale a Poggibonsi. Un prototipo di cantiere dell'architettura militare del Rinascimento*, Poggibonsi, 1992; L. PESCATORI, *Note storico-tipologiche sulle fortificazioni di Poggio Imperiale*, in G. MOROLLI, C. ACIDINI LUCHINAT, L. MARCHETTI (a cura di), *L'architettura di Lorenzo il Magnifico. Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile - 26 luglio 1992*, Firenze, 1992, pagg. 222-227.
- (71) G. SEVERINI, *La fortezza di Pisa*, in *La sicurezza dell'esistere. Le architetture fortificate al tempo di Lorenzo*, Firenze, 1992, pagg. 155-158.
- (72) P.C. MARANI, *Leonardo e Bernardo Rucellai fra Ludovico il Moro e Lorenzo il Magnifico sull'architettura militare: il caso della rocca di Casalmaggiore*, in A. CALZONA, F.P. FIORE A. TENENTI, C. VASOLI (a cura di), *Il Principe Architetto. Atti del Convegno internazionale Mantova, 21-23 ottobre 1999*, Firenze, 2002, pagg. 99-123, qui pagg. 114-116 e ill. 10.
- (73) Biblioteca Ambrosiana, Milano, *Codice Atlantico*, fol. 1.082 (già fol. 391). [L. da Vinci], [*Lettera a Ludovico Maria Sforza*], [1482], facsimile: A. MARINONI (a cura di), *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci. Edizione in facsimile dopo il restauro dell'originale conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Volume dodicesimo*, Firenze, 1975, fol. 1.082, commento: P.C. MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci. Con il catalogo completo dei disegni*, Firenze, 1984, pagg. 12-13.
- (74) Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscrits de Léonard de Vinci (2.172-2.187)*, II (2.173), *Manuscrit B*, fol. 5. [*Pianta di fortificazione*], fol. 24v. [*Pianta di rivellino antistante a fortezza*], fol. 49v. [*Pianta di rivellino*], fol. 57v. [*Pianta di fortezza con rivellino*], [1487-'90], sui quali si veda il commento di: MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, cit., pag. 124, scheda n. 29, pagg. 125-126, scheda n. 31, pagg. 126-127, scheda n. 32, pagg. 127-128, scheda n. 33.
- (75) Musée National du Louvre, Paris, *Cabinet des dessins*, cod. Vallardi, fol. 2.282. *Complesso fortificato*, [1487-'90], pubblicato da: M. GARBERI PRECERUTTI, *Leonardo e il Castello Sforzesco di Milano*, Firenze, 1982, ill. 4; SCOTTI, *Vicende costruttive del Castello*, cit., pag. 43; M.T. FIORIO, "Tutto mi piace": *Leonardo e il castello*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, cit., pagg. 162-179, qui pag. 166, ill. 50; scheda: MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, cit., pagg. 130-131, scheda n. 35.
- (76) "In tutti, senza che vi sia bisogno di una indicazione manoscritta, si riconosce tosto la rappresentazione della fronte principale del Castello di Milano, fiancheggiata dalle due torri rotonde, e colla torre quadrata del Filarete nel mezzo. Leonardo si propone di studiare la disposizione di un ampio rivellino, a difesa dell'accesso al Castello verso la città": BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, cit., pag. 470.

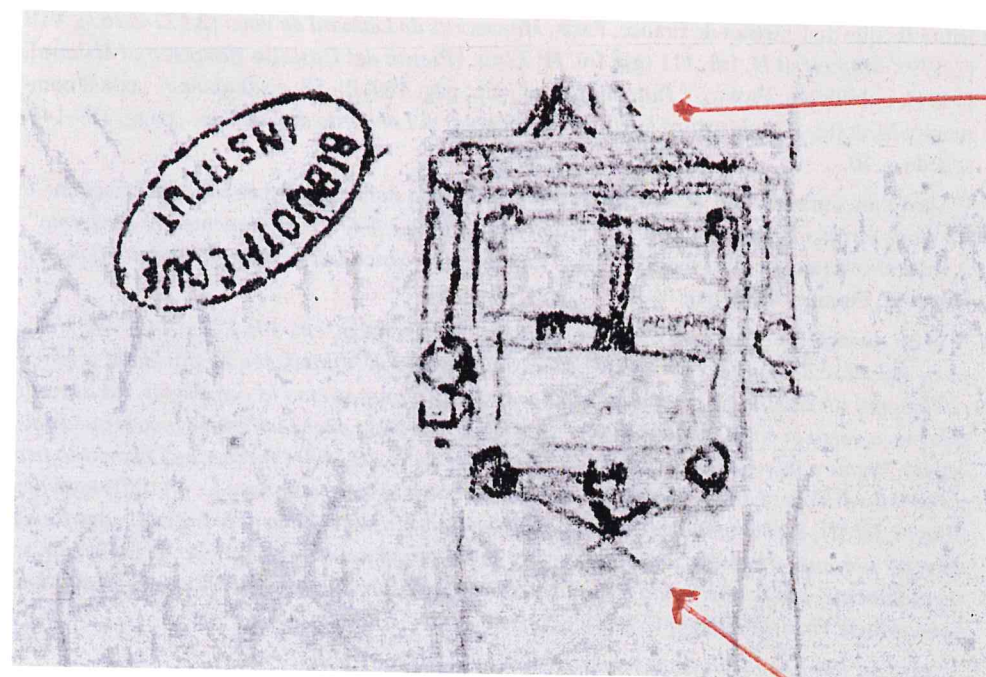


FIG. 25 - Leonardo Da Vinci, [*Pianta del Castello sforzesco di Milano*], [1494]. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscrits de Léonard de Vinci (2.172-2.187)*, VIII (2.179), *Manuscrit H*, fol. 111 (già fol. H^o 32v.), dove si sono evidenziati con due freccette il rivellino pentagonale verso città e triangolare verso il parco.

- ⁽⁷⁷⁾ Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, *Manuscripts de Léonard de Vinci (2.172-2.187)*, VIII (2.179), *Manuscrit H*, fol. 111 (già fol. H³ 32v.). [*Pianta del Castello sforzesco di Milano*], [1494], pubblicato: FIORIO, "Tutto mi piace", cit., pag. 169, ill. 53, e sul quale si veda il commento: MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, cit., pagg. 139-140, scheda n. 46.
- ⁽⁷⁸⁾ Il Marinoni, curatore dell'anastatica, scrive a proposito delle tre parti che lo costituiscono: "I tre manoscritti sono dunque coevi, la data comune dice 1494. Il loro contenuto lo conferma": A. MARINONI (a cura di), *I manoscritti di Leonardo da Vinci dell'Institut de France. Il manoscritto H*, Firenze, 1986, pag. VIII.
- ⁽⁷⁹⁾ "Parigi, Institut de France, Ms. H³, f. 111r (32v). Matita rossa, cm. 10x7. C.a 1493-94. Nella parte inferiore del foglio, capovolta: pianta del Castello di Milano, con la ghirlanda verso la campagna; un rivellino è accennato sia davanti all'ingresso verso la campagna, sia davanti alla porta verso la città; in quest'ultima direzione è tracciata anche un'ampia piazza quadrangolare. Perdura in questi primi anni dell'ultimo decennio del '400 l'interesse di Leonardo per il Castello di Porta Giovia, cuore del sistema difensivo urbano milanese [...] A differenza dei disegni del Ms. I, che hanno per oggetto il sistema idrico necessario ai fossati del castello, il disegno presente dimostra un interesse per la struttura nel suo complesso di fabbriche e, segnatamente, per la ghirlanda e le mura": MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, cit., pagg. 139-140, scheda n. 46.
- ⁽⁸⁰⁾ ALBÈRI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti*, cit., pagg. 333-334.
- ⁽⁸¹⁾ La data si ricava da una nota del *Conto corrente di Leonardo con lo Spedale di S. Maria Nuova (1500-1507)*: "quali denari ei paghorono per vighore d'una lettera di cambjo fatta per insino adj XIII di Dicembre passato. [...] rimesici da Milano per lettera d'aviso de di XIII di dicembre passato 1499": L. BELTRAMI (a cura di), *Documenti e memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, pag. 62, doc. 101, "1500, 7 e 14 gennaio", citati da: MARANI, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, cit., pag. 45.
- ⁽⁸²⁾ MARANI, *Leonardo e Bernardo Rucellai*, cit., pag. 103.
- ⁽⁸³⁾ Sull'influsso del senese sul fiorentino: P.C. MARANI, "I vari lochi richiegan variare le fortezze secondo la lor natura". *Leonardo e Francesco di Giorgio architettura militare e territorio*, in "Raccolta Vinciana", XXII (1987), pagg. 71-93, qui pagg. 88-90; P.C. MARANI, *L'architettura militare di Leonardo da Vinci fra tradizione, rinnovamento e ripensamento*, in C. CRESTI, A. FARA, D. LAMBERINI (a cura di), *Atti del Convegno di Studi Architettura militare nell'Europa del XVI secolo. Firenze, 25-28 Novembre 1986*, Siena, 1988, pagg. 49-59.
- ⁽⁸⁴⁾ L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e Cesare Borgia (MDII)*, Milano, 1916; S. FAINI, L. GROSSI (a cura di), *Il lasciapassare di Cesare Borgia a Vaprio d'Adda e il viaggio di Leonardo in Romagna*, Firenze, 1993.
- ⁽⁸⁵⁾ C. PEDRETTI, *Machiavelli and Leonardo on the Fortification of Piombino*, in "Italian Quarterly", XII (1968), n. 40, pagg. 3-31; *The fortifications of Piombino*, in C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. The royal palace at Romorantin*, Cambridge (Mass.), 1972, pagg. 32-40 e 297-301; L.H. HEYDENREICH, *I progetti di Leonardo per fortificare Piombino*, in "Almanacco Italiano", LXXV (1975), pagg. 332-339; L.H. HEYDENREICH, *I progetti di Leonardo per fortificare Piombino*, in *Attualità leonardiane*, Firenze, 1976, pagg. 29-37; AMELIO FARA, G. MALANIMA, M. MENDUNI, A. FARA, *Leonardo da Milano a Piombino*, in AMELIO FARA (a cura di) *Leonardo a Piombino e l'idea della città moderna tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, 1999, pagg. 1-113.

Finito di stampare nel mese di Novembre 2006
presso le Arti Grafiche Torri Cologno Monzese (Mi)