

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

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

Civiche Raccolte d'Arte Applicata

Marco Albertario - <i>Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino (tra il 1500 e il 1515)</i>	Pag. 13
Andrea Bardelli e Micaela Mander - <i>Su Gian Battista e Giovanni Paolo Caniana. Il cassettone intarsiato nelle Raccolte del Castello Sforzesco e altri cassettoni inediti</i>	» 37
Giuseppe Beretti - <i>Milano-Parigi. Due cartels milanesi da modelli parigini verso il 1770</i>	» 53
Paola Elena Boccalatte - <i>Cofanetti, scrigni e forzieri nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (XV-XVII secolo)</i>	» 67
Chiara Buss - <i>Seta, oro, argento e trompe-l'oeil per il trono di Napoleone Re d'Italia a Palazzo Reale di Milano</i>	» 89
Corinna Tania Gallori - <i>Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff</i>	» 121
Micaela Mander - <i>Le scagliole della collezione Durini. Due inediti di Giovanni Leoni</i>	» 153
Francesca Tasso - <i>Il medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria</i>	» 163
Enrico Venturelli - <i>La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz. Storia accidentata di un'acquisizione</i>	» 185

Oleg Zastrow - *Cinque ulteriori contenitori in cuoio. Per una prima conclusione sull'analisi di "corami" artisticamente lavorati* Pag. 221

Elena Zhivkova e Vladimir Tzitovič - *Il rilievo ligneo La predica di San Pietro Martire (?) di Giovanni Pietro De Donati del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko" di Kiev* » 249

Raccolte Extraeuropee

Pietro Amadini - *L'acquisto di una sella centroasiatica per la collezione islamica* » 281

Silvia Pippia - *Le Raccolte Extraeuropee. Ruolo educativo e supporti didattici* » 293

Civico Archivio Fotografico

Silvia Paoli - *Paolo Monti ai Musei del Castello Sforzesco. La Pietà Rondanini* » 311

Castello Sforzesco

Gianluca Lapini - *Torrioni o serbatoi?* » 333

Marino Viganò - *"La citadelle de Milan sera démolie". I lavori di abbattimento della cinta bastionata del Castello Sforzesco (1800-1801)* ... » 359

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino

(Tra il 1500 e il 1515)

Marco Albertario

Tra le opere rimaste in attesa, nel dossier della mostra dedicata nel 2005 ai maestri della scultura in legno nel ducato visconteo e sforzesco, è la *Pietà* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata⁽¹⁾. Le ricerche condotte in quell'occasione da Claudio Salsi per ricostruire la formazione delle raccolte hanno restituito un panorama importante della fortuna critica della scultura lignea presso i collezionisti milanesi, ma non hanno portato a dati nuovi circa la provenienza e la data d'ingresso della scultura che rimangono per ora incerte⁽²⁾. Il primo intervento critico si deve a Raffaele Casciaro, al quale va il merito di averne riconosciuto la pertinenza alla bottega di Giovanni Angelo Del Maino rilevando come “*la dolcezza sinuosa delle figure e dei loro panneggi, i profili meno affilati dei volti*” suggeriscano un orientamento verso “*quel registro stilistico che abbiamo voluto riconoscere a Tiburzio*”. La marcata adesione alla “maniera moderna” gli suggeriva un orientamento intorno agli anni '20 del Cinquecento e l'ipotesi di una possibile provenienza dall'altare del santuario di Tirano⁽³⁾.

Non posso nascondere che tra le cause della lunga giacenza dell'opera nel dossier era anche una mia personale difficoltà a inquadrare il pezzo con queste coordinate: come se davvero dopo il gruppo della *Crocifissione* per il Duomo di Como (1515), l'ancona del Santuario di Morbegno (1516-1519) e l'altare del Santuario della Madonna a Tirano (1519-1521) fossero ancora possibili certe ingenuità, sia pur ricondotte a una seconda personalità attiva nella stessa bottega. Nessuna delle figure conservate a Tirano, sia pur in un contesto fortemente impoverito per la dispersione dei rilievi e compromesso da pesanti ridipinture (mi riferisco in particolare al gruppo dell'*Apparizione*), mostra stringenti affinità con il rilievo delle collezioni civiche.

Non credo però che il problema si possa risolvere invocando la collaborazione di Tiburzio. Quest'ultimo gode ora di un regesto un po' più completo che consente una lettura migliore della sua vicenda biografica. È già detto *magister* e risulta sposato (Giovanni Angelo non lo era ancora) nella prima attestazione nota che lo vede a

Pavia nel 1496 tra gli iscritti alla Confraternita del Corpo di Cristo in San Michele, insieme al padre e al fratello; nel 1536 è detto già morto. Varie attestazioni negli anni 1510, 1512, 1513, 1514, 1516, 1517, 1518, 1519, 1521, 1525, 1526, 1527, 1531 riguardano in gran parte vicende familiari (transazioni economiche, affari immobiliari, il pagamento della dote della sorella Lucrezia). Più interessante la notizia della sua presenza accanto al fratello Giovanni Angelo nei cantieri di Como nel 1515, a Morbegno nel 1516 (una novità che debbo alla cortesia di Giulio Perotti), a Tirano tra il 1519 e il 1524, nel 1529 a Piacenza⁽⁴⁾. Tutti questi dati fanno pensare a una stretta collaborazione tra i due fratelli, e giustificano l'assoluta qualità e l'omogeneità stilistica che Eugenio Gritti ha sempre riscontrato durante gli interventi di restauro alle grandi ancone dei Del Maino. La ricostruzione del percorso di Tiburzio resta quindi un problema ineludibile, ma che non può essere risolto creando una figura-ombra alla quale ricondurre ogni possibile variante nella bottega o per mascherare vistose differenze stilistiche.

Mi chiedo però se lo scarto che si misura tra le opere della bottega dei Del Maino nel terzo decennio del Cinquecento e il rilievo in esame non si possa invece spiegare con una diversa cronologia del pezzo. Vari indizi orienterebbero in questa direzione. Merita una riflessione la particolare iconografia qui adottata, con il corpo di Cristo sorretto non dagli angeli ma dalle figure di Maria e Giovanni: una soluzione che non dipende ancora dalla placchetta del Moderno già nota nel 1502 a Stefano Lamberti e che Giovanni Angelo ripropone nell'altare comasco di Sant'Abbondio⁽⁵⁾. Nel cercare un possibile parallelo con coeve realizzazioni dei pittori e degli scultori milanesi occorrerà tener conto delle varianti rispetto all'immagine canonica dell'*Imago pietatis* o del Cristo con le braccia aperte a mostrare le piaghe. La ricercata asimmetria del corpo di Cristo sorretto dai due dolenti punta in direzione di quella narrazione più sciolta che già caratterizzava la bottega dei Del Maino nel Quattrocento e che corrispondeva alle attese della committenza: non si dimentichi – lo ha notato Daniele Pescarmona – che nel contratto con Giacomo per un *Compianto* destinato a una chiesa di Gallarate, pur imponendo come modello quello in San Francesco a Locarno, i disciplini chiedevano figure “*bonas, pulcras ac naturales [...] et etiam maioris devotionis et pietatis*”: mi pare una definizione molto bella per il gesto della Vergine che solleva il braccio destro di Cristo e gli sfiora la mano⁽⁶⁾.

Non si può negare, nell'analisi del pezzo, una certa acerbità nel trattamento dell'anatomia costruita con passaggi semplificati, nella resa della cassa toracica con le costole fortemente enucleate, tutti elementi che sembrano puntare in direzione del giovanile *Crocifisso* di Castel San Giovanni o di quello delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (Inv. 113) o del *Cristo risorto* nel trittico del Corpo di Cristo in San Lorenzo a Mortara piuttosto che degli esiti maturi di Como, Crema, Piacenza⁽⁷⁾. Altri dati deporrebbero a favore di una datazione precoce: il trattamento delle capigliature

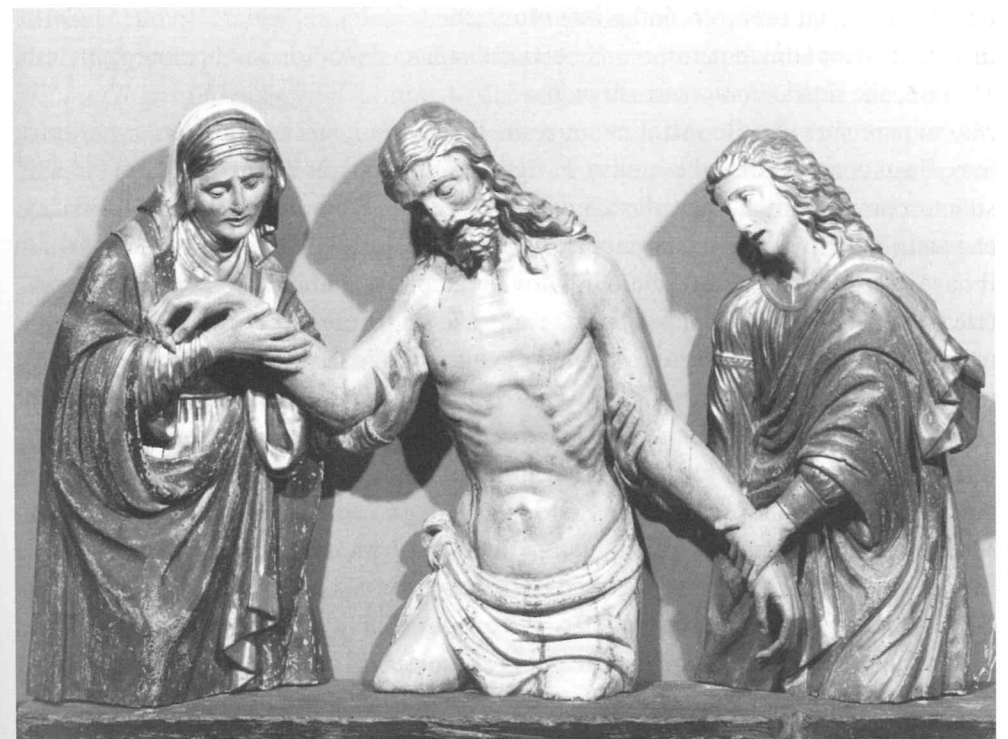


FIG. 1 - Giovanni Angelo Del Maino, *Pietà*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

e della barba, ad esempio, intagliate ciocca per ciocca, o l'idea del volto quasi di profilo di Giovanni, e persino una certa insistenza decorativa nel panneggio della Vergine, che ricade in una serie di pieghe.

Ma mi pare sia più utile sottolineare come il rilievo mostri i segni di una ricerca in atto. Basti considerare, ad esempio, la figura della Vergine, il cui asse – coincidente, si noti, con il punto di massimo aggetto del rilievo – è segnato dalla piega verticale che sottolinea l'emergere del ginocchio prima di dilatarsi in un ellisse che racchiude il busto, o lo scorcio ben studiato di Giovanni, con la spalla destra contratta e riportata in avanti, mentre la sinistra è riassunta da un fascio di pieghe del panneggio, quasi a suggerire attraverso questo artificio uno scorcio (non vorrei spendere a torto, per il possibile modello, un riferimento alle esperienze di Bramantino). Quanto al corpo di Cristo, sarà sufficiente considerare la lieve flessione del bacino verso il fondo, costruita attraverso una leggera diminuzione dello spessore, per ottenere una precisa indicazione di profondità. Sono tutti dettagli che una collocazione sul fondo scuro di una lunetta nella cimasa di un polittico potevano accentuare.

Se questa lettura è corretta, saremmo di fronte a uno dei primi tentativi, da parte di Giovanni Angelo Del Maino, di affrontare la scultura a scala monumentale, dopo aver maturato una propria esperienza nel campo del rilievo⁽⁸⁾. A voler cercare, nella bottega dei Del Maino, un'opera che presenti caratteristiche simili, credo che si debba prendere in considerazione il *Presepe* del Duomo di Cremona, pubblicato da Marco Tanzi come opera di Giovanni Angelo Del Maino con un riferimento a un momento precoce della sua attività, entro il primo decennio del Cinquecento⁽⁹⁾. Tra i numerosi spunti utili forniti dallo studioso per l'inquadramento del *Presepe* vorrei sottolineare l'individuazione di un rapporto molto stretto con la produzione di Giacomo Del Maino, scomparso, come è noto, tra il 1502, quando assume l'incarico di completare il Coro dei conversi per la Certosa di Pavia, e il 1505, quando il figlio è a Ponte, forse proprio per montare l'ancona dell'*Immacolata* che, a quella data, sarà stata conclusa da poco. La statua di *Giuseppe* nel *Presepe* cremonese con quella barba a singole ciocche enucleate della quale è stato più volte sottolineato l'apparente arcaismo (una valutazione che si può condividere, purché non venga considerata indizio di una minor qualità), sembra nata da una riflessione sugli esiti ultimi della scultura di Giacomo, tanto che, durante un sopralluogo in Cattedrale, fui tentato di pensarla come opera di collaborazione tra padre e figlio.

Il riferimento al documento certosino del 1502 sembra utile anche perché la *Madonna*, figura indubbiamente di maggior complessità, sembra riproporre l'immagine dipinta da Perugino nel pannello centrale del polittico pavese: come se Giovanni Angelo, affascinato dal protoclassicismo peruginesco, se ne fosse servito per stemperare la nitida volumetria delle figure sbozzate dal padre (si confronti l'immagine con quella dell'*Immacolata* al centro dell'ancona di Ponte)⁽¹⁰⁾. Nascono così quel

volto melanconico, quella complicata acconciatura fatta di veli, quel complesso girare dei panni e probabilmente anche l'impostazione sfuggente del volto, anch'esso “*non di profilo ma quasi*”, imposto dal posizionamento della figura secondo le coordinate fornite dalla base scolpita. Al progressivo intenerirsi delle figure (la Vergine abbozza un sorriso, Giuseppe socchiude la bocca) non sarà estraneo un primo contatto con la cultura leonardesca, della quale una spia in questo senso è la citazione del risvolto del panneggio della *Vergine delle rocce* nella tunica di Giuseppe, ridotto però a un groviglio di panni.

Molte delle osservazioni relative al *Presepe* di Cremona possono valere, a parer mio, anche per il rilievo milanese, pure se quest'ultimo pare opera di minor complessità. Ciò che accomuna i due gruppi è la ricerca volta a forzare i limiti imposti dal tronco, intaccandolo con profondi sottosquadri e graduandone lo spessore alla ricerca di effetti di profondità: una ricerca già avviata ai tempi dell'ancona di San Michele e portata a compimento nelle statue cremonesi. Le due opere rappresenterebbero quindi, forse con una lieve distanza cronologica, il massimo livello che Giovanni Angelo poteva raggiungere lavorando nella bottega del padre, prima che la conoscenza dei modelli centro-italiani suggerisse un orientamento diverso allo sviluppo della sua scultura.

Non è facile inquadrare questi dati nella ricostruzione dell'attività giovanile dello scultore, la cui ricostruzione dovrà ripartire dalla seriazione suggerita da Paolo Venturoli⁽¹¹⁾. L'ancona di San Michele a Pavia, come ho già avuto modo di argomentare, non può essere posteriore al *Crocifisso* del 1496 e neppure (per ovvie ragioni) seguire il *Presepe* di Treviglio; andrà al contrario messa in rapporto con l'ancona di Sernio in Valtellina, sul principio degli anni Novanta del Quattrocento. Questa datazione era del resto implicita nella bella scheda con la quale Mariolina Olivari rendeva noto il disegno preparatorio per un'ancona del 1487 conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, suggerendo un rapporto con l'ancona pavese⁽¹²⁾. Alla fortuna critica di quest'ultima vorrei aggiungere un tassello: si tratta della segnalazione da parte di Rodolfo Maiocchi, che così si rivolge al visitatore della chiesa di San Michele “*Prima di uscire dalla basilica, è da dare uno sguardo al bellissimo ed importante quadro in legno scolpito, che adorna il vano della porta chiusa del braccio minore del transetto di destra della nave trasversale*”, che sulla base dei documenti raccolti nel *Codice diplomatico artistico di Pavia* poteva riferire a un intagliatore pavese, facendo poi i nomi di Agostino e Baldassarre Bigarelli, di Giacomo e dei figli Giovanni Angelo e Tiburzio: una precoce attenzione alla scultura in legno sostanziata da una conoscenza approfondita delle fonti⁽¹³⁾.

Poco dopo l'anconetta pavese sarà da inquadrare anche la statua di *San Rocco* nella collezione di Flavio Pozzallo, che ho suggerito di riferire a Giovanni Angelo Del Maino⁽¹⁴⁾.

Intorno al progetto per ancona datato 1509 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia



FIG. 2 - Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna*, Cremona, cattedrale.

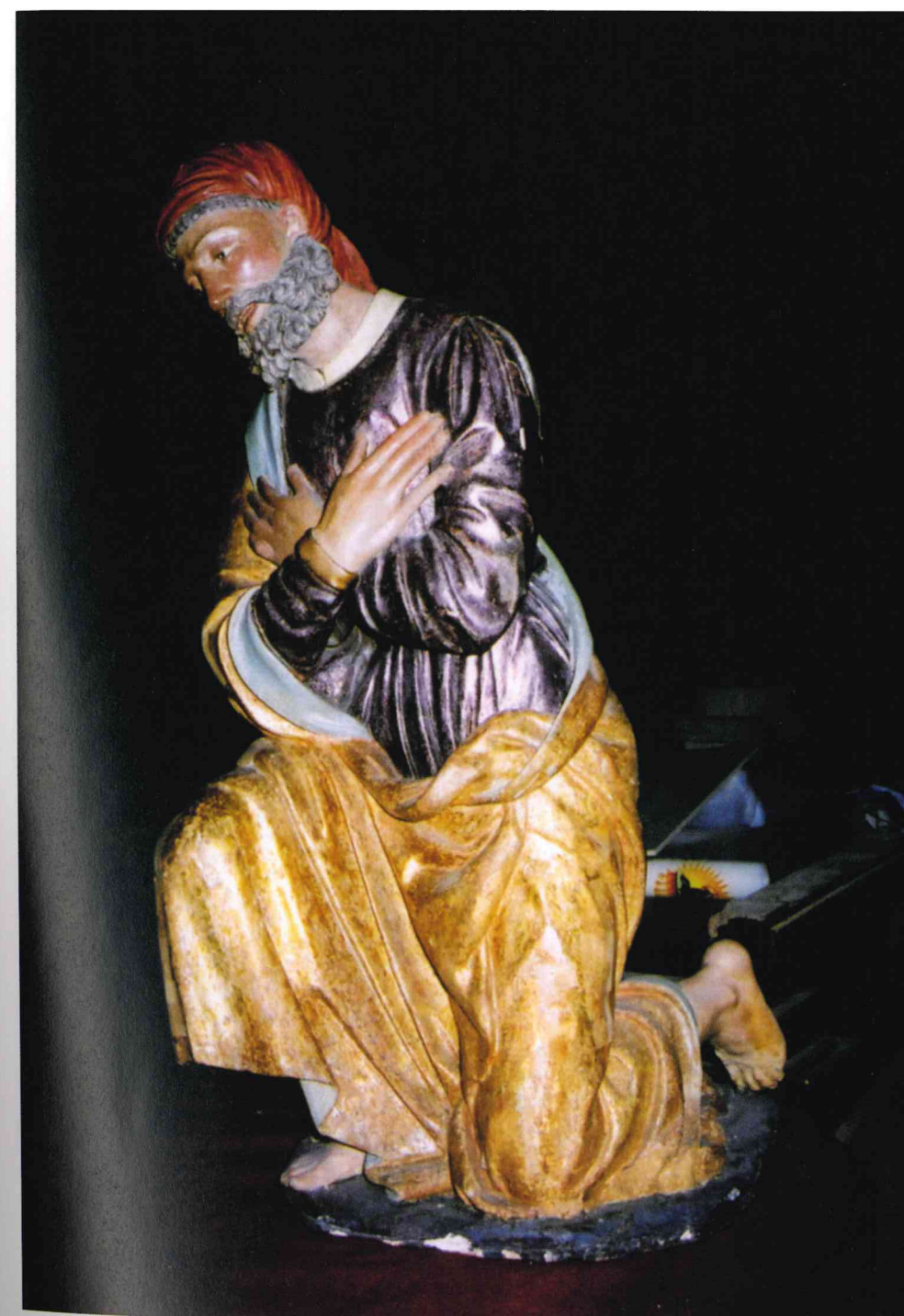


FIG. 3 - Giovanni Angelo Del Maino, *San Giuseppe*, Cremona, cattedrale.



FIG. 4 - Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (particolare), Cremona, cattedrale.



FIG. 5 - Perugino, *Madonna* (particolare), National Gallery, Londra.

si stringono numerose testimonianze, a partire dal rilievo con la *Madonna con il Bambino*, *Santa Caterina d'Alessandria* e *Sant'Elena* del Victoria and Albert Museum la cui datazione intorno al 1508-1509 si ricava, oltre che dal confronto con il citato disegno, anche dal rapporto che si può istituire con le tavolette del Maestro delle Storie di Sant'Agnes del Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts, due opere che richiedono necessariamente una conoscenza della Roma di Pinturicchio e di Filippino Lippi.

In questa direzione puntano ancora gli intagli a giorno con grottesche individuate da Daniele Pescarmona nell'altar maggiore della chiesa di Sant'Antonino ad Albate, dove è anche conservata una frammentaria *Crocifissione* che sarà da considerare coeva.

Mi pare infatti che il disegno delle svelte figure, ancora un po' tozze, non eleganti e sfinite come quelle delle Storie di Sant'Abbondio, giustifichi una datazione precoce rispetto a quella fin qui accolta intorno al 1520 sulla base di una supposta provenienza dall'altare di Tirano.

Mi chiedo poi se il disegno veneziano non possa far da guida per ricomporre in un unico complesso il fregio a grottesche e la *Crocifissione*, che forse poteva coronare il secondo registro di una ancona di grandi dimensioni. Circa l'ubicazione originaria di questa ancona non saprei dire: mi pare difficile che l'antica pieve potesse ospitare un'oggetto di tale rilievo⁽¹⁵⁾. Agli stessi anni dovrebbe risalire anche la bella *Madonna con il Bambino* di Santa Maria de Nullate a San Fermo della Battaglia. In questa bella scultura, che meriterebbe di essere meglio conosciuta e valorizzata, si nota già quel progressivo ammorbidirsi del volto che stempera la grazia ancora acerba delle figure cremonesi fino agli esiti di maggior naturalismo del *Presepe* di Treviglio, segno di una rinnovata riflessione su Leonardo⁽¹⁶⁾.

Credo che il confronto con Leonardo sia uno dei problemi da affrontare nella ricostruzione della vicenda dell'intagliatore pavese⁽¹⁷⁾. La leggera torsione della Vergine, colta nell'atto di incrociare le mani al seno, e il suo sorriso appena accennato, rappresentano un tentativo maturo di rendere il legno materia duttile, di piegarlo ad esprimere i movimenti del corpo e i più sottili "moti" dell'animo, e intanto di procedere nella ricerca di una forma plasticamente compiuta e percepibile da più punti di vista, malgrado i limiti imposti dalla cassa che, in origine, racchiudeva le figure. Una ricerca che trova un significativo parallelo in certi esiti di Gaudenzio Ferrari (penso, in particolare, alla figura dell'Annunciata nella seconda cappella di Varallo)⁽¹⁸⁾. Poco importa, a quest'altezza cronologica, che i due pastori inginocchiati e abbagliati dall'oro dei manti siano desunti da una delle scene della *Vita della Vergine* di Albrecht Dürer, la *Natività*, incisa intorno al 1503, che raggiunge però, soprattutto nel volto del pastorello gozzuto, esiti di grande umanità⁽¹⁹⁾. Piuttosto, andrà ricordato che il rapporto di Giovanni Angelo Del Maino con la cultura tedesca non potrà essere limitato a prestiti iconografici: anzi, credo che anche le xilografie abbiano potuto suggerire un trattamento



Fig.6 - Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna con il Bambino*, Santa Maria de Nullate, San Fermo della Battaglia.

particolarmente articolato dei panneggi, con un complesso sistema di pieghe principali e secondarie desunto dalla pratica degli intagliatori tedeschi che il nostro adotta nei rilievi e nelle figure a tutto tondo.

Non credo sia un caso che questo rapporto con Leonardo cominci a farsi più forte, nella produzione di Giovanni Angelo, in concomitanza con il secondo soggiorno milanese del maestro, concluso nel 1513 dalla sua partenza per Roma: una tra le più nobili declinazioni delle teorie leonardesche è nelle figure dell'altare del *Crocifisso* nel duomo di Como, concluso nel 1515. Questo dato, e una certa affinità con alcune figure dell'ancona di Sant'Abbondio (finita nel 1514) che condividono la stessa articolazione del panneggio con esiti quasi cartacei nella successione di creste e avvallamenti (si vedano in particolare le vesti delle Sante Caterina e Lucia) orientano la cronologia del gruppo di Treviglio entro la metà del secondo decennio⁽²⁰⁾. A questa data, in parallelo con l'affermazione di Bambaia, queste sculture potevano rappresentare il più significativo esempio di scultura "leonardesca" in Lombardia.

Esclusa l'ipotesi di una datazione precoce, mi pare che anche i dati documentari messi in luce da Arnalda Dallaj nel suo studio sulla Confraternita di San Giuseppe a Treviglio confermino la datazione verso la metà del secondo decennio⁽²¹⁾. Secondo il manoscritto di Carl'Antonio Camerone, *Origine, fondazione e monumenti delle tenute e delle obbligazioni della veneranda scuola del patriarca San Giuseppe del Castello di Treviglio*, datato 1768, la confraternita, costituitasi poco prima del 1513, avviò nel luglio di quell'anno la costruzione di una nuova sede⁽²²⁾. È da pensare che di lì a poco si sia dotata di un nuovo altare, certamente già esistente nel 1523, quando, a esecuzione di un legato, si disponeva l'acquisto di un paliotto in cuoio dorato⁽²³⁾. Sulla base di questi dati, la cronologia del *Presepe* sarebbe da fissare dopo il 1513, e certo non oltre i lavori per l'ancona di Morbegno, avviati nel 1516 e conclusi nel 1519.

L'unica pista praticabile per individuare la possibile origine del *Presepe* resta a parer mio quella suggerita da Maria Teresa Binaghi Olivari, che proponeva di identificarlo con quei "*Simulacra [...] beatissime Virginis Mariae et Sancti Josephi ex ligno affabre elaborata*" descritti nella visita pastorale di Giuseppe Pozzobonelli sull'altare della chiesa di San Giuseppe nel 1744⁽²⁴⁾. Alla studiosa va anche il merito di aver proposto una ricostruzione del complesso, messo in rapporto con gli altari (pure da confraternite giuseppine) di Mortara e Vigevano, come parte di un'ancona dove le sculture avrebbero occupato la nicchia centrale, mentre a destra e a sinistra si allineavano le storie del santo. Nei due altari, che ripropongono al centro la Natività/Adorazione dei pastori (si vedano, tra l'altro, le osservazioni di Arnalda Dallaj circa il ruolo "attivo" assunto dal santo, qui raffigurato in preghiera) sono rappresentati lo sponsalizio, la visitazione, l'adorazione dei Magi (questi ultimi mutuati dalle sette allegrezze della Vergine), la circoncisione e la profezia di Simeone (intese quali prefigurazioni del sacrificio della Passione), riassunte in una sola scena, il



FIG. 7 - Giovanni Angelo Del Maino, *Presepe*, San Martino, Treviglio.



FIG. 8 - Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (particolare), San Martino, Treviglio.

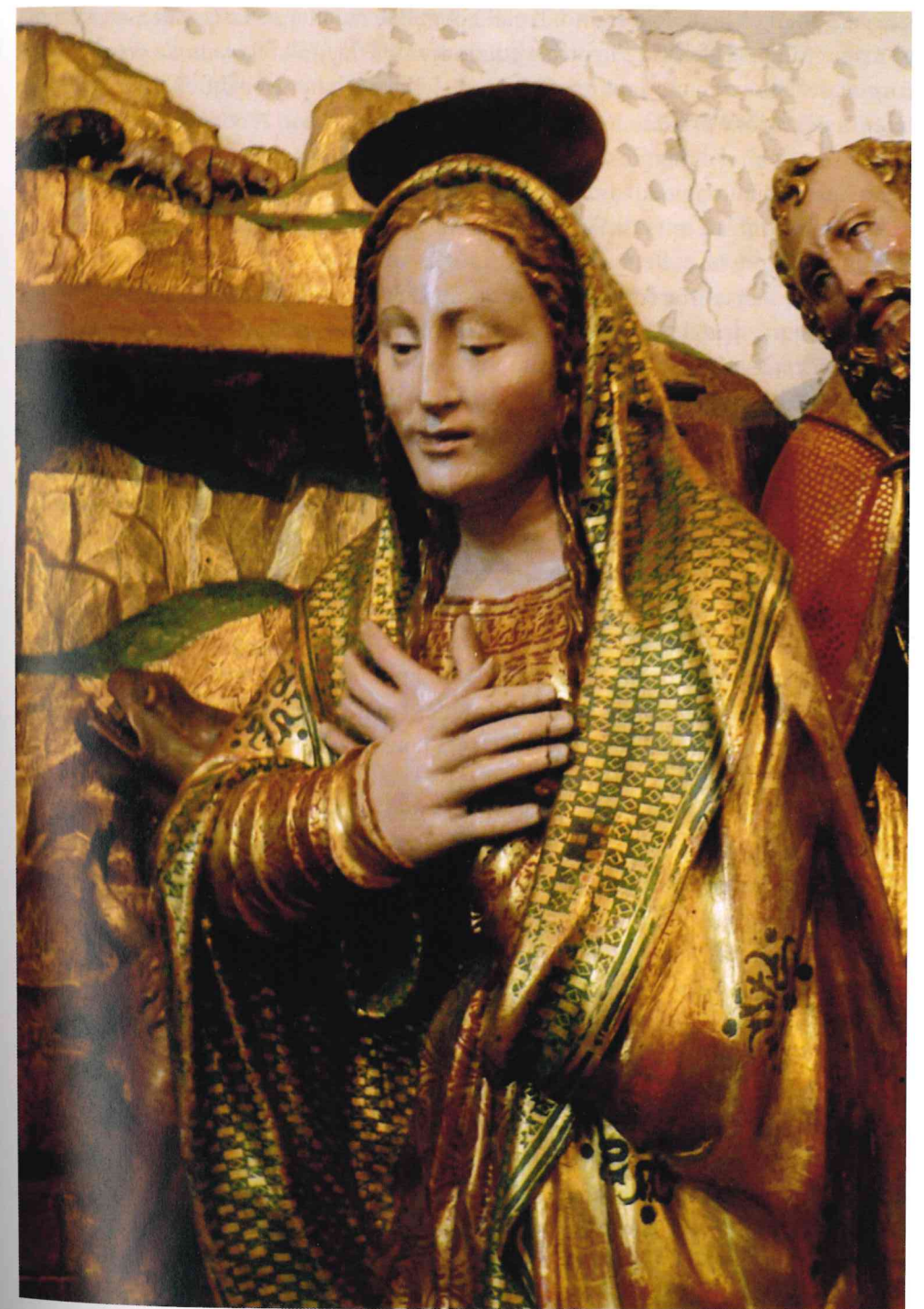


FIG. 9 - Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (particolare), San Martino, Treviglio.

secondo sogno e la fuga in Egitto. Il ciclo potrebbe riflettere una fase di assestamento iconografico (è del 1522 la prima edizione, a Pavia, della *Summa de donis sancti Ioseph* del domenicano Isidoro de Isolani, che registra gli esiti di un periodo di intensa devozione al santo nei principali centri del ducato). A confermare il legame del *Presepe* con il culto giuseppino, torna utile un suggerimento di Federico Cavallieri che mi ha fatto notare la stretta somiglianza con il disegno preparatorio per l'ancona della Confraternita di San Giuseppe a Caravaggio, di Nicola Moietta. Della Vergine il pittore ha colto lo straordinario effetto di rotazione, tanto da riprodurla da due punti di vista differenti, fino ad arrivare al risultato presente nella pala. Dipendono palesemente dal modello di Giovanni Angelo i due pastori a sinistra⁽²⁵⁾.

Ma per tornare alle vicende del rilievo, se – come credo – l'ipotesi formulata da Binaghi Olivari risulta corretta, lo spostamento dell'ancona dall'altar maggiore dell'oratorio avvenne presumibilmente dopo il 1744, in occasione del rinnovamento dell'altare nel 1782⁽²⁶⁾. La scelta del momento era singolarmente intempestiva: di lì a pochi anni il sodalizio sarebbe stato soppresso e i suoi arredi accuratamente inventariati per essere poi venduti o dispersi⁽²⁷⁾. L'*Inventario* compilato in quell'occasione non cita il *Presepe*, ma registra una mensa in legno intagliato e dorato, destinata alla chiesa parrocchiale, e un'ancona dipinta su tela con l'*Immacolata concezione* venduta al canonico Picezzi. L'altare dovrebbe coincidere con quello attualmente conservato in San Martino nella cappella di Sant'Antonio da Padova⁽²⁸⁾.

A titolo di completezza segnalo che nella chiesa dell'Osservanza Francescana, Santa Maria Annunciata, padre Benvenuto Silvola poteva vedere, prima delle soppressioni, i resti di un polittico smembrato – otto tavole con figure di santi, “*dipinti all'antico sul legno, però stimati*” – e soprattutto “*un quadro a intagli continente Maria Vergine con Gesù Bambino e i sette misteri della corona solita recitarsi da noi religiosi*”⁽²⁹⁾. La descrizione sembra meglio adattarsi a un'immagine mariana, mentre il tono confidenziale con il quale sono ricordati i misteri fa pensare alla devozione francescana delle “Sette allegrezze” della Vergine e suggerisce una nuova ricerca, legata alla fruizione devozionale degli episodi rappresentati nei rilievi.

Nella chiesa di San Francesco dei Frati minori un tardo inventario, sia pur parziale, non registra ancone intagliate⁽³⁰⁾. Va detto che la provenienza dell'altare di Giovanni Angelo da uno dei due conventi francescani, plausibile per il sostegno dato dalle varie famiglie dell'ordine alla venerazione per il santo patriarca, era in gran parte legata alla lettura dell'iscrizione presente sullo scollo della veste di uno dei due pastori, erroneamente interpretata come *incipit* del Cantico delle creature e che invece recita “*Laudato si[a] il Salvat[ore] ...*”; va detto poi che la stessa veste è cosparsa di monogrammi (IHS) e che altre iscrizioni sono presenti sulla veste del giovane pastore, mentre lungo il manto della Vergine, in basso, si legge con qualche difficoltà “*Ave Maria gracia plena*”.

Questa proposta di assestamento della cronologia di Giovanni Angelo tra il *Crocifisso* del 1496 e il disegno del 1509 (condotto su alcuni dei pezzi principali) lascia un vuoto di circa quindici anni privo di opere databili con certezza. Mi chiedo se in questo arco di tempo non possano inserirsi il rilievo delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata e il *Presepe* di Cremona, due opere per le quali mi pare che si possa suggerire una datazione sul principio del Cinquecento, certamente prima del soggiorno romano che influirà radicalmente sul nuovo corso della scultura di Giovanni Angelo. Mi rendo conto che si tratta solo di un'ipotesi di lavoro, ma credo che si possa prenderla in considerazione, vista la scarsa presenza di appigli documentari per l'attività giovanile del nostro maestro; potrebbe trovare conferma esterna nel gruppo con *Cristo deposto dalla croce* nell'oratorio dei Bianchi di Serravalle Scrivia, che Paolo Venturoli ha riferito a un intagliatore pavese, dove la ricerca di semplificazione formale (che non va a scapito dell'espressione) potrebbe dipendere proprio da questa fase dell'attività di Giovanni Angelo Del Maino: una fase ancora tutta da ricostruire⁽³¹⁾.



FIG. 10 - Giovanni Angelo Del Maino, *Pastore* (particolare), San Martino, Treviglio.



FIG. 11 - Giovanni Angelo Del Maino, *Pastore* (particolare), San Martino, Treviglio.



FIG. 12 - Giovanni Angelo Del Maino, *Bambino* (particolare), San Martino, Treviglio.

- ⁽¹⁾ *Pietà*, legno intagliato e dipinto, cm 63,5x93; Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Inv. 198. 136
- ⁽²⁾ C. SALSÌ, *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANO con C. SALSÌ, Milano, 2005, pp. 25-33 (a p. 32, nota 1).
- ⁽³⁾ R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000, pp. 338-339, n. 132 e p. 371. Dalla scheda si ricava anche la notizia dei due restauri di Guarneri nel 1974-1975 e di Zanolini nel 1980.
- ⁽⁴⁾ Il regesto si ricostruisce attraverso i contributi di Paolo Venturoli, P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)* in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. CESCHI LAVAGETTO, Parma, 1985, pp. 133-148 (si può leggere ora, insieme ad altri scritti, in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2005); F. BORMETTI, *Per Tiburzio del Maino a Tirano*, in "Artes", 1, 1993, pp. 117-118; A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento tra Milano e Como*, atti del Seminario di Studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), Milano, 1996, pp. 209-229, e da ultimo, di chi scrive, "Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur": *Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536)* in "Bollettino della società pavese di storia patria", 52, 2000, pp. 103-173, *passim*.
- ⁽⁵⁾ L'occorrenza è stata segnalata da G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, 1990, pp. 131-132, mentre R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, 1996, pp. 93-94 ha segnalato l'utilizzo da parte di Stefano Lamberti nella cornice della pala bresciana e M. COLLARETA, in *Maestri della scultura in legno [...]* pp. 156-157 scheda II.21 l'utilizzo nella pala di Condino. Sul Moderno si vedano anche le osservazioni di P. VENTURELLI, *Cellini, gli orefici milanesi a Roma, Paradosso e Leonardo*, in *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, 2002, pp. 145-157.
- ⁽⁶⁾ Il contratto per Gallarate, del 10 gennaio 1485, è pubblicato da P. TORNO, *Documenti inediti per Giacomo del Maino e la scultura lignea in provincia di Varese*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno a cura di L. CASTELFRANCHI, J. SHELL, Milano, 1993, pp. 439-449; è commentato da D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996) a cura di M.L. Casati, Como, 1998, pp. 85-99 (in particolare p. 86).
- ⁽⁷⁾ Il *Cristo risorto* di Mortara, segnalato da L. CAVAZZINI, in *Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere*, catalogo della mostra (Mortara, basilica di San Lorenzo, 20 settembre-18 ottobre 1997), Vigevano, 1997, pp. 22-25, n. 3 è stato riferito a Giovanni Angelo Del Maino da P. VENTUROLI, *Alcune osservazioni sul giovane Giovanni Angelo del Maino*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. CERIANA e F. MAZZOCCA, Milano, 1998, pp. 103-108; *Idem*, *L'ancona di Craveggia e alcuni problemi di scultura lignea in Ossola*, in *La scultura lignea dell'arco alpino*, atti del convegno (Udine, 21 novembre 1997), Udine, 1999, pp. 23-31 (ora in VENTUROLI 2005, pp. 73-74 e 75-79).

- (8) Rimando alle importanti osservazioni di D. PESCARMONA, *A proposito del "genere" rilievo*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, a cura di M. BASCAPÉ, F. TASSO (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Milano, 2005, pp. 141-142.
- (9) L'opera è stata pubblicata da M. TANZI, *Il Presepe di Giovanni Angelo del Maino nella Cattedrale di Cremona*, in "Artes", 1994, pp. 179-183. L'attribuzione è stata accolta da CASCIARO, 1996a, p. 54; *Idem* 2000, pp. 161, 329, n. 123, che per sostenere la datazione intorno al 1510 circa, è costretto a fare una valutazione riduttiva della qualità del gruppo, ribadita ancora da TANZI, *Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte)*, in "Prospettiva", 115-116, luglio-ottobre 2004, pp. 110-134 (p. 130, n. 40). Nello stesso anno è apparsa la scheda di L. BANDERA, in L. BANDERA, A. FOGLIA, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Bergamo, 2000, pp. 40-43, n. 3. Non saprei se in origine le sculture si presentassero in una cassa, o siano state da subito concepite come immagini indipendenti: si noti infatti che – a differenza del più tardo gruppo di Treviglio, entrambe presentano una base, quasi fossero, appunto, statue da presepe, in anticipo su quelle modellate da Gaudenzio a Varallo per l'altare della Natività. Non sono convinto che il *Bambino* sia originale: quest'ultimo non doveva essere molto diverso da quello di Treviglio (si potrebbe forse indagare in direzione di quello attualmente conservato nella cappella del Palazzo Vescovile, che non ho potuto vedere: cfr. L. BANDERA, *Arte lignaria a Cremona* [...] 2000, p. 44 n. 4).
- (10) Lo stesso modello è ripreso, ma rielaborato in termini differenti, nel *Presepe* del Liebighaus di Monaco: cfr. Casciaro 2000, p. 328 n. 121.
- (11) Mi riferisco in particolare a P. VENTUROLI, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo*, 1998, pp. 103-108. Secondo la ricostruzione proposta da R. CASCIARO, 2000, *passim* il primo decennio del Cinquecento si apre con il *Presepe* di Treviglio, del 1500, seguito dall'ancona di San Michele, del 1500-1505 circa, per poi passare al rilievo con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* del Victoria and Albert Museum del 1505-1510 e concludersi con il *Presepe* di Cremona nel 1510.
- (12) M. OLIVARI, 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, pp. 118-121. Anche P. VENTUROLI, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo*, 1998, pp. 103-108, considera l'ancona anteriore al *Crocifisso* del 1496.
- (13) R. MAIocchi, *I migliori dipinti di Pavia*, Pavia, 1903, pp. 76-77.
- (14) Alle stesse conclusioni è giunta A. GUGLIELMETTI, *Sculture lignee e dipinti su tavola. Arco alpino e area mediterranea XIV-XVI secolo*, catalogo a cura di V. NATALE, s.l., 2006, pp. 50-57 n. VIII.
- (15) Sul disegno si veda la scheda B.M. SAVY, in *Maestri della scultura* 2005, pp. 186-187 scheda III.8. Sulla *Crocifissione* conservata ad Albate rimando a CASCIARO 2000, p. 338 n. 131, con una datazione al 1520 che non mi sento di condividere; per gli intagli con le grottesche cfr. D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo del Maino. Le decorazioni a grottesche*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi a cura di D. PESCARMONA (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), Milano, 2003, pp. 165-171.
- (16) Le vicende dell'opera sono riassunte da O. ZASTROW, "Sancta Maria de Nullate" a San Fermo della Battaglia, San Fermo della Battaglia, 1995, pp. 189-193. Mi piace ricordare che la scultu-

ra, individuata da Emanuela Marcora, mi è stata segnalata da Alberto Bertoni e Raffaella Ganna, come ho già segnalato in *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in *Maestri della scultura* [...] 2005, pp. 19-171 (in particolare, p. 170 nota 12).

- (17) *Presepe*, post 1513, legno intagliato e policromato, h. max. 122x120 circa di larghezza (il *Bambino* misura 35x13). Treviglio, San Martino. La bibliografia raccolta da CASCIARO, 1996a, pp. 52-54; *Idem*, 2000, pp. 143-147 e 327-328, da integrare e aggiornare con T. e I. Santagiuliana, *Storia di Treviglio*, Bergamo, 1965, pp. 250, 285 nota 91; l'illustrazione a pp. 194-195; documenta una prima proposta di ricomposizione del rilievo, con la Madonna a sinistra, Giuseppe a destra, i pastori a sinistra: ma sulla ricomposizione si vedano le osservazioni di P. VENTUROLI, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra a cura di M.L. TOMEA GAVAZZOLI (Novara, Musei Civici) Novara, 1987, scheda 243 pp. 244-245; L. PAGNONI, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo, 1979, p. 383; *Per una politica dei Beni Culturali. Restauri 1961-1981*, catalogo della mostra, Bergamo, 1981, p. 198 n. 127 (dove si dà conto del restauro condotto da Eugenio Gritti); P. FURIA, *Per una politica dei beni culturali. Quindici anni di restauri*, Treviglio, 1996, pp. 11-12; P. VENTUROLI, *Alcune osservazioni sul giovane Giovanni Angelo del Maino*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. CERIANA e F. MAZZOCCA, Milano, 1998, p. 105; R. CASCIARO, *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna, Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. COPPA, Bergamo, 2000, p. 192.
- (18) Circa la datazione del gruppo dell'Annunciazione di Varallo rimando alle diverse ipotesi espresse da E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato* in E. VILLATA, S. BAIocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino, 2004, pp. 13-96, in particolare pp. 72-73 (1500 circa) e P. VENTUROLI, *Le statue in legno e terracotta della Cappella della Crocifissione e il problema di Gaudenzio scultore*, in *Gaudenzio Ferrari la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino, 2006, pp. 35-56, alle pp. 44-45, che pure si esprime a favore di una data precoce, mentre G. AGOSTI, *Testori a Varallo in Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra*, Milano, 2005, pp. 141-159 (ma si veda in particolare p. 56), propone una datazione intorno al 1510 circa.
- (19) S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni dell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, in "Rassegna di studi e notizie", XXX, 27, 2003, pp. 123-174.
- (20) Si veda come, nella *Madonna con il Bambino*, il giro dei panni si faccia più morbido, a conferma della necessità di una seriazione cronologica delle sculture dell'altare.
- (21) A. DALLAJ, *Aspetti della produzione per le Confraternite di S. Giuseppe nel Ducato di Milano agli inizi del Cinquecento*, in *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, atti del III convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia a cura di P. GOLINELLI (Verona, 22-24 ottobre 1998), Roma, 2000, pp. 251-283.
- (22) Archivio di Stato, Milano (d'ora in poi ASMi), Amministrazione fondo di religione, cart., 1673.
- (23) ASMi, Amministrazione fr, cart. 1672.
- (24) M.T. BINAGHI OLIVARI, *La capanna d'oro*, Pavia, 1991; *Eadem*, M.T. BINAGHI OLIVARI, *Lorenzo da Mortara e l'Amadeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno a cura di L. CASTELFRANCHI, J. SHELL, Milano, 1993, pp. 451-480.

- ⁽²⁵⁾ Sul disegno preparatorio (Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 6349 F) cfr. G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze, 2001, pp. 230-232 n. 45; sulla pala (Caravaggio, Santi Fermo e Rustico) si veda M. TANZI, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1987, p. 232) e A. PACIA, *Restauri a Caravaggio. Dipinti e sculture delle chiese di San Giovanni Battista e di San Bernardino*, Bergamo, 2001, pp. 70-80. Sul problema cfr. ora F. CAVALIERI, *Intorno a Nicola Moietta*, in *Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, a cura di M. COMINCINI, Mazza di Rho (Milano), 2006, pp. 117-152.
- ⁽²⁶⁾ 1782, giugno 6: *Facoltà concessa dalla Curia Arcivescovile di Milano alla scuola di San Giuseppe di Treviglio di poter fabricare l'altare verso la porta della chiesa di essa scuola secondo il disegno presentato*; il disegno allegato riguarda però solo la mensa; ASMi, Amministrazione fr, cart. 1672.
- ⁽²⁷⁾ ASMi, Culto, p.a, cart. 1537; ASMi Amministrazione fr, cart. 1670.
- ⁽²⁸⁾ ASMi, Amministrazione fr, cartelle 1670 e 1673; si veda anche la *Richiesta di licenza a benedire il nuovo altare indorato della cappella di Sant'Antonio ivi installato adattato e proveniente dalla soppressa chiesa di San Giuseppe in Treviglio (con autorizzazione del Regio Imperiale Supremo Consiglio Governativo). Benedizione del rinnovato altare di Sant'Antonio*, del 25 luglio 1787, segnalato in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, Treviglio, 1987, pp. 193-207 (pp. 200-201). Sull'altare inserito nella cappella di Sant'Antonio, cfr. anche: D. GALANTE, *L'idea di una "moderna teatrale architettura": l'opera dei fratelli Galliarri*, in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, Treviglio, 1987, pp. 193-207 (pp. 200-201).
- ⁽²⁹⁾ B. SILVOLA, *Della minoritica riforma di Milano*, ms, 1770 circa, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AF XII 13, f. 113.
- ⁽³⁰⁾ *Treviglio. Confraternite diverse. Mobili, ed arredi sacri. Alienazioni 1787*, ASMi, Amministrazione del fondo di religione, cart. 1670.
- ⁽³¹⁾ P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda in Piemonte*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E. PAGELLA, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico di Arte Antica e Palazzo Madama, 2 giugno-4 novembre 2001), Torino 2001, pp. 100-103 (ora in VENTUROLI 2005, pp. 84-86).

Su Gian Battista e Giovanni Paolo Caniana

Il cassettone intarsiato nelle raccolte
del Castello Sforzesco e altri cassettoni inediti

Andrea Bardelli e Micaela Mander

Alla scheda n. 45 del Catalogo dei Mobili dei Musei del Castello Sforzesco⁽¹⁾, Enrico Colle descrive puntualmente il cassettone (FIG. 1) attualmente esposto in Museo nella sala XIX, giustamente riconducendolo all'ambito delle opere dell'intarsiatore e architetto Gian Battista Caniana (1671-1754). Alcune osservazioni condotte sulla base di studi ancora in corso e parzialmente pubblicati sulla famiglia Rovelli di Cusio⁽²⁾, nonché la fortuna di aver rintracciato due altri cassettoni molto simili al nostro, in collezioni private lombarde, hanno permesso a chi scrive di poter puntualizzare meglio innanzitutto l'ambito di appartenenza dell'opera in oggetto, e successivamente di poter suggerire un'ipotesi di attribuzione più precisa di paternità, fermo restando che nessun documento precipuo è stato rintracciato.

Come si può vedere dalle fotografie che qui si pubblicano, i tre cassettoni hanno in comune, oltre genericamente alla struttura, una serie di elementi decorativi che fanno pensare ai tre esemplari come membri di un'unica famiglia di mobili, usciti presumibilmente dalla stessa bottega (FIGG. 2, 3).

I cassetti sulla fronte presentano una decorazione tripartita. Per il mobile del Castello, un paesaggio al centro (FIG. 4), girali con putti e animali ai lati (FIG. 5); per il secondo cassettone, girali con al centro paesaggi (FIG. 6), affiancati da formelle quadrate con putti che giocano (FIG. 7), o una lupa; per il terzo cassettone, girali – con figure di animali – al centro, riquadri con figure umane ai lati. I fianchi offrono al riguardante, nel caso, due pannelli ciascuno, con coppie di animali affrontati, nel caso del terzo due pannelli con un animale in paesaggio ciascuno, mentre il secondo esemplare non ha decorazioni.

Sembrerebbe che l'artefice delle opere abbia sapientemente variato un modello in uso. Il più complesso dei tre risulta essere il terzo cassettone – l'unico ad avere quattro cassetti invece di tre – maggiormente ridondante nell'apparato decorativo e nella

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

- ⁽²⁵⁾ Sul disegno preparatorio (Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 6349 F) cfr. G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze, 2001, pp. 230-232 n. 45; sulla pala (Caravaggio, Santi Fermo e Rustico) si veda M. TANZI, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1987, p. 232) e A. PACIA, *Restauri a Caravaggio. Dipinti e sculture delle chiese di San Giovanni Battista e di San Bernardino*, Bergamo, 2001, pp. 70-80. Sul problema cfr. ora F. CAVALIERI, *Intorno a Nicola Moietta, in Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, a cura di M. COMINCINI, Mazza di Rho (Milano), 2006, pp. 117-152.
- ⁽²⁶⁾ 1782, giugno 6: *Facoltà concessa dalla Curia Arcivescovile di Milano alla scuola di San Giuseppe di Treviglio di poter fabricare l'altare verso la porta della chiesa di essa scuola secondo il disegno presentato*; il disegno allegato riguarda però solo la mensa; ASMi, Amministrazione fr, cart. 1672.
- ⁽²⁷⁾ ASMi, Culto, p.a, cart. 1537; ASMi Amministrazione fr, cart. 1670.
- ⁽²⁸⁾ ASMi, Amministrazione fr, cartelle 1670 e 1673; si veda anche la *Richiesta di licenza a benedire il nuovo altare indorato della cappella di Sant'Antonio ivi installato adattato e proveniente dalla soppressa chiesa di San Giuseppe in Treviglio (con autorizzazione del Regio Imperiale Supremo Consiglio Governativo). Benedizione del rinnovato altare di Sant'Antonio*, del 25 luglio 1787, segnalato in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, Treviglio, 1987, pp. 193-207 (pp. 200-201). Sull'altare inserito nella cappella di Sant'Antonio, cfr. anche: D. GALANTE, *L'idea di una "moderna teatrale architettura": l'opera dei fratelli Galliarri*, in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, Treviglio, 1987, pp. 193-207 (pp. 200-201).
- ⁽²⁹⁾ B. SILVOLA, *Della minoritica riforma di Milano*, ms, 1770 circa, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AF XII 13, f. 113.
- ⁽³⁰⁾ *Treviglio. Confraternite diverse. Mobili, ed arredi sacri. Alienazioni 1787*, ASMi, Amministrazione del fondo di religione, cart. 1670.
- ⁽³¹⁾ P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda in Piemonte*, in *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, a cura di E. PAGELLA, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico di Arte Antica e Palazzo Madama, 2 giugno-4 novembre 2001), Torino 2001, pp. 100-103 (ora in VENTUROLI 2005, pp. 84-86).

Su Gian Battista e Giovanni Paolo Caniana

Il cassettone intarsiato nelle raccolte
del Castello Sforzesco e altri cassettoni inediti

Andrea Bardelli e Micaela Mander

Alla scheda n. 45 del Catalogo dei Mobili dei Musei del Castello Sforzesco⁽¹⁾, Enrico Colle descrive puntualmente il cassettone (FIG. 1) attualmente esposto in Museo nella sala XIX, giustamente riconducendolo all'ambito delle opere dell'intarsiatore e architetto Gian Battista Caniana (1671-1754). Alcune osservazioni condotte sulla base di studi ancora in corso e parzialmente pubblicati sulla famiglia Rovelli di Cusio⁽²⁾, nonché la fortuna di aver rintracciato due altri cassettoni molto simili al nostro, in collezioni private lombarde, hanno permesso a chi scrive di poter puntualizzare meglio innanzitutto l'ambito di appartenenza dell'opera in oggetto, e successivamente di poter suggerire un'ipotesi di attribuzione più precisa di paternità, fermo restando che nessun documento precipuo è stato rintracciato.

Come si può vedere dalle fotografie che qui si pubblicano, i tre cassettoni hanno in comune, oltre genericamente alla struttura, una serie di elementi decorativi che fanno pensare ai tre esemplari come membri di un'unica famiglia di mobili, usciti presumibilmente dalla stessa bottega (FIGG. 2, 3).

I cassetti sulla fronte presentano una decorazione tripartita. Per il mobile del Castello, un paesaggio al centro (FIG. 4), girali con putti e animali ai lati (FIG. 5); per il secondo cassettone, girali con al centro paesaggi (FIG. 6), affiancati da formelle quadrate con putti che giocano (FIG. 7), o una lupa; per il terzo cassettone, girali – con figure di animali – al centro, riquadri con figure umane ai lati. I fianchi offrono al riguardante, nel caso, due pannelli ciascuno, con coppie di animali affrontati, nel caso del terzo due pannelli con un animale in paesaggio ciascuno, mentre il secondo esemplare non ha decorazioni.

Sembrerebbe che l'artefice delle opere abbia sapientemente variato un modello in uso. Il più complesso dei tre risulta essere il terzo cassettone – l'unico ad avere quattro cassetti invece di tre – maggiormente ridondante nell'apparato decorativo e nella



FIG. 1 - *Cassettone*, Museo dei Mobili, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - *Cassettone*, collezione privata.

struttura, modulata in rientranze e sporgenze come del resto già si può osservare nell'esemplare pubblicato da Labaa e Tironi⁽³⁾, assegnato a Gian Battista Caniana.

Analizzando più nel dettaglio l'apparato decorativo dei tre mobili si può dire che i girali fogliati sono in perfetta sintonia con il gusto dei Caniana, che se ne servono, ad esempio, per il coro di Santa Maria Assunta a Vertova⁽⁴⁾.

In particolare, i putti che si mimetizzano tra girali fogliati sembrano tipici dei Caniana, come si vede anche nel foglio di spolvero pubblicato da Renza Labaa⁽⁵⁾, nonché nel foglio conservato presso la Fondazione Fantoni di Rovetta⁽⁶⁾. Altrettanto tipici dell'iconografia dei Caniana sono il tulipano, che compare sia sul mobile del Castello sia sul secondo mobile e il garofano, che compare ancora una volta sul mobile del Castello e sul terzo cassettone, insieme ad altre varietà di fiori (si veda ancora uno spolvero rintracciato presso la Fondazione Fantoni⁽⁷⁾). Infine, i piccoli paesaggi intarsiati, comuni ai primi due cassettoni, trovano confronto negli ovali nella cimasa dei bancali della Terza Sagrestia di Alzano⁽⁸⁾. Un ultimo elemento concordante è rappresentato dalla riquadratura dei cassetti mediante un fitto intarsio a piccoli rombi alternati chiari-scuri.

L'attribuzione di questo gruppo di mobili alla bottega dei Caniana è confermato in modo decisivo e convincente dalle formelle intarsiate raffiguranti putti (FIG. 8) che giocano sull'altalena⁽⁹⁾ e putti che giocano alla cavallina – che vi compaiono variamente combinati – simili a quelli intarsiati nelle specchiature degli schienali della Terza Sagrestia di Alzano⁽¹⁰⁾ e degli armadi per la parrocchiale di Brignano Gera d'Adda⁽¹¹⁾.

Se la qualità degli intarsi che compaiono sui mobili, usura a parte, appare inferiore a quella degli intarsi delle Sagrestie di Alzano e del coro di Vertova, ciò è perfettamente compatibile con la relativa minor cura dedicata alla produzione del mobile d'uso rispetto a quello d'alta committenza, soprattutto religiosa.

Vi sono, peraltro – alcuni elementi che, in un primo momento, hanno fatto pensare che il cassettone del Castello potesse essere attribuito ad altra bottega e, più precisamente, a quella dei Rovelli.

L'aquila bicipite con corona nella formella in alto sul fianco destro (FIG. 9) e l'aquila con corona nella formella in alto sul fianco sinistro del cassettone del Castello trovano, infatti, riscontro abbastanza puntuale nelle aquile intarsiate dai Rovelli nel coro eseguito per la parrocchiale di Averara in Val Brembana.

Si può affermare, tuttavia, che anche i Caniana sono soliti raffigurare piccoli animali: si veda, ad esempio, il leone rampante intarsiato nella Seconda Sagrestia di Alzano⁽¹²⁾, simile al leone rampante raffigurato dai Rovelli ad Averara, oppure il cervo intarsiato nella Seconda Sagrestia di Alzano⁽¹³⁾ e quello della porta di accesso alla Terza Sagrestia di Alzano⁽¹⁴⁾, simili al cervo intarsiato ad Averara.

Per contro, i Rovelli, prediligendo l'intarsio geometrico di gusto certosino e ricavan-



FIG. 3 - Cassettone, collezione privata.

do la raffigurazione di piccoli animali dai bestiari medioevali, sono poco inclini al paesaggio figurato, e quindi non rientra nel loro gusto né la rappresentazione di paesaggi, né l'intarsio antropomorfo.

Un ulteriore elemento porterebbe ad accantonare l'ipotesi che il cassettone del Castello possa essere di mano dei Rovelli: nella maggior parte dei loro arredi non compare il decoro a piccoli rombi che ritroviamo nei nostri due cassettoni, così come, ad esempio, nella porta di accesso alla Terza Sagrestia di Alzano⁽¹⁵⁾. Unica eccezione nota, la riquadratura del pulpito di Cusio che contiene, non a caso, un rarissimo intarsio figurato, al punto da poter ipotizzare, semmai, l'influenza dei Caniana su quest'opera.

Indipendentemente dai confronti stilistici, vi sono due ragioni di tipo storico che spiegano la presenza di elementi caratteristici del lavoro dei Rovelli nelle opere dei Caniana e viceversa: Giovanni Paolo Caniana, fratello maggiore di Gian Battista e suo collaboratore ad Alzano, è documentato a Cusio attorno al 1690 e ha certamente fatto esperienza presso la bottega Rovelli⁽¹⁶⁾; lo stesso Gian Battista Caniana esegue lavori in Val Brembana con l'aiuto del fratello (ad esempio a Isola di Fondra). Pertanto la produzione ebanistica della famiglia Caniana, come già sia Labaa che Medolago hanno sottolineato, nasce da una gestione a più mani, dove distinguere l'esatta paternità delle opere risulta difficile.

Certo è che se Gian Battista è la personalità di maggior richiamo, l'esecuzione di molti lavori – considerati di minor pregio rispetto alle grandi commissioni architettoniche o di grande impegno come le sagrestie, i cori e pulpiti a cui i diversi membri della famiglia lavorarono – fu lasciata ai fratelli, tra cui Giovanni Paolo, e ai figli di Gian Battista e messa in pratica attingendo, come osserva Labaa, al repertorio di disegni e spolveri che il capo bottega lasciava a disposizione. Questo permette di spiegare le varianti presenti nel terzo cassettone di cui qui si scrive, che riporta la doppia coppia di cartelle intarsiate sui fianchi già presenti nel cassettone del Castello, una delle quali riproduce la stessa lupa (FIG. 10) che compare intarsciata nelle formelle laterali del primo cassetto nel secondo cassettone.

Proprio con una riflessione sui modelli si vuole concludere: sia le figure di putti che giocano, sia le riserve intarsiate a girali fogliate e putti rappresentate su tutti i cassettoni si conformano ad un gusto ancora cinquecentesco, che alla fine del secolo successivo veniva perpetuato grazie alla diffusione e all'utilizzo di modellari, in molti casi indirizzati a ricamatori, ma circolanti anche in altri tipi di botteghe, come, per citare un esempio, il repertorio dell'Ostaus⁽¹⁷⁾, o i fogli conservati presso la Civica raccolta A. Bertarelli, pubblicati in altra sede⁽¹⁸⁾. Merita di essere indicata anche un'altra fonte che i Caniana dovevano conoscere: i disegni di Polifilo Zancarli, incisi dal veneziano Odoardo Fialetti attorno al 1620, nei quali ricorre il motivo di figure



Fig. 4 - Dettaglio del cassettone conservato presso il Museo dei Mobili, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 5 - Dettaglio del cassetto conservato presso il Museo dei Mobili, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 6 - Dettaglio del secondo cassetto, collezione privata.



FIG. 7 - Dettaglio del secondo cassetto, collezione privata.

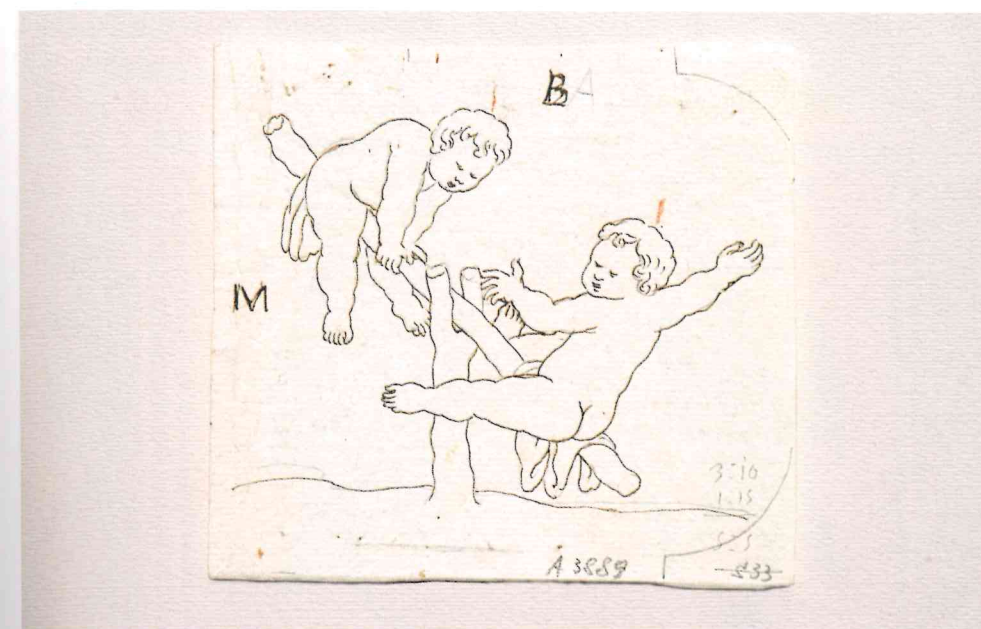


FIG. 8 - *Spolvero*, Fondazione Fantoni, Rovetta. Inv. A 3889.

umane e animali inserite tra volute di foglie d'acanto⁽¹⁹⁾, anch'essi testimoni della fortuna di un tipo di repertorio che il barocco fa proprio e l'arte dell'ebanisteria contribuisce a rendere comune.

Gli autori ringraziano per la cortesia e la disponibilità Claudio Salsi, direttore del Civico Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco; Francesca Tasso, conservatrice del Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco; Mons. Tarcisio Tironi, Romano di Lombardia; arch. Lidia Rigon, Fondazione Fantoni, Rovetta; dott. Efrem Colombo, Archivio parrocchiale, Basilica di S. Martino, Alzano Lombardo; prof. Giacomo Calvi; dott. Emiliano Tironi; Angela Maria Bellingardi; Allemandi e Beltrametti antiquari in Brescia.

Le foto del cassettone del Museo sono di Roberto Mascaroni, quelle del secondo cassettone sono di Paolo Bellingardi, quelle del terzo cassettone di Gianni Cigolini.



FIG. 9 - Dettaglio del fianco del cassettone conservato presso il Museo dei Mobili, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 10 - Dettaglio del fianco del terzo cassettone, collezione privata.

NOTE

- (1) E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, scheda n. 45 (Inv. 489), p. 60.
- (2) G. MEDOLAGO, *I Rovelli di Cusio e gli artisti del legno dell'Oltre Goggia*, in "Quaderni Brembani", n. 2, anno 2003-04, Bergamo, 2003, s.p.
- (3) R. LABAA, E. TIRONI, *I Caniana architetti e intarsiatori*, cat. della mostra, Bergamo, 1973, foto. n. 104.
- (4) L. RIGON, T. TERZI, *La bottega dei Fantoni. Intaglio e cultura tra '400 e '700*, Clusone (BG), 1988, p. 135.
- (5) R. LABAA, *Gian Battista Caniana Architetto e Intarsiatore*, Almenno S.B. (BG), 2001, p. 23.
- (6) Fondazione Fantoni, Rovetta, Inv. A 195.
- (7) Fondazione Fantoni, Rovetta, A 3154.
- (8) R. LABAA, *op. cit.*, p. 68 e 69.
- (9) Per i quali si rimanda nuovamente ad uno spolvero conservato a Rovetta, Fondazione Fantoni, A 3889.
- (10) R. LABAA, *op. cit.*, p. 66.
- (11) R. LABAA, *op. cit.*, p. 100.
- (12) S. MILESI, *Dei Fantoni e altre storie tra Seicento e Settecento*, Bergamo, 2005, p. 114.
- (13) S. MILESI, *op. cit.*, p. 114.
- (14) R. LABAA, *op. cit.*, p. 49.
- (15) R. LABAA, *op. cit.*, p. 47.
- (16) Comunicazione verbale del prof. Giacomo Calvi, coautore assieme a Gabriele Medolago e Roberto Boffelli, del volume *I Rovelli*, in corso di pubblicazione presso l'editore bergamasco Corponove.
- (17) GIOVANNI OSTAUS, *La vera perfezione del disegno per punti e ricami*, Venezia, 1561. Riproduzione della copia conservata presso la Biblioteca Corsiniana in Roma, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1909.
- (18) M. MANDER, *I paliotti in scagliola della Chiesa di Sant'Antonio a Milano: proposte per uno studio iconografico*, in "DecArt" n. 4, Firenze, 2005, p. 41.
- (19) Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milano, Fondo di Ornato, Medi cartella 3, fogli da 2 a 6 A e B; *The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the Sixteenth Century*, a cura di S. BUFFA, New York, 1983, 17/5, pp. 233-249.

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

Milano-Parigi

Due *cartels* milanesi da modelli parigini verso il 1770

Giuseppe Beretti

A Milano uno dei primi sostenitori in senso cronologico, assieme ad Agostino Gerli, della “Nuova Maniera d’ornare” ispirata a quanto andava succedendo a Parigi, capitale del gusto, fu un orologiaio di cui si è persa oggi quasi completamente memoria. Mazzucchelli fu il suo cognome. Enrico Morpurgo, nel *Dizionario degli orologiai italiani*, edito a Milano nel 1974, è il solo a ricordare questo orologiaio che “costruiva a Milano verso la fine del Settecento pendole di gusto austriaco”. Uno di questi orologi fu esposto, come ricorda lo stesso autore, alla *Mostra dell’orologio antico e moderno* tenutasi al Palazzo del Podestà di Bologna, nel maggio del 1957. In catalogo, al numero 357, così è descritto quell’orologio firmato Mazzucchelli: “Pendola in legno intagliato e dorato di gusto austriaco ma fabbricata a Milano. Quadrante in smalto bianco coi giorni del mese. Due smaltini dipinti a paesaggio sulla base”. Le ricerche effettuate da chi scrive presso l’Archivio di Stato di Milano, non hanno purtroppo contribuito in nessun modo a far luce su questo orologiaio, nel cui negozio milanese si potevano trovare pendole che oggi vanno correttamente definite di gusto internazionale. La definizione “di gusto austriaco” del Morpurgo è vaga quanto un poco datata, visto che anche a Vienna, nella seconda metà del Settecento, la moda di Parigi era la massima aspirazione della migliore società. Val la pena di ricordare, a questo proposito, come il giovanissimo Giocondo Albertolli, attorno al 1770 al soldo della corte granducale di Toscana, eseguì decorazioni a stucco per la Villa di Poggio Imperiale a Firenze, seguendo alla lettera “disegni francesi mandati da Vienna”⁽¹⁾.

Dovette trattarsi di un abile mercante, al quale si rivolse una tanto ricca quanto estrofila clientela bramosa di orologi all’ultima moda. Sta a dimostrazione di questo scarso profilo, nell’assoluta mancanza di notizie documentarie, un *cartel* in legno intagliato e dorato, insicura interpretazione del primissimo gusto parigino *Louis XVI* di schietta esecuzione milanese, in cui è inserita una macchina parigina e un barometro firmato sul quadrante: “Fait par A. Mazzuchelli” (FIGG. 1-2).



FIG 1 - Artigiani milanesi, *Cartel* in legno intagliato e dorato, 1770 ca. Collezione privata, Milano.



FIG. 2 - Dettaglio del coronamento superiore del *Cartel*.

L'impianto compositivo e decorativo del mobile firmato Mazzuchelli appare così decisamente improntato al gusto dei decoratori parigini Louis XVI, che non è stato difficile trovare il modello ispiratore di questo mobile in un disegno di *cartel*, attribuito a Pierre-Antoine Foullet, inserito nel *Livre de desseins* oggi alla Biblioteca Doucet a Parigi (FIG. 3). Presso il Museo Nissim de Camondo a Parigi si conservano, nel vestibolo del pianoterra, un orologio e un barometro, che di quel disegno sono la traduzione in bronzo, stampigliati Robert Osmond. Sappiamo anche come "de modèles similaires furent livrés à Versailles, en 1767 pour Madame Adélaïde et en 1770 pour la Dauphin, futur Louis XVI" ⁽²⁾. In *Vergoldete Bronzen*, di Hans Ottomeyer e Peter Proeschel, è inoltre pubblicata l'immagine di un *cartel* identico a quello del Nissim de Camondo, conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma ⁽³⁾ (FIG. 4). Siamo in presenza di un mobile che, almeno a giudicare dal numero delle repliche, dovette godere di una certa fama nella Parigi del tempo.

La qualità del manufatto milanese, il suo valore di derivazione dai modelli più alla moda alla corte di Parigi, inducono a osservare attentamente questo particolarissimo mobile. L'intagliatore, cui probabilmente fu fornito un disegno mancante dei più minuti *specimen* ornamentali, con naturalezza interpretò l'esecuzione sopperendo, secondo il bisogno, avendo nelle sgorbie un repertorio ornamentale ancora *rocaille*. Del tutto evidente questo fatto anche solo a colpo d'occhio. Osservando poi con minuzia i singoli dettagli, numerosi si confermano i rimandi alla tradizione milanese. Ad esempio la guaina fogliacea che fascia, all'estremità inferiore del *cartel*, il bulbo in cui trova spazio la memoria del barometro, è chiaramente trattata alla stregua di un dettaglio ornamentale barocchetto. Brano d'intaglio confrontabile con dettagli della migliore mobilia milanese di quell'epoca; si veda, ad esempio, il particolare della caminiera già in collezione Orsi ad Azzate, pubblicato da Clelia Alberici ⁽⁴⁾, o la *console* pensile sempre in Alberici alla pagina 146; nonché il divano alla stessa pagina. Come *rocaille* è ancora il motivo a graffito sui fianchi del vano che accoglie il pendolo. Si tratta di dettagli minori, che non inficiano il valore di mobile di nuova invenzione di questo orologio realizzato in anni in cui il repertorio e il lessico ornamentale alla "Nuova Maniera" non erano ancora consolidati nella prassi esecutiva degli intagliatori. Agostino Gerli quando nel 1785 scrisse, nei suoi *Opuscoli*, a proposito delle permanenze del gusto *rocaille* che "alcuni degli artisti attuali, come, per esempio, gl'intagliatori in legno, non ne son'anche perfettamente purgati", doveva avere in mente opere come il nostro *cartel*.

A chi scrive non risulta che dal disegno di Foullet fu ricavata un'incisione. Dunque Mazzucchelli, o qualcuno a lui vicino, doveva conoscere il *cartel* in bronzo, forse quello consegnato a Versailles nel 1767, o forse le repliche sul mercato parigino. Ne dovette trarre un disegno più o meno preciso che poi servì all'intagliatore. Ma il lussuoso *cartel* era venduto in coppia con un barometro, come i due mobili nel vestibolo

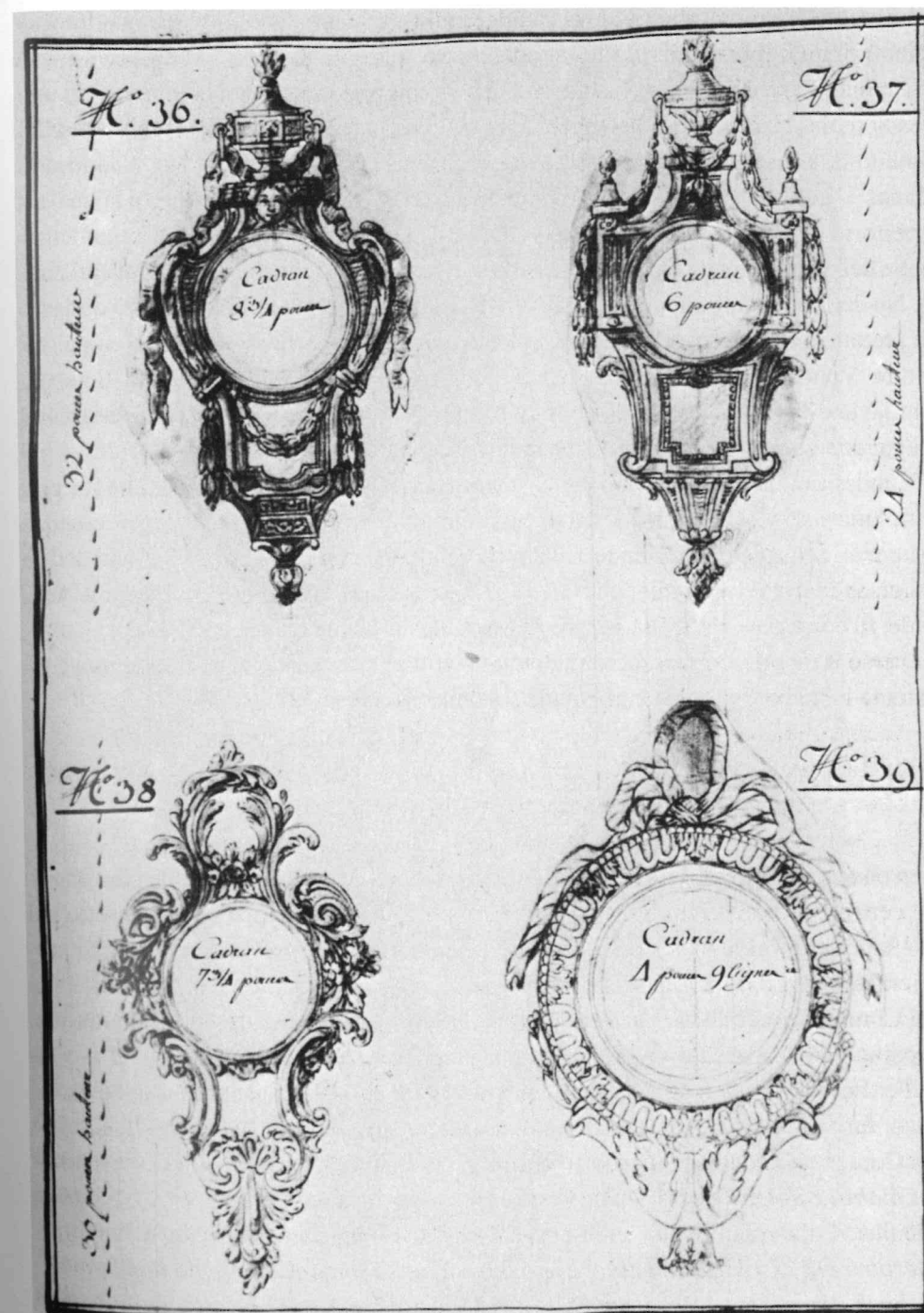
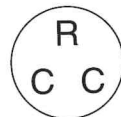


FIG. 3 - Pierre-Antoine Foullet, Quattro disegni di *Cartel*, penna su carta bianca, 1765-1770 ca. Bibliothèque Doucet, Parigi.

del Museo Nissim de Camondo – identici nella cassa ma con differenti quadranti – stanno oggi a dimostrare. E chi ne prese il modello da mandare a Milano doveva esserne al corrente siccome decise che la versione milanese avrebbe incluso, in uno stesso mobile, orologio e barometro secondo un'usanza parigina documentata in almeno due disegni di Delafosse nella collezione Rothschild presso Waddesdon Manor⁽⁵⁾. Da qui derivò una variazione dal modello originale per risolvere la quale il repertorio ornamentale barocchetto venne utile, e di fatto è proprio nell'ornamentazione della parte non presente nel mobile parigino che si concentra la parlata milanese. Ne derivò un mobile prezioso, di nuovissimo disegno pur nella ricchezza di dettagli prettamente milanesi che al committente non dovettero tuttavia suonare come stonature. Vi furono anni, a Milano, in cui la lingua *Louis XV* e quella *Louis XVI* ancora risultavano con-fuse. In quegli anni, che vanno dal 1769 ca. al 1773 ca., Maggiolini eseguì con questa lingua di mezzo capolavori come la scrivania di Maria Teresa oggi al Bundessammlung Alter Stilmöbel di Vienna, la *commode* presso le Civiche Raccolte milanesi (Inv. 346). È a questo torno d'anni che va collocata anche l'esecuzione del *cartel* Mazzucchelli; dunque in stretta relazione con quello che Osmond derivò dal disegno di Pierre Foullet entro il 1767 – si è detto l'esemplare per madame Adelaide, fu consegnato alla guardaroba di Versailles il 12 maggio di quell'anno. Al verso il mobile reca un marchio, incusso con un punzone rovente nel legno, consistente in un bollo circolare nel quale sono iscritte le lettere:



Non conosciamo nessun altro mobile, milanese e non, recante una simile punzonatura; certo una marca inventariale. Dovrebbe trattarsi del punzone, introdotto nel 1749, per contrassegnare i mobili di pertinenza della Regia Camera, ossia di proprietà del governo milanese. Le tre lettere starebbero a significare: Regia Camera dei Conti, secondo la dicitura completa di quell'ufficio a cui, in epoca arciducale, appartennero anche tutti i mobili componenti l'arredamento del palazzo dell'arciduca Ferdinando. È stata Marica Forni a dare notizia dell'adozione di questo bollo, col quale furono marchiati i mobili del governatore Parravicini acquistati dalla Camera dei Conti⁽⁶⁾. Come conseguenza fu istituito l'ufficio del "*soprastante alla custodia dei mobili e dei cristalli*"⁽⁷⁾. Scriveva a tal proposito il conte Ludovico Archinto a Gianluca Pallavicini in una lettera del 23 agosto 1749: "*Perché più facilmente siino questi mobili distinti da quelli che non fossero della Regia Camera ho fatti aprontare due bolli di ferro l'uno grande, et altro picciolo, con cui poterli tutti marcare il che mi sembrerebbe eseguibile in occorrenza di darsene la consegna alla persona che a tale incombenza venisse destinata*". Il "*bollo di ferro*" dovrebbe essere proprio

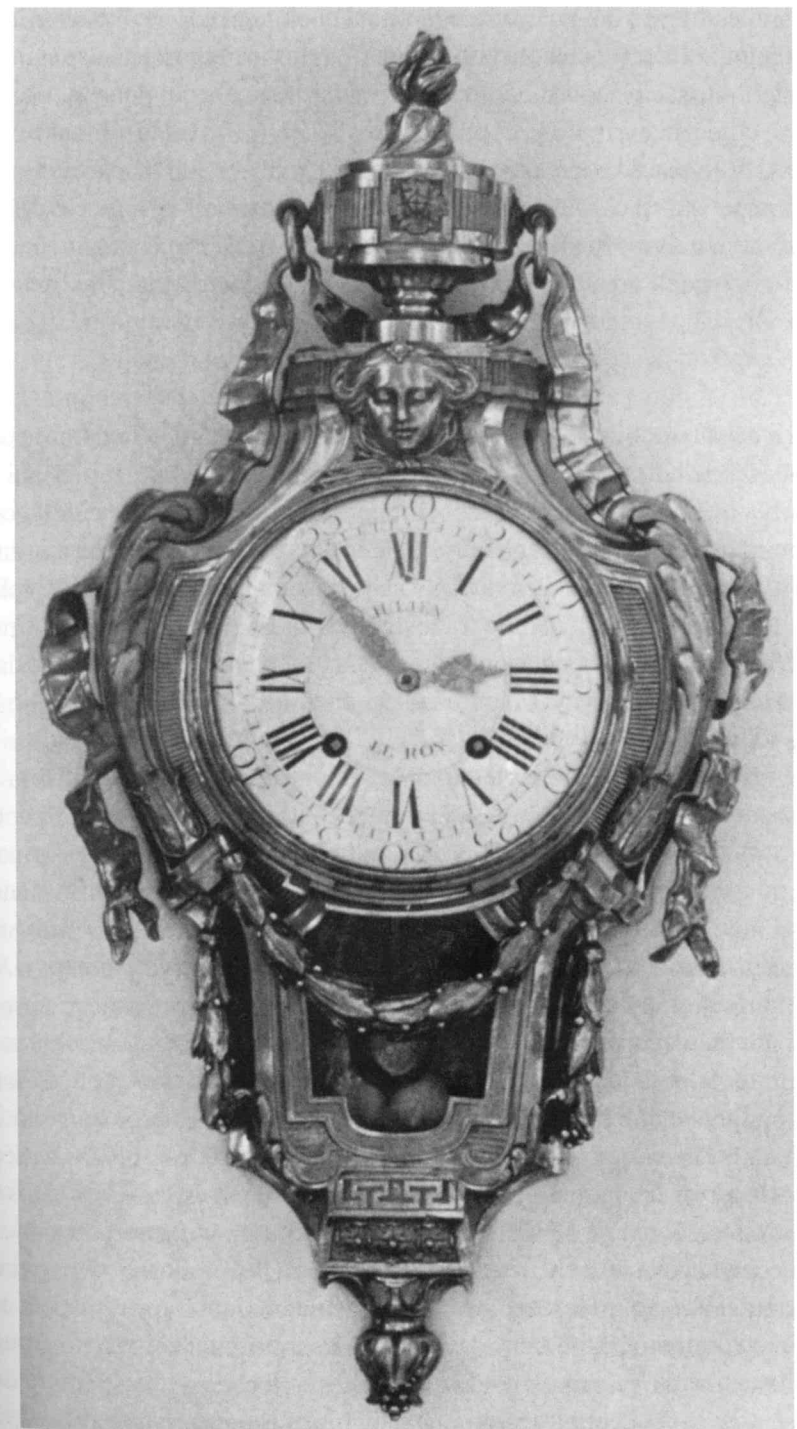


FIG. 4 - Robert Osmond, *Cartel* in bronzo dorato, 1765-1770 ca. Museo Nissim de Camondo, Parigi.

quello visibile al verso del nostro *cartel*: unica documentazione di questa usanza di cui rimane notizia altrimenti solo nelle carte d'archivio. Nemmeno sappiamo quando decadde: i rarissimi mobili parte dell'arredo arciducale del palazzo ancora oggi conservati, come ad esempio la coppia di tavoli a *consoles* albertolliani originariamente nella "Seconda Anticamera degli arazzi"⁽⁸⁾, non recano incusso il bollo della Regia Camera. Ma siccome si tratta di mobili presenti nell'inventario del 1788⁽⁹⁾, ossia quarant'anni dopo la sua istituzione, bisognerà metter in conto anche la possibilità che lungo quell'arco di tempo fosse intanto caduto in disuso.

*

Prossimo a questo mobile, è un secondo *cartel* in legno intagliato e dorato conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata milanesi (INV. 24, FIG. 5); di dimensioni simili a quello firmato Mazzucchelli, proviene dalla collezione della contessa Lidia Morando. Nel catalogo degli orologi delle Civiche Raccolte d'Arte fu rubricato come "orologio austriaco da Parete"⁽¹⁰⁾; e nel vecchio allestimento BBPR del Museo qualcuno lo ricorderà poco visibile tra le due grandi finestre affacciate sul parco, in penombra a causa di un perenne controluce, quasi cancellato dal prepotente dispiegamento dei mobili di Giuseppe Maggiolini che facilmente monopolizzavano l'attenzione in quella sala.

Questa volta il *cartel* non è completato dal barometro; e nemmeno da firma alcuna. La qualità esecutiva del manufatto, ancor più penalizzato da uno stato di conservazione pessimo, è vistosamente inferiore a quella che connota il *cartel* firmato. Ma anche in questo caso il mobile, di spiccato *Gout grec*, trova riscontro tanto in un disegno quanto in un *cartel* in bronzo dorato. Si tratta del disegno, attribuibile a Jean-Charles Delafosse, eseguito verso il 1770 e oggi conservato presso il Waddesdon Manor National Trust (FIG. 6). Da quell'idea i bronzisti parigini sempre alla ricerca di novità, derivarono, con più o meno fedeltà, un certo numero di *cartels* in bronzo dorato. Si possono ricordare un esemplare firmato sulla mostra "Gille L'Aine a Paris", oggi nelle collezioni del castello di Nymphenburg a Monaco, uno firmato "Chevalier/Av. Thulleries" oggi al Louvre (FIG. 7). Anche l'esemplare ligneo milanese già Attendolo Bolognini, come i parigini bronzzi, pur ispirandosi al disegno di Delafosse, ne fornisce una versione indipendente; questa volta purgata dalle inflessioni barocchetto presenti nel *cartel* firmato. Come nelle migliori cose parigine degli anni Settanta, abbondano festoni a caduta, morbidamente drappeggiati. Il coronamento, altro elemento prettamente parigino, è costituito da un vasetto completato superiormente da una pigna; risultano mancanti quelli che dovettero essere due altri vasetti, più piccoli del centrale, a completamento delle chiusure laterali. Vale la pena notare un rimando compositivo tra i due mobili milanesi. Come nel *car-*

tel firmato Mazzucchelli il tondo della mostra circolare del barometro interseca la linea del pianetto della mensola inferiore, anche in questo secondo la finestra ovale del vano del pendolo ripropone l'intersezione con la linea del pianetto a coronamento della mensola inferiore.

Siamo in presenza di due mobili frutto di una medesima regia; a meno di non pensare che a Milano esistesse più di un orologiaio così bene addentro al gusto degli orologiai parigini. Per questo secondo *cartel* viene fatto di pensare a un'esecuzione un poco più tarda rispetto a quello firmato Mazzucchelli. Tuttavia il torno d'anni è sempre quello dei primi Settanta, ché gli entusiasmi per le invenzioni parigine andarono rapidamente scemando, e al loro posto andrà affermandosi la "Nuova Maniera" milanese, dominata dal gusto archeologico di Giocondo Albertoli.

Se per il primo mobile è lecito ipotizzare una committenza prossima alla nuova corte arciducale in virtù del bollo camerale, e di una qualità esecutiva altissima, per il secondo – oggi presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata milanesi –, la provenienza da parte di una discendente della famiglia Attendolo Bolognini, potrebbe legare il mobile a uno dei più raffinati palazzi milanesi a cavallo tra *rocaille* e primo *Louis XVI*, oggi sede del Museo di Milano.

È cresciuta intanto la curiosità di sapere chi fu questo Mazzucchelli, del quale a tutt'oggi non conosciamo nemmeno il nome proprio ma soltanto l'iniziale: A. Si diceva in apertura, e questi due mobili illustrati ci sembra lo confermino, fu una personalità davvero bene informata su quanto andava succedendo a Parigi in fatto di gusto dell'abitare. Fu un bravo imprenditore che si rivolse a una clientela selezionata e anche ricca, desiderosa di esibire mobili raffinati e aggiornati in fatto di gusto secondo le ultime mode di Parigi. Forse nemmeno fu orologiaio, ossia costruttore di orologi, quanto piuttosto commerciante di orologi e forse di altri generi di lusso. E come commerciante fu probabilmente anche importatore, visto che entrambe i *cartels* in questione montano macchine francesi della miglior qualità disponibile a quel tempo sul mercato parigino. Viene alla mente la lettera, già resa nota da chi scrive, inviata al conte Antonio Greppi nel gennaio del 1777, dunque oltre un lustro dopo l'esecuzione del *cartel* firmato, da un corrispondente parigino: "Ho già ordinato ad uno de' più eccellenti scultori di mobili alcuni disegni nuovi di canapé, soffà scagni; me li son fatti promettere fra pochi giorni, onde subito ve li trasmetterò, ma vi preveggo che sarete costretto come fanno tanti altri ad ordinarvi un modello di ciascheduna sorte che vi manderei smontato con vettura economica, mentre da un disegno non si potrà mai rilevare la buona grazia dei contorni di tutte le parti, e giacché volete avere la soddisfazione di mobiliarvi di buon gusto, stimo appropriato di suggerirvi intanto questo mio avviso, e che si potrà effettuare allorché avrete veduto li disegni, e che mi avrete detto altresì il vostro parere circa le rispettive grandezze proporzionatamente ai siti che avrete a fissare detti mobili."



FIG. 5 - Artigiani milanesi, *Cartel* in legno intagliato e dorato, post 1770, (INV. OROLOGI 24). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

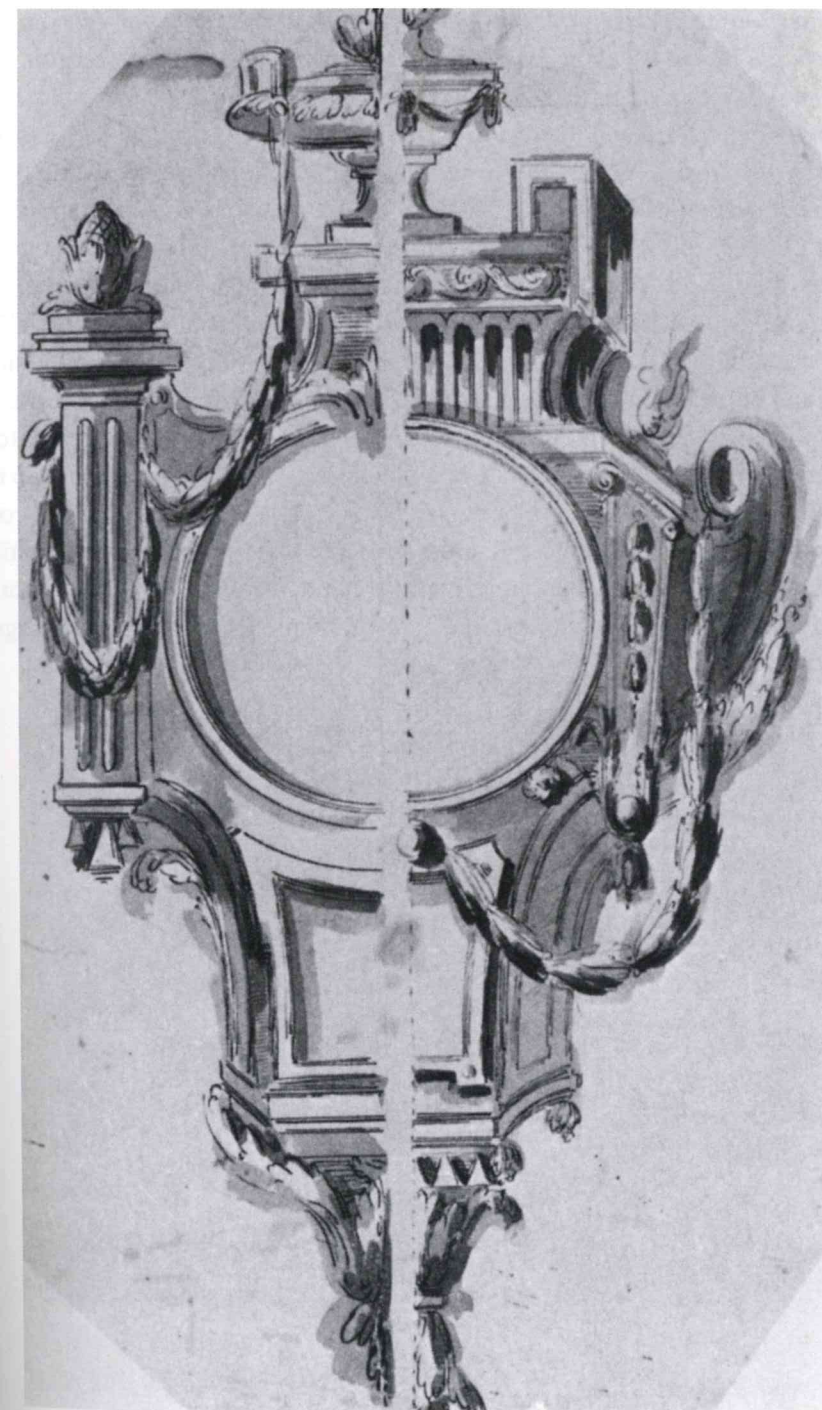


FIG. 6 - Jean-Charles Delafosse, Doppio disegno di *Cartel*, penna e acquerellatura in grigio su carta bianca, 1770 ca. Waddesdon Manor, National Trust, Aylesbury.

Stimo superfluo suggerirvi altresì la convenienza che qui si trova per il gusto, e prezzi de bracci, e fuochi da camino, articoli che si rendono in oggi essenziali in ogni appartamento, stante mi figuro che già vi avrete pensato, insinuandovi però di cercar di vedere quelli che pochi mesi fa ho mandato al Signor Conte Anguissola per prender misura in caso vi risolvete ordinarmene" ⁽¹⁾. Nel corso degli anni Settanta Parigi fu, e questi due *cartels* così informati delle novità parigine sono un'ulteriore prova, la città europea che Milano sentì più vicina. I canali di comunicazione erano assai ben oliati; nel volgere di alcuni giorni un modello di sedia poteva giungere "con vettura economica" su strade di fango o di polvere da Parigi a Milano. Per chi volesse ammobiliarsi "di buon gusto" le opportunità di sfoggiare le ultime mode di Parigi erano numerose, e probabilmente fu uno dei giochi di società preferiti, come la corrispondenza del banchiere Greppi sta a dimostrare, per almeno un ventennio; ossia per il tempo necessario alla città per rifarsi il volto. Fu la ventata di idee nuove che portò la semina da cui sarebbe germogliata la "Nuova Maniera" alla corte di Ferdinando, nei principali palazzi di città grazie all'opera assidua di una schiera di noti e meno noti architetti, decoratori, commercianti, artigiani. Da questo momento Milano fu per lungo tempo vicinissima a Parigi: Napoleone già dietro l'angolo al ponte di Lodi nel maggio 1796.



FIG. 7 - Gille L'Aine, *Cartel* in bronzo dorato, Parigi, 1770 ca. Schlosse Nymphenburg, Monaco.

- (1) A. SOMAZZI, *Cenni biografici del Cav. Giocondo Albertolli di Bedano*, Bellinzona, 1883, p. 6.
- (2) B. RONDOT (a cura di), *Musée Nissim de Camondo. Catalogue des collections*, Parigi, 1998, p. 12.
- (3) H. OTTOMEYER, P. PROESCHEL, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spaetbarock und Klassizismus*, Monaco, 1986, p. 185.
- (4) C. ALBERICI, *op. cit.*, 1969, p. 151.
- (5) Catalogo ragionato della Rothschild collection, Waddesdon Manor, Aylesbury, Buckinghamshire. *Drawings for Architecture Design and Ornament*, 2006, p. 181.
- (6) M. FORNI, *Il Palazzo Regio Ducale di Milano a metà settecento*, Milano, 1997, p. 75 e sg.
- (7) M. FORNI, *op. cit.*, p. 158.
- (8) G. BERETTI, *Laboratorio. Contributi alla storia del mobile neoclassico milanese*, Milano, In limine, 2005, p. 158 e sgg.
- (9) Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondi Camerali Parte Antica, Busta 204, Vol. I.
- (10) T. TOMBA, G. BRUSA, *Museo d'Arti applicate. Strumenti scientifici-orologi*, Milano, 1983, p. 74.
- (11) ASMi, Fondo Greppi, Lettera di Antonio Caccia ad Antonio Greppi del 28 gennaio 1777.

Cofanetti, scrigni e forzieri nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (XV-XVII secolo)⁽¹⁾

Paola Elena Boccalatte

“**L**e chiavi sono o sode o con le opere loro, o schiette o a rastello o a croce o a bottone o in altra forma; con le limature, le politure, l'imbruniture, le conciatore, e mill'altre fantasie che vanno in questo mestiero, illustrato assai nella città di Venezia, di Brescia, di Milano, dove si trovano maestri che fanno chiavi per eccellenza da casse, da porte, da scrigni, con le serrature lor notabilmente artificiose”⁽²⁾.

Tomaso Garzoni, nei *Discorsi*, dati alle stampe a Venezia nel 1585, enumerava con minuzia e piacere tassonomico le professioni del tempo, con relativi mansionari e strumenti. Il trattato, compilato con ambizioni enciclopediche, per quanto non sempre originale, viste le frequenti citazioni – ad esempio dai trattati di metallurgia opera di Agricola e Biringuccio – dava uno spaccato del mondo del lavoro nell'età della Controriforma, fornendo, tra l'altro, ed è quanto ci interessa, elementi sulle specificità locali della produzione metallurgica tra Repubblica di Venezia e ducato di Milano. L'accento alle chiavi, di varia foggia e “mille fantasie”, è significativo anche nella misura in cui implica la realizzazione di casse, porte, scrigni. Le professioni venivano qui sbriciolate in una pressoché infinita varietà di specializzazioni andando a comprendere, tra gli altri, *agucchiaroli, cortellari, chiavari, armaruoli, rigattinieri, lanternari e lucernari*, competenze nelle quali, secondo il Garzoni, gli artigiani di Brescia e Milano risultavano eccellere; purtroppo, il tentativo di ricondurre a maestri di forgia lombardi una produzione ben precisa di contenitori in ferro è frenato dalla condizione di decontestualizzazione che regolarmente caratterizza i manufatti e dalle dispersioni cui la ferramenta e le suppellettili sono andate soggette anche in tempi relativamente recenti.

Nel registro manoscritto dei “ferri artistici” delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano si contano 1378 numeri d'inventario corrispondenti ad altrettanti oggetti tra i quali vi sono chiavi, serrature, tenaglie da cialda, grate, cofanetti. La stragrande

maggioranza delle chiavi e un certo numero di serrature appartengono certamente al fondo donato al Museo Patrio di Archeologia di Milano e già facente parte della raccolta di Alfonso Garovaglio⁽³⁾. Altri nuclei di oggetti pervennero attraverso numerosi doni o acquisti: i documenti d'archivio ricordano ad esempio che dieci chiavi di differenti epoche vennero donate nel 1909 da Francesco Zambelletti⁽⁴⁾, nel 1905 fu acquistata per 30 lire una serratura da Carlo Viraghi⁽⁵⁾ e nello stesso anno si acquisì, per dono della figlia di Garovaglio, Adele Rognoni, una "*cassettina in ferro del secolo XVII, con serratura*"⁽⁶⁾. Al dono di Luca Beltrami si deve invece l'ingresso nelle raccolte del "cofanetto nuziale di Lodovico il Moro" lavorato "alla damaschina" (INV. BRONZI 25), che dovette contenere le disposizioni di Ludovico e attribuito a bottega lombarda della fine del XV secolo⁽⁷⁾. Per molte opere, invece, i registri non riportano, purtroppo, alcun dato circa le circostanze dell'acquisizione e, men che meno, sull'origine dei manufatti; situazione, questa, tutt'altro che sorprendente, propria di altri musei nati nell'Ottocento con l'intento di documentare le arti applicate attraverso i secoli e cresciuti anche grazie al reperimento di manufatti sul territorio e presso il mercato antiquario attraverso canali e con modalità spesso non documentabili. Sappiamo, per contro, di alcune segnalazioni che sembrano non aver incontrato il favore della direzione del museo: il protocollo ricorda, ad esempio, la proposta in acquisto da parte del signor Zecchini, poi ritirata, di un cofanetto, un tripode e due utensili in ferro "*falsi*"⁽⁸⁾, mentre nel 1904 Emilio Botti di Borgonuovo Valtidone (Piacenza), a mezzo del prof. Ercole Orsoni di Milano, offrì in acquisto "*una antica cassaforte di ferro con serratura pregiata e segreti*"⁽⁹⁾ del sec. XIV⁽¹⁰⁾. La proposta fu respinta ma altre opere del tutto simili entrarono a far parte delle raccolte del Museo. Tra queste si sono volute individuare cinque tipologie di scatole particolarmente significative.

Cassette in ferro dipinte (FIGG. 1, 2, 3). Tre cofanetti (INV. 899⁽¹¹⁾, INV. 1123 e N. 1282), conservati nei depositi del Museo costituiscono la versione in scala ridotta di quelli che vengono definiti "armada chests" o "casseforti di Norimberga". Nel XIX secolo si credette che questo genere di contenitore, suppellettile piuttosto comune tra il XVI e il XVII secolo, usato per contenere denaro e preziosi, fosse stato adottato per trasportare l'oro destinato a finanziare l'Invincibile Armada, flotta organizzata nel 1588 contro l'Inghilterra⁽¹²⁾. Un'altra leggenda, che ne spiegherebbe la diffusione in Europa occidentale, parla dell'utilizzo delle casse, fabbricate in Germania meridionale e spedite in Olanda, come archivi dei capitani di vascello bretoni all'epoca di Luigi XIV⁽¹³⁾. Queste suggestive storie hanno in comune la tesi di un uso marittimo e testimoniano in misura credibile una datazione compresa tra il secondo Cinquecento e la fine del Seicento.



FIG. 1, 2 - Forzierini con chiave, XVI secolo (INV. N. 1123 e N. 148). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

La cassa n. 1282 ha la serratura a chiavistelli multipli, con scudetto del tipo *Kapellen-Eingerichte*, decorazioni a foglie e graziose rosette in ottone con una foglietta sbalzata su ognuno dei sei petali; all'interno uno scomparto con serratura di cui si conserva la chiave. Tutti gli elementi riportati, da quello morfologico globale al più minuto elemento decorativo, si ritrovano su di un coperchio del Museo Casa da Noal di Treviso⁽¹⁴⁾ e una cassa del Castello del Buonconsiglio⁽¹⁵⁾, mentre le particolarissime rosette in ottone e il congegno con lo scudetto a cupola si trovano anche su di un cofanetto al Museo d'Arte Antica di Torino (Inv. 656/F). A questo stesso nucleo appartengono la cassaforte offerta in acquisto nel 1904 e un'altra, con piastra copringegno a traforo con tralci viventi e teste beccute – repertorio tipico della produzione transalpina orientale tra Cinque e Seicento – attualmente sul mercato antiquario. I manufatti dello Sforzesco Inv. 899 e 1123 conservano tracce di decorazioni dipinte sulle pareti esterne, negli spazi risparmiati dalle bande di rinforzo, con motivi vegetali, floreali, bacche e più raramente con figure in semplici ambientazioni, nei colori nero, bruno, arancio scuro, verde sottobosco, crema e bianco stesi ora ad ampie pennellate ora a piccoli tocchi: lo stesso decoro è visibile sulle cassette Inv. 656 e 46/F di Torino e su una affine al Museo Le Secq des Tournelles di Rouen⁽¹⁶⁾. La forma delle casse è a parallelepipedo con maniglie laterali e bandelle mobili per la chiusura con lucchetti incernierate al coperchio; percorrono la scatola fasce metalliche di rinforzo incrociate; poste all'interno del coperchio le serrature, una o due, con congegno del tipo *Kapellen-Eingerichte*, con chiavistello a scatto collegato a leve che azionano stanghette con numerosi denti d'arresto sui quattro lati; la piastra copringegno è traforata e incisa, spesso con motivi sinuosi elaborati e vivaci. Altre casse di grandi dimensioni che rientrano in questo insieme sono al Museo Casa da Noal⁽¹⁷⁾, al Victoria and Albert Museum di Londra, al Museo Civico di Bolzano⁽¹⁸⁾; nello stesso museo milanese è esposto un esemplare straordinariamente ricco, con teste e tralci animati armati di sciabola ritagliati e incisi nella piastra all'interno del coperchio (Inv. 910, Fig. 10)⁽¹⁹⁾. I forzierini spesso recano sul fronte e ai cantonali piastre sbalzate che ricordano colonnine modanate in sostituzione delle bande incrociate e, più raramente, sono sorrette da una base costituita da lamine traforate, come nei casi di Rouen⁽²⁰⁾ e di Torino.

Cofanetti "à maille" (Fig. 5). Il cofanetto (Inv. 885)⁽²¹⁾, in lamina traforata di ferro su struttura lignea, rientra nella tipologia di cofanetto a cui è generalmente attribuita la funzione di portamessale, altrimenti definito "coffret à maille" o "à resille" o "reticulé" ovvero "coffret à messages". I quattro appigli sui lati lunghi fanno pensare a un accorgimento finalizzato al trasporto⁽²²⁾. La conferma viene dall'iconografia, in genere poco loquace in proposito: sull'anta destra del trittico smembrato dell'An-



FIG. 3 - Forzierino, XVI secolo (Inv. N. 1282).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

nunciazione di Aix en Provence⁽²³⁾ è rappresentato il profeta Geremia entro una nicchia che alla sommità, in lunetta, presenta una mensola su cui poggia una cassetta con una cinghia in pelle di lunghezza regolabile infilata nei passanti sui lati lunghi, che si chiude sul fronte. Sebbene la cassetta differisca dai *coffrets* presi in esame la modalità d'uso dovette essere simile: la cassetta veniva tenuta a tracolla o a spalla, o assicurata alla sella, oppure ancora fissata all'interno di un baule più pesante⁽²⁴⁾, per trasportare lettere, libri, documenti, forse piccoli oggetti diversi utili per la scrittura. Questa suppellettile dovette conoscere grande fortuna e diffusione, soprattutto in area oltralpina, dalla Provenza alle Fiandre: gli esempi confrontabili sono innumerevoli, affini per struttura e motivi decorativi, purtroppo, sempre senza indicazioni circa la provenienza. Nuclei importanti sono esposti nelle sale del Museo Le Secq des Tournelles di Rouen⁽²⁵⁾ e del Musée National du Moyen Age di Parigi⁽²⁶⁾, ma altri esemplari si trovano in numerose collezioni italiane e straniere, come al Museo Bagatti Valsecchi di Milano⁽²⁷⁾, al Museo Civico d'Arte Antica di Torino⁽²⁸⁾, al Musée du Louvre di Parigi (INV. OA9046), al Victoria and Albert Museum di Londra (INV. M640-1910)⁽²⁹⁾, al Museo Nazionale del Bargello di Firenze⁽³⁰⁾.

Nell'esemplare dello Sforzesco ai passanti aderenti alle pareti della cassetta si sono preferiti gli anellini circolari mobili, entro i quali probabilmente correva un cordone. Il cofanetto è dunque ricoperto da una doppia maglia traforata, limata e cesellata finemente con motivi a giorno di disegno *flamboyant*, a girandole sui lati e sulla parte superiore, a *mouchette* che generano un motivo sinuoso ai bordi del coperchio. Questo programma d'ornato è seguito in modo simile in un cofanetto di Rouen e in quello londinese. La toppe, occultata da un piccolo moraglione e circondata da altri quattro pilastri più allungati e finemente modanati, è sormontata dalla rappresentazione stilizzata dell'albero della vita in ferro cesellato, con rami, radici e un elemento cuoriforme alla sommità. Quest'immagine, già sfruttata nella scultura architettonica fin dall'epoca romanica, è pregna di valenze simboliche, soprattutto in associazione alla croce; l'albero costituisce una costante nei *coffrets* considerati ma risulta sconosciuto ad ogni altra tipologia di scatola, fatto che farebbe pensare a uno specifico utilizzo del contenitore per oggetti di carattere sacro.

L'individuazione di una zona di riferimento per la produzione e diffusione di questa tipologia di manufatto è resa ardua dalla mancanza di notizie certe sulla provenienza degli esemplari; le scatole vengono radunate entro il secolo XV dalla maggior parte delle ipotesi attributive ma la cronologia di riferimento potrebbe essere arretrata sulla base del confronto con analoghi trafori su serrature aggiudicabili al secolo precedente. Per quanto riguarda l'ambito di produzione, senza particolari argomentazioni si è creduto di poter aggiudicare i cofanetti a botteghe spagnole, riconoscendo nella decorazione uno stile "moresco", una "manière d'Espagne"⁽³¹⁾. Il riferimento ad

ambito francese proposto da John Starkie Gardner⁽³²⁾ – al più con un'opzione aperta verso l'area delle Fiandre – rimane il più accreditato, giustificato dall'accostamento con analoghe soluzioni grafiche tipiche della *serrurerie* e dei lavori di intaglio ligneo.

Cofanetti incisi (FIGG. 4, 8). La diffusione di queste scatole in ferro inciso all'acquaforte è straordinariamente ampia. Se ne trovano importanti gruppi ai Musei Civici di Brescia⁽³³⁾, al Museo Le Secq des Tournelles di Rouen⁽³⁴⁾, al Museum des Kunsthandwerks di Lipsia⁽³⁵⁾ e al Museo Stibbert (INV. 13817-13821)⁽³⁶⁾. Altri esemplari isolati si trovano a Torino, al Museo Bagatti Valsecchi e in numerose collezioni pubbliche e private. Nelle raccolte dello Sforzesco figurano due oggetti facenti capo a questo gruppo: il primo (n. 146), piuttosto ordinario, privo di decorazione; il secondo (INV. 900)⁽³⁷⁾ presenta invece una ricca decorazione incisa sui lati e sul coperchio, con medaglioni che ospitano teste maschili e femminili di profilo circondati da tralci vegetali e con un seminato di punti sul fondo. Il decoro ordinato e grazioso a tralci, stando alle osservazioni di Benvenuto Cellini, sembrerebbe una cifra delle botteghe lombarde: "I Lombardi fanno bellissimi fogliami, ritraendo foglie de elera e di vitalba, con bellissimi girari, le quali fanno molto piacevol vedere"⁽³⁸⁾.

In altri esemplari usciti senza dubbio dallo stesso *atelier* benché privi di *signa* che lo indichino con chiarezza, la rappresentazione di figure intere permette di individuare nell'abbigliamento elementi della moda del secondo Cinquecento⁽³⁹⁾. I medaglioni e le bande ora decorate a cordone ora lasciate lisce, costituiscono formule ripetitive che sembra di riconoscere nella coeva produzione di armature del bresciano. In una forma semplificata si potrebbe addirittura pensare a una suggestione proveniente dalle soluzioni adottate dal Moretto per l'inquadratura dei profeti che si affacciano dagli occhi, già nella cappella del Palazzo Martinengo Cesaresco di Brescia; allo stesso modo, qui, al rigoroso profilo di tipo numismatico si preferisce una posa con un leggero movimento, un'agitazione appena che solleva lo sguardo, inclina i capi. L'incontro delle dame e dei cavalieri si compie altrimenti in giardini ideali sotto archetti su cui si protendono rampicanti, espediente usato anche dal Moretto e dal Ferramola per inquadrare l'arcangelo Gabriele e san Faustino nella tela del duomo vecchio di Brescia, quinte e attori di memoria bembiana, ai quali, delle carte da gioco, manca solo la policromia.

Forzierini in ferro dorato (FIG. 9). Il forziere (INV. 902)⁽⁴⁰⁾, di disegno complesso ed elegante, è costituito da una bassa scatola su piedini in forma di sferette schiacciate; il coperchio, voltato, è alto quanto la cassa; le maniglie laterali modanate e cesellate in forma di "C" sono trattenute da due asole; i cantonali, le tre lamine che corrono a staffa sul coperchio e alcune piastrine traforate sono dorate; un cornicione modanato



FIG. 4 - *Cofanetto con chiave*, XVI secolo (Inv. N. 146).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

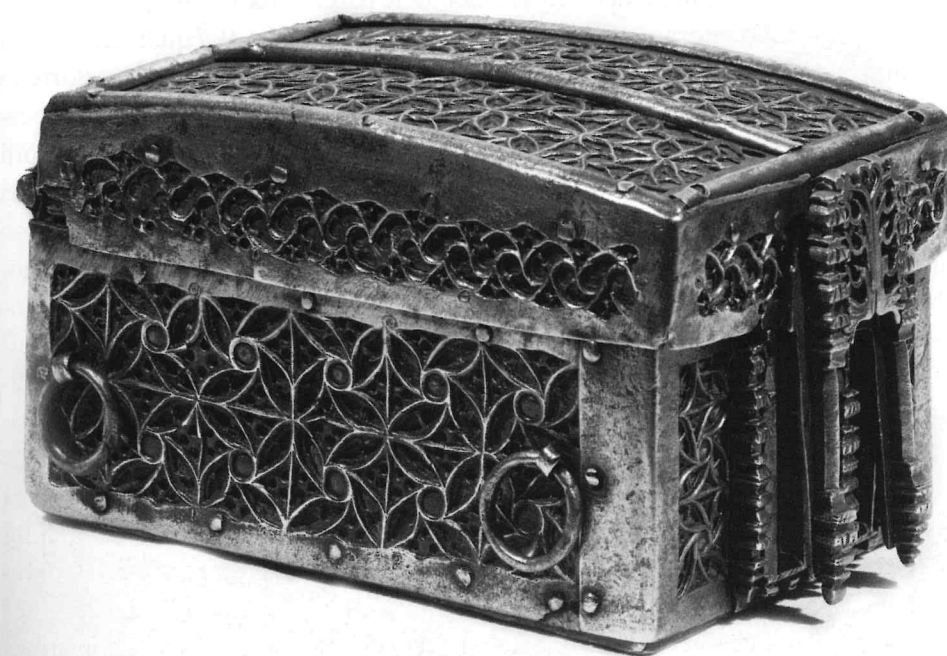


FIG. 5 - *Cofanetto*, XV-XVI secolo (Inv. N. 885).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

percorre la base e la sommità della cassa, mentre le pareti esterne, compresi il fondo e il coperchio, sono interamente decorate con motivi incisi all'acquaforte a tralci formanti ampie chiocciolature e intrecci che il disegno attento porta a comporre in geometrie e arabeschi perfino nella lunetta interna in corrispondenza del coperchio⁽⁴¹⁾. Gli esili cirri a delicate fogliette lanceolate su campo puntinato, ben visibili nella cornice sul fondo della cassa, sono gli stessi utilizzati nei cofanetti a scatola di cui sopra. Le fogliette si muovono liberamente su di uno stelo principale dal ritmo sinusoidale, con la stessa densità e qualità d'ornato dei filamenti in oro sulle armature da parata milanesi del settimo decennio del Cinquecento⁽⁴²⁾. Chiocciolature, cam-piture a volute orientaleggianti e piastrine traforate con la presenza importante dell'oro si trovano nell'eccezionale cassa del Museo Civico torinese (INV. 649/F), vicina alla produzione bresciana ma con elementi che richiamano il repertorio decorativo tirolese e altoatesino.

Modello intermedio tra il tipo più grande e complesso in esame e quello a scatola precedentemente considerato è il cofanetto di Brescia (INV. METALLI 27), dalle maniglie laterali elaborate e con vivaci musicisti a figura intera in mezzo a un rigoglio di verdura.

I viluppi, i nodi, le geometrie dei filamenti all'agemina in oro e argento delle armature dei maestri milanesi trovano applicazione sui cofanetti, contemplando dalle soluzioni più semplici con seminati di "*flosculos et circulos*"⁽⁴³⁾ dei cofanetti di Torino (INV. 651/F), Brescia (INV. NIELLI E OREFICERIE 43)⁽⁴⁴⁾ e Rouen⁽⁴⁵⁾ agli elaborati motivi del *coffret* del Museo del Louvre, databile tra 1539 e 1562 grazie alla presenza delle armi di Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo (INV. OA 7779), tutti più o meno confrontabili con le prove "calligrafiche" in oro e argento sulle armature da parata di produzione milanese degli anni Sessanta. Allo stesso ambito di produzione sarebbe da riferire anche lo straordinario *set* di strumenti da disegno del Museum of History of Science dell'Università di Oxford⁽⁴⁶⁾.

È riconducibile a questo *corpus* ancora il cofanetto del Museo Bagatti Valsecchi, che Pietro Toesca⁽⁴⁷⁾, giudicava di bottega veneziana avvicinandolo alla "cassettina geografica" Trivulzio, già ritenuta prodotto del veneziano Paolo Rizzio e probabilmente caso straordinario di falso, al più con elementi di reimpiego, prova di rari virtuosismi all'agemina in oro, argento e rame⁽⁴⁸⁾.

A un momento successivo, e forse anche a una geografia di riferimento diversa, appartiene invece il delizioso scrigno portagioie dello Sforzesco (INV. 898, FIG. 7)⁽⁴⁹⁾: il coperchio è a bauletto, con quattro fascioni leggermente sbalzati a volta che ne ammorbidiscono la forma; il fronte si apre a ribaltina rivelando la presenza di quattro cassettini – di cui due apribili – con serratura; le pareti della scatola, il coperchietto e i cassetti sono ornati da una verzura dorata a fuoco abitata da putti, cani, topolini, uccelli, serpi e farfalle.



FIG. 6 - Cofanetto, XV-XVI secolo (INV. N. 886).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Forzierini a bauletto (FIG. 6). Lo scrigno in ferro (INV. 886)⁽⁵⁰⁾ è costituito da una cassa rettangolare con coperchio voltato provvisto di maniglia rettangolare con dado centrale. Due staffe lisce saldate alla struttura, di cui una destinata a occultare la top-pa, sono percorse da teste di chiodo cubiche; le tre fasce a due lamine sovrapposte che percorrono la scatola e il coperchio sono traforate con motivi sinusoidali e *flamboyant* al di sotto dei quali sono visibili lacerti di tessuto, forse velluto rosso, come nel raffinato modello con aperture e rose del Musée du Moyen Age (INV. CL 20368). Nel *corpus* di questo genere di cassette portamonete rientrano gli esemplari del Metropolitan Museum di New York (Cloisters, INV. 55.61.14)⁽⁵¹⁾ e quello di Torino (INV. 646/F)⁽⁵²⁾; quest'ultimo, pur non avendo piedi come lo scrigno milanese, se ne distanzia per la severa sobrietà data dal maggiore slancio e dall'assenza di trafori. Numerosi altri esemplari confrontabili sono in collezioni private e a Rouen⁽⁵³⁾ ma le risponderne più puntuali del cofanetto milanese sono con una scatola esposta nel 1966 a Houston (Texas)⁽⁵⁴⁾ e una seconda al Museo Nazionale di Monaco⁽⁵⁵⁾, con le quali condivide i percorsi sinuosi e le citazioni architettoniche nel traforo. Il trattamento delle superfici e lo spessore notevole delle pareti, la presenza marcatissima del *clouage* che ricorda le chiavardature e la concezione dei volumi severa ed essenziale sembrano rimandare alla produzione degli armaioli lombardi del Quattrocento⁽⁵⁶⁾, che qui sembrano esprimersi con i consueti toni fermi e pesanti smorzati appena dall'inserimento del repertorio d'ornato del gotico francese. L'opera di Torino è l'unica, all'interno di questo gruppo, di cui si conosca la provenienza, dal castello di Pinerolo: non sarà vano ricordare come i Savoia-Acaja, che risiedettero nel castello, fossero importanti committenti per i maestri armaioli lombardi più affermati del tempo. Gli studiosi si sono finora mossi con cautela nell'attribuzione delle suppellettili in ferro a uno specifico ambito, propendendo, in linea generale, per botteghe francesi o tedesche e, in alcuni casi, semmai, denotando la tendenza a, come si suol dire, tirare la coperta dalla propria parte. La dicitura "manifattura tedesca" adottata per i manufatti incisi, a bauletto, a cassaforte, è certo sibillina: la formula più plausibile per definire la verosimile area di produzione dei manufatti potrebbe essere quella di "arco alpino centrale e orientale", comprendendo tutte le zone che su di esso insistono, vale a dire Tirolo, parte della Lombardia e della Svizzera e, per estensione, Germania meridionale da Augusta a Norimberga, luoghi che in particolare nel XVI secolo possono vantare un marcato sviluppo delle tecniche metallurgiche. Ulteriori tentativi di circoscrizione, per oggetti di cui non si conosce la provenienza, rappresenterebbero una forzatura, vista oltretutto la relativa inerzia cui sembrano essere soggetti le tecniche, i meccanismi, le forme.

"Così, senz'avvedercene, siamo entrati nel campo del ferro battuto, perché è diffici-



FIG. 7 - Cofanetto, XVII secolo (INV. N. 898).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - *Cofanetto*, XVI secolo (INV. N. 900).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 9 - *Forzierino con chiave*, XVI secolo (INV. N. 902).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

le, nell'arte eletta e multiforme di quel tempo, distinguere fra un ramo e l'altro, fra l'orafo e il fabbro, fra l'artista e l'artigiano"⁽⁵⁷⁾. Con il proposito di riconsegnare all'arte del ferro la dignità che le spetta, disarmando ogni tentativo di discriminazione, Francesco Malaguzzi Valeri presentava alcuni oggetti in ferro, molti dei quali del museo milanese, nel capitolo dedicato all'oreficeria lombarda ai tempi di Lodovico il Moro. Con la breve presentazione di scatole in ferro forgiato arricchite da eleganti motivi a giorno e vistosi riflessi dorati o giocose ed esotiche trovate decorative, si è inteso interpretare il suggerimento di Malaguzzi Valeri; si è cercato quindi di fornire alcuni indizi cronologici e geografici individuando nuclei coerenti di opere disperse in musei e collezioni e già appartenuti a uno stesso orizzonte culturale, a partire da alcuni esemplari della collezione, significativa per ampiezza tipologica e apici qualitativi, delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano.



FIG. 10 - *Forziere*, XVI secolo (Inv. N. 910).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

NOTE

- (1) Il presente breve saggio ha giovato delle ricerche condotte presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata finalizzate alla redazione della tesi di perfezionamento in Storia dell'Arte (Scuola Normale Superiore di Pisa) dal titolo *Le opere medievali in ferro battuto in Italia (secoli XII-XVI)*, in corso di elaborazione. Ringrazio Francesca Tasso e il suo staff per la squisita cortesia nonché il personale dell'Archivio del Castello Sforzesco per la collaborazione. La mia più viva riconoscenza a Enrico Castelnuovo, per il prezioso incoraggiamento.
- (2) TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1585], a cura di P. CHERCHI, B. COLLINA, Torino, 1996, p. 742.
- (3) M. UBOLDI, *Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano*, in "Rassegna di studi e notizie", XXXIII, 30, 2006, pp. 185-210. Un gruppo scelto di oggetti fu preso in esame in G. LISE, *Chiavi e serrature*, Milano, 1987.
- (4) Archivio storico, prot. generale 1905-1909, doc. 1427, 22 aprile 1909.
- (5) Archivio storico, faldone 230, doc. 690, 30 dicembre 1905.
- (6) M. UBOLDI, *op. cit.*, pp. 192-193.
- (7) Sulla cassetta si veda la scheda consuntiva in L. BASSO, *I doni di Luca Beltrami ai Musei Civici*, in "Rassegna di studi e notizie", XXVII, 24, 2000, pp. 28-29.
- (8) Archivio storico, prot. generale 1905-1909, doc. 1489, 25 giugno 1909.
- (9) Il termine dovrebbe alludere al congegno occulto della serratura, ovvero alla toppa "in cui l'introduzione e il girar della chiave sono dipendenti da certi altri movimenti preparatori o concomitanti non noti ad altrui"; tra questi sono le pressioni che sovente sbloccano i copritoppa. G. CARENA, *Prontuario di vocaboli appartenenti a parecchie arti e ad alcuni mestieri per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana* [Firenze 1840], Napoli, 1859, II, p. 184. Si può altresì indicare con questa espressione un vano occulto all'interno di un contenitore. O. ZASTROV, *Due cofanetti in cuoio con "segreti"*, in "Rassegna di studi e notizie", XXXIII, 30, 2006, pp. 211-228.
- (10) Archivio storico, faldone 221, doc. 39, 15 febbraio 1904. L'immagine seppiata allegata alla lettera indirizzata al Museo mostra una cassa sicuramente non databile prima della fine del XV secolo.
- (11) Raccolta Beretta n. 704. Sulla targhetta legata alla chiave è segnato il n. 148.
- (12) M. CAMPBELL, *Decorative ironwork*, London, 1987, pp. 110-111; R. PRENTICE, *The Chatnam Chest*, in *Armada 1588-1988*, catalogo della mostra (London-Belfast, 1988-1989), London, 1988, p. 269.
- (13) H.R. D'ALLEMAGNE, *Les accessoires du costume et du mobilier: depuis le XIII jusqu'au milieu du XIX siècle*, Paris, 1928, pp. 156-157.
- (14) Attribuito a manifattura tirolese della seconda metà del secolo XVI. Vedi R. RIZZATO, C. TORRESAN, sch. 216 in *La chiave. La sicurezza della casa e del patrimonio. Chiavi serrature lucchetti, casseforti, porte ferrate dalle collezioni civiche dal secolo XII al secolo XIX*. Catalogo della mostra (Trevise, 15 dicembre 2001-27 marzo 2002), Treviso, 2001, p. 134.
- (15) Attribuita a manifattura austriaca o tedesca e datata al 1557. U. RAFFAELLI, sch. 375 in *Oltre la porta. Serrature, chiavi e forzieri dalla preistoria all'età moderna nelle Alpi orientali*. Catalogo della mostra (Trento, 13 luglio-31 ottobre 1996), Trento, 1996, p. 265 e fig. p. 266.

- (16) H.R. D'ALLEMAGNE, *Ferronnerie ancienne*, II, *Menus ouvrages en fer et en acier*, Paris, 1924, fig. 397.
- (17) R. RIZZATO, C. TORRESAN, sch. 218 in *op. cit.*, 2001, p. 136.
- (18) U. RAFFAELLI, sch. 498 in *op. cit.*, 1996, p. 302.
- (19) I confronti più immediati sono con la produzione di serrature, toppe e bandelle di probabile origine tirolese e altoatesina. Cfr. U. RAFFAELLI, *op. cit.*, 1996. In particolare, l'impressionante copringegno del forziere s.n. di primo Seicento (p. 302 n. 498) e la piastra traforata erratica (p. 254 n. 325), entrambi del Museo Civico di Bolzano, obbediscono alle stesse logiche decorative dell'esemplare in esame.
- (20) H.R. D'ALLEMAGNE, *op. cit.*, 1924, II, tav. 397.
- (21) Acquistato nel 1888 da Baslini. E. BACCHESCHI, S. LEVY, *Ferri battuti italiani* [1981], Novara, 1989, tav. 65.
- (22) E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1858, vol. I, pp. 82-84.
- (23) La tavola è oggi conservata al Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique di Bruxelles (Inv. 4494) mentre altre parti del polittico, proveniente dalla chiesa di Santa Maddalena di Aix, si trovano ad Amsterdam, Rotterdam e Aix. L'attività del Maestro dell'Annunciazione di Aix, forse identificabile con Barthelemy de Eyck, è documentata tra il 1444 e il 1472.
- (24) E. VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, Paris, 1858, vol. I, pp. 83-84.
- (25) H.R. D'ALLEMAGNE, *op. cit.*, 1924, II, tavv. 397-399.
- (26) E. DU SOMMERARD, *Musée de Thermes et de l'Hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art et de l'antiquité du Moyen Age et de la Renaissance, exposées au Musée*, Paris, 1881, pp. 479, n. 6068. Inoltre Inv. Cl. 1612, 500, 4201, 502, s.n.
- (27) P. TOESCA, *La casa Bagatti Valsecchi in Milano*, Milano, 1918, tav. LXXXIX, p. 25; M. SCALINI, *Oggetti metallici*, in *Museo Bagatti Valsecchi*, a cura di R. PAVONI, Milano 2004, II, pp. 677-678.
- (28) P.E. BOCCALATTE, 2006, sch. 65 in *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*. Catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio-14 maggio 2006), a cura di E. ROSSETTI BREZZI, E. PAGELLA, E. CASTELNUOVO, Milano, 2006, p. 108.
- (29) M. CAMPBELL, *op. cit.*
- (30) F. GUIDI BRUSCOLI, sch. 74, in *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*. Catalogo della mostra (Firenze, 20 marzo-25 giugno 1989), Firenze, 1989, p. 281.
- (31) D'ALLEMAGNE, *op. cit.*, 1928, p. 152; R.S. LOPEZ, 1975, p. 149 n. 169.
- (32) J.S. GARDNER [1893], 1907, p. 113.
- (33) Uno di questi è pubblicato in A. PEDRINI, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia: dal secolo XI al secolo XVIII*, Milano, 1929, p. 224, fig. 313; *Santa Giulia. Museo della città a Brescia*, a cura di I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI, Milano 2004, p. 134.
- (34) D'ALLEMAGNE, *op. cit.*, 1924, II, tav. 401.
- (35) *Bestandskatalog der sammlung unedler metalle. Europaisches kunsthandwerk aus bronze, messing, kupfer und eisen vom XII bis zum XIX jahrhundert*. Museum fur kunsthandwerk, Leipzig, 1996, pp. 92-95.

- (36) *Il Museo Stibbert a Firenze*, II, *I depositi e l'archivio*, a cura di L. BOCCIA, G. CANTELLI, F. MARAINI, Milano, 1974, p. 214, nn. 2785-2786.
- (37) C. ALBERICI, *Opere in ferro e metalli vari*, in *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1975, pp. 116-117; E. BACCHESCHI, S. LEVY [1981], *op. cit.*, 1989, tav. 72. Alberici proponeva il Tirolo o Augsburg come ambiti di provenienza, mentre Baccheschi inseriva l'opera nell'ambito della produzione bresciana del Cinquecento.
- (38) BENVENUTO CELLINI, *La vita* [1558-1566], a cura di M. GORRA, Torino, 1954, (I, XXXI), p. 61.
- (39) Sulla moda nel periodo si veda P. VENTURELLI, *Vestire e apparire: il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola, 1539-1679*, Roma, 1999. Si veda anche CESARE VECCELLIO, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo – Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis*, Venezia, 1598, in particolare le tavv. 161-166, 310-314. Le tavole segnalate si riferiscono all'abbigliamento maschile e femminile tra Lombardia, Veneto, Tirolo e Germania.
- (40) A. PEDRINI, *op. cit.*, 1929, p. 225 fig. 315; E. BACCHESCHI, S. LEVY [1981], *op. cit.*, 1989, tav. 74; *Tra/e. Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'alto Medioevo al Barocco*. Catalogo della mostra (Bergamo, ottobre-dicembre 1984), a cura di P. LORENZELLI, A. VECA, Bergamo, 1984, p. 80. Pedrini e Baccheschi giudicano questa tipologia un prodotto bresciano del XVI secolo.
- (41) Gli stessi motivi, privi però del contrappunto in oro, si trovano anche sui cofanetti (Inv. 25 e 27) dei Musei Civici di Brescia e su due serrature del Musée Le Secq des Tournelles di Rouen. M. PESSIOT, E. QUÉNÉ, schede in M. PESSIOT (a cura di), *La fidèle Ouverture ou l'art du serrurier*, catalogo della mostra (Rouen, 2007) Rouen, 2007 pp. 132 e 168.
- (42) Il riferimento più indicato è il volume *Armature da parata del Cinquecento. Un primato dell'arte lombarda*. Catalogo della mostra (Milano, 25 settembre-14 dicembre 2003), a cura di J.A. GODOY, S. LEYDI, Milano, 2003.
- (43) TEOPHILUS [XII sec.], *De diversis artibus*, a cura di C.R. DODWELL, Oxford, 1961, XCI, p. 164.
- (44) L'oggetto fu esposto alla *Mostra dell'arredamento del Cinquecento veneto*. Catalogo della mostra (Venezia, 1973), a cura di C. BERNARDI, Venezia, 1973, p. 41.
- (45) L. METMAN, H. LE SECQ DES TOURNELLES, *Le Musée des arts décoratifs. Le Métal. I, Le Fer*, Paris, s.d. [1909], tav. XX, figg. 409-411.
- (46) J. BENNETT, *Scientific knowledge*, in *At home in Renaissance Italy*. Catalogo della mostra (London, 2006-2007), a cura di M. AJMAR-WOLLHEIM, F. DENNIS, London, 2006, p. 173 e sch. p. 367 n. 236.
- (47) P. TOESCA, *op. cit.*, 1918, tav. LXXXIX, p. 25.
- (48) Per una tesi ben argomentata sulla realizzazione della cassetta che porta l'iscrizione "*Paulus Ageminius Faciebat*" da parte di un falsario attivo tra Sette e Ottocento si veda A.M. MASSI-NELLI, *The Meneghetti: venetian antique dealers and forgers*, in "Apollo", 132 (342), 1990, pp. 90-94.
- (49) Sulla targhetta legata alla chiave è segnato il n. 142. C. ALBERICI, *op. cit.*, 1975, pp. 116 e 121 fig. 102; *Tra/e, op. cit.*, 1984, p. 80. L'Alberici attribuisce il cofanetto a bottega bresciana del XVI secolo pur segnalando una produzione consimile in ambito francese.
- (50) Il cofanetto è pervenuto al Museo nel 1895 grazie al legato di Francesco Ponti. F. MALAGUZZI VALERI, *op. cit.*, 1917, p. 363 fig. 483; A. PEDRINI, *op. cit.*, 1929 p. 225 fig. 316; C. ALBERICI, *op. cit.*, 1975, p. 114 fig. 97. Alberici propone un'attribuzione ad *atelier* tedesco della fine del XV secolo.

- (51) C.F. BARNES, 1975, p. 28 n. 12.
- (52) P.E. BOCCALATTE, sch. 66, in *Corti e città op. cit.*, 2006, pp. 108-109.
- (53) Si veda, ad esempio, *Tra/e, op. cit.*, 1984, p. 80, n. 74, p. 174, nn. 202-203. L'attribuzione è a bottega francese.
- (54) Collezione privata. *Made of iron*. Catalogo della mostra (Houston, settembre-dicembre 1966), a cura di L. CICERI, Houston, 1966, n. 305.
- (55) I.H. DE HEFNER ALTENECK, *Serrurerie ou les ouvrages en fer forgé du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1870, p. 5 tav. 8.
- (56) L.G. BOCCIA, *L'armatura lombarda tra il XIV e il XVII secolo*, in *Armi e armature lombarde*, Milano, 1980, pp. 13-177.
- (57) F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. Gli artisti lombardi*, Milano, 1917, III, p. 366.

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

Seta, oro, argento e trompe-l'oeil per il trono di Napoleone Re d'Italia

a Palazzo Reale di Milano

Chiara Buss

***I**l trono milanese*

Il giorno 11 aprile 1814 Napoleone I firma l'atto di abdicazione con cui rinuncia al trono di Francia e a quello d'Italia e al 27 dicembre dello stesso anno si conclude l'“Inventario del Mobiliare del Palazzo Reale di Milano”, iniziato in settembre. L'inventario fornisce l'ultima descrizione della Sala del Trono del Primo Regno d'Italia prima che quel simbolo del potere napoleonico venga definitivamente smantellato. Mentre trono e sgabelli saranno utilizzati, con le dovute modifiche, dai regnanti che seguiranno, dei preziosi manufatti tessili che arredavano la Sala si perde traccia, con una eccezione. Si tratta dell'inquietante “ritiro” che riguarda l'arazzo Gobelins, del valore di 23.000 franchi, che decorava una parete della Sala del Trono e che risulta “*ritirato dal Governo della Lombardia*” alla fine del mese di agosto 1814, pochi giorni prima che inizi la stesura dell'inventario, quello stesso Governo della Lombardia che già alla fine di aprile aveva ritirato la cassa contenente il mantello dell'incoronazione⁽¹⁾.

Dall'ampia documentazione del Mobilier National di Parigi sappiamo però che durante la Restaurazione, e ancora fino alla Prima Repubblica, i preziosi tessuti prodotti durante l'impero napoleonico furono continuamente riutilizzati nelle dimore di Stato, e anche il più piccolo metraggio, nuovo o usato, veniva – e viene ancor oggi – catalogato e conservato sino ad una eventuale rimessa in opera. Possiamo quindi presumere che non un metro delle sete operate, delle passamanerie d'oro, dei preziosi filati metallici che costituivano i ricami, dell'opulento velluto di seta verde e del sontuoso raso bianco andarono distrutti. Furono certamente riciclati – dopo aver modificato i decori che troppo chiaramente ricordavano il Bonaparte – e impiegati altrove sino alla loro estinzione fisica.

Ma poiché non furono rimandati al Mobilier Impérial né, come l'arazzo Gobelins, risultano consegnati al Governo della Lombardia, ne perdiamo le tracce. I documenti relativi alle ordinazioni e ai pagamenti di tali materiali sono scomparsi dall'Archivio di Stato di Milano, dove rimangono solo le lettere di accompagnamento dei budget (sic) preventivi e consuntivi di Casa Reale dove tali ordinazioni dovevano figurare in dettaglio⁽²⁾. Dalla ricerca a tappeto nelle altre sedi archivistiche dove doveva esservene arrivata copia, sono emersi alcuni documenti isolati che relativi agli arredi della reggia milanese e in particolare della Sala del Trono⁽³⁾ che, insieme ai dati storici, ci permettono di ricostruire l'aspetto del baldacchino del trono relativamente ai materiali, ai decori e ai colori, dandoci così un'idea dell'impianto simbolico con il quale Napoleone aveva voluto rappresentare il Primo Regno d'Italia.

Il documento da cui prende avvio la ricerca è, naturalmente, l'inventario del 1814, che riportiamo qui di seguito⁽⁴⁾:

“Tappezzeria di veluto verde con stelle d'argento con frangia a vermiglioni in oro, e fiocchi sostenuta da chiodi romani di bronzo - 1
Partite di tende di raso bianco con frangia a vermiglioni d'oro braccialetti e fiocchi d'oro - 4
Panneggiamenti di veluto simile con ricamo in oro, frangia, e fiocchi d'oro con chiodi Romani - 2
Partite di tende per porte simili alla tappezzeria con panneggiamenti simili frangia, e braccialetti con fiocchi d'oro - 8
Trono reale sopra gradinata di legno, baldachino e soprElmo con criniera - 1
Manto di veluto simile alla tappezzeria internamente coperto di pelliccia bianca con armellini sostenuto da due aste di legno dorato con mantovana, e frangia come sopra con cordoni e fiocchi d'oro - 1
Poltrona ricca d'intagli dorati con cuscino simile alla tappezzeria con Frangia, e fiocchi - 1
Scabellino intagliato dorato coperto di veluto come sopra - 1
Soppedaneo a pelle di Tigre per la gradinata del Trono - 1
Detto di Tournay -
[...]”.

La sommaria descrizione indica che il baldacchino che pende dal *soprElmo* a incorniciare il trono è di velluto verde con un decoro a stelle d'argento, foderato con pelliccia di ermellino e decorato con frangia – sciolta e a tortiglioni – cordoni e fiocchi in passamaneria d'oro.

Descrizione suggestiva di opulenza e *grandeur*, ma piuttosto vaga e come sempre

priva di quei dettagli che permettono di conoscere sia la natura formale che quella tessile del pregiato manufatto, se non potesse essere completata dai dati raccolti sulle altre tre Sale del Trono volute da Napoleone tra il 1804 e il 1807, da alcuni cenni documentari e dal ritrovamento di un bel disegno (FIG. 1) che descrive il baldacchino milanese. Questo disegno, attribuito a Luigi Canonica, era stato pubblicato nel 1969 da Bascapé⁽⁵⁾, che per altro non ne indicava la collocazione. Inoltre, la riproduzione molto piccola e in bianco/nero lo riduceva a poco più di un francobollo che nessun elemento poteva aggiungere alla descrizione dell'inventario. Il disegno, ritrovato presso la Raccolta di Stampe Bertarelli⁽⁶⁾, si rivela invece essere un vero progetto che nelle sue notevoli dimensioni (cm 29,4 x 35,5) fornisce dettagli accurati e leggibili, nonché iscrizioni manoscritte a indicare misure, proporzioni e anche l'approvazione ufficiale avvenuta poche settimane prima della cerimonia di incoronazione, il 26 maggio 1805.

Leggiamo infatti, al centro del lato superiore: *“Approuvé disp. d'ordonnance du 5 Mars 1805, an 4, à Paris. F. Mariscalchi”*. Il progetto era dunque stato approvato dall'Imperatore e l'approvazione era controfirmata dal Ministro degli Esteri del Regno d'Italia che risiedeva a Parigi, conte Ferdinando Marescalchi.

La caratteristica che più colpisce nel disegno milanese è la sua somiglianza con il progetto definitivo di Percier e Fontaine per il baldacchino e trono di Napoleone Imperatore destinato al Palazzo delle Tuileries (FIG. 2)⁽⁷⁾. Uguale è l'impianto del baldacchino nei suoi elementi costitutivi: una corona ancorata alla parete, che termina in un cimiero piumato dal quale pende il manto che, sostenuto da due alabarde, si schiude a rivelare il trono poggiato su un soppalco a tre gradini. Uguale anche l'impianto decorativo e materico: struttura in legno scolpito e dorato, faccia esterna del manto in velluto ricamato in metallo, faccia interna in tessuto di seta unito ricamato con un motivo più leggero, piume di struzzo sul cimiero, trono con spalliera circolare, la base delle alabarde decorata da due grifi affrontati di dorso, chiaro riferimento al trono in bronzo cesellato di Dagoberto I, re dei Franchi (632-639). Certo, il baldacchino milanese, meno slanciato e con una trabeazione in luogo della corona, è decisamente più classico. Quanto al seggiolone, appare come un ibrido dei tre troni imperiali: uguale nell'impianto disegnativo a quello di St. Cloud e delle Tuileries, ma privo dell'essenziale linearità di quelli, mentre con la decorazione pesante e i braccioli *“a testa di leone alato”* ricorda da vicino il trono di Versailles (FIGG. 5-8). A questo proposito, è interessante notare che il trono del disegno corrisponde perfettamente al terzo di tre seggioloni che erano ancora conservati nella Guardaroba Reale nel 1909, descritto come *“[...] di legno intagliato e dorato, con schienale a fodrina circolare nel centro [...] sedile e braccioli imbottiti, [...] con piedi a testa di leone alato”*⁽⁸⁾, del quale si sono perse le tracce. Se confrontiamo il disegno del baldacchino per la Sala del Trono con quello per *“l'apparato dell'incoronazione nel Duo-*



FIG. 1 - L. Canonica, *Disegno per baldacchino e trono di Napoleone I, Re d'Italia, 1805.*
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Inv. A.S. 52-28.

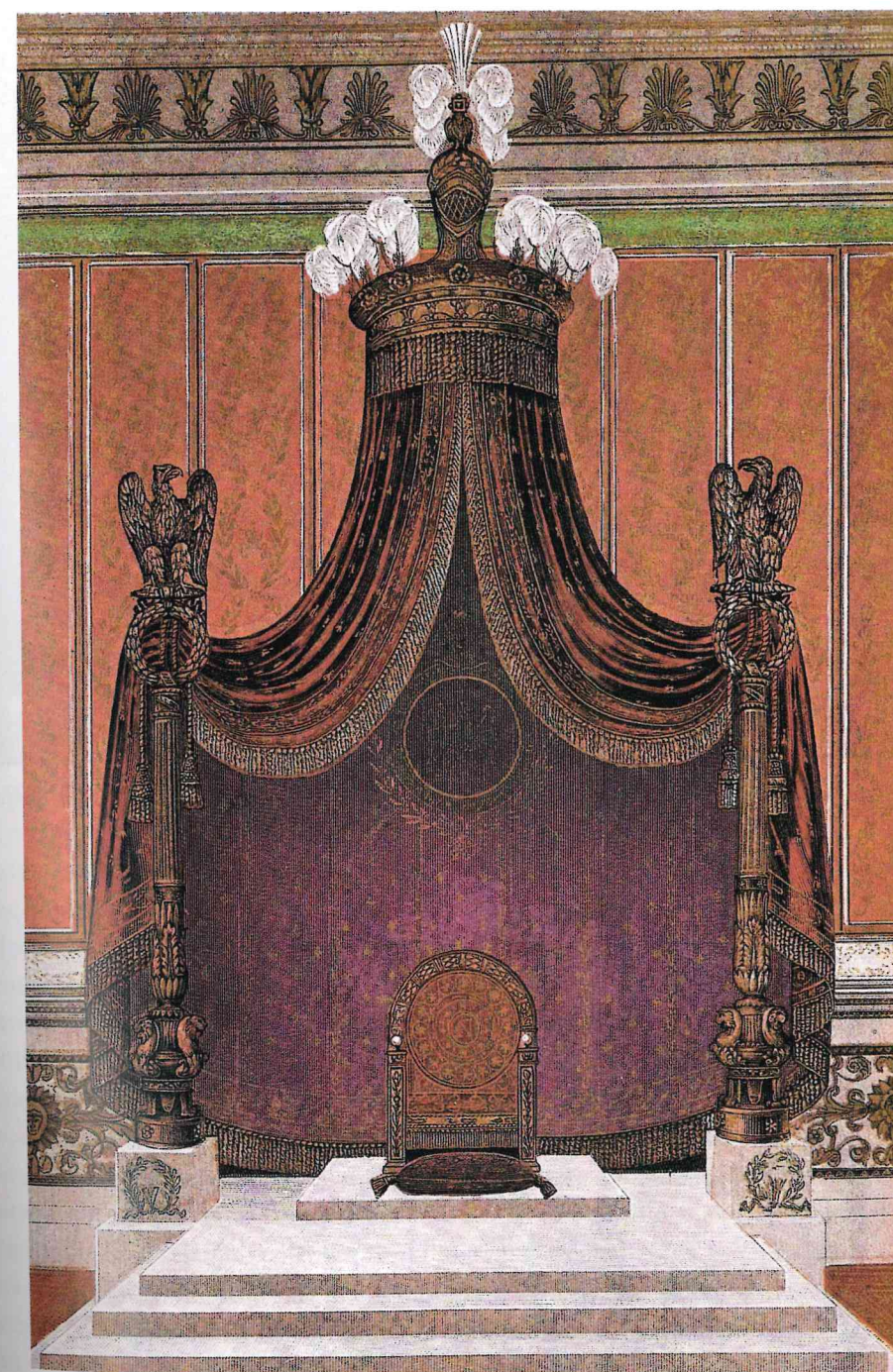


FIG. 2 - Ch. Percier e P.-Fr.-L. Fontaine, *Progetto definitivo per il trono di Napoleone Imperatore, al Palazzo delle Tuileries, 1804.*
Collezione Olivier Le Fuel, Paris.

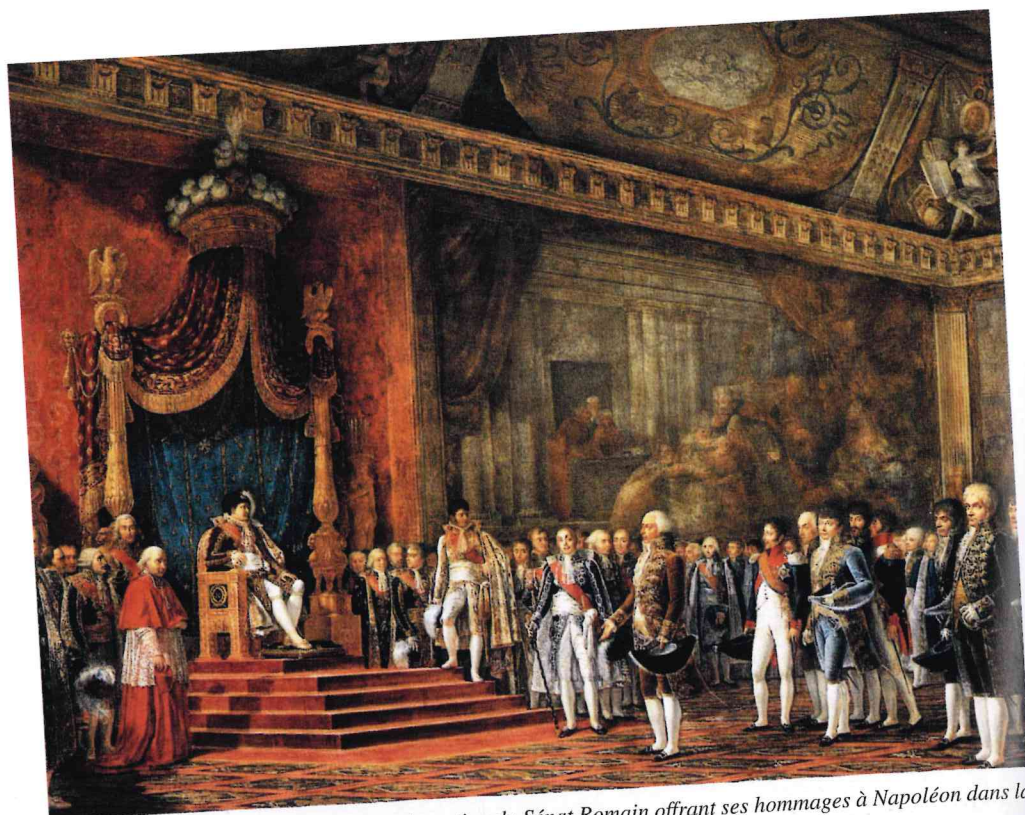


FIG. 3 - Innocent Louis Goubaud, *La Députation du Sénat Romain offrant ses hommages à Napoléon dans la Salle du Trône du Palais des Tuileries, le 16 novembre 1805*, 1810. Musée National du Château de Versailles.

mo di Milano”⁽⁹⁾ (FIG. 4), completamente diverso nella struttura e nei decori, dove solo il trono è lo stesso, risulta chiaro che il baldacchino per il Palazzo Reale si ispira al modello francese. La differenza tanto marcata tra il baldacchino per la cerimonia in Duomo e quello che sarebbe rimasto nella Sala del Trono si spiega forse nel diverso ruolo dei due apparati. Al suo insediamento ufficiale di fronte ai milanesi, con la struttura temporanea Napoleone vuole evocare la tradizione artistica italiana, divenirne l’erede. Per la Sala del Trono che invece sarà vista solo da diplomatici e aristocratici, vuole ribadire il suo duplice e ben più importante ruolo, come dichiarato in testata di ogni lettera e documento ufficiale del regno italiano, e cioè “Napoleone Imperatore dei Francesi e Re d’Italia”.

Il “manto di veluto verde con stelle d’argento”

Naturalmente l’esterno del drappeggio del baldacchino è verde, il colore che Napoleone aveva scelto per il suo regno italiano. E la tonalità di verde sarà stata quella satura e piuttosto scura/brillante, più tardi denominata “verde impero”, ottenuta dai tintori lionesi già nei primissimi anni dell’Ottocento. Questa tonalità si ispirava alle tonalità verdi degli affreschi di Pompei che, insieme alla tonalità dei rossi, aveva già nel decennio precedente scalzato i toni cari al gusto rococò: i verdi chiari o gialli, i cupi rossi cremisi e gli aranciati rossi *ponceau*. L’origine di queste tonalità di rosso e di verde fornisce a Napoleone il modello *imperiale romano* di quella che sarà la paletta tonale e cromatica di tutti gli arredi delle dimore ufficiali del “suo” impero, che possiamo ancora oggi vedere nei numerosi reperti non stinti conservati presso il Mobilier National⁽¹⁰⁾ di Parigi o più semplicemente all’interno delle cuciture del manto indossato da Napoleone per l’incoronazione in Duomo, conservato presso il Museo del Risorgimento a Milano (FIG. 12) e del *petit costume* conservato al Museo Stibbert di Firenze.

Quanto alla tipologia tessile si trattava, come dichiarato nell’inventario, di un velluto, esattamente come nei tre troni imperiali costruiti in Francia. E dai reperti ancora esistenti sappiamo che i velluti creati per Napoleone dalle manifatture lionesi erano tornati a essere di quella qualità eccelsa che aveva caratterizzato questa tipologia tessile nei centri italiani che per primi l’avevano creata nel XV e XVI secolo. L’ottima qualità era ottenuta grazie alla selezione delle migliori materie prime e alla ormai ineguagliata perizia di tintori e tessitori lionesi. La Grande Fabrique di Lione si riforniva di seta da varie regioni d’Italia, Spagna e Francia e le diverse qualità erano selezionate a seconda dell’impiego in ordito o in trama, a seconda della destinazione alla tessitura di operati oppure uniti⁽¹¹⁾. La tessitura del velluto aveva poi caratteristi-

che tecniche di perfezione e ricchezza che risultavano in un pelo alto e fitto, su un fondo raso tutto di seta, dove sia ordito che trama di fondo erano tinti dello stesso colore del pelo, una raffinatezza quest'ultima che faceva lievitare i costi ma aumentava anche lo status del manufatto⁽¹²⁾.

I documenti relativi all'acquisto del velluto non sono stati ritrovati⁽¹³⁾, ma dalla documentazione al Mobilier National risulta che i rari tentativi di risparmiare sui tessuti facendoli eseguire da manifatture di Firenze, Lucca o Perugia, risultarono insoddisfacenti, e comunque fra i casi compresi nell'archivio imperiale⁽¹⁴⁾, la Reggia di Milano non figura. Ma dai documenti conservati alla Bibliothèque Marmottan di Parigi, sappiamo che nel 1809 Luigi Canonica, *Architetto della Casa Reale*, si occupa dell'acquisto di sete tessute a Milano. Fra le numerose relazioni scritte a questo proposito, risulta particolarmente interessante quella datata 6 giugno, nella quale, descrivendo le caratteristiche tecniche e il prezzo delle sete "del fabbricante di Via Rugabella", scrive che sono "di buona qualità, quasi parimente a quelle che prima si comandavano a Lione"⁽¹⁵⁾. Se aggiungiamo che il baldacchino del trono risulta "finito" l'11 maggio 2007⁽¹⁶⁾ – in tempo per la prima visita di Napoleone a Milano dopo l'incoronazione, nel novembre 1807 – possiamo collocare l'acquisto del velluto verde nel primo trimestre del 2007, a Lione. In base a questi due dati, assume un notevole interesse l'annotazione trovata nel *Livre de Commandes* di uno dei fabbricanti lionesi più attivi per gli arredi imperiali tra il 1800 e il 1807, Camille Pernon. Nel primo foglio del *Livre*, anno 1807, leggiamo "*Commis pour S.M. 78 aunes de velours uni poil fond vert*"⁽¹⁷⁾, cioè m 93,60⁽¹⁸⁾ di velluto tagliato, unito, verde. Sua Maestà aveva impiegato velluto verde unito solo per i suoi *cabinets de travail* nelle dimore francesi, ma 93 metri – con una altezza della pezza di soli cm 52 – sarebbe insufficiente per pannelli a parete e tendaggi, ed esagerata per sole sedute, mentre invece corrisponde perfettamente alla quantità necessaria per un baldacchino, come è stata calcolata da Michel Chauveau per il rifacimento del trono milanese⁽¹⁹⁾.

Quanto al motivo della stella, sappiamo che appariva a ricamo sulla faccia interna del baldacchino dei due troni imperiali portati a completamento – Palais des Tuileries e Chateau de Fontainebleau – entrambi decorati sulla faccia esterna con il motivo delle api⁽²⁰⁾. Le api, che apparivano anche su tutti i decori del coro di Notre Dame e sul mantello di Napoleone in occasione dell'incoronazione a imperatore del 1804, dovevano ricordare i primi re del popolo franco poiché Childerico I, morto nel 481, sembra fosse stato sepolto con indosso un "manto di porpora disseminato di api d'oro"⁽²¹⁾. Si trattava dunque di un simbolo del potere costituito molto più antico e "nazionale" di quanto fossero i gigli che avevano rappresentato la monarchia francese dai Capetingi sino ai Borbone. Quanto alle stelle, queste ricordano l'antico stem-

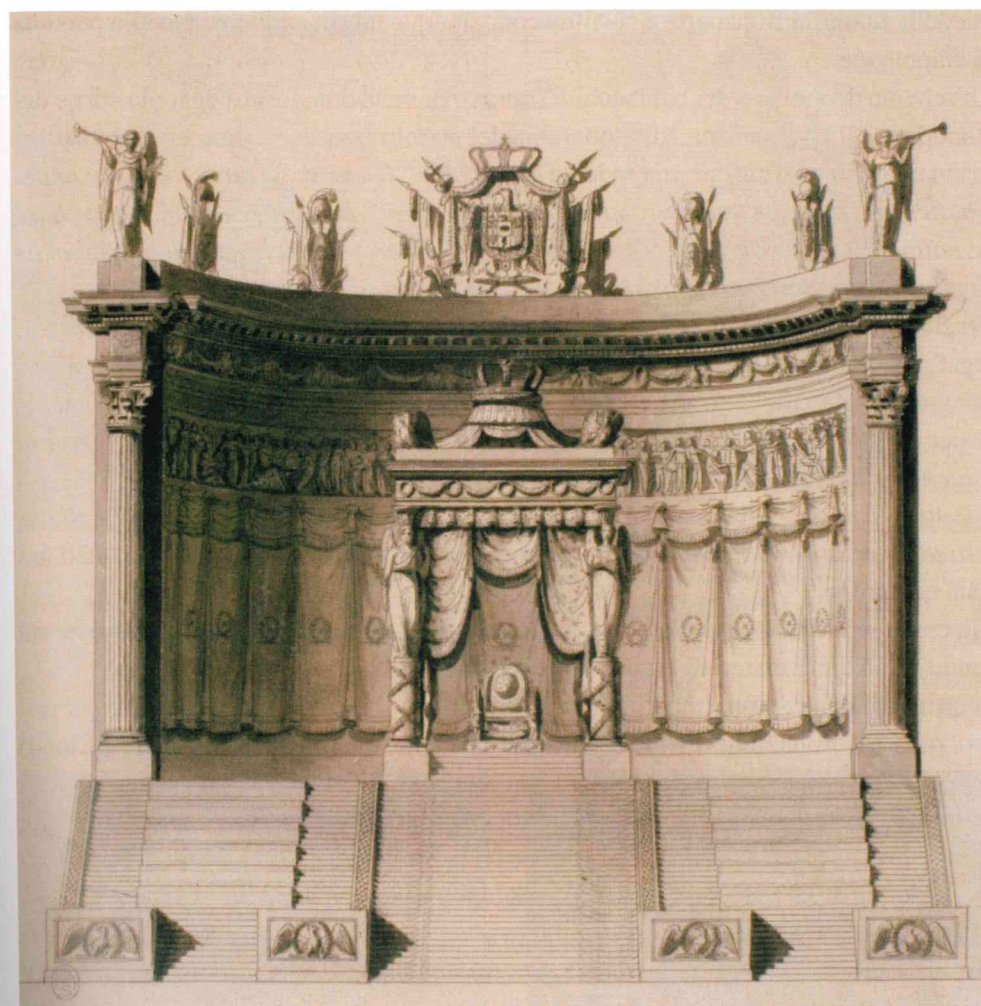


Fig. 4 - Disegno per Apparato dell'incoronazione nel Duomo di Milano.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Inv. A.S. 52-28.

ma della famiglia Bonaparte e costituiscono dunque un rimando preciso alla persona di Napoleone.

Lo schema decorativo dei baldacchini francesi doveva dunque collegare la stirpe dei Bonaparte alla prima forma di monarchia del popolo francese, come lui stesso afferma in una lettera al suo sovrintendente agli arredi: *"On mettera sur le manteau imperial des étoiles ou plutôt des abeilles d'or; ce dernier emblème aura quelque chose de national; on en trouva dans le tombeau de Childéric 1. Cet insect est le symbol de l'activité, les étoiles seront pour moi, les abeilles pour le peuple"* ⁽²²⁾.

Per il trono del Re d'Italia, dunque, viene scelto il motivo araldico direttamente collegato alla famiglia Bonaparte, la stella, per decorare la parte più importante dei cortinaggi, il velluto della faccia esterna. A riprova del fatto che Napoleone voleva tenere per i suoi discendenti diretti il trono d'Italia (*"l'Empereur Napoléon se réserve la Régence du Royaume d'Italie jusqu'au temps ou le Roi d'Italie sera Majeur"*), e a questo fine non inglobò mai il Regno d'Italia nell'Impero (*"la Couronne d'Italie ne puisse être réunie à la couronne de France..."*) ⁽²³⁾, come aveva fatto per altri stati italiani ed europei.

Ma come erano queste stelle? Con quale schema e quale densità erano disposte sul fondo? Con quali materiali erano state eseguite e da chi?

I cortinaggi dei tre troni imperiali portati a termine (il terzo è quello eseguito per primo, per l'incoronazione a Notre Dame nel 1804, destinato poi al Palais di St. Cloud) sono tutti scomparsi, ma una notevole documentazione relativamente a quello delle Tuileries ci viene fornita da due immagini del 1810: il dipinto di Goubaud (FIG. 3), che lo mostra in occasione di una seduta del novembre 1809 ⁽²⁴⁾ e l'incisione di Percier e Fontaine, che ne danno versione pochi mesi dopo, nell'aprile 1810 ⁽²⁵⁾. Sia nel dipinto che nella stampa risulta evidente la disposizione "a scacchiera" dei motivi sul fondo in velluto, mentre non potremmo calcolare la loro misura singola e quella del modulo essendo le due immagini non propriamente in scala relativamente a questo dettaglio.

Ma questi dati ci vengono forniti dal *Journal des ventes* del ricamatore di corte Picot ⁽²⁶⁾, dove troviamo annotazioni relative a tutti i ricami da lui eseguiti per i due baldacchini. Partiamo dunque dal baldacchino di Fontainebleau, le cui misure corrispondono a quello milanese ⁽²⁷⁾, per il decoro esterno del quale Picot consegnò 350 api ⁽²⁸⁾. Trasportando i dati al baldacchino milanese, possiamo ipotizzare stelle con un diametro massimo di circa 10 centimetri, disposte in uno schema a scacchiera con un modulo di circa 22 centimetri. Questo dato trova conferma in un appunto volante, ritrovato in una cartella nell'archivio Picot, dove leggiamo *"60 abeilles quinconce à chaque aune"* ⁽²⁹⁾, cioè 60 api disposte a scacchiera in ogni quadrato di cm 120 di lato ⁽³⁰⁾.

Quanto alla tipologia della stella, sono tre i modelli che ritroviamo nelle sete operate



FIG. 5 - L. Canonica, *Disegno per baldacchino e trono di Napoleone I, Re d'Italia* (particolare), 1805. Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, Inv. A.S. 52-28.

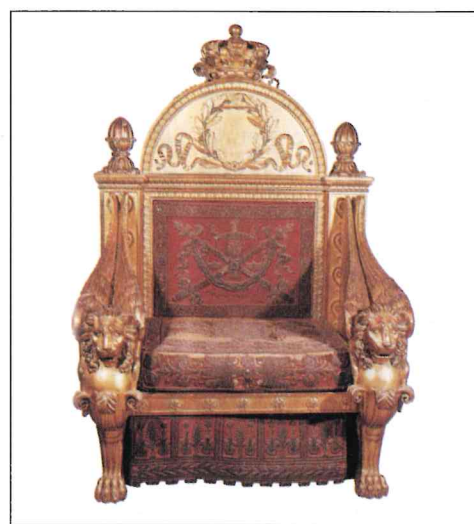


FIG. 6 - Jacob-Desmaller, su disegno di Ch. Percier e P.-Fr.-L. Fontaine, *Seggiolone del trono di Napoleone I*, 1804. Musée des Arts Décoratifs, Parigi.



FIG. 7 - Jacob-Desmaller, su disegno di Ch. Percier e P.-Fr.-L. Fontaine, *Seggiolone del trono di Napoleone I, creato per il Palazzo di St. Cloud*, 1804 1808 nella Sala del Trono del Castello di Fontainebleau. Musée National du Château de Fontainebleau.

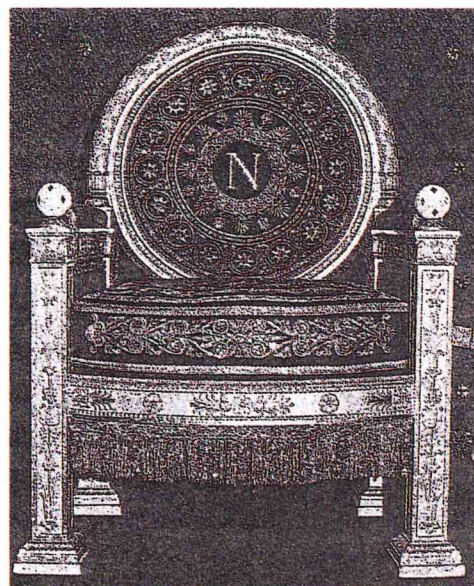


FIG. 8 - Jacob-Desmaller, su disegno di Ch. Percier e P.-Fr.-L. Fontaine, *Seggiolone del trono di Napoleone I*, 1804. Mobilier National, Parigi, depositato presso il Musée National du Château de Fontainebleau.

conservate al Mobilier National⁽³¹⁾: a cinque, sei e otto punte. Quelle con un numero pari di punte sono ovviamente sempre inserite in uno schema disegnativo complesso che le vede come chiave di volta di una rete a maglie esagonali o ottagonali. Quando invece la stella costituisce l'unico decoro sul fondo, allora viene sempre privilegiata la versione a cinque punte, come nello splendido esemplare in raso bianco broccato in oro, tessuto per la camera da letto dell'imperatore alle Tuileries⁽³²⁾, e soprattutto come nel caso del trono di Fontainebleau recentemente riallestito (FIG. 9), e del nostro disegno milanese.

Per la tipologia del ricamo non possiamo far riferimento né all'inventario né al disegno, che non danno elementi se non attinenti al colore dei materiali, ma piuttosto al trono di Fontainebleau, e in particolare al ricamo delle api (FIG. 10) che là hanno la funzione di decoro principale del manto, come a Milano hanno le stelle. Le api erano state eseguite a riporto con oro filato e con una variante di oro filato che assomiglia alla canutiglia, e con applicazione di borchie. Anche le rosette e le ricche bordure che decorano la faccia esterna del mantello dell'incoronazione milanese (FIG. 11) sono ricamate con una raffinatissima imitazione della canutiglia e paillettes, e data la somiglianza formale tra il motivo a stella e quello a rosetta, possiamo ipotizzare che il decoro esterno del baldacchino fosse eseguito – come le rosette – con questo filato. Se la canutiglia⁽³³⁾ è stato il “filato” più articolato e complesso impiegato nel ricamo, sin dal XVI secolo, la sua imitazione come la vediamo nel mantello dell'incoronazione milanese è davvero sorprendente: aumentando lo spessore della lamella, si ottiene quell'effetto “spirale vuota” della canutiglia, mantenendo invece l'anima in lino che rende la spirale molto più durevole, e meno costosa da eseguire.

Un'altra informazione sul decoro ci viene dal disegno milanese dove notiamo che seduta e schienale del trono sono anch'essi decorati a stelle, più piccole e ravvicinate di quelle poste sul cortinaggio, e così doveva essere, esattamente come documentato per il trono di Fontainebleau, mentre i due troni imperiali rimasti, quello delle Tuileries e quello di St. Cloud, presentano un decoro molto più articolato e adattato alla forma circolare di seduta e schienale (FIGG. 7-8).

Sempre dal disegno milanese risulta abbastanza chiaramente che la bordura ricamata lungo tutti i bordi del cortinaggio rappresenta un tralcio di alloro, esattamente come nelle bordure di Fontainebleau, e la possiamo dunque ipotizzare ricamata a riporto esattamente come quella, anch'essa con argento dorato filato, paillettes e canutiglia. L'esecuzione dei ricami in metallo era quasi certamente stata affidata a Picot, ricamatore di corte e autore di tutti i baldacchini imperiali e di tutti i *costumes* che Napoleone indossò sia per l'incoronazione parigina che per quella milanese. Purtroppo l'unico *Journal des ventes* di Picot ancora esistente arriva al 30 marzo 1807 e poiché il baldacchino milanese risulta “finito” solo l'11 maggio 1807⁽³⁴⁾, la nota di addebito doveva trovarsi nel *Journal* successivo, andato perduto⁽³⁵⁾.

Fodera del manto “di pelliccia bianca con armellini”

La faccia interna dei cortinaggi del trono di Milano è, secondo il redattore dell'inventario, “di pelliccia bianca con armellini”. Se era norma, e lo è stata sino a tempi recenti, che l'interno del manto reale o imperiale fosse foderato di pelliccia bianca di ermellino arricchita dall'applicazione delle code nere dell'animale – come vediamo nel mantello dell'incoronazione imperiale conservato al Museo di Fontainebleau – l'impiego di questo materiale non risulta diffuso per il decoro del baldacchino del trono. Certamente non per i troni voluti da Napoleone, compresi quelli di St. Cloud e Monte Cavallo mai portati a termine, ma di cui esistono i progetti⁽³⁶⁾. Più che con pelliccia, ritengo che la faccia interna dei cortinaggi del trono di Milano fosse foderata con un raso di seta ricamato, esattamente come alle Tuileries e a Fontainebleau. E il motivo ricamato, poiché non poteva, come in quelli, essere la stella che già compare all'esterno, qui era la coda d'ermellino, esattamente come descritto nell'inventario⁽³⁷⁾, come vediamo nel disegno milanese, e come possiamo riscontrare nel mantello dell'incoronazione, custodito presso il Museo del Risorgimento. La fodera del mantello, infatti, è costituita da un raso di seta bianco decorato a motivi stilizzati che ricordano la coda d'ermellino, ricamati con filo di seta marrone scuro a *punto raso* (FIG. 13). Il punto raso, quando eseguito con perizia, assomiglia talmente all'armatura del tessuto raso da far apparire il motivo non ricamato, ma dipinto⁽³⁸⁾, oppure stampato. E questo è il caso della fodera del manto verde, che alcuni hanno definita “stampata”. L'ottima qualità del ricamo trova riscontro nel suo costo, come possiamo verificare in una pagina del *Journal des ventes* di Picot, che ricamò tutto il guardaroba di Napoleone per l'incoronazione italiana. Infatti alla data 8 *germinal an 13* (29 marzo 1805) nel conto totale presentato al Ministro degli Esteri Marescalchi (FIG. 14), troviamo che per l'esecuzione di “18 aulnes des satin blanc brodé imitant la peau d'hermine [...]” (m 21,60⁽³⁹⁾) di raso bianco ricamato a imitazione della pelliccia d'ermellino, vengono messi in conto 1296 franchi, una cifra notevolissima se la confrontiamo con quella pagata per tutti i ricami in oro e argento su velluto verde per i due abiti di Napoleone: 9.000 franchi per il *petit costume* con mantello corto che indossò al ricevimento a Palazzo Reale – oggi conservato al Museo Stibbert – e 14.000 franchi per il *grand costume* e la faccia esterna del mantello indossati per la cerimonia in Duomo⁽⁴⁰⁾.

Si trattava dunque di un decoro importante, non per la qualità dei materiali (filo di seta e non di metallo prezioso), ma per la qualità dell'esecuzione.

Se il velluto ricamato in oro e argento è il simbolo per eccellenza del potere – sia esso civile o ecclesiastico – da quando il velluto compare nel mondo occidentale, nel XIV secolo, l'imitazione a ricamo della pelliccia di ermellino è cosa stravagante che



FIG. 9 - Sala del trono nel Castello di Fontainebleau. Riallestimento degli anni 1980-1990.



FIG. 10 - Cortinaggio del baldacchino del trono, Castello di Fontainebleau (particolare). Velluto tagliato, unito, ricamato a riporto con oro filato imitazione canutiglia e paillettes.
Musée National du Château de Fontainebleau



FIG. 11 - Rosetta sul manto indossato da Napoleone I nel giorno dell'incoronazione a Re d'Italia (particolare del decoro). Ricamo a riporto in argento filato a imitazione canutiglia e applicazione paillettes. Civiche Raccolte Storiche, Milano.



FIG. 12 - Manto indossato da Napoleone I nel giorno dell'incoronazione a Re d'Italia. Velluto tagliato, unito, ricamato a riporto con argento e oro filato imitazione canutiglia, paillettes e borchie. Civiche Raccolte Storiche, Milano.

ad oggi possiamo attribuire solo alla creatività di Napoleone⁽⁴¹⁾ e del gruppo di artisti e artigiani di cui si circondava. Come notato sopra, il *Journal des ventes* di Picot registra le vendite dal 1° gennaio 1803 sino al 30 marzo 1807⁽⁴²⁾, pertanto non può contenere i lavori effettuati per il baldacchino milanese che risulta “finito” solo l’11 maggio di quell’anno⁽⁴³⁾.

“Soppedaneo a pelle di tigre per la gradinata del Trono”

Quanto al *soppedaneo*, molto probabilmente si trattava di un *velours moquette* oppure di un *velours de Utrecht* in lana.

Il termine *moquette* agli inizi del XIX secolo indicava un tappeto di recentissima invenzione, a pelo di lana riccio (cioè non tagliato, esattamente come il velluto riccio), adattato a coprire tutta la superficie del pavimento, *da parete a parete*. Il termine fa riferimento al Marchese de la Moquette che nel, terzo quarto del Settecento, per primo ricoprì non solo le pareti, ma anche il pavimento di un suo salottino, con un velluto a pelo di lana tagliato, velluto per la cui produzione la città di Utrecht era famosa sin dal XV secolo⁽⁴⁴⁾.

Nel periodo Impero un tappeto non a nodi, ma a pelo come il velluto, era dunque segno di grande modernità, oltre a rappresentare un notevole vantaggio in termini di costi e tempi. Sappiamo infatti dalla ricca documentazione prodotta dallo studioso Samoyault relativamente alle sale del trono napoleoniche, che quando queste vennero allestite in prima istanza non ci sono né i fondi né i tempi lunghi necessari a tessere un tappeto Savonnerie e si ripiega sempre su una moquette di Tournai che viene sostituita qualche anno dopo con un ben più sontuoso Savonnerie (la cui tessitura occupava quattro o cinque anni di lavoro da parte di maestranze altamente specializzate), in osservanza agli ordini che l’imperatore aveva impartito a Duroc nel settembre 1807, secondo cui i tappeti nelle sale del trono dovevano essere tutti della Manifattura Savonnerie⁽⁴⁵⁾.

Quanto al disegno *a pelle di tigre*, si tratta di un errore di definizione dovuto non tanto all’ignoranza di elementi di zoologia da parte del redattore milanese dell’inventario, quanto alla probabile traduzione letterale dal francese. Come ampiamente dimostrato dalla documentazione del Mobilier National e del Fondo Empire presso gli Archives Nationales, la definizione *peau de tigre* e quella *peau mouchetée* erano impiegate – in Francia nei primi anni dell’Ottocento – come sinonimi ed entrambe indicavano il motivo a macule che evoca la pelliccia del leopardo⁽⁴⁶⁾. Dopo la campagna d’Egitto, molte forme di orientalismo diventano di moda nell’abbigliamento e nell’arredo. In particolare la pelle di leopardo – che già era norma negli eserciti ottomani, e poi in quello ungherese – entra a far parte delle uniformi

dei dragoni a cavallo come simbolo del valore ferino del nuovo eroe romantico, il militare⁽⁴⁷⁾. Un significato ancora più ampio poteva avere non una vera pelle di leopardo sul campo di battaglia, ma la sua raffinata evocazione nel disegno di un tappeto sul pavimento delle dimore dell’eroe per eccellenza, Napoleone. Troviamo infatti questa moquette *parete a parete* nella sala da pranzo del Castello di Compiègne (FIG. 17) e nella sala da bagno dell’Imperatore al Grand Trianon. Ma, ancora più evocativa, la troviamo sul *marche-pied* del trono alle Tuileries che risulta essere stato ricoperto con un “*tapis simple à dessin de peau mouchetée*”⁽⁴⁸⁾. Alla luce di questi fatti, il disegno milanese – poco chiaro relativamente a questo dettaglio – sembra comunque evocare più delle macchioline che non delle striature; possiamo dunque ipotizzare anche a Milano una gradinata coperta da un tappeto di lana, a pelo, con disegno a macchie di leopardo. Anche a Milano, come in Francia, si vuole ricordare la conquista dell’Egitto da parte dell’eroico generale, e anche sottolineare l’interesse per le culture lontane e passate di colui che in Egitto aveva portato studiosi e scienziati. E infine si intende ribadire il gusto per l’innovazione – anche provocatoria – che caratterizzava le scelte decorative dell’Imperatore-Re.

Conclusione

La Sala del Trono nella Reggia di Milano fu completata con i pannelli murali, i tendaggi e le portiere di velluto verde soltanto nel 1813, datazione cui arriviamo – in mancanza dei *budgets* di Casa Reale – grazie a un insieme di indizi e documenti isolati.

Il primo documento è l’inventario dell’11 maggio 1807, nel quale la Sala del Trono risulta avere ancora un arredo di pareti, tendaggi e portiere in “*damasco cremisi*”⁽⁴⁹⁾. L’altro documento è una lista di “*Relevés de la Caisse des Dépôts*” del Regno d’Italia, datata 12 aprile 1814, dove troviamo la somma di 20.000 lire milanesi “*pour la tapisserie de la salle du Trone*”⁽⁵⁰⁾. Tra queste due date fu dunque allestito l’arredo *en suite* di velluto verde che troviamo descritto nell’inventario conclusosi nel dicembre 1814. Dai preventivi di consistenti spese decise nel 1810 – nel corso della campagna di arredo del palazzo promossa in previsione dell’arrivo a Milano della nuova imperatrice, Maria Luisa d’Austria⁽⁵¹⁾ – possiamo collocare in quell’anno l’ordinazione. Una ordinazione nel 1810 risulterebbe congrua con quelli che sappiamo essere i tempi di consegna di un tale metraggio di velluti operati (messa a telaio di un nuovo disegno, tessitura di un velluto operato, prove di qualità di tessitura, filati e tinture) che oscillavano tra i due e tre anni⁽⁵²⁾.

Il baldacchino del trono, con progetto approvato nel marzo 1805, viene completato nei primi mesi del 1807, data cui arriviamo in base all’inventario dell’11 maggio 1807, dove si legge: “*Trono di S.M.R.I. finito*”. Questa data viene confermata dalla



FIG. 13 - Decoro a code di ermellino sulla fodera di raso del manto indossato da Napoleone I nel giorno dell'incoronazione a Re d'Italia (particolare). Ricamo a punto raso in seta marrone. Civiche Raccolte Storiche, Milano.

125
28 germinal an 13
Dont Son E le Ministre Marescalley
du relation exterieur
un Manteau de velours vert
grand costume brode' en or et argent 14000
un Manteau de velours vert
petit costume
un Manteau de velours vert
petit costume
brode' imitant la queue d'hermine
a 72 - - - 1296
un Manteau petit costume
de velours vert brode' en or 9000
un t. p. int. de velours blanc 600
un habit de velours vert a veste
de caneli blanc boutons
et la garniture - - - 3500
un porte feuille de velours vert
brode' en or pour le velours
la satin blanc et la monture
de porte feuille - - - 780
le coussain de velours vert
brode' en or pour le velours
le dore et la monture
de le coussain a 172 - - - 668
29866
L'entité de la facture de Son
donné a Son Excellence M. Marescalley (le Duc)
(son duc)
Ambassadeur Ministre des Relations exterieures
de la Republique Italienne
Par Son Excellence de la M. Impereur Roy
Savon
enregistre

FIG. 14 - Journal des ventes della Maison Picot, ricamatrici di corte di Napoleone I, p. 125. Annotazione sul conto da presentare al Ministro degli Esteri del Regno d'Italia per i ricami dei due costumes approntati per l'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia. Archives Atelier Picot, Parigi.

commande a Pernon, nei primi giorni del 1807, di circa 93 metri di velluto verde unito per Sua Maestà⁽⁵³⁾ (che non va ad arredare nessun'altra stanza privata di Napoleone) e dalle indicazioni di Luigi Canonica, secondo il quale prima del 1809 le sete per *panneggianti* venivano ordinate a Lione⁽⁵⁴⁾.

Quanto alla manifattura dei velluti operati e delle bordure per pareti, cortinaggi e copertura sedute, possiamo essere certi che questi furono commissionati in Francia in base alla descrizione accurata delle sete ordinate ai fabbricanti milanesi dopo il 1808, da parte di Luigi Canonica, dove non figurano mai velluti verdi⁽⁵⁵⁾, e in base al ben noto legame di Napoleone con la città di Lione. La Grande Fabrique nel 1800 aveva visto il numero dei suoi telai ridotto a 7000 – dai già pochi 9335 del 1788 – a causa di una moda vestimentaria che da un trentennio richiedeva solo tessuti uniti e della crisi economica causata dalla Rivoluzione. Già come Primo Console, Napoleone riorganizza la struttura legislativa, finanziaria e commerciale che ordina la produzione serica della città, tanto da essere acclamato, già nel 1802, “*Réparateur*”⁽⁵⁶⁾, e poco più tardi “*Réédificateur de Lyon*”⁽⁵⁷⁾ per aver fondato nella città L'École de Chimie e avervi dislocato una delle tre Écoles Nationales di disegno. Riportata la Grande Fabrique agli antichi livelli di qualità, Napoleone fornisce le più ricche committenze mai registrate grazie alla campagna di arredo dei palazzi imperiali non solo in Francia, ma in tutti i possedimenti dell'Impero. Esigendo il miglior prodotto per gli arredi di Stato – con un sistema di controllo-qualità di tessitura e tintura che tiene anche i migliori fabbricanti costantemente all'erta – Napoleone riporta la Grande Fabrique al suo ruolo primario nella produzione serica europea, con un picco nel 1810, anno delle maggiori committenze, che vede attivi in città 13.300 telai, 60 tintorie, 385 *brodeuses* e 45 *marchand-brodeurs*⁽⁵⁸⁾. Con una tale formidabile macchina produttiva di tutti i beni di lusso tessili, sarebbe difficile credere che per la sala del suo trono italiano non si fosse rivolto a maestranze francesi, così come aveva fatto per tutti i tessuti dell'incoronazione milanese.

Quanto all'impianto decorativo del baldacchino della nostra città, questo appare simile a quello dei troni francesi.

L'imperatore era notoriamente attento a ogni piccolo dettaglio dell'abbigliamento di corte e dell'arredo dei suoi palazzi, consapevole dell'importanza simbolica di ogni minimo particolare, formale e cromatico, e il risultato delle sue direttive⁽⁵⁹⁾ si traduceva sempre in una calibrata mescolanza di elementi attinti dalla tradizione più antica del potere con elementi simbolici riconducibili alla sua persona, e con altri assolutamente nuovi, caratterizzati spesso dal desiderio di mettere in evidenza le capacità tecniche all'avanguardia delle maestranze tessili francesi.

Così nei troni imperiali troviamo la tonalità di rosso porpora degli imperatori romani e non il rosso cremisi delle monarchie europee; le api dei Merovingi e non i gigli di



FIG. 15 - Lione, Manifattura Chuard, 1811-1813. Lampasso, fondo raso écru, broccato con seta di due toni color tabacco e con argento e oro (filato, riccio e sorbec). Commissionato per la Sala dei Ministri a Palazzo Reale di Milano. Musée des Tissus et des Art Décoratifs, Lione, cat. 26.958.

Capetingi, Orléans e Borboni; tutti i simboli del mondo classico e non quelli europei dal Medio Evo in poi.

E tutto ciò abbinato alle stelle del suo stemma familiare, alla fritillaria, che proprio perché denominata *Corona imperialis florum* lui elegge a simbolo del “suo” impero e fa introdurre in molti tessuti sulle pareti dei suoi palazzi⁽⁶⁰⁾ (FIGG. 15-16), per arrivare all’imitazione a ricamo della testurizzazione della pelliccia di ermellino e alla evocazione del manto del leopardo in un tappeto di lana.

Come alle Tuileries e a Fontainebleau, anche a Milano il trono e il suo baldacchino comunicano chiaramente la duplice immagine che Napoleone vuole dare di sé: capo di Stato, come nella più antica tradizione, ma anche eroe moderno⁽⁶¹⁾.

Si potrebbe aggiungere che attraverso le sue scelte tessili, Napoleone volesse comunicare un aspetto particolare del suo eroismo, e cioè il coraggio della innovazione trasgressiva. E al contempo volesse anche ribadire l’alto livello di specializzazione tecnologica delle maestranze francesi che tutte le sue richieste – anche le più stravaganti – sapevano tradurre in tessuti di inimitabile qualità.

I più sentiti ringraziamenti per la generosa collaborazione vanno a:

Arnauld Brejon de Lavergnée, Directeur des Collections du Mobilier National, Paris
 Marie Brocard Jacotay, Atelier Picot, Paris
 Michel Chauveau, Tapissier, Paris
 Bernard Chevallier, Directeur, Musée du Chateau de la Malmaison
 Paul Dardenne, Archives Ministère des Affaires Etrangères, Paris
 Danièle Denise, Conservateur-en-chef, Musée du Chateau de Fontainebleau
 Dominique Fabre, Archives Tassinari & Chatel, Paris
 Chantal Gastinel Coural, Paris
 Giovanna Mori, Conservatore Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Milano
 Jean-Michel Pianelli, Conservateur Bibliothèque Marmottan, Paris
 Isabelle Vétois-Tamisier, Inspecteur du Mobilier National, Paris.



FIG. 16 - Lione, PELLE, 2006 dall'originale di Bissardon & C.ie, Lione, 1808-1809. Damasco, fondo gros de Tours. Commissionato per la Sala dei Ministri a Palazzo Reale di Milano. Originale Bissardon rosso: Mobilier National, Parigi, Inv. GMMP 27/1. Originale Bissardon celeste: Archives Maison PELLE, Lione, Inv. I.I.32639.



FIG. 17 - Sala da pranzo di famiglia nel Castello di Compiègne. Riallestimento degli anni 1980-1990.

NOTE

- ⁽¹⁾ PL, Beauharnais Papers, Regno d'Italia, Casa del Re, Tesoro della Corona, Folder 2.
- ⁽²⁾ ASMI, Fondo Napoleonico, Segreteria di Stato (Aldini), fald. 55 (29, 38, 53), fald. 56 (27, 36, 54, 63), fald. 57 (7), fald. 58 (6-7, 50-51), fald. 44 (5-6, 10), fald. 45 (1, 5).
- ⁽³⁾ ANP, Fondo O2: Mobilier Impérial, cart. 498-783; Intendence des Bâtiments, cart. 224-344; Domaine Etranger, cart. 940-1122. E anche AJ19, Journaux d'entrées, cart. 702-758. Infine, AMAEP, Royaume d'Italie, Milan.
- ⁽⁴⁾ ASMI, Potenze Sovrane 219: Inventario finito di redigere il 27 dicembre 1814 da Gio. Batta Origa, Giacomo Inzignieri, Benedetto Maestri e Gaetano Luigi Martinelli. L'inventario è pubblicato in trascrizione parziale da E. COLLE, *L'arredo di Palazzo Reale attraverso gli inventari storici*, in E. COLLE, C. SALSI, 2000, pp. 104-112.
- ⁽⁵⁾ G. BASCAPÈ, *Il Regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, 1969, p. 78.
- ⁽⁶⁾ Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Inv. A.S.52.28. Il disegno è stato ritrovato grazie alla preziosa collaborazione di Giovanna Mori, Conservatore della Civica Raccolta, che ringrazio.
- ⁽⁷⁾ Ch. Percier e P.Fr.-L. Fontaine, 1804, Progetto definitivo per il trono e baldacchino dell'Imperatore Napoleone I al Palais des Tuileries, acquarello (Collezione Olivier Le Fuel, Paris e AUCAD).
- ⁽⁸⁾ Il primo dei tre troni descritti nel 1909 – che nell'impianto disegnativo assomiglia a quello di Versailles – e il terzo – che corrisponde al disegno del Canova – risultano scomparsi dopo quella data, mentre il secondo trono corrisponde a quello disegnato dal Sanquirico nel 1838 per l'incoronazione a re del Regno Lombardo-Veneto di Ferdinando I d'Asburgo, nel 1838. Il documento citato è stato pubblicato in trascrizione da E. COLLE, *L'arredo di Palazzo Reale*, in E. COLLE, F. MAZZOCCA (a cura di), *Il Palazzo Reale di Milano*, Milano, 2001, p. 219.
- ⁽⁹⁾ Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Inv. A.S.10-85.
- ⁽¹⁰⁾ Si tratta di porzioni di pezza mai messe in opera, che sono state conservate al riparo da luce e polvere nei depositi del Mobilier Impérial, oggi Mobilier National.
- ⁽¹¹⁾ Si veda E. PARISSET, *Les industries de la soie: sériculture, filature, moulinage, tissage, teinture, histoire et statistique*, Lyon, 1890.
- ⁽¹²⁾ La trama del fondo raso di un velluto, poiché non compare, veniva solitamente lasciata nel suo colore naturale – più o meno giallo – con notevole risparmio di tempo e di sostanza colorante, sempre molto costosa.
- ⁽¹³⁾ Si veda a questo proposito la lista dettagliata di tutti gli archivi ove sono conservati documenti relativi al Regno d'Italia, nei due manoscritti conservati presso la Direzione del Palazzo Reale di Milano: C. BUSS, *Gli arredi tessili nelle sale napoleoniche del Museo della Reggia di Milano*, 2004, pp. 8-35; e C. BUSS, *Gli arredi tessili per la Sala del Trono di Napoleone I e per le Sale degli Arazzi*, 2005, pp. 50-98.
- ⁽¹⁴⁾ Per le indicazioni archivistiche specifiche relative all'arredo di palazzi napoleonici a Roma, Torino, Parma, Firenze e Lucca, si vedano le segnature dei documenti conservati presso ANP, Fondo O2, in C. BUSS, *La Tenture aux Aigles per la Sala dei Principi a Palazzo Reale di Milano*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXXII, 29, 2005, p. 59, note nn. 11-14.

- (15) BMP, Archives 52/6, Milan-Corona Beni, f. 12.
- (16) BMP, Archives, 52/7, Corona-Beni Milano, f. 37.
- (17) ATCL, Commission 1, Pernon-Grand, 1791-1856, 2ème, f.1.
- (18) L'aune, unità di misura in Francia sino alla riforma napoleonica, misurava cm 120 (in J. GUÈDE, *La produzione dei tessuti a Lione*, in "Storia dell'artigianato europeo", 1983, pp. 156 e 251).
- (19) I metraggi di tutti i tessuti necessari per la copertura di pareti e sedute e per i drappaggi di finestre, porte e baldacchino della Sala del Trono di Milano sono stati calcolati nel 2006 da Mr. Michel Chauveau – che ha lavorato per vent'anni al rifacimento storico degli arredi napoleonici al Castello di Compiègne – in base alle misure della sala 143 e alle indicazioni trovate sul disegno di Luigi Canonica.
- (20) AAPP, *Journal des ventes*, pp. 96-97, 101, 105, 107, 110.
- (21) C. GASTINEL COURAL, 1988, *Le commissioni di sete per i palazzi imperiali di Firenze e Roma*, in J. COURAL, *Le sete impero dei palazzi napoleonici*, catalogo della mostra, Palazzo Pitti, Firenze, 1988, p. 16.
- (22) *Ibidem*, nota 9, p. 19.
- (23) I due comma figurano all'articolo 4 del Decreto Imperiale del 15 marzo 1805 (AMAEP, Royaume d'Italie, Milan, Boite 61).
- (24) Innocent-Louis Goubaud, *La Députation du Senat romain offrant ses hommages à Napoléon dans la Salle du Trone du Palais des Tuileries, le 16 novembre 1809*, 1810 (Musée National de Versailles).
- (25) Ch. Percier e P.-Fr.-L. Fontaine, *L'Empereur et l'Impératrice recevant sur leur trone, dans le Palais des Tuileries, les hommages et les félicitations de tous les corps de l'Etat, le lendemain de leur mariage, 3 avril 1810*, 1810, in "Descriptions des ceremonies [...]", pl. X.
- (26) Il *Journal des ventes*, dove Picot annotava le somme a lui dovute, da chi e per quali lavori, alla data di questa ricerca era ancora conservato presso una discendente di Picot, M.me Marie Brocard Jacotay, titolare dell'atelier di ricamo ancora attivo (AAPP).
- (27) Vedi J.P. SAMOYAUULT, *L'ameublement des salles du Trone dans les palais impériaux sous Napoléon Ier*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1985, pp. 198-199.
- (28) AAPP, *Journal des ventes*, p. 107.
- (29) *Ibidem*, boite n.n.
- (30) L'aune, unità di misura in Francia sino alla riforma napoleonica, misurava cm 120 (in J. GUÈDE, *op. cit.*, p. 156).
- (31) Si veda l'analisi delle tre tipologie di disegno a stella nei tessuti Impero in C. BUSS, 2005, *op. cit.*, pp. 54-55. Per le immagini e note storiche, si veda J. COURAL, *Paris, Mobilier National. Soieries Empire*, 1980, cat. nn. 18, 75, 78, 92.
- (32) MNP, Inv. GMMP.27/2: raso broccato in oro, tessuto da Grand Frères di Lione, nel 1808.
- (33) La canutiglia era ottenuta avvolgendo una sottile lamella attorno a un'anima metallica rigida; sfilata quest'ultima, risultava una spirale che, tagliata a tronchetti, poteva essere applicata al tessuto di fondo con ago e filo.
- (34) BMP, Archives 52/7, Corona-Beni Milano, f. 37.

- (35) Testimonianza orale dell'erede dell'Atelier Picot, M.me Marie Brocard Jacotay, il giorno 3 febbraio 2004.
- (36) J. P. SAMOYAUULT, 1985, *op. cit.*, pp. 202-203.
- (37) Nell'inventario redatto nel 1814 le descrizioni dei tessuti sono spesso imprecise e lacunose e quasi sempre errate relativamente alle testurizzazioni e alle armature. Si pone quindi il problema di arrivare a un'interpretazione tecnicamente e storicamente corretta delle descrizioni, tenendo conto della totale ignoranza dei suoi redattori in campo tessile, e anche della circostanza che queste erano fatte affinché l'oggetto venisse riconosciuto a vista, nel corso di una ricognizione, e non da una sua descrizione astratta.
- (38) Non a caso, in Italia nel XVI secolo il *punto raso* veniva chiamato *punto pittura*.
- (39) L'aune francese corrispondeva a cm 120 (in J. GUÈDE, *op. cit.*, 1983, p. 156 e 251).
- (40) AAPP, *Journal des ventes*, p. 125. A creare una certa confusione, nello stesso *Journal*, alla data 19 ventose, an 13 (10 marzo 1805) troviamo una spesa per un "*manteau de velours vert brodé en or e un habit de velours vert brodé en or*", addebitati direttamente a Napoleone – "*Doit Sa Majesté l'empereur*" –, per le stesse cifre che 19 giorni dopo vengono invece addebitate allo Stato italiano (*Ibidem*, p. 116). Evidentemente Picot aveva ritenuto di seguire la stessa prassi che Napoleone aveva instaurato l'anno precedente, pagando di tasca propria l'abbigliamento per l'incoronazione in Notre Dame (*Ibidem*, p. 107). Nel caso italiano, invece, Napoleone aveva deciso che i costi di tutta la cerimonia milanese, suo guardaroba incluso, dovessero essere addebitati allo Stato.
- (41) Una cospicua mole di lettere dimostra che Napoleone si occupava personalmente dei dettagli, anche minimi, di abbigliamento e arredo, rifiutando tessuti per errori di disegno o cattiva tintura, facendo modificare disegni a telaio con ricami, cambiando i suoi stessi regolamenti in un continuo avvicinarsi di direttive che riusciva a scrivere anche nei momenti più delicati della sua vita di capo di Stato e di generale d'armata (in FNP, Napoléon, *Correspondence*).
- (42) La copertina rossa del quaderno porta l'iscrizione: "Journal des ventes comencés le 1er jour complémentaire an 11 de la République [...] fini en 1807, le 30 Mars" (in AAPP).
- (43) BMP, Archives 52/7, Corona-Beni Milano, f. 37.
- (44) Per la definizione tecnica e la storia dei due tipi di tappeto – entrambi originati dall'armatura velluto – si veda M. BÉZON, *Dictionnaire Général des Tissus Anciens et Modernes*, Tome deuxième, Lyon, 1857, pp. 115-117.
- (45) Si veda J.P. SAMOYAUULT, *op. cit.*, 1985, p. 194.
- (46) Si veda A. POUGETOUX, *Le Grand Trianon*, Paris, 2001, p. 32.
- (47) Sul tema dell'eroe quale simbolo dal mito napoleonico, si veda A. PILLEPICH, *Milan, capitale napoléonienne, 1800-1814*, Paris, 2001, p. 409 s.
- (48) J.P. SAMOYAUULT, *op. cit.* 1985, p. 193.
- (49) BMP, Archives 52/7, Corona-Beni Milano, f. 31.
- (50) PL, Beauharnais Papers, Royal Household, 1814 Conti, Folder 6.
- (51) In quell'anno si preventivarono spese per l'arredo della reggia, soprattutto per i due appartamenti imperiali e per la Sala del Trono, per un totale di 1.616.495 lire milanesi, una cifra enorme per l'epoca (in PL, Beauharnais Papers, Royal Household, Regno d'Italia. Casa del Re. Tesoro della Corona, Folder 1).

- (52) Si vedano a questo proposito i tempi trascorsi tra ordinazione e consegna delle "tentures" approntate per le sale del trono imperiali al Palais di St.Cloud, al Palais des Tuileries e al Castello di Fontainebleau (in J. COURAL, *op. cit.* 1980, capitolo "Classement topographique" alle voci relative).
- (53) ATCL, Commission 1, Pernon-Grand, 1791-1856, 2ème, f.1.
- (54) BMP, Archives 52/6, Milan-Corona Beni, f.12.
- (55) BMP, *ibidem*, ff. 03-27.
- (56) Si veda lo splendido lampasso tessuto da Pernon nel gennaio 1802, che ritrae il Primo Console, con l'iscrizione *Bonaparte Réparateur* (Lyon, Musée des Tissus).
- (57) Vd. R. ZINS, *Quand Lyon acclamait Napoléon*, in *Lyon et Napoléon*, catalogo della mostra, Lyon, 2005.
- (58) Vedi M.A. PRIVAT-SAVIGNY, *Le renouveau de l'industrie textile*, in *Lyon et Napoléon*, cit., 2005, pp. 96-145.
- (59) Napoleone si occupava personalmente dei dettagli anche minimi dell'arredo di corte, intervenendo con lettere, annotazioni, dispacci, spesso cambiando opinione, in un continuo avvicinarsi di direttive atte a perfezionare il messaggio che voleva comunicare attraverso l'arredo delle sale di rappresentanza (in J.P. SAMOYAU, *op. cit.*, 1985, pp. 188-202).
- (60) Si vedano i due splendidi esemplari messi in opera a Palazzo Reale di Milano tra il 1808 e il 1812: il lampasso bianco broccato in oro con aquile e fritillarie che decorava la Sala dei Principi (in C. BUSS, *La tenture aux aigles [...]*, cit., 2005, pp. 37-63) e il damasco turchese impiegato nella Sala dei Ministri (in C. BUSS, *op. cit.*, 2004 e 2005).
- (61) A questo proposito, e soprattutto relativamente al rapporto di Napoleone con il Regno d'Italia, si veda A. PILLEPICH, *Napoléon et les Italiens*, Fondation Napoléon, Paris, 2003.

FONDI ARCHIVISTICI E BIBLIOTECARI

AAPP	Archives Atelier Picot, Paris
ACF	Archives Chateau de Fontainebleau
AMAEP	Archives Ministère des Affaires Etrangères, Paris
AMHTA	Archives Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon
ANP	Archives Nationales, Paris
ASMI	Archivio di Stato di Milano
ATCL	Archives Tassinari & Chatel, Lyon
AUCAD	Archives Union Central des Arts Décoratifs, Paris
BMP	Bibliothèque Marmottan, Paris
BTP	Bibliothèque Thiers, Paris
CRSBM	Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Milano
FNP	Fondation Napoléon, Paris
MNP	Mobilier National Paris
PL	Princeton Library, Princeton University, Princeton, N.J.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- P. ARIZZOLI CLÉMENTEL, J. COURAL, C. GASTINEL COURAL, *Le sete impero dei palazzi napoleonici. Collezioni del Mobilier National*, catalogo della mostra, Palazzo Pitti, Firenze. Centro Di, Firenze, 1988.
- G. BASCAPÈ, *Il Regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, 1969.
- M. BÉZON, *Dictionnaire Général des Tissus Ancien set Modernes*, Tome deuxième, Lyon, 1857.
- F. BAUDOT, *Style Empire*, Assouline, Paris, 1999.
- C. BUSS, *Gli arredi tessili nelle sale napoleoniche del museo della Reggia di Milano*, dattiloscritto in deposito presso la direzione del Museo di Palazzo Reale, Milano, gennaio 2004.
- C. BUSS, La "Tenture aux aigles" per la Sala dei Principi a Palazzo Reale di Milano, 1811-1813, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXII, 29, Castello Sforzesco, Milano, 2005.
- C. BUSS, *Gli arredi tessili per la Sala de Trono di Napoleone I e per le Sale degli Arazzi a Palazzo Reale di Milano*, dattiloscritto in deposito presso la direzione del Museo di Palazzo Reale, Milano, dicembre 2005.
- C. CAPRA, F. DELLA PERUTA, F. MAZZOCCA (a cura di), *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano, 2002.
- B. CHEVALLIER, *Malmaison*, Artlys, Paris, 2001.
- B. CHEVALLIER, *Les lieux du pouvoir*, Artlys, Paris, 2004.
- E. COLLE, F. MAZZOCCA, *Il Palazzo Reale di Milano*, Skira, Milano, 2001.
- E. COLLE, C. SALSI (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni, Castello Sforzesco, Milano, 2000.
- J. COURAL, C. GASTINEL COURAL, *Soieries de Lyon. Commandes Impériales*, Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon, 1982.
- J. COURAL, avec C. GASTINEL COURAL, M. MUNTZ DE RAISSAC, *Paris, Mobilier National. Soieries Empire*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1980.
- J. GUÈDE, *La produzione dei tessuti a Lione*, in *Storia dell'artigianato europeo*, Roma, 1983.
- Musée des tissus de Lyon. *Guide des collections*, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 1998.
- E. PARISSET, *Les industries de la soie: sériculture, filature, moulinage, tissage, teinture, histoire et statistique*, Lyon, 1890.
- C. PERCIER, P.F.L. FONTAINE, *Description des ceremonies et des fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M.l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*, Paris, 1810.
- A. PILLEPICH, *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*, Lettrage Distribution, Paris, 2001.
- A. PILLEPICH, *Napoléon et les Italiens*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2003.
- A. POUGETOUX, *Le Grand Trianon*, Artlys, Paris, 2001.
- J.P. Samoyault, *L'ameublement des salles du Trone dans les palais impériaux sous Napoléon Ier*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1985, pp. 185-206.
- Scènes d'intérieur*, a cura della Bibliothèque Marmottan, Paris, 2002.
- Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*, Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon, 1988.
- R. ZINS (direction de), *Lyon et Napoléon*, catalogo della mostra, Lyon, 2005.

Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff

Corinna Tania Gallori

Roma 1885: mostra delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno

Alle due pomeridiane di domenica 8 marzo 1885 presso il Palazzo delle Belle Arti in via Nazionale a Roma vennero inaugurate tre mostre. Una riproponeva nella capitale "l'esposizione storico-artistica della città di Roma" già presentata all'Esposizione Generale Italiana di Torino (1884), un'altra era dedicata a oggetti e documenti del Risorgimento, l'ultima, curata dal Museo Artistico Industriale (M.A.I.) di Roma, era invece una mostra di opere d'intaglio e intarsio in legno⁽¹⁾. Sezioni dedicate alla scultura lignea antica e moderna erano già state allestite in altre mostre di arte industriale, ad esempio a Milano nel 1871 e nel 1874, ma era la prima volta che nella capitale si teneva una simile esposizione, fatto di cui gli organizzatori erano estremamente orgogliosi. L'idea di organizzare mostre del genere, secondo un aneddoto raccontato dal direttore del M.A.I. Raffaele Erculei, sarebbe nata a Parigi nell'autunno del 1880, durante il viaggio compiuto assieme al principe Baldassarre Odescalchi in diversi paesi d'Europa con lo scopo di studiare lo stato delle "industrie artistiche". I due si erano recati con il barone Rotschild all'esposizione retrospettiva e contemporanea di arte metallica aperta nel *Palais de l'industrie*. Durante la visita, Odescalchi "arrestandosi, come colpito da una nuova idea, si volse a me dicendomi: 'dovreste studiare l'ordinamento di queste mostre parziali che si succedono, quasi tutti gli anni, a Londra presso il Museo di South Kensington e a Parigi per cura dell'Union centrale perché a suo tempo ne faremo anche noi a Roma, sotto il patronato del Museo Artistico Industriale' " ⁽²⁾. Erculei si occupò quindi di ricercare memorie e documenti, interrogare gli organizzatori delle mostre e i prestatori, e acquistò gli statuti dell'associazione parigina. Tornati in patria, i due sottolinearono con vigore

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

- P. ARIZZOLI CLÉMENTEL, J. COURAL, C. GASTINEL COURAL, *Le sete impero dei palazzi napoleonici. Collezioni del Mobilier National*, catalogo della mostra, Palazzo Pitti, Firenze. Centro Di, Firenze, 1988.
- G. BASCAPÈ, *Il Regio Ducal Palazzo di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, 1969.
- M. BÉZON, *Dictionnaire Général des Tissus Ancien et Modernes*, Tome deuxième, Lyon, 1857.
- F. BAUDOT, *Style Empire*, Assouline, Paris, 1999.
- C. BUSS, *Gli arredi tessili nelle sale napoleoniche del museo della Reggia di Milano*, dattiloscritto in deposito presso la direzione del Museo di Palazzo Reale, Milano, gennaio 2004.
- C. BUSS, *La "Tenture aux aigles" per la Sala dei Principi a Palazzo Reale di Milano, 1811-1813*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXII, 29, Castello Sforzesco, Milano, 2005.
- C. BUSS, *Gli arredi tessili per la Sala de Trono di Napoleone I e per le Sale degli Arazzi a Palazzo Reale di Milano*, dattiloscritto in deposito presso la direzione del Museo di Palazzo Reale, Milano, dicembre 2005.
- C. CAPRA, F. DELLA PERUTA, F. MAZZOCCA (a cura di), *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano, 2002.
- B. CHEVALLIER, *Malmaison*, Artlys, Paris, 2001.
- B. CHEVALLIER, *Les lieux du pouvoir*, Artlys, Paris, 2004.
- E. COLLE, F. MAZZOCCA, *Il Palazzo Reale di Milano*, Skira, Milano, 2001.
- E. COLLE, C. SALS (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni, Castello Sforzesco, Milano, 2000.
- J. COURAL, C. GASTINEL COURAL, *Soieries de Lyon. Commandes Impériales*, Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon, 1982.
- J. COURAL, avec C. GASTINEL COURAL, M. MUNTZ DE RAISSAC, *Paris, Mobilier National. Soieries Empire*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1980.
- J. GUÈDE, *La produzione dei tessuti a Lione*, in *Storia dell'artigianato europeo*, Roma, 1983.
- Musée des tissus de Lyon. *Guide des collections*, Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, Lyon, 1998.
- E. PARISSET, *Les industries de la soie: sériculture, filature, moulinage, tissage, teinture, histoire et statistique*, Lyon, 1890.
- C. PERCIER, P.F.L. FONTAINE, *Description des ceremonies et des fêtes qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'Empereur Napoléon avec S.A.I. Madame l'Archiduchesse Marie-Louise d'Autriche*, Paris, 1810.
- A. PILLEPICH, *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*, Lettrage Distribution, Paris, 2001.
- A. PILLEPICH, *Napoléon et les Italiens*, Nouveau Monde Editions, Paris, 2003.
- A. POUGETOUX, *Le Grand Trianon*, Artlys, Paris, 2001.
- J.P. Samoyault, *L'ameublement des salles du Trone dans les palais impériaux sous Napoléon Ier*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1985, pp. 185-206.
- Scènes d'intérieur*, a cura della Bibliothèque Marmottan, Paris, 2002.
- Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*, Musée Historique des Tissus Anciens, Lyon, 1988.
- R. ZINS (direction de), *Lyon et Napoléon*, catalogo della mostra, Lyon, 2005.

Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff

Corinna Tania Gallori

Roma 1885: mostra delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno

Alle due pomeridiane di domenica 8 marzo 1885 presso il Palazzo delle Belle Arti in via Nazionale a Roma vennero inaugurate tre mostre. Una riproponeva nella capitale "l'esposizione storico-artistica della città di Roma" già presentata all'Esposizione Generale Italiana di Torino (1884), un'altra era dedicata a oggetti e documenti del Risorgimento, l'ultima, curata dal Museo Artistico Industriale (M.A.I.) di Roma, era invece una mostra di opere d'intaglio e intarsio in legno⁽¹⁾. Sezioni dedicate alla scultura lignea antica e moderna erano già state allestite in altre mostre di arte industriale, ad esempio a Milano nel 1871 e nel 1874, ma era la prima volta che nella capitale si teneva una simile esposizione, fatto di cui gli organizzatori erano estremamente orgogliosi. L'idea di organizzare mostre del genere, secondo un aneddoto raccontato dal direttore del M.A.I. Raffaele Erculei, sarebbe nata a Parigi nell'autunno del 1880, durante il viaggio compiuto assieme al principe Baldassarre Odescalchi in diversi paesi d'Europa con lo scopo di studiare lo stato delle "industrie artistiche". I due si erano recati con il barone Rotschild all'esposizione retrospettiva e contemporanea di arte metallica aperta nel *Palais de l'industrie*. Durante la visita, Odescalchi "arrestandosi, come colpito da una nuova idea, si volse a me dicendomi: 'dovreste studiare l'ordinamento di queste mostre parziali che si succedono, quasi tutti gli anni, a Londra presso il Museo di South Kensington e a Parigi per cura dell'Union centrale perché a suo tempo ne faremo anche noi a Roma, sotto il patronato del Museo Artistico Industriale'"⁽²⁾. Erculei si occupò quindi di ricercare memorie e documenti, interrogare gli organizzatori delle mostre e i prestatori, e acquistò gli statuti dell'associazione parigina. Tornati in patria, i due sottolinearono con vigore

l'importanza delle esposizioni permanenti e temporanee per lo sviluppo dell'industria moderna, in quanto consentivano a coloro "che esercitano industrie artistiche" la possibilità di ammirare opere di qualità, da cui "trarre ammaestramento e ispirazione", affinare il gusto e conoscere nuovi modelli "guida sicura a nuovi progressi"⁽³⁾. L'idea nata durante il viaggio riuscì a concretizzarsi solo cinque anni più tardi, ma l'esposizione non ebbe lo sperato successo. Le sale, come lamentava il principe Odescalchi, erano visitate solo da qualche curioso e i giornali locali quasi non parlavano dell'iniziativa⁽⁴⁾. In realtà si trattava di un evento di un certo interesse, che riuscì ad attirare l'attenzione del giovane Pierre De Nolhac⁽⁵⁾. La proposta di organizzare la mostra venne avanzata in una lettera inviata da Guglielmo De Sanctis, commissario delegato del M.A.I., alla Giunta Municipale il 10 ottobre 1884. Egli era stato informato che nel palazzo di via Nazionale sarebbe stata riallestita la mostra già presentata a Torino (cui lo stesso M.A.I. aveva partecipato) e aveva "ravvisato assai vantaggioso agli interessi della Città di fare contemporaneamente anche un'esposizione parziale di suppellettili artistiche in legno antiche e moderne alla maniera di quelle che si praticano annualmente a Londra e Parigi, e il di cui obbiettivo si è quello di coadiuvare gli sforzi di coloro che tendono a far progredire il lavoro nazionale, di eccitare l'emulazione fra gli artisti, di generalizzare il sentimento del bello, di affinare il gusto del pubblico e in sostanza di migliorare le condizioni economiche del paese". Proponeva quindi l'istituzione di un Comitato esecutivo per l'organizzazione e prometteva che all'impresa si sarebbero associati "dei collezionisti ed uomini intelligenti in fatto di antichità, del medio-evo e del risorgimento"⁽⁶⁾. L'iniziativa venne approvata dalla Giunta cinque giorni più tardi⁽⁷⁾. Le motivazioni che portarono alla scelta dell'arte lignea non sono ben chiare. Pierre De Nolhac, l'unico che accenni alla questione, sostenne che fu "*parce que nos collections sont particulièrement riches en œuvres de ce genre, et aussi en souvenir de l'importance extrême de cet art dans l'histoire de l'Italie*"⁽⁸⁾, ma non abbiamo riscontri sulla notizia. All'esposizione vennero concesse due sale al piano terra del palazzo (arredate per l'occasione con arazzi Gobelins prestati dalla Corte), una delle quali era riservata alle opere antiche, l'altra alle moderne⁽⁹⁾. Su quest'ultima sezione le informazioni scarseggiano. Il principe Odescalchi si lamentava della scarsa risposta degli artisti all'iniziativa e del fatto che non vi figuravano opere nella proporzione sperata dai promotori⁽¹⁰⁾, ma non è noto quante sculture fossero state presentate. Persino il catalogo della mostra, si limita a fornire un semplice elenco dei partecipanti, talora accompagnati da un asterisco a indicare che "l'esponente ha venduto parte degli oggetti esposti, al governo o ai privati"⁽¹¹⁾. Il principale problema era che, come osservato, "*cette salle est d'un attrait fort médiocre à côté de l'exposition d'art ancien*"⁽¹²⁾. L'esposizione retrospettiva fu in effetti il *clou* dell'iniziativa. Nonostante Odescalchi

definisca la mostra "*pas très grande*"⁽¹³⁾ ed Erculei sottolinei come nelle sezioni di intagli e intarsi "*non apparve un numero molto considerevole di oggetti*", perché quella era "*la prima volta che si è tentata a Roma una esposizione parziale di industrie artistiche, e non fu agevole vincere la naturale diffidenza di molte persone*"⁽¹⁴⁾, vi erano riunite più di 183 opere. Queste provenivano solo in minima parte dalle collezioni del Museo, la maggioranza fu prestata da collezioni private e solo in due casi da istituzioni d'altro tipo⁽¹⁵⁾. Alcuni espositori avevano legami col M.A.I.: tra questi, a parte lo stesso Odescalchi, figurava il suo commissario delegato Guglielmo De Sanctis; Enrichetta Castellani era la vedova di Alessandro, che con il fratello Augusto era stato uno dei promotori dell'istituto⁽¹⁶⁾, e anche il conte Stroganoff, Attilio Simonetti e Prosper d'Epinaï risultavano da tempo in contatto con il Museo, cui avevano fatto delle donazioni⁽¹⁷⁾. Altri, come Raul Richards, l'antiquario Vincenzo Capobianchi e il marchese Bonaventura Chigi-Zondadari, erano membri della Commissione che sovrintendeva all'evento. Il coinvolgimento dei privati, restii a dividere le proprie collezioni, esercitò però un pesante condizionamento sul criterio di organizzazione. Le opere dovettero essere presentate per nuclei collezionistici e, di conseguenza, non vennero divise in base a un criterio di raggruppamento cronologico o geografico, bensì pittoresco e "*seguito il concetto artistico*"⁽¹⁸⁾. Da parte sua il desiderio di fornire modelli agli artigiani, scopo dichiarato dell'iniziativa, aveva portato a un affastellamento di opere di nazioni, periodi e natura assai diversa, il cui unico elemento in comune era il carattere esemplare loro attribuito dalla commissione organizzatrice. Potevano pacificamente coesistere una statuina giapponese (n. 148)⁽¹⁹⁾, una croce intagliata del monte Athos (n. 162)⁽²⁰⁾, una santa del XIII secolo (n. 112) e frammenti di ornato spagnoli, porte, cornici, cassoni. A integrazione della parte dedicata ai cori, vista l'impossibilità di trasportare gli originali, pare fossero state realizzate riproduzioni dei principali complessi, o almeno questo è quanto si ricava dalla recensione di De Nolhac⁽²¹⁾. La notizia non è però confermata da altre fonti.

Un elemento prezioso per la ricostruzione della mostra è il catalogo di Raffaele Erculei, apparso nel settembre 1885. Circa i passaggi che condussero alla pubblicazione siamo informati grazie al paragrafo sulla "Ragione di questo scritto", con cui il testo principia. Secondo quanto riportato, il Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio Bernardino Grimaldi, dopo aver visitato l'esposizione (6 aprile), aveva ordinato che fossero eseguite riproduzioni di quanto presentato al pubblico nella sezione antica "*per essere distribuite come esemplari degni di imitazione alle scuole d'arti e mestieri sovvenute dal suo ministero*"⁽²²⁾. Per rendere "*più utile*" la diffusione delle tavole, la Commissione incaricata della scelta degli esemplari da riprodursi stabilì quindi di pubblicare un catalogo che ponesse in rilievo i pregi storici e artistici di ciascun oggetto. A questo testo si aggiunse poi una lunga prefazione sulla storia

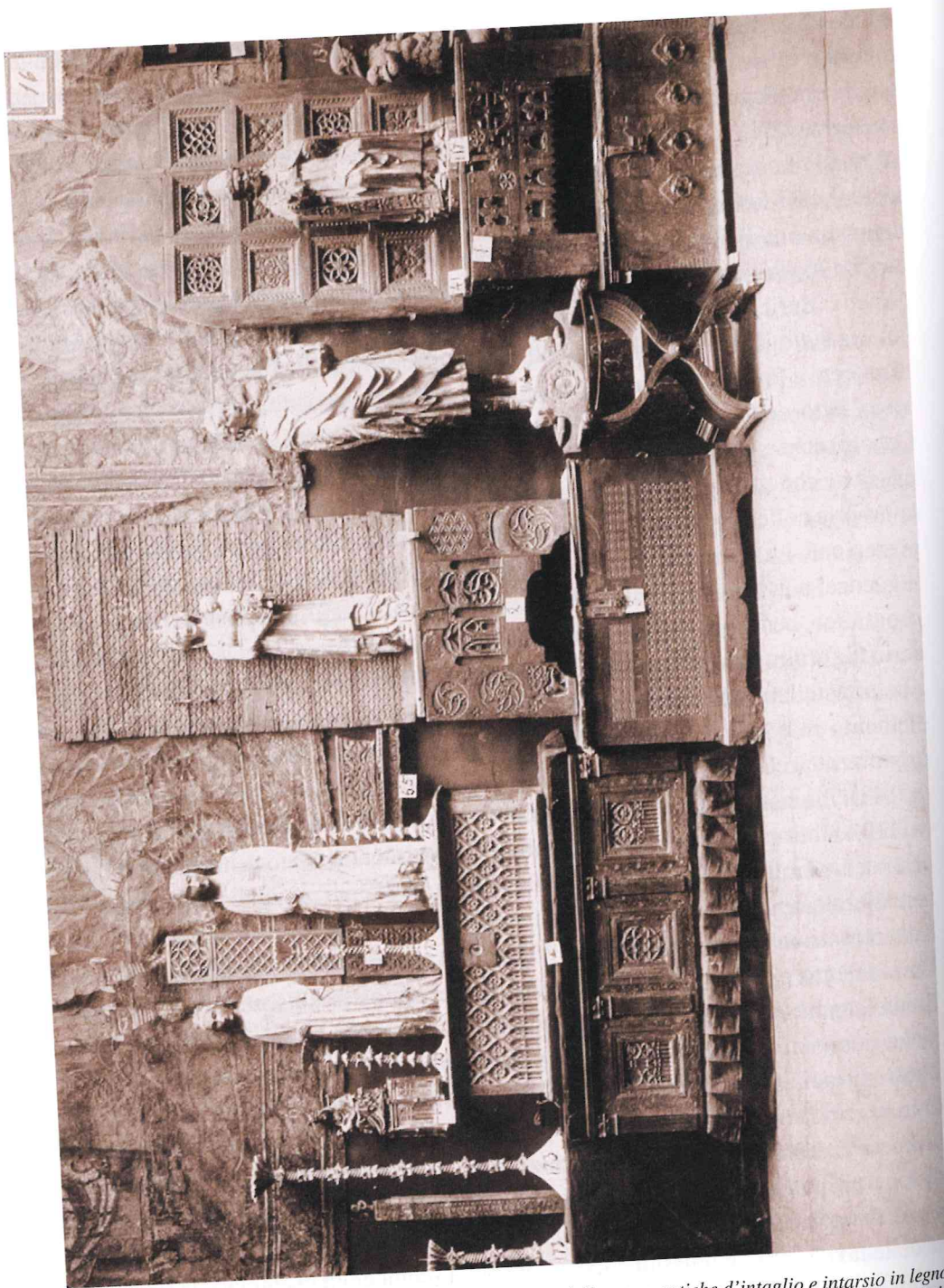


FIG. 1 - G. Borelli, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Mostra delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno 1885, Istituto Statale d'Arte Roma 1, Archivio M.A.I., Roma (riproduzione fotografica, Sez. Fotografia, Istituto Statale d'Arte Roma 1).



FIG. 2 - G. Borelli, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Mostra delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno 1885, Istituto Statale d'Arte Roma 1, Archivio M.A.I., Roma (riproduzione fotografica, Sez. Fotografia, Istituto Statale d'Arte Roma 1).

della scultura in legno in Italia già parzialmente anticipata in una conferenza di Raffaele Erculei (19 aprile 1885) sul tema "la scultura in legno in Italia dal XIII al XVI secolo"⁽²³⁾. Le fotografie richieste vennero eseguite dallo stabilimento Borelli e un nucleo di sei è tuttora conservato presso l'archivio dell'Istituto Statale d'Arte di Roma 1 (I.S.A.), erede del M.A.I.⁽²⁴⁾. Ne sono qui presentate due (FIGG. 1-2), le restanti verranno pubblicate da Maurizio Donati in un intervento dedicato all'archivio fotografico del M.A.I.⁽²⁵⁾. Le immagini riflettono l'allestimento della mostra e fanno comprendere che le critiche rivolte ai criteri di presentazione erano ben fondate. Il carattere pittorresco della presentazione delle opere è piuttosto evidente, mentre l'accostamento per nuclei collezionistici è confermato dal riconoscimento delle opere, reso più semplice dalla presenza, accanto ai singoli pezzi, di un cartellino – o una scritta aggiunta direttamente sulla fotografia – con il numero di catalogo. Le due riproduzioni sono state scattate in sequenza: nella prima si distingue metà di una statua raffigurante *San Giorgio* di proprietà del conte Stroganoff, e parte del *Crocifisso* n. 118 di Guglielmo De Sanctis, mentre la testa del drago morente e l'intera opera appaiono nella seconda⁽²⁶⁾.

A parte queste sculture il proprietario delle opere riprodotte nella fig. 1 era il pittore-antiquario, allievo di Fortuny, Attilio Simonetti (1843-1925). Oltre ai candelabri e frammenti di ornato⁽²⁷⁾, a sinistra si distinguono la piccola *Madonna col Bambino* (n. 168) presentata come opera francese di XV secolo, e due statue policrome di sante martiri, ritenute lavoro toscano di XIV secolo (n. 112)⁽²⁸⁾. La prima è in realtà la *Santa Caterina d'Alessandria* già in collezione Gualino, opera di un maestro della prima metà del XIV secolo attivo tra Umbria meridionale e Abruzzi, mentre la sua compagna è un'altra *Santa Caterina* attribuita allo stesso artista già a Firenze, in collezione Pisa⁽²⁹⁾. Anche la scultura successiva (n. 103), una *Vergine stante col Bambino in braccio*⁽³⁰⁾, parrebbe realizzata dalla medesima mano, ma per il momento non è stato possibile rintracciarla. Segue il *Santo con una chiesa* (n. 113) recante tracce di argentatura, ritenuto opera di scuola fiorentina del XIV secolo⁽³¹⁾. In realtà è un'opera senese, un *Sant'Ansano* ascrivibile agli anni Settanta-Ottanta del Trecento, ora nella collezione del Monte dei Paschi di Siena⁽³²⁾. L'ultima scultura secondo De Nohac era l'oggetto di maggiore interesse esposto da Simonetti. Si tratta della statua n. 117, un *Pontefice con tiara a due corone* proveniente dall'abbazia di Saint Michel in Savoia, che alcuni identificavano con papa Felice V, al secolo Amedeo VIII di Savoia⁽³³⁾. Dietro a questa scultura, così come alla *Vergine* n. 103, sono state collocate le due porte di proprietà di Simonetti, opere umbre di XV e XIV secolo⁽³⁴⁾. I sei cassoni sono, da sinistra verso destra, i numero 4 e 8, 2 e 3, 1 e 5 del catalogo, ma la loro attuale ubicazione mi è ignota⁽³⁵⁾. Oltre a quelle riprodotte meritano di essere menzionate altre opere che facevano par-



FIG. 3 - Anonimo fiorentino, *Giudizio di Salomone*, metà XV secolo, ubicazione attuale sconosciuta.

te della stessa collezione: a parte un paggio veneziano ricordato da De Nolhac e da L'Indiscret⁽³⁶⁾, si può notare la presenza di un cassone che dovrebbe essere quello ora nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, acquistato da Simonetti proprio nel 1885⁽³⁷⁾, e di un altro a forma di sarcofago sul cui fronte, separati da genietti portanti lo stemma della famiglia Cetera, erano raffigurati Romolo che dà ai Romani il segnale di scagliarsi sulle Sabine e la scena del ratto vera e propria⁽³⁸⁾. Paul Schubring si era reso conto del passaggio alla mostra romana di un altro cassone che, anche se esposto da Saturnino Innocenti, in origine faceva parte della collezione di Attilio Simonetti e venne da questi venduto all'asta nel 1883⁽³⁹⁾. Il rilievo in pastiglia con il *Giudizio di Salomone* e le figure degli sposi (FIG. 3) posto sul fronte presenta un'iconografia identica a quella di due cassoni studiati da Jerzy Miziolek, uno dei quali si trovava nella collezione di Mary Pavan De Carlo, mentre il secondo è noto unicamente tramite una fotografia conservata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze⁽⁴⁰⁾. Pur non essendo lo stesso esemplare, il *Giudizio* esposto da Saturnino Innocenti mostra più affinità con la prima opera ed è interessante in quanto derivazione da un modello evidentemente piuttosto diffuso⁽⁴¹⁾. Alla vendita del 1883 passarono anche altre opere che due anni più tardi si trovavano ancora in possesso di Attilio Simonetti, ovvero una culla in forma di guscio di tartaruga rovesciata, risalente al tardo XVII secolo (n. 65)⁽⁴²⁾, e una cassetta rettangolare con decorazione a pastiglia dorata e dipinta, con le parole "ONESTA E BELLA" sul coperchio (n. 20; FIG. 4), che dal 1890 si trova al Victoria and Albert Museum⁽⁴³⁾. La seconda immagine (FIG. 2), se si escludono il già citato *Crocifisso* n. 118 di Guglielmo De Sanctis, i cassoni (nn. 16-17) di Costantino Corvisieri e una sedia di Saturnino Innocenti (n. 53bis)⁽⁴⁴⁾, presenta opere di proprietà del conte russo Gregorio Stroganoff. Spiccano, per dimensioni, i due rilievi del Maestro di Trognano raffiguranti l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione nel sepolcro* oggi al Castello Sforzesco di Milano. Le loro peripezie sono state recentemente precisate: in origine parte del distrutto altare maggiore della basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese, vennero donati nel 1689 alla chiesa di San Michele a Bascapè, dove rimasero fino al 1880. Nell'ottobre di quell'anno vennero ceduti per 800 lire a un tale Leone Forti (in realtà Fortis), che si presentò per conto del Regio Istituto Professionale per le Arti e l'Industria "Daniele Manin" di Venezia. Poco dopo, nel febbraio 1882, una lettera del prefetto al sindaco di Bascapè comunicava il ritrovamento dei due "quadri", esprimendo la speranza di poterli recuperare⁽⁴⁵⁾. Rimandando alla seconda parte una più precisa ricostruzione degli eventi del biennio 1880-82, per il momento basti ricordare che la presenza dei rilievi all'esposizione romana interrompe un ventennio di vuoto documentario che si prolungava fino agli inizi del XX secolo⁽⁴⁶⁾. La loro partecipazione alla mostra venne rimarcata, prima ancora dell'inaugurazione, su un



FIG. 4 - Anonimo, *Cassetta*, fine XIV-inizi XV secolo, Victoria and Albert Museum, Londra.

fascicolo (1° febbraio 1885) di "L'Art en Italie" dove si segnala che "*Le comte Stroganoff, entre autres, exposera deux magnifiques bas-reliefs qu'il a récemment achetés au prix de 50,000 francs*"⁽⁴⁷⁾. A partire da questo articolo, i rilievi attirarono l'attenzione di numerosi recensori. Il primo di loro è L'Indiscret: "*Deux grands bas-reliefs en bois représentant le portement de la croix et la descente de la croix, travail lombard de la fin du XV^e siècle, d'après une gravure de Mantegna. Ces bas-reliefs sont de tout premier ordre, non seulement comme exécution, mais encore, – et surtout [sic], – comme expression, comme sentiment. On les attribue [sic] à Omo dei, architecte de la chartreuse de Pavie*"⁽⁴⁸⁾. È interessante notare che la dipendenza della *Deposizione* dall'incisione di Mantegna era stata notata molto prima dell'intervento di Salmi⁽⁴⁹⁾. All'Indiscret seguì, in giugno, Pierre De Nolhac. Questi, a parte ricordare di nuovo l'attribuzione all'Amadeo e avanzare infondati dubbi sulla paternità dell'invenzione, aggiunse che le opere provenivano dalla Certosa di Pavia⁽⁵⁰⁾. Anche se Bascapè era stato sostituito da una località più famosa, Stroganoff era quindi consapevole della zona da cui erano giunti i rilievi, dato sconosciuto a Muñoz e alla critica successiva fino a tempi recenti. La notizia venne ripetuta anche nel catalogo della mostra, dove però Erculei propose una datazione più tarda (XVI secolo) e, stranamente, si mostrò più cauto circa il rapporto della *Deposizione* con l'incisione, limitandosi a osservare: "*non è difficile che l'artista si sia ispirato innanzi alle opere di Mantegna*"⁽⁵¹⁾. A parte gli apprezzamenti per l'altissima qualità delle opere, per la composizione e l'espressività delle figure, i riscontri stilistici proposti da Erculei si limitavano ai "*bassorilievi della Certosa*". Per una più motivata collocazione all'interno della produzione lombarda bisogna quindi attendere l'intervento di Muñoz, che per primo accosterà ai pezzi Stroganoff i rilievi con *Flagellazione e Crocifissione* rimasti al Sacro Monte di Varese, "*deux bas-reliefs en bois peints [...] presque identiques aux nôtres*"⁽⁵²⁾, e una serie di opere dei fratelli De Donati note grazie a un articolo di Francesco Malaguzzi Valeri del 1906⁽⁵³⁾.

A riconferma dell'alto valore attribuito ai rilievi, sia Pierre De Nolhac che Erculei concessero loro molto più spazio che all'altro pezzo importante esposto dal conte, il cosiddetto tabernacolo Stroganoff di Beato Angelico, ora all'Ermitage (visibile nella FIG. 2 alla sinistra della *Deposizione*). I passaggi di proprietà dell'opera, identificata con il ciborio del Sacramento visto da Vasari (1568) nella chiesa di San Domenico a Fiesole, sono stati di recente ricostruiti⁽⁵⁴⁾; quanto interessa in questa sede è che l'acquisizione da parte del conte trova un nuovo *ante quem*. Nel catalogo Erculei si sofferma, fatto logico vista la natura dell'esposizione, sull'incorniciatura lignea evidentemente ritenuta originale dai curatori e dallo stesso proprietario. Pinnacoli laterali, ornamenti del frontone e predella sono però assenti nelle fotografie inviate da Stefano Bardini a Roma nel 1875, oltre che nella descrizione di Crowe e Cavalcaselle del

1883 e devono quindi essere stati aggiunti tra questa data e il 1885⁽⁵⁵⁾. Inoltre nel testo Erculei fa riferimento alla provenienza dell'edicola come a un elemento a favore della paternità di Angelico, fatto che sembra confermare l'acquisto a Firenze presso Bardini⁽⁵⁶⁾. Dalla parte opposta rispetto al tabernacolo si trova una serie di opere la cui collocazione attuale risulta purtroppo sconosciuta. A destra la *Madonna col Bambino*, opera tedesca di XV secolo che Muñoz dice proveniente da Wurzburg⁽⁵⁷⁾; mentre in primo piano si distingue il *San Michele*, una delle due statue veneziane del XVI secolo, dipinte e dorate, ma prive delle mani, esposte dal conte⁽⁵⁸⁾. Il rilievo retrostante è il *Transito della Vergine*, sul quale non si hanno altre informazioni se non che era interessante "*per la composizione e caratteristico per la naturalezza delle figure*"⁽⁵⁹⁾ e che, secondo L'Indiscret, proveniva "*d'Alsace*"⁽⁶⁰⁾. Le opere riprodotte nella fotografia non erano comunque le uniche esposte da Gregorio Stroganoff: erano di sua proprietà anche un finale di camino in noce intarsiato, raffigurante la *Fucina di Vulcano* (Italia, XVII secolo; FIG. 5)⁽⁶¹⁾ e una croce lobata, intagliata e dipinta, di scuola fiorentina del XIV secolo che dovrebbe essere quella di Bernardo Daddi oggi conservata presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano⁽⁶²⁾.

Le opere di cui si è trattato costituiscono solo una piccola parte di quanto esposto nel 1885. Esiste molto altro materiale che meriterebbe di essere preso in considerazione, come il trittico con *Madonna col Bambino e i santi Giovanni e Sebastiano* del 1484 di Domenico da Tolmezzo⁽⁶³⁾, una porta proveniente da Gubbio con gli emblemi dei Montefeltro⁽⁶⁴⁾ e una tarsia raffigurante un pontefice firmata da Gaspar de Brixia⁽⁶⁵⁾, ma per dimostrare l'importanza dell'iniziativa e l'alta qualità del materiale che vi era stato presentato quanto ora ricordato può essere sufficientemente significativo.

Peripezie dei rilievi Stroganoff nel 1880-1882

Come prima accennato, grazie a un fortunato ritrovamento documentario è possibile ricostruire gli eventi occorsi alla *Andata al Calvario* e alla *Deposizione* tra il momento della vendita e l'annuncio del loro ritrovamento nel febbraio 1882⁽⁶⁶⁾.

Tutto inizia il 27 novembre 1880, quando il prefetto di Pavia Giuseppe Bosia informa il Ministero della Pubblica Istruzione della vendita abusiva di due rilievi che si trovavano dal 1878 (sic) nella chiesa di Bascapè. Delle opere per il momento si sa solo che erano "*in pessimo stato di manutenzione, e quasi principio di sfacelo per l'umidità delle pareti*", tanto che la Fabbriceria durante la vendita si sciolse da ogni obbligo relativo allo stacco, temendo che si sfasciassero "*come di fatto le sue previsioni si avverarono in parte, essendo uno dei quadri nel più deplorabile stato*"⁽⁶⁷⁾. Maggiori informazioni sui rilievi, di cui sono finalmente indicati dimensioni e soggetto, vengo-



FIG. 5 - Anonimo, *Fucina di Vulcano*, XVII secolo, ubicazione attuale sconosciuta.

no fornite al Ministero dallo stesso prefetto il 1° dicembre dello stesso anno⁽⁶⁸⁾. La lettera segnala anche che i patroni del beneficio parrocchiale, i signori Camillo Tanzi ed Ernesto Rognoni di Milano, avevano presentato un ricorso di protesta contro l'operato della Fabbriceria e che Bosia stesso le aveva scritto, avvisando di ritenerla responsabile della vendita⁽⁶⁹⁾. Avute le informazioni necessarie il Ministero si attiva, incaricando Bosia di proseguire le indagini e chiedendo informazioni alla prefettura di Venezia. Si scopre così che nella città lagunare non esiste alcun istituto "Daniele" Manin, mentre al Ludovico Manin non si sa nulla delle opere, né si conosce Leone Fortis (18 dicembre 1880). Il 31 dicembre il Ministero comunica a Bosia quanto finora fatto, invitandolo nuovamente a proseguire le ricerche e a prendere i provvedimenti che ritiene più necessari. L'11 gennaio 1881 il prefetto pavese fornisce un resoconto delle iniziative prese fino a quel momento, purtroppo senza esiti positivi: si era rivolto ai questori e agli Ispettori agli Scavi e Monumenti di Milano e Venezia per avere la loro cooperazione e aveva contattato l'avvocatura erariale con lo scopo di scoprire quanta e quale responsabilità avessero i Fabbricieri per la vendita.

I rilievi vengono rintracciati. Il 23 gennaio 1881 al Ministero giunge un telegramma, con cui il prefetto Bosia informa che erano stati ceduti a certo Ascoli, antiquario di Bologna, presso cui si trovano e chiede se sia il caso di procedere al sequestro. Il prefetto locale, Giovanni Mussi, viene prontamente incaricato di recuperare le opere (24 gennaio). Tre giorni più tardi lo stesso prefetto ha interrogato l'antiquario. Alessandro Ascoli dichiara di non avere mai acquistato i rilievi da Fortis "e praticatasi una diligente perquisizione nel di lui negozio, non si rinvennero i due quadri". Dall'esame dei registri risulta però che il 26 ottobre 1880 aveva comprato dai signori Marco Levi e Salomone Finzi di Milano "due bassi rilievi pure di legno rappresentanti la Passione, che egli ha dichiarato di aver poscia rivenduto nel Novembre successivi, a pronta cassa, ad un Francese, di cui non si curò di prendere il nome". Il Ministero (18 febbraio 1881), viste le analogie dei due casi, consiglia di proseguire le indagini. Lo stesso giorno, "sperando che di là si possa venire un po' di luce su questa faccenda", avvisa dell'accaduto anche la prefettura di Milano e quella di Pavia. Il 4 marzo Achille Basile, prefetto di Milano, conferma che i rilievi venduti ad Ascoli sono gli stessi di Bascapè e che questo "acquisto era stato fatto dal Sig. Fortis, in società coi predetti Sigg. Levi e Finzi, ai quali, in seguito, egli cedette verso compenso, la sua parte d'interesse nell'acquisto medesimo"⁽⁷⁰⁾. L'11 marzo Giuseppe Bosia informa il Ministero di aver contattato anche "il Signor Sindaco di Melegnano per dove si disse essere stati avviati i quadri stati venduti"⁽⁷¹⁾, ma dispera di recuperare le opere che teme siano già uscite dal regno.

Seguono nove mesi senza novità, durante i quali il carteggio si concentra sulla punizione da infliggere ai Fabbricieri⁽⁷²⁾. Il 16 dicembre 1881 il Console Generale d'Italia

a Parigi riceve una lettera anonima: si scopre così che quanto affermato da Ascoli circa l'acquisto da parte di un francese è falso e che un suo commesso, Stanislao Rinaldi residente a Parigi in via Balzac n. 4, sta cercando di vendere i rilievi per "cent mille francs". L'autore della lettera è ben informato: sa che le opere erano state vendute a Bologna, che le si cercava da quasi due anni, ma ritiene che siano state rubate alla Certosa di Pavia. Evidentemente il Console informa dell'accaduto il Ministero degli Affari Esteri, che a sua volta si rivolge (20 dicembre) al Ministero dell'Interno (Direzione dei Servizi di Pubblica Sicurezza). Il 28 dicembre quest'ultimo si mette in contatto con la Pubblica Istruzione. Lo scrivente chiede maggiori informazioni "circa l'esistenza di due oggetti d'arte che si direbbero stati involati alla Certosa di Pavia" e aggiunge di aver contattato in proposito anche Pavia e Bologna. Da quest'ultima gli erano giunte notizie sui rilievi già in possesso di Ascoli, mentre il "Prefetto di Pavia rispose assicurando di non aver mai avuto notizie del furto di cui sopra". La confusione di Bosia è in un certo senso comprensibile, trattandosi di vendita illegale a Bascapè e non di furto alla Certosa, anche se stupisce che non sia riuscito a intuire di quale vicenda si trattasse. Il 2 gennaio 1882 il Ministero della Pubblica Istruzione risponde alla missiva, informando del corretto svolgersi dei fatti.

Il 25 gennaio 1882 Felice Fantini, medico di reggimento di stanza a Parigi, ritrova per caso i rilievi e informa immediatamente il Ministero della Pubblica Istruzione e il prefetto di Bologna⁽⁷³⁾. In una seconda lettera (29 gennaio) lo zelante Fantini, oltre a segnalare l'esistenza di alcune foto che sta cercando di recuperare, fornisce un dettagliato resoconto delle vicende dell'anno precedente. Nonostante le ricerche, i rilievi erano stati fatti uscire da Bologna in due casse piombate per evitare la visita al confine nel gennaio 1881 e indirizzati a Nizza; di qui erano stati spostati a Marsiglia e proposti all'amatore Weiss che offrì lire 35.000. Da Marsiglia vennero portati a Londra dove furono offerti a un non meglio specificato museo, che offrì lire italiane 25.000⁽⁷⁴⁾. Da Londra passarono a Parigi, dove il 21 aprile vennero depositati ben sigillati nell'*entrepôt* di Monsieur Gailhard, rue Abbeville n. 3, rimanendovi per tutta l'estate. Il 31 novembre 1881 tale Stanislao Rinaldi, commesso di Ascoli, si era recato a Parigi, aveva ritirato i rilievi e li aveva trasportati all'Hôtel Garni in rue Balzac 4. Egli aveva quindi contattato "i più distinti amatori" (i cui nomi, scrive Fantini, volendo si possono sapere), ricavandone un'offerta di lire 34.000, ma allarmatosi per i sospetti diffusi tra i commercianti avrebbe nascosto i rilievi e si sarebbe rifiutato di mostrarli. Nel frattempo Rinaldi aveva finito per contrarre dei debiti e si era allontanato dal proprio alloggio senza pagare il conto⁽⁷⁵⁾. La proprietaria, Genoveffa Herson, l'aveva quindi chiamato in giudizio e aveva fatto praticare un sequestro domiciliare, eseguito dal Cursore Wercutter il 7 gennaio 1882. Il giorno seguente a

Fantini era capitata in mano la nota dei beni sequestrati e tra di loro spiccavano i due bassorilievi, che si trovavano nella camera del commesso. Il medico conclude avvisando che "Seramente impaurito oggi, il Rinaldi, tenterà sicuramente di nascondere un'altra volta, e per sempre le due perle dell'Omodeo" e sottolinea l'intenzionale raggirio da parte dell'antiquario: i telegrammi scambiati da Ascoli e Trenti (o Iren-ti?), il suo agente a Nizza e Londra, e Ascoli e Rinaldi parlano sempre di "balle" per alludere ai rilievi, temendo di essere scoperti dal governo.

Inizia a questo punto a porsi il problema di come recuperare i rilievi, in possesso di terzi e ormai fuori dall'Italia. Il 4 febbraio il Ministero degli Affari Esteri comunica alla Pubblica Istruzione di essersi informato presso il Ministero di Grazia e Giustizia circa le possibilità di rivendicare gli oggetti e "ne ebbe in risposta un elaborato parere, dal quale risulta che, non trattandosi di oggetti furtivi, e la vendita fatta dalla fabbrica di Bascapè non potendo essere impugnata, non è il caso di accampare alcuna pretesa per riavere quei bassorilievi dai terzi possessori"⁽⁷⁶⁾. Non ritiene nemmeno che si possano invocare disposizioni dei precedenti governi per impedire l'esportazione degli oggetti d'arte perché, sebbene non abrogate, non sono applicabili nel caso gli oggetti siano già all'estero e quindi darebbero solo applicazione a una multa a chi si rese colpevole del trafugamento. È quindi necessario decidere se gli oggetti hanno un valore tale da cercarne l'acquisto presso i possessori, magari riuscendo ad abbassare un poco la cifra richiesta da Rinaldi. Il Ministero della Pubblica Istruzione (21 febbraio) ammette che non si è trattato di furto, ma la vendita è comunque illegale perché fatta senza autorizzazione. Suggerisce quindi che i rilievi vengano confiscati in forza dell'art. 4 del chirografo di Pio VII (1° ottobre 1802), in base al quale coloro che avessero esportato oggetti di valore artistico, così come coloro che scientemente li avessero loro venduti e gli eventuali complici, oltre alla perdita degli oggetti stessi sarebbero stati sottoposti a multa di 500 ducati d'oro. A conferma della validità della procedura cita poi la disposizione del 28 giugno 1871 n. 268 (serie 2): finché non ci sarà una legge generale continuano ad essere in vigore quelle precedentemente esistenti. Su queste basi egli sollecita quindi il sequestro. Da parte sua il Ministero degli Affari Esteri (23 febbraio) ribadisce di conoscere le disposizioni di Pio VII (cui probabilmente alludeva nella missiva precedente), ma si domanda se siano applicabili all'estero. Riferisce che il Ministero di Grazia e Giustizia non ritiene possibile il sequestro appunto perché i provvedimenti citati non sono validi oltre confine e, in mancanza di disposizioni internazionali al riguardo, egli si associa al giudizio del collega. Viene quindi suggerito nuovamente di trattare l'acquisto, ma si sottolinea la necessità di prendere con sollecitudine una risoluzione.

La premura era giustificata: già il 22 febbraio lo stesso Ministero degli Affari Esteri aveva informato il collega che Rinaldi aveva saldato il debito presso la sua alberga-

trice ed era rientrato in possesso dei beni. Nonostante alla polizia locale fosse stato chiesto di tenerli sotto controllo, i rilievi scompaiono nuovamente. La Pubblica Istruzione ritiene responsabile dell'accaduto Alessandro Ascoli e intende procedere contro di lui. Si rivolge quindi a Clemente Marinelli Procuratore Generale del Re alla Corte d'Appello di Bologna chiedendogli di istituire un regolare processo contro l'antiquario, di cui sottolinea la malizia e l'intenzionale tentativo di far perdere le tracce dei rilievi affermando il falso (9 marzo). La causa penale viene avviata e si richiede il sequestro dei beni (21 marzo).

Qualche mese più tardi, il 19 luglio, giunge una sgradita sorpresa: Ascoli dichiara di aver compiuto l'esportazione conformemente all'Editto Camerlengale 7 aprile 1820 e di aver richiesto il permesso necessario al Reale Istituto di Belle Arti, delegato per le Romagne alla concessione delle licenze. In effetti il permesso, firmato dal direttore Enrico Panzacchi, era stato rilasciato dall'istituto già il 27 novembre 1880, giorno successivo all'acquisto. Il Ministero della Pubblica Istruzione (29 luglio 1882), stupito che la licenza sia stata accordata tanto facilmente visto il valore dei rilievi, sollecita chiarimenti. Gli risponde lo stesso Panzacchi (31 luglio 1882). Come al solito egli aveva affidato il controllo delle opere a uno dei professori dell'Accademia, Giulio Cesare Ferrari, che era anche membro della Commissione Conservatrice della Provincia⁽⁷⁷⁾. Questi, dopo aver esaminato i rilievi "*dichiarò che potevano essere spediti all'estero, senza che il patrimonio artistico della nazione ne avesse pregiudizio*". Da una copia del permesso acclusa al carteggio si ricava il lapidario parere di Ferrari: "*Nulla osta per l'esportazione dei due suddetti bassorilievi perché molto scoretti*". Visti gli sviluppi, Ascoli e Rinaldi risultano ufficialmente prosciolti da ogni accusa il 17 agosto 1882.

La vicenda qui ricostruita mostra un intrigante spaccato del mercato antiquario e di quello della tutela nella seconda metà del XIX secolo. Una certa malafede da parte di Ascoli e dei protagonisti della prima fase dell'acquisto è palese, eppure essi si mantennero sempre all'interno della legalità. Piuttosto sconcertante la constatazione che la possibilità di aggirare le leggi di tutela, che pure esistevano e funzionavano, si valeva dell'incapacità dei funzionari a riconoscere l'effettivo valore di quanto veniva loro presentato. Al contrario gli esponenti del mercato antiquario e i collezionisti ne erano ben consapevoli, come mostra la progressiva *escalation* del prezzo richiesto per i rilievi. A partire dalle 800 lire offerte a don Storti, si passa alle 3.000 del permesso d'esportazione, per giungere alle 100.000 richieste all'estero. Stando a "*L'Art en Italie*", Stroganoff li avrebbe acquistati per 50.000 franchi, l'offerta più alta tra quelle avanzate dai vari collezionisti.

Circa il modo in cui le opere giunsero in possesso del conte, quanto riferito da Antonio Muñoz sul loro acquisto a Bologna fa sospettare che il venditore dovesse essere

ancora Alessandro Ascoli. All'antiquario si deve di certo l'attribuzione all'Amadeo che compare nella lettera di Fantini del 29 gennaio e alla mostra del 1885, e fu grazie alla stessa fonte che Stroganoff poté indicare la Certosa di Pavia come luogo di provenienza dei rilievi. L'ultima menzione delle opere si trova nella lettera inviata dal Procuratore Generale di Bologna il 19 luglio 1882. Vi si accennava che dalla Francia era giunta notizia sul luogo dove si trovavano ed era stata chiesta una rogatoria per il sequestro, ma che il Ministero di Grazia e Giustizia, viste le fondate giustificazioni dei venditori, non aveva ritenuto necessario insistere nell'istruttoria. I rilievi si trovavano ancora oltralpe e se si considera che il conte Stroganoff era solito passare il mese di luglio a Parigi, come gentilmente mi informa la dottoressa Kalpakcian, è possibile che l'acquisto fosse avvenuto in Francia nell'estate del 1882.

Anzitutto desidero ringraziare il dirigente scolastico dell'Istituto Statale d'Arte Roma I, Lanfranco Di Ubaldo, per avermi concesso l'accesso agli archivi del M.A.I. e Maurizio Donati la cui disponibilità e cortesia sono state impareggiabili. Desidero ringraziare la dottoressa Vardui Kalpakcian, per le preziose informazioni su Gregorio Stroganoff e la sua collezione; il dottor James Yorke del Victoria and Albert Museum; il dottor Civali e la dottoressa Radon dei Musei senesi; il professor Agosti, la dottoressa Tasso e tutti coloro che hanno avuto la pazienza di leggere il presente intervento. Uno speciale ringraziamento alla mia ospite romana, Alessandra Cremonesi, senza la cui disponibilità questa ed altre ricerche nella capitale mi sarebbero state assai gravose.

- ⁽¹⁾ Sull'esposizione di Torino si vedano M. PICONE PERTUSA, 1884. *Torino Esposizione Nazionale (26 aprile-20 novembre)*, in M. PICONE PERTUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, 1988, pp. 92-95; P.L. BASSIGNANA (a cura di), *Tra scienza e politica. Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio Storico Amma 1829-1898*, Torino, 1992. Circa la mostra della città di Roma si veda quanto riportato in *Per il nuovo museo di Roma - II*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", IX, 1995, pp. 167-169; per la storia del M.A.I., i saggi raccolti in G. BORGHINI (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 2005; da integrarsi con V. FELICI, *Il ruolo del Comune di Roma nell'istituzione del Museo Artistico Industriale*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XVIII, 2004, pp. 188-202. La mostra di arte lignea viene ricordata in R. SILIGATO, *Le due anime del palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, catalogo della mostra, Roma, 1990, pp. 167-168; *Per il nuovo museo*, cit., 1995, pp. 169-170. L'esposizione dovrebbe essersi conclusa in aprile (cfr. F. PIRANI, I. REHO, R. SILIGATO [a cura di], *Un secolo di attività espositive. Regesto*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, cit., p. 243), ma di certo era ancora aperta agli inizi del mese, quando venne visitata dal Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio Bernardino Grimaldi.
- ⁽²⁾ R. ERCULEI, *L'arte antica della ceramica e l'attuale esposizione di Roma*, in "Nuova Antologia", XXIV, 20, fasc. 8, 16 aprile 1899, p. 754; già segnalato in R. SILIGATO, *op. cit.*, p. 168. Su Ercolei si può vedere M. DONATI, *Profili di Raffaele Ercolei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898), e di Alberto Grandi, ultimo direttore (1932-1959)*, in *Del M.A.I.*, cit., pp. 93-95.
- ⁽³⁾ R. ERCULEI, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma [...]*, Roma, 1885, p. 12; sull'argomento si veda anche B. ODESCALCHI, R. ERCULEI, *Il movimento artistico-industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio e istituzioni intese a promuoverlo*, in "Annali dell'Industria e del Commercio", 24, 1880, pp. 38, 40-42, 54, 57, 61-62. Esposizioni parziali erano già state allestite nei locali del M.A.I.: ne risulta una di tessuti della signora Merolle nell'aprile-maggio 1875, il 14 marzo 1876 una di merletti della signora Mazzanti, e un'altra nel 1880. Una mostra di ceramica moderna, su cui venne pubblicata una relazione di F. Bernabei, si tenne nel marzo 1880 (cfr. *Il museo artistico-industriale e le scuole d'arte applicate all'industria, relazione della Commissione direttiva*, Roma, 1884, p. 38). Sull'esposizione temporanea di alcune opere di collezionisti privati al M.A.I. vedi anche R. ERCULEI, *Une peinture sur bois du XV^e siècle au Musée Artistique Industriel*, in "L'Art en Italie", I, n. 13, 30 marzo 1884, pp. 3-4. La mostra del 1885 era comunque l'unica in cui il modello d'olttralpe delle esposizioni retrospettive e contemporanee in locali pubblici fosse pienamente applicato, e in quanto tale venne ricordata come prima esposizione del M.A.I. in R. ERCULEI, *L'arte antica della ceramica*, cit., p. 755.
- ⁽⁴⁾ B. ODESCALCHI, *Les expositions à Rome (le bois sculpté) ce qu'il y aurait à faire (1)*, in "L'Art en Italie", II, n. 58, 29 marzo 1885, p. 1.
- ⁽⁵⁾ P. DE NOLHAC, *Correspondance d'Italie - L'exposition du bois sculpté a Rome*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXVII, 31, giugno 1885, pp. 540-544. Pierre De Nohac (1859-1936), giunto a Roma nel novembre 1882, sarebbe rientrato a Parigi nel luglio 1885. Studioso dell'Umanesimo

ed esperto di Petrarca, egli sarebbe diventato conservatore di Versailles (1892) e poi del museo Jacquemart-André; fu accademico di Francia dal 1922 e membro di numerose altre accademie, tra cui quella di San Luca e l'Arcadia, oltre che professore associato dell'Università di Roma. Su di lui si possono vedere G. ZUCHELLI, *Pierre de Nolhac et l'Italie. Contribution à l'histoire intellectuelle et morale de l'enfant, de l'humaniste et du poète*, Paris, 1970 (pp. 197-214 per i suoi scritti sull'arte); A. BRAMBILLA, *Introduzione*, in *Un'amicizia petrarchesca. Carteggio Nolhac-Novati*, a cura di A. BRAMBILLA, Padova, 1988, pp. III-XLI; A.C. FAITROP, *Pierre de Nolhac, un romano di Francia*, in "L'Urbe", XLIV, 3-4, 1981, pp. 144-149.

- ⁽⁶⁾ Archivio Storico Capitolino (ASC), *Verbalì originali della Giunta Municipale*, vol. 37, 1884 parte II, seduta 15 ottobre 1884 n. 36 (su concessione dell'Archivio Storico Capitolino). Per la composizione della Commissione che organizzò l'evento cfr. R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 172.
- ⁽⁷⁾ ASC, *Verbalì originali della Giunta Municipale*, vol. 37, 1884 parte II, seduta 15 ottobre 1884 n. 36 (su concessione dell'Archivio Storico Capitolino). La notizia venne prontamente diffusa da A.D. [A. DURAND?], *L'Art a Rome*, in "L'Art en Italie", I, n. 37, 26 ottobre 1884, pp. 8-9. A parte una breve menzione il 19 novembre (ASC, *Verbalì originali della Giunta Municipale*, vol. 37, 1884 parte II, n. 12), i verbalì della Giunta il 29 dello stesso mese (*ivi*, n. 29) accennano a una lettera di De Sanctis di tre giorni prima "con la quale [...] si è fatto a chiedere che gli siano manifestati con precisione gl'intendimenti di quest'Amministrazione circa la mostra d'intaglio e intarsio in legno che la Commissione del detto Museo si è proposta di fare nel palazzo di belle arti". La Giunta, a parte accettare il patronato della mostra, deliberò di concedere il locale occorrente all'iniziativa, assumendosi l'impegno di accordare un sussidio finanziario e di mettere a disposizione il numero di guardie occorrente per il mantenimento dell'ordine nel locale dell'esposizione, ma senza alcuna responsabilità circa la custodia degli oggetti. Questi sono per il momento gli unici documenti a me noti sull'organizzazione dell'esposizione: nella porzione sopravvissuta degli archivi del M.A.I., conservati presso l'Istituto Statale d'Arte (I.S.A.) Roma 1, non esistono documenti relativi e causa chiusura dei locali non mi è stato possibile consultare i fondi del Palazzo delle Esposizioni, dove potrebbero essere reperite ulteriori informazioni.
- ⁽⁸⁾ P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 541.
- ⁽⁹⁾ La notizia sulle sale si trova in B. ODESCALCHI, *Les expositions à Rome*, cit., p. 1; per il dettaglio del prestito degli arazzi cfr. *Courrier Artistique*, in "L'Art en Italie", II, n. 50, 1 febbraio 1885, p. 6; le stesse notizie riappaiono in *Esposizioni Artistiche in Roma*, in "L'Italia Artistica", XXVI, 5, 22 marzo 1885, p. 3.
- ⁽¹⁰⁾ B. ODESCALCHI, *Les expositions à Rome*, cit., p. 1.
- ⁽¹¹⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 211 nota 1. Le maggiori notizie si possono trarre da P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 544; L'INDISCRET, *L'exposition des bois sculptés II*, in "L'Art en Italie", II, n. 60, 12 aprile 1885, p. 5; G.B. GIOVENALE, *Cronaca artistica*, in "Rassegna Italiana", V, 2, 1885, pp. 304-305.
- ⁽¹²⁾ P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 544.
- ⁽¹³⁾ B. ODESCALCHI, *Les expositions à Rome*, cit., p. 1.
- ⁽¹⁴⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 153. Per questo motivo in segno di ringraziamento i principali espositori (Gregorio Stroganoff, Raoul Richards e Attilio Simonetti) su proposta del principe Odescalchi vennero insigniti di una medaglia al merito industriale e di un diploma dal Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio Bernardino Grimaldi (*ivi*, pp. 154-155).

- (15) A parte alcune eccezioni (R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 185 nn. 48, 58), la maggior parte delle opere esposte dal M.A.I. risultano donate negli anni precedenti da Attilio Simonetti (*ivi*, pp. 192-193 n. 89) e Baldassarre Odescalchi (*ivi*, p. 182 nn. 34, 36; p. 184 n. 44; p. 201 n. 138; p. 207 n. 169; ricordati anche in G. GOLZIO, *Il Regio Museo artistico industriale di Roma*, Firenze, 1942, p. 62). I beni artistici del museo, in seguito alla "soppressione" dell'istituto, sono stati divisi tra diversi musei romani. Delle opere esposte nel 1885, i rilievi con l'*Andata al Calvario* e il gruppo ligneo raffigurante quattro soldati, opere tedesche di XV secolo donate da Baldassarre Odescalchi (R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 195 nn. 101-102; G. GOLZIO, *op. cit.*, p. 62), si trovano ora alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (ex M.A.I. Inv. 2783; cfr. M. ZACCAGNINI, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini e le collezioni d'arte del M.A.I.*, in *Del M.A.I.*, cit., p. 168, dove si vede una riproduzione del secondo rilievo). Tutti gli oggetti menzionati sono registrati nell'*Elenco degli oggetti d'arte che si conservano presso il Museo Artistico Industriale Roma 1884*, in *Atti del Consiglio Comunale di Roma dell'anno 1884*, parte II, Roma, 1884, pp. 19-20, dove sono registrati anno d'entrata e donatore. Per quanto riguarda gli altri prestiti, l'Istituto Angelo Mai di Roma concesse uno stipo barocco (R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 185 n. 47bis) e il Municipio di Siena una cassa attribuita a Giovanni Barili (*ivi*, pp. 180-181, n. 29), ricordata anche in *L'Art à Rome*, in "L'Art en Italie", II, n. 55, 8 marzo 1885, p. 8; G.B. GIOVENALE, *op. cit.*, p. 304; P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 541. Quest'ultima, in realtà di Andrea Barili, è menzionata da ultimo da Beatrice Pulcinelli (in *Il segreto della civiltà: la mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra, Siena, 2005, p. 402 n. 76). Oltre a ricordare il passaggio alla mostra romana, la scheda segnala un carteggio relativo al prestito conservato in Archivio Storico Comunale di Siena, postunitario, carteggio, 10A, cat. 22 B.7, fasc. 1885.
- (16) Per un profilo biografico di Augusto e Alessandro Castellani, figli dell'orafo Fortunato Pio, si vedano M.G. GAJO, voce *Castellani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXI, Roma 1978, pp. 591-593; G. MONSAGRATI, voce *Castellani, Augusto*, in *ivi*, pp. 593-595.
- (17) B. ODESCALCHI, *Le musée artistique industriel de Rome*, in "L'Art en Italie", I, n. 6, 10 febbraio 1884, p. 2: ricorda tra coloro che avevano depositato a titolo provvisorio Stroganoff, il principe Doria, lo scultore Epinay e il conte Maffei, aggiungendo che ciascuno nel riprendere le proprie opere aveva fatto qualche dono al Museo. Attilio Simonetti, assieme ad Augusto Castellani, era stato commissario del M.A.I. nel 1880 e nel 1884. Anch'egli aveva fatto doni fin dal 1876 (cfr. *Elenco degli oggetti*, cit.) e prestato opere all'istituto (R. ERCULEI, *Une peinture sur bois*, cit., p. 3). Epinay era uno dei collaboratori di "L'Art en Italie", esattamente come Erculei e Odescalchi.
- (18) Il criterio d'allestimento venne criticato in P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 544 nota 1; G.B. GIOVENALE, *op. cit.*, p. 304-305. Nonostante le iniziali rassicurazioni di Erculei (*Catalogo*, cit., p. 154) circa miglioramenti su questo punto nelle esposizioni future, dichiarazioni successive lasciano comprendere che lo stesso criterio venne applicato anche in seguito (cfr. R. ERCULEI, *L'arte antica della ceramica*, cit., p. 733).
- (19) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 203 n. 143: "Figura giapponese dipinta e dorata assai antica", esposta da Enrichetta Castellani.
- (20) *Ivi*, p. 206 n. 162: croce di XIV secolo esposta da Gian Carlo Rossi.
- (21) P. DE NOLHAC, *op. cit.*, pp. 541-542.

- (22) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 9. L'indicazione del giorno si ricava da Archivio Centrale dello Stato (ACS), fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, direzione generale Industria e Commercio, b. 404, lettera 2 aprile 1885. La presenza del Ministro era stata sollecitata da De Sanctis (*ivi*, lettera 1° aprile 1885) in quanto sarebbe stata di grande incoraggiamento agli espositori della sezione moderna. Da comunicazioni successive si ricava che l'autorizzazione a eseguire le riproduzioni era stata concessa oralmente su sollecitazione di uno dei membri della Commissione (*ivi*, lettera 5 ottobre 1885) e che allo scopo erano state messe a disposizione 400 o 500 lire.
- (23) Per la composizione della commissione incaricata della selezione delle opere cfr. R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 172. Nel catalogo le opere vennero distribuite in sette sezioni tematiche e, all'interno di ciascuna, i singoli pezzi furono elencati in ordine cronologico, ordinando così materiale che nella mostra era stato presentato in modo ben diverso. Circa la prefazione storica, pare che la sua inclusione fosse stata proposta dallo stesso Erculei (cfr. *ivi*, p. 10). La conferenza, tenutasi nel palazzo delle Arti, venne pubblicizzata da "L'Art en Italie" che oltre ad avvisare i lettori dell'iniziativa (*Les conférences au Palais de Beaux-Arts*, in "L'Art en Italie", II, n. 61, 19 aprile 1885, p. 7), ne pubblicò anche un resoconto dove si afferma esplicitamente che Erculei "a voulu faire précéder d'une conférence l'ouvrage qu'il a l'intention de faire paraître bientôt sur les principaux objets de la collection de sculptures et d'incrustations exposés via Nazionale" (*Les conférences au Palais de Beaux-Arts. Conférence de M. Erculei*, in "L'Art en Italie", II, n. 62, 26 aprile 1885, p. 7). Del catalogo sono riuscite a rintracciare due recensioni: una altamente elogiativa di Alfredo Melani (*Intaglio e tarsia in legno*, in "L'Italia", III, nn. 9-10, 1885, p. 158), l'altra di Cornelius von Fabriczy (in "Repertorium für Kunstwissenschaft", IX, 1886, pp. 357-359). La reazione positiva di Melani, che si spinse fino a suggerire l'idea di un volume sull'argomento, non stupisce: egli collaborava con la rivista "Arte Italiana Decorativa e Industriale" e, tra i vari interventi, avrebbe pubblicato anche tre volumi *L'Arte nell'Industria* (Milano, 191[.]), dove si possono ritrovare numerosi riferimenti alla mostra del M.A.I. e al suo catalogo. Su di lui si veda G. CHELUCCI, *Alfredo Melani. Appunti per una biografia*, in "DecArt", n. 2, 2004, pp. 2-11.
- (24) L'indicazione circa il fotografo si trova in ACS, fondo Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, direzione generale Industria e Commercio, b. 404, lettera 3 ottobre 1885. Borelli, il cui stabilimento si trovava in piazza di Spagna 9, era il successore di Luigi Montabone (m. 1877), fotografo di cui il M.A.I. talora si era servito. La lettera, scritta da Erculei, informa dell'esistenza di 7 "esemplari" tratti dalle lastre. In realtà ne sono citati solo 6, che furono così distribuiti: una copia al Ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio; una a Teodoro Mommsen per volere del principe Odescalchi; una al giornale parigino "L'Art", perché "riproducesse una parte degli oggetti esposti" (per il momento l'articolo in questione non è stato reperito); una al sindaco di Roma, il duca Torlonia. Gli ultimi due esemplari, uno dei quali su cartone, "servirono al sottoscritto per mettere negli oggetti fotografati i numeri corrispondenti al Catalogo descrittivo" e si trovavano presso il M.A.I. Erculei fa inoltre riferimento a una "speciale riproduzione" "di alcuni saggi più adatti all'insegnamento".
- (25) Come gentilmente mi informa il professor Donati, ciascuna fotografia presenta nel verso l'antico numero d'inventario e misura mm 292x401. I numeri visibili nella fig. 2 (C-247-102) si riferiscono il primo al cassetto dell'archivio, il secondo alla posizione della fotografia nel cassetto e risalgono al periodo in cui l'archivio del M.A.I. era ubicato nell'ex convento di San Giuseppe a Capo Le Case (1880-1913).

- (26) Sul *Crocifisso* cfr. R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 199 n. 118. Sul pittore Guglielmo De Sanctis (1829-1911) si veda M.A. SCARPATI, voce *De Sanctis, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Roma, 1991, pp. 312-313. Dopo la sua scomparsa, la collezione venne lasciata al Comune di Roma. Notizie circa il destino del *Crocifisso* potrebbero essere ricavate da *Mostra delle opere lasciate al Comune di Roma dal pittore Guglielmo De Sanctis*, catalogo della mostra, Roma, 1949, che purtroppo non sono riuscite a controllare.
- (27) I cinque candelabri fanno parte dei sette genericamente indicati come opere italiane del XV secolo (R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 208 n. 173), la colonna tra i due di sinistra è il n. 68, pilastro di un mobile umbro del XVI secolo (*ivi*, p. 188 n. 68). I due pannelli posti tra le due statue di martiri sono i nn. 66 (in alto), un pezzo di mobile toscano del XV secolo, e 65 uno dei quattro frammenti di fregio (XIII secolo) provenienti dalla Spagna (*ibidem* nn. 65-66). Con il n. 65 è registrato anche il frammento posto tra le statue n. 112 e 103.
- (28) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., pp. 207 n. 168, 198 n. 112.
- (29) La ricostruzione della personalità dell'artista si deve a Giovanni Previtali, in una serie di interventi ora riuniti in G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino, 1991, pp. 6-15, 40-44, 73-76. Sulla *Santa Caterina* si vedano da ultimo A. TARTUFERI, in M. SCALINI, A. TARTUFERI (a cura di), *Un tesoro rivelato. Capolavori della Collezione Carlo De Carlo*, catalogo della mostra, Firenze, 2001, p. 48 n. 39; *Eredi Carlo De Carlo: importanti sculture dal medioevo al Rinascimento, bronzi, avori, maioliche, rari dipinti di maestri primitivi*, parte II, Semenzato Venezia, 2001, n. 169. Per l'altra statua si veda S. TUMIDEI, in A. BACCHI (a cura di), *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e Miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, 1997, p. 83 n. 28. Le martiri esposte da Simonetti, così come le due statue seguenti, (nn. 103, 113) sono ricordate anche in P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 542; L'INDISCRET, *L'exposition des bois sculptés I*, in "L'Art en Italie", II, n. 59, 5 aprile 1885, p. 6.
- (30) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 196 n. 103.
- (31) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 198 n. 113. Nella fotografia di fronte alla scultura si vede una sedia con stemma cardinalizio nel postergale, esemplare di scuola urbinata del secolo XVI, anch'essa esposta da Simonetti (*ivi*, p. 186 n. 53).
- (32) Devo l'identificazione alla cortesia del professor Alessandro Bagnoli, che ringrazio. Dopo la mostra romana la scultura ricomparve nel 1897 in una esposizione al Glaspalast di Monaco. Venne identificata come opera senese da ENZO CARLI, *Giovanni d'Agostino e il "Duomo nuovo"*, in *Giovanni d'Agostino e il "Duomo nuovo" di Siena. Il restauro e i calchi del gruppo marmoreo sul portale*, Genova, 1987, pp. 11-25; ed. consigliata in *Id.*, *Arte senese e arte pisana*, Torino, 1996, pp. 100-101, n. 32. Lo stesso, ritornando sull'argomento (*ivi*, pp. 119-120, n. 40), ha proposto di riferire la scultura a Pietro d'Angelo. Ulteriori menzioni in F. BISEGNI, II. L'iconografia di Ansano in R. ARGENZIANO, F. BISEGNI, *L'iconografia dei santi patroni Ansano, Crescenzo, Savino e Vittore a Siena*, in "Bollettino Senese di Storia Patria", XCVII, 1990, p. 109; M. MERLINI, in L. BELLOSI (a cura di), *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena: l'architettura e la collezione delle opere d'arte*, Siena, 2002, pp. 168-169.
- (33) Per la provenienza dalla Savoia cfr. L'INDISCRET, *L'exposition des bois sculptés I*, cit., p. 6; P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 542; parla della chiesa di Saint Michel R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 199 n. 117. Se le informazioni fossero corrette dovrebbe trattarsi di San Michele alla Chiusa

o, perlomeno, di una chiesa della zona. L'altare maggiore della chiesa parrocchiale della Chiusa, ad esempio, pare fosse dedicato a san Pietro (D. CUATTO, C. ROVANO, *Chiusa di San Michele tra Sette e Ottocento: una Comunità all'opera per la propria Parrocchiale*, in "Segusium", XXXIX, n. 41, 2002, p. 94).

- (34) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 183 nn. 39, 41. Altre porte erano state esposte da Baldassarre Odescalchi (*ibidem*, n. 40) e Saturnino Innocenti (*ibidem*, n. 42).
- (35) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 173-175, nn. 1-5, 8. I nn. 1-3 erano stati ricordati anche da Pierre De Nolhac, che pare aver apprezzato la presenza di questo tipo di opere (P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 544). Nel caso di quelli di Simonetti l'elemento di maggior interesse per il francese pare essere stato la loro antichità. I cassoni 3 (che recava l'iscrizione 1333 GUILLAUME A LOYS), 2 e 4 e sono ricordati anche in A. Melani, *L'Arte*, cit. vol. I, p. 363-364. Questi però riteneva che gli ultimi due, di cui nel testo sono presenti delle riproduzioni, potessero essere opere piemontesi.
- (36) P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 542; L'INDISCRET, *L'exposition des bois sculptés I*, cit., p. 6 (come opera di XV secolo); R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 201 n. 133 (opera di XVI secolo).
- (37) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., pp. 175-176, n. 11; E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, pp. 149-150, n. 198. Un dettaglio del cassone è riprodotto in A. Melani, *L'Arte*, cit., vol. II, p. 61 fig. 28, come opera di scuola lombarda.
- (38) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 177, n. 14. Il cassone è ricordato anche dall'Indiscret (*L'exposition I*, cit., p. 6), che ne attribuisce il disegno a Polidoro da Caravaggio e lo ritiene un prodotto di scuola umbra del XVI secolo. In realtà, come già intuito da Erculei, la tipologia descritta corrisponde a quella di diversi cassoni prodotti a Roma nel XVI secolo. Un'opera simile, che presenta anche il dettaglio del Tevere nella scena del *Ratto*, si trovava nella collezione Spitzer (P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, 1915, p. 412 n. 861; *La Collection Spitzer. Antiquité Moyen-Age Renaissance*, vol. II, Paris, 1891, p. 98 n. 37), ma non può essere quella esposta a Roma in quanto non presenta stemmi sul frontale.
- (39) R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 174 n. 7; P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 544. Nel suo repertorio Schubring (*op. cit.*, p. 233 n. 68), oltre a riportare erroneamente il numero d'esposizione, confonde la cronologia degli eventi: il cassone apparve prima nella collezione Simonetti (venduta all'asta il 23 aprile 1883 e non 1893; *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la collection de M. le Chevalier Attilio Simonetti Artiste peintre*, Roma, 1883, pp. XV, 132-133, n. 659) e solo in seguito alla mostra romana. Vi era qualche incertezza sull'attribuzione: alla vendita del 1883 era presentato come lavoro fiorentino del XV secolo, venne poi spostato all'area veneziana da Erculei, mentre Schubring preferì ritenerlo fiorentino, intorno al 1450. Quest'ultima ipotesi, al momento, parrebbe essere corretta.
- (40) J. MIZIOLEK, *The Queen of Sheba and Solomon on some early-Renaissance cassone panels a pastiglia dorata*, in "Antichità viva", XXXVI, n. 4, 1997, pp. 6-23; il cassone Pavan De Carlo è ricordato anche in *Id.*, "Exempla" di giustizia. Tre tavole di cassone di Alvise Donati, in "Arte Lombarda", CXXXII, n. 2, 2001, pp. 74-75.
- (41) Come già osservato in J. MIZIOLEK, *The Queen of Sheba*, cit., p. 12 (che non conosceva la riproduzione dell'opera) il cassone Simonetti presenta dimensioni e iscrizioni diverse.

- ⁽⁶¹⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 188 n. 63. Nel catalogo della collezione questo pezzo viene segnalato come opera della maniera di Alessandro Algardi, proveniente da Palazzo Falconieri a Roma (A. MUÑOZ, *Pièces de choix*, cit., p. 151 tav. CXII). Qualche tempo più tardi sempre Muñoz (*La scultura barocca e l'antico*, in "L'Arte", XIX, 1, 1916, p. 145) propose un'attribuzione allo stesso Algardi, giustificandola con riferimento a un suo basso rilievo in gesso registrato nell'inventario di Ercole Ferrata (1686). L'ipotesi è stata giustamente respinta da Jennifer Montagu (*Alessandro Algardi*, vol. II, New Haven, London, 1985, p. 471 n. R.32), che nota come le figure "have neither the proportions nor the movements one would expect of Algardi". Per quanto riguarda la *Fucina* di Ferrata, si veda *ivi*, pp. 415-416 n. L.133, 481 n. 39; EAD., in J. MONTAGU (a cura di), *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra, Roma, 1999, pp. 126-127 n. 15.
- ⁽⁶²⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 206 n. 164. Alcuni attribuivano le pitture della croce a Giotino (L'INDISCRET, *L'exposition I*, cit., p. 6). Sulla croce di Daddi si vedano da ultimo gli interventi in M. CIATTI (a cura di), *La Croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli. Ricerche e conservazione*, Firenze, 2005.
- ⁽⁶³⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 194 n. 98 (esposto da Ettore Fantocchiotti). La più antica menzione nota sinora era A. SERAFINI, *Intorno a un trittico sconosciuto di Domenico da Tolmezzo*, in "L'Arte", XXI-XXII, 1918-1919, pp. 53-56. Il trittico era stato ricordato da Giuseppe Marchetti e Guido Nicoletti (*La scultura lignea nel Friuli*, Milano, 1956, pp. 49-50) come già nel castello di Filacciano, presso Roma, da dove scomparve in un momento non meglio precisato per riapparire in occasione della mostra di scultura friulana del 1983 (A. RIZZI, in *Mostra della scultura lignea in Friuli*, Udine, 1983, p. 104 n. 20). L'ultima menzione a me nota (G. BERGAMINI, voce *Candido, Domenico di*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. XVI, München-Leipzig, 1997, p. 115) lo segnala in collezione privata a Cortina.
- ⁽⁶⁴⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 183 n. 42. Sulle porte provenienti da Gubbio si veda O. RAGGIO, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*, vol. I, *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York, 1999, pp. 63-66. La descrizione di Ercolei, che menziona su di un lato la presenza di rosette intagliate, potrebbe far pensare che l'esemplare esposto fosse quello del Victoria and Albert Museum o della fondazione Abegg di Riggisberg. Il dettaglio della fascia con chiodi sullo stesso lato induce però alla cautela. Alcuni documenti, che non sono purtroppo riusciti a consultare, su porte provenienti da Gubbio si trovano in ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, direzione generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, 1891-1897, b. 291 fasc. 3145 (porte dal palazzo ducale in possesso sig. Magherini Graziani 1887-1895), fasc. 3149 (porte recuperate dal conte Primoli 1888-1890).
- ⁽⁶⁵⁾ R. ERCULEI, *Catalogo*, cit., p. 209 n. 182; P. DE NOLHAC, *op. cit.*, p. 542. La tarsia, esposta da Giuseppe Giacomini, mostrava un pontefice benedicente con una croce nella mano sinistra e misurava m 1,39x0,51 come si ricava dal *Catalogue des marbres antiques et des objets d'art formant le Musée du Pavillon de l'Horloge à la Villa Borghese (Place de Sienne) provenant de l'héritage des Princes Borghese et des Objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des Armes appartenant à M. le Comte Stroganoff et à M. le Comte Prosper d'Epinay*, Roma, 1893, p. 8 n. 60 (primo giorno di vendita, lunedì 13 marzo 1893).
- ⁽⁶⁶⁾ Tutti i documenti citati si trovano in ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, direzione generale Antichità e Belle Arti, divisione Monumenti e Oggetti d'Arte, II versamento, II serie, 1891-1897, b. 274 fasc. 2923. I nomi dei prefetti sono stati ricavati da M. MISSORI, *Governi, alte cariche dello Stato, alti magistrati e prefetti del Regno d'Italia*, Roma, 1989.

- ⁽⁶⁷⁾ Per le analoghe affermazioni di don Carlo Storti circa le pessime condizioni dei rilievi cfr. F. Tasso, *op. cit.*, p. 80. Forse è possibile che il 'quadro' danneggiato cui accenna il prefetto di Pavia fosse la *Deposizione*, l'unica a presentare fenditure. Bosia era stato informato della vendita dal sindaco di Bascapè.
- ⁽⁶⁸⁾ La notizia venne fornita grazie al carteggio citato in F. Tasso, *op. cit.*, p. 80: il prefetto aveva scritto al sindaco di Bascapè il 18 novembre 1880 e la risposta del parroco con le informazioni richieste risaliva al 23 dello stesso mese.
- ⁽⁶⁹⁾ Cfr. anche F. TASSO, *op. cit.*, p. 80.
- ⁽⁷⁰⁾ Sui canali che portarono i rilievi nelle mani dell'antiquario bolognese, si può osservare che Ascoli era ebreo, come si apprende da una lettera del 25 gennaio 1882. Questo valeva anche per Leone Fortis (F. TASSO, *op. cit.*, p. 83) e, a credere ai cognomi, anche per i suoi soci Marco Levi e Salomone Finzi.
- ⁽⁷¹⁾ Uno spostamento a Melegnano viene menzionato anche in F. TASSO, *op. cit.*, p. 80.
- ⁽⁷²⁾ Il giudizio dell'avvocatura erariale menzionato nel gennaio 1881 pare essere stato in favore dei Fabbricieri, perché, scrivendo al prefetto di Pavia, il Ministro commenta: "Io non mi so render capace che si possano sequestrare i quadri venduti dalla Fabbriceria di Bascapè, e i Fabbricieri che fecero quasta [sic] vendita arbitraria non siano caduti in colpa da poter essere punita" (7 marzo 1881). Lo stesso (26 aprile 1881) si rivolge anche al Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti ammettendo che non si può procedere contro i Fabbricieri "in via giudiziale" perché non avevano fatto proprio quanto guadagnato, né stabilito un prezzo inferiore al valore delle opere. Però si può agire in via amministrativa e propone la rimozione dalla carica. La risposta del Ministro di Grazia e Giustizia (27 giugno 1881) dichiara non amovibili i Fabbricieri e si limita a suggerire che siano richiamati e diffidati di osservare per il futuro il protocollo. La Pubblica Istruzione deve quindi cedere (9 luglio 1881), ma consiglia di essere assai severi nel rimprovero...
- ⁽⁷³⁾ L'esistenza di una lettera scritta da Fantini al prefetto di Bologna si ricava dal carteggio successivo: Giovanni Mussi, in data non precisata, aveva avvisato il Ministero dell'Interno e questi fece cenno alla comunicazione in uno scritto del 3 febbraio.
- ⁽⁷⁴⁾ Il Museo londinese ricordato dovrebbe essere il South Kensington, attuale Victoria and Albert Museum.
- ⁽⁷⁵⁾ Secondo la prima missiva (25 gennaio), egli avrebbe anche sottratto "Fr. 950 di mercanzie diverse" all'albergatrice.
- ⁽⁷⁶⁾ Una nota inserita nel fascicolo informa che il parere del Ministro di Grazia e Giustizia, evidentemente accluso, venne richiesto dal Ministero degli Esteri e quindi consegnato il 2 luglio 1889.
- ⁽⁷⁷⁾ Sul "servizio per l'esportazione delle opere d'arte" si veda quanto commentava in quegli stessi anni Adolfo Venturi, cit. in G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, 1996, pp. 52-53. Giulio Cesare Ferrari (1818-?) era un pittore storico e insegnava all'Accademia come sostituto di Antonio Puccinelli almeno dal 1860 (G. LIPPARINI, *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, 1941, p. 50). Per il momento sono poche le informazioni su di lui, a parte la brevissima voce *Ferrari, Giulio Cesare*, in U. THIEME, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, vol. XI, Leipzig, 1915, p. 455. Enrico Panzacchi (1840-1904) risulta direttore dell'Accademia dal 1879 e insegnante di storia e critica delle arti (G. Lipparini, *op. cit.*, p. 54).

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTI GIACOMO, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'Università*, Venezia, 1996.
- AGOSTI GIOVANNI, *Su Mantegna I*, Milano, 2005.
- L'Art à Rome*, in "L'Art en Italie", II, n. 55, 8 marzo 1885, p. 8.
- BASSIGNANA P.L. (a cura di), *Tra scienza e politica. Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio Storico Amma 1829-1898*, Torino, 1992.
- BISEGNI F., *L'iconografia di Ansano*, in ARGENZIANO R., BISEGNI F., *L'iconografia dei santi patroni Ansano, Crescenzo, Savino e Vittore a Siena*, in "Bollettino Senese di Storia Patria, XC VII, 1990, pp.95-115.
- BERGAMINI G., voce *Candido, Domenico di*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. XVI, München-Leipzig, 1997, p. 115.
- BORGHINI, G. (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 2005.
- BRAMBILLA A., *Introduzione*, in BRAMBILLA A. (a cura di), *Un'amicizia petrarchesca. Carteggio Nohac-Novati*, Padova, 1988.
- CARLI E., *Arte senese e arte pisana*, Torino, 1996.
- CASCIARO R., *Scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000.
- Id., in ROMANO G., SALSI C. (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 130-131 n. II. 9.
- Id., in *ibidem*, pp. 138-139, n. II. 12.
- Id., in SGARBI V. (a cura di), *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra, Milano, 2006, p. 170.
- Catalogue des objets d'arts et de haute curiosité composant la collection de M. le Chevalier Attilio Simonetti Artiste peintre*, Roma, 1883.
- Catalogue des marbre antiques et des objets d'art formant le Musée du Pavillon de l'Horloge à la Villa Borghese (Place de Sienne) provenant de l'héritage des Princes Borghese et des Objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des Armes appartenant à M. le Comte Stroganoff et à M. le Comte Prosper d'Epinay*, Roma, 1893.
- CHELUCCI G., *Alfredo Melani. Appunti per una biografia*, in "DecArt", n. 2. 2004, pp. 2-11.
- CIATTI M. (a cura di), *La Croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli. Ricerche e conservazione*, Firenze, 2005.
- COLLE E., *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996.
- La Collection Spitzer. Antiquité Moyen-Age Renaissance*, vol. II, Paris, 1891.
- Les conférences au Palais de Beaux-Arts*, in "L'Art en Italie", II, n. 61, 19 aprile 1885, p. 7.
- Les conférences au Palais de Beaux-Arts. Conférence de M. Erculei*, in "L'Art en Italie", II, n. 62, 26 aprile 1885, p. 7.
- Courrier Artistique*, in "L'Art en Italie", II, n. 50, 1 febbraio 1885, pp. 5-6.
- CROWE J.A., CAVALCASELLE G.B., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. II, Firenze, 1883.

- CUATTO D., ROVANO C., *Chiusa di San Michele tra Sette e Ottocento: una Comunità all'opera per la propria Parrocchiale*, in "Segusium", XXXIX, n. 41, 2002, pp. 93-114.
- DE NOLHAC P., *Correspondance d'Italie - L'exposition du bois sculpté a Rome*, in "Gazette des Beaux-Arts", XXVII, 31, giugno 1885, pp. 540-544.
- DONATI M., *Profili di Raffaele Erculei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898), e di Alberto Grandi, ultimo direttore (1932-1959)*, in G. BORGHINI (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 2005, pp. 93-99.
- D.A. [DURAND A.?], *L'Art a Rome*, in "L'Art en Italie", I, n. 37, 26 ottobre 1884, pp. 8-9.
- Elenco degli oggetti d'arte che si conservano presso il Museo Artistico Industriale Roma 1884*, in *Atti del Consiglio Comunale di Roma dell'anno 1884*, parte II, Roma, 1884 [fascicolo con numerazione indipendente inserito tra le pp. 98-99].
- ERCULEI R., *Une peinture sur bois du XV^e siècle au Musée Artistique Industriel*, in "L'Art en Italie", I, n. 13, 30 marzo 1884, pp. 3-4.
- Id., *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma, 1885.
- Id., *L'arte antica della ceramica e l'attuale esposizione di Roma*, in "Nuova Antologia", XXIV, 20, fasc. 8, 16 aprile 1899, pp. 754-773.
- Eredi Carlo De Carlo: importanti sculture dal medioevo al Rinascimento, bronzi, avori, maioliche, rari dipinti di maestri primitivi*, parte II, Semenzato Venezia, 2001.
- Esposizioni Artistiche in Roma*, in "L'Italia Artistica", XXVI, n. 5, 22 marzo 1885, pp. 2-3.
- VON FABRICZY C., recensione di R. ERCULEI, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma, 1885, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", IX, 1886, pp. 357-359.
- FAHY E., *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti - disegni - miniature - stampe*, Firenze, 2000.
- FAITROP A.C., *Pierre de Nolhac, un romano di Francia*, in "L'Urbe", XLIV, 3-4, 1981, pp. 144-149.
- FELICI V., *Il ruolo del Comune di Roma nell'istituzione del Museo Artistico Industriale*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XVIII, 2004, pp. 188-202.
- voce *Ferrari, Giulio Cesare*, in THIEME U., *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, vol. XI, Leipzig, 1915, p. 455.
- GAJO M.G., voce *Castellani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXI, Roma 1978, pp. 591-593.
- GANNA R., *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e documenti inediti*, in M. BASCAPÈ, F. TASSO (a cura di), *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Milano, 2005, pp. 37-53.
- EAD., in ROMANO G., SALSI C. (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 116-118 n. II. 5.
- GIOVENALE G.B., *Cronaca artistica*, in "Rassegna Italiana", V, vol. II, 1885, pp. 301-307.
- GIULINI A., *Tommaso Grassi, le sue Scuole e le relazioni sue con gli Sforza*, in "Archivio Storico Lombardo", XVIII, 35, 1912, pp. 271-283.
- GOLZIO V., *Il Regio Museo artistico industriale di Roma*, Firenze, 1942.

KALPAKCIAN V., *I due rilievi di Santa Maria del Monte nella collezione del conte Gregorio Stroganoff*, in BASCAPÈ M., TASSO F. (a cura di), *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Milano, 2005, pp. 87-91.

KANTER L.B., in KANTER L., PALLADINO P. (a cura di), *Fra Angelico*, catalogo della mostra, New York, 2005, pp. 64-72, n. 10.

L'INDISCRET, *L'exposition des bois sculptés*, in "L'Art en Italie", II, n. 59, 5 aprile 1885, p. 6.

ID., *L'exposition des bois sculptés II*, in "L'Art en Italie", II, n. 60, 12 aprile 1885, pp. 4-5.

LIPPARINI G., *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze, 1941.

MALAGUZZI VALERI F., *Due intagli in legno di scuola lombarda*, in "Rassegna d'Arte", VI, n. 10, 1906, pp. 159-160.

MARCHETTI G., NICOLETTI G., *La scultura lignea nel Friuli*, Milano, 1956.

MELANI A., *Intaglio e tarsia in legno*, in "L'Italia", III, nn. 9-10, 1885, p. 158.

ID., *L'Arte nell'Industria*, 3 voll., Milano, 1911[.].

MERLINI M., in BELLOSI L. (a cura di), *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena: l'architettura e la collezione delle opere d'arte*, Siena, 2002.

MISSORI M., *Governi, alte cariche dello Stato, alti magistrati e prefetti del Regno d'Italia*, Roma, 1989.

MIZIOLEK J., *The Queen of Sheba and Solomon on some early-Renaissance cassone panels a pastiglia dorata*, in «Antichità viva», XXXVI, n. 4, 1997, pp. 6-23.

ID., *'Exempla' di giustizia. Tre tavole di cassone di Alvise Donati*, in «Arte Lombarda», CXXXII, n. 2, 2001, pp. 72-88.

MONSAGRATI G., voce *Castellani, Augusto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXI, Roma 1978, pp. 593-595.

MONTAGU J., *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven, London, 1985.

EAD., in MONTAGU J. (a cura di), *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra, Roma, 1999, pp. 126-127, n. 15.

MUÑOZ A., *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff*, vol. II, Roma, 1911.

ID., *La scultura barocca e l'antico*, in "L'Arte", XIX, 1, 1916, pp. 129-160.

Il museo artistico-industriale e le scuole d'arte applicate all'industria, relazione della Commissione direttiva, Roma, 1884.

ODESCALCHI B., ERCULEI R., *Il movimento artistico-industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio e istituzioni intese a promuoverlo*, in "Annali dell'Industria e del Commercio", 24, 1880.

ODESCALCHI B., *Le musée artistique industriel de Rome*, in "L'Art en Italie", I, n. 6, 10 febbraio 1884, pp. 1-3.

ID., *Les expositions à Rome (le bois sculpté) ce qu'il y aurait à faire (I)*, in "L'Art en Italie", II, n. 58, 29 marzo 1885, pp. 1-2.

Per il nuovo museo di Roma - II, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", IX, 1995, pp. 167-169.

PICONE PERTUSA M., 1884. *Torino Esposizione Nazionale (26 aprile-20 novembre)*, in M. PICONE PERTUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, 1988, pp. 92-95.

PINI S., *Un Angelico sotto inchiesta: vicissitudini e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff*, in "Critica d'Arte", LXII, 2, 1999, pp. 30-43.

PIRANI F., REHO I., SILIGATO R. (a cura di), *Un secolo di attività espositive. Regesto*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, catalogo della mostra, Roma, 1990, pp. 243-265.

POMMERANZ J.W., *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster, New York, 1995.

PREVITALI G., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino, 1991.

PULCINELLI B., in *Il segreto della civiltà: la mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra, Siena, 2005, p. 402 n. 76.

RAGGIO O., *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*, vol. I - *Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York, 1999.

RIZZI A., in *Mostra della scultura lignea in Friuli*, Udine, 1983, p. 104, n. 20.

SALMI M., *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in *Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino*, Milano, 1927, pp. 151-156.

SALSI, C., *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione*, in G. ROMANO, C. SALSI (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 24-33.

SANT'AMBROGIO D., *Un tabernacolo del XV secolo nel Museo del Castello di Porta Giovia*, in "La Perseveranza", 14 luglio 1899.

SCALIA F., *Contributo all'Angelico. Nuovi documenti per il Ciborio di San Domenico di Fiesole*, in "Critica d'Arte", LV, 2-3, 1990, pp. 34-40.

SCARPATI M.A., voce *De Sanctis, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Roma, 1991, pp. 312-313.

SCHUBRING P., *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, 1915.

SERAFINI A., *Intorno a un trittico sconosciuto di Domenico da Tolmezzo*, in "L'Arte", XXI-XII, 1918-1919, pp. 53-56.

SILIGATO R., *Le due anime del palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, catalogo della mostra, Roma, 1990, pp. 165-181.

TARAMELLI A., *Sculture in legno della chiesa dei Sette Dolori a Vigevano*, in "L'Arte", II, nn. 8-10, 1899, pp. 400-402.

TARTUFERI A., in SCALINI M., TARTUFERI A. (a cura di), *Un tesoro rivelato. Capolavori della Collezione Carlo De Carlo*, catalogo della mostra, Firenze, 2001, p. 48, n. 39.

TASSO F., *Tra Otto e Novecento, dalla chiesa al museo: la storia collezionistica dei rilievi del Maestro di Trognano*, in M. BASCAPÈ, F. TASSO (a cura di), *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Milano, 2005, pp. 79-86.

TOMASI M., *L'arredo della casa*, in SEIDEL M. (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze, 2004, p. 250-274

TUMIDEI S., in BACCHI A. (a cura di), *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e Miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, 1997, pp. 82-83, n. 28.

WATSON P.F., *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, London, 1979.

ZACCAGNINI M., *La Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini e le collezioni d'arte del M.A.I.*, in BORGHINI G. (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 2005.

ZANI V., "... gli due Quadri che in questa Capella si conservano...". *Ricordi rinascimentali di una processione al Sacro Monte nel 1689*, in "Tracce", XXI, n. 43, 2001, pp. 3-15.

ZUCHELLI G., *Pierre de Nolhac et l'Italie. Contribution a l'histoire intellectuelle et morale de l'enfant, de l'humaniste et du poète*, Paris, 1970.

Le scagliole della collezione Durini

Due inediti di Giovanni Leoni⁽¹⁾

Micaela Mander

Il Museo dei Mobili del Castello Sforzesco attualmente non espone opere in scagliola, ma il catalogo⁽²⁾ segnala la presenza nelle collezioni di ben cinque lavori eseguiti in questa tecnica. All'interno del presente articolo si vuole concentrare l'attenzione del lettore solo sui piani di tavolo, precisamente tre, provenienti dalla collezione dei conti Durini, donati al Comune di Milano⁽³⁾.

Due piani di *consoles* sono ora conservati presso i depositi di via Savona, e risultano montati su identica carpenteria lignea: si tratta di un primo piano di tavolo di elevata fattura, a fondo nero, raffigurante all'interno di motivi a girali in bianco tre riquadri a colori che includono, rispettivamente, un uccello con fragole, una composizione di fiori, un secondo uccellino con ciliegie. Il secondo piano di tavolo è di fattura più grossolana, è in bianco e nero senza inserti a colori, presenta motivi a girali che si dipartono simmetricamente da un medaglione centrale, includendo due maschere collocate in corrispondenza dei lati brevi, non implicando così un unico e obbligato punto di vista da parte del riguardante; inoltre, contrariamente al primo, esso sporge di qualche centimetro dalla carpenteria in cui è montato; e la fascia di bordo in vista è decorata con un motivo a gemme. La differenza evidente, iconografica e qualitativa, tra i due manufatti ha destato qualche sospetto circa un'unica originaria provenienza, dubbio peraltro reso più acuto dal fatto che le carpenterie dei due tavoli non sono montate correttamente: se infatti non tutte le parti di cui sono composte le gambe sono lavorate con lo stesso grado di finitura, cosa che fa supporre una collocazione a muro del mobile (fatto che contrasta con l'assenza del punto di vista del secondo piano), esse sono allo stato attuale montate in modo disordinato, non rispettando un preciso orientamento da cui dover guardare la *console*.

Un'indagine condotta assieme alla conservatrice del Museo, Francesca Tasso, e al suo staff⁽⁴⁾, ha portato alla luce le seguenti vicende: nell'inventario compilato al momento dell'ingresso in Museo della collezione Durini e nel catalogo redatto da Colle, viene data indicazione di un terzo piano di tavolo in scagliola; in particolare il terzo piano è detto, nella scheda Durini⁽⁵⁾, gemello del primo qui descritto; questo

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

TOMASI M., *L'arredo della casa*, in SEIDEL M. (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, Firenze, 2004, p. 250-274

TUMIDEI S., in BACCHI A. (a cura di), *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e Miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, 1997, pp. 82-83, n. 28.

WATSON P.F., *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, London, 1979.

ZACCAGNINI M., *La Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini e le collezioni d'arte del M.A.I.*, in BORGHINI G. (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, 2005.

ZANI V., "... gli due Quadri che in questa Capella si conservano...". Ricordi rinascimentali di una processione al Sacro Monte nel 1689, in "Tracce", XXI, n. 43, 2001, pp. 3-15.

ZUCCHELLI G., *Pierre de Nolhac et l'Italie. Contribution a l'histoire intellectuelle et morale de l'enfant, de l'humaniste et du poète*, Paris, 1970.

Le scagliole della collezione Durini

Due inediti di Giovanni Leoni⁽¹⁾

Micaela Mander

Il Museo dei Mobili del Castello Sforzesco attualmente non espone opere in scagliola, ma il catalogo⁽²⁾ segnala la presenza nelle collezioni di ben cinque lavori eseguiti in questa tecnica. All'interno del presente articolo si vuole concentrare l'attenzione del lettore solo sui piani di tavolo, precisamente tre, provenienti dalla collezione dei conti Durini, donati al Comune di Milano⁽³⁾.

Due piani di *consoles* sono ora conservati presso i depositi di via Savona, e risultano montati su identica carpenteria lignea: si tratta di un primo piano di tavolo di elevata fattura, a fondo nero, raffigurante all'interno di motivi a girali in bianco tre riquadri a colori che includono, rispettivamente, un uccello con fragole, una composizione di fiori, un secondo uccellino con ciliegie. Il secondo piano di tavolo è di fattura più grossolana, è in bianco e nero senza inserti a colori, presenta motivi a girali che si dipartono simmetricamente da un medaglione centrale, includendo due maschere collocate in corrispondenza dei lati brevi, non implicando così un unico e obbligato punto di vista da parte del riguardante; inoltre, contrariamente al primo, esso sporge di qualche centimetro dalla carpenteria in cui è montato; e la fascia di bordo in vista è decorata con un motivo a gemme. La differenza evidente, iconografica e qualitativa, tra i due manufatti ha destato qualche sospetto circa un'unica originaria provenienza, dubbio peraltro reso più acuto dal fatto che le carpenterie dei due tavoli non sono montate correttamente: se infatti non tutte le parti di cui sono composte le gambe sono lavorate con lo stesso grado di finitura, cosa che fa supporre una collocazione a muro del mobile (fatto che contrasta con l'assenza del punto di vista del secondo piano), esse sono allo stato attuale montate in modo disordinato, non rispettando un preciso orientamento da cui dover guardare la *console*.

Un'indagine condotta assieme alla conservatrice del Museo, Francesca Tasso, e al suo staff⁽⁴⁾, ha portato alla luce le seguenti vicende: nell'inventario compilato al momento dell'ingresso in Museo della collezione Durini e nel catalogo redatto da Colle, viene data indicazione di un terzo piano di tavolo in scagliola; in particolare il terzo piano è detto, nella scheda Durini⁽⁵⁾, gemello del primo qui descritto; questo



FIG. 1 - Console con piano di tavolo in scagliola, Inv. 1473, depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - Ripiano di tavolo in scagliola della console precedente, Inv. 1473, depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 3 - Console con piano di tavolo in scagliola, Inv. 1478, depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 4 - Ripiano di tavolo in scagliola della console precedente, Inv. 1478, depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.

terzo piano, in un momento imprecisato tra l'acquisizione delle opere dai Durini e la compilazione del catalogo redatto da Colle si rompe in modo da divenire inutilizzabile, e viene pertanto sostituito dal secondo piano, quello di fattura meno pregiata, come testimoniano le foto pubblicate da Colle alle pagine 372 e 373. Tale piano, nell'immagine risalente agli anni Settanta e pubblicata a pagina 376, si vede ancora montato sul tavolo a cui in passato apparteneva.

Del terzo piano di tavolo si conservano, in un altro deposito del Museo, due grandi frammenti. Essi fanno pensare a una composizione del tutto analoga a quella del primo piano di tavolo: uguali sono infatti i girali in bianco, e l'idea compositiva che prevede, a colori, due riquadri laterali con uccelli, e un riquadro centrale con un motivo vegetale (qui però non compaiono fiori, sostituiti invece dalla vistosa presenza di un limone). Proprio il frammento centrale, fortunatamente conservatosi, porta nella cornice del riquadro la firma di Giovanni Leoni e la data di esecuzione: "GO LEONE 1665".

La scoperta è degna d'interesse perché innanzitutto restituisce agli studi i due lavori: con essi un nuovo, importante tassello va ad aggiungersi al catalogo del maestro scagliolista originario di Carpi, ma operoso fin da giovanissimo a Milano. Se infatti nel 1655, ad appena 14 anni, Giovanni firma assieme al padre Battista le scagliole della chiesa di S. Antonio abate⁽⁶⁾, nel 1683 lasciò un secondo paliotto nella sagrestia della chiesa di S. Vittore⁽⁷⁾. Ma Giovanni è forse più noto per la sua produzione profana: celebri gli stipi eseguiti per Ignazio d'Este, ora nel castello di Konopiste presso Praga, che in particolare si avvicinano per motivi iconografici ai tavoli qui pubblicati, e i numerosi piani di tavolo sicuramente suoi, o che il mercato gli sta attribuendo in questi ultimi anni, tra cui citiamo quello eseguito nel 1685 per Nicola Witsen e ora conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.

Interessante è anche sottolineare la presenza delle sue opere all'interno di una collezione come quella dei Durini: si segnala peraltro come Cristina Geddo abbia recentemente pubblicato il particolare di un paliotto conservato presso la chiesa annessa alla villa del Mirabello, all'interno del parco di Monza, già di proprietà dei Durini, paliotto che presenta alcuni motivi decorativi analoghi ai piani di tavolo, e soprattutto al paliotto della sagrestia della chiesa di S. Vittore a Milano, fatto che lascia supporre un legame di committenza maggiormente articolato.

La famiglia Leoni, quindi, viene a collocarsi una volta di più all'interno di una trama di prestigiose relazioni (Ludovico, fratello maggiore di Giovanni, lavorò per i Trivulzio; Battista, Giovanni e anche Ludovico⁽⁸⁾ furono al servizio dei potenti Teatini: come detto Giovanni operò per gli Este, etc.), che il rinvenimento della firma di Giovanni avvalora e arricchisce.

Ci piace in conclusione sottolineare come Milano ancor più si riveli ricca di preziose opere seicentesche eseguite nella tecnica della scagliola intarsiata, e come proprio i Musei del Castello Sforzesco ne possano vantare un caposaldo.



Fig. 5 - Giovanni Leoni, piano di tavolo in scagliola, depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 6 - Giovanni Leoni, piano di tavolo in scagliola (particolare), depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.

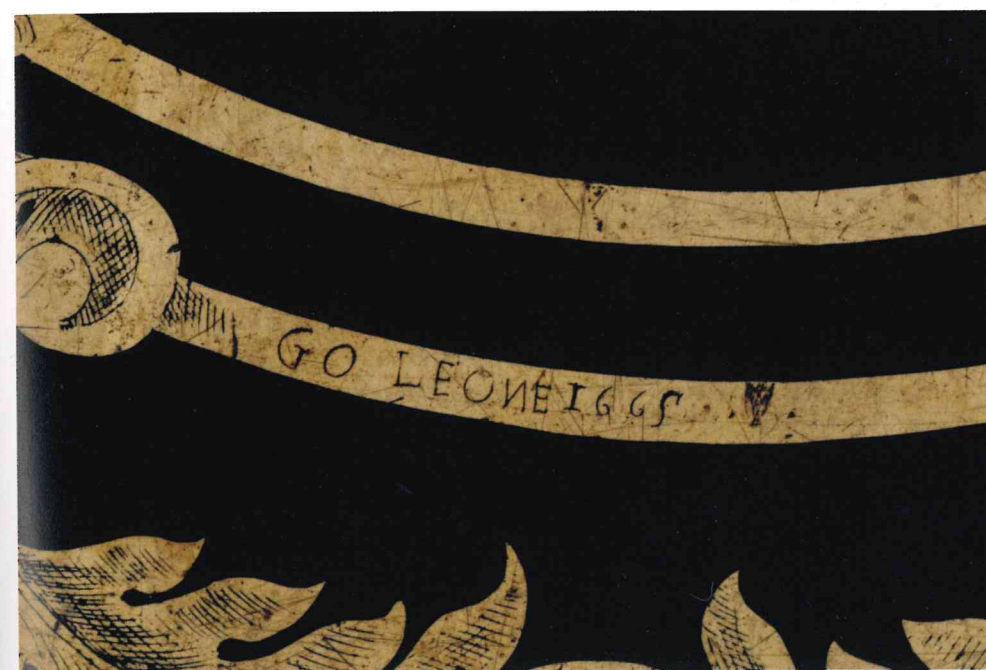


FIG. 7 - Giovanni Leoni, piano di tavolo in scagliola (particolare della firma), depositi dei Musei del Castello Sforzesco, Milano.

- ⁽¹⁾ Voglio esprimere la mia gratitudine a Claudio Salsi, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, per avermi incoraggiata a studiare le scagliole conservate nel Museo dei Mobili, permettendomi così di scoprire gli inediti che qui si pubblicano e di darne notizia nel presente lavoro.
- ⁽²⁾ E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate: mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, pp. 372-374, schede n. 660 e 665; in queste schede l'autore descrive solo il piano di tavolo in bianco e nero e non dà conto degli altri due che qui si pubblicano quindi per la prima volta.
- ⁽³⁾ Restano fuori dalla trattazione i due piani di tavolo, peraltro pregiatissimi, attribuiti da Colle a Simone Setti: cfr. E. COLLE, cit., pp. 383-4, scheda n. 683, oltre alla parte centrale di un paliotto, non catalogato nel volume di Colle, siglato G.B. Rapa e reimpiegato nell'attuale altare della chiesa di S. Sebastiano a Milano, opera sempre di pertinenza delle Raccolte d'Arte Applicata.
- ⁽⁴⁾ Desidero ringraziare, oltre a Francesca Tasso, Damiano Pastore, Fabio Pasi e Luciana Gerolami, che mi hanno coadiuvata con simpatia, pazienza e disponibilità in diverse fasi della ricerca.
- ⁽⁵⁾ Al n. 427 (corrispondente al solo n. 1477 dell'attuale inventario del Museo) dell'inventario compilato nel 1939 corrispondono due tavoli a muro rettangolari con piano in bianco e nero, mentre al n. 231 (corrispondente agli attuali nn. 1473 e 1478), si legge di due tavoli a muro con piano in parte colorato: quindi le scagliole che si volevano donare erano in origine quattro, un piano di tavolo in bianco e nero è andato perso, quello a colori spezzatosi è stato sostituito, come specchio, dal superstite in bianco e nero perchè in analoga tecnica.
- ⁽⁶⁾ M. MANDER, *I paliotti in scagliola della chiesa di S. Antonio a Milano: proposte per uno studio iconografico*, in *DecArt*, 4, Firenze, 2005, pp. 40-49; in generale sulle vicende dei Leoni, rimando alla voce da me redatta "Leoni, famiglia" in *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- ⁽⁷⁾ G. MANNI, *I maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena, 1997, p. 146.
- ⁽⁸⁾ M. MANDER, *I paliotti in scagliola intarsiata di Ludovico Leoni in Santa Cristina a Parma*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", LVI 2004, Parma, 2005, pp. 719-724.

Il medioevo nella Milano ottocentesca

Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria

Francesca Tasso

Malgrado l'ampiezza, la qualità e il prestigio di cui godono le raccolte museali civiche di Milano, il processo di indagine sulla loro formazione e sulla provenienza delle opere è piuttosto recente e data in particolare agli ultimi decenni: è infatti ancora in corso la sistematica verifica dei dati attraverso registri, archivi e vicende personali dei collezionisti e degli antiquari le cui raccolte andarono poi a convergere in quelle civiche, ostacolata dalla mole dei dati e dalla dispersione delle fonti⁽¹⁾. La pubblicazione dei cataloghi sistematici, avviata dagli anni Settanta, costituisce un'occasione per riesaminare più a fondo le provenienze: un lavoro capillare è stato condotto sul settore dei dipinti⁽²⁾ e, nell'ambito delle arti decorative, il recente catalogo delle maioliche, in tre volumi, ha permesso di restituire un quadro molto completo, quasi esaustivo, sulle accessioni in questo campo⁽³⁾. Le difficoltà nascono innanzitutto dal fatto che per alcune opere – pur con differenze profonde da un periodo all'altro – le indicazioni in ordine alle modalità di accesso sono assai vaghe. I registri di ingresso – per i periodi per cui esistono e quando sono stati correttamente compilati – indicano in genere l'ultima provenienza, quella che porta l'opera nelle collezioni civiche, mentre è molto raro che siano annotate informazioni sulla storia precedente, soprattutto quando l'opera viene acquisita sul mercato antiquariale; senza contare i casi in cui la reticenza si configura come forma di difesa di fronte a vendite o passaggi poco chiari. A ciò si aggiunge che l'archivio dei musei civici è stato parzialmente disperso, a lungo inaccessibile e solo di recente la parte che si è conservata è stata riordinata, grazie all'impegno di Rina La Guardia e di Cristina D'Adda.

Per quanto riguarda le arti sontuarie medievali, le raccolte del Castello Sforzesco vantano un gruppo quantitativamente molto rilevante di avori tardoantichi, che le pongono tra le collezioni pubbliche più importanti al mondo, e un più ridotto nucleo di opere gotiche, con qualche esemplare di grande rilevanza. Le oreficerie coprono un diverso orizzonte cronologico, anche per la scelta di riunire quelle di epoca lon-

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

- ⁽¹⁾ Voglio esprimere la mia gratitudine a Claudio Salsi, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, per avermi incoraggiata a studiare le scagliole conservate nel Museo dei Mobili, permettendomi così di scoprire gli inediti che qui si pubblicano e di darne notizia nel presente lavoro.
- ⁽²⁾ E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate: mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, pp. 372-374, schede n. 660 e 665; in queste schede l'autore descrive solo il piano di tavolo in bianco e nero e non dà conto degli altri due che qui si pubblicano quindi per la prima volta.
- ⁽³⁾ Restano fuori dalla trattazione i due piani di tavolo, peraltro pregiatissimi, attribuiti da Colle a Simone Setti: cfr. E. COLLE, cit., pp. 383-4, scheda n. 683, oltre alla parte centrale di un paliotto, non catalogato nel volume di Colle, siglato G.B. Rapa e reimpiegato nell'attuale altare della chiesa di S. Sebastiano a Milano, opera sempre di pertinenza delle Raccolte d'Arte Applicata.
- ⁽⁴⁾ Desidero ringraziare, oltre a Francesca Tasso, Damiano Pastore, Fabio Pasi e Luciana Gerolami, che mi hanno coadiuvata con simpatia, pazienza e disponibilità in diverse fasi della ricerca.
- ⁽⁵⁾ Al n. 427 (corrispondente al solo n. 1477 dell'attuale inventario del Museo) dell'inventario compilato nel 1939 corrispondono due tavoli a muro rettangolari con piano in bianco e nero, mentre al n. 231 (corrispondente agli attuali nn. 1473 e 1478), si legge di due tavoli a muro con piano in parte colorato: quindi le scagliole che si volevano donare erano in origine quattro, un piano di tavolo in bianco e nero è andato perso, quello a colori spezzatosi è stato sostituito, come spiego, dal superstita in bianco e nero perchè in analoga tecnica.
- ⁽⁶⁾ M. MANDER, *I paliotti in scagliola della chiesa di S. Antonio a Milano: proposte per uno studio iconografico*, in *DecArt*, 4, Firenze, 2005, pp. 40-49; in generale sulle vicende dei Leoni, rimando alla voce da me redatta "Leoni, famiglia" in *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- ⁽⁷⁾ G. MANNI, *I maestri della scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena, 1997, p. 146.
- ⁽⁸⁾ M. MANDER, *I paliotti in scagliola intarsiata di Ludovico Leoni in Santa Cristina a Parma*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", LVI 2004, Parma, 2005, pp. 719-724.

Il medioevo nella Milano ottocentesca

Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria

Francesca Tasso

Malgrado l'ampiezza, la qualità e il prestigio di cui godono le raccolte museali civiche di Milano, il processo di indagine sulla loro formazione e sulla provenienza delle opere è piuttosto recente e data in particolare agli ultimi decenni: è infatti ancora in corso la sistematica verifica dei dati attraverso registri, archivi e vicende personali dei collezionisti e degli antiquari le cui raccolte andarono poi a convergere in quelle civiche, ostacolata dalla mole dei dati e dalla dispersione delle fonti⁽¹⁾. La pubblicazione dei cataloghi sistematici, avviata dagli anni Settanta, costituisce un'occasione per riesaminare più a fondo le provenienze: un lavoro capillare è stato condotto sul settore dei dipinti⁽²⁾ e, nell'ambito delle arti decorative, il recente catalogo delle maioliche, in tre volumi, ha permesso di restituire un quadro molto completo, quasi esaustivo, sulle accessioni in questo campo⁽³⁾.

Le difficoltà nascono innanzitutto dal fatto che per alcune opere – pur con differenze profonde da un periodo all'altro – le indicazioni in ordine alle modalità di accesso sono assai vaghe. I registri di ingresso – per i periodi per cui esistono e quando sono stati correttamente compilati – indicano in genere l'ultima provenienza, quella che porta l'opera nelle collezioni civiche, mentre è molto raro che siano annotate informazioni sulla storia precedente, soprattutto quando l'opera viene acquisita sul mercato antiquariale; senza contare i casi in cui la reticenza si configura come forma di difesa di fronte a vendite o passaggi poco chiari. A ciò si aggiunge che l'archivio dei musei civici è stato parzialmente disperso, a lungo inaccessibile e solo di recente la parte che si è conservata è stata riordinata, grazie all'impegno di Rina La Guardia e di Cristina D'Adda.

Per quanto riguarda le arti sontuarie medievali, le raccolte del Castello Sforzesco vantano un gruppo quantitativamente molto rilevante di avori tardoantichi, che le pongono tra le collezioni pubbliche più importanti al mondo, e un più ridotto nucleo di opere gotiche, con qualche esemplare di grande rilevanza. Le oreficerie coprono un diverso orizzonte cronologico, anche per la scelta di riunire quelle di epoca lon-

gobarda alle collezioni archeologiche, dato che provengono da contesti di scavo, ma la fama di alcuni pezzi, come il gruppo dei calici trecenteschi o l'*Ostensorio di Voghera*, permette di annoverare la raccolta tra le più significative.

Questa splendida collezione si definisce in tempi molto precoci e costituisce fin dai primi anni uno dei poli di attrazione dei musei cittadini. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la raccolta deve tanto al Museo Artistico Municipale quanto al Museo Patrio Archeologico: le opere più notevoli, infatti, si raccolgono per lo più nella fase ottocentesca, prima del trasferimento al Castello Sforzesco, con poche, ma significative eccezioni – tra cui spicca quella della collezione Trivulzio, venduta al Comune di Milano nel 1935 – e, nella seconda metà dell'Ottocento, tendono a confluire nelle raccolte civiche. Ma, in particolare nella prima metà del secolo, le opere che possono fregiarsi del titolo di *Antichità* o che hanno un evidente carattere storico o artistico trovano nelle raccolte dell'Accademia di Brera, poi confluite nel Museo Patrio Archeologico, il luogo di riferimento. Non è facile orientarsi in una situazione quanto mai complessa per il sovrapporsi di situazioni, personaggi, responsabilità; basti ricordare che il Museo Patrio Archeologico era gestito da una Consulta presieduta dal Sindaco: Comune e Stato sovrapponevano quindi le loro competenze. Qui si desidera presentare qualche caso particolare che può contribuire a fornire qualche informazione sull'arrivo, nei musei che poi diventeranno civici, di alcune opere di arte sontuaria estremamente significative.

Le vicende che portano all'istituzione dei musei d'arte milanesi, il cosiddetto Museo Artistico Municipale, prima collocato in un convento espropriato in epoca napoleonica presso i Giardini Pubblici di via Palestro, poi, dal 1900, nel Castello Sforzesco, sono assai complesse e si intrecciano da una parte con la progettazione del Museo di Arte Industriale, che l'Associazione degli Industriali perseguì negli anni Settanta dell'Ottocento⁽⁴⁾, dall'altra con l'istituzione del Museo Patrio Archeologico, le cui raccolte confluirono nel Castello Sforzesco nel momento in cui questo fu proposto come nuova sede museale cittadina⁽⁵⁾. Già nel settimo e nell'ottavo decennio dell'Ottocento alcuni membri delle famiglie più insigni dell'aristocrazia e dell'alta borghesia milanese e lombarda avevano avviato una serie di iniziative per costituire una raccolta pubblica che comprendesse, sul modello di alcuni musei europei come il South Kensington Museum di Londra o l'Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna, tutte le tipologie artistiche; innanzitutto si provvide a donazioni e lasciti al Comune di Milano di collezioni cospicue per quantità e qualità, che costrinsero l'amministrazione ad affrontare il problema dell'esposizione⁽⁶⁾: si segnalano in particolare il legato di Antonio Guasconi, del 1863⁽⁷⁾, e quello del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini, del 1865⁽⁸⁾, da cui provengono i primi pezzi pregiati di oreficeria. Contemporaneamente, per sollecitazione dell'Associazione degli Industriali, venivano raccolte le forze per istituire a Milano un moderno Museo di Arte Industriale. L'E-

sposizione *Storica di Arte Industriale* che venne organizzata nel 1874 con lo scopo di mostrare cosa sarebbe potuto essere un museo di tal fatta in Lombardia costituisce un capitolo imprescindibile, un riferimento saldo nella storia delle arti minori lombarde, per la possibilità che essa offre di censire a quella data la consistenza delle maggiori collezioni storiche lombarde: ne emerge un meraviglioso museo che oggi potremmo ricostruire solo virtualmente, dove i tesori di formazione medievale – dalle cattedrali di Milano e Monza, dalle chiese milanesi come Santa Maria presso San Celso – sono accostati a pezzi di eccezione, non ancora dispersi nelle maggiori collezioni museali del mondo. L'*Esposizione* rafforza nei collezionisti la consapevolezza della qualità della produzione locale in tutti gli ambiti, dall'epoca tardoantica all'età barocca, e diffonde nel pubblico la conoscenza di un patrimonio ricchissimo⁽⁹⁾.

Dal punto di vista degli avori e delle oreficerie, ovviamente è la collezione dei marchesi Trivulzio a svettare sopra tutte le altre, sfoggiando una quantità sorprendente di opere di qualità notevolissima. Come è noto, sarà proprio l'arrivo di una selezione estremamente sorvegliata – ma infinitamente inferiore in quantità rispetto a quanto emerge dalla lettura del catalogo dell'*Esposizione storica* – a far compiere alle collezioni civiche il salto di qualità: certamente per le rare posate niellate lombarde di fine Quattrocento (INV. BRONZI 12-24) e per gli arazzi dei Mesi realizzati su modello bramantiniano (INV. ARAZZI 12-24), ma soprattutto per i sei stupefacenti avori, tra cui spiccano per qualità formale e valore storico la valva di dittico con la scena delle *Marie al Sepolcro* (INV. AVORI 9) e la placchetta di *Otto imperator* (INV. AVORI 15)⁽¹⁰⁾. L'*Esposizione Storica di Arte Industriale* segna un discrimine nella storia del collezionismo ottocentesco: essa ci mostra le grandi collezioni storiche milanesi nel loro aspetto ormai definitivo, subito precedente gli smembramenti, le vendite, i passaggi di proprietà. Dei grandi espositori della mostra, solo Malachia De Cristoforis, un collezionista sensibile e intelligente, interessato in particolare a bronzetti, maioliche e soprattutto oreficerie germaniche del XVI e XVII secolo, sembra raccogliere l'invito dell'Associazione Industriale a potenziare con le proprie donazioni il patrimonio civico; ma si tratta di un personaggio per certi versi eccentrico nel panorama collezionistico milanese⁽¹¹⁾. Gli altri preferiscono affidarsi a professionisti per la vendita delle loro opere e le ragioni economiche prevalgono sul mecenatismo. E così, negli anni Ottanta e Novanta, si registra da parte dei musei civici non una serie di donazioni, ma di acquisizioni, effettuate, per lo più, per iniziativa della *Scuola superiore d'arte applicata all'industria*, istituita nel 1882 e annessa al Museo Artistico⁽¹²⁾. La politica di acquisti si indirizza verso opere che fungeranno da modello per i giovani artisti, ma per raggiungere l'obiettivo ci si rivolge alla mediazione di quegli antiquari che si sono conquistati la fiducia delle famiglie storiche di Milano. Tra questi Achille Cantoni costituisce il nome più ricorrente⁽¹³⁾: da lui vengono comprati nel 1888 i frammenti che provengono da una cassetta a rosette, recentemente ricompo-

sta (INV. AVORI 36)⁽¹⁴⁾; attraverso la sua mediazione giungono alla collezione Ponti, e poi con questa alle raccolte civiche, nel 1895, anche le tre formelle con *Adamo al lavoro*, *Eva al lavoro* e *Adamo colpito dalla collera di Dio*, assai simili a quelle della cassetina per qualità e funzione (INV. AVORI 26-28)⁽¹⁵⁾. Dallo stesso Cantoni era stato acquistato l'anno precedente un calice trecentesco di origine senese, il *calice di Rinaldo Malavolti* (INV. OREFICERIE 92), mentre nel 1889 saranno comprati altri due oggetti in avorio, di uso più comune, meno interessanti dal punto di vista storico-artistico (INV. AVORI 76, 83).

L'altra figura chiave delle vicende antiquariali degli anni conclusivi del XIX secolo è Giuseppe Bertini: come nel caso di Cantoni, si tratta di personaggi che negli stessi anni offrono la loro consulenza anche a Poldi Pezzoli e poi, dopo la sua morte, alla direzione del museo di nuova istituzione. Se queste sovrapposizioni generano indubbiamente dei casi di contrasto tra le due istituzioni museali (ma il Poldi Pezzoli era già una realtà museale quando i musei civici attraversavano ancora profonde difficoltà organizzative), il ricorrere degli stessi nomi e delle stesse personalità offre un quadro di grande uniformità, dominato da poche figure⁽¹⁶⁾, come quella di Giuseppe Baslini⁽¹⁷⁾. Per intercessione del professor Bertini, ad esempio, i musei civici procedono nel 1884 all'acquisto della lamina posteriore di una croce processionale di epoca romanica, assai discussa per collocazione geografica (INV. OREFICERIE 45), della cui storia collezionistica purtroppo nulla si conosce prima di questa data⁽¹⁸⁾. Tra i lasciti e le acquisizioni degli ultimi decenni dell'Ottocento e l'acquisto della collezione Trivulzio (1935) si colloca però il passaggio forse più significativo: la fusione, prima solo fisica (1898), poi anche formale (1903), delle collezioni civiche con quelle del Museo Patrio Archeologico, che aveva precedente sede nei locali della chiesa sconsacrata di Santa Maria di Brera⁽¹⁹⁾: questo costituisce un notevole accrescimento per la collezione di arti sontuarie, giacché al gruppo di oreficerie per lo più tardogotiche già in possesso del Museo Artistico Municipale se ne può aggiungere un altro notevole, che ruota intorno alla magnifica raccolta di avori appartenuta al pittore Giuseppe Bossi. Di questa vastissima collezione si trova scarsissima documentazione tra la fase di acquisto (1817) e la prima operazione di valorizzazione, che coincide con l'esposizione nel Museo Patrio Archeologico (1867). Nella prima metà del secolo non se ne trova traccia nella documentazione rimasta, se non nelle periodiche ricognizioni inventariali, da cui si evince tra l'altro che la raccolta degli *Oggetti di Antichità* era stata collocata nella Biblioteca dell'Accademia di Brera, in un grande armadio di legno⁽²⁰⁾, probabilmente per ragioni di sicurezza, ma anche per la difficoltà oggettiva di conciliare la fruizione di opere di piccole dimensioni con i più numerosi dipinti e con le statue ed i rilievi in marmo e in gesso. Risponde forse al tentativo di ricollegare le Antichità al resto della collezione la proposta, avanzata nel 1854, di riportare gli oggetti dalla Biblioteca al Museo, in uno

scaffale chiuso da antine⁽²¹⁾; nel 1862 il segretario dell'Accademia Caimi insisteva con Molteni, all'epoca conservatore della Pinacoteca, sulla necessità di esporre la raccolta artistica ed archeologica di Giuseppe Bossi⁽²²⁾, ad indicare che ancora non le si era trovata un'adeguata collocazione.

Nel tempo, al nucleo originario corrispondente alla collezione del pittore si erano andate ad aggiungere altre opere, acquisite dalla Accademia con varie modalità, dal dono alla permuta all'acquisto. Non si riesce a ricostruire l'esatta entità quantitativa e qualitativa della raccolta fino alla sua esposizione nel Museo Patrio Archeologico: è solo nella prima guida del museo, sebbene sommaria, che si registra una descrizione del contenuto della vetrina con le antichità⁽²³⁾. Si tratta di opere che oggi si riconoscono facilmente tra quelle che compongono le Raccolte di Arte Applicata: le cinque oreficerie commissionate dalla famiglia Parravicino e dette "dono della chiesa di Ardenno" (INV. OREFICERIE 12, 14, 16, 18, 84); un calice d'argento dorato ceduto nel 1865 dalla Fabbriceria della chiesa di San Carlo a Milano, definito "lavoro veneziano della prima metà del XIV secolo" (INV. OREFICERIE 80)⁽²⁴⁾; un coltello eucaristico "del secolo XIV", in realtà del secolo precedente, con manico d'avorio figurato in cui sono rappresentati i mesi dell'anno (INV. AVORI 30); l'armatura di una borsa con ornamentazione all'agemina, non identificata; un crocifisso in rame da adattarsi su asta, dono del conte Giovanni Lucini Passalacqua, identificabile con buona certezza nella croce datata 1571 proveniente dalla chiesa di Santa Margherita a Brescia (INV. OREFICERIE 83); una pace in argento con dorature, sul davanti un bassorilievo figurato, sul rovescio una cesellatura ornamentale (INV. OREFICERIE 48). Un'altra bacheca posta in altra zona del museo⁽²⁵⁾ contiene invece, accanto a piccoli marmi, sculture in avorio: a sinistra sei frammenti e dieci pezzi (dittici bizantini) della decadenza, fra i quali si segnala un dittico imperiale, illustrato ed inciso, e un dittico consolare, che ornava la cattedra di Ravenna; a destra si trovano invece gli avori medievali e del Rinascimento. Sebbene la descrizione sia ancora più generica, sembra di poter rintracciare tutti questi oggetti anche nella prima guida redatta per i Musei del Castello Sforzesco⁽²⁶⁾, dove avori e smalti, esposti in vetrine, erano collocati nella Sala delle Guardie (attuale sala 16), le oreficerie e i bronzi nell'Appartamento Ducale (attuale sala 17).

Le oreficerie sacre dette provenienti da Ardenno sono le cinque suppellettili (due calici, una patena, un cofanetto ed una pisside frammentaria) (FIGG. 1-2) acquistate nel 1879 da parte dell'Accademia presso un privato cittadino, Carlo Mauri⁽²⁷⁾. Dagli atti ancora conservati risulta che al momento della vendita era già chiara la provenienza originaria delle oreficerie dalla chiesa di Caspano di Civo – e non di Ardenno – nella Bassa Valtellina. Mancano indicazioni di come il proprietario fosse venuto in possesso delle opere, ma la copia di una lettera del 1877 del parroco di Caspano al Mauri, allegata al carteggio, conferma che la parrocchia era perfettamente al corrente della provenienza originaria delle opere, evidente anche per la presenza di iscri-



FIG. 1 - Bottega orafa lombarda, *Calice di Giovanni Maria Parravicini*, 1497-1546, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. OREFICERIE 14, dalla chiesa di San Bartolomeo a Caspano (Sondrio).



FIG. 2 - Bottega orafa lombarda, *Cassettina di Giovanni Maria Parravicini*, 1497-1546, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. OREFICERIE 18, dalla chiesa di San Bartolomeo a Caspano (Sondrio).

zioni e stemmi, e che non era intenzionata ad avanzare rivendicazioni in ordine alla proprietà, il che fa supporre che esse non fossero state sottratte dolosamente, ma probabilmente regolarmente cedute. È interessante notare che per procedere all'acquisto la Consulta del Museo Archeologico chiede al Ministero della Pubblica Istruzione di poter impiegare i proventi della tassa di accesso al Cenacolo Vinciano: la vicenda mostra un curioso interesse da parte del Museo Archeologico per opere che apparentemente sembrerebbero, per tipologia ma più ancora per cronologia, estranee agli interessi e all'ambito di azione dei membri della Consulta. Ma non bisogna dimenticare che il Museo Patrio Archeologico possedeva un nucleo piccolo ma significativo di oreficerie e avori tardogotici e che siamo negli anni in cui l'*Esposizione Storica di Arte Industriale* aveva riacceso l'interesse non solo per questa tipologia di opere, ma anche per i problemi connessi alla loro conservazione e, almeno su base teorica, al mantenimento di un legame con il territorio di provenienza. Inoltre il regolamento della Consulta prescriveva, all'articolo 20, che gli acquisti per il Museo Patrio Archeologico dovessero indirizzarsi soprattutto ad "oggetti appartenuti all'archeologia e alla storia patria", qualità che queste oreficerie, così strettamente legate al territorio e alla storia locale anche per la presenza di stemmi e iscrizioni, manifestavano pienamente. In quest'ottica si può leggere, ad esempio, anche la cessione all'Accademia del calice appartenuto alla chiesa di San Carlo in Corso. È inoltre di un qualche interesse la precisazione, forse riportata negli atti solo per ragioni di opportunismo, che Carlo Mauri aveva già ricevuto offerte economiche più vantaggiose, ma che vi aveva rinunciato nella consapevolezza che l'aspirante proprietario avrebbe esportato le opere e che sarebbe invece stata preferibile una destinazione pubblica. Nella guida del Museo Patrio Archeologico del 1881 le oreficerie risultano, appunto, già esposte.

Per quello che riguarda, invece, sia il coltello eucaristico cui si attribuisce un manico in avorio, sia gli avori descritti prima nel Museo Patrio Archeologico, poi al Castello Sforzesco, si tratta del gruppo di opere generalmente attribuite alla collezione del pittore Giuseppe Bossi, vendute dagli eredi nel 1817 all'Accademia e poi da questa concesse al Museo Patrio. Il confronto tra gli elenchi redatti in occasione della cessione delle opere⁽²⁸⁾, il registro d'ingresso del Museo Patrio⁽²⁹⁾ e le opere censite da Zastrow nel catalogo degli avori delle Raccolte di Arte Applicata mostra alcune discrepanze, che riguardano in particolare il nucleo di avori con storie di san Marco di cui si suppone una provenienza dalla cattedra di Eraclio, il coltello eucaristico e la cassetta decorata con storie della castellana di Vergy.

Nel caso degli avori di san Marco⁽³⁰⁾, risulta davvero difficile seguirli da un inventario all'altro: generiche indicazioni fanno riferimento ora a un "dittico cristiano", ora a un "mezzo dittico cristiano" e solo in un caso si trascrive un'iscrizione, che rende inoppugnabile l'identificazione; gli avori del gruppo in possesso delle raccolte civiche mila-

nesi sono attualmente sette, cinque con storie di san Marco, di cui uno frammentario (INV. AVORI 2-6), e due con san Mena (INV. AVORI 1) e un Profeta (INV. AVORI 6)⁽³¹⁾, queste ultime abbastanza facilmente riconoscibili nelle descrizioni. Credo che la chiave per spiegare le costanti varianti da una fonte all'altra sia proprio nella definizione *dittico e mezzo dittico*: suppongo cioè che nella collezione Bossi le placchette risultassero legate a due a due a formare un dittico, mentre sarebbero poi state sciolte almeno al momento di essere prese in carico nel Museo Patrio (FIG. 3)⁽³²⁾. Bisogna altresì notare che in nessuno degli elenchi affiora la consapevolezza della provenienza comune delle formelle, che anche nella letteratura si afferma tardivamente⁽³³⁾. Forse deve essere sorto anche qualche dubbio in ordine all'autenticità della formella con Profeta, che nella *Nota* del 1818 viene inserito non tra le *Antichità*, ma in una lista a parte, denominata *Ammesso fra le antichità*.

Ben diversa consapevolezza si ha nei confronti di un'opera assai importante, ben documentata anche nella letteratura critica, cioè la placchetta lavorata a bassorilievo con un miracolo di Cristo (*La guarigione dei ciechi di Gerico*), di cui già nella lista del 1818 si annota la provenienza dalla cattedra ravennate di Massimiano. La placchetta, esposta nel Museo Patrio, poi passata al Castello Sforzesco, fu infine restituita a Ravenna per le pressanti richieste del Ministero della Pubblica Istruzione, che favorì il recupero delle formelle disperse e il loro ricongiungimento all'originale⁽³⁴⁾. Alla confusa consapevolezza della augusta provenienza si deve attribuire l'errata assegnazione alla cattedra di Ravenna delle due placchette con un Profeta o un santo e san Mena⁽³⁵⁾.

Non proviene invece dalla collezione Bossi, malgrado quanto si afferma comunemente⁽³⁶⁾, il bellissimo coltello eucaristico dal manico intagliato con raffigurazioni dei mesi, proveniente dal Tesoro del cardinale Guala Bicchieri, nella basilica di Sant'Andrea a Vercelli, schedato al suo arrivo nelle collezioni civiche come avorio (INV. AVORI 30) per un'errata identificazione del materiale costituente il manico, in realtà in legno di bosso (FIG. 4). Negli inventari e nella documentazione dell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera il coltello, la cui identificazione è sempre molto chiara ed immediata, compare per la prima volta nell'elenco di opere cedute in deposito dall'Accademia al Museo Patrio Archeologico nel 1864 (n. 453 – *coltello eucaristico antico con manico d'avorio figurato, in cui sono rappresentati i mesi dell'anno; nei cerchielli da cui è conterminato il manico sono incise delle iscrizioni. Secolo XIV*), a distanza di alcune decine di numeri dalle opere sicuramente identificate come discendenti dalla collezione di Giuseppe Bossi. Si riconosce sia nella guida al Museo Patrio del 1881, sia tra gli *Oggetti di bronzo e di oreficeria consegnati dal Museo Archeologico al Museo Artistico Municipale il giorno 23 Marzo 1899*⁽³⁷⁾, con l'indicazione della proprietà dell'Accademia e nessuna precisazione in ordine a un precedente proprietario, a differenza di altri numeri. Più approfondite ricerche



FIG. 3 - Bottega orientale (Siria o Palestina?), *Tavoletta con san Mena*, VII-IX secolo, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. AVORI 1.

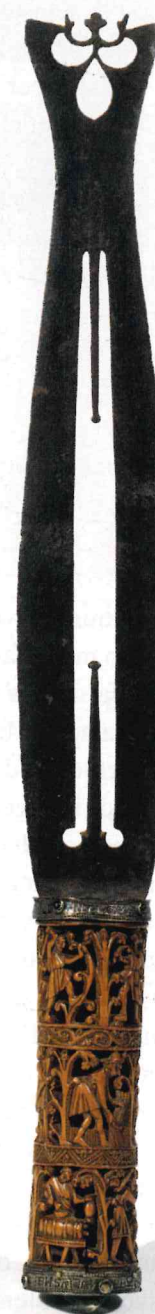


FIG. 4 - *Coltello eucaristico appartenuto a Guala Bicchieri*, 1220 circa, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. AVORI 30.

condotte nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera e in particolare nei faldoni riguardanti le acquisizioni non hanno consentito di rintracciare, almeno per ora, documenti riguardanti l'accesso del coltello nelle raccolte dell'Accademia. Una simile mancanza di informazioni si registra per un'altra opera tardogotica assai significativa, un cofanetto in avorio che raffigura la storia della Castellana di Vergy, perfettamente conservato (INV. AVORI 34), la cui storia si segue con chiarezza solo a partire dal deposito presso il Museo Patrio Archeologico, nel 1864 (precede di una decina di numeri, nell'inventario, il coltello eucaristico)⁽³⁸⁾ (FIG. 5).

Sono invece facilmente identificabili nelle liste stese alla morte del Bossi e poi nel Registro del Museo Patrio Archeologico opere molto note della collezione, come i due frammenti di dittici consolari, del console Magno (INV. AVORI 8) e del console Basilio (INV. AVORI 10) (FIG. 6), due trittici tardogotici (INV. AVORI 31 e 35) di cui uno, con la Vergine stante col Bambino su uno sfondo di gigli di Francia e una ricca sequenza di piccole formelle con storie della Vergine e dell'Infanzia di Cristo, assai interessante perché collegabile ad un gruppo oggi disperso in musei tra l'Italia settentrionale, la Francia e le Fiandre (FIG. 7), di cui il museo conserva un altro esemplare, pervenuto nel 1875 con il legato Brizzolara (INV. AVORI 114). È anche il caso di ricordare un Cristo Crocifisso con i due ladroni (INV. BRONZI 82-84), opera in bronzo definita negli inventari di ambito michelangiolesco, che ancora oggi risulta priva di indicazione di provenienza sulla scheda inventariale; un Cristo in argento (INV. OREFICERIE 129), registrato all'entrata nel Museo Patrio come opera di Annibale Fontana, di cui si conosceva la provenienza dalle raccolte dell'Accademia, ma non dalla collezione Bossi; infine una pace in argento sbalzato, opera del tardo Rinascimento (INV. OREFICERIE 48), che in una lista di opere appartenute a Bossi, trascritta nel 1857, risulta tra gli oggetti di provenienza incerta⁽³⁹⁾.

Quasi nulla si è studiato e scritto sul collezionismo da parte di Bossi degli intagli in avorio: è presumibile che, a differenza dei Trivulzio, i quali nella ricerca di opere da collezionare si muovono soprattutto in Italia settentrionale, egli abbia costituito la sua collezione nei soggiorni romani⁽⁴⁰⁾, ma l'unica notizia oggi certa in merito riguarda la frammentaria valva del dittico del console Basilio, che all'inizio del Settecento figurava nella collezione fiorentina del marchese Francesco Riccardi⁽⁴¹⁾.

Tirando le fila della costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria medievale, è evidente che questa storia sfilacciata, fatta di acquisti certamente guidati da una *ratio*, come dimostra la qualità sempre molto sostenuta delle opere, in un mercato antiquario che ancora consentiva di trovare agevolmente pezzi medievali, ma su cui le fonti si mostrano così reticenti, ostacola chi tenta di ricostruire le vicende del collezionismo di oggetti d'arte medievale del secondo Ottocento. Risultano maggiormente documentati contesti più recenti: negli anni Cinquanta del Novecento, l'antiquario di Carate Brianza Luigi Galli offre con regolarità le sue opere al Comune di



FIG. 5 - Bottega francese, *Cofanetto con storie della castellana di Vergy*, XIV secolo, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. AVORI 34.

Milano. Nei documenti conservati nell'Archivio dei Civici Musei Artistico Archeologico e Galleria d'Arte Moderna di Milano le opere sono accuratamente descritte, ma poche tra quelle proposte furono effettivamente acquisite; la vendita si formalizzò invece per la più antica oreficeria attualmente in possesso del museo, la *Cassettina dei Santi Cipriano e Giustina* (INV. OREFICERIE 8), che riporta fortunatamente l'etichetta della 'PINACOTHECA AL ALBERICI TRIVULTI', grazie alla quale si può ricondurre l'opera ad un contesto ben noto.

L'ultimo episodio significativo risale al 1949, quando Lamberto Vitali regala al museo una piccola placchetta con un *Cristo in Maestà tra santi* (INV. AVORI 164), che Zastrow ha attribuito al maestro di Echternach e il cui studio meriterebbe oggi di essere approfondito.

Nella seconda metà del Novecento l'amministrazione del museo ha scelto di rafforzare altre raccolte⁽⁴²⁾ e, anche per la difficoltà di trovare sul mercato o in collezioni private pezzi medievali di indubbio valore e di indiscussa provenienza, che potessero reggere il confronto con una raccolta impeccabile, le collezioni medievali di arte suntuaria non hanno più mutato la loro consistenza.



FIG. 6 - Bottega romana tardoimperiale, Valva di dittico detta del console Basilio, seconda metà del V secolo, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. AVORI 10.



FIG. 7 - Bottega italiana o francese (?), *Tabernacolo con la Vergine e il Bambino*, fine XIV- prima metà XV secolo, Civiche Raccolte di Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, Inv. AVORI 31.

⁽¹⁾ Il presente intervento costituisce il seguito, più approfondito e documentato, di un breve saggio, dal titolo *Il Medioevo a Milano. Sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, pubblicato da chi scrive in A.C. QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile - 16 luglio 2006, pp. 387-389.

Nella fase di ricerca è stato prezioso e spesso insostituibile l'aiuto fornito da colleghi e da istituzioni: Chiara Nenci, Walter Rosa e Francesca Valli dell'Archivio dell'Accademia di Brera di Milano; Laura Basso delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano; Cristina d'Adda, dell'Archivio dei Civici Musei Artistico Archeologico e Galleria d'Arte Moderna di Milano.

A tutte queste persone va il mio ringraziamento più sincero.

⁽²⁾ M.T. FIORIO, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano, 1997, pp. 15-32; L. BASSO, *Note e avvertenze in chiusura di catalogo*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo quinto*, Milano, 2001, pp. 361-366.

⁽³⁾ R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione*, in *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*, I, Milano 2000, pp. 17-28. Tra gli interventi che hanno contribuito a chiarire le vicende ottocentesche che hanno portato alla formazione delle raccolte civiche, si segnalano A. SUMMA, *Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal Museo di Antichità al Regio Decreto del 1862*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXV, 22, 1998, pp. 421-445; S. VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXVI, 23, 1999, pp. 11-33.

Per l'ambito che qui interessa, la crescente consapevolezza dell'importanza degli studi sulla formazione delle raccolte è attestata dal confronto tra i tre cataloghi che, nel giro di un ventennio, sono stati dedicati alle arti suntuarie: il primo (O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978) era corredato di una tabella riassuntiva dei doni e delle acquisizioni, ma accennava al tema soltanto l'allora direttrice Clelia Alberici nell'introduzione; nel secondo (O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano 1985) il problema non veniva affrontato in maniera sistematica o globale, ma si rimandava alla scheda di ogni singola opera, dove erano riportate le annotazioni tratte dai registri di ingresso e di raccolta. Nel terzo (O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993) l'argomento viene esplicitamente affrontato dall'autore nell'ambito della presentazione della collezione nelle sue linee generali (pp. 16-17), con indicazioni delle difficoltà incontrate nel tentativo di chiarire la provenienza delle opere. A questi tre cataloghi si rimanda per le schede delle opere che verranno citate nel testo. Si citano in nota solo gli aggiornamenti bibliografici rispetto ad essi.

⁽⁴⁾ Queste vicende sono sapientemente ripercorse da E. BAIRATI, *Il Museo d'arte industriale: il museo della città*, in C. MOZZARELLI, R. PAVONI (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, Milano, 1991, pp. 47-58.

⁽⁵⁾ L'istituzione del Museo Patrio Archeologico e la sua gestione ad opera di una Consulta, presieduta dal Sindaco e costituita da una rappresentanza di studiosi di fama riconosciuta, è ben illustrata da R. LA GUARDIA, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989; EADEM, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco*, Milano 1995. Si cfr. anche A. CAIMI, *Cenno storico sul Museo Patrio di Archeologia in Milano*, Milano, 1873; IDEM, *Museo Patrio di archeologia*, in "Archivio Storico Lombardo. Bollettino della consulta archeologica", I, 1874, pp. 3-10.

- (6) Problema che verrà provvisoriamente risolto a partire dal 1867 con l'esposizione di una selezione di dipinti e oggetti d'arte presso la Pinacoteca Ambrosiana: si veda E. BAIRATI, *op. cit.*, pp. 51-52; R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *op. cit.*, p. 19.
- (7) Dalla collezione Guasconi provengono tre croci astili oggi assegnate al XIV secolo (INV. OREFICERIE 35, 41, 44) e alcuni avori di epoca gotica e moderna, tra cui si ricorda la pregevole *Incoronazione della Vergine* di scuola francese (INV. AVORI 32).
- (8) Dalla collezione Attendolo Bolognini giunge il *calice di Stefano Porro*, che porta la data del 1369 (INV. OREFICERIE 82): si veda A. SCHIAVI, *Alle origini delle Raccolte artistiche del Castello Sforzesco. La collezione del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXX, 27, 2003, pp. 307-346, in particolare p. 338.
- (9) Per i criteri ispiratori nell'organizzazione della mostra e nella selezione delle opere si cfr. il catalogo (*Esposizione storica d'arte industriale di Milano. 1874. Catalogo generale pubblicato dal Comitato esecutivo*, Milano, 1874) e in particolare la lapidaria ma efficace introduzione del Presidente dell'Associazione degli Industriali Italiana, A. Beretta.
- (10) La costituzione della raccolta di avori della famiglia Trivulzio, a partire dal secolo XVIII, è stata ricostruita da chi scrive in *'Unicum enim intelligo tibi esse solatio studium Antiquitatum'*. *Qualche annotazione sul collezionismo di avori tardoantichi nella Milano del Settecento. La collezione Trivulzio*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXIX, 26, 2002, pp. 195-212. Rispetto all'intervento del 2002, desidero effettuare alcune precisazioni e rettifiche. La tavoletta intagliata con la *Natività* da una parte e l'*Ingresso a Gerusalemme* dall'altra, proveniente dalla *Cattedra episcopale* di Ravenna e ricordata nella collezione Trivulzio da Lanzi e da Seregini (F. TASSO, *op. cit.*, pp. 203, 211 n. 25) passò dalla famiglia Trivulzio alla famiglia Trotti per via ereditaria, come si evince in G. NICODEMI, *Giuseppe Bossi. Un diario, autografi vari, il carteggio con G.G. Trivulzio e due poesie*, in "Archivio Storico Lombardo", LXXXVII, 1960, pp. 587-648. Dalla collezione Trotti passò a quella del conte Gregorio Stroganoff, attraverso la mediazione almeno di un antiquario milanese, quel Giuseppe Baslini che, come si dirà, ha svolto un importante ruolo nella dispersione e ricollocazione del patrimonio delle grandi famiglie milanesi (per tutti i passaggi dalla collezione Trotti fino alla restituzione a Ravenna, si cfr. C. CECHELLI, *La cattedra di Massimiano ed altri avori romano-orientali*, Ravenna, 1944, pp. 21-22; sullo stesso tema si veda anche S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina a Roma tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in A. IACOBINI (a cura di), *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, Atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli, Università di Roma "La Sapienza" 22 novembre 2002, Roma, 2003, pp. 89-102, in part. p. 93 e nota 56 a p. 99). Il *dittico di Areobindo*, che è ancora segnalato da Delbrück nel 1929 nella raccolta Trivulzio, dopo vari passaggi di proprietà, è oggi nelle collezioni del Museo del Louvre, dove è arrivato nel 1951 (D. GABORIT CHOPIN, *Ivoires Médiévaux Ve-XVe siècle*, Paris, 2003, pp. 45-47). Nella documentazione in possesso della Soprintendenza al Patrimonio Artistico, Storico e Etnoantropologico di Milano il dittico risulta notificato nel 1935, ma Ludovico Alberico Trivulzio con lettera del 27 febbraio dello stesso anno comunica che il dittico non è più in suo possesso, come si evince anche dal fatto che l'anno precedente figurava sul mercato antiquariale parigino (v. D. GABORIT CHOPIN, *op. cit.*, p. 45).
- (11) Sulla formazione della raccolta del nobiluomo Malachia de Cristoforis e sulla personalità del personaggio si cfr. V. SCRIMA, *La formazione della Raccolta d'Arte di Malachia De Cristoforis (1803-1876)*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori, Università degli studi di Milano, a.a. 2004-2005, relatore prof. F. MAZZOCCA.
- (12) E. BAIRATI, *op. cit.*, passim, ma in particolare p. 57.

- (13) Su Achille Cantoni si cfr. E.E. GARDNER, s.v. *Cantoni, Achille*, in *A bibliography Repertory of Italian Private Collections*, Vicenza, 1998, I, p. 186; A. DI LORENZO, *Edouard e Nèlie a Milano: i loro rapporti con gli antiquari, i restauratori e i collezionisti*, in A. DI LORENZO (a cura di), *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002 - 16 marzo 2003, Milano, 2002, pp. 37-45, in particolare pp. 38-39; M. CERIANA, s.v. *Achille Cantoni*, in *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, Firenze 2004, p. 51, che segnala in particolare le donazioni effettuate dall'antiquario al Museo Patrio Archeologico, tra cui si ricorda una mattonella in terracotta smaltata proveniente dal pavimento in maiolica eseguito per Isabella d'Este (oggi Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, INV. MAIOLICHE 27).
- (14) Cfr. S. ANGELUCCI, *Gli avori delle Collezioni Comunali di Milano. Interventi conservativi e di restauro*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXIX, 26, 2002, pp. 179-193, in particolare pp. 189-192; C. TADDEI, *Cassetta a rosette*, in A.C. QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 466-471.
- (15) La collezione di Francesco Ponti, legata al Comune di Milano nel 1895, è tra le più significative per le Raccolte di Arte Applicata, per qualità e quantità dei pezzi, in particolare delle maioliche (v. R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *op. cit.*, p. 21). Achille Cantoni aveva acquistato le formelle della cassetta a rosette e quelle dei Progenitori dalla collezione del conte Girolamo Possenti di Fabriano, dispersa a Firenze nel 1880 (O. ZASTROW, *Museo di Arti Applicate. Gli avori*, cit., pp. 24-26 attraverso cui era passato anche il dittico di Areobindo della collezione Trivulzio oggi al Louvre (v. sopra nota 10).
- (16) Per qualche indicazione sulla situazione del collezionismo milanese di fine XIX secolo e in particolare del rapporto tra collezionisti e musei si cfr. M. CERIANA, C. QUATTRINI, *Nota introduttiva*, in *Per Brera...*, *op. cit.*, pp. 11-19.
- (17) E.E. GARDNER, s.v. *Baslini, Giuseppe*, in *op. cit.*, p. 90, dove viene indicato come amico di Poldi Pezzoli e come venditore di dipinti del XV e del XVI secolo, soprattutto alla National Gallery di Londra; A. ZANNI, *Dedicato a Giuseppe Baslini*, in F. FLORES D'ARCAIS, M. OLIVARI, L. TOGNOLI BARDINI (a cura di), *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano, 2000, pp. 270-275; A. DI LORENZO, *op. cit.*, pp. 37-38.
- (18) O. ZASTROW, *Una chiave per la nuova lettura del retro di Croce Astile Romanica nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXIX, 26, 2002, pp. 351-368; S. BABBONI, *Verso di croce*, in A.C. QUINTAVALLE, *op. cit.*, p. 651.
- (19) CAIMI, *Cenno storico...*, *op. cit.*, pp. 5-9; R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *op. cit.*, pp. 21-22.
- (20) Archivio Storico dell'Accademia di Brera (da qui in poi ASAB), *Inventario dal 1833 al 1870*, TEA - M - II.2, dossier datato al dicembre 1843, con una ricognizione dei beni ricoverati in Biblioteca.
- (21) ASAB, *Museo Archeologico. Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12 bis, in data 13.3.1854.
- (22) *Ivi*, in data 15.9.1862.
- (23) *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, Milano, 1881, p. 30, n. 115. Un generico cenno al contenuto della collezione si trova anche in CAIMI, *Cenno storico...*, *op. cit.*, p. 14: "L'Accademia di belle arti [...] fu sollecitata a concedere la collezione archeologica di sua particolare spettanza, e costituita quasi per intero da quella che si era formata il pittore Bossi [...]. Essa consta di varii pregiati bronzi, di diversi marmi egizi, greci, romani e del cinquecento, di non pochi cimeli in avorio, fra cui alcuni dittici e trittici consolari e sacri, di oggetti di

ceramica etrusca e romana, e di una eletta copia di majoliche dipinte delle più riputate fabbriche della media Italia. I pezzi di questa raccolta sommano a oltre mezzo migliajo”.

- (24) Oggi correttamente ricondotto all'inizio del XVI secolo; cfr. R. SACCHI, *Orafo milanese nell'ambito di Giovanni Giacomo Decio. Calice*, in *Maestri della Scultura in Legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006, a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 218-219.
- (25) *Notizie...*, op. cit., p. 36 n. 127.
- (26) *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1900.
- (27) P. VENTUROLI, *Oreficerie tra Quattro e Cinquecento nella provincia e antica diocesi di Como*, in M. CASATI, D. PESCARMONA, *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del Convegno, Como 26-27 settembre 1996, Como, 1998, pp. 147-157, soprattutto pp. 147-148. La pratica relativa all'acquisto e il carteggio conseguente si trovano in ASAB, *Museo Archeologico. Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12bis.
- (28) ASAB, *Acquisti, doni, restauri, depositi effettuati dall'Accademia di quadri, stampe, statue e oggetti d'arte*, CARPI A - V - 6, Fasc. 6: *nota delle antichità della raccolta Bossi*, redatta da Gaetano Cattaneo nel 1817 e pubblicata in C. NENCI (a cura di), *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, Milano, 2004, p. 168 e nota 74 pp. 101-102. Un'altra lista, redatta e firmata da Fumagalli, datata al 19 gennaio 1818 (ASAB, *Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12 ter, dal titolo *Oggetti ceduti dagli eredi di Giuseppe Bossi per S. 9500 a questa R. Accademia come da contratto*), mostra alcune varianti rispetto alla *Nota* dell'anno precedente; la differenza più significativa riguarda l'assenza dei dieci pezzi di smalto del '500, che in effetti non figurano poi né tra le opere prese in carico dal Museo Patrio Archeologico, né tra quelle concesse in deposito al Castello Sforzesco. Curiosamente, nel 1828 prima Giuseppe Molteni, poi Alessandro Brison offrono all'Accademia di Brera la loro raccolta di *bellissimi smalti antichi* in cambio di un dipinto dell'Accademia, utilizzando essenzialmente la stessa formula, in entrambi i casi senza successo (ASAB, *Acquisti, doni, restauri, depositi effettuati dall'Accademia di quadri, stampe, statue, disegni e oggetti d'arte*, CARPI A - V - 7, in data 28 gennaio 1828 e 7 luglio 1828). Un'altra differenza rilevabile tra le due liste è che nella seconda figurano due bassorilievi appartenenti alla Cattedra di Massimiano e non uno solo (v. oltre): ma la presenza di una correzione nel testo e la mancanza di riferimenti successivi alla seconda formella mi fa ritenere che si tratti di un errore.
- (29) *Elenco generale cronologico degli oggetti pervenuti al Museo patrio di archeologica per acquisto, per dono e per deposito dall'anno 1863*, conservato nell'ufficio del conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano.
- (30) S. TAVANO, in S. TAVANO, G. BERGAMINI (a cura di), *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, catalogo della mostra, Aquileia, Museo del Patriarcato, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale di Palazzo De Nordis, 3 luglio - 10 dicembre 2000, Milano, 2000, pp. 120-122; D. GABORIT CHOPIN, op. cit. pp. 68-71, che nega l'ipotesi della provenienza dalla cattedra di Eraclio e evidenzia caratteri stilistici e cronologie diversi all'interno del gruppo; P. Williamson, *Gli avori della cosiddetta Cattedra di Grado: lo stato delle ricerche*, in *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, catalogo della mostra, Salerno, Museo Diocesano, 20 dicembre 2007 - 30 aprile 2008, in corso di pubblicazione.
- (31) È stato talvolta assegnato allo stesso gruppo anche l'avorio con *Annunciazione* (INV. AVORI 14). Bisognerà tuttavia riflettere sulla diversa provenienza collezionistica del rilievo, che appartiene ai Trivulzio dalla metà del Settecento (v. F. TASSO, op. cit., p. 203).

- (32) Sembra dare ragione a questa ipotesi anche un passo della descrizione fornita da G. MONGERI (*Il nuovo Museo archeologico in Milano*, in “Annali universali di statistica economia pubblica, legislazione, storia, viaggi e commerci”, serie IV, XIII, 38, febbraio 1863, pp. 177-189, in particolare alla p. 181) nell'illustrare i pezzi più notevoli del Museo: “[...] due completi dittici ecclesiastici, con storie di qualche santo personaggio e contrassegnati da scritture; in questi [...] si rivela l'arte bizantina”.
- (33) Anche in una delle prime e più preziose compilazioni di avori, J.O. WESTWOOD, *Fictile ivories. A descriptive catalogue of the South-Kensington Museum*, Londra 1876, pp. 69-70, vengono schedati sia la placchetta con san Mena sia i rilievi con storie di san Marco, ad eccezione di quello frammentario, per il fatto che il museo inglese ne possiede i calchi, e, senza che si faccia cenno alla possibile provenienza comune da una cattedra episcopale. Il primo studioso a raggruppare le placchette e a supporre una provenienza in comune è H. GRAEVEN, *Der heilige Markus in Rom und in der Pentapolis*, in “Roemische Quartalschrift”, 13, 1899, pp. 109-126.
- (34) La vicenda si ricostruisce in C. CECHELLI, op. cit., pp. 20, 24. Diversamente da quanto afferma l'autore, la consapevolezza della provenienza della placchetta dalla cattedra ravennate era già ben radicata sin dalla vendita delle opere di Bossi all'Accademia, come si evince dalle note apposte a fianco di quasi tutti gli elenchi che la citano, e non spetta a J.O. WESTWOOD, op. cit. Il fascicolo concernente la restituzione della placchetta si trova in ASAB, *Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12 ter, *La targhetta d'avorio della Cattedra di Massimiano*.
- (35) G. MONGERI, op. cit., 1863, p. 181.
- (36) La derivazione dalla collezione Bossi viene ipotizzata per la prima volta da D. SANT'AMBROGIO, *Nel museo di P. Giovia. Il coltello eucaristico di S. Andrea di Vercelli*, in “Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale”, XXXVIII, 1908, pp. 641-648, in particolare p. 648, e riaffermata da O. ZASTROW, *Una prima analisi sistematica sulla tecnologia e sullo stile del coltello liturgico medioevale*, in “Rassegna di studi e di notizie”, III, 1975, pp. 285-325, in particolare p. 315; IDEM, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, cit., pp. 16, 28-30, da cui la recupero anche S. CASTRONOVO, *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in G. ROMANO (a cura di), *Il Gotico in Piemonte*, Torino, 1992, pp. 166-239, in particolare pp. 165-239.
- (37) ASAB, *Museo archeologico. Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12 bis. In calce al documento, in scrittura corsiva rossa, è riportato: “L'originale è firmata da Carlo Ermete Visconti e si trova nell'Archivio del Museo Archeologico nella cartella Depositi al Museo Artistico Municipale”.
- (38) S. BANDERA, *Laboratorio francese. Cofanetto con le storie della Castellana di Viergi*, in *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, Vicenza, 2000, pp. 126-131; S. ANGELUCCI, op. cit., pp. 187-189.
- (39) ASAB, *Cessione di oggetti d'arte*, CARPI C - V - 12 ter, *Elenco degli oggetti di antichità esistenti presso l'I. R. Accademia di belle arti in Milano - Pervenuti per dono o acquistati dall'Accademia in diverse circostanze*: all'interno del faldone figura un elenco delle opere appartenute a Bossi e copiato da quello steso e firmato da Fumagalli nel 1818, con l'aggiunta, in calce, di *Altri oggetti di provenienza incerta*. La pace viene attribuita in quel contesto a Benvenuto Cellini.
- (40) In ASAB sono conservati alcuni dossier che si riferiscono all'acquisto di gessi e sculture da parte di Giuseppe Bossi presso antiquari romani, tutti rigorosamente documentati (*Quadri, disegni ecc. Acquisti, doni, restauri dal 1802 al 1815*, ASAB, A - V - 5).
- (41) F. TASSO, op. cit., p. 208 nota 5.
- (42) Sulla politica museale delle Raccolte di Arte Applicata dall'istituzione dei musei civici ad oggi si cfr. C. SALSI, *Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni*, in *Il Castello per Milano*, atti del convegno e della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 11 ottobre - 12 novembre 1995, Milano, 1996, pp. 135-154.

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz

Storia accidentata di un'acquisizione

Enrico Venturelli

Un collezionista è spesso apprezzato per l'intuizione che lo spinge ad acquistare manufatti pregevoli quando sono ancora facilmente reperibili e poco costosi. La sua, per certi versi, è una scommessa sulla direzione che prenderà la cultura negli anni a venire; un azzardo che in seguito potrà riservare all'appassionato d'arte un doppio riconoscimento, intellettuale ed economico. A fronte però di numerosi casi in cui il collezionista gode in vita dell'esito felice della sua scommessa, in molti altri il riconoscimento sopraggiunge più tardi del previsto, quando, magari, la raccolta si è ormai dissolta nelle mani degli eredi. Ma può anche capitare che il riconoscimento intellettuale preceda di anni quello economico, che divenga cioè chiaro a tutti il valore storico e culturale della collezione, mentre le quotazioni dei manufatti, pur apprezzati, rimangono basse e deludenti. Quest'ultimo è il caso della collezione di ceramiche graffite di Carlo Loretz: una ragguardevole raccolta costituita soprattutto da frammenti di scavo, in gran parte rinvenuti tra Lombardia e Veneto negli ultimi tre decenni dell'Ottocento.

Per quasi trent'anni Carlo Loretz raccolse e studiò tali reperti pressoché in solitudine e in controtendenza rispetto agli interessi del tempo. Solo al volgere del secolo la collezione cominciò ad attirare l'attenzione degli esperti; come si vedrà, fu premiata all'Esposizione di Lodi del 1901, e ne venne raccomandato l'acquisto ai musei. Tuttavia, il figlio, Giano Loretz, riuscì a cedere la collezione paterna al Museo Municipale del Castello Sforzesco solo nel 1917, dopo ben quattro tentativi di vendita andati a vuoto e un intero quindicennio speso a convincere commissioni e direttori del valore di quei manufatti.

Carlo Loretz⁽¹⁾, pittore lodigiano ma residente a Milano, cominciò a collezionare frammenti di ceramiche tra il 1871 e il 1872, mentre era al lavoro nella sua città d'origine, incaricato di decorare le dimore di alcune figure di spicco della società lodigiana. Uno dei committenti era Antonio Dossena⁽²⁾, proprietario della maggiore fab-

brica di maioliche locale. L'incontro con Dossena fu determinante per la carriera di Carlo Loretz, infatti l'industriale lodigiano fu così soddisfatto dell'opera eseguita dal Loretz che gli propose di cimentarsi nella decorazione delle maioliche. L'esperimento ebbe successo con grande soddisfazione di entrambi: il Dossena aveva trovato un buon pittore per la linea di maioliche artistiche di sua produzione, mentre a Carlo Loretz veniva offerta l'opportunità di esercitare il proprio talento in un settore del tutto nuovo; un settore che presto lo appassionerà e al quale in seguito dedicherà la maggior parte del suo tempo e delle sue energie.

Nello stesso periodo, sempre a Lodi, decorava anche gli interni di Palazzo Galeano⁽³⁾, allora in corso di ristrutturazione. Durante uno scavo eseguito nel cortile del palazzo emersero alcuni frammenti di ceramica graffita che attirarono l'attenzione del Loretz. A quei tempi si consideravano di pregio solo le maioliche integre e, nel caso lodigiano, prodotte tra XVII e XVIII secolo. Le ceramiche graffite di Palazzo Galeano, anche se antiche, si ritenevano "rusticane", e per di più erano in frammenti; per i criteri del tempo non avevano dunque alcun valore artistico, tanto meno commerciale. Quel ritrovamento attirò solo l'attenzione degli storici locali, interessati a dimostrare che la produzione di maioliche nel lodigiano fosse di antica origine⁽⁴⁾; essi sottovalutarono l'importanza del ritrovamento di un certo tipo di ceramica in un dato luogo, ma non mostrarono alcun interesse per la qualità dei manufatti.

Carlo Loretz fu il primo a osservare con occhi d'artista quei frammenti, che presumibilmente ricevette in dono, dato che fu l'unico a mostrare interesse. Con i pezzi ritrovati a Palazzo Galeano ebbe inizio la collezione Loretz, la prima in Italia⁽⁵⁾, di cocci per lo più provenienti dagli scavi connessi alla modernizzazione urbana di quei decenni. I reperti di Palazzo Galeano sono ora visibili presso il Museo Civico di Lodi, che li acquistò all'asta organizzata a Milano nel 1904⁽⁶⁾, l'anno successivo a quello della scomparsa di Carlo Loretz.

La vendita fu organizzata dal figlio Giano e dal mercante d'arte Angelo Genolini; venne anche stampato un catalogo corredato da quattro riproduzioni fotografiche delle ceramiche considerate di maggiore interesse⁽⁷⁾. Stando alle descrizioni del catalogo, sei pezzi della "Tavola II" (FIG. 1) provenivano da Lodi: il boccale a sinistra (FIG. 2), i due frammenti sopra di essa; la scodella a destra (FIG. 3), il boccale a fianco e il frammento soprastante. Il frammento con busto di donna (FIG. 4) e quello con la mano che stringe un frutto (FIG. 5) sono assai pregevoli, per il motivo decorativo centrale sostanzialmente intatto, per la naturalezza del tratto graffito e la brillantezza di smalto e colori. Non stupisce che Carlo ne sia rimasto affascinato, né che abbia pensato subito di tentarne la riproduzione⁽⁸⁾.

L'asta del 1904 fu un evento che costituì uno snodo importante della vicenda. Fino a quella data la collezione si era costantemente accresciuta; prevalevano ovviamente i



FIG. 1 - Tavola II del catalogo d'asta della collezione Loretz.

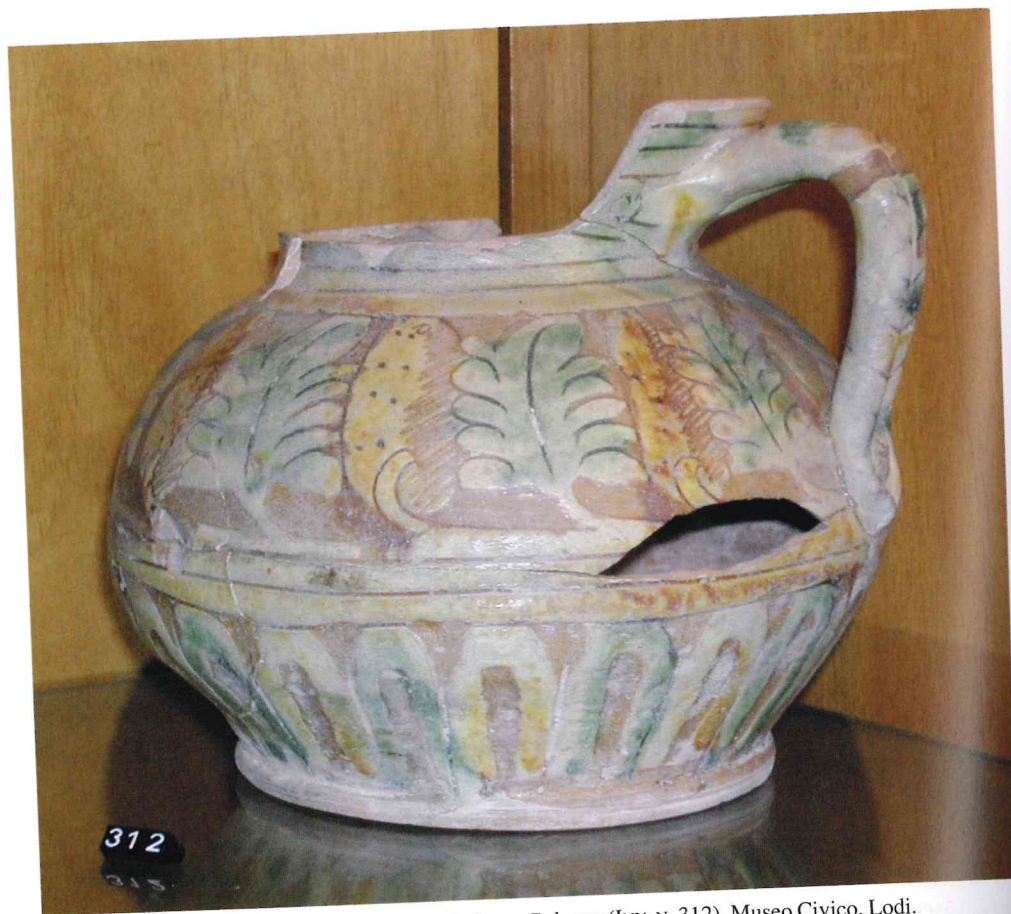


FIG. 2 - Brocca frammentaria proveniente da Palazzo Galeano (INV. N. 312), Museo Civico, Lodi.

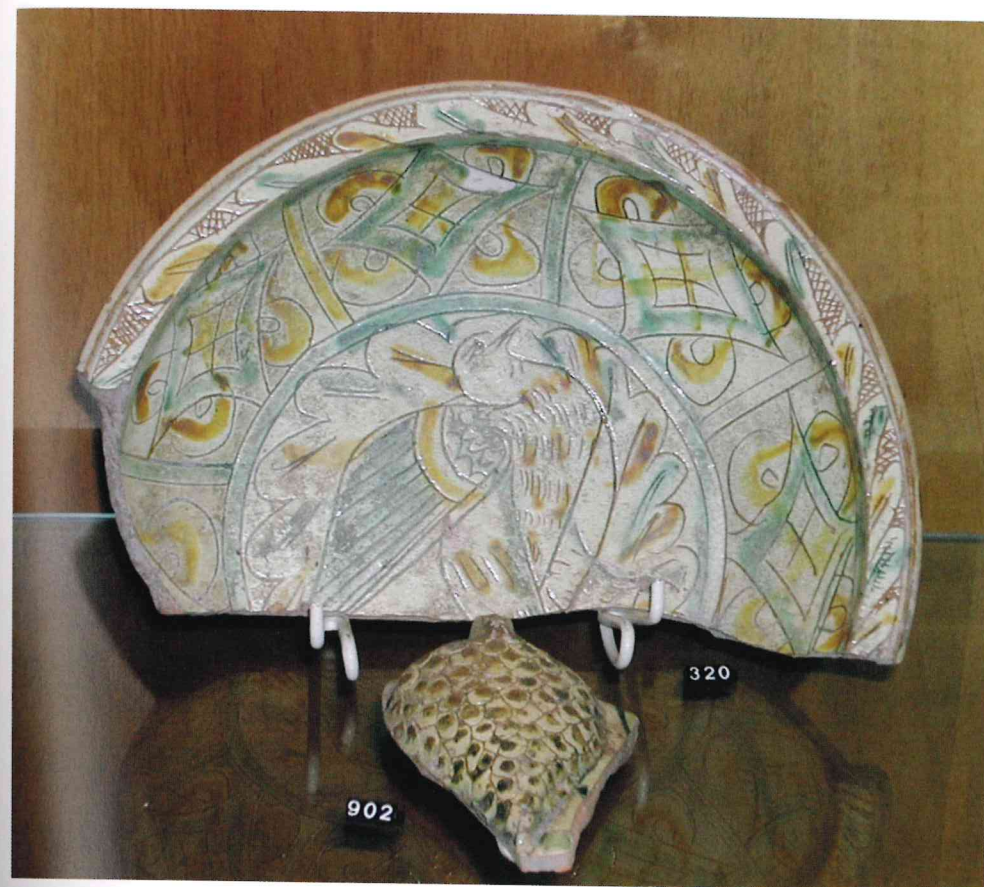


FIG. 3 - Scodella frammentaria proveniente da Palazzo Galeano (INV. N. 320), Museo Civico, Lodi.



FIG. 4 - Frammento con busto di donna (INV. N. 301), Museo Civico, Lodi.



FIG. 5 - Frammento con frutto tenuto da una mano (INV. N. 302), Museo Civico, Lodi.

frammenti di origine lombarda, ma nel tempo si erano aggiunti anche reperti provenienti dal Veneto, dall'Emilia e dal Piemonte⁽⁹⁾. Molto era stato acquistato, sicuramente a prezzi accessibili, dal momento che Carlo Loretz non poteva destinare risorse considerevoli all'accrescimento della collezione⁽¹⁰⁾; ma molto gli era stato donato, visto che era pressoché l'unico estimatore di quei manufatti.

È significativo il caso della Deputazione Storico-Artistica, istituzione responsabile della gestione del Museo Civico di Lodi, che nel 1902 donava al Loretz i frammenti di ceramica recentemente ritrovati in città, ritenendo che il museo già ne possedesse in quantità⁽¹¹⁾. Tale dono era probabilmente un omaggio all'artista che, pochi mesi prima, aveva donato al museo alcuni reperti d'epoca romana⁽¹²⁾; ciò nonostante, colpisce quanto fosse ancora modesta, a trent'anni di distanza dall'inizio della collezione Loretz, la considerazione nei confronti dei frammenti di scavo, anche nel caso di un ritrovamento locale.

Eppure, in quel trentennio si erano verificati grandi cambiamenti in campo culturale e l'interesse nei confronti del medioevo si era esteso anche alle arti decorative. Grazie alle scelte dell'Esposizione Nazionale organizzata a Torino nel 1884⁽¹³⁾, le ceramiche ingobbiate graffite furono riproposte nella veste di tipici oggetti di sapore medioevale. Carlo Loretz non fu in grado di partecipare a quella esposizione, ma di sicuro ebbe notizia degli allestimenti dai resoconti forniti dalla stampa dell'epoca. Gli estimatori di quel tipo di ceramica, alla quale si era appassionato più di dieci anni prima, erano dunque in crescita, ed egli possedeva tutte le conoscenze e abilità necessarie per riproporre con successo sul mercato la ceramica graffita. Nel 1896, fondava a Milano, con il figlio Giano, la manifattura "C.lo G.no Loretz & C.", specializzata nella produzione di "ceramiche medioevali" (FIG. 6), in tempo per partecipare all'esposizione del 1898 e vincere la medaglia d'oro. Tra il 1898 e il 1901 i Loretz parteciparono ad una esposizione per anno, e quello fu il periodo in cui giurie e pubblico accordarono loro i maggiori riconoscimenti.

All'esposizione internazionale di Parigi del 1900 vinsero la medaglia d'argento ed entrarono in contatto con ambienti e clientela internazionali. Tra coloro che in quella occasione mostrarono interesse per la produzione dei Loretz ci fu anche A. B. Skinner, allora "Assistant Director" del South Kensington Museum (ora Victoria and Albert), che decise di acquistare quattro delle loro "ceramiche medioevali"⁽¹⁴⁾; a partire da quella data, per i Loretz fu sempre motivo d'orgoglio poter segnalare tra i propri clienti l'importante museo inglese.

A Parigi, Giano Loretz si rese conto che all'estero esistevano musei interessati ad acquisire anche i cocci originali della collezione paterna. Infatti, proprio in quegli anni, collezioni di frammenti come quella creata da Carlo Loretz cominciarono a essere ricercate: nel corso dell'Ottocento i collezionisti europei si erano concentrati



FIG. 6 - Biglietto d'invito della Fabbrica Loretz (Inv. N. 2521/2), Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia, Castello Sforzesco, Milano.

sulle maioliche del XVI secolo, considerate i capolavori della ceramica italiana, e solo verso la fine del secolo l'interesse si era esteso, a ritroso, alla produzione del XIV e XV secolo, e alle ceramiche graffite. Non solo, anche ai frammenti, fino ad allora presi in considerazione per esclusive ragioni storiche, fu riconosciuto un intrinseco valore estetico⁽¹⁵⁾.

Forse Giano aveva portato a Parigi anche un campione della collezione paterna⁽¹⁶⁾, magari aveva scelto qualche tavola di quelle su cui Carlo aveva fissato i frammenti, un espediente felice che donava ai reperti un valore maggiore grazie all'accostamento con altri, raggruppati in base alla simile provenienza o a un'analogia decorazione; una di quelle tavole (FIG. 7) è riprodotta nel catalogo d'asta del 1904⁽¹⁷⁾. Skinner mostrò interesse anche per i pezzi frammentari ed espresse il desiderio di recarsi a Milano per valutare l'opportunità di acquistare la collezione Loretz⁽¹⁸⁾. Queste furono le circostanze in cui maturò il primo tentativo di vendita della collezione; in realtà Skinner giunse a Milano solo alla fine del 1901, esaminò la raccolta e decise di non comprarla⁽¹⁹⁾.

Il primo tentativo di cessione della collezione a un museo andò a vuoto, ma i Loretz non si persero d'animo. Dopo aver letto sul "Corriere della Sera" del 30-31 gennaio 1902 un trafiletto in cui si annunciava che: *"Il Professore Elia Lattes, membro della Consulta del Museo Archeologico, ha messo a disposizione del Presidente del Museo stesso del Castello Sforzesco, la somma di £. 5.000 per l'acquisto di cimeli ed opere d'arte lombarda, antica e medioevale. Nel 1897 aveva già donato altra somma considerevole per l'acquisto di terre cotte lombarde del Rinascimento che stavano per essere acquistate da un Museo straniero"*, decisero di scrivere alla Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano per proporre l'acquisto della loro collezione: *"Via Molino Armi 33-35, Milano / 8 Febbraio 1902 / On. Consulta del Museo Archeologico di Milano / I sottoscritti possessori della raccolta di frammenti e pezzi interi di Ceramica Medioevale Lombarda, testé premiata con medaglia d'oro all'Esposizione di Lodi, dopo presa conoscenza del munifico atto E. Lattes (Vedi Corriere della Sera 31.1 u. s.) a favore del Museo, stimano dovere, prima di continuare le pratiche in corso per la vendita di detta raccolta coll'Inghilterra (Board of Education), richiamare su di essa l'attenzione di cotesta On. Consulta. L'importanza storica d'alcuni pezzi è eccezionale e veramente locale, come i frammenti Visconti, la testa di F. Sforza ecc. Benché le trattative in corso vertano su somma maggiore, i sottoscritti da parte loro dichiarano eliminare nel caso di trattative col Museo tale difficoltà, onde avere la soddisfazione di sapere assicurata in patria la raccolta che tanta fatica e dispendio costò. La raccolta comprende circa 800 frammenti e 30 pezzi come risulta dalle fotografie in album del totale depositato a disposizione di cotesta Onor. Consulta, alla direzione del Museo, nelle mani dell'Egr. Sig. Vittadini,*

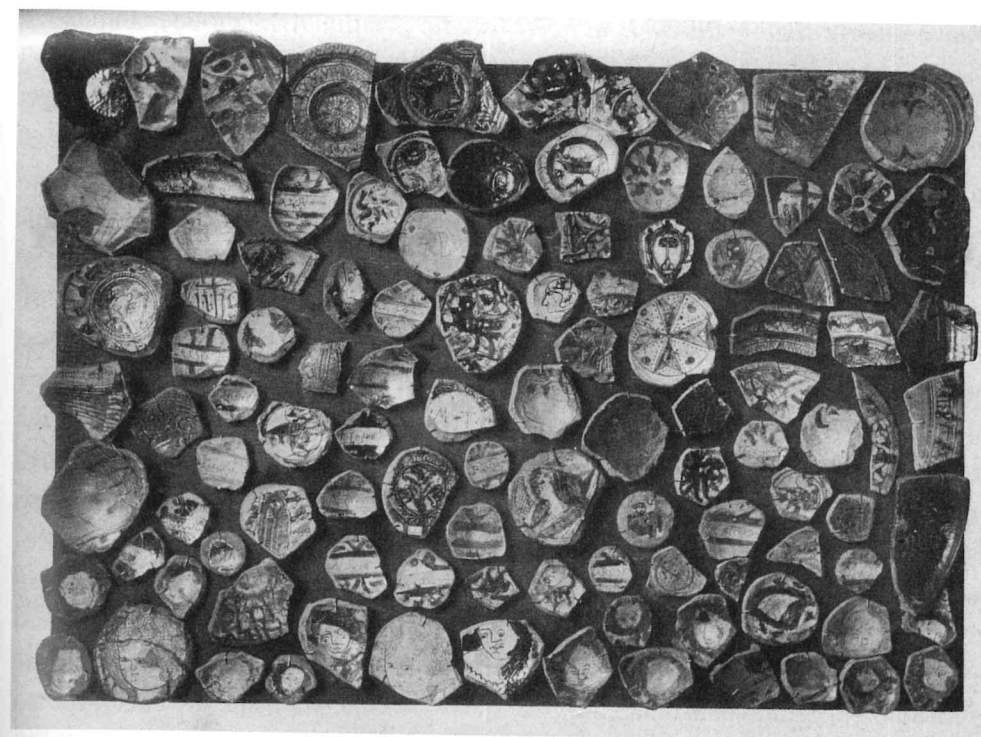


FIG. 7 - Tavola IV del catalogo d'asta della collezione Loretz.

come è sempre visibile alle S. L. al nostro studio (Mulino Armi 33-35). Di cotesta On. Consulta devoti / Carlo e Giano Loretz" ⁽²⁰⁾.

Nel verbale dell'adunanza del 10 aprile 1902 si legge: "La Consulta ammette l'importanza di questa raccolta ma, poiché tutta la serie di ceramiche e maioliche di questo Museo fu riunita a quella del Museo artistico municipale, essa conclude che è a quest'ultimo Museo che spetta interessarsene" ⁽²¹⁾. Ma il Museo Artistico Municipale non deve aver condiviso l'opinione, dato che la Consulta, durante la riunione del 26 giugno, tornò a occuparsi della collezione Loretz. Nel relativo verbale infatti si legge: "Vien data lettura dell'offerta del signor Loretz di cedere al Museo la propria raccolta di ceramiche antiche e medievali. L'Illustre Signor Presidente e parecchi dei Signori Consultori avendola visitata, la Consulta passa alla discussione ed, in considerazione del prezzo richiesto, rinuncia ad entrare in trattative per l'acquisto" ⁽²²⁾. Di nuovo un insuccesso: ancora una volta, a un primo generico interesse nei confronti della natura della collezione, seguiva la decisione di non procedere all'acquisto. A quanto pare le commissioni di inizio secolo, per lo meno in Italia, accolsero volentieri nei rispettivi musei collezioni di frammenti, purché però si trattasse di donazioni. Invece, non sembrano ancora disposte ad acquistarle, né giudicano opportuno consumare risorse, spesso ridotte, per acquisire cocci; spesso neppure nel caso in cui siano stati rinvenuti in scavi locali.

Viene da chiedersi come mai i Loretz provarono a vendere la collezione per ben due volte in così breve tempo. Forse la partecipazione all'esposizione di Parigi, a fronte di molte spese, aveva favorito solo guadagni modesti; forse la stessa ditta, più volte premiata, a conti fatti non risultava redditizia come sperato. Oppure i Loretz, pur soddisfatti dell'andamento economico dell'azienda, avevano bisogno di capitale per dare nuovo impulso alla loro fabbrica di ceramiche, in un momento in cui la cultura modernista conquistava anche l'Italia, e rendeva sorpassate le "ceramiche medioevali", produzione di punta dei Loretz.

Certamente il 1902 è anche l'anno della prima battuta d'arresto nella serie di successi espositivi inauguratasi nel 1898 a Torino. A Como nel 1899 i Loretz avevano conseguito il diploma di benemerita; a Parigi, come si è visto, la medaglia d'argento; infine a Lodi nel 1901 due distinti premi, uno "per le migliori ceramiche riprodotte tipi antichi" e l'altro "per la collezione originali antichi". Tuttavia, mentre cresceva l'interesse per gli originali antichi, parallelamente si imponeva la contestazione modernista delle riproduzioni del passato. Giano se ne era reso conto già a Parigi ⁽²³⁾. La sanzione contro la cultura che guardava al passato colpì i Loretz quando, appunto nel 1902, il comitato promotore dell'esposizione di Torino chiese ai partecipanti di presentare solo prodotti d'arte moderna. I Loretz non riuscirono ad adattare

la loro produzione ad una richiesta così drastica e quindi non parteciparono. Le "ceramiche medioevali" dei Loretz erano infatti un esempio preciso di ciò che i modernisti combattevano, e Giano fu in grado di adeguarsi al mutamento culturale solo nel 1906, quando all'esposizione internazionale di Milano propose una originale produzione di ceramica graffita in stile liberty.

Il 5 febbraio 1903 moriva Carlo Loretz. Poco meno di un anno dopo il figlio Giano, in difficoltà economiche, decise di porre all'asta le collezioni del padre ⁽²⁴⁾. Dal punto di vista di un collezionista l'asta è una capitolazione, poiché il valore che i singoli pezzi acquisiscono costituendo una raccolta unitaria va irrimediabilmente perduto nella dispersione degli acquisti parziali, tipici delle aste. Come si è visto, i Loretz avrebbero preferito vendere a un museo; ma dopo due rifiuti e la scomparsa del padre, a Giano non rimase che ricorrere all'asta. Alla vendita parteciparono il banchiere milanese Alberto Vonwiller, l'archeologo Emilio Seletti, membro della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano, e Giovanni Baroni su incarico della Deputazione Storico-Artistica di Lodi ⁽²⁵⁾.

Nel 1906, a solo due anni dall'acquisto, Alberto Vonwiller dona i frammenti acquistati al Castello Sforzesco. Un così breve tempo tra l'acquisto e la donazione induce a pensare che Vonwiller fosse intervenuto all'asta per assicurare a Milano la parte più significativa della collezione Loretz, dato che le istituzioni, pur sollecitate, non avevano ritenuto di partecipare alla vendita ⁽²⁶⁾. Sul "Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano" compare la descrizione della donazione Vonwiller: "Frammenti rari di ceramiche lombardo-venete de' secoli XV-XVI. / Vonwiller cav. Alberto. / Eccone la descrizione particolareggiata: / Fondo di piatto col capo in rilievo di F. Sforza, rinvenuto negli spalti demoliti a Cremona. / Fondo di piatto col leone di S. Marco, trovato nel fondo del Bacchiglione. / Frammenti di biscia viscontea, dagli scavi di Cremona. / Biscia viscontea dagli scavi del castello di Milano. / Fondo di piatto con biscia viscontea, dal fondo del Ticino a Pavia. / Piccoli frammenti in bistugio. / Ottantadue frammenti di ceramiche a stecco in maggior parte di fabbrica padovana del sec. XV e XVI raccolte da B. [sic] Loretz. / Quarantasei frammenti di ceramiche a stecco di fabbriche e d'età diverse, con svariati disegni a colori. / Trentasette frammenti di ceramiche a stecco di fabbrica pavese, rinvenute negli scavi del Monastero Maggiore di Milano nel 1887" ⁽²⁷⁾.

Da tale descrizione si potrebbe evincere che soltanto la tavola con 82 frammenti provenisse dalla collezione Loretz, in realtà il frammento con il profilo di Francesco Sforza, Inv. n. G. 97 (FIG. 8), e quello con la biscia viscontea, Inv. n. G. 95 (FIG. 9), compaiono nella "Tavola II" (FIG. 1) del catalogo d'asta ⁽²⁸⁾.

Più tardi, nel 1914, anche i pezzi acquistati dall'archeologo Emilio Seletti ⁽²⁹⁾ entrarono



FIG. 8 - Frammento con il profilo di Francesco Sforza (INV. N. G. 97), Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 9 - Frammento con biscia viscontea (INV. N. G. 95), Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

no a far parte delle collezioni del Castello Sforzesco. Infatti Costantino Baroni, nel catalogo delle *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, segnala che un piatto e una fiasca donati dal Seletti provenivano dalla collezione Loretz⁽³⁰⁾. Il terzo acquirente di cui si è conservata notizia è l'avvocato Giovanni Baroni, l'unico a muoversi su mandato di un'istituzione, con un tetto di spesa e dei criteri di scelta approvati in assemblea⁽³¹⁾. Sul quotidiano lodigiano "Il Cittadino" del 13 febbraio 1904 comparve un trafiletto non firmato in cui si lodava la Deputazione Storico-Artistica per l'acquisto dei frammenti di origine lodigiana della collezione Loretz: "la nostra Deputazione Storico Artistica, appena lo seppe, fece assumere, da competenti persone, le più precise informazioni. Avute queste, inviò a Milano il Sig. Avv. G. Baroni, il quale adì l'asta comperando tutto quanto interessava la storia e l'arte ceramica di Lodi. Plaudiamo alla delibera della nostra Deputazione Storico Artistica, che lasciò buona impressione anche a Milano, poiché con tale acquisto non solo viene aumentato il materiale del Civico nostro Museo, ma allo stesso fu assicurato, in buona parte almeno, secondo che lo consentivano le modeste sue condizioni finanziarie, il frutto d'un lavoro d'indagini e di raccolta lungo e paziente, quale venne compiuto da un bravo nostro concittadino, ora defunto, il Sig. C. Loretz; il quale si propose provare, contro le denegazioni di tanti, che l'arte della ceramica era onorevolmente praticata a Lodi anche nei più antichi tempi"⁽³²⁾.

All'asta intervenne anche Carlo Ermete Visconti nel ruolo di consulente; infatti nel verbale della seduta del 26 aprile 1904 si ricorda che la Deputazione deliberò "una lettera di ringraziamento al March. Ermete Visconti, per l'opera cortese ed intelligente da lui prestata cooperando coll'Avv. Gio. Baroni all'acquisto delle ceramiche di Loretz"⁽³³⁾. Nonostante la presenza di tanti intenditori e collezionisti, in realtà all'asta andò venduta solo una piccola parte della collezione. La maggior parte delle ceramiche non trovarono acquirenti.

Giorgio Nicodemi, direttore dei musei del Castello Sforzesco, ricorda nell'introduzione a *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco* di Costantino Baroni, che "nel 1905, il Comune, accogliendo un invito fatto dal Ministero della Pubblica Istruzione, iniziava le trattative per l'acquisto di una parte della raccolta di ceramiche sgraffite dell'Alta e della Media Italia, che il prof. Giano Loretz, e suo padre, ceramisti milanesi avevano formato per ragioni di studio, e per avere modelli da riprodurre nella loro fabbrica"⁽³⁴⁾. Nicodemi introduce un elemento assai importante per la ricostruzione della vicenda; segnala infatti che nel 1905 il Ministero della Pubblica Istruzione inviò al Castello Sforzesco un invito ufficiale all'acquisto della collezione Loretz⁽³⁵⁾ e fa risalire a quel momento l'inizio delle trattative tra museo e Giano. Stando alla ricostruzione del Nicodemi, per giungere ad una decisione furono necessari ben 12 anni di trattative, dato che si giunse all'acquisto solo nel 1917.

Il 1 giugno 1905, forse dopo l'arrivo dell'invito dal Ministero, Giano Loretz offre in vendita al museo del Castello Sforzesco, una "raccolta di ceramiche e frammenti a stecco", ma l'offerta viene di nuovo "respinta e reso l'album delle fotografie l'8 ottobre 1905"⁽³⁶⁾.

L'anno successivo Giano fa un quarto tentativo offrendo la sua raccolta alla Deputazione Storico-Artistica di Lodi. Durante la seduta del 25 febbraio 1906 viene presentata e discussa l'offerta: "Il Sig. Giano Loretz cederebbe al Museo diverse stampe per £. 129; altre del Piazzetta, per £. 190; ceramiche forestiere, per £. 179; sette tavole frammentarie di ceramiche forestiere per £. 500: ridurrebbe la stima totale di £. 990 a sole £. 700 pagabili a rate annuali: donerebbe tre grandi stampe del Morghen, David ed Edeling, e cederebbe per circa £. 100 altre ceramiche di Lodi, Faenza. La Deputazione scarterebbe subito l'acquisto delle tavole frammentarie forestiere: tratterebbe l'acquisto del rimanente una volta che si concertasse un prezzo conveniente. Di tutte queste pratiche viene incaricato l'Avv. Baroni". Il verbale della seduta successiva attesta che la Deputazione accettò di acquistare stampe e ceramiche per un valore di 300 lire, invece le "sette tavole frammentarie di ceramiche forestiere" rimasero ancora una volta invendute⁽³⁷⁾.

La prospettiva cambia decisamente con l'arrivo nel 1908 di Carlo Vicenzi, primo direttore dei musei del castello Sforzesco⁽³⁸⁾. In una cartella presso l'ufficio del conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ho trovato un fascicolo che contiene un documento assai rilevante (ne propongo la trascrizione integrale in APPENDICE). Si tratta di una relazione datata "maggio 1908" e firmata "Giano Loretz", forse compilata su richiesta del Vicenzi, in cui Giano fornisce dati e avanza proposte per la sistemazione dei frammenti posseduti dal museo⁽³⁹⁾. Il testo è diviso in tre parti: nella prima si passano in rassegna i frammenti posseduti dal museo indicandone luogo del rinvenimento, area di produzione e caratteristiche decorative; segue la proposta di un testo "da mettersi nella parte centrale posteriore della vetrina" con il testo seguente: "Frammenti di ceramiche a stecco / Fabbriche Lombardo Venete dal 15 al 18 secolo / Numeri: dal 48 al 137, al 143 al 165, dal 167 al 181, dal 183 al 224 (già nella raccolta del pittore e ceramista Carlo Loretz) / Dono del Sig. A. Vonwiller - 1906"; il testo infine si conclude con il suggerimento di un secondo testo che riporti tutta la prima parte del documento in forma di lunga didascalia, compare anche uno schizzo che mostra in quale posizione andrebbe collocato il cartello (Fig. 10).

Una relazione tanto meticolosa non può che essere il frutto di una sollecitazione, di un invito rivolto a Giano ad ordinare i frammenti di ceramiche di cui il museo era da poco entrato in possesso. Anche se non è possibile sostenere con certezza che l'invito provenisse da Carlo Vicenzi, che si insediava al Castello proprio in quell'anno, si trattò comunque di una richiesta che riconosceva a Giano la patente di esperto, ed

assegnava a lui, nella veste di maggiore intenditore, il compito di fornire dati e suggerimenti per l'allestimento espositivo di quei manufatti⁽⁴⁰⁾.

In ogni caso, dalla stessa cartella presso l'ufficio del Conservatore, sono emersi altri due documenti che attestano indiscutibilmente la stima di Carlo Vicenzi per Giano Loretz. Il primo risale al 13 agosto 1912, si tratta di un cortese biglietto in cui Vicenzi chiede a Giano un suggerimento su uno specifico problema tecnico: "Carissimo prof. Loretz / Mi rivolgo a lei perché voglia indicarmi: a) quale adesivo mi convenga usare per attaccare dei cartellini a dei piatti; b) che vernice o che inchiostro od altro mi convenga usare per scrivere dei numeri, se non indelebili, almeno difficili a cancellarsi, su delle maioliche e delle porcellane. Piccola cosa Le potrà parere la mia richiesta, ma per me è di somma importanza. Salutandola e ringraziandola distintamente, in segno. F.to C. Vicenzi".

L'anno successivo, il 29 ottobre 1913, Vicenzi scrive di nuovo a Giano Loretz. Questa volta ne richiede la consulenza a proposito dell'opportunità di acquisto di una raccolta di frammenti in vendita in quei giorni a Milano: "Egregio Signor Loretz / In via Piatti al N. 4 c'è una vendita di oggetti antichi, fra cui vi sono dei cocci e delle ceramiche intiere, lombarde, che mi parrebbero utili all'incremento dei Musei del Castello. Vuol farmi il favore di recarsi a vederle e di dirmi la sua opinione, così sull'importanza, come sul prezzo loro? In attesa, salutandola cordialmente / Suo F.to C. Vicenzi".

È conservata anche la lettera di risposta in cui Giano riferisce d'essere stato in via Piatti e d'aver esaminato le ceramiche. Sconsiglia l'acquisto perché le ritiene poco pregevoli e soprattutto troppo costose. Suggerisce, invece, l'acquisto della sua collezione, che reputa più interessante e offerta a miglior prezzo⁽⁴¹⁾.

Sempre in quel periodo Giano è presente in Castello, di sicuro su autorizzazione o per invito di Carlo Vicenzi, nelle vesti di archeologo; infatti il 30 gennaio 1913 entrano nelle collezioni del museo: "Frammenti di antiche ceramiche (n. 40 pezzi) trovati dal prof. Giano Loretz nel materiale di sterro del fossato del cortilone del castello; testa marmorea (sec. VII); cucchiaino - romano? - di bronzo". Nel registro d'ingresso si precisa inoltre che i frammenti sono stati collocati "nella seconda vetrina Ceramiche a Stecco del Museo Archeologico"⁽⁴²⁾.

È in questo sviluppo dei rapporti tra Carlo Vicenzi e Giano Loretz, nella stima che il direttore mostra verso l'esperto di "ceramiche minori" che maturano finalmente le condizioni favorevoli all'ingresso della raccolta Loretz nelle collezioni civiche. Le eredi Loretz conservano alcune lettere che Giano e il direttore si scambiarono nei mesi precedenti all'acquisizione⁽⁴³⁾. L'ultima (FIG. 11) è datata 28 dicembre 1916; in essa Carlo Vicenzi comunica ufficialmente, in nome del "Conservatore del Castello Sforzesco, Sen. Luca Beltrami", che è stato espresso parere favorevole all'acquisto per la somma di £. 5.500. Per Giano si trattò di un successo, un traguardo a lungo

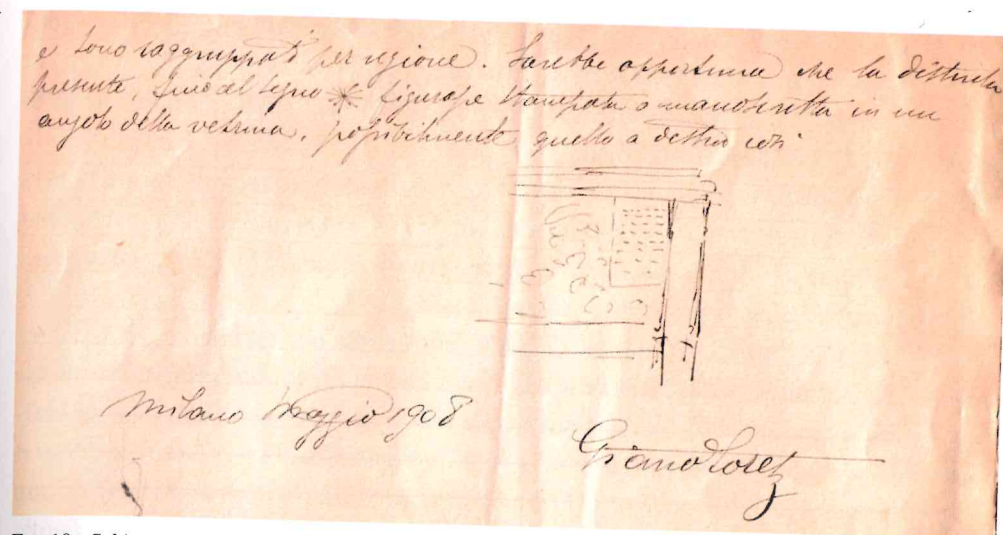


FIG. 10 - Schizzo esplicativo per la collocazione di un cartello nella vetrina espositiva. Documento conservato presso l'ufficio del Conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

sospirato; finalmente si riconosceva il valore della collezione paterna, per la cui acquisizione il museo sosteneva un significativo sforzo economico, tra l'altro in anni in cui, vista la ricchezza delle donazioni che affluivano al museo, raramente si procedeva ad un acquisto importante⁽⁴⁴⁾.

Nel febbraio del 1917 avviene la registrazione d'ingresso della collezione Loretz nelle civiche collezioni del Castello Sforzesco: "1917 febbraio / [n. gen. inventario] 430 / Collezione di antiche maioliche a stecco (vedi elenco dettagliato passato agli atti Prot. n. 3847) / Acquisto / Prof. Giano Loretz"⁽⁴⁵⁾.

Presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi è conservata una lettera di Giano Loretz a Giovanni Baroni; è datata 9 aprile 1917 e contiene un "trafiletto esplicativo" destinato alla stampa locale⁽⁴⁶⁾. Nella premessa al trafiletto si legge: "S'Ella lo pubblicherà su giornale sarò lieto d'averne copia, come desidererei mandasse copia a Ballardini onde stabilire che fu il Lodigiano Loretz il primo a riunire collezione frammenti a stecco. Naturalmente s'Ella crede aggiungere altro allo scritto lo faccia pure; io non feci altro che richiamare i fatti".

In assenza dell'elenco dettagliato del "Prot. n. 3847"⁽⁴⁷⁾, la bozza d'articolo conservata a Lodi è di grande importanza perché fornisce al momento l'unica descrizione quantitativa della collezione acquistata dal museo milanese: 327 frammenti montati su cinque tavole, 169 frammenti sciolti e 131 pezzi, per un totale di 627 oggetti⁽⁴⁸⁾.

Nonostante la consistenza dell'acquisto, si era trattato comunque di una selezione della raccolta Loretz; infatti, pochi mesi dopo, Giano Loretz donò al Museo Civico di Lodi sette tavole di frammenti che non erano rientrate nell'acquisto milanese, alienando con questo ultimo atto l'intera collezione paterna⁽⁴⁹⁾.

Alla fine, a dispetto di tutte le difficoltà incontrate, pressoché l'intera raccolta Loretz approdò in due soli musei: a Lodi l'acquisto precedette la donazione, invece a Milano si verificò il contrario.

Con l'arrivo degli esemplari di ceramiche Loretz, la collezione di frammenti graffiti divenne assai consistente; a tal punto da attrarre l'interesse di un giovane studioso, Costantino Baroni, che in seguito diventerà direttore dei musei del Castello Sforzesco. Nel 1934 egli pubblicò il volume *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, un testo pionieristico, di capitale importanza per lo studio delle ceramiche ingobbiate e graffite. Sfogliando l'opera del Baroni ci si rende subito conto di quanto determinante sia stato l'apporto fornito dalle ceramiche siglate "Lor.". Infatti, senza la collezione Loretz, difficilmente il Baroni sarebbe riuscito a realizzare uno studio così approfondito e documentato nell'individuazione delle diverse aree di produzione dei manufatti.

Infine, a distanza di un secolo, l'acquisto del 1917 rende anche possibile il confronto tra i frammenti conservati nel museo e le "ceramiche medioevali" realizzate dalla



MILANO, CASTELLO SFORZESCO, 28 dicembre 1916

Egregio Signor .

Prof. Giano Loretz

Città

IL DIRETTORE

L'on. Conservatore del Castello Sforzesco, Sen.
Luca Beltrami; avendo presa notizia della di Lei lettera in data 23 corr. con la quale Ella riduceva la sua domanda a L. 5500 considerato il voto favorevole all'acquisto espresso dalla Sezione per i Musei in data 18 corr. ha disposto perché sia ritirato il materiale ceramico, in conformità degli elenchi descrittivi in atti, per poter poi provvedere al pagamento della somma di L. 5500. a Lei spettante a saldo d'ogni avere e ragione per la cessione della raccolta stessa al Comune di Milano.

La prego quindi comunicarmi in che giorno e in che ora potrà Ella stessa provvedere alla consegna in Castello, a partire da martedì 2 gennajo p.v.

In attesa di una sua risposta al riguardo, salutandola distintamente

Carlo Vicenzi

Fig. 11 - Lettera di Carlo Vicenzi in cui si comunica la decisione favorevole all'acquisto della collezione. Documento conservato presso le eredi Loretz.



FIG. 12 - *Ciotola frammentaria con busto di San Lorenzo* (INV. N. G. 608), Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 13 - *Ciotola con busto di San Lorenzo*, Fabbrica Loretz (INV. N. H 237), Musei Civici, Pavia.

ditta fondata dai Loretz a Milano. Un caso interessante è quello della ciotola frammentaria raffigurante San Lorenzo, Inv. n. G. 608 (FIG. 12). Di essa esiste una eccellente riproduzione Loretz (FIG. 13) conservata presso i Musei Civici di Pavia. Un altro esempio significativo è costituito dalla scodella con decorazione a foglie e frutti, Inv. n. G. 411 (FIG. 14); in tal caso anche la riproduzione Loretz, Inv. n. 687, è conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed è esposta nella sezione delle ceramiche moderne del Castello Sforzesco (FIG. 15).

In sostanza, con l'acquisto della collezione Loretz nel 1917, si salvarono anche i prototipi che Carlo e Giano Loretz avevano studiato per eseguire le loro riproduzioni. Quegli originali permettono ora di apprezzare in quanti modi diversi i due artisti intesero il concetto di imitazione. Infatti, mentre gli esempi proposti sopra (FIGG. 13 e 15) documentano un rispetto rigoroso del prototipo, un atteggiamento si potrebbe dire *filologico*, diverso è invece il caso della scodella con stemma visconteo (FIG. 16) conservata presso il Collegio Borromeo a Pavia. Tale pezzo non corrisponde, almeno allo stadio attuale delle ricerche, ad alcun specifico modello; sembra invece più verosimile l'ipotesi che, per un pezzo di una certa importanza qual è la scodella con stemma a rilievo, i Loretz scegliessero di ricorrere ad elementi decorativi provenienti da originali differenti⁽⁵⁰⁾.



FIG. 14 - Scodella frammentaria (Inv. n. G. 411), Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 15 - Ceramiche Loretz esposte nel Museo d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

APPENDICE

“Elenco e classifica dei frammenti di ceramica a stecco dal sottoscritto riordinati al Civico Museo.

N. 1 all'8 incluso. Fabbriche Lombarde dopo 16° Secolo / N. 9 al 17 incluso. Fabbriche Pavia 17° Secolo / N. 18 al 47 incluso. Fabbriche Lombarde dopo il 16° Secolo (il N. 24 è anteriore) / *[i numeri precedenti]* Sterrati nei lavori di restauro nel Castello.

N. 48 all'84 incluso (Tavoletta ricoperta velluto) Fabbrica di Pavia fine del 17° Secolo. Dagli scavi presso la Chiesa del Monastero Maggiore in Milano (97-98). Da notarsi le sigle incise nella parte posteriore dei fondi scodellini, incisioni praticate dopo cottura, da attribuirsi al possessore oggetto e non a marca di fabbrica.

N. 85 al 105 incluso. Fabbriche Lombarde miste dal 15° al 17° Secolo. Da notarsi i Numeri dall'87 al 92 senza vernice, indizio sicuro che l'oggetto si rompe nel corso della fabbricazione, e quindi gettato nei frammenti; ciò che porta alla deduzione ch'ove si rinvenissero oggetti in simile stato esisteva fabbrica. Provenienza sicura d'alcuni pezzi: N. 93 Mantova; testa 94 (colombina Sforzesca?) Pavia; 95 Lodi (Si noti che sino a pochi anni or sono si negava l'esistenza a Lodi di fabbriche di ceramica anteriormente al 17° Secolo. Solo per le pazienti ricerche del pittore e ceramista Carlo Loretz s'ebbe la certezza contraria, documentata poi dall'inaspettata scoperta nel sottosuolo del Borgo Adda di traccia completa di fabbrica d'epoca anteriore. Vedi giornale 'Corriere dell'Adda' Lodi 27 aprile 1902); N. 96, 97 Lodi; N. 98 Certosa di Pavia; N. 100 e 101 senza vernice, dal fondo Ticino a Pavia; N. 102 senza vernice, da Cremona; N. 103-105 Lodi; N. 104 Mantova.

N. 106 al 137 incluso, Fabbriche Venete (Padova, Vicenza, Treviso ecc.), scorcio 15° e 16° Secolo.

N. 138 al 140 incluso componenti piatto quasi intero (già N. 464 Archeologico) con biscia Viscontea; N. 141 (orlo di vaso) già 3456 F. Arch.; N. 142 già 3456 F. Arch. frammenti di vaso con biscia Viscontea; N. 166 già 3456 Arch.; N. 182 già 3469 M. Archeologico. / *[i numeri precedenti]* pezzi già esistenti al Museo.

N. 143 al 147 incluso. Fondi di piatti ed altri oggetti con biscia Viscontea. Notisi il N. 145 e 147 dal fondo Ticino a Pavia ed il 147 senza vernice / *[i numeri precedenti]* Lodi? Pavia 15° Secolo. Importantissimi fanno centro vetrina.

N. 148 Fondo di piatto colla testa di F. Sforza in rilievo (Cremona) 15° Secolo. N. 149 Fondo di piatto col Leone repubblica veneta, dal fondo Bacchiglione Padova (15° Secolo). Anche questi due pezzi fanno centro vetrina come i più importanti storicamente ed artisticamente.

N. 150 al 152 da Borgo S. Donnino, ivi sterrati sull'impiazzo [sic] della fabbrica esistente ivi; N. 153 da Cremona; N. 154-155, Brescia; N. 156 al 165 da Padova / [i numeri precedenti] Epoche diverse.

N. 167 frammento boccale, unico tipo a stecco sotto engobbio, 17° Secolo Brescia.

N. 168 al 177 Fabbriche Toscane 17°Secolo (dalla Toscana).

N. 178 al 187 Lombardia fabbriche ed epoche diverse.

N. 188 al 224 Fabbriche miste con prevalenza Venete dal 16 al 18 Secolo *.

I seguenti numeri: dall'1 al 47, dal 138 al 142, il 166 e 182 appartenevano al Museo e tutti gli altri, e precisamente dal 48 al 137, dal 143 al 165, dal 167 al 181, dal 183 al 224 sono dono del Cav. Vonwiller. Proposta di cartello da mettersi nella parte centrale posteriore della vetrina (della dimensione di circa cm. 25x15):

'Frammenti di ceramiche a stecco

Fabbriche Lombardo Venete dal 15 al 18 secolo

Numeri: dal 48 al 137, al 143 al 165, dal 167 al 181, dal 183 al 224

(già nella raccolta del pittore e ceramista Carlo Loretz)

Dono del Sig. A. Vonwiller - 1906'

La disposizione è subordinata alla dimensione dei pezzi, e perché si vedano, e maggiormente, più importanti; in massima però seguono l'ordine cronologico da sinistra a destra di chi guarda e sono raggruppati per regione. Sarebbe opportuno che la distinta presente, fino al segno *, figurasse stampata o manoscritta in un angolo della vetrina, possibilmente quello a destra, così:

[segue schizzo esplicativo, cfr. FIG. 10].

Milano, maggio 1908

Giano Loretz"

[Documento conservato presso l'ufficio del conservatore delle Civiche Raccolte di Arte Applicata]



FIG. 16 - Scodella con biscia viscontea a rilievo, Fabbrica Loretz, Collegio Borromeo, Pavia.

- ⁽¹⁾ Carlo Loretz nasce a Lodi nel 1841, ben poco si conosce della sua prima formazione. A diciotto anni si trasferisce a Milano, frequenta l'Accademia di Brera e trova lavoro come decoratore d'interni nelle case della borghesia milanese. In seguito, per circa un decennio, si dedica alla decorazione delle maioliche della manifattura Dossena; quindi, sempre a Lodi, lavora autonomamente in un laboratorio presso la fabbrica Fusari. Infine, a Milano nel 1896, fonda la propria fabbrica. La ditta Loretz vince la medaglia d'oro all'esposizione di Torino del 1898 e la medaglia d'argento a quella di Parigi del 1900. Il successo non fu però duraturo, perché l'avvento della cultura modernista provocò la crisi delle produzioni che si rifacevano al passato. A inizio secolo Carlo torna a dedicarsi alla pittura da cavalletto, lasciando la gestione della fabbrica al figlio. Muore a Milano nel 1903. Cfr. VENTURELLI 2005.
- ⁽²⁾ Antonio Dossena (Lodi, 1823-1909), proprietario della ex fabbrica di ceramiche Ferretti, fu un importante imprenditore in ambiente lodigiano, a lungo presidente della camera di commercio locale e anche sindaco della città dal 1869 al 1872.
- ⁽³⁾ Il marchese Enrico Galeano, o Galleano, figura tra i committenti di Carlo Loretz nel 1872.
- ⁽⁴⁾ *Le vicende di Carlo Loretz di Lodi e della sua famiglia...*, pp. 4-5: "Come già dissi altrove l'inizio di tale raccolta ebbe origine a Lodi stesso per rinvenimento d'alcuni pezzi e frammenti nei lavori del Palazzo Galleano. I pezzi furono rinvenuti nel cortile verso l'antica via Melegnano".
- ⁽⁵⁾ NEPOTI 1991, p. 24: "[Carlo Loretz] risulta esser stato il primo a costituire in Italia un'importante collezione di frammenti di ceramiche graffite".
- ⁽⁶⁾ A.S. LOD, 1904, p. 47: "Atti della Deputazione Storico-Artistica di Lodi. Nella seduta del 26 Gennaio il Presidente partecipò ai radunati che nel negozio del sig. Genolini in Milano, nei giorni 28, 29 e 30 dello stesso mese avrebbe avuto luogo la vendita a pubblico incanto di ceramiche a stecco provenienti dalla nostra città e di compendio della collezione del defunto Carlo Loretz, per la quale il possessore conseguì la medaglia d'oro alla nostra ultima Esposizione. Il Presidente sarebbe d'avviso che quanto risulta di provenienza dalle antiche ed insigni fabbriche di Lodi venisse ad arricchire il nostro Museo. La Deputazione, accogliendo senz'altro la proposta del Presidente, ha delegato per la bisogna l'Avv. Giovanni Baroni, perché a spese del Museo si rechi a Milano, e conchiuda nel miglior modo possibile la compera di quei cimelii, limitatamente alla somma di L. 300."
- ⁽⁷⁾ *Catalogo della collezione Loretz di Milano. Ceramiche a stecco lombardo-venete, maioliche, porcellane, bronzi, quadri, argenteria, mobili, oggetti diversi da vetrina*, Impresa di Vendite in Milano di A. Genolini, Milano 1904. L'asta ebbe luogo il 28, 29 e 30 gennaio nei locali di via Giulini, n. 6.
- ⁽⁸⁾ A.S. LOD, 1918, p. 72: "Nei lavori di sterro del cortile della casa Galleano vennero alla luce parecchi frammenti e dei pezzi discretamente conservati di ceramica a stecco. Il Loretz li conservò gelosamente e ne tentò subito la riproduzione".
- ⁽⁹⁾ Grazie al catalogo dell'asta del 1904 è stato possibile calcolare che le ceramiche in vendita, tra frammenti e pezzi integri, erano circa 1200.

- ⁽¹⁰⁾ A.S. LOD, 1918, p. 72: "La numerosa figliolanza, alla quale il Loretz portava intensa cura ed amore, non permetteva all'artista il lusso di viaggi o dispendi".
- ⁽¹¹⁾ Nel "Corriere dell'Adda" del 27 aprile 1902, p. 2, si legge: "Lavori di fognatura e ceramica antica / Nei lavori di fognatura che si stanno facendo per la condotta dell'acqua in Borga d'Adda, si rinvennero dei frammenti di ceramiche. Il nostro Loretz può tenersi soddisfatto di veder pienamente provato quanto andava dicendo. I frammenti di ceramiche raccolti mettono luminosamente in sodo che a Lodi si fabbricavano ceramiche tanto utili quanto artistiche anche prima della scoperta dello smalto stagnifero (della Robbia)". Si veda anche *Registro dei verbali*, agosto 1896 - 6 giugno 1914, seduta del 4 maggio 1902: "La Deputazione, in vista della quantità di altri cocci già posseduti dal Museo, delibera di consegnare allo stesso signor Loretz, per i suoi studi quei frammenti che possono avere qualche valore per l'arte ceramica, i quali furono in questi ultimi tempi consegnati in Municipio".
- ⁽¹²⁾ A.S. LOD, 1903, pp. 16-17: "Atti della Deputazione Storico-Artistica di Lodi. Seduta del 22 gennaio 1902. [...] Il signor Carlo Loretz presenta e dona al Civico Museo un'urna cineraria con rilievi e coperchio, un mattone con iscrizione, un vaso cinerario (scavi di Somma Lombardo) ed altri frammenti con un piattello della già celebre raccolta di A. Ancona. La deputazione a titolo di ringraziamento conferisce al signor Loretz il titolo di Socio fondatore col relativo diploma".
- ⁽¹³⁾ NEPOTI, 1991, pp. 23-24: "Un episodio di particolare interesse è costituito dalla produzione di ceramiche collegata alla realizzazione del Borgo e del Castello Medievale a Torino, in occasione dell'Esposizione del 1884. Minuziose discussioni e complessi preparativi riguardarono gli oggetti in ceramica che dovevano servire per gli arredi. [...] Tali ceramiche dovevano essere, secondo precise istruzioni della Commissione, con decorazioni omogenee aderenti a modelli quattrocenteschi ma di due tipi diversi: 'in terra rossa con vernice a piombo soltanto di sopra, cogli ornati graffiti' quelle destinate all'arredo, mentre per motivi igienici quelle da usarsi nel ristorante erano previste in maiolica 'verniciata sopra e sotto a vernice stagnifera' con ornati dipinti".
- ⁽¹⁴⁾ Il una lettera, conservata dalle eredi, inviata da Parigi il 16 ottobre 1900 Giano informa la sorella che: "È inutile scrivere al Sig. Skinner al Kensington perché egli stesso venne ieri qui. Mi disse ancora che sarà a Milano al 5 o 6 novembre e compererà qualche altro oggetto".
- ⁽¹⁵⁾ WILSON, 2002.
- ⁽¹⁶⁾ Le lettere che Giano inviò da Parigi alla famiglia sono state recentemente ritrovate dalle eredi e sono in corso di trascrizione. Da esse potrà forse emergere la conferma della presenza all'esposizione di Parigi di una parte della collezione di frammenti.
- ⁽¹⁷⁾ Nel catalogo d'asta la tavola riprodotta corrisponde al lotto n. 99: "Tavola con 107 frammenti di scodelle o piatti graffiti a due colori con bellissimi stemmi ed iscrizioni. Fabbriche ed epoche diverse. Anche questa non manca della sua importanza per le figure che sono rappresentate e per i molti pezzi del Secolo XV". I frammenti, ora conservati nei musei civici di Milano e di Lodi, sono stati staccati dalle rispettive tavole. Fortunatamente le eredi Loretz conservano le riproduzioni fotografiche delle tavole. Sergio Nepoti le sta studiando in vista della pubblicazione della monografia dedicata ai Loretz.

- ⁽¹⁸⁾ WILSON, 2002, p. 150: "Memo, Clarke to Sir William Abney, 22 May 1901: [...] There is also a collection of Early Italian pottery – at Milan, belonging to Signor Loretz, which is offered to us at from £ 160 to £ 200 [...] which Mr Skinner might also see and report upon".
- ⁽¹⁹⁾ Sono grato a Timothy Wilson per le informazioni relative ai rapporti tra i Loretz e il South Kensington Museum.
- ⁽²⁰⁾ LA GUARDIA, 1989, n. 418, p. 65. Nell'archivio della Consulta si conserva anche un'altra lettera, LA GUARDIA, 1989, n. 419/1-2, p. 65: "Via Molino Armi 33-35 / Milano, 11. 2. 902 / Ill.mo Signore [il nome del destinatario non compare] / I sottoscritti invitano la S. V. Ill.a quale membro della Consulta del Museo Archeologico al loro studio (Molino Armi 33-35) onde onorarle di visita alla loro raccolta di frammenti e pezzi di ceramica antica testé premiata con medaglia d'oro all'Esposizione di Lodi, ed interessante specialmente la regione Lombarda. Per tale raccolta vi sono trattative di vendita coll'Estero, ora sospese per deferente dovere verso l'Onorevole Consulta, in merito al munifico atto E. Lattes, e perciò proposta al Museo con ns. lettera 8 corr. / Della S. V. Ill.a / Devotissimi / Carlo e Giano Loretz".
- ⁽²¹⁾ LA GUARDIA, 1989, n. 2521/1-2, p. 329.
- ⁽²²⁾ LA GUARDIA, 1989, n. 2523, p. 330.
- ⁽²³⁾ Note personali dello Scultore: Prof. Giovanni Giano Loretz, p. 4: "All'Internazionale di Parigi, e quando il vento soffiava solamente propizio all'arte nuova, volle affermare anche colà l'assoluto diritto italiano al primato nella delicata arte e ne sortì colla medaglia d'argento".
- ⁽²⁴⁾ L'asta ha luogo a Milano, presso l'impresa di vendite di A. Genolini, in via Giulini, n. 6, il 28, 29 e 30 gennaio 1904. Confronta nota 7.
- ⁽²⁵⁾ Probabilmente si interessò alla vendita anche Rodolfo Maiocchi, conservatore del Museo Civico di Pavia, dato che i primi documenti che attestano un contatto tra Giano Loretz e Rodolfo Maiocchi risalgono appunto al 1904.
- ⁽²⁶⁾ "Il Cittadino" del 13 febbraio 1904, p. 2: "La Sera del 26 Gennaio p. p. recava in prima pagina il seguente articolo: 'Abbiamo visto in vendita nei locali Genolini (a Milano) la raccolta di ceramiche a stecco del Loretz, ripetutamente premiata nelle Esposizioni, notevole per il numero, per il valore e per l'ordine dei pezzi che la compongono. Sono circa 99 numeri di Catalogo, con oltre 1300 fra oggetti e frammenti tutti della regione Lombardo Veneta: ogni frammento rappresenta uno speciale motivo di decorazione. Ve n'ha di bellissimi per la storia di questo ramo dell'arte industriale, tanto che ci permettiamo di domandare perché non potrebbero essere acquistati per un pubblico Museo. In vendita ai privati, oltre che minaccerebbe di disperdere i vari lotti, loro togliendo il valore storico ch'è nell'unità della raccolta, potrebbe anche togliere la raccolta all'Italia e più specialmente alla regione nostra. Non potrebbe forse l'Autorità Comunale interessarsi per il Museo Sforzesco?' La cosa era vera: più d'un intelligente ed amatore delle antiche cose avrebbe desiderato, e fatte pratiche, perché la grande raccolta del Loretz, premiata a Parigi e poi con Medaglia d'Oro all'Esposizione di Lodi nostra nel 1901, venisse acquistata dal Comune o dal Museo di Milano, ché molto avrebbe giovato allo studio della storia e dell'arte e per l'istruzione nelle Scuole Industriali. Ma pare che i popolari di Milano avessero altre... miserie a cui pensare, sicché nulla fecero per un tale acquisto".

- ⁽²⁷⁾ Doni pervenuti ai Musei, in "Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano", I, 1906, p. 12. E Doni Acquisti Depositi genn. - luglio 1904, [s.a.], [1904-1908], ACRA, III, 16: "n. 488, 9 gennaio 1906, Vonwiller cav. Alberto, Varii oggetti in ceramica di scavo, Dono".
- ⁽²⁸⁾ I due frammenti sono catalogati in CERAMICHE III, n. 640, p. 432-433 e n. 639, p. 432-433.
- ⁽²⁹⁾ [Registro di Carico generale] Acq. Musei Anno 1913-1925, [Vicenzi Carlo], 1913-1925, ACRA, III, 7.1: "20 Giugno 1914, Materiale archeologico Seletti, Legato".
- ⁽³⁰⁾ CERAMICHE III, n. 733, p. 490 e n. 743, p. 497. Confronta BARONI 1934, p. 279, "402 (Sel. 98 M). Piatto a decorazione di uccello e di piccoli fregi, con rovescio non vetrato e cercine appena rilevato. Fu acquistato alla vendita Loretz del 29 gennaio 1904, senza indicazione di provenienza"; e anche BARONI 1934, p. 414: "575 (Sel. 97 M). Fiasca a decorazione di foglie, di forma ventricosa regolare, con lato collo e quattro orecchiette in forma di teste leonine. Proviene dalla Vendita Loretz 29 gennaio 1904".
- ⁽³¹⁾ In A.S. LOD, 1904, pp. 47-48 si ricorda che per gli acquisti all'asta Loretz venne stabilito un limite di spesa di 300 lire e si pubblica l'elenco delle ceramiche acquistate da Giovanni Baroni. Confronta nota 6.
- ⁽³²⁾ "Il Cittadino", 13 febbraio 1904, p. 2.
- ⁽³³⁾ Registro dei verbali, agosto 1896 - 6 giugno 1914, seduta del 26 aprile 1904. Presso l'Archivio Comunale di Lodi si conserva anche la lettera di ringraziamento inviata il 4 maggio da Carlo Ermes Visconti: "All'atto squisitamente benevolo della Deputazione Storico-Artistica, del quale Ella volle rendersi interprete cortese colla gentile lettera del 29 Aprile u. s. n. 4, io non posso rispondere che con un atto di vivo e sentito ringraziamento e colla offerta dei miei servizi – per il pochissimo che valgono – caso mai si verificassero circostanze per le quali essi potessero riuscire in alcun modo giovevoli al nobile e patriottico scopo cui mira la Istituzione Cittadina alla quale meritamente Ella presiede. La prego di accogliere e fare accogliere ai di Lei egregi colleghi i sensi della mia devota osservanza. Carlo E. Visconti". Per il ruolo di primaria importanza rivestito da Carlo Ermes Visconti nell'evoluzione dei musei civici milanesi confronta DALLAJ 1994, pp. 59-60; AUSENDA 2000, p. 20; e BASSO, SUMMA, VECCHIO, 2001, p. 40.
- ⁽³⁴⁾ BARONI, 1934, p. 11.
- ⁽³⁵⁾ Sarebbe assai interessante rinvenire presso l'Archivio Storico Civico il documento inviato dal Ministero. In tal modo potrebbero emergere le circostanze e i personaggi coinvolti nella redazione dell'invito all'acquisto rivolto dall'istituzione statale al museo civico milanese di recente istituzione. Poco prima della stampa dell'articolo, Francesca Tasso, Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, ha appurato che la lettera d'invito del Ministero esiste effettivamente ed è conservata presso l'archivio del museo.
- ⁽³⁶⁾ Doni Acquisti Depositi genn. - luglio 1904, [s.a.], [1904-1908], ACRA, III, 16: "n. 357, 1 giugno 1905, [provenienza] Giano Loretz, [descrizione dell'oggetto] Raccolta di ceramiche e frammenti a stecco, Acquisto, [data della seduta] 23 settembre 1905, [annotazioni] Respinto e reso l'album delle fotografie l'8 ottobre 1905". Il registro ACRA, III, 16 è di grande interesse perché registra anche le proposte d'acquisto respinte; confronta BASSO, SUMMA, VECCHIO, 2001, p. 40.

⁽³⁷⁾ *Registro dei verbali, agosto 1896 - 6 giugno 1914*, sedute del 25 febbraio e del 29 giugno 1906. I tentativi di vendita del 1905 e del 1906 trovano una spiegazione nel considerevole sforzo economico che Giano Loretz stava affrontando per presentarsi adeguatamente all'esposizione internazionale di Milano del 1906.

⁽³⁸⁾ AUSENDA, 2000, p. 23-24; e FIORIO, 1997, p. 24-26.

⁽³⁹⁾ Il fascicolo "*Inventario ceramiche a stecco*" si trova nella cartella "*Collezione Baroni - Documenti*" presso l'Ufficio del Conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

⁽⁴⁰⁾ Secondo la guida ai musei del Castello del 1906 i frammenti di ceramiche erano esposti nell'ultima sala del Museo Archeologico, la sala X, dedicata alle "*Terre cotte Lombarde*". FROVA 1906, p. 26: "*Nel mezzo della sala, vetrine contenenti frammenti di ceramiche colorate dei secoli XV-XVI, provenienti in parte dal castello, in parte da Cremona e dal Veneto*". Nei primi allestimenti il piano terra della Corte Ducale fu destinato al Museo Archeologico, il primo piano andò invece al Museo Artistico, confronta AUSENDA 2000, p. 21-22. Sulla base di tale suddivisione le maioliche vennero collocate al primo piano, mentre le ceramiche graffite, in quanto oggetti prevalentemente provenienti da scavi, furono esposte a piano terra.

⁽⁴¹⁾ "*64 Corso Romana / 2. 11. 1913 / Egr. Sig. Prof. Vicenzi / Direttore Castello Sforzesco / Non avendo avuto la fortuna di trovarla rispondo alla p. s. 29 u. s. / Mi recai tosto in via Piatti, come da sua preghiera. M'accorsi subito di trovarmi davanti alle a me note ceramiche rappattumate dai Sig. Bressanelli Frizzi di Mantova. Pezzi intatti non ve ne sono. Ogni oggetto di relativa importanza è per la maggior parte rifatto. Tra i frammenti ve ne sono una ventina con teste abbastanza buoni, come del resto i pezzi non si possono disprezzare. I prezzi? Ecco il guaio! Sono quelli che oggi si praticano per la ceramica a stecco. L. 50 (cinquanta) il minimo pezzo completato a gesso, od il minimo scodellino appena un po' sano! I frammenti discreti L. 8 cad. A tali prezzi non compererei questi oggetti. Venderei a vece assai a miglior patti la mia importante raccolta, che, oltre i cento pezzi più o meno buoni, comprende 200 frammenti con testa di diverse epoche e regioni. / Siccome Ella non ha mai accettato il mio invito di visitare la mia raccolta, le invio per qualche giorno l'album delle fotografie d'essa. (Richiamo la di lei attenzione sull'eccezzionalissimo piatto fotog. N. 14.) Se vorrà conoscerla in fatto favorirà dirmi il giorno in cui avrò il piacere di vederla. / In attesa salutandola cordialmente / mi creda Suo / Giano Loretz*".

⁽⁴²⁾ [Registro di Carico generale] Acq. Musei Anno 1913-1925, [Vicenzi Carlo], 1913-1925, ACRA, III, 7.1: "*30 gen. 1913 / [n. gen. inventario] 15 / [...] / n. 3414 di Protocollo, Pratica in cartella 18/2*".

⁽⁴³⁾ Sono sei documenti che saranno pubblicati e commentati nella monografia dedicata ai Loretz in corso di preparazione.

⁽⁴⁴⁾ DALLAJ, 1994, p. 64: "*Le donazioni avevano talmente accresciuto la consistenza numerica della raccolta da indurre a sorvolare sulla politica di acquisti anche quando si presentavano occasioni di grande interesse*".

⁽⁴⁵⁾ [Registro di Carico generale] Acq. Musei Anno 1913-1925, [Vicenzi Carlo], 1913-1925, ACRA, III, 7.1.

⁽⁴⁶⁾ Archivio Storico Comunale di Lodi, *Archivio Giovanni Baroni, Arte e Storia*, cartella 3.

⁽⁴⁷⁾ A causa dei lavori di ristrutturazione del Castello Sforzesco l'archivio non è accessibile al momento. Poco prima della stampa dell'articolo, Francesca Tasso, Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, ha rintracciato presso l'archivio del museo i documenti depositati con il numero di protocollo 3847, grazie ai quali sarà possibile ricostruire con precisione consistenza e qualità della collezione Loretz acquistata dal museo.

⁽⁴⁸⁾ Nel documento conservato presso l'archivio lodigiano si legge: "*La raccolta comprende cinque tavole portanti un complesso di N°. 327 frammenti. Altri 169 frammenti sono sciolti e opportunamente collocati in scatole che ne permettono la divisione coi criteri suesposti. Infine 131 pezzi, dei quali parecchi interi, danno la cronistoria dello scodellino, del boccale, dell'idria ecc. ecc. Il Museo di Milano possedeva già per la liberalità del Sig. Alberto Vonwiller una lunga serie di frammenti già appartenuti al Loretz con motivi ornamentali diversi, araldici, a figura umana, animale ecc*".

⁽⁴⁹⁾ Un articolo intitolato *Dono di frammenti ceramici del prof. Loretz* compare in A.S. LOD, 1918, pp. 71-74.

⁽⁵⁰⁾ Per il frammento Inv. n. G. 608 cfr. CERAMICHE III, n. 658, pp. 445-447. Per la scodella Inv. n. G. 411 cfr. CERAMICHE III, n. 726, p. 486; e la copia Inv. n. G. 687 cfr. CERAMICHE III, n. 764, pp. 519-520. Per la ciotola Loretz conservata presso i Musei Civici di Pavia confronta VENTURELLI 2006.

- A.S. LOD, "Archivio Storico per la Città e i Comuni del Circondario e della Diocesi di Lodi", I-CXXIV, 1882-2005.
- R. AUSENDA, 2000, *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche. Tomo primo*, Milano.
- C. BARONI, 1934, *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Milano.
- L. BASSO, A. SUMMA, S. VECCHIO, *L'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano: una prima ricognizione*, in "Libri & Documenti. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Castello Sforzesco - Milano", XXVII, 3, 2001, pp. 25-50.
- Catalogo della collezione Loretz di Milano. Ceramiche a stecco lombardo-venete maioliche, porcellane, bronzi, quadri, argenteria, mobili, oggetti diversi da vetrina*, Impresa di Vendite in Milano di A. Genolini, Milano 1904.
- CERAMICHE III, *Ceramiche ingobbiate*, in *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche. Tomo terzo*, Milano, pp. 419-533.
- A. DALLAJ, 1994, *Inventario "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni*, Milano, pp. 59-77.
- Doni pervenuti ai Musei*, in "Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano", I, 1906, pp. 9-14.
- M.T. FIORIO, 1997, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo primo*, Milano.
- A. FROVA, 1906, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano.
- R. LA GUARDIA, 1989, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano.
- Le vicende di Carlo Loretz di Lodi e della sua famiglia...*, [attribuibile a Giovanni Baroni e agli anni 1917-1918], manoscritto presso Felice Ferrari, Lodi.
- S. NEPOTI, 1991, *Ceramiche graffite della donazione Donini Baer*, Faenza.
- Note personali dello Scultore: Prof. Giovanni Giano Loretz*, [Milano 1917], dattiloscritto, in Archivio Storico Comunale di Lodi, *Archivio Giovanni Baroni, Arte e Storia*, cartella 3.
- Registro dei verbali, agosto 1896 - 6 giugno 1914*, Deputazione Storico-Artistica, Archivio Storico Comunale di Lodi.
- E. VENTURELLI, 2005, *Carlo Loretz (Lodi 1841 - Milano 1903)*, in A.S.Lod., CXXIV, 407-459.
- E. VENTURELLI, 2006, *Le ceramiche Loretz al Museo Civico di Pavia. La rinascita della graffita tra Ottocento e Novecento*, in "Ceramica Antica", XVI, 6, pp. 10-23.
- T. WILSON, 2002, *A Victorian artist as ceramic-collector. The letters of Henry Wallis, Part 1*, in "Journal of the History of Collections", 14, 1, pp. 139-159.

Cinque ulteriori contenitori in cuoio

Per una prima conclusione sull'analisi di "corami"
artisticamente lavorati

Oleg Zastrow

L'attuale contributo è da considerarsi il momentaneo ideale completamento di una sorta di "trattico monografico" avente quale argomento in oggetto gli elaborati, in cuoio artisticamente lavorato, di pertinenza delle Civiche Raccolte di Arte Applicata: settore museale milanese considerabile, nel suo complesso, di notevole interesse e di livello qualitativo affatto rilevante anche se, come abbiamo ripetutamente sottolineato, pressoché del tutto trascurato (e non solo negli ultimi decenni) dagli studi sulle arti decorative e ciò anche ben al di fuori del contesto riferito alla circoscritta realtà culturale milanese.

Seguendo un preciso e prefissato itinerario, abbiamo intrapreso questa contenuta indagine esplorativa finalizzata alla esposizione di una campionatura esemplificativa del patrimonio di tale particolare raggruppamento di beni artistici custodito dal museo milanese e composto da oltre cento mirabili esemplari di "corami".

Nel primo di detti interventi si era esaminato un raro, straordinario e inedito cofanetto di epoca gotica, riccamente figurato tramite la presenza di fantastiche figure a rilievo, riprodotte temi tratti da antichi bestiari: testimonianza significativa, fra le più antiche del genere, di un'aulica creatività degnamente erede della tradizione simbolica medievale⁽¹⁾.

Nell'intervento successivo abbiamo preso in considerazione due particolari cofanetti, sempre rivestiti in cuoio, caratterizzati entrambi dalla particolarità di contenere ripostigli segreti: minuscoli vani originariamente destinati ad accogliere, in un esemplare, misteriose pozioni preparate da uno speciale, nell'altro piccoli oggetti preziosi (monete o monili), ben celati⁽²⁾. Questa coppia di oggetti, entrambi databili al secolo XVI, costituisce virtualmente una sorta di ponte cronologico fra opere in cuoio di epoca medievale ed altre riferibili al Barocco: periodo, quest'ultimo, che si pone quale momento particolarmente significativo e rigoglioso, in Europa, per la produzione di oggetti in cuoio artisticamente lavorato.

In relazione a tali due elaborati cinquecenteschi, va sottolineata un'altra caratteristica

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

- A.S. LOD, "Archivio Storico per la Città e i Comuni del Circondario e della Diocesi di Lodi", I-CXXIV, 1882-2005.
- R. AUSENDA, 2000, *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche. Tomo primo*, Milano.
- C. BARONI, 1934, *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Milano.
- L. BASSO, A. SUMMA, S. VECCHIO, *L'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano: una prima ricognizione*, in "Libri & Documenti. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Castello Sforzesco - Milano", XXVII, 3, 2001, pp. 25-50.
- Catalogo della collezione Loretz di Milano. Ceramiche a stecco lombardo-venete maioliche, porcellane, bronzi, quadri, argenteria, mobili, oggetti diversi da vetrina*, Impresa di Vendite in Milano di A. Genolini, Milano 1904.
- CERAMICHE III, *Ceramiche ingobbiate*, in *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche. Tomo terzo*, Milano, pp. 419-533.
- A. DALLAJ, 1994, *Inventario "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni*, Milano, pp. 59-77.
- Doni pervenuti ai Musei*, in "Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano", I, 1906, pp. 9-14.
- M.T. FIORIO, 1997, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo primo*, Milano.
- A. FROVA, 1906, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano.
- R. LA GUARDIA, 1989, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano.
- Le vicende di Carlo Loretz di Lodi e della sua famiglia...*, [attribuibile a Giovanni Baroni e agli anni 1917-1918], manoscritto presso Felice Ferrari, Lodi.
- S. NEPOTI, 1991, *Ceramiche graffite della donazione Donini Baer*, Faenza.
- Note personali dello Scultore: Prof. Giovanni Giano Loretz*, [Milano 1917], dattiloscritto, in Archivio Storico Comunale di Lodi, *Archivio Giovanni Baroni, Arte e Storia*, cartella 3.
- Registro dei verbali, agosto 1896 - 6 giugno 1914*, Deputazione Storico-Artistica, Archivio Storico Comunale di Lodi.
- E. VENTURELLI, 2005, *Carlo Loretz (Lodi 1841 - Milano 1903)*, in A.S.Lod., CXXIV, 407-459.
- E. VENTURELLI, 2006, *Le ceramiche Loretz al Museo Civico di Pavia. La rinascita della graffita tra Ottocento e Novecento*, in "Ceramica Antica", XVI, 6, pp. 10-23.
- T. WILSON, 2002, *A Victorian artista as ceramic-collector. The letters of Henry Wallis, Part 1*, in "Journal of the History of Collections", 14, 1, pp. 139-159.

Cinque ulteriori contenitori in cuoio

Per una prima conclusione sull'analisi di "corami"
artisticamente lavorati

Oleg Zastrow

L'attuale contributo è da considerarsi il momentaneo ideale completamento di una sorta di "trattico monografico" avente quale argomento in oggetto gli elaborati, in cuoio artisticamente lavorato, di pertinenza delle Civiche Raccolte di Arte Applicata: settore museale milanese considerabile, nel suo complesso, di notevole interesse e di livello qualitativo affatto rilevante anche se, come abbiamo ripetutamente sottolineato, pressoché del tutto trascurato (e non solo negli ultimi decenni) dagli studi sulle arti decorative e ciò anche ben al di fuori del contesto riferito alla circoscritta realtà culturale milanese.

Seguendo un preciso e prefissato itinerario, abbiamo intrapreso questa contenuta indagine esplorativa finalizzata alla esposizione di una campionatura esemplificativa del patrimonio di tale particolare raggruppamento di beni artistici custodito dal museo milanese e composto da oltre cento mirabili esemplari di "corami".

Nel primo di detti interventi si era esaminato un raro, straordinario e inedito cofanetto di epoca gotica, riccamente figurato tramite la presenza di fantastiche figure a rilievo, riprodotte temi tratti da antichi bestiari: testimonianza significativa, fra le più antiche del genere, di un'aulica creatività degnamente erede della tradizione simbolica medievale⁽¹⁾.

Nell'intervento successivo abbiamo preso in considerazione due particolari cofanetti, sempre rivestiti in cuoio, caratterizzati entrambi dalla particolarità di contenere ripostigli segreti: minuscoli vani originariamente destinati ad accogliere, in un esemplare, misteriose pozioni preparate da uno speciale, nell'altro piccoli oggetti preziosi (monete o monili), ben celati⁽²⁾. Questa coppia di oggetti, entrambi databili al secolo XVI, costituisce virtualmente una sorta di ponte cronologico fra opere in cuoio di epoca medievale ed altre riferibili al Barocco: periodo, quest'ultimo, che si pone quale momento particolarmente significativo e rigoglioso, in Europa, per la produzione di oggetti in cuoio artisticamente lavorato.

In relazione a tali due elaborati cinquecenteschi, va sottolineata un'altra caratteristica

tipica e rimarchevole, sempre nell'ottica della citata esemplificazione di dette creazioni. Ci riferiamo al fatto che uno solo di detti cofanetti è decorato da una serie di riquadri figurati (illustranti movimentate e complesse scene di caccia), mentre il secondo è ormai unicamente ornato da una fitta ed elegante composizione, impressa a caldo in oro, priva di immagini umane, zoomorfe o riproducenti contesti ambientali. Tale disparità delle decorazioni ha un significato affatto specifico, in quanto segna una sorta di quella ricordata cesura, riferibile al periodo artistico latamente rinascimentale e relativo al settore artistico qui in oggetto, fra la precedente tradizione medievale nel decorare sapientemente a sbalzo le superfici in cuoio (con il prevalere della presenza di figurazioni dai precisi significati: per lo più simbolici, esoterici o a carattere religioso) e quella successiva, di ambito barocco e postbarocco (con fregi, peraltro quasi mai a rilievo, ove primeggiano decori cesellati: geometrici, fogliacei, floreali e, saltuariamente, stemmi, isolati monogrammi anche a carattere religioso, iscrizioni esplicative).

Va peraltro rimarcato come, nel contesto della produzione dei secoli XVII e XVIII, alle ormai pressoché del tutto scomparse figurazioni sbalzate sulla superficie in cuoio vennero subentrando (ma quasi solo su paliotti destinati ad essere applicati su frontali di altari) complesse composizioni a carattere sacro: immagini d'altronde non più realizzate a rilievo o ad incisione (se non in particolari marginali), bensì dipinte a vivaci colori sulla superficie piana in cuoio e impreziosite da rifiniture in argento e in oro. Perseguendo sempre il citato intento di sollecitare una vivacizzazione dell'interesse, da parte di studiosi e di appassionati, nei confronti della produzione artistica di corami antichi, abbiamo avuto recentemente l'occasione di proporre un ricco repertorio di opere, realizzate tutte con il materiale del quale parliamo, presenti in varie parrocchie lombarde; un capitolo specifico è stato riservato proprio nei confronti di molteplici paliotti figurati di fattura barocca⁽³⁾.

A riguardo della sopra indicata monografia merita sottolineare come diverse decine di altri tipi di artistici oggetti in cuoio, sapientemente modellati e finemente ornati con impressioni in oro, siano tutte prive di componenti esplicitamente figurate. Nella fattispecie sono stati proposti, fra gli altri, contenitori per navicelle, turiboli, ostensori (di rito romano e ambrosiano), reliquiari, teche per reliquie, calici con patene. È significativo il fatto che, trattandosi per lo più di custodie per suppellettili liturgiche, la possibilità di datare con una certa precisione un corame non dipenda tanto dal tipo di ornati, impressi per lo più in oro, bensì dall'esame stilistico delle rispettive argenterie sacre ivi contenute.

Questa osservazione calza in modo tutt'altro che marginale se la riferiamo alla problematica legata all'analisi stilistica e cronologica dei cinque contenitori in cuoio che proponiamo nel presente lavoro. Va infatti osservato che questi oggetti, anche se furono elaborati in modo originale e non senza spunti di raffinato gusto decorativo,

non sono sempre facilmente inquadrabili in un preciso contesto temporale e artistico. Infatti, sia le forme piuttosto consuete (a cofano, a bauletto, a cassetta squadrata), sia i caratteri stilizzati delle delicate impressioni in oro, riproposti senza particolari variazioni lungo un ampio arco di tempo, inducono a non irragionevoli indeterminanze nel giudicare ciascuna opera.

Questa sorta di "genericità", sia pure raffinata e ricercata, non è invece riferibile alle creazioni in cuoio di epoca più arcaica, databile fra il Medioevo ed una fase non avanzata del Rinascimento. È il caso, ad esempio, oltre che del citato cofanetto, nelle Civiche Raccolte Milanesi, ornato da figure mostruose a carattere esoterico, di un altro simile elaborato, stilisticamente e cronologicamente prossimo, conservato a Milano nel Museo Poldi Pezzoli⁽⁴⁾. Su questo oggetto, dalla superficie in cuoio pure sbalzata e incisa, campeggia la scena dell'Annunciazione alla Vergine, i cui espliciti caratteri gotici rendono agevole l'inquadramento dell'opera nel contesto della prima metà del secolo XV.

Pure di tipica fattura quattrocentesca sono le pregevoli immagini a rilievo che ornano la custodia in cuoio di una coeva pace, in argento e smalti, custodita nel Tesoro dell'Incoronata, a Lodi⁽⁵⁾. Il corame, lavorato a sbalzo e a punzone, mostra figure dai morfemi pienamente gotici, sia nella figura di Cristo legato alla colonna della flagellazione (soggetto analogo a quello sulla piastra smaltata della pace), sia nei simboli araldici e vescovili, pure a rilievo, riprodotti sulla faccia opposta della custodia, come pure nei caratteri paleografici della scritta AMA DIO.

Sempre nelle Civiche Raccolte Milanesi sono presenti altri cuoi lavorati con figurazioni a sbalzo, databili all'epoca gotica. Fra questi oggetti rammentiamo il raro piccolo contenitore per un minuscolo libro religioso: opera quattrocentesca recante sul fronte l'immagine di un vescovo assiso e la scritta, in eleganti caratteri gotici, AVE MARIA⁽⁶⁾.

Se, quindi, nella prima delle tre monografie proposte su questo tema unitario, abbiamo richiamato l'attenzione sul figurativismo tardomedievale presente su oggetti in cuoio lavorati a rilievo e nella seconda, sempre su questo particolare settore museale, abbiamo evidenziato l'aspetto di transizione fra figurativo e non figurativo, tipico del periodo cinquecentesco (ma spesso ormai con immagini non più a sbalzo), in questa terza e per ora conclusiva parte dell'itinerario ideale, lungo l'evolversi nel corso del tempo dei caratteri dei contenitori in cuoio artisticamente lavorati, esporremo alcune altre esemplificazioni di tale tipo di oggetti, peraltro ancora più attardati e tutti definitivamente privi di figurazioni: ci riferiremo, perciò, ad espressioni che dal declinante secolo XVI si estendono fino al pieno Settecento.

Un ideale ponte di congiunzione, fra gli elaborati indicati nella seconda citata monografia e uno di quelli facenti invece parte del gruppo qui proposto, è ravvisabile in un piccolo raffinato cofanetto, la cui struttura portante in legno è ricoperta da cuoio

rosso impreziosito da fitte e magistrali decorazioni in oro impresse a caldo⁽⁷⁾. La conformazione di questo contenitore è a foggia di bauletto, con il coperchio ricurvo e, particolare significativo, dall'andamento sbieco (Fig. 1).

La decorazione di tutta la superficie esterna, escluso ovviamente il fondo, è costituita da una elegante composizione a carattere geometrico includente minute ornamentazioni di tipo prevalentemente fitomorfo, mentre il retro è sensibilmente differenziato rispetto agli altri lati (Fig. 2). Sul coperchio, le formule vegetali si esplicitano in modo più vistoso, mostrando lunghi rami sinuosi, dalle foglie lanceolate, racchiusi in cornici dall'andamento mistilineo scandite da ornati coleari.

Lo stato complessivo di conservazione appare, di primo acchito, abbastanza buono, con poche abrasioni, in specie sul coperchio e con le dorature impresse a punzone ancora in parte conservatesi; sulla copertura si notano fori dovuti ai tarli i quali, oltre al legno sottostante, hanno perforato pure il cuoio.

La prima positiva impressione, circa la realtà complessiva di questo oggetto, è in parte ridimensionata dalla constatazione di alcune manomissioni effettuate in epoca tardiva. Va innanzi tutto rilevato che i quattro piccoli elementi a sezione circolare, in ottone, fissati agli angoli della base come sistema di sostegno del cofanetto, risultano chiaramente un'aggiunta tardiva, morfologicamente e stilisticamente incongrua. Tale intervento non originario va ricondotto ad un tardo cambiamento di uso del piccolo contenitore, nato con una funzione ben precisa (come vedremo) e riutilizzato come probabile custodia di monili.

Tale constatazione è confermata dal fatto secondo il quale, in origine, oltre all'assenza dei quattro supporti in ottone sopra citati, il contenitore era pure privo della serratura. Tramite l'esame ravvicinato dell'elaborato si evidenzia infatti che il congegno di chiusura fu aggiunto solo in un secondo tempo, danneggiando fra l'altro il cofanetto e interferendo nei confronti della decorazione sia sulla faccia frontale, sia sul coperchio. Anche l'interno venne in parte modificato, eliminando alcuni probabili elementi di separazione in scomparti e rivestendolo con una fodera di raso serico di colore rosso.

Per le sue particolari caratteristiche originarie, dimensionali e morfologiche, è evidente che questo minuto oggetto, rivestito in cuoio e tipicamente da scrittoio, molto raffinato ma privo di serratura (quindi non destinato ad accogliere oggetti preziosi), fu progettato per contenere piccoli fogli di carta e biglietti, attendibilmente tenuti divisi in mazzetti da tavolette interne di separazione, fissate di taglio, parallele fra loro ed a breve distanza l'una dall'altra. La citata particolare conformazione sbieca del coperchio ricurvo facilitava un tempo la immediata visione del contenuto e l'estrazione di detti foglietti di dimensioni varie.

In merito all'attribuzione cronologica e stilistica di questo raffinato cofanetto, possiamo riferirci (come abbiamo anticipato più addietro) al raro esemplare, che fu in



Fig. 1 - Cofanetto in legno con decorazioni impresse in oro sul rivestimento in cuoio (Inv. CUOI N. 7). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

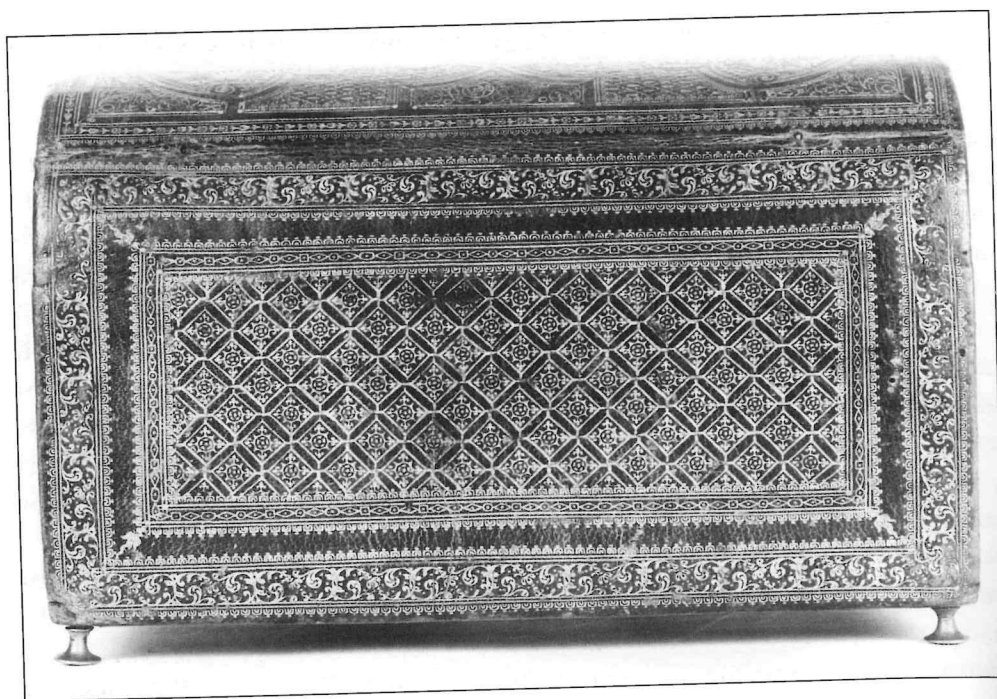


FIG. 2 - Il retro del cofanetto proposto nella precedente illustrazione.

origine di proprietà di uno speziale, oggi pure conservato nelle Civiche Raccolte Milanesi e che abbiamo esaminato in un precedente intervento⁽⁸⁾.

Prescindendo dalle differenti finalità d'uso dei due oggetti, le quali hanno condizionato le diversità dei coperchi (rispettivamente, simmetrico e asimmetrico), appare comunque evidente l'analogia del sistema di decorazione, in entrambi i casi con forme geometriche, di sapore classicheggiante, racchiudenti a loro volta minuscoli decori ripetitivi. Se l'attribuzione al contesto culturale veneto (proposta precedentemente supportata da consistenti elementi comparativi) appare accoglibile pure nei confronti del soggetto qui esaminato, va annotato che questo secondo esemplare appare più attardato rispetto alla datazione, ambientata nel primo Cinquecento, proposta per l'elaborato che fu di uno speziale. Notiamo fra l'altro, a questo proposito, un attenuarsi della citata concezione classicheggiante, particolarmente evidente nelle ornamentazioni incise sul coperchio, ove le volute cocleari già alludono al gusto barocco, spostando di conseguenza la datazione del cofanetto verso la fine del secolo XVI.

Per quanto riguarda gli altri quattro contenitori rivestiti artisticamente in cuoio, qui proposti quali ulteriori esemplificazioni di questa particolare creatività databile fra i secoli XVII e XVIII, va sottolineato quanto abbiamo ricordato più sopra. Ci riferiamo alla totale assenza di figurazioni ed alla contemporanea presenza di decorazioni in oro, impresse a caldo tramite l'uso di punzoni, dalle formule piuttosto ripetitive. Tutto ciò, unito talvolta a strutture portanti lineari (a scatola, a cofanetto, a bauletto) non facilita spesso l'indagine circa l'epoca e il contesto culturale in cui fu prodotto ciascuno di tali oggetti e, ciò, nonostante il fatto che in più casi si tratti di creazioni dalle caratteristiche raffinate.

Come abbiamo ripetutamente sottolineato, pure la scarsità di letteratura riguardante nei suoi aspetti generali gli antichi cuoi artistici concorre nel non facilitare l'individuazione dei caratteri specifici di singole opere in esame.

Per una sorta di apparente paradosso, un ausilio non marginale al fine di detta indagine può provenire dall'esame di alcune componenti accessorie di tali contenitori, ossia da talune parti metalliche costituite da ganci, cardini, serrature, chiavi, maniglie, pomelli, costolature, nervature, rinforzi angolari ed altri particolari quali boncinelli, placche da serratura, bullette ecc. Infatti, al contrario della carenza di bibliografia circa gli oggetti in cuoio artisticamente lavorato, la letteratura riguardante gli antichi congegni e le componenti metalliche alle quali abbiamo qui sopra accennato è tutt'altro che marginale.

Agli oggetti in ferro lavorato, presenti nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata di Milano sono stati dedicati alcuni studi⁽⁹⁾. A carattere più generale esistono inoltre molteplici indagini pubblicate anche in anni recenti, con una particolare attenzione nei confronti di antiche serrature e delle relative chiavi, alle quali è possibile attingere per ritrovare utili elementi di connessione rispetto ad alcuni dei contenitori rive-

stiti di cuoio qui proposti⁽¹⁰⁾. Fra dette opere spicca quella curata da Roberto Borali, alla quale ci richiameremo direttamente, anche in virtù di una particolare chiarezza riferita sia alle descrizioni dei pezzi, sia alle relative immagini⁽¹¹⁾. Riferendoci quindi al sopra citato "connubio", fra parti in cuoio di un contenitore e i relativi accessori in metallo, appare pertinente proporre il secondo dei cinque elaborati qui in oggetto: un astuccio destinato in origine a contenere due bottigliette⁽¹²⁾. La struttura portante in legno ha una foggia piuttosto originale, composta da due edicolelette fra loro congiunte e concludentisi in alto con una coppia di cupolette a sezione esagonale (FIG. 3). La parte superiore del contenitore, ribaltabile tramite l'incernieramento posteriore (FIG. 4), scopre l'interno sagomato, attualmente foderato con tela di colore azzurro.

L'oggetto è dotato di serratura originaria con la relativa chiave e di due manigliette laterali in ottone (FIG. 5). I bordi del contenitore sono sottolineati da filari di bullette in ottone. Tutte le superfici in cuoio sono contornate da un fregio in oro, impresso a caldo, dai raffinati e stilizzati caratteri geometrici e vegetali.

Lo stato di conservazione di questo astuccio è tutt'altro che buono: mancano le due bottigliette originarie; la foderatura interna in tela azzurra non è autentica, oltre che grossolanamente applicata; il rivestimento esterno in cuoio ha perso buona parte delle decorazioni in oro e in più si presenta logoro, strappato in più punti, con vistose lacune; le bullette in ottone furono aggiunte tardivamente e in modo inopportuno, si da conferire alla primitiva eleganza dell'oggetto una incongrua pesantezza.

Se si riesce peraltro a leggere la realtà primitiva di questo elaborato, spogliandolo idealmente delle aggiunte e trascurando momentaneamente i danneggiamenti subiti, si nota trattarsi di un'opera affatto apprezzabile ed originale, pervenuta, per buona sorte, con la serratura e le manigliette originarie. Considerando le dimensioni piuttosto contenute e il fatto che il contenitore sia stato progettato già con la serratura, è attendibile ipotizzare che nelle due bottigliette scomparse fossero in origine conservati liquidi di un certo pregio. È da escludersi, a questo proposito, la presenza antica di profumi (considerando l'eccessiva capienza di flaconi per tale uso), mentre appare verosimile ritenere che la coppia di bottigliette contenesse cordiali o liquori: preziose bevande da conservarsi sotto chiave, anche se in un astuccio collocato bene in vista nel salone di una casa signorile.

A questo oggetto Clelia Alberici dedicò un breve cenno, senza unire una immagine, definendo l'opera "*probabilmente di arte lombarda del secolo XVII*"⁽¹³⁾. È possibile esporre alcune ulteriori specificazioni, soffermandoci in particolare sui caratteri esecutivi di chiave, serratura e manigliette.

La chiave, dalle formule ricercate, permette di rilevare alcune particolarità (FIG. 6). L'impugnatura, dotata di anellino apicale di sospensione da applicarsi a un portachia-
vi, ha un profilo a ogiva con riccioli e due aperture centrali passanti; il capitello svasa-



FIG. 3 - Astuccio, ricoperto in cuoio decorato in oro, predisposto per contenere due bottigliette (Inv. CUOI n. 16). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 4 - Particolare dell'astuccio, proposto nella precedente illustrazione, con il coperchio sollevato.



FIG. 5 - Scorcio dell'astuccio per due bottigliette: le numerose bullette in ottone sono un'aggiunta tardiva.



FIG. 6 - La chiave dell'astuccio proposto nella precedente illustrazione.

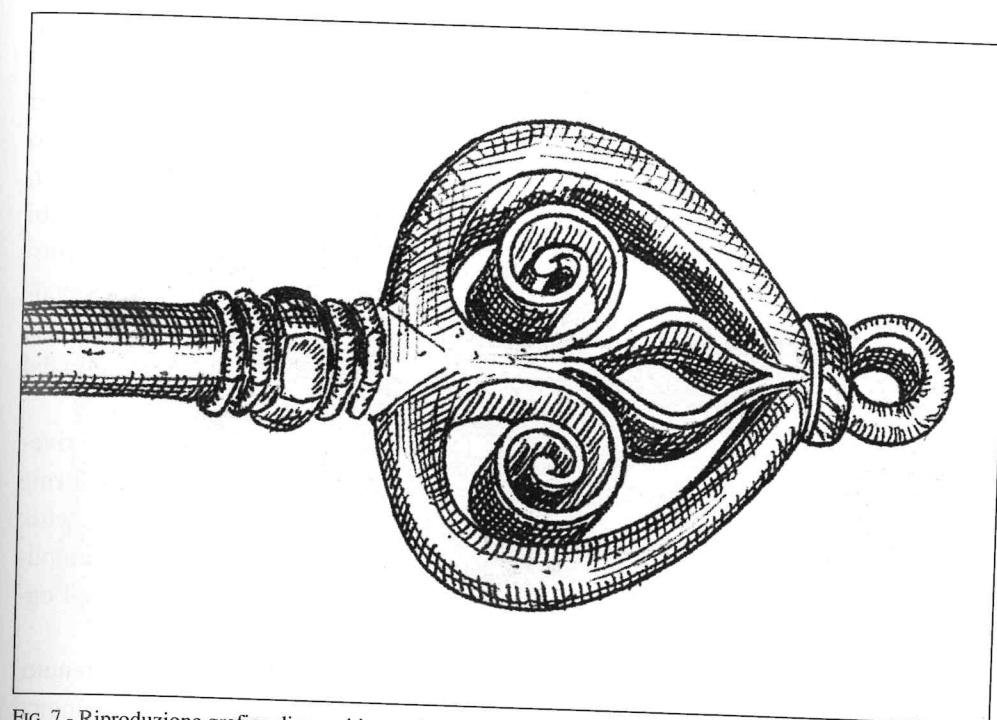


FIG. 7 - Riproduzione grafica di una chiave primocinquecentesca, analoga a quella illustrata nella precedente figura (da: Roberto Borali, *Le antiche chiavi*).

to è spartito in sei lobature; la canna è abbellita da linee orizzontali e diagonali eseguite a cesello; l'ingegno è di forma semplice, con una mappa a intagli rettilinei paralleli. Il particolare disegno della testa riproduce lo schema presente in molteplici altri noti esemplari, per lo più databili fra l'avanzato Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo (FIG. 7). Si vedano, in tale senso, diverse immagini di analoghe chiavi, proposte nella citata pubblicazione di Roberto Borali⁽¹⁴⁾. Buona parte di detti analoghi oggetti viene definita di epoca ancora cinquecentesca e di ambito riferibile al territorio nord-orientale italiano. Se detta attribuzione culturale appare accoglibile, è peraltro da ritenere che l'esecuzione dell'astuccio qui in esame sia già primoseicentesca, come indica pure la placchetta che contorna il foro della serratura: piccola piastra dal mosso contorno a carattere latamente araldico e di stile già decisamente barocco. Il citato problema relativo alla datazione di alcuni contenitori, pregevolmente rivestiti in cuoio ma non molto esplicitamente caratterizzati a causa delle loro forme ripetitive, si ripropone in modo significativo nei confronti di un elaborato a bauletto, dalla struttura ricoperta con pelle nera⁽¹⁵⁾. La concezione è piuttosto lineare e semplice, con il corpo a parallelepipedo e il coperchio "a botte" (FIG. 8). L'interno dell'oggetto è foderato in velluto.

Le parti in ferro, fissate sul bauletto per conferire una certa sicurezza al contenuto, risultano le componenti più significative al fine d'individuare l'ambito cronologico di questo elaborato. I rinforzi sono costituiti da dieci costolature o bandelle (con i terminali "gigliati"), da angoli, sempre in ferro (presenti anch'essi sia sul corpo che sul coperchio), da una robusta serratura a due boncinelli (con la placchetta, o bocchetta, a forma di cuore "fiammato") (FIG. 9). Sotto i quattro angolari di base sono fissati altrettanti peducci in ferro (FIG. 10). Sulla copertura è incernierata una maniglietta per facilitare il trasporto dell'oggetto.

La finalità per la quale venne eseguito questo bauletto da viaggio appare piuttosto chiara. Esso doveva infatti permettere di portare con sé, date le dimensioni minute e la cospicua protezione conferitagli dalle componenti in ferro, monili o gioielli: ben custoditi durante i trasferimenti e salvaguardati nella loro integrità dal rivestimento interno in velluto. In origine, l'appartenenza di questo porta gioie da viaggio ad una signora è sottolineata dall'allusiva forma a cuore fiammato della bocchetta che contorna il foro della serratura.

Questo pregevole contenitore venne schematicamente citato da Clelia Alberici: "*Un cofanetto del secolo XVII di arte italiana*"⁽¹⁶⁾. Circa questa proposta è possibile esporre alcune precisazioni, avvalendoci anche dell'esame riferito alle componenti metalliche. La tecnica esecutiva di dette parti in ferro, nonché il disegno di alcune di esse (terminali gigliati delle bandelle, precisione dei boncinelli con i relativi pomelli, angolari di rinforzo dai bordi taglienti, peducci torniti), tendono a spostare l'epoca di esecuzione verso un contesto cronologico piuttosto attardato. Come confronti esemplificativi, si



FIG. 8 - Bauletto in legno ricoperto di cuoio, con rinforzi e serratura in ferro (Inv. CUOI N. 95). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

rimanda alle caratteristiche costruttive di una serratura da portone, di fattura lombarda del secolo XVIII, o ad un saliscendi, con il relativo chiavistello, pure appartenente a una produzione ambientabile in Lombardia, ma già della metà dell'Ottocento⁽¹⁷⁾.

Anche il tipo di lavorazione "granulare" del rivestimento esterno in cuoio di questo contenitore da viaggio si presenta di fattura non molto vetusta, sì che appare accoglibile l'attribuzione ad una produzione lombarda del primo Ottocento.

Il quarto dei "corami" proposti nella presente occasione mostra, così come i precedenti, una composizione originale e accurata⁽¹⁸⁾. Come annotazione collaterale merita segnalare che dei cinque elaborati di cui parliamo, ben tre vennero acquistati contemporaneamente in occasione di una cospicua vendita all'asta di oggetti di antiquariato, verificatasi nell'anno 1893: oltre al soggetto qui citato, furono acquisiti infatti anche il cofanetto porta carte e il bauletto porta gioie con rinforzi in ferro.

Questa piccola cassetta in oggetto, a parallelepipedo allungato, contrariamente agli altri esemplari dei quali parliamo in questa occasione, ha in legno non solo la struttura portante coperta da cuoio, ma mostra in detto materiale le cornici perimetrali del corpo e del coperchio, oltre che i quattro pomelli torniti, a sezione circolare, i quali hanno la funzione di elementi di appoggio (Fig. 11).

All'esterno, tutte le facce a vista sono rivestite di cuoio di colore scuro e decorate da una moltitudine di bullette, con la testa a forma di corolla floreale a otto petali tondeggianti, disposte in modo regolare e preordinato. Sui fianchi dell'oggetto dette capocchie di chiodi costituiscono una sorta d'incorniciatura, con al centro una forma a losanga allungata nel mezzo della quale è fissata una bulletta maggiore a sei petali allungati.

La decorazione sul fronte, sempre eseguita con lo stesso tipo di bullette a otto petali, mostra una caratteristica particolare (Fig. 12). Oltre al fregio che contorna sia i bordi della specchiatura, sia il foro della serratura, le capocchie sono applicate in modo ben preciso, sì da formare una grande lettera V centrale, i cui terminali inferiori si prolungano, attorcendosi verso l'alto, in due gonfie volute. Il coperchio, incernierato posteriormente, ha al centro una corposa e sinuosa maniglia di ottone. La serratura ha conservato la chiave originaria con l'impugnatura a tre anelli disposti a trifoglio. L'interno di questa piccola cassetta, spartito da traverse di legno in due scomparti, custodisce due bottigliette in vetro, leggermente concave e con un tappo metallico a vite, non originarie. Le pareti e il coperchio, sempre relativamente all'interno, sono rivestite in pelle, lavorata con notevole maestria: di colore rosso, dagli ornati a gonfi fogliami, di tipologia molto variegata, incisi e dorati a caldo (Fig. 13).

I caratteri stilistici delle componenti (in cuoio, in legno, in metallo) concordano nell'indicare un contesto cronologico tardoseicentesco. A tale ambito stilistico rimandano ad esempio la concezione "pomposa" della lettera V, sul fronte, composta da bullette: verosimilmente allusiva all'iniziale di un cognome. Tipici dell'epoca sono



Fig. 9 - Fronte del bauletto proposto nella precedente illustrazione.

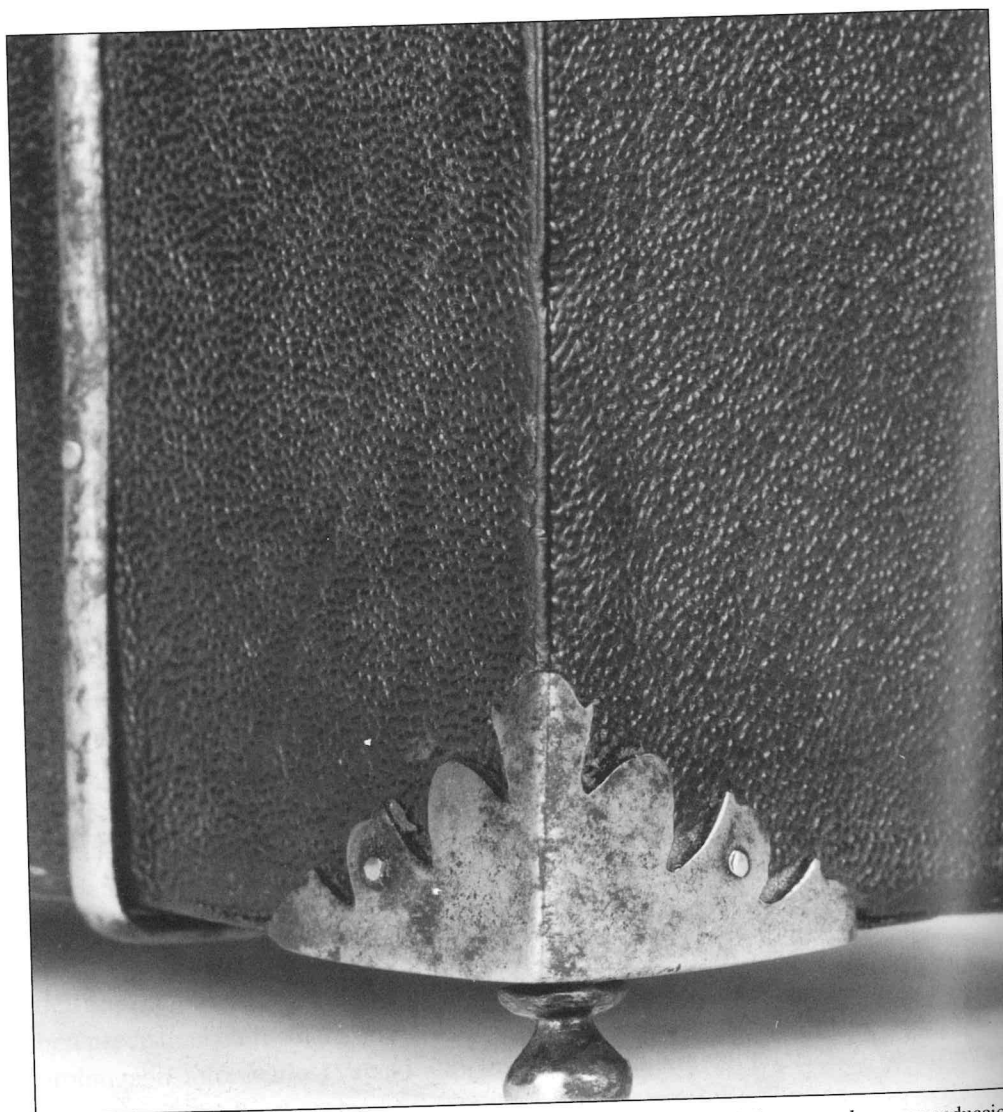


FIG. 10 - Particolare del bauletto riprodotto nella precedente illustrazione: un rinforzo angolare e un peduccio.



FIG. 11 - Piccola cassetta portabottigliette, eseguita in legno, con facciate in cuoio decorate da bullette in ottone (Inv. CUOI N. 14). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

pure i quattro pomoli di sostegno, in legno tornito, così come chiare anticipazioni si ritrovano in simili (anche se più antiche) chiavi cinquecentesche in ferro dall'analogica impugnatura a tre lobi circolari traforati⁽¹⁹⁾. Una pertinente analogia, per quanto riguarda invece la pregevole maniglia in ottone, si ravvisa fra l'altro in una impugnatura di picchiotto di fattura seicentesca lombarda⁽²⁰⁾.

Un'altra componente di questo contenitore, la quale concorre in modo significativo nel confermare la datazione proposta, è costituita dall'elegante e originale rivestimento interno in cuoio rosso, inciso e dorato. Si tratta di raffinate parti tratte da un grande corame tardobarocco, con caratteristici fogliami, fiori, frutta, volute che rimandano, sia per il tipo di lavorazione, sia per gli ornati, ai più addietro citati paliotti lombardi databili fra l'avanzato Seicento e i primi decenni del secolo successivo. Appare evidente come questo cuoio lavorato sia stato frazionato da una superficie maggiore.

Circa l'uso per il quale fu commissionato questo pregevole contenitore, non vi sono dubbi nel richiamarsi a quanto già osservato nei confronti del sopra segnalato astuccio portabottiglie a due cupole. Anche in questo caso, infatti, le dimensioni, la forma, la predisposizione per l'appoggio e per il trasporto, la possibilità di chiusura a chiave, indicano che in origine doveva trattarsi di una cassetta per custodire liquori o cordiali: oggetto da esporre, per le sue artistiche forme, sulla credenza nella camera da pranzo padronale.

L'ultimo, dei cinque contenitori in cuoio rivestiti in pelle qui esaminati, si propone come una cassetta in legno, dalle dimensioni discretamente ragguardevoli, ricoperta di cuoio di colore bruno e decorata da impressioni in oro⁽²¹⁾. La forma dell'elaborato è a parallelepipedo piuttosto allungato, con un coperchio pianeggiante al cui centro è fissata una maniglia, di forme semplici, atta al trasporto dell'oggetto (Fig. 14).

La decorazione in oro, dalle formule molto raffinate, presenta in parte fregi stilizzati geometrizzanti e in parte composizioni a carattere fitomorfo. Un particolare, che sottolinea la cura nell'ornato, consiste nel fatto che pure il fondo in cuoio della cassetta, all'esterno, è ornato da quadrettature dorate. L'interno è foderato con stoffa di colore verde. Nel complesso l'oggetto appare in buon stato di conservazione, senza manomissioni, solo con qualche foro causato dai tarli.

Pure di buona fattura sono le componenti in ferro, ancora parzialmente dorato, che assicurano la solida chiusura della cassetta il cui coperchio è incernierato posteriormente (Fig. 15). La serratura centrale, di robusta fattura, aggancia un lungo boncinello fissato al coperchio. Una ulteriore sicurezza della chiusura, specie durante il trasporto, è fornita da due ganci a S, ubicati ai lati della serratura, le cui forme incurvate si richiamano ad una coppia di serpentelli dal capo crestato.

Il tipo di decorazione, nonché le formule delle parti in ferro, indicano un contesto cronologico settecentesco, attendibilmente non italiano. È pure possibile ipotizzare, anche in questo caso, l'uso per il quale poté essere commissionata tale cassetta. Il

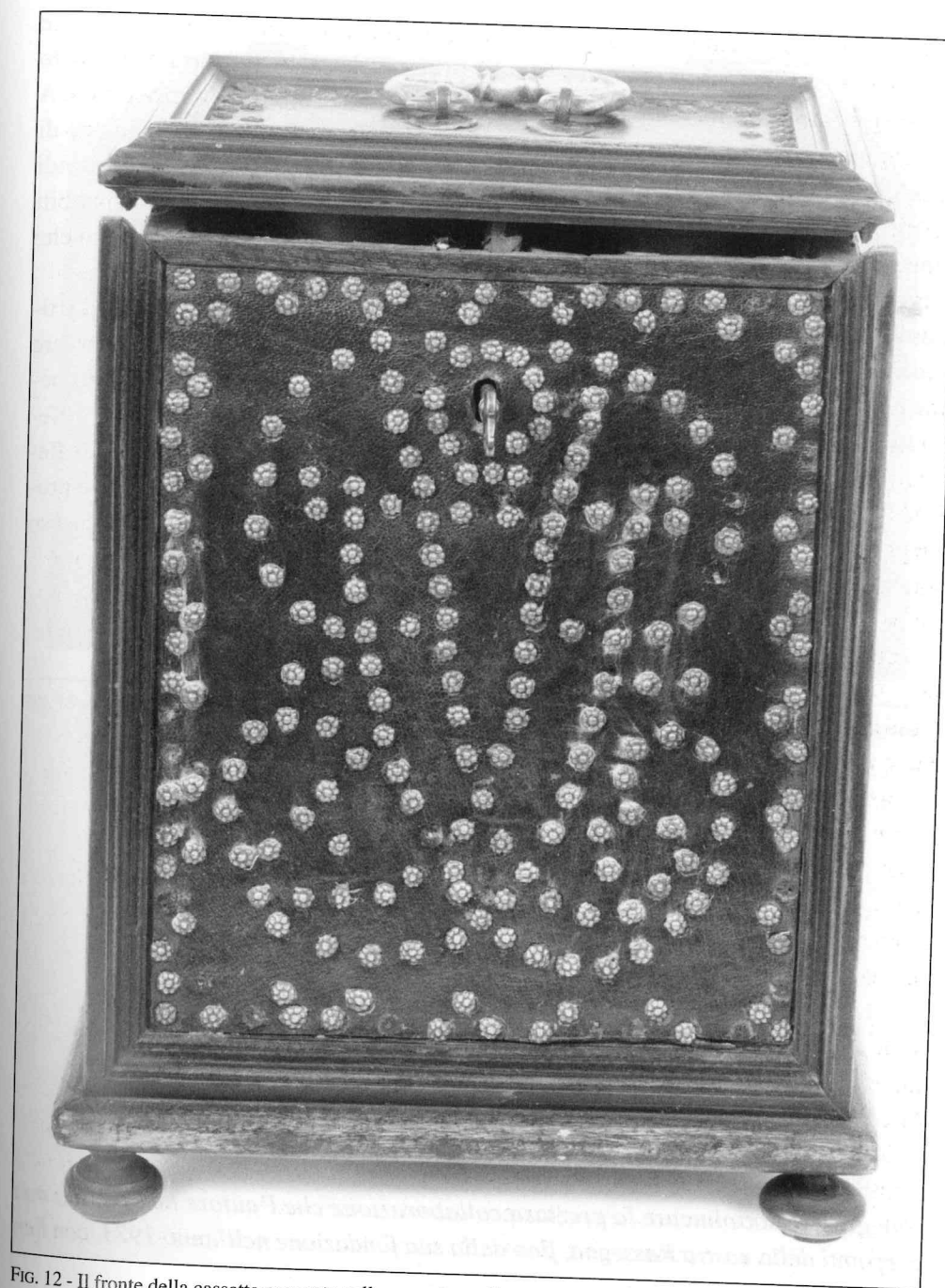


Fig. 12 - Il fronte della cassetta proposta nella precedente illustrazione.

robusto sistema di chiusura suggerisce che il contenitore servisse per custodire materiale di una certa importanza e fosse destinato ad essere trasportato piuttosto che conservato su uno scrittoio (data anche la volumetria piuttosto consistente). A ciò aggiungasi che proprio le cospicue dimensioni del cofanetto permettono di escludere che vi venissero custoditi monili o denaro. Tutto concorrerebbe quindi nell'ipotizzare che vi fossero riposti documenti di una certa importanza (compatibili dimensionalmente con le misure della cassetta), forse di pertinenza di un notaio che si trasferiva in varie località per la stesura dei rogiti di sua competenza. Come annotazione conclusiva sul citato "trattico" di monografie relative a cuoi artisticamente lavorati conservati nelle Civiche Raccolte Milanesi, possiamo osservare che le indagini condotte sugli otto contenitori (la cui cronologia spazia dal Medioevo all'inizio dell'Ottocento) sottolineano come, sia pure per usi sensibilmente differenti, essi siano appartenuti in origine a personaggi aristocratici o comunque di elevato lignaggio: ottimati ai quali bene si addiceva la ricercata qualità di queste preziose opere, elementi del notevole patrimonio di corami ancora oggi troppo spesso sottovalutati.

*Ci è gradito sottolineare la preziosa collaborazione che l'autore ha prestato nei confronti della nostra Rassegna, fin dalla sua fondazione nell'anno 1973, con ben 31 monografie da lui elaborate a tutto l'attuale volume XXXI.
Ad multos annos!*

Il direttore Claudio Salsi

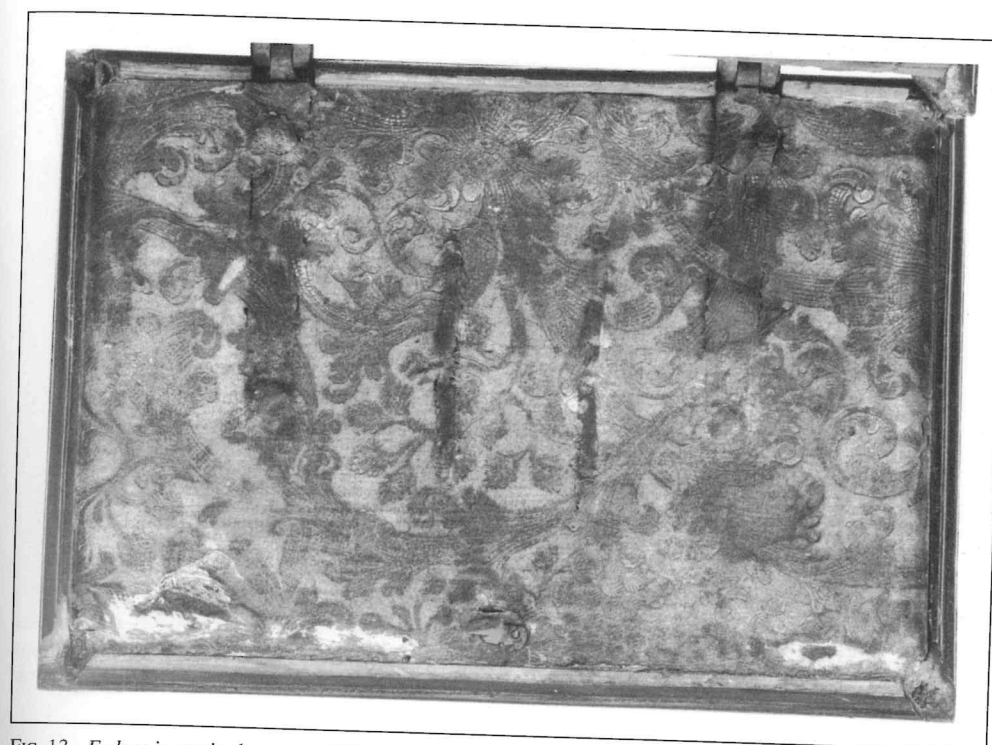


FIG. 13 - Fodera in cuoio decorato, all'interno del coperchio della cassetta illustrata nella precedente figura.



FIG. 14 - *Cassetta* in legno con decorazioni impresse in oro sul rivestimento in cuoio (Inv. Cuoi n. 8). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

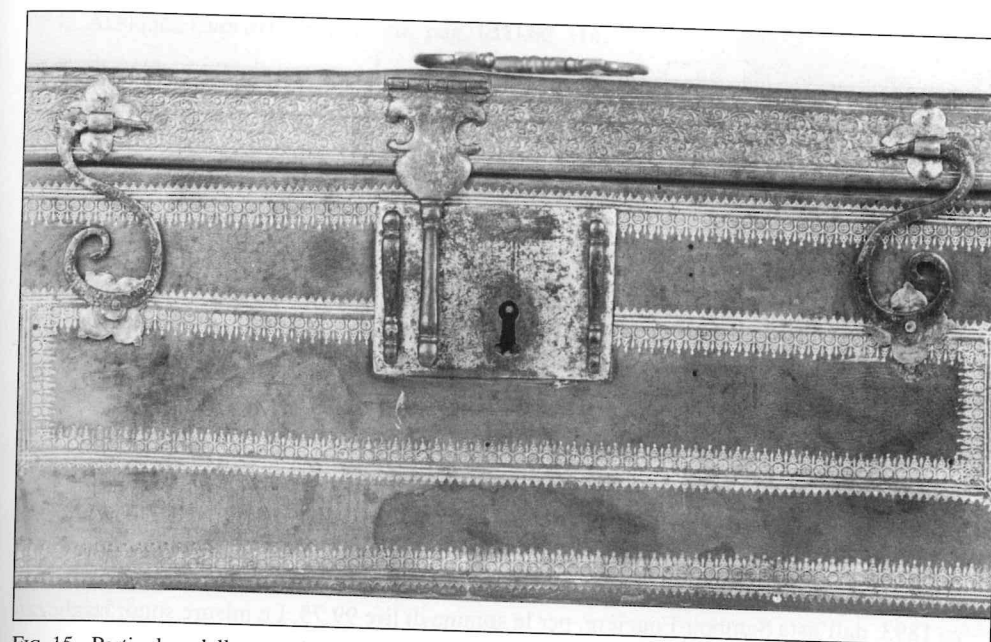


FIG. 15 - Particolare della precedente illustrazione: sono evidenziati i ganci di chiusura e la serratura in ferro dorato.

- (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", XXXII, 29, 2005, pagg. 95-108.
- (2) O. ZASTROW, *Due antichi cofanetti in cuoio, con "segreti"*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXIII, 30, 2006, pagg. 211-228.
- (3) O. ZASTROW, *Antichi cuoi lavorati e decorati. Un patrimonio artistico derelitto e ignorato*, in "Archivi di Lecco e della Provincia", anno XXIX, n. 4, ottobre-dicembre 2006, pagg. 46-63; si veda, in particolare, il capitolo *Paliotti lariani e brianzoli del XVII e XVIII secolo*, pagg. 51-54.
- (4) G. GREGORIETTI, *Oreficerie*, in "Musei e gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli. Orologi. Oreficerie", Milano, 1981, n. 290, pag. 306, tav. 317.
- (5) O. ZASTROW, *Il Tesoro dell'Incoronata in Lodi. Oreficerie e codici miniati*, Lodi 1988, n. 21, pagg. 90-94.
- (6) C. ALBERICI, *Cuoi artistici*, in *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1975, pag. 128, fig. 108.
- (7) L'oggetto (INV. CUOI N. 7) pervenne come acquisto della Scuola di Arte e di Mestieri, nel marzo 1893, dall'asta Sambon-Fouzière, per la somma di lire 99,75. Le misure sono: larghezza fronte 22 cm; profondità 11 cm; altezza 15 cm.
- (8) L'opera (INV. CUOI N. 17) è solo lievemente maggiore: larghezza fronte 34 cm; profondità 15 cm; altezza 21 cm. O. ZASTROW, *Due antichi cofanetti [...]*, cit., pagg. 222-226, figg. 7-9. C. ALBERICI, cit., pag. 131, fig. 113.
- (9) C. ALBERICI, *Ferri lavorati*, in *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano 1976, pagg. 56-64. Significativi richiami anche in: G. LISE, *Chiavi e serrature*, Milano, 1987. Per cenni sulle chiavi, già della raccolta Garovaglio poi donata ai Civici Musei di Milano: M. UBOLDI, *Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXIII, 30, 2006, pagg. 184-210.
- (10) Si veda, ad esempio: G. MANDEL, *La chiave. Storia e simbologia di chiavi lucchetti e serrature*, Bergamo, 1995; D. PROCHNOW, *Chiavi e serrature nell'arte e nella storia*, Milano, 1968; 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; Ferro, in *Enciclopedia storica dell'antiquariato*, edizione italiana Librerie Accademia 1977, pagg. 379-396; A.M. ADORISIO, *Per uso e per decoro. L'arte del ferro in Toscana dall'età gotica al XX secolo*, Firenze, 1996; G. M. JONGHI LAVARINI, F. DE MARTIS, *Ferri battuti*, Milano, 1994.
- (11) R. BORALI, *Le antiche chiavi. Tecnica, arte, simbologia*, Bergamo, 1993.
- (12) Di questo oggetto (INV. CUOI N. 16) è ignoto come sia pervenuto nelle Civiche Raccolte Milanesi. Le misure sono: larghezza fronte 29,5 cm; profondità 19,5 cm; altezza 34 cm.
- (13) C. ALBERICI, *Cuoi artistici [...]*, cit., pag. 129.
- (14) R. BORALI, cit., figg. alle pagg. 23, 39, 103, 188, 197.
- (15) Dalla scheda museale (INV. CUOI N. 95) si apprende che l'elaborato pervenne ai Civici Musei Milanesi come acquisto, effettuato dalla Scuola di Arte e di Mestieri, all'asta Sambon-Fouzière, nell'anno 1893 per la somma di lire 43,05. Le misure sono: larghezza fronte 24,6 cm; profondità 11 cm; altezza 15 cm.

(16) C. ALBERICI, *Cuoi artistici [...]*, cit., pag. 131, fig. 114.

(17) R. BORALI, cit.; per la serratura da portone: pagg. 64-65; per il saliscendi e chiavistello: pag. 83.

(18) L'oggetto risulta acquistato nell'anno 1893 per la somma di lire 26,25, nella vendita effettuata dall'asta Sambon-Fouzière, da parte della Scuola di Arte e di Mestieri. Le misure sono: larghezza fronte 19 cm; profondità 13,5 cm; altezza 26,5 cm.

(19) Si vedano due chiavi cinquecentesche in R. BORALI, cit., pagg. 174-175.

(20) *Ibidem*, pag. 71.

(21) Anche questo elaborato fu acquistato dalla Scuola di Arte e di Mestieri (INV. CUOI N. 8); la scheda museale segnala che venne comprato da A. Genolini, nel gennaio dell'anno 1895. Le misure sono: larghezza fronte 38 cm; profondità 24 cm; altezza 16 cm.

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

Il rilievo ligneo *La predica di San Pietro Martire (?)*

di Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati
del Museo per le Arti Figurative
“Bogdan e Varvara Khanenko” di Kiev

Elena Zhivkova e Vladimir Tzitovič

Fino a poco tempo fa il rilievo ligneo (FIG. 1) del Museo per le Arti Figurative “Bogdan e Varvara Khanenko” di Kiev era registrato nella documentazione dell’Istituto con i seguenti dati:

N° di inventario: 9 CK
Autore: ignoto
Data dell'esecuzione: inizio del XVI secolo
Paese: Italia
Titolo: La predica di San Bernardino
Materiale: legno dipinto
Misure: 73 x 66,5 x 12,5 cm
Provenienza: collezione B.I. e V.N. Khanenko
Acquistato nel 1914 all’asta della collezione
“Arthur Sambon”, a Parigi.

Bibliografia:

1. *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance et autres. Collection de M. Arthur Sambon: Condition de la vente – Galerie Georges Petit, 8, rue de Seze (25-28 mai 1914).* Paris, imp. Georges Petit, 1914, p.100, n. 394, con illustrazione.
2. С.О. ГІЛЯРОВ Музей мистецтва української Академії наук. Каталог. Київ 1927 / S.O. GHILIAROV, Il Museo d'Arte dell'Accademia delle Scienze di Ucraina. Catalogo, Kiev, 1927/, p. 56, n. 532
3. Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. Москва, «Искусство», 1961 / Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Kiev. Catalogo della pittura e della

scultura dell'Europa occidentale. Mosca, "Iskusstvo", 1961, p. 146, n. 214, con illustrazione a p. 215.

Esposizione:

- fino al 1988 - esposto nel Museo dell'Arte Occidentale e Orientale (attualmente - Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko"), Kiev
- dal 1988 a oggi - nei depositi del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko", Kiev

L'opera non è mai stata esposta fuori dal Museo di Kiev.

La revisione dei dati attributivi del rilievo in questione è merito di Varduì Kalpakian e di Francesca Tasso, che ci avevano segnalato il materiale pubblicato nel catalogo *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* della mostra omonima tenutasi a Milano, nel Castello Sforzesco, dal 21 ottobre 2005 al 29 gennaio 2006⁽¹⁾ e quello degli *Atti della Giornata di studio "Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco"*⁽²⁾, del 17 marzo 2005.

I dati riportati nelle pubblicazioni sopraindicate hanno permesso di riconsiderare l'attribuzione del rilievo di Kiev e di condurre un'ulteriore analisi tecnica di questo importante capolavoro della scultura lignea dell'Italia Settentrionale.

Vorremmo prima di tutto presentare brevemente la storia della collezione del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko" di Kiev, poco nota all'estero, e raccontare dei fondatori del Museo. Bogdan Ivanovič Khanenko (Богдан Іванович Ханенко, 1849-1917, FIG. 2), esponente dell'antica e colta nobiltà ucraina, avvocato di professione, si interessò all'arte e alle antichità della sua patria ancora da studente universitario. Il matrimonio con Varvara Nicolovna Tereschenko (1852-1922), figlia del magnate e maggior produttore di zucchero di Ucraina, gli fornì la possibilità di formare la propria collezione d'arte.

Nelle sue memorie (manoscritte e tuttora non pubblicate)⁽³⁾ Bogdan Khanenko annotava che i suoi primi acquisti importanti ebbero luogo negli anni 1872-1873. Comprava sia dai collezionisti privati che dagli antiquari di Pietroburgo, Mosca e Varsavia; allora agiva d'impulso, acquistava di tutto, senza alcun metodo sistematico. Nel 1881 Khanenko si ritirò dal servizio dello Stato e si stabilì definitivamente a Kiev, dove costruì, sul territorio dell'antica Università, un palazzo di due piani, chiaramente ispirato, sia nell'architettura che nel decoro esterno, ai palazzi del '700 veneziano. Gli interni invece erano decorati e arredati in modo da imitare gli stili storici, dal Gotico al Rococò. Col passare del tempo la casa dei coniugi Khanenko divenne la sede di una straordinaria collezione privata, che presto si trasformò in un museo aperto anche al pubblico.

"Sono convinto che una raccolta privata delle opere d'arte vive sempre da imprigionata, perché è rinchiusa in un luogo dove non può essere vista sempre, e da tutti.



FIG. 1 - Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati, *La Predica di San Pietro Martire (?)*, Rilievo ligneo. Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko", Kiev (Ucraina).



FIG. 2 - Bogdan Ivanovič Khanenko. Fotografia (non datata). Archivio del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko", Kiev.

Possedere un quadro di Tiziano, oppure un marmo greco del V secolo e non mostrarli a nessuno sarebbe come appropriarsi delle opere inedite di Puškin, Goethe o Shakespeare per godersene da solo. I capolavori dei geni non possono, per quello che rappresentano, essere destinati al solo uso del loro possessore. Un'opera artistica è l'eredità di tutti. [...] Ecco perché i doni dei mecenati ai musei devono essere considerati delle generose, ma dovute restituzioni"⁽⁴⁾, ha detto Bogdan Khanenko alla cerimonia dell'inaugurazione di un altro museo di Kiev, quello Artistico-Industriale, di cui fu sia l'ideatore che il maggior donatore. Questo uomo straordinario apparteneva alla generazione dei nobili romantici e idealisti: oltre a fondare a Kiev un museo privato, ma aperto al pubblico, finanziò gli scavi archeologici in Crimea, diede supporto all'artigianato storico locale e costruì con i propri mezzi alla Biennale di Venezia il padiglione di Russia, tuttora esistente.

Col tempo gli acquisti di Khanenko diventano sempre più importanti. Si dedica seriamente allo studio della storia dell'arte e si avvale anche dei consigli dei più grandi esperti del momento, tra cui Wilhelm von Bode, C. Hofstede de Groot, Abraham Bredius. Alle aste si reca sempre di persona, tranne i pochi casi in cui si appoggia agli agenti del luogo.

"Mi capitava di soggiornare per i periodi prolungati a Parigi e a Roma, altre città le visitavo di passaggio e mi ci fermavo per non più di una settimana. Ciò nonostante ho stabilito all'estero solidi contatti per poter condurre i miei affari d'arte che continuano tuttora senza interruzione", scriveva il collezionista nel 1916 nelle sopraindicate memorie. Il cerchio degli interessi collezionistici di Bogdan Khanenko era molto vasto: spaziava dalle antichità egizie, greche e romane fino quelle di Cina, India e Persia.

Il suo interesse verso le opere d'arte era veramente insaziabile. Lo dimostra non solo il contenuto della sua raccolta, considerata unanimemente una tra le più importanti dell'Impero Russo, ma anche la scritta che il collezionista fece sistemare sul soffitto della scala d'onore del suo palazzo-museo, che si potrebbe considerare il suo motto. Si tratta della prima terzina del Canto IV del *Paradiso* della *Divina Commedia* di Dante Alighieri:

*"Intra due cibi, distanti e moventi
d'un modo, prima si morrìa di fame,
che liber'uomo l'un recasse ai denti".*

Nel manoscritto di Khanenko del 1916 troviamo le notizie sugli acquisti che il collezionista fece in Italia in diversi anni. Sono soprattutto opere di pittura. Khanenko nomina 82 quadri comprati da lui a Roma e a Firenze. La pittura, la scultura e l'arte applicata italiane erano la parte più consistente della raccolta.

L'oggetto di questo intervento – il rilievo ligneo con la scena della predica di san Bernardino – nonostante sia un'opera italiana, fu acquistato non in Italia, ma a Parigi, all'asta della collezione Arthur Sambon, nel 1914. Non abbiamo notizie su questa collezione e non sappiamo se Khanenko acquistò l'opera personalmente oppure con l'aiuto di un agente. Nella collezione del Museo "Khanenko" è conservata un'altra opera indicata nel catalogo dell'asta Sambon: si tratta dell'icona *Madonna col bambino*⁽⁵⁾ del '400 della scuola cosiddetta "italo-greca".

Nel manoscritto di Khanenko il rilievo ligneo in questione non è mai nominato.

All'inizio del 1917 Bogdan Khanenko si ammalò gravemente e decise di scrivere il testamento. La casa e la collezione erano legati alla città di Kiev e la moglie Varvara Khanenko, quale esecutrice testamentaria, era incaricata di allestirvi il museo aperto al pubblico e di salvaguardare lo "stato di salute" delle opere esposte.

Alla morte del collezionista nel mese di marzo dello stesso anno, Varvara Khanenko eseguì le volontà del marito: allo scoppio della rivoluzione (novembre 1917) rifiutò di emigrare e riuscì a conservare intatta la collezione anche negli anni bui della guerra civile del 1918-1919. Nel 1919 il nuovo governo sovietico decretò la "nazionalizzazione" del "Museo Khanenko" e nel 1924 l'Accademia delle scienze dell'Ucraina Sovietica, sotto la cui direzione passò il Museo, fu costretta dalle autorità a privarlo del nome del suo fondatore "a causa della totale mancanza dei meriti rivoluzionari" di quest'ultimo, che "non ha mai reso servizi alla cultura proletaria". Queste citazioni provengono dal decreto ufficiale del "Glavprosvescenië", che fungeva da ministero per la cultura e l'istruzione di Ucraina.

L'archivio della famiglia Khanenko fu bruciato dopo la morte, nel 1922, di Varvara Khanenko, perciò i dati sulla provenienza della maggior parte delle opere d'arte sono andati perduti. Dal 1924 fino al 1999 il Museo portava il nome di "Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Kiev". Il destino della collezione di questo museo, nonostante l'integrazione, dopo la rivoluzione, delle altre raccolte private nazionalizzate e le acquisizioni fatte dallo Stato dopo la Seconda guerra mondiale, può essere considerato tragico.

Una delle condizioni poste da Bogdan Khanenko fu quella dell'integrità del suo lascito, ma nel periodo sovietico una grande quantità delle opere da lui raccolte fu distribuita tra diversi musei di Mosca e di tutta l'Unione Sovietica. Negli anni Trenta capolavori inestimabili furono venduti all'estero dal governo di Stalin insieme ad altre opere appartenenti ai maggiori musei dell'ex Impero Russo. Danni irreparabili subì la collezione del Museo nel corso della Seconda guerra mondiale, quando la città di Kiev fu occupata dai nazisti. Più di 400 quadri, destinati dai "cacciatori di tesori" nazisti al grande museo di Lienz, ideato da Hitler, furono distrutti durante il trasporto nell'incendio del deposito della città di Königsberg.

Tutte le altre opere del Museo, compreso il rilievo ligneo, erano state evacuate anticipatamente in Siberia.

Nonostante tutte queste peripezie storiche, il Museo "Bogdan e Varvara Khanenko" di Kiev resta tuttora non solo uno dei più grandi, ma anche uno dei più completi musei di Ucraina, con la raccolta più sistematica di arte europea e asiatica. La collezione del Museo conta al giorno d'oggi più di 20 mila pezzi.

E anche oggi le opere di pittura e di scultura italiane rappresentano il gruppo più numeroso e più importante di tutta la collezione. Oltre a quelle del periodo di Roma Antica (ceramiche, vetri, monete, sculture in marmo e in terracotta), qui si trovano lo scrigno-reliquario dipinto dal Maestro del dittico del Museo Poldi Pezzoli, i quadri del Maestro dell'Osservanza, di Jacobello del Fiore, di Gentile Bellini, di Jacopo del Sellaio, di Marco Palmezzano, di Jacopo Palma il Giovane, di Alessandro Magnasco, di Gregorio Lazzaroni, di Gianbattista Tiepolo, di Francesco Guardi, di Bernardo Bellotto e le sculture di Nicolò Cordier e di Antonio Canova, una collezione di maioliche del '400 e del '500 e, inoltre, un gruppo numeroso di opere di pittura e di scultura che necessita di studi approfonditi.

Meritano di essere nominate anche le piccole sculture in bronzo del '500 e del '600, mobili dello stesso periodo (tra cui importanti cassoni), vetri veneziani del '700 e dell' '800. Di particolare interesse sono inoltre la ricca collezione delle incisioni e dei disegni dal '600 all'800 e quella delle stoffe dal '500 al '700 che aspettano ancora di essere analizzati.

Prima di passare a illustrare la storia del rilievo ligneo italiano, vorremmo ringraziare il dottor Claudio Salsi per la preziosa indicazione sulla provenienza dell'opera: prima dell'asta Sambon di Parigi del 1914, il rilievo apparve nel 1885 a Milano, all'asta Lucini Passalacqua.

Nell'immagine dell'opera pubblicata nel Catalogo dell'asta Passalacqua⁽⁶⁾ il rilievo risulta privo di un frammento molto importante: la figura del predicatore (Fig. 3). Questa scoperta ci ha convinti a eseguire l'analisi delle tecniche e del materiale dell'opera; ne è risultata (si vedano le osservazioni successive) la certezza che la figura del predicatore, considerato san Bernardino da Siena, è una aggiunta posteriore, risalente all'ultimo quarto del XIX secolo.

Un altro dettaglio interessante è la cornice con la quale il rilievo è riprodotto nel catalogo dell'asta Sambon⁽⁷⁾, e dalla quale è stato successivamente separato. Questa cornice si trova tuttora nel Museo "Khanenko", nonostante tutte le peripezie subite dalla sua collezione (Fig. 4): con questa cornice è esposta ora una *Madonna col Bambino*, quadro della scuola di Pietro Perugino (Fig. 5).

Non si può stabilire con certezza quando il rilievo fu "spogliato" della cornice con cui fu acquistato. Ad ogni modo, su una fotografia dell'interno del Museo, scattata

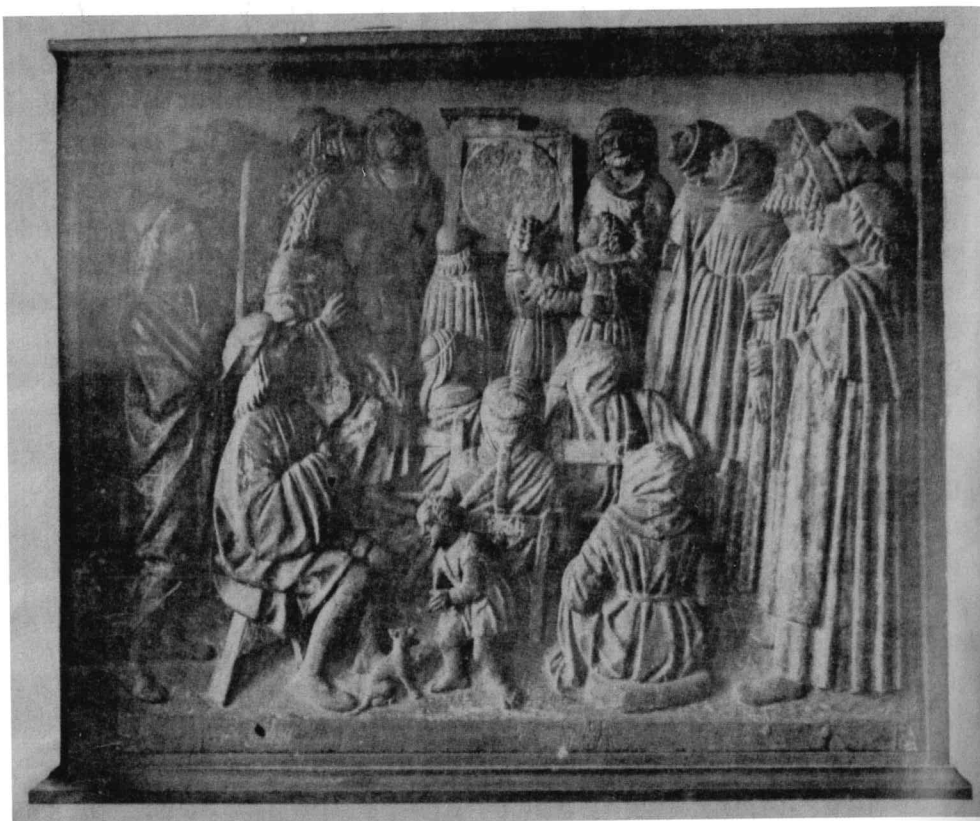


FIG. 3 - La riproduzione del rilievo ligneo di Kiev nel catalogo d'asta *Comte J.B. Lucini Passalaqua de Milan*, 1885.



FIG. 4 - La riproduzione del rilievo ligneo di Kiev nel catalogo d'asta *Arthur Sambon*, Paris, 1914.

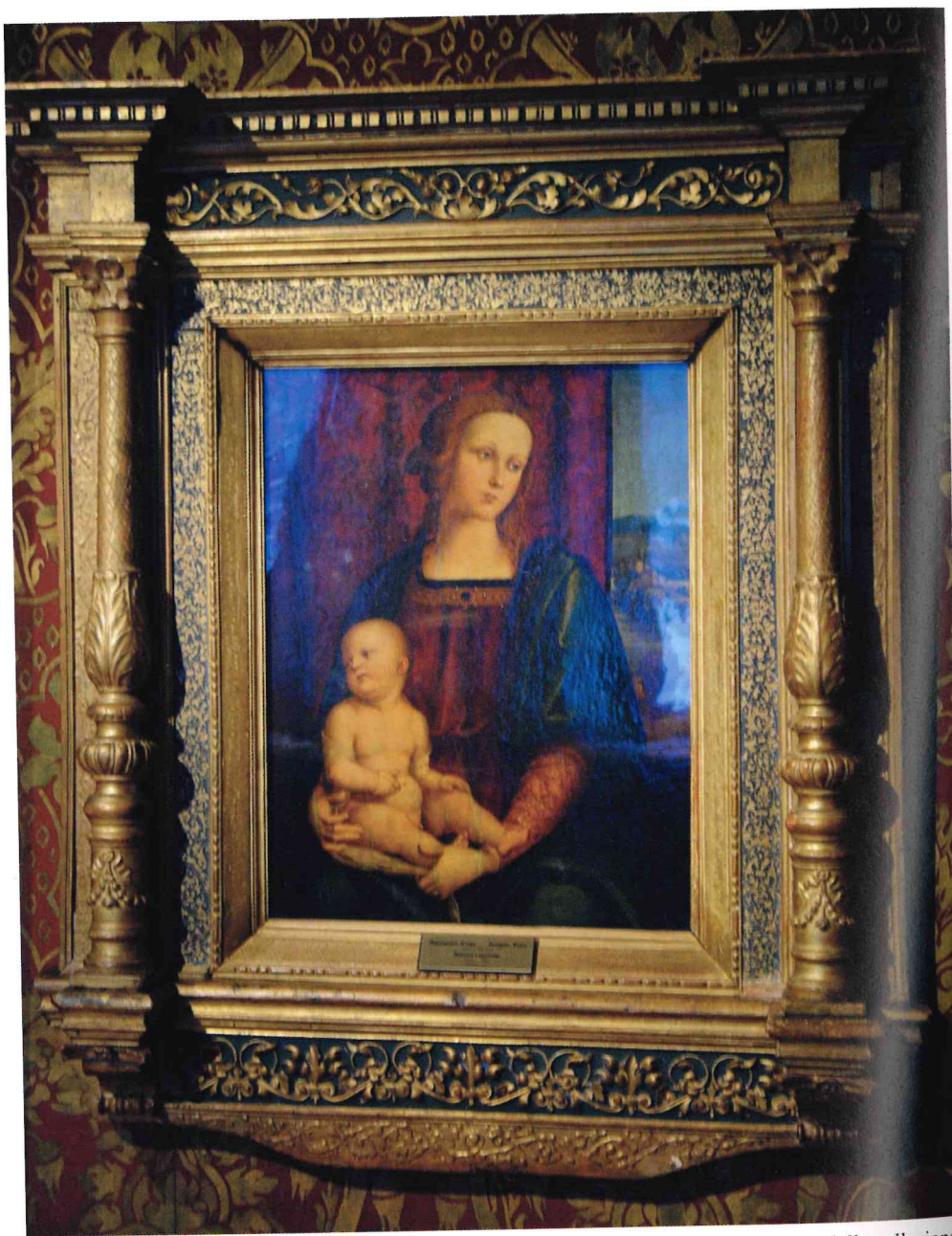


FIG. 5 - La cornice con cui il rilievo ligneo di Kiev fu acquistato da B.I.Khanenko all'asta della collezione Arthur Sambon nell'esposizione attuale del Museo "Bogdan e Varvara Khanenko", Kiev.

negli anni 1920-1930 circa, lo troviamo esposto, già senza cornice, nella sala detta "Soggiorno grande", decorata in stile pseudogotico (FIG. 6).

A nostro avviso la cornice in oggetto non è un frammento autentico del rilievo ligneo: la perizia rivela una certa rassomiglianza della tecnica esecutiva con quella del rilievo stesso, ma nel catalogo Passalacqua quest'ultimo risulta privo di cornice. Probabilmente è stata aggiunta, come pure la figura del predicatore, eseguita appositamente, nel periodo fra 1885 e 1914 per "impresiosire" l'opera posta in vendita.

Un altro frammento non autentico di questo rilievo ligneo è la parete di sfondo in legno compensato, ben distinguibile nella fotografia, scattata prima che l'opera venisse scomposta nel nostro laboratorio di restauro per essere ripulita. Quello sfondo, come pure le aste di legno rozzamente eseguite formanti l'incorniciatura del rilievo, risale presumibilmente all' '800. Nel fondo, oscurato dallo strato di sporizia, si può distinguere la sagoma chiara di una montagna, oppure di un altro elemento paesaggistico.

Si è tentati di supporre che queste sagome copino la parte perduta del rilievo eseguita dall'autore: forse uno sfondo intagliato su una tavola perduta prima ancora del passaggio del rilievo alla collezione Passalacqua. Purtroppo la qualità dell'immagine riprodotta nel catalogo Passalacqua del 1885 non lascia possibilità di giudicare se all'epoca sullo sfondo del rilievo ci fossero delle sagome del paesaggio. Lo sfondo con paesaggio è un dettaglio molto frequente nelle opere della scuola lombarda alla quale appartiene, senza dubbio, anche il rilievo di Kiev.

La parte originale del nostro rilievo rappresenta una composizione a molte figure, 22 per l'esattezza, distribuite sui lati e ai piedi della cattedra rettangolare al centro, sopra la quale un tempo era posta la figura dello sconosciuto predicatore.

Nel gruppo di sinistra si distingue la figura di un personaggio con una corona (FIG. 7), assiso in trono dall'alto schienale arrotondato, posto su una specie di piedistallo a tre gradini. Nel gruppo di destra vediamo due monaci incappucciati, uno con la tonaca bianca e il mantello nero dei domenicani. Più in basso c'è un nobile con dei guanti in mano. Ai piedi della cattedra, spostato verso sinistra, c'è un gruppo di due giovani in atteggiamenti non chiaramente definibili: forse, intendevano venire alle mani (a giudicare dal gesto della mano destra del giovane a destra), ma poi hanno cambiato idea e si sono abbracciati, o, addirittura, si sono messi a ballare (FIG. 8).

Più in basso rispetto a questo gruppo è collocato quello delle donne, sedute su sedie, oppure su cuscini piatti in terra, mentre più a sinistra vediamo un fanciullo intento a giocare con un cane. Gli abiti dei personaggi risalgono al '400 - inizio del '500. Tutti i costumi, come pure i copricapi e le calzature, sono coperti di ornamenti ricchi ed elaborati. Tra l'altro, tra motivi floreali e geometrici sono inserite, come componenti decorative, delle lettere dell'alfabeto latino. A causa della cattiva conservazione



FIG. 6 A, B - Il rilievo ligneo di Kiev nell'esposizione del Museo d'Arte Occidentale e Orientale (attuale "Bogdan e Varvara Khanenko"), Kiev.
Fotografia degli anni 1920-1930 ca., Archivio del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko", Kiev.

della pittura policroma (ne rimane soltanto il 70% circa) possiamo distinguere qualcosa di simile a una parola in un solo punto: sul risvolto del mantello della figura di un nobile, a sinistra, ci si legge A V E R I O H (Fig. 9).

Si può supporre che di "ornamenti" simili, a più lettere, ce ne fossero diversi: l'autore della descrizione di questo rilievo nel catalogo Sambon le interpreta come i nomi dei personaggi rappresentati. Questa supposizione ci sembra priva di fondamento: le lettere sparse tra i motivi ornamentali – e soprattutto quelle sugli abiti dei personaggi in fondo alla composizione – sono, a nostro parere, puramente decorative. La scritta A V E R I O H, come pure delle altre scritte giunte a noi non integre, è, probabilmente l'anagramma di un testo di carattere votivo, oppure fa parte dell'iconografia di un santo-predicatore. Se ci fosse una possibilità di decifrare le scritte-anagrammi di questo rilievo si potrebbe arrivare alla definizione certa del suo soggetto.

Nel catalogo Passalacqua il soggetto di questo rilievo non è definito, in quello dell'asta Sambon è indicato, invece, come *La predica di un monaco*. All'epoca il rilievo era già stato dotato della figura del predicatore. Nel catalogo del Museo di Kiev del 1927 l'autore S. Ghiliarov⁽⁸⁾ definisce il soggetto come *La predica di un santo*, e nel catalogo del Museo dell'Arte Occidentale e Orientale del 1961 il rilievo è indicato come *La predica di san Bernardino da Siena davanti al re Alfonso V d'Aragona* (senza alcun commento sul cambiamento del titolo dell'opera). Gli autori di queste due ultime pubblicazioni, come pure l'autore del catalogo Sambon, non avevano nemmeno idea che la figura del predicatore non fosse autentica.

La scena della predica è un soggetto abbastanza diffuso sia nella pittura che nella scultura italiana del Rinascimento. Nell'atto di predicare in mezzo alla folla, o davanti a un gruppo di persone, venivano spesso rappresentati alcuni santi, come san Bernardino da Siena, san Francesco d'Assisi, san Domenico, sant'Antonio di Padova, santo Stefano e san Pietro da Verona (san Pietro Martire), ma anche diversi altri santi – per non parlare dei soggetti noti con questa denominazione, come quello che si riferisce alla *Predica di san Giovanni Battista* e a *Cristo Predicatore*. Quelle scene erano rappresentate dai maestri del Rinascimento negli stessi ambienti in cui si svolgeva la loro vita, e – come il rilievo di Kiev – erano solitamente ravvivate da piccole scene: vi troviamo spesso bambini che giocano o che lottano, animali domestici, eccetera. La mancanza della figura più importante del soggetto, con i suoi attributi, non permette di stabilire con certezza il nome del santo predicatore. Grazie a una serie di dettagli secondari possiamo cercare di capire perché nel 1961 si sia deciso che si trattasse di san Bernardino da Siena.

La presenza di un personaggio incoronato suggerisce il soggetto *San Bernardino da Siena predica davanti al re Alfonso V d'Aragona*. L'opera più famosa dedicata allo stesso soggetto è il quadro di Goya per la chiesa di San Francesco a Madrid⁽⁹⁾. Un altro argomento a favore di san Bernardino, il grande pacificatore e il conciliatore,

tra l'altro, di guelfi e ghibellini, potrebbe essere la presenza di due giovani che si abbracciano (se si considerano così i loro gesti). Il fatto che gli altri ascoltatori siano tutti seduti indica che la predica dura da qualche tempo – e le prediche di san Bernardino, che era molto eloquente, potevano durare per più di cinque ore.

A giudicare da una cornice intagliata delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco⁽¹⁰⁾, si può dire che la bottega dei De Donati abbia eseguito le opere su questo stesso soggetto: su di essa, tra le scene e le iscrizioni riguardanti la Madonna, è presente anche il monogramma di san Bernardino da Siena ripetuto due volte.

I risultati dell'analisi tecnico scientifica del rilievo di Kiev, eseguita dal restauratore V. Tzitivič e dal chimico L. Lughina, confermano che l'opera si compone delle parti eseguite dall'autore e dalle aggiunte dell' '800.

Le parti d'autore sono il corpo principale con le figure (esclusa quella del predicatore); presumibilmente c'era un altro frammento d'autore, oggi perduto, e cioè lo sfondo con le immagini intagliate.

Le parti aggiunte, che risalgono presumibilmente all' '800, sono l'incorniciatura, la parete di sfondo in legno compensato e la mezza figura del predicatore.

La parte d'autore

Corpo di legno

Il corpo del rilievo consiste di due pezzi di legno di tipo latifoglio (forse pioppo), a taglio tangenziale, con spessore di 8 cm (FIG. 10). Il midollo del tronco si troverebbe davanti alla parte anteriore del rilievo. La larghezza delle tavole è di 48 e di 18,5 cm. Sul rovescio sono visibili i segni del taglio. Sulla metà di destra e sul bordo sinistro, come pure sul bordo della parte superiore delle figure, sono presenti i segni dell'uso dello scalpello semicircolare.

Nella parte destra della tavola di destra, sulla linea della giuntura con la tavola di sinistra è presente un'area con irregolarità nella struttura del legno, con segni delle lesioni causate da microrganismi e con la perdita di fibra (14x6x1,5 cm).

Sul lato anteriore, sulle aree scoperte a causa della perdita della mestica si può vedere che la tavola è coperta da una graffiatura a rete diagonale.

Policromia

Gli ingredienti della mestica e dello strato di colore sono stati individuati con il metodo dell'analisi dello spettro di emissione e con lo studio della stratigrafia e della struttura della pittura sui punti del taglio trasversale dello strato coloristico, nella luce riflessa e luminescenza visibile, eccitata dai raggi ultravioletti. Non è stato cercato di determinare il legante.



FIG. 7 - Il rilievo di Kiev (particolare 1).



FIG. 8 - Il rilievo di Kiev (particolare 2).



FIG. 9 - Il rilievo di Kiev (particolare 3).



FIG. 10 - Il rilievo di Kiev (il rovescio).

La *Mestica* è di spessore da 200 a 400 micrometri, contiene gesso.

Il *Pulimento* è formato da ocre di colore rossastro, con sfumatura marrone. Lo spessore oscilla da 25 a 125 micrometri.

Sopra il pulimento è posto uno strato sottile di oro in foglia (FIG. 11).

Strato di colore:

I pigmenti: bianco – la biacca di piombo; blu – l'azzurrite; blu scuro – l'azzurrite con il nero carbone; rosso – il cinabrese; rosso porpora (la figura al bordo sinistro) – l'organico; verde brillante (la figura nel centro) – la malachite. L'ocra con le sfumature del colore dell'incarnato (la biacca di piombo con il giallo piombo-stagno) è posto sopra una base chiara di colore rosa-ocra.

Lo spessore varia da 30 a 300 micrometri.

Lo strato trasparente superiore originale non è stato rilevato.

La tecnica della pittura policroma:

La parte anteriore e il lato superiore del rilievo sono coperti dalla mestica, levigata e poi coperta dal pulimento sul quale è posto l'oro in foglia. Il pulimento e lo strato d'oro sono posti su tutta la superficie del rilievo, escluso le parti con l'incarnato.

Diverse aree sono coperte dall'ornamento cesellato con coni rotondi di due tipi. Quello più grande (del diametro di 1,2 mm circa) è distribuito sul perimetro dell'ornamento, quello più piccolo (del diametro di 0,6 mm circa) copre tutta l'area in mezzo al perimetro (FIG. 12).

Gli strati di colore (esclusa la maggior parte dell'incarnato) sono apposti sopra lo strato d'oro. I colori degli abiti dei personaggi presentano l'alternanza di aree più scure con quelle più chiare. Il tono degli abiti blu, per esempio, spazia dal blu chiaro al blu molto scuro. Il sistema rinascimentale della modellatura dei volumi prevede le aree chiare sulle parti sporgenti della superficie. Nel rilievo di Kiev, invece, le aree più chiare si trovano tra le pieghe, cioè nelle aree più ombreggiate. Questo è tipico per il metodo più antico: il maestro cercava di ottenere non tanto la massima veridicità del rapporto spazio-volume, quanto la bellezza ornamentale della forma.

Gli abiti dei personaggi sono ricoperti da un sottile ornamento di colore oro, ottenuto con il metodo dell'asporto del colore posto sopra lo strato d'oro, con l'uso di uno strumento spuntato e con bordi arrotondati. Il colore veniva tolto dapprima con la punta dello strumento, che lasciava un solco nello strato d'oro. Successivamente, nella maggior parte dei casi, le linee, le circonferenze e le superfici d'oro andavano allargate con i bordi dello strumento (FIG. 13).

Solo in certe aree (per esempio, le stoffe con l'ornamento tratteggiato e il pelo del cane) i solchi non sono stati allargati.

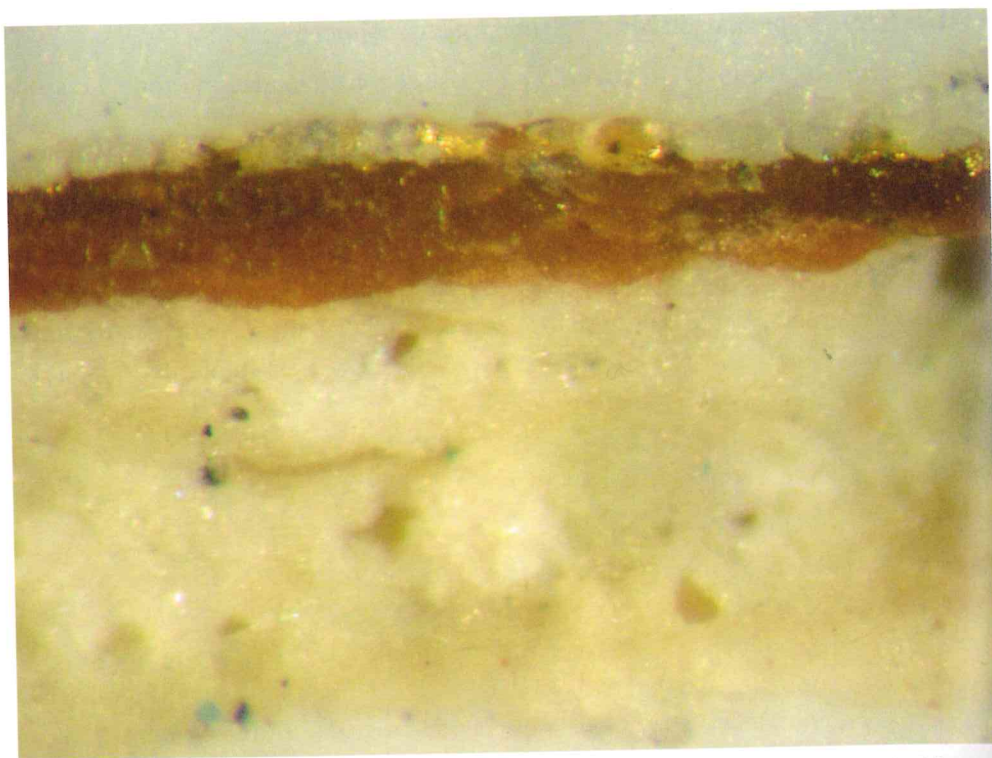


FIG. 11 - *Il rilievo di Kiev*, ingrandimento della sezione trasversale dello strato di colore: mestica bianca – pulimento rosso-marrone – foglio d'oro – colore.



FIG. 12 - *Il rilievo di Kiev*, gli elementi dell'ornamento cesellato.



FIG. 13 - Il rilievo di Kiev (un frammento), ingrandimento.

Le parti aggiunte

La mezza figura del predicatore (FIG. 14).

È alta 22 cm circa. È inserita nella parte posteriore del corpo del rilievo. La spalla destra con il braccio è stata staccata, successivamente incollata, e rinforzata con un pezzo di tela.

La figura è coperta dalla mestica, con l'aggiunta della biacca di piombo, e dipinta sopra con il pulimento rosso-marrone e la doratura. Gli strati di colore dell'abito sono composti dalla biacca di piombo miscelata con il nero carbone e, probabilmente, con del blu ultramarino. La mestica azzurro-grigia del volto è ricoperta da uno strato sottile di ocre scura, molto simile per la sua tonalità all'incarnato delle altre figure. L'intaglio e la cesellatura, eseguiti sopra lo strato d'oro, sono molto più rozzi rispetto a quelli della parte d'autore.

L'analisi del rilievo mediante i raggi ultravioletti ha rilevato sulla superficie della mezza figura del predicatore la luminescenza verdastra brillante della biacca del piombo, assente nelle altre parti della superficie. È evidente, dunque, che la figura è stata eseguita intorno all'ultimo quarto dell' '800.

La cornice policroma

È stata acquistata dal collezionista B.I. Khanenko insieme al rilievo all'asta Sambon nel 1914.

Anche la cornice, come la mezza figura del predicatore, è coperta dalla mestica con il pulimento rosso-marrone e dorata. Le analisi fisico-chimiche dimostrano che la mestica sotto lo strato di colore è di pari spessore alla mestica del rilievo, invece lo spessore del pulimento è minore (da 20 a 30 micrometri). Sulla cornice ci sono elementi dell'ornato a stucco assenti nel rilievo. L'ornato cesellato è composto da due tipi di coni, con diametro corrispondente a quelli dell'ornato nel rilievo. L'ornamento d'oro su sfondo blu è ottenuto con il metodo di asporto del colore. Il colore blu è stato individuato nel corso dell'analisi come azzurrite.

La cornice, dunque, è stata eseguita nello stesso periodo del rilievo stesso, ma non si può stabilire se sia stata eseguita appositamente per esso, e neppure se per mano dello stesso maestro.

Il nome dell'autore del rilievo ligneo di Kiev è sempre stato ignoto. Nel catalogo Passalacqua del 1885 risultava come "*Maestro Italiano del '500*", nel catalogo Sambon del 1914 come "*Maestro dell'Italia Settentrionale del '500*" e, infine, nel catalogo di Ghiliarov (1927) e in quello del Museo dell'Arte Occidentale e Orientale del 1961 come "*Maestro Italiano dell'inizio del '500*".

Nell'articolo introduttivo al catalogo della mostra *Maestri della scultura in legno nel*



FIG. 14 A - Il rilievo di Kiev, mezza figura del predicatore.



FIG. 14 B

Ducato degli Sforza, scritto da Giovanni Romano, il rilievo ligneo di Kiev viene classificato come un'opera della cerchia dei fratelli Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati⁽¹¹⁾.

Tale attribuzione trova conferma, prima di tutto, nelle analogie stilistiche tra questo e le opere certe dei De Donati: il modo di rappresentare lo spazio per mezzo di elementi prospettici (il rimpicciolimento delle figure lontane, i gradini del trono) e la tipologia dei personaggi. È evidente la somiglianza delle figure del nostro rilievo con quelle, ad esempio, del rilievo *La Resurrezione di Lazzaro* dalla chiesa di S. Bartolomeo a Caspano di Civo⁽¹²⁾, sia nei dettagli come le pieghe, le mani, i capelli, gli zigomi modellati, la forma degli occhi e delle narici, il rossore tenero delle guance e, soprattutto, sia nell'ornamento che anche qui copre interamente gli abiti e le calzature dei personaggi. Sono molto simili non soltanto le lettere, inserite tra i motivi lineari e floreali, ma anche il tipo stesso dell'ornamento: i punti d'oro sullo sfondo scuro e la particolare "scacchiera" sugli abiti dei personaggi nobili riempita dall'ornamento. Tutti questi particolari fanno avvicinare il rilievo di Kiev anche alle altre opere della bottega dei De Donati, per esempio all'*Ancona dell'Immacolata* (Vigevano, Ospedale Civile)⁽¹³⁾ e, soprattutto, ai rilievi considerati provenienti dall'*altare di San Pietro Martire* della chiesa di San Giovanni Maggiore di Como⁽¹⁴⁾.

Non è di poca importanza anche il fatto che le misure di questo rilievo siano molto vicine a quelle dei rilievi dell'*altare di San Pietro*: 73 x 66,5 cm quello di Kiev; 92 x 69 cm e 90 x 62 cm i rilievi di Opava; 86 x 50 cm il rilievo di Berlino e 96 x 58 cm quello di Sarasota. È necessario tenere in considerazione che l'altezza del rilievo di Kiev non è definibile al cento per cento, visto che mancano sia la figura originale del predicatore che gli elementi della parete di sfondo.

L'iconografia del rilievo di Kiev non contraddice la supposizione che il personaggio sulla cattedra potrebbe essere San Pietro Martire, perché anche questo santo fu un predicatore. La presenza nella scena di due monaci domenicani è pure a favore di tale ipotesi.

Il rilievo di Kiev apparve per la prima volta sul mercato antiquario di Milano nel 1885. Intorno a quell'anno uscirono sul mercato antiquario anche le parti dell'altare di Como: la scena *San Pietro Martire abbandona i fratelli* – nel 1883 al mercato di Roma – e i due rilievi da Opava – nel 1898 al mercato di Venezia –. Questo permette di considerare possibile che il rilievo di Kiev sia una delle scene della vita di san Pietro Martire e una parte del grande altare della omonima cappella della chiesa di san Giovanni di Como, l'altare che fu smontato proprio in quel periodo.

Se questa supposizione è fondata, allora il rilievo di Kiev dovrebbe essere contraddistinto come *La predica di San Pietro Martire* e si dovrebbe considerare l'anno 1497 l'anno di inizio della sua esecuzione.

Possiamo, dunque, correggere e completare così i dati sul rilievo di Kiev, riportati all'inizio.

Autore: Giovanni Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati, attivi in Lombardia negli anni 1478-1528 e 1484-1514.

Periodo di esecuzione: fine del '400

Paese: Italia. Scuola Lombarda.

Titolo: Predica di San Pietro Martire (?)

Materiale e tecniche: Legno. Intaglio e cesellatura.

Policromia, doratura.

Misure: 73 x 66,5 x 8 cm (senza la cornice).

Provenienza: collezione B.I. e V.N. Khanenko

Acquistato nel 1914 all'asta della collezione "Arthur Sambon", Parigi.

Precedentemente (prima del 1885) – collezione del Conte J.B. Lucini Passalacqua, Milano.

Elena Zhivkova è a capo della Sezione dell'Arte Europea del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko" di Kiev (Ucraina).

Vladimir Tzitovič è il restauratore dello stesso Museo.

Traduzione dal russo di Varduì Kalpakcian e Hovannes Roberto Rampazzo.

Le foto delle figg. 7-14 sono di Vladimir Tzitovič

NOTE

- (1) G. ROMANO, C. SALSI (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*. Catalogo della mostra. Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre-29 gennaio 2005, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- (2) G. BASCAPÈ, F. TASSO (a cura di), *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*. Atti della giornata di studio. Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- (3) Archivio del Museo per le Arti Figurative "Bogdan e Varvara Khanenko". Ед.хр. № 1. Опись № 1. Дело № 21; *Записки Б.И.Ханенко - незаконченная рукопись: история коллекции. / Appunti di B.I. Khanenko - frammenti del manoscritto: la storia della collezione*.
- (4) *Освящение и открытие Киевского Художественного промышленного научного музея Императора Николая Александровича / La benedizione e l'inaugurazione del Museo scientifico Artistico Industriale "Imperatore Nikolaj Aleksandrovič"*, Kiev, 1905, p. 10.
- (5) *Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры*. Москва, «Искусство», 1961 / *Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Kiev. Catalogo della pittura e della scultura dell'Europa occidentale*, Mosca, "Iskusstvo", 1961, p. 24, n. 6, l'immagine è riprodotta a p. 25.
- (6) *Catalogue de Tableaux, objets d'art et de curiosité formant la collection de M. le Comte J.B. Lucini Passalaqua de Milan*. Milan, Imprimerie Louis de Jacques Pirola, 1885, p. 35, n. 145, illustrazione.
- (7) *Catalogue de la collection de M. Arthur Sambon*, 1914, p. 100, n. 394, illustrazione.
- (8) С.О. ГІЛЯРОВ *Музей мистецтва української Академії наук Каталог*. Київ 1927 / S.O GHILAROV, *Il Museo d'Arte dell'Accademia delle Scienze di Ucraina*, p. 56, n. 532.
- (9) J. GUDIOL, *Goya*, New York, Abrams books, 1985, p. 19.
- (10) *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, p. 128-129.
- (11) *Ivi*, p. 22, illustrazione: Fig. 2.
- (12) *Ivi*, p. 152.
- (13) *Ivi*, pp. 102-103.
- (14) *Ivi*, pp. 130-133.

BIBLIOGRAFIA

- Catalogue des tableaux, objets d'art et de curiosité formant la collection de Mr le Comte J.B. Lucini Passalaqua de Milan*. Milan, Imprimerie Louis de Jacques Pirola, 1885, p. 35, n. 145 ("Maestro Italiano del '400").
- Catalogue des objets d'art et de haute curiosité de l'antiquité, du moyen âge, de la Renaissance et autres. Collection de M. Arthur Sambon: Condition de la vente - Galerie Georges Petit, 8, rue de Seze (25-28 mai 1914)*. Paris, Imprimerie Georges Petit, 1914, p. 100, n. 394 ("Maestro dell'Italia Settentrionale del '500").
- С.О. ГІЛЯРОВ *Музей мистецтва української Академії наук. Каталог*. Київ 1927 / S.O GHILAROV, *Il Museo d'Arte dell'Accademia delle Scienze di Ucraina. Catalogo*, Kiev, 1927 /, p. 56, n. 532 ("Maestro Italiano dell'inizio del '500").
- Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры*. Москва, «Искусство», 1961 / *Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Kiev. Catalogo della pittura e della scultura dell'Europa occidentale*. Mosca, "Iskusstvo", 1961, p. 146, n. 214, con illustrazione a p. 215 ("Maestro Italiano dell'inizio del '400").
- Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza. Catalogo della mostra*. Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006. Silvana Editoriale, 2005, p. 20, ill.2 ("Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati").

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

RACCOLTE EXTRAEUROPEE

L'acquisto di una sella centroasiatica per la collezione islamica

Pietro Amadini

Nel 2003 le Civiche Raccolte d'Arte Applicata hanno acquistato dall'antiquario milanese Aliprandi una sella in legno dipinto, al fine di contribuire al progressivo arricchimento della collezione d'arte islamica, numericamente inferiore alle altre raccolte extraeuropee. L'antiquario riteneva si trattasse di una sella afgana del XVII secolo. All'epoca dell'acquisto si sapeva che una sella di questo tipo era esposta al Museo Stibbert di Firenze, associata a una bardatura da cavallo e a un'armatura dell'India del nord di fine XVIII secolo⁽¹⁾. Una sella simile, appartenente a una collezione inglese, era attribuita da Stone⁽²⁾ alla Persia del XVIII secolo. Grazie a nuovi dati reperiti in questi anni, ricavati soprattutto dal confronto con nuovi esemplari ritrovati in altri musei, possiamo ipotizzare una più verosimile attribuzione temporale e indagare in modo più approfondito la provenienza dell'oggetto. Inoltre, con questo studio speriamo di offrire indicazioni utili per un eventuale intervento conservativo fornendo alcune informazioni acquisite sui materiali impiegati. La sella (cm 29,5x48,5x36) è in legno laccato, con alta paletta e pomolo frontale biforcuto (Fig. 1). I bordi sono contornati da osso piegato ricorrendo a tagli praticati sul lato concavo, tenuto da pioli di legno e chiodi e percorso al centro da una sottile scanalatura, attraversata, nei tratti dove è rimasta, da una treccia di fili metallici che decora e al contempo rafforza la struttura. Ai lati, nel quartierino anteriore, dove ricadono le gambe del cavaliere, e sul seggio, vicino all'arcione, una decorazione di listelli d'osso incisi a tondelli e disposti grossolanamente a zigzag riprende la forma di un particolare arco islamico (Figg. 2-3). L'area del collo appena sottostante il pomello è ricoperta da greche costituite da piccoli segmenti d'osso a forma di parallelepipedo, in file sovrapposte chiare e scure alternate. La sella è dipinta con un fondo verde, più scuro per l'area superiore e più chiaro per quella sottostante. La decorazione principale è costituita da un fiore che spunta da un vaso dal ventre espanso con basso collo e piede conico, che occupa tutta la parte centrale. Lungo i bordi della sella e delle zone in osso il disegno pittorico si svolge a fasce di ghirigori geometrici,

puntini disposti a losanga, segmenti che si intersecano e bordure a pendente (FIG. 4). Solo la parte retrostante la paletta e le alette del quartierino posteriore hanno un fondo di colore tendente al rosso amaranto ed esibiscono altri decori floreali. La decorazione sotto la sella (FIG. 5) presenta lo stesso vaso centrale, ma con due fiori che partono dai lati della pancia e quattro piccoli gruppi floreali disposti in fila.

Johannes Kalter⁽³⁾ fornisce informazioni interessanti per ciò che riguarda i materiali utilizzati per queste selle. Egli ne analizza due del tardo XIX secolo, provenienti da Bukhara e Samarcanda (Uzbekistan), una delle quali appartenente alla collezione Rickmers del Museum für Völkerkunde di Berlino, che differiscono da quella milanese solo nella decorazione pittorica più elaborata. Si tratta di selle ottenute da un pezzo unico di legno duro, come noce o ginepro, ricoperto da un impasto di resina e fibre vegetali che lo protegge dall'umidità e che permette al contempo di dare forme più sinuose all'oggetto. Il tutto è rivestito da un sottile strato di corteccia di betulla e infine dipinto. I materiali citati da Kalter si vedono chiaramente nella sella delle Civiche Raccolte, ma nel nostro caso, oltre alle fibre vegetali, l'impasto contiene probabilmente pelo o crine di cavallo. Inoltre, dove la laccatura è saltata, sopra la corteccia di betulla sembra intravedersi uno strato di doratura.

L'effetto decorativo della betulla si apprezza maggiormente in un'altra sella proveniente dalle collezioni etnografiche del Musée de l'Homme di Parigi e ora conservata al Musée du Quai Branly (FIG. 6). Essa non è stata laccata, ma presenta la decorazione dipinta del vaso e dei ghirigori sui bordi⁽⁴⁾. Il disegno del fiore nel vaso è certamente il più comune, essendo presente su tutte le selle incontrate, fuorché quella di Berlino. Di derivazione persiana, esso riprende il "cantaro dell'immortalità" dal quale sorge una pianta simbolo di vita⁽⁵⁾. In questo caso il fiore sembrerebbe una versione stilizzata del tulipano, uno dei quattro fiori classici dell'arte islamica. Ad accentuare la caratteristica persiana del decoro contribuiscono nella sella milanese il fondo verde, colore dell'Islam, e i disegni ad arco dei listelli d'osso. I motivi dipinti a puntini e i tondelli ribattuti riprendono invece in modo grossolano i più precisi e raffinati intarsi di tondelli d'avorio presenti sugli armamenti persiani e indiani dell'area del Rajastan⁽⁶⁾ del XVII secolo.

Per Kalter la ricca decorazione suggerirebbe che questi oggetti fossero destinati a personaggi importanti. L'abbondante uso dell'osso e di altri materiali animali indica che si tratta di un artigianato prodotto da popoli di allevatori. Kalter riporta infatti che queste selle erano usate da Kirghizi seminomadi che si spingevano a ovest fino al Turkmenistan orientale. La presenza allo Shanghai Museum di una sella (FIG. 7) proveniente dalla città di Kashi (Kashghar), nella provincia autonoma cinese dello Xinjiang, appartenente a gente di etnia Uygur, allargherebbe ulteriormente a est la loro zona di utilizzo⁽⁷⁾. Si può dunque concludere che esse fossero usate in un'area



Fig. 1 - Sella - Inv. ISL 1, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - *Sella* (particolare del seggio) - INV. ISL 1.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 3 - *Sella* (particolare del quartierino) - INV. ISL 1.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

molto vasta, che comprende il triangolo fra Ghazni, dove vivono Pashtun e Hazara, Bukhara, dove vivono Tajiki di lingua persiana, e Kashi, dove vivono soprattutto Uyghur, la cui lingua appartiene al ceppo turco: un'area che occupa quella parte dell'Asia Centrale storicamente indicata come Turkestan e che fu crocevia dei diversi percorsi appartenenti alla famosa Via della Seta.

Queste selle erano usate su cavallini piccoli e snelli, veloci e resistenti, dalla coda lunga e la criniera rada. Per questo sono più piccole rispetto a quelle di area persiana e turca, una caratteristica che si accentua spostandosi verso oriente. Esse erano poste su pesanti coperte in tessuto, solitamente cotone e lana, e talvolta erano sormontate da coperte da sella o da un cuscino⁽⁸⁾. Assicurate al cavallo per mezzo di un cinghione sottopancia, premevano sulla schiena del cavallo solo con le estremità, senza appoggiarsi alla colonna vertebrale. Sempre secondo Kalter, l'alto pomello sarebbe stato un espediente per tenere le redini tese lasciando il cavallo in immobile e paziente attesa, in mancanza di alberi a cui legarlo, come può avvenire nelle zone desertiche o in alta montagna.

Vi sono però delle incongruenze evidenti quando si osserva la sella milanese. Lascia perplessi soprattutto il fatto che essa sia priva dei fori passanti il quartierino anteriore, presenti invece in tutti gli altri reperti qui considerati. Da essi, come si vede ancora nella sella parigina e in quella fiorentina, dovevano uscire grosse cinghie in pelle per reggere le staffe metalliche. Un'ulteriore evidente differenza con tutti gli altri reperti è l'assenza dei grossi anelli metallici che si trovano sulle alette anteriori e posteriori e che servivano per legare i bagagli e le attrezzature da accampamento⁽⁹⁾. D'altronde, se attentamente osservata, la sella delle Civiche Raccolte presenta segni d'usura proprio nei punti a contatto con il cavallo e con il cavaliere, come se fosse stata effettivamente usata, per cui la mancanza di certe parti funzionali non trova al momento spiegazione. Ci auguriamo che presto, in occasione di un eventuale intervento conservativo, si possa capire se i fori non siano stati mai aperti o se invece siano stati chiusi per qualche motivo a seguito di maldestri interventi di restauro.

Lo stato attuale della sella milanese lascerebbe pensare che sia stata esposta per un certo periodo di tempo agli agenti atmosferici. Essa presenta ampie crepe e sollevamenti nello strato resinoso e manca di diverse parti in osso. Il pomello è stato in gran parte scavato dagli insetti silofagi, che hanno divorato il morbido impasto di materiale organico risparmiando lo strato di legno duro. Anche il pomello della sella parigina è stato attaccato allo stesso modo, e alcuni danni devono averli subito anche quelli del Völkerkunde Museum e dello Stibbert, dal momento che presentano oggi rispettivamente un cappuccio in pelle borchiatà e uno in ottone traforato che nulla hanno a che vedere con l'oggetto originale. All'interno del nostro pomello si vedono dei residui gommosi che appartengono probabilmente a un vecchio intervento di



FIG. 4 - Sella (particolare della decorazione dipinta) - Inv. ISL 1. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

restauro, mentre sembrerebbe che le parti in osso siano state coperte con un prodotto trasparente che conferisce loro un inadeguato aspetto lucido. Un'accurata pulizia potrebbe riportare l'oggetto a un aspetto più verace e ravvivare quelle decorazioni ormai nascoste che si notano maggiormente sulle altre selle.

In conclusione, confrontando lo stato generale di conservazione della sella milanese con quello degli altri reperti museali e considerando che le datazioni dei reperti fornite da Kalter e dal Museo di Shanghai riportano la loro produzione a tempi ben più recenti rispetto a quanto sostenuto nelle pubblicazioni più datate, la sella delle Civiche Raccolte può essere verosimilmente attribuita agli inizi del XIX secolo. È molto probabile infatti che anch'essa, come quella del Museo Stibbert, sia pervenuta in Europa nella seconda metà dell'Ottocento quando gli oggetti persiani e centroasiatici affollavano gli stand delle esposizioni internazionali.



FIG. 5 - *Sella* (particolare del fondo) - Inv. ISL 1.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 6 - Sella, già nel Musée de l'Homme, Parigi.

NOTE

- ⁽¹⁾ Si veda H.R. ROBINSON (a cura di), *Il Museo Stibbert a Firenze*, Electa, Milano, 1974, p. 205. La sella è esposta nella sala denominata "della cavalcata islamica" (Inv. 6174, 6177).
- ⁽²⁾ Cfr. G.C. STONE, *A glossary of the construction, decoration and use of arms and armours; in all countries and in all times*, Jack Brussel Publisher, Noble offset printers inc., New York, 1961, p. 531, tav. 680.
- ⁽³⁾ Cfr. J. KALTER, *Aspects of an Equestrian Culture*, in *Heirs to the Silk Road, Uzbekistan*, Thames and Hudson, New York, 1997, pp. 169-171.
- ⁽⁴⁾ Inizialmente si pensava che questa sella provenisse dalla zona fra Kabul e Ghazni (Afghanistan), ma ora, a seguito dei nuovi studi eseguiti in occasione del trasferimento nella nuova sede museale, è stata attribuita a Bukhara. Cfr. *Museo dell'uomo*, Vol. 5, W.E.L. Italiana, s.d., p. 188.
- ⁽⁵⁾ Cfr. H. STIERLIN, *Arte Islamica*, White Star, Vercelli, 2004, p. 210 e p. 243.
- ⁽⁶⁾ Cfr. STUART, CARY, WELCH, *India, Art and Culture 1300-1900*, Holt, Rinehart and Wiston, New York, 1985, tav. 237.
- ⁽⁷⁾ Questo reperto, esposto permanentemente nella sala dedicata alle minoranze etniche con il numero d'inventario N. 25086(1), a differenza degli altri è attribuito all'inizio del XX secolo e, forse perché più recente, al posto delle parti in osso presenta disegni che imitano la decorazione d'osso e utilizza colori probabilmente più moderni. Il colore di fondo è amaranto, come la sella del Museo Stibbert, mentre inferiormente è ocra.
- ⁽⁸⁾ Cfr. T. SABAHI (a cura di), *Cavalieri d'Oriente, coperte da cavallo e da sella dal XVII al XX secolo*, Leonardo-De Luca Editori, Roma, 1991, p. 144.
- ⁽⁹⁾ Secondo la descrizione fornita nel sito Internet del Musée du Quai Branly, la loro sella, essendo provvista di soli due anelli sulle palette posteriori, ricadrebbe nella categoria delle selle da cittadino. I due anelli avrebbero permesso soltanto di appendere qualche sacco con gli acquisti della giornata. Nella sella del Museo Stibbert invece gli anelli con base in metallo sbalzato reggono, tramite dei cordoni, una pettiera e una groppiera che probabilmente sono state associate in un secondo tempo.



FIG. 7 - Sella, Shanghai Museum.

Le Raccolte Extraeuropee

Ruolo educativo e supporti didattici

Silvia Pippia

“Muovendo pochi passi, i visitatori riescono ad avere esperienza di una grande distanza culturale, geografica e temporale, mentre il turista contemporaneo spesso percorre grandi distanze in brevissimo tempo per fare esperienza dell’alterità in modo più intenso e sensazionale⁽¹⁾.”

Potenzialità educative

La provenienza geografica e la natura estremamente eterogenea dei manufatti di cui sono composte le collezioni extraeuropee (tessuti, ceramiche, avori, bronzi, oggetti lignei e metallici, opere grafiche e pittoriche, armi, strumenti musicali, piumaggi) rappresentano l’attrazione e la curiosità che le civiltà lontane suscitano da sempre sul mondo occidentale.

La raccolta testimonia il gusto dei collezionisti tra XVIII e XIX secolo e i rapporti sociali, culturali ed economici che legano Milano ai paesi “altri”⁽²⁾; per questo motivo apre grandi possibilità di conoscenza e comprensione delle civiltà non europee, sebbene solo in alcuni casi permetta di illustrarne l’evoluzione culturale completa.

Mentre in passato la funzione di conservazione ha rappresentato lo scopo principale dei centri di raccolta, oggi la tendenza è quella di riconsiderare i musei sulla base della loro funzione comunicativa. Il cambiamento nel modo di intendere la museografia riguarda innanzitutto il ruolo del fruitore. Secondo questo orientamento la didattica come mediazione tra patrimonio museale e pubblico diventa fondamentale: ricostruisce il contesto delle opere, fornisce informazioni e offre gli strumenti per elaborare le nuove conoscenze⁽³⁾.

Per concentrare l’attenzione sul fruitore e sulla comunicazione è necessario riflettere su alcuni temi. Quale sarà il potenziale pubblico dei musei etnografici⁽⁴⁾? Sono in grado gli oggetti esposti di rappresentare efficacemente la realtà dei contesti di pro-

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008



FIG. 7 - Sella, Shanghai Museum.

Le Raccolte Extraeuropee

Ruolo educativo e supporti didattici

Silvia Pippia

“Muovendo pochi passi, i visitatori riescono ad avere esperienza di una grande distanza culturale, geografica e temporale, mentre il turista contemporaneo spesso percorre grandi distanze in brevissimo tempo per fare esperienza dell’alterità in modo più intenso e sensazionale⁽¹⁾.”

Potenzialità educative

La provenienza geografica e la natura estremamente eterogenea dei manufatti di cui sono composte le collezioni extraeuropee (tessuti, ceramiche, avori, bronzi, oggetti lignei e metallici, opere grafiche e pittoriche, armi, strumenti musicali, piumaggi) rappresentano l’attrazione e la curiosità che le civiltà lontane suscitano da sempre sul mondo occidentale.

La raccolta testimonia il gusto dei collezionisti tra XVIII e XIX secolo e i rapporti sociali, culturali ed economici che legano Milano ai paesi “altri”⁽²⁾; per questo motivo apre grandi possibilità di conoscenza e comprensione delle civiltà non europee, sebbene solo in alcuni casi permetta di illustrarne l’evoluzione culturale completa.

Mentre in passato la funzione di conservazione ha rappresentato lo scopo principale dei centri di raccolta, oggi la tendenza è quella di riconsiderare i musei sulla base della loro funzione comunicativa. Il cambiamento nel modo di intendere la museografia riguarda innanzitutto il ruolo del fruitore. Secondo questo orientamento la didattica come mediazione tra patrimonio museale e pubblico diventa fondamentale: ricostruisce il contesto delle opere, fornisce informazioni e offre gli strumenti per elaborare le nuove conoscenze⁽³⁾.

Per concentrare l’attenzione sul fruitore e sulla comunicazione è necessario riflettere su alcuni temi. Quale sarà il potenziale pubblico dei musei etnografici⁽⁴⁾? Sono in grado gli oggetti esposti di rappresentare efficacemente la realtà dei contesti di pro-

venienza? Chi è autorizzato ad attribuire senso a un oggetto trasferito da una cultura a un'altra? In che misura, nel processo di musealizzazione, deve essere attiva l'interpretazione di chi allestisce e illustra al pubblico le collezioni? E ancora, è davvero possibile rappresentare la diversità? Fino a che punto è giusto e proficuo guidare l'interpretazione degli utenti⁽⁵⁾?

La configurazione multietnica del mondo occidentale contemporaneo influisce inevitabilmente sui processi di conoscenza e di comunicazione che coinvolgono i musei, ovvero i luoghi deputati alla conservazione delle testimonianze materiali e immateriali; i musei etnografici in particolare dovrebbero essere sempre più territori aperti alla sperimentazione culturale per rispondere al bisogno di dialogo e di integrazione delle moderne metropoli, di cui Milano è un esempio.

Il progetto per il costituendo Spazio Ansaldo che accoglierà le raccolte di Americhe, Africa e Asia del Castello Sforzesco di Milano prevede che il Museo rappresenti un punto di riferimento per il dialogo inter-etnico, fornendo occasioni e strumenti per la costruzione di un modello di dialogo, e quindi di vera conoscenza dell'altro che oggi è ancora poco approfondita. La politica culturale di alcuni musei americani costituisce un buon esempio per le attività volte a coinvolgere nel processo museografico le comunità etniche di cui gli oggetti museali rappresentano la civiltà. Il nuovo museo, inserendosi nel dibattito internazionale, è inteso anche come centro formativo che possa dare spazio alla programmazione di iniziative culturali e didattiche, come punto di riferimento per le comunità extraeuropee di Milano e della Regione Lombardia.

A Milano vivono oltre 130.000 cittadini residenti stranieri, la componente più cospicua proviene dall'area asiatica, segue il continente africano, i migranti di origine europea, poi quelli giunti dalle Americhe e infine pochi rappresentanti dell'Oceania⁽⁶⁾. Comunità ben radicate nel contesto cittadino e soprattutto molto numerose, come quella cinese con 10.919 persone e quella peruviana con 9.372, sono ben rappresentate dal patrimonio delle Raccolte Extraeuropee.

Nel contesto multietnico milanese è chiaro che l'obiettivo principale del museo diventa quello di essere un centro vitale di aggregazione, incontro e formazione al servizio della comunità locale e dell'intera collettività, in cui, e grazie a cui, si realizza il dialogo e l'interazione tra beni e fruitori.

Oltre ai progetti in divenire per lo Spazio Ansaldo, sono in atto alcune iniziative di didattica e di mediazione culturale con lo scopo di valorizzare le potenzialità interculturali delle collezioni esposte nei musei del Castello.

Per il pubblico più giovane, in particolare quello scolastico, gli operatori di *Ad Artem* e *Opera d'Arte* hanno previsto due percorsi diversificati a seconda dell'età sebbene i programmi scolastici inseriscano con difficoltà attività rivolte a queste tematiche. Per la scuola dell'infanzia e la scuola primaria una visita guidata dal titolo *Forme e suoni dal mondo* mira a educare alla multiculturalità soffermandosi a

osservare le forme di espressione artistica dei diversi paesi del mondo (le terrecotte precolombiane, le porcellane cinesi e giapponesi, le corone piumate amazzoniche, gli strumenti musicali africani e asiatici). Per la scuola secondaria di primo e secondo grado il percorso *Da Milano al Nuovo Mondo* è un'occasione per conoscere la storia delle principali culture del Perù e dell'Amazzonia brasiliana attraverso i reperti frutto di importanti acquisizioni e donazioni, contestualizzando gli oggetti con opportuni riferimenti agli ambiti socio-culturali, religiosi, economici delle culture Chavin, Moche, Nasca, Inca, Wari, Chancay, Recuay, Axurini.

Inoltre sono disponibili sul sito internet delle Raccolte i due kit didattici *Un Castello di giochi* e *Tre milanesi in viaggio per l'Oriente*, di cui si approfondirà in seguito⁽⁷⁾.

Al pubblico adulto che desidera avvicinarsi alla cultura indoamericana e a quella estremo orientale sono fornite piccole guide all'esposizione, un compendio storico artistico relativo alle civiltà in mostra; la distribuzione gratuita delle guide, direttamente in sala, permette la consultazione durante il percorso di visita oppure a casa: la possibilità di conservare materiali di memoria e riflessione costituisce uno stimolo importante per ripetere la visita alla stessa mostra o continuare le ricerche in altri luoghi.

Per studiosi e specialisti si è svolta, il 12 maggio 2007, una giornata di studi interdisciplinare dal titolo *Sguardi incrociati sull'oggetto etnografico*, nel corso della quale partendo da alcune riflessioni che emergono da un volume monografico della rivista scientifica "Thule" è stato avviato un dibattito sul ruolo del museo etnografico in pieno periodo di revisionismo post coloniale.

Il coinvolgimento del pubblico straniero è ancora difficile per la mancanza di personale specializzato e di strutture adeguate, ciononostante la comunità peruviana è stata coinvolta e supportata nell'organizzazione di svariate attività volte a valorizzare la musica e la cultura andina, ma anche la lingua indigena come durante il primo colloquio di *quechua* parlanti che si è svolto nel dicembre 2006 al Castello.

Inoltre è in fase di progettazione una giornata sull'intercultura che coinvolgerà la comunità peruviana e quella locale con due finalità: prima di tutto promuovere l'idea che il museo sia un luogo accessibile, di partecipazione e di auto rappresentazione per ogni cittadino a Milano; in secondo luogo offrire ai peruviani la possibilità di creare un legame con le istituzioni museali per assicurarsi il diritto di accesso alla cultura.

A questo progetto sta lavorando un'equipe composta dalle Raccolte Extraeuropee, da *Ad Artem* e *Opera d'Arte*, dal Master in *Servizi educativi per il patrimonio artistico* dell'Università Cattolica e dalla Provincia di Milano con la speranza che la sinergia di diversi enti e istituzioni possa elaborare una buona pratica ripetibile con le diverse comunità straniere. L'occasione è propizia per la creazione di un gruppo di lavoro permanente sulla didattica interculturale che permetta di arrivare preparati teoricamente e nella pratica alla costruzione degli apparati didattici del nuovo museo.

Il caso di Orientalia: progetto educativo e scelte museografiche

Le collezioni indoamericane e orientali esposte nei musei del Castello Sforzesco, *Indoamerica. Archeologia ed Etnografia del Sud America al Castello Sforzesco e Orientalia. Percorsi cinesi e giapponesi nelle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco*, sono state oggetto di due progetti educativi in collaborazione con il Master in *Servizi educativi per il patrimonio artistico dei musei storici e di arti visive* dell'Università Cattolica di Milano.

Per *Indoamerica* è stato ideato un kit per i bambini della scuola dell'infanzia costituito da alcuni giochi interattivi utilizzabili direttamente dal sito internet⁽⁸⁾.

Il progetto relativo alla mostra *Orientalia* permette di analizzare l'elaborazione di apparati didattici di diverso tipo, dal materiale espositivo per il pubblico adulto al kit didattico per il pubblico più giovane⁽⁹⁾.

L'esposizione pone l'accento sull'interesse per l'Estremo Oriente sviluppatosi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Sulla scia delle mode francesi e inglesi, aristocratici e imprenditori milanesi viaggiarono, si interessarono e comprarono oggetti d'arte in Cina e Giappone. Il percorso espositivo propone oggetti provenienti da collezioni di appassionati, curiosi e viaggiatori più che di veri intenditori d'arte: la testimonianza del gusto di un'epoca oltre che la presentazione di due civiltà molto lontane dalla nostra.

Il percorso, diviso in tre sezioni dislocate nel Museo delle Arti Decorative e degli Strumenti Musicali, è riconoscibile grazie al logo-guida della mostra. La prima sezione, frutto di un nuovo allestimento, si sviluppa attraverso i tratti salienti della tradizione nipponica: il culto buddhista e scintoista è presentato da figure di divinità e da oggetti di uso rituale; le cerimonie di ambito domestico sono evocate da utensili per la preparazione del tè, vasi per la disposizione dei fiori, strumenti per la gara dei profumi e accessori per la calligrafia; le armi da parata si ammirano in tutta la loro ricchezza; la vita dei cittadini borghesi dell'*ukiyo-e* è testimoniata dagli accessori di uso quotidiano; gli oggetti per l'esportazione, in gran parte vasi bronzei, rammentano il tipo di relazioni tra Oriente e Occidente. La seconda sezione approfondisce il tema della ceramica, l'arte cinese per eccellenza: gli scambi commerciali che determinarono il successo della porcellana, le relazioni e le influenze con le produzioni europee e giapponesi. Alcune terracotte testimoniano le più antiche tradizioni cinesi, per passare poi al confronto diretto tra le porcellane orientali e i manufatti milanesi eseguiti seguendo lo stile delle *chinoiserie*. La terza sezione raccoglie alcuni strumenti musicali della tradizione cinese e giapponese che accom-

pagnavano con il loro suono diverse occasioni: dalle cerimonie sacre, agli spettacoli teatrali, all'intrattenimento privato.

Orientalia è un'anticipazione delle collezioni di Cina e Giappone che verranno esposte presso lo Spazio Ansaldo dato che attualmente buona parte delle raccolte sono conservate in depositi chiusi al pubblico.

Gli apparati didattici appositamente elaborati svolgono diversi compiti di mediazione: forniscono le informazioni necessarie a comprendere e contestualizzare gli oggetti esposti, avvicinano il pubblico alla conoscenza di alcuni temi riguardanti le grandi civiltà dell'Estremo Oriente attraverso gli oggetti d'arte e di vita quotidiana ed infine pongono una riflessione sulla questione delle relazioni tra Oriente e Occidente, in particolare tra XVIII e XIX secolo.

Analizziamo di seguito gli strumenti di comunicazione e azione educativa più significativi. Le didascalie estese descrivono materiali, tecniche, funzione originale e particolarità relative ad una selezione di due oggetti per sezione.

I titoli di testa, citazioni a lettere cubitali che richiamano il contenuto delle principali aree tematiche lungo tutto il percorso, hanno la funzione di cogliere l'essenza degli oggetti sotto esposti per lanciare un messaggio di lettura immediata; come nei giornali e nelle riviste se i titoli di testa sono ben calibrati, il lettore sarà motivato a passare al livello di approfondimento successivo, più ricco di particolari, e quindi ad imparare di più; grazie a queste citazioni il pubblico è fornito di uno strumento per contestualizzare con un'occhiata "impressionistica" i temi principali⁽¹⁰⁾.

I pannelli forniscono le informazioni necessarie per collocare gli oggetti nel discorso più ampio relativo alla cultura e alle tradizioni dell'Estremo Oriente; ogni pannello approfondisce un tema a sé così che il pubblico è libero di decidere quando soffermarsi a leggere.

La riproduzione in grande formato di fotografie scattate in Giappone tra il XIX e il XX secolo non solo decora lo sfondo dell'allestimento della sezione Giappone bensì costituisce un'importante fonte documentaria. Il tipico stile fotografico dell'epoca immortala scene di vita quotidiana e "mestieri" come se si trattasse di un quadro di pittura di genere. L'immagine fotografica ha il potere di rievocare tempi e luoghi lontani contestualizzando gli oggetti in uno spazio ricostruito, ma non falsato. Oltre tutto il pubblico contemporaneo è familiarizzato con l'uso dell'informazione visiva ed è abile a seguirne il messaggio e l'aspetto narrativo (Fig. 1).

La piccola guida-catalogo contiene ulteriore materiale informativo: un compendio storico artistico relativo alla civiltà cinese e a quella giapponese per il pubblico interessato ad avere una panoramica globale delle culture estremo orientali; una selezione fotografica degli oggetti più significativi per ricordare il percorso della mostra; una bibliografia per il pubblico desideroso di approfondire le proprie conoscenze in materia.

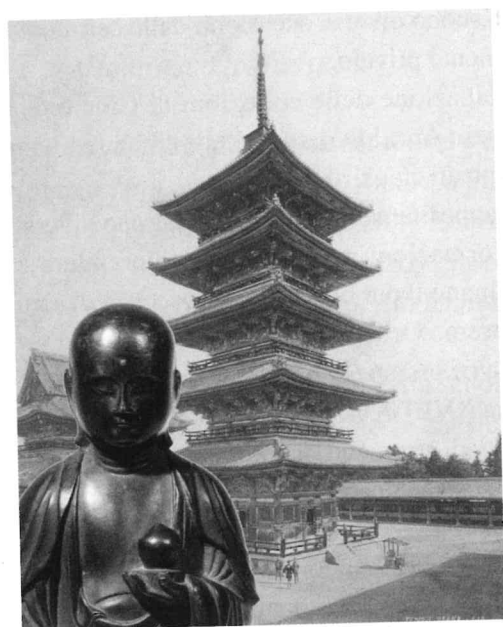


FIG. 1 - Esempio di fotografia accostata ad un oggetto per ricreare il contesto di un ambiente di culto (studio per l'allestimento).
Fotografia (INV. V.E. ALBO G 1/11), Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.
Sculptura (INV. N. C 762), Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco, Milano.

Il caso di Orientalia: il kit didattico

La necessità di avvicinare il pubblico delle scuole a tematiche di intercultura e alla conoscenza delle altre civiltà ha dettato le linee guida per l'elaborazione di un *kit* didattico che potesse fornire agli educatori il materiale necessario per condurre un'attività educativa sia nell'ambito di *Orientalia* che di *Indoamerica*.

Nel caso di *Orientalia* la proposta didattica è rivolta a ragazzi dagli 11 ai 13 anni accompagnati da un insegnante, educatore o genitore; è particolarmente indicata alle classi dell'ultimo anno della scuola secondaria di primo grado per l'attinenza con i programmi scolastici e soprattutto a gruppi multi-etnici in cui sono presenti ragazzi di origine estremo orientale.

Gli obiettivi dell'attività tengono in considerazione i programmi scolastici e gli elementi interculturali: prima di tutto vengono analizzati i rapporti tra l'Europa, in particolare Milano, e l'Estremo Oriente tra XIX e XX secolo (scambi commerciali, influenze artistiche); in secondo luogo si affronta la situazione politica, sociale ed economica del Giappone tra XIX e XX secolo (l'apertura all'Occidente, il cambiamento politico e sociale, la produzione di massa); poi vengono approfondite le tradizioni artistiche e culturali di Cina e Giappone (le cerimonie, la religione, l'arte); infine si riflette sulla rappresentazione delle culture "altre" e sugli stereotipi relativi all'Oriente oggi e in passato (FIG. 2).

L'attività consiste in un gioco di ruolo: ogni squadra-giocatore deve impersonare un viaggiatore (scelto tra i benefattori del museo: Carlo Giussani, Ferdinando Meazza e Achille Turati) durante le sue tappe in Oriente. I ragazzi interpretano il ruolo di un personaggio e rivivono le sue esperienze con l'intento di affrontare in prima persona le tematiche proposte; questo espediente vuole renderli protagonisti attivi del processo di apprendimento, mobilitando nello stesso tempo operazioni cognitive ed operatività. (FIG. 3).

Ogni tappa è costituita da una scheda da compilare attraverso l'osservazione diretta degli oggetti e degli apparati didattici oppure attraverso lo scambio di informazioni con le altre squadre. Le schede sono formulate in tre parti distinguibili per il diverso livello narrativo: l'ambientazione del personaggio, la spiegazione storico-artistica ed il quesito a cui rispondere. Il metodo con cui sono affrontate le tematiche guida i ragazzi verso un'interpretazione critica dei fatti e delle opere; le fasi fondamentali di questo metodo sono l'osservazione, la comprensione, la descrizione, la relazione, la narrazione, la valutazione, l'argomentazione e l'attribuzione di valore e significato. Ogni tappa del percorso approfondisce un tema relativo agli obiettivi del laboratorio: la squadra di Carlo Giussani si confronta con i temi dell'Oriente nell'immaginario degli europei, gli strumenti musicali (FIG. 4), la scrittura per ideogrammi, l'abbi-

L'ORIENTE PER GLI EUROPEI

OGGI



Se dico Cina a cosa pensi?...



Se dico Giappone a cosa pensi?...

Prova a distinguere Cina e Giappone secondo i luoghi comuni:
(segna le parole con C=Cina oppure G=Giappone)

-Lanterne rosse
-Tè
-Cartoni animati
-Involtino primavera
-Arti marziali
-Ultimo imperatore
-Fumetti Manga

Scegli un oggetto che rappresenti oggi i due paesi:
Cina...
Giappone...

Scegli un luogo di Milano che rappresenta i due paesi:
Cina...
Giappone...

IN PASSATO

Anche in passato gli europei si erano fatti un'idea della Cina e del Giappone attraverso i resoconti di viaggio e soprattutto attraverso gli oggetti che circolavano nelle case dell'aristocrazia e della ricca borghesia. In Francia e in Inghilterra era esplosa la moda di collezionare oggetti orientali grazie alle Esposizioni Universali, delle vere e proprie fiere in cui si mostravano oggetti provenienti da tutto il mondo.

Questa moda esotica non distingueva le differenze tra Cina e Giappone e questa confusione continua a sopravvivere ancora oggi.

Durante il tuo viaggio in Oriente imparerai a riconoscere gli elementi che caratterizzano la civiltà cinese e quella giapponese.

FIG. 2 - La scheda *L'Oriente per gli europei* invita a riflettere sui luoghi comuni relativi alla Cina e al Giappone prima di iniziare il gioco.

ACHILLE TURATI (1843-1917)



A MILANO:

E' un fisico di professione.

IL GIRO DEL MONDO:

Seguendo la moda europea del "giro del mondo" Turati intraprende numerosi viaggi in località esotiche: Cina, Giappone, Australia, Africa e Russia. Si trattiene in estremo Oriente tra il 1903 e il 1914.

LO SPIRITO DEL VIAGGIO:

Turati si interessa delle vite popolari e delle antiche tradizioni che stanno scomparendo; naturalmente come un vero turista visita i monumenti e le bellezze naturali: abitazioni tipiche, montagne e monasteri.

Molti intellettuali europei viaggiano in Oriente attratti dall'esotico e dalle culture lontane, uno di loro scrive così: "Stabilisco di chiamare Diverso tutto ciò che fino ad oggi è stato definito estraneo, insolito, inatteso, sorprendente, misterioso, amoroso, sovrumano, eroico e perfino divino, tutto ciò che è Altro... ».



LA RACCOLTA ETNOGRAFICA:

Durante i viaggi Turati raccoglie e spedisce in Italia casse piene di oggetti: decide quindi di scegliere, ordinare e classificare i manufatti che non sono considerati opere d'arte bensì testimonianze culturali. Seguendo un criterio documentario, quasi scientifico, scheda ogni oggetto e redige 12 album fotografici con immagini di paesaggi, usi e costumi.

SCOPO DEL VIAGGIO 1:

Viaggiare per il mondo, conoscere le popolazioni e raccogliere oggetti che le rappresentino per catalogarli e presentarli nella sua collezione. Si interessa alle tradizioni locali.

SCOPO DEL VIAGGIO 2:

Portare a Milano un oggetto come simbolo della cultura giapponese. Attenzione, anche Turati e Giussani parteciperanno a questo evento....chi riscuoterà maggior successo?

CARTINA:

30 = Cina

30 bis = Giappone

36 (piano sotto)= Strumenti musicali

X = Curio Street

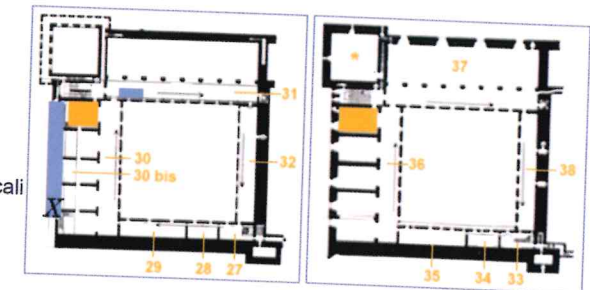


FIG. 3 - La scheda *Achille Turati* presenta il profilo del personaggio da interpretare attraverso cenni biografici, notizie sul collezionismo e indicazioni in merito allo scopo del viaggio in Oriente.

STRUMENTI MUSICALI



Vai nella sala degli strumenti musicali, consulta la mappa e chiedi aiuto ai custodi del museo.

Partecipando insieme alla moglie a diversi riti religiosi e festività pubbliche Giussani impara ad apprezzare la musica giapponese.

Nei templi i gong e le campane scandiscono l'evolversi della cerimonia sacra e i *mokugyo*, percussioni di legno, ritmano il canto, la recitazione dei testi sacri segnando per mezzo del suono lo spazio sacro.

Nei palazzi e nei santuari i cori sono accompagnati dal flauto.

A teatro e nelle sonate popolari i tamburi battono il tempo d'azione e lo *shamisen*, una sorta di liuto, accompagna l'azione.

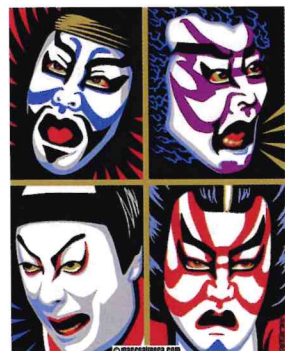
In seguito lo *shamisen* diventò lo strumento preferito dei quartieri di piacere e delle feste popolari; una curiosità è che la cassa armonica quadrata è

ricoperta di pelle di gatto o di cane per ottenere un suono migliore.

Ma la melodia che più lo appassiona è quella della cetra, *koto*, che viene suonata quando si riuniscono gli amici, la migliore interprete di queste musiche naturalmente è sua moglie.

A teatro e nei templi Giussani impara a riconoscere una serie di strumenti.

Segna il nome e disegna con un bozzetto la forma sotto al luogo appropriato...



a teatro



al tempio

FIG. 4 - La scheda *Strumenti musicali* guida a distinguere il contesto di utilizzo degli strumenti presenti in mostra, in particolare tra la musica sacra e quella di intrattenimento teatrale.

gliamento, la cerimonia dei fiori, la cerimonia del tè, il gioco del *Go*; la squadra di Ferdinando Meazza invece con l'Oriente nell'immaginario degli europei, l'arte tra tradizione ed esportazione, la cerimonia del tè (FIG. 5), le esplorazioni, la porcellana cinese (FIG. 6), la scrittura per ideogrammi, la lacca; la squadra di Achille Turati con l'Oriente nell'immaginario degli europei, le esplorazioni, l'abbigliamento, gli strumenti musicali, il buddhismo (FIG. 7), l'arte tra tradizione ed esportazione, l'arte della guerra. Lo scopo del gioco è scegliere un oggetto-simbolo che rappresenti la Cina o il Giappone per presentarlo alle altre squadre tramite una scheda-oggetto.

La sperimentazione del *kit* didattico è stata effettuata con sei ragazzi del gruppo scout *Milano 34* dell'Associazione Agesci all'interno di un programma annuale all'insegna dell'intercultura: dopo essersi confrontati con l'Estremo Oriente al museo e al ristorante, i ragazzi incontreranno il Sud America con la musica e con la testimonianza diretta di una persona ed infine conosceranno l'Africa attraverso il cinema e la ricostruzione del Villaggio Africano di Calcinatè a Bergamo.

Le prospettive per la divulgazione e l'utilizzo del *kit* in ambito scolastico sono limitate dal difficile inserimento di tali tematiche nei programmi e dai lunghi tempi di programmazione delle uscite, nonostante queste difficoltà sono previste alcune adesioni per l'anno scolastico 2007-2008. Il gioco sarà condotto da un operatore culturale che porrà le premesse e le conclusioni e che guiderà i ragazzi negli spazi dispersivi del museo. Sarebbe inoltre auspicabile il coinvolgimento di classi multietniche per sfruttare l'occasione di dialogo interculturale.

L'osservazione dei ragazzi durante l'attività di gioco ha rilevato alcuni comportamenti che invitano a riflettere sul ruolo del museo: l'entusiasmo per la scoperta, l'interrogativo suscitato dagli oggetti sconosciuti, lo sgomento di fronte agli oggetti bizzarri, la naturalezza nell'accostare abitudini diverse, l'indifferenza di fronte a notizie di carattere nozionistico, la curiosità di "toccare con mano" e la ricerca di confronto diretto con i visitatori giapponesi nel museo oppure con il musicista cinese per strada. Le nuove generazioni hanno quindi confermato la necessità di creare un museo al servizio del fruitore, capace di comunicare e di suscitare un dialogo interetnico.

CERIMONIA DEL TÈ



Durante i mesi di permanenza in Cina e Giappone Meazza si è abituato a sorseggiare il tè più volte al giorno: intenzionato a mantenere la piacevole abitudine anche a Milano traslascia la ricerca dei bachi da seta e si appresta a raccogliere un servizio completo per la cerimonia del tè.

In Europa possedere un servizio del genere era considerato un gran lusso già da tempo.

Ascolta distratto le spiegazioni sulla preparazione della cerimonia del tè, chiamata *chadō*: la tostatura delle foglie, la "lavatura" della teiera e delle tazzine con l'acqua bollente, l'infusione, la distribuzione nelle tazzine e la degustazione.

In Cina si procura le porcellane. Quali riesce a reperire?...

...

...

In Giappone invece trova gli accessori metallici. Quali?...

...

...

Meazza scatta la fotografia qui sotto per ricordare come usare l'oggetto che serve da fornello per scaldare il tè. Trovalo in Giappone, come si chiama?...



Mancherebbero i vassoi per i dolci e il tavolino basso intorno a cui sedersi. Sarà per la prossima volta!

FIG. 5 - La scheda *Cerimonia del tè* invita a trovare gli oggetti che appartengono alla complessa cerimonia del tè.

RICONOSCERE LA PORCELLANA CINESE

Tra un'esplorazione all'allevamento di bachi e una riunione con gli altri semai Meazza trova il tempo per diventare un vero intenditore di porcellana cinese: vuole imparare a riconoscere i pezzi migliori. Si reca quindi da un maestro ceramista che gli impartisce alcuni insegnamenti fondamentali, ricordandogli prima di tutto che i cinesi inventarono la porcellana nel 600 d.C. e gli europei ne scoprirono il segreto solo nel 1600.

1. La tecnica: la porcellana è bianca perché è costituita da caolino (è il primo segreto) e da rocce feldspatiche (argille). Viene cotta in forno ad una temperatura compresa tra i 1250 e i 1300°C (l'alta temperatura del forno è il secondo segreto).

2. I pezzi di pregio: i pezzi migliori erano destinati all'imperatore. Di solito sotto alla base portano il marchio dell'imperatore stesso, quindi bisogna ricordarsi di guardare sempre sotto...così come nella foto!



3. Le forme: variano a seconda della funzione dell'oggetto, si utilizzano per la vita domestica, come per le cerimonie o per l'arredo. Una delle più diffuse nel 1700 è quella nel disegno qui sotto. Trovala in Cina...

4. I decori: la superficie viene dipinta con smalti colorati e cotta una seconda volta. Analizza il decoro del vaso appena trovato tracciandolo sulla figura...

5. Alla fine della lezione il maestro mette alla prova Meazza: deve confrontare il vaso cinese con uno italiano (cercalo nelle sale accanto a Cina). Quali sono le differenze?...

Colore della ceramica di sfondo...

Colore degli smalti...

Forma...

Stile dei decori...

Quale ti piace di più?...Perché?...

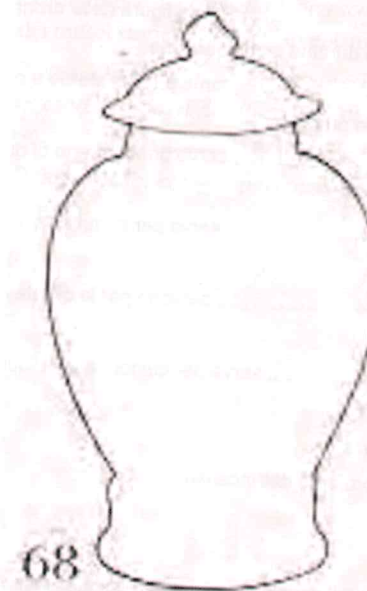


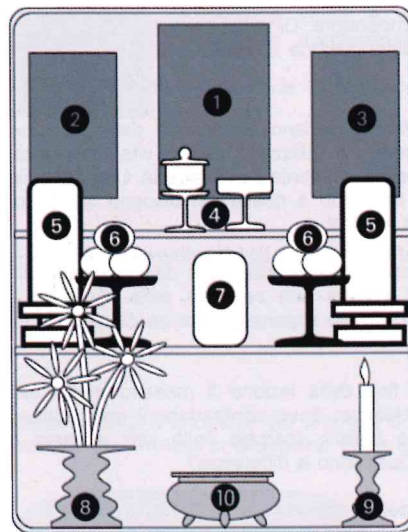
FIG. 6 - La scheda *Riconoscere la porcellana cinese* propone il confronto diretto tra manufatti cinesi e italiani, per delineare forme e decori della tecnica ceramica.

INCONTRO COL BUDDHISMO

Turati è da subito attratto dalle religioni orientali e decide di capire come funziona il Buddhismo.

Prima di tutto fotografa i templi, poi è incuriosito dai monaci e dagli altari addobbati con oggetti di diverso tipo. Naturalmente decide di comprarne una cassa da inviare in Italia, non senza essersi fermato ad osservare come vengono utilizzati durante i riti.

Vai in Giappone dove c'è la fotografia del tempio, completa lo schema identificando gli oggetti e la loro funzione:



1. (esempio) Grande statua di Kannon Bosatsu, è la figura della divinità da osservare durante la meditazione.

2., è la figura della divinità da osservare durante la meditazione

3., tante piccole statue a cui sono rivolte le preghiere

4., serve per le offerte di riso e frutta

5., serve per commemorare gli antenati

6., servono per le offerte di acqua

7., serve per custodire le reliquie

8., serve per l'offerta dei fiori

9., serve per illuminare l'altare

10., serve per spargere il profumo dell'incenso

In Giappone un giorno arriva ad un tempio che sembra buddhista, invece è della religione Shinto. All'interno del tempio scopre che sono conservati i tre tesori dell'imperatore, quali sono?

- a. lo specchio
- b. il brucia incensi
- c. la spada
- d. le campane
- e. i gioielli
- f. l'acqua
- g. i fiori

FIG. 7 - La scheda *Incontro col buddhismo* approfondisce il tema della religione attraverso l'analisi degli oggetti cerimoniali di un altare buddhista.

NOTE

- (1) A. APPADURAI, C.A. BRECKENRIDGE, *Musei per pensare: il patrimonio dell'India in mostra*, in *Musei e identità: politica culturale e collettività*, Bologna, 1995.
- (2) C. ORSINI, C. SALSI, *Per un centro delle Culture a Milano*, supplemento a "Rassegna di Studi e Notizie", XXXIII, 30, Milano, 2006.
- (3) I. KARP, S.D. LAVINE, (a cura di), *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, 1991.
- (4) M.C. DE PALMA, *La nuova frontiera dei musei etnologici*, in "Nuova Museologia", numero 3, Milano, novembre 2000.
- (5) J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono-etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Londra, 1988.
- (6) M. GIUSTI, *Esistenze migranti a Milano e in Provincia*, Milano, 2006.
- (7) www.comunemilano.it/craai/index.html
- (8) S. LONGO, *Un Castello di giochi. Indoamerica. Archeologia ed Etnografia del Sud America al Castello Sforzesco. Una proposta di didattica museale destinata ai servizi educativi delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco*, tesi di laurea in Servizi educativi per il patrimonio artistico dei musei storici e di arti visive, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a 2005/06.
- (9) S. PIPPIA, *Orientalia, percorsi cinesi e giapponesi nelle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco. Supporti didattici*, tesi di laurea in Servizi educativi per il patrimonio artistico dei musei storici e di arti visive, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a 2005/06.
- (10) C. PERIN, *Musei come esperienze*, in *Musei e identità: politica culturale e collettività*, Bologna, 1995.

CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Paolo Monti ai Musei del Castello Sforzesco. *La Pietà Rondanini**

Silvia Paoli

La presenza di Paolo Monti ai Musei del Castello Sforzesco è documentata sin dai primi giorni che seguirono la loro riapertura dopo il periodo bellico. Nell'aprile 1956 la ditta "Fotogramma", con la quale Monti aveva iniziato l'attività professionale, effettuò riprese fotografiche nel Museo d'Arte Antica le cui sale avevano riaperto nella Corte Ducale proprio il 12 di quel mese⁽¹⁾. Paolo Monti si era dato alla professione di fotografo senza esitazioni sin dal 1953, abbandonando la carriera di dirigente d'industria e trasferendosi da Venezia a Milano⁽²⁾. Il Civico Archivio Fotografico al Castello Sforzesco conserva molte sue fotografie, scattate nei diversi ambienti museali che furono oggetto degli interventi allestitivi degli architetti Lodovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers (lo studio BBPR). Le fotografie furono anche diffuse, all'epoca, attraverso la pubblicazione su riviste e l'edizione in cartolina per la vendita⁽³⁾.

Paolo Monti (1908-1982) arrivò all'attività professionale già affermato, dopo anni in cui un'intensa e appassionata dedizione alla fotografia ne avevano fatto uno dei fotografi italiani più colti ed autorevoli. Dal 1945, anno in cui, trasferitosi a Venezia, iniziò una più attenta e consapevole attività fotografica, il percorso che lo portò ad essere riconosciuto sul piano nazionale fu brevissimo: nel 1947 già fondava a Venezia il circolo "La Gondola", con Gino Bolognini, Luciano Scattola e Alfredo Brenciani, divenendone leader indiscusso, capofila di un movimento che avrebbe generato un profondo rinnovamento nella fotografia italiana⁽⁴⁾.

A Milano ottenne un incarico importante sin dal 1954 come fotografo ufficiale della X Triennale di Milano e negli anni successivi dedicò parte della sua attività professionale alle opere d'arte, ai musei, alla ricognizione sul territorio del patrimonio storico-artistico. Nei primi lavori per i musei, come quelli di Milano, emerge la compostezza razionale di un'attitudine volta a rendere i rapporti dimensionali, gli spazi modificati dagli interventi degli architetti, il rapporto tra le opere e i visitatori, sottolineato a più riprese nelle fotografie dei diversi ambienti museali.



FIG. 2 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, Sala degli Scarlioni con monumento funebre a Gastone de Foix del Bambaja*, 1956, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 10x15 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

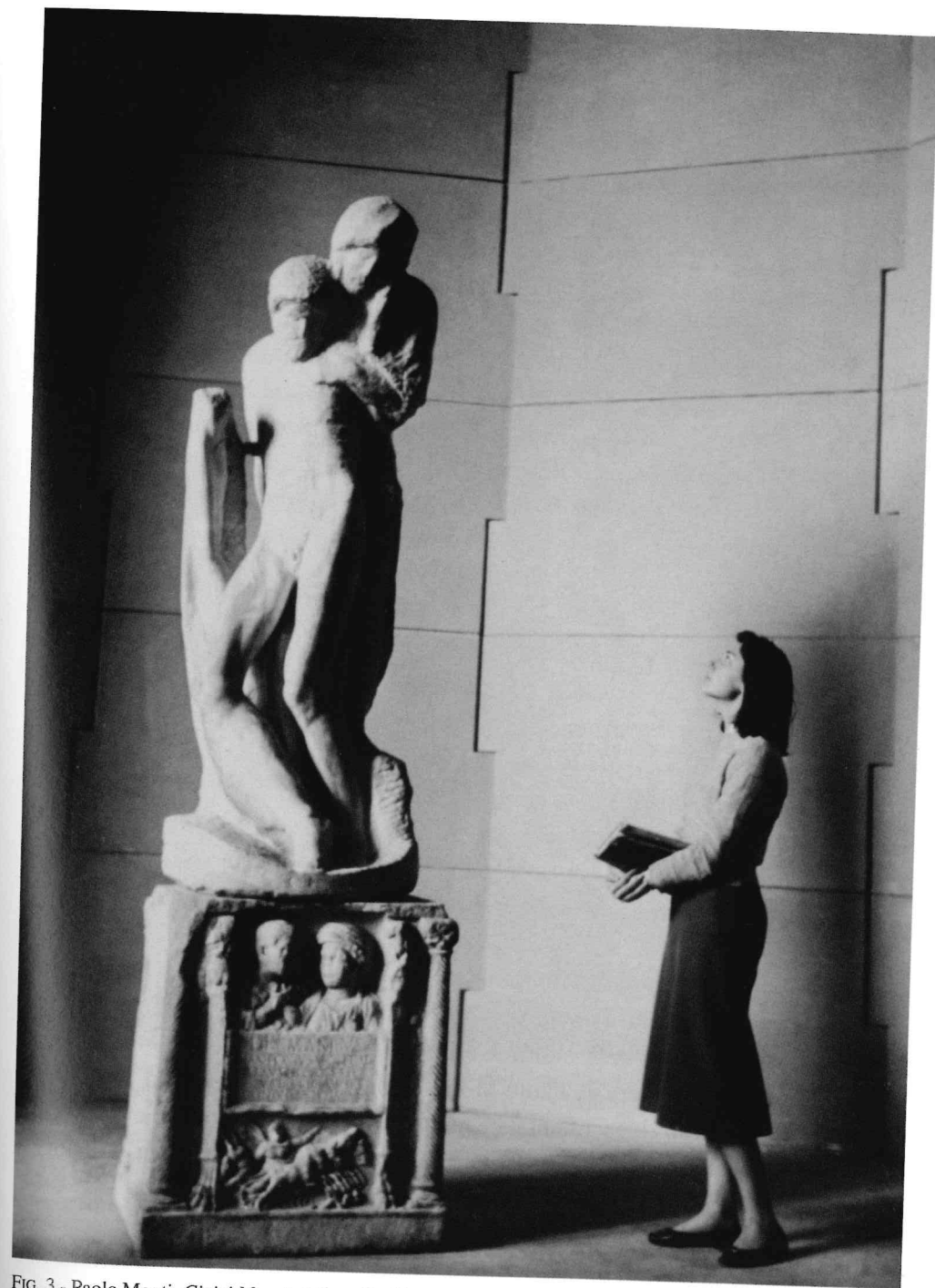


FIG. 3 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini*, 1956, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 10x15 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

Monti, oltre a fornire dati concreti per ricostruire il percorso del fotografo nei rapporti con l'opera.

La presenza, nell'archivio del fotografo, di circa 500 negativi (nel formato 24x36), il ritrovamento recente, nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico di Milano, di circa 100 fotografie col timbro "Paolo Monti", corrispondenti agli scatti scelti dal fotografo per il libro, rende ragione di un profondo e appassionato lavoro di ricerca, di indagine e di comprensione della scultura michelangelolesca⁽⁸⁾.

È nota l'ampiezza del lavoro di Monti rivolta alle architetture museali – lavorò con Albini a Genova, con Scarpa a Verona e a Torino, oltre che col BBPR a Milano e a Carpi – e l'impegno nelle campagne di rilevamento del centro storico di Bologna e delle principali città dell'Emilia Romagna, impegno che mise in evidenza un agire fotografico in sintonia con le più sentite e aggiornate esigenze della riflessione e dell'operato nell'ambito della tutela del patrimonio storico-artistico. La *"ricognizione fotografica dell'esistente"* – come ha detto Andrea Emiliani in rapporto al lavoro di Monti – [...] *ha ricoperto un ruolo determinante proprio in quel movimento di conoscenza e di riappropriazione che unisce, in uno sforzo, un doppio risultato [...]. Assai più che non la scuola e la stessa ricerca specifica, la ricognizione fotografica, attivando processi di comunicazione immensi attraverso la stampa, ha giovato al patrimonio artistico una costante dinamica dei suoi confini, quasi tornando ad imporre all'occhio quella funzione organizzativa e classificatoria che sta alle origini stesse dell'opera storica di tutela artistica e della proposta operativa rappresentata dal museo"*⁽⁹⁾.

Ciò dicendo, Emiliani sottolineava con forza il ruolo primario e centrale dell'operare fotografico come processo di *ri-cognizione*, cioè di conoscenza nuova dell'oggetto della ripresa, profondamente diversa da quella propria degli studi di scuola e della ricerca.

La conoscenza proposta da Paolo Monti della *Pietà Rondanini* è così totalmente nuova, e lo è anche rispetto a quella proposta dalla precedente tradizione fotografica rivolta alla stessa *Pietà*⁽¹⁰⁾. Ha, inoltre, un'importanza notevole anche in rapporto ai lavori dedicati alla scultura da Paolo Monti, appassionato, non a caso, di scultura barocca e di arte tardo rinascimentale e non soltanto classica, come è evidente dai suoi lavori dedicati alla Fontana di Trevi, alla fontana di Piazza Navona, agli angeli di Ponte Sant'Angelo⁽¹¹⁾.

Se molte sono le riflessioni scritte lasciate da Paolo Monti sul suo operato che ne mettono in luce la statura di intellettuale, nutrito di profonda cultura letteraria e artistica, non conosciamo suoi scritti dedicati alla *Pietà Rondanini*. Unica testimonianza in proposito è quella di Antonio Arcari che, a conclusione di un lucido e



FIG. 4 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, Pinacoteca con pala del Mantegna*, 1956, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 10x15 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

penetrante saggio del 1982 in cui cerca di individuare gli elementi fondanti il linguaggio fotografico di Monti, scrive che è possibile scorgervi “ [...] *tre filoni vitali e creativi: il rilevamento di una materia che, grazie alla fotografia, diventa forma quasi totalmente astratta ma ancora simbolica [...]; la ricerca alla ‘scoperta’ di forme nuove, casuali, impreviste – com’era il caso degli esperimenti sulla diffrazione della luce – [...]; l’invenzione infine di forme insolite, ma cercate, com’era il caso dei chimigrammi [...]. Presiedevano di volta in volta a questa volontà di ‘documentare’, di ‘scoprire’, di ‘inventare’, che sono i tre momenti in cui, secondo lo stesso Monti si realizza il suo lavoro, Piet Mondrian e gli astrattisti, Moholy Nagy e Man Ray, i materici e magari il Michelangelo della Pietà Rondanini che Monti tanto ammirava*”⁽¹²⁾.

Al di là dei possibili riferimenti che il linguaggio di Monti sicuramente ha in molte esperienze fotografiche e pittoriche del Novecento, è lecito domandarsi il perché di un simile interesse per Michelangelo e soprattutto per l’ultimo Michelangelo, il Michelangelo “tragico” della *Pietà Rondanini*. Non si può non ricordare in proposito come sia stato Georg Simmel, filosofo della storia e maestro di Lukács, autore di penetranti scritti su Rembrandt, Rodin e Michelangelo, a individuare in ciascuno di loro qualcosa di assolutamente unico e irripetibile, dato come categoria aprioristica, in senso ideale e metafisico. E Michelangelo “è” per Simmel la “categoria” del “tragico”, nell’opposizione e nel confronto impari tra “vita e “forma”, in cui la vita ha la pesantezza della tragicità e in cui si dichiara l’impossibilità della compiutezza e di un esito positivo della lotta, rinnegando così l’estetica rinascimentale della perfezione, così come appare nell’ultima *Pietà*”⁽¹³⁾.

Probabilmente è questa tragicità che interessa Monti, laddove si comprende che il suo fotografare quest’opera ha le caratteristiche di un confronto serrato, stringente, quasi un assedio ai limiti dell’ossessione. Dalle testimonianze raccolte, Monti trascorre pochi giorni in isolamento con l’opera di Michelangelo, oscura la finestra che getta luce naturale sull’opera e, in ben 500 scatti, si confronta con essa, spostando continuamente il punto di vista e le direzioni della luce, indagando le superfici scabre, quasi in una volontà estrema di possesso della materia scolpita e incisa.

Troviamo conferma di questo suo interesse per la materia scolpita anche in alcune sue sparse osservazioni scritte. In un breve passo dedicato alla fontana di Trevi egli dice: “È noto che lo spettatore normale ed anche il turista, pure attratto dalla novità, non vede di solito che l’insieme, ha cioè una visione [...] del tutto superficiale, esterna al monumento. Non entra nelle cose, non esplora con curiosità la materia e i particolari, non muta i punti di vista [...] soprattutto non sente i rapporti [...] interessanti e complessi fra architettura e scultura, fra acqua e pietra, fra l’ordine

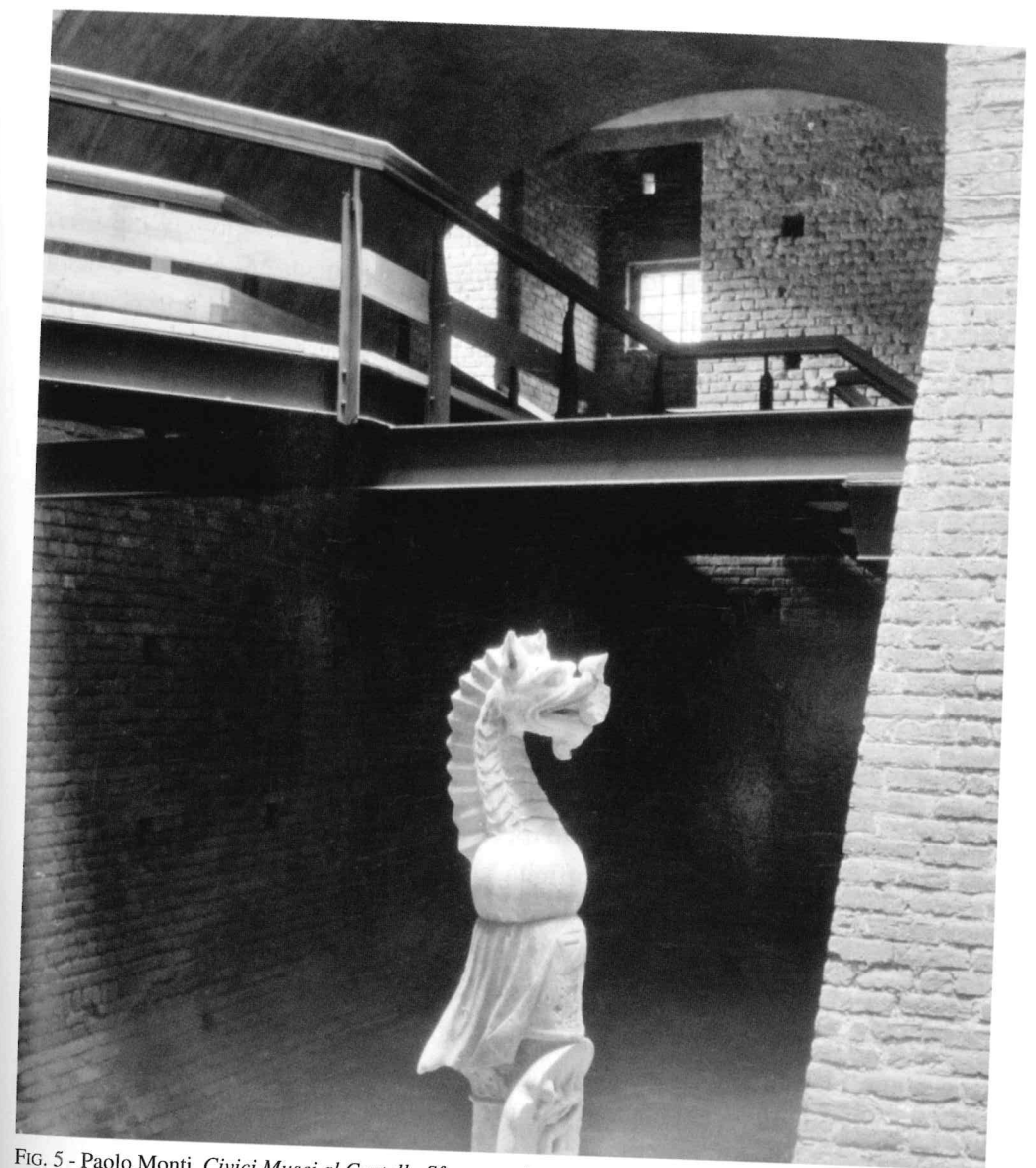


FIG. 5 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, Cortile interno*, 1956, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 10x15 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

*architettonico del palazzo Poli e il falso disordine delle rocce che simulano un ambiente naturale con una continua invenzione di forme, che secondo la nostra esperienza attuale potremmo definire informali e astratte. Le possibilità analitiche della fotografia, la sua capacità di rendere la presenza, il peso della materia [...]»⁽¹⁴⁾. È l'appassionata indagine sulla materia che lo porta a riprendere la *Pietà* secondo un percorso visivo che è un continuo stare lontani (nelle riprese d'insieme) e avvicinarsi, seguendo le stesse fasi, la stessa genesi seguita da Michelangelo nella lavorazione: dall'intero (FIG. 6) al braccio della prima versione, al gruppo delle gambe, al retro (FIG. 7), visto tramite lo specchio (che supera così l'unico punto di vista e permette visioni simultanee; FIG. 8), per concludere con un'intensissima sequenza, la più lunga, sull'abbraccio tra la Madre e il Figlio (FIG. 9) e, in ultimo, non a caso, sul volto di Cristo (FIG. 10).*

La luce, che varia per incidenza e quantità, amplia e moltiplica i punti di vista, sottolinea la forza della materia, le linee di tensione e rottura o di continuità, le durezze del cosiddetto "non-finito", i contrasti che vengono dalla materia stessa, fino a una percezione talvolta straniata della forma, in una sorta di "visionaria" (termine da lui usato più volte nei suoi scritti per definire la componente immaginativa di un pur lucido e razionale agire) alterazione della forma stessa in cui addirittura concavo e convesso, vuoti e pieni si confondono e si scambiano.

La tensione è anche insita nel lavoro, che sembra avere i toni e le caratteristiche di una forte sperimentazione nel rapporto tra luce e materia (fondamentale per la fotografia, ma, e qui vengono in luce le affinità, anche per la scultura), ed è un esperire le possibilità stesse del linguaggio fotografico, le possibilità di ampliare la conoscenza spostando sempre più il limite ultimo di questa possibilità. L'operare di Monti lavora su questa soglia, spostando continuamente i limiti di una fotografia che non può più essere intesa esclusivamente come documento, o che, nell'accezione di Monti, gioca inevitabilmente sull'ambiguità di ciò che il soggetto vuole credere certo, ma che non può esserlo compiutamente laddove il fotografo attua costantemente un lavoro di interpretazione e di scelta⁽¹⁵⁾.

Dai 500 scatti Monti passerà a una selezione di 200 circa per poi procedere a un'ultima selezione, quella per il libro, fatta di 102 scatti. Dopo il confronto con l'opera, quindi, che vede scatti in cui il punto di vista si può spostare anche solo di pochi millimetri, il fotografo si confronta anche e soprattutto con il proprio lavoro sull'opera e procede a un'ulteriore selezione in base all'immagine finale che dell'opera e del proprio lavoro vuol dare. Mentre le stampe rispettano l'integrità del negativo, le fotografie stampate nel libro spesso hanno tagli più consistenti, in ragione di esigenze comunicative diverse.

Nella consapevolezza profonda del proprio lavoro e delle tensioni che inevitabilmente lo avrebbero sempre attraversato, aveva sottolineato nel 1957 "[...] l'originalità di questo mezzo espressivo che obbliga l'uomo a dialogare con la realtà esterna che mai può essere elusa: la fotografia infatti ci propone in termini attuali e drammatici, l'eterno rapporto soggetto-oggetto come occasione d'arte o quantomeno di comunicazione", arrivando comunque a concludere, citando in modo esemplificativo l'operato di un fotografo come Otto Steinert, che in essa forse si può realizzare quella "che Goethe definiva 'la conquista degli oggetti tramite l'occhio'"⁽¹⁶⁾.

* Il presente saggio nasce da un intervento da me tenuto alla Giornata di Studi "10 piccoli Quaderni. Fotografia, arte, intrecci (1995-1996)" organizzato dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Bologna l'11 dicembre 2006. Ringrazio sentitamente Corinna Giudici, responsabile dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna, per avermi gentilmente concesso di pubblicare su "Rassegna" il mio contributo alla Giornata.



FIG. 6 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini*, 1977, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 18x24 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 7 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini (particolare)*, 1977, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 18x24 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini (lo specchio)*, 1977, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 18x24 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 9 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini (particolare)*, 1977, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 18x24 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano

- ⁽¹⁾ Il 20 aprile 1956 la Società "Fotogramma", con sede in via V. Colonna al 9, chiese di scattare fotografie nel Museo d'Arte Antica (cfr. Prot. N. 224 Ripartizione Educazione, n. 1225 Protocollo generale, Archivio Musei Civici Castello Sforzesco, Milano). Oltre alla testimonianza di eredi e amici di Paolo Monti, i timbri che compaiono al verso di alcune fotografie conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano mettono in evidenza il rapporto tra Monti e la Società "Fotogramma": negli stessi anni le fotografie, scattate per il medesimo servizio sui nuovi allestimenti, furono timbrate in due modi diversi, "Foto 'Fotogramma' s.r.l., Studio Laboratorio Fotografico, Via V. Colonna, 9" e "Paolo Monti, Via V. Colonna, 9, Milano", evidenziando così il rapporto esistente tra il fotografo e la Società per cui lavorava. Tale Società modificò il proprio nome in "Fotogramma S.r.l. Foto Cine TV" dal 20 marzo 1961, spostando la propria sede in piazza Velasca, 5. Cessò poi l'attività il 1 luglio 1970 (cfr. Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, Milano, *Registro delle Ditte. Società a responsabilità limitata*, n. di denuncia 580902, 31 marzo 1961).
- ⁽²⁾ Cfr. A. ARCARI, *Paolo Monti tra realtà e astrazione*, in *Paolo Monti. I Grandi Fotografi*, Milano, Fabbri Editore, 1987, p. 7; Idem, *Forma e materia*, ibidem, pp. 59-61. Il critico Antonio Arcari (1923-1984) traccia nei suoi brevi saggi quello che a mio avviso rimane ancora oggi uno dei profili biografici ed intellettuali più significativi ed appassionati di Paolo Monti, insieme agli scritti e alle note a lui dedicate da Andrea Emiliani e Paolo Fossati. Cfr. P. FOSSATI, *Introduzione*, in *Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, p. 9; A. EMILIANI, *Paolo Monti maestro della cultura moderna*, ibidem, pp. 11-15; A. EMILIANI, *Un grande ritorno*, in *L'Arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Milano, Skira, 2002, pp. 43-46.
- ⁽³⁾ Cfr. L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS (BBPR), *Il riordino dei Musei del Castello Sforzesco di Milano*, in "Casabella", n. 211, 1956-1957, pp. 51-77. Nell'articolo sono pubblicate fotografie di Paolo Monti che corrispondono a diversi positivi originali timbrati, conservati presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. È da notare come nell'articolo su "Casabella" le fotografie siano state pubblicate senza indicazione d'autore, e lo stesso si verifici per le edizioni delle stesse in cartolina, in accordo con una logica che vedeva prevalere, nella comunicazione, l'operato degli architetti rispetto a quello del fotografo.
- ⁽⁴⁾ Per una visione complessiva del percorso di Paolo Monti, cfr. i testi raccolti nella bibliografia pubblicata in G. CHIARAMONTE (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie 1950-1980*, Milano, Federico Motta Editore, 1992, pp. 186-189, tra cui si segnalano i testi di G. TURRONI, *Paolo Monti trent'anni di fotografia 1948-1978*, catalogo della mostra, Reggio Emilia, 1979, e di R. VALTORTA in *Paolo Monti. Laboratorio Ossolano*, Milano, Istituto di Fotografia Paolo Monti, 1985, pp. 9-13. In anni più recenti, invece, per una puntuale e rigorosa analisi del linguaggio di Monti in rapporto all'opera d'arte, cfr. P. CAVANNA, *Inquadrare*, in *L'arte per l'arte. Paolo Monti interpreta Fiumana e il Quarto Stato*, catalogo della mostra, Volpedo, Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 1999, pp. 13-22.
- ⁽⁵⁾ Questa attenzione agli ambienti "minori" è una costante dell'operare di Monti che caratterizza già il periodo veneziano, in cui campi, campielli, portici, calli della città lagunare sono da lui ripresi con forti contrasti tra luci e ombre e una contrapposizione netta tra bianco e nero, un nero che Monti mette in relazione con un suo dato psicologico, una tensione "di rabbia", una nota cupa e sofferta del temperamento. Temperamento che invece si rasserenava nelle fotografie

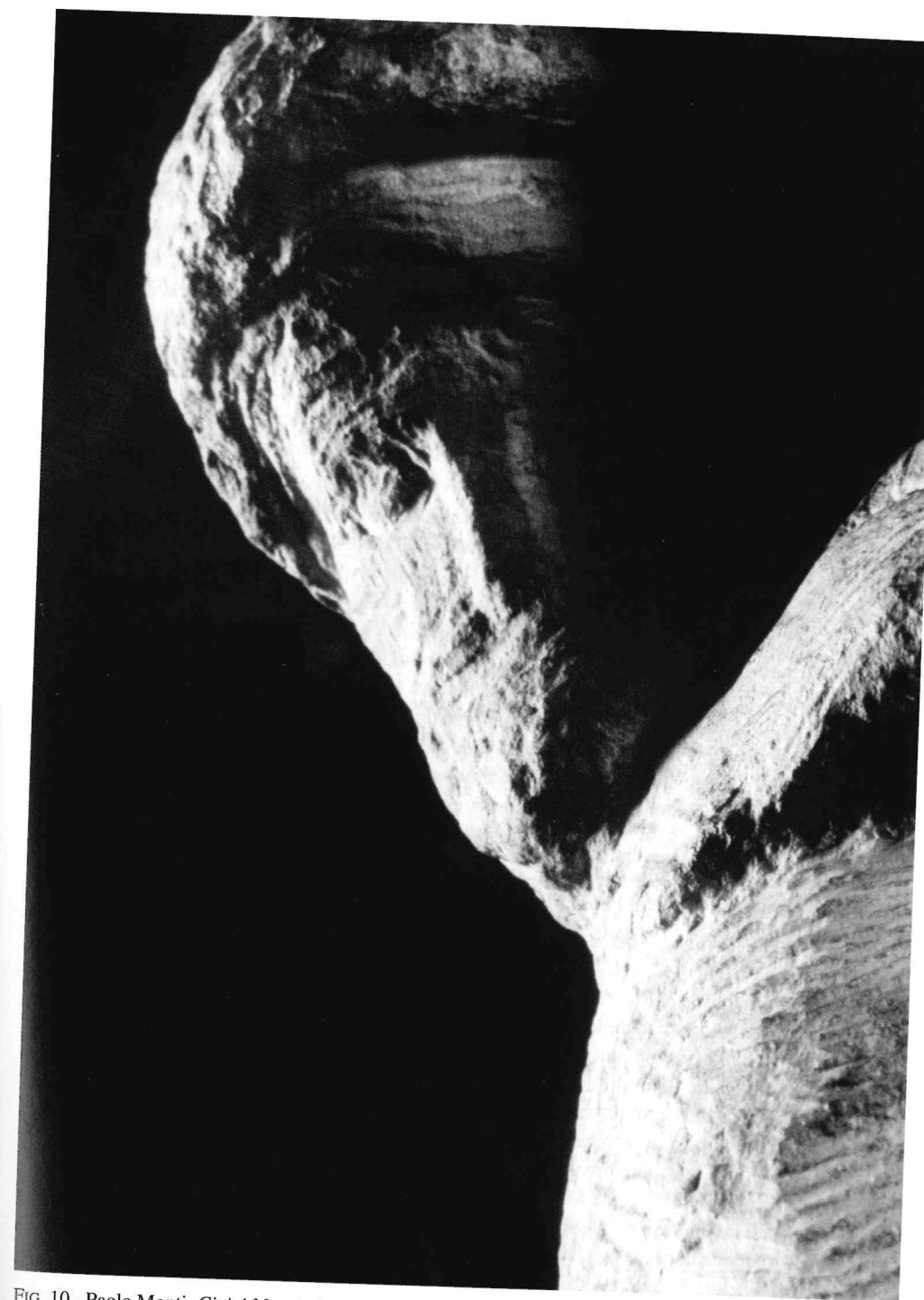


FIG. 10 - Paolo Monti, *Civici Musei al Castello Sforzesco di Milano, La Pietà Rondanini (particolare)*, 1977, gelatina a sviluppo su carta baritata lucida, 18 x 24 cm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

di architetture e in quelle per i musei, chiare e luminose, dove l'incarico di committenza evidentemente induce un maggior controllo e un'esattezza nella rappresentazione che attenua le istanze psicologiche.

Le fotografie conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, tutte gelatine a sviluppo su carta baritata lucida e di formato 10x15, non sempre portano al verso il timbro del fotografo, ma l'attribuzione è consentita dal raffronto con le altre fotografie timbrate. Il timbro che ricorre è quello relativo al domicilio di Paolo Monti in via T. Tasso al 15 (cfr. nota 8).

- (6) Peppi Battaglini, editore e titolare dell'omonima libreria in corso Monforte al numero 1, fu Presidente dell'Associazione di categoria dei Librai milanesi e manager dell'editore svizzero Görlich (cfr. F.P. CONTE, *Guida ai piaceri di Milano*, Milano, Sugar Editore, 1972, p. 316). Battaglini aveva già promosso per Paolo Monti il libro: G. CHIESA BELLAZZI, P. MONTI, *Venezia e la sua Gondola*, Milano, Görlich, 1974. Ringrazio Andrea Battaglini per avermi cortesemente fornito informazioni su suo padre.
- (7) *La Pietà Rondanini di Michelangelo Buonarroti. Fotografie di Paolo Monti*, Milano, Peppi Battaglini Editore, 1977, Premessa, s.p.
- (8) Le 91 fotografie della Pietà conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano sono tutte gelatine a sviluppo su carta baritata lucida (formato 18x24) e portano il seguente timbro a inchiostro al verso: "Paolo Monti, corso Sempione, 28, 20146 Milano". Paolo Monti aveva fondato una ditta a Milano, la "Foto Studio 22", di cui era unico proprietario, il 1° giugno 1961. La ditta mantenne la propria sede in corso Sempione al 14 fino al 3 novembre 1965, data in cui si spostò in via T. Tasso al 15, indirizzo che risulta essere anche il domicilio di Monti sin dall'anno di fondazione della ditta, il 1961. La ditta cambiò poi sede e denominazione il 1° gennaio 1976, chiamandosi "Paolo Monti Fotografo" e spostandosi in corso Sempione al 28 (cfr. Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, Milano, *Registro delle Ditte, Ditta individuale*, n. di denuncia 583893, 9 giugno 1961; ibidem, *Registro delle Ditte. Denuncia di Modificazione*, n. d'iscrizione 583893, data della notifica del provvedimento d'ufficio 13 ottobre 1965, data della deliberazione 3 novembre 1965; ibidem, *Registro delle Ditte*, data del rilascio 29 agosto 1977).
- (9) A. EMILIANI, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima, materiali e problemi. Volume primo. Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 162. Il saggio è illustrato da più di 100 fotografie di Paolo Monti.
- (10) Cfr. S. PAOLI, *Le fotografie della 'Pietà' prima del suo arrivo al Castello Sforzesco. Note storico-critiche*, in M.T. FIORIO, L. TONIOLO (a cura di), *La Pietà Rondanini: il Michelangelo di Milano. Conoscenza e conservazione*, Comune di Milano, 2006, pp. 31-44. Nel saggio si ripercorre la fortuna fotografica della *Pietà Rondanini* prima del 1952 – anno in cui viene acquistata dal Comune di Milano e quindi esposta ai Musei Civici del Castello Sforzesco – fortuna legata alle fotografie Primoli (1890), Alinari (1911-1912), Alinari e Anderson (1922-1930), G. Vasari (1952). I diversi autori hanno sostanzialmente lavorato basandosi su tre sequenze articolate sull'intero, sulle gambe del Cristo e sul nucleo dei due volti della Madre e del Figlio, rispettando sempre un punto di vista frontale. Non si può non ricordare in proposito l'attenzione dedicata da H. Wölfflin alla fotografia di scultura e come egli indichi preferibile adottare, per la scultura del Rinascimento, il punto di vista frontale, non da intendersi scontato, invece, per quella di epoca barocca (cfr. H. WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", 1896, pp. 224-28, edito in traduzione francese in *Pygmalion Photographie. La sculpture devant la caméra. 1844-1936*, Genève, Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire, 1985, pp. 127-136).

(11) Cfr. A. ARCARI, *Forma e materia*, cit.

(12) A. ARCARI, *Paolo Monti tra realtà e astrazione*, cit., p. 10.

(13) L. PERUCCHI, G. Simmel. *Michelangelo*, Milano, Abscondita, 2003 (I ed. 1910). Ibidem pp. 79-87: il "tragico" è visto come categoria in grado di interpretare la crisi del soggetto e della cultura moderni, in cui ciò che presiede allo sviluppo del soggetto è anche ciò che conduce alla sua autodistruzione. Cfr. anche quanto Simmel sostiene nel suo *Conflitto della civiltà moderna* del 1918. L'ultima opera di Michelangelo fu proprio studiata e rivalutata nel 1910 da Simmel e Wilhelm Worringer.

(14) *Monti fra acqua e pietra*, in "Foto magazin", XII, 1967, luglio, 7, pp. 48-57, ora in F. BERTOLINI (a cura di), *Paolo Monti. Scritti scelti (1953-1983)*, Palermo, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2004, pp. 74-75.

(15) "[...] quando diciamo che la fotografia è documento il più delle volte crediamo di dire qualcosa di molto preciso. È un po' come quando [...] si dice che essa è la presenza di una cosa assente. C'è molta ambiguità in queste descrizioni (o definizioni?). [...] Diciamo che un documento è la certezza di una determinata cosa che la fotografia ci rappresenta e a cui noi dobbiamo credere. [...] Il documento, allora, è la registrazione importante di una cosa a cui noi siamo interessati...", in Paolo Monti. *Intervista di Angelo Schwarz*, in "Diaframma - Fotografia italiana", 1978, dicembre, n. 244, pp. 35-37, poi pubblicata in *Paolo Monti fotografo...cit.*, 1983, pp. 132-134.

(16) PAOLO MONTI, *Prima mostra internazionale biennale di fotografia*, catalogo della mostra, Venezia, 1957, pubblicato in F. Bertolini, cit., pp. 51-54.

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

Torrioni o serbatoi?

Gianluca Lapini

Molti avranno sicuramente notato che nelle città e nei paesi della pianura padana sono frequenti i serbatoi "pensili" degli acquedotti. Questi manufatti, che hanno una eminente funzione tecnologica, particolarmente necessaria nei luoghi di pianura (regolarizzazione della pressione nell'acquedotto e accumulo d'acqua per sopperire alle punte di consumo), oltre ad essere piuttosto ingombranti e vistosi, rischiano di essere, e lo sono davvero in molti casi, piuttosto brutti. Non sono per questo mancati i tentativi di architetti e ingegneri di abbellire in modo più o meno fantasioso questi manufatti. Per esempio a Milano uno di questi tentativi, in stile "torre medioevale", è tuttora visibile nell'area dell'ex stabilimento Pirelli della Bicocca, in viale Sarca 230, un po' anacronistico, a dir la verità, in quella (un tempo) sperduta landa di periferia.

Ma l'esempio più importante della nostra città, e forse uno dei più significativi in Italia, è quello dei serbatoi per l'acqua potabile che furono realizzati all'interno dei torrioni rotondi che sono posti ai lati della facciata del Castello. Essi furono costruiti, fra la fine dell'800 e gli inizi del '900, quando il Comune di Milano, dopo la sofferta e tardiva decisione di dotarsi di un acquedotto pubblico, si trovò in difficoltà a garantire le punte giornaliere di consumo di acqua, a causa della assai positiva rispondenza della cittadinanza a questa iniziativa. Si dovette per questo dotare l'impianto di una coppia di serbatoi di accumulo per la cui sistemazione in pieno centro cittadino fu trovata una soluzione esteticamente impeccabile, risparmiando alla città una potenziale bruttura.

Questi manufatti sono ormai da molto tempo in disuso, in quanto la loro funzione fu presto superata dall'evoluzione della struttura dell'acquedotto milanese. Essi rappresentano comunque un'interessante e curiosa dimostrazione di come i nostri bisnonni riuscirono a conciliare moderno e antico, in anni di tumultuosa crescita della "città che sale", e ci è quindi sembrato che valesse la pena di raccontare qualcosa di più su come erano fatti e su come vennero realizzati.

Il Torrione Est

La costruzione dei due serbatoi fu effettuata in due differenti momenti, a distanza di circa dieci anni l'uno dall'altro, in concomitanza con la radicale ristrutturazione del Castello intrapresa dall'arch. Luca Beltrami, in occasione della quale il fronte dell'edificio che si affaccia sull'attuale piazza Castello fu sottoposto a importanti modifiche ai torrioni laterali, alle quali come è noto si aggiunse la costruzione della torre del Filarete. Per avere un'idea di come si presentassero i due torrioni prima di tale intervento, si può osservare una fotografia (FIG. 1) di poco precedente ai restauri: le torri erano assai più basse e tozze di come oggi le vediamo, ed erano di forma cilindrica, con il coronamento scoperto⁽¹⁾. Il rialzo e la copertura furono dettati sia dalla volontà di recuperare il loro presunto aspetto originale, dando maggior slancio alla costruzione⁽²⁾, sia dalla necessità di avere una quota significativa per l'acqua nei serbatoi (FIG. 2).

Nel Torrione Est (quello di destra guardando la facciata del Castello) fu sistemato il primo dei due serbatoi a servizio dell'acquedotto, consentendo di creare una riserva d'acqua di circa 1.200 mc e di avere un pelo libero dell'acqua a 35 m sopra il piano medio delle pompe della prima stazione di pompaggio dell'acquedotto, che era stata realizzata nel 1889 a poca distanza dal Castello, vicino all'Arena.

Il progetto idraulico fu curato dall'ing. Cesare Saldini, che era anche assessore comunale. Dai disegni che ci sono rimasti presso l'Ufficio Tecnico dell'Acquedotto sembra che siano state valutate alcune differenti soluzioni costruttive, prima di scegliere la configurazione del serbatoio che fu effettivamente realizzata. Secondo uno di questi progetti il serbatoio, che doveva essere costruito in lamiera di ferro chiodata, avrebbe avuto una forma cilindrica, con un diametro totale pari a circa 18 m, ed avrebbe poggiato solo perimetralmente su di una serie di archi di rinforzo del muro di contorno del Torrione; il fondo del serbatoio sarebbe stata una calotta sferica, a concavità verso il basso.

Questa soluzione fu però scartata, probabilmente a causa delle sollecitazioni eccessive a cui sarebbe stato sottoposto tale fondo di grande diametro, e ne fu studiata una alternativa, nella quale il serbatoio assumeva una forma toroidale (a ciambella); tale espediente avrebbe permesso di realizzare un sostegno centrale, e di avere un fondo sempre a concavità verso il basso, ma di minori dimensioni, e sicuramente meno sollecitato (FIG. 3).

La soluzione effettivamente realizzata fu ancora diversa, con una forma del serbatoio metallico più complessa, ma probabilmente di maggiore facilità di esecuzione rispetto alla "ciambella"; era costituita da un fondo sferico centrale di diametro pari a m 11, a concavità verso l'alto, connesso a un tronco di cono rovesciato con base minore pari allo sferico e base maggiore con diametro m 16,5; quest'ultima dimen-

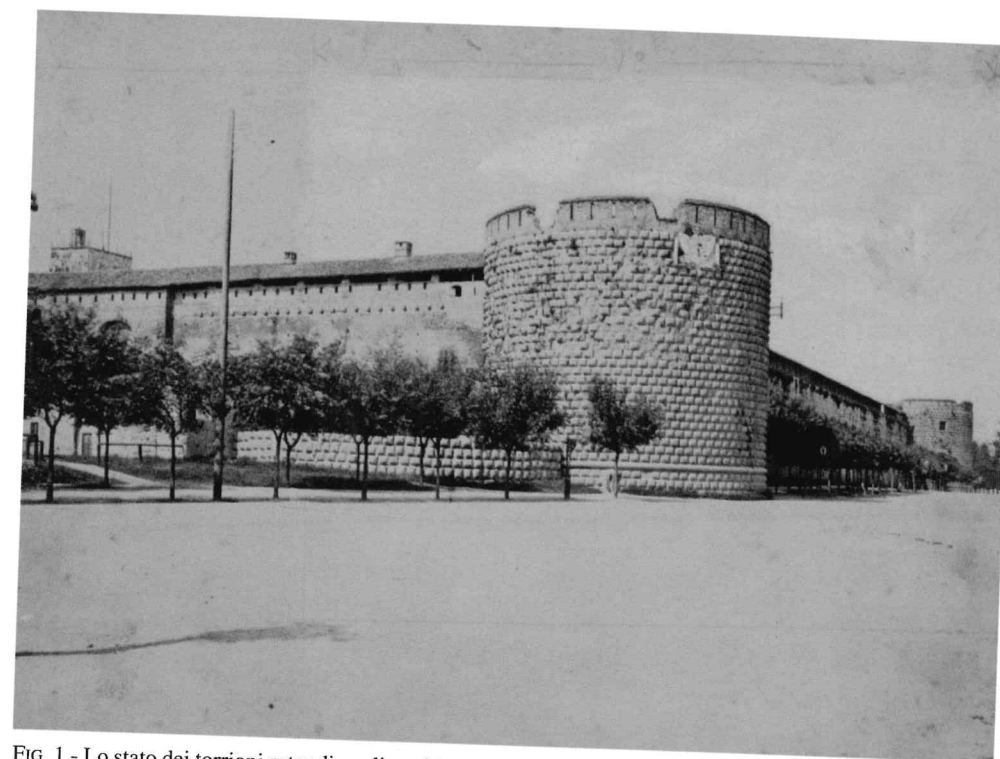


FIG. 1 - Lo stato dei torrioni rotondi negli anni immediatamente precedenti all'inizio dei lavori di ristrutturazione del Castello.

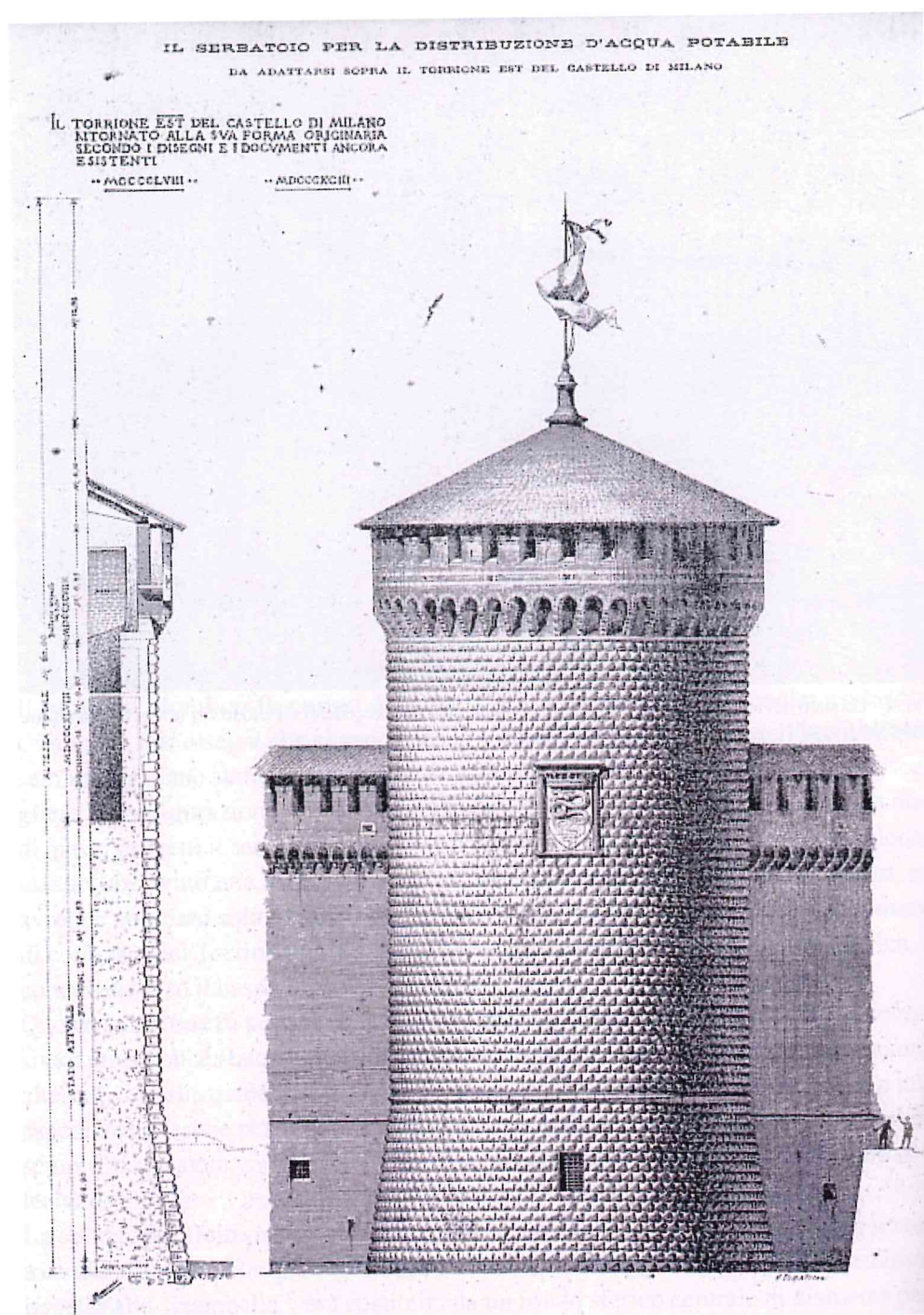


FIG. 2 - Progetto di restauro e rialzo del Torrione Est del Castello; nella sezione a sinistra si vede una prima ipotesi di sistemazione del serbatoio dell'acquedotto.

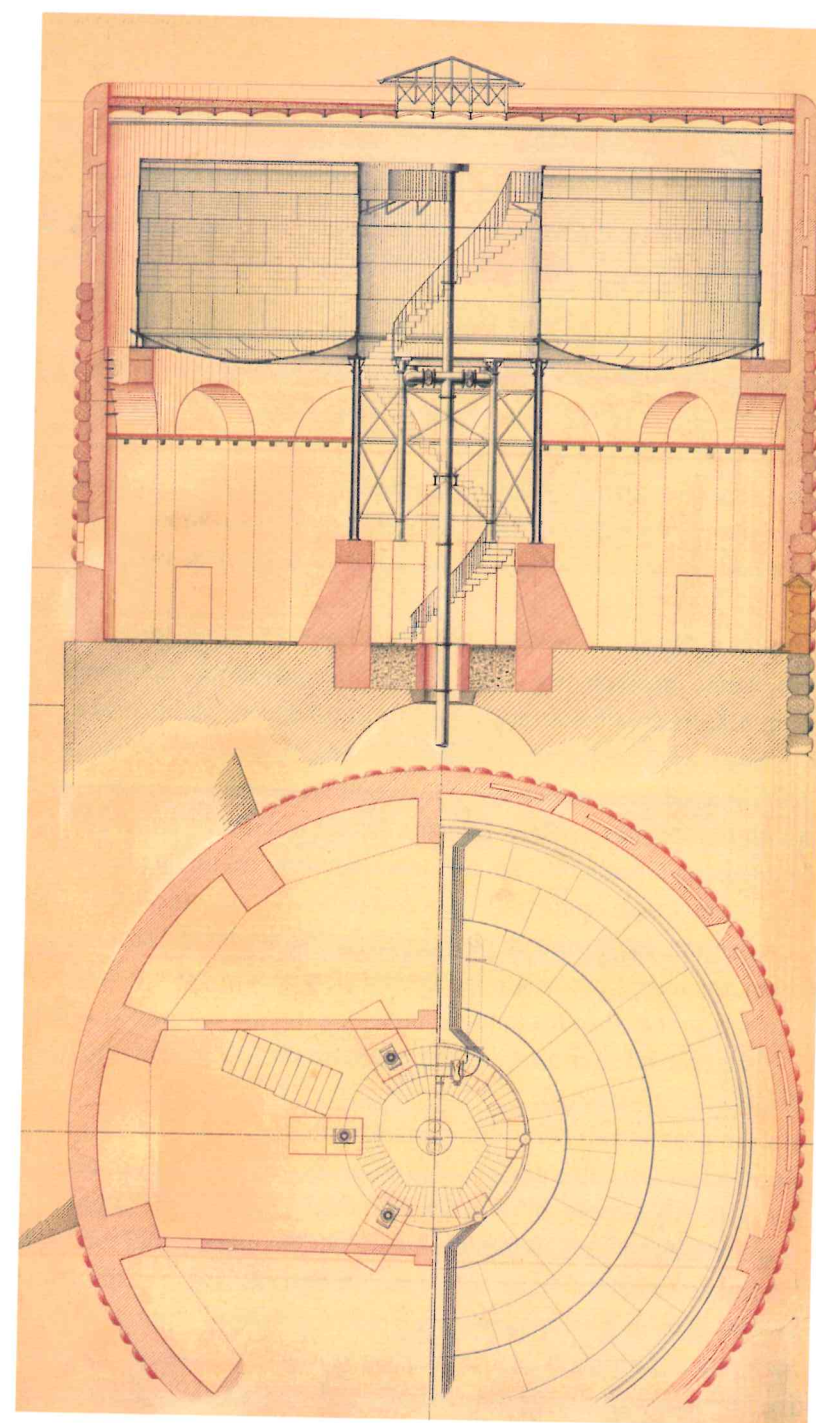


FIG. 3 - Progetto alternativo di serbatoio in ferro per il Torrione Est, con forma a ciambella, fondo concavo e appoggi perimetrale e centrale.

sione era pari a quella del cilindro sovrastante, che costituiva la parte principale del serbatoio (FIG. 4). In questo modo il manufatto non aveva più appoggi perimetrali, ma gravava tutto sul nucleo centrale in muratura della torre (FIG. 5). Inoltre, come si può intuire da una fotografia ripresa durante la costruzione (FIG. 6), fu prima possibile assemblare il serbatoio metallico sulla cima del torrione originale, senza l'intercalcio delle strutture murarie di contorno, e in seguito realizzare, tutto intorno, la muratura che faceva da rialzo della torre e da appoggio per la copertura⁽³⁾.

I lavori di restauro e di costruzione del serbatoio iniziarono verso la metà del 1893 e furono completati nella primavera del 1894. Fu lo stesso Luca Beltrami a descrivere i lavori intrapresi, in un paio di interessanti articoli della rivista "L'edilizia moderna", di cui egli era direttore, pubblicati su due numeri del 1893, anno in cui il manufatto fu realizzato (CFR. BIBL. 2 e 3).

Le opere di recupero del vecchio torrione richiesero una parziale demolizione della muratura esistente e una colata di calcestruzzo a maggior profondità rispetto al piano di posa del muro nuovo del serbatoio, al fine di garantire una migliore solidità di appoggio.

Sulla muratura originaria, di spessore pari a ben 7 metri, racchiudente le celle centrali della torre, venne innalzata una doppia muratura concentrica. La muratura esterna, di spessore m 1,3, era destinata a portare il solo coronamento della torre e il tetto, e fu rivestita di bugne in sarizzo. La muratura interna, alta m 8,45 e spessa alla base m 1,2, si rastremava fino in sommità dove raggiungeva lo spessore di m 0,9, andando a costituire una corona circolare, rivestita da una fascia di spesse lastre di granito, sulla quale poggiava il serbatoio. Tra le due murature vi era un intercapedine di circa m 2,5, e a quota m 7 esse erano collegate con una volta a botte anulare, destinata a rafforzare la struttura, e a fornire un passaggio per l'ispezione del serbatoio (FIG. 7).

Per le pavimentazioni dei percorsi più prossimi al serbatoio e per la volta a botte che collega strutturalmente il muro anulare interno e quello esterno, si utilizzò "lava metallica" (materiale bituminoso) dello spessore di cm 2, e sottostante calcestruzzo formato da ghiaietto grossolano.

Per le murature perimetrali furono usati mattoni nuovi forti pressati a macchina, legati con malta forte di calce di Casale Monferrato, lavorati a paramento regolare con faccia a vista. All'esterno, oltre la fascia in marmo sulla quale poggiavano i beccatelli (gli archetti aggettanti su mensole nella parte superiore del torrione), i muri furono costruiti con mattoni nuovi forti speciali delle dimensioni di cm 27x13x7, legati con malta di calce e sabbia lavorata a pietra; i mattoni erano a vista con ripassatura a cazzuola dei giunti. Tutte le opere murarie furono eseguite dalla Società Cooperativa Lavoranti Muratori, sotto la guida dell'ing. Francesco Arcelli.

Il serbatoio in ferro fu realizzato in loco dalla ditta Schlaepfer-Rochette di Torino. Come si può intravedere dai disegni e da una fotografia ripresa all'interno del serba-

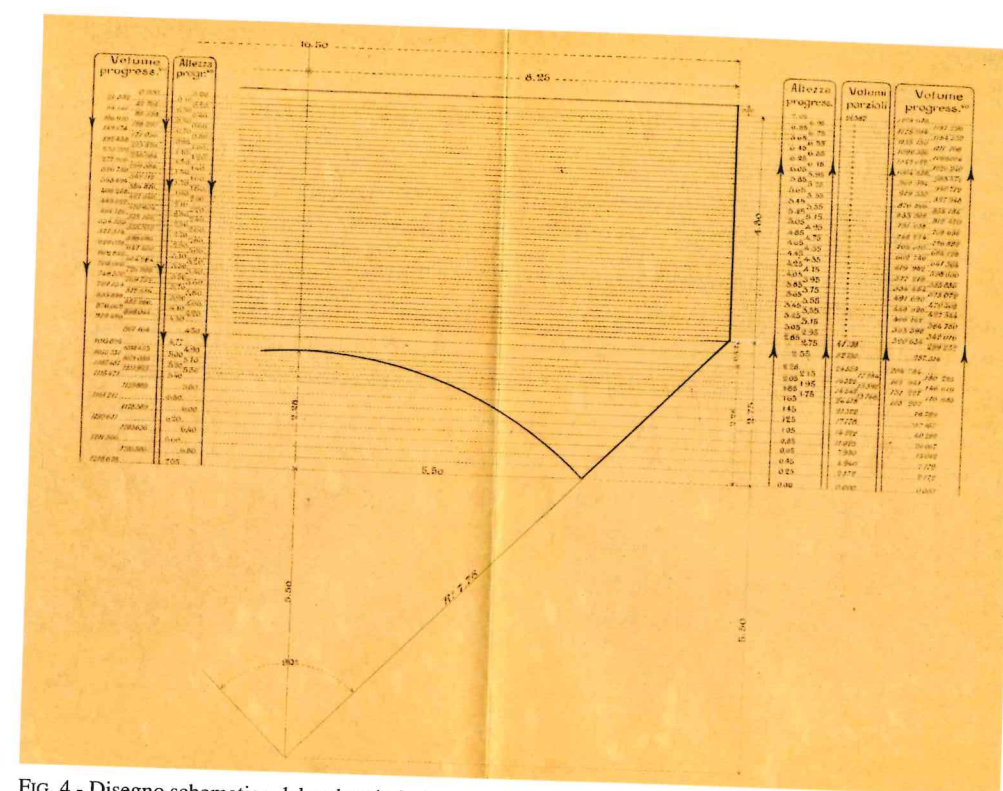


FIG. 4 - Disegno schematico del serbatoio in ferro per il Torrione Est, con le dimensioni e i calcoli di capacità in funzione del livello dell'acqua.

toio a opera finita (FIG. 8), la parte superiore cilindrica del serbatoio era formata da quattro corsi sovrapposti di lamiere chiodate, la parte conica da tre corsi di lamiere, mentre la volta sferica del fondo era rinforzata da numerose costole, come ben si intravede da una fotografia eseguita durante i lavori di costruzione (FIG. 9). Il peso complessivo a vuoto del serbatoio era di 35 tonnellate.

Le tubature, relative all'impianto dell'acqua potabile, entravano nel torrione a m 4 sotto il piano stradale, in corrispondenza della finestra che si apriva nel bugnato della base del torrione, percorrevano le celle poste sotto il serbatoio e salivano verticalmente in corrispondenza dell'asse della torre, attraverso l'apertura circolare presente già in origine nelle volte delle celle. Un ampio pozzetto esterno ne consentiva il raccordo con le tubazioni della rete di distribuzione.

Infine, il tetto a chiusura del torrione fu realizzato con un'ossatura in ferro, costruita presso lo stabilimento Aurora della ditta ing. Della Carlina, ma nascosta alla vista da una copertura in legno e tegole tradizionali.

Il costo totale della ristrutturazione del torrione fu di 150.000 lire, 43.200 delle quali andarono alla realizzazione del serbatoio.

Il Torrione Sud

La messa in servizio dell'acquedotto comunale ebbe, come si è accennato, un notevole successo e indusse il Comune a iniziare un'imponente opera di progressivo ampliamento a tutto il territorio municipale. Nei primi dieci-quindici anni di vita dell'acquedotto gli ampliamenti riguardarono i territori di nord-ovest, sia perché si partì dai primi impianti realizzati nella zona di via Dante-Foro Bonaparte, sia perché inizialmente questa era ritenuta l'area dotata di acqua di migliore qualità⁽⁴⁾. Nei primi anni del '900 erano in servizio (FIG. 10) le centrali di pompaggio dell'Arena, di via Parini (vicino ai Giardini Pubblici), del Rondò Sempione, vicino alla Cagnola (ora piazza Firenze) e del Rondò di Loreto. L'ampliamento della rete e del consumo d'acqua rese necessaria la costruzione, nel 1904, di un secondo serbatoio di accumulo, che fu sistemato nel Torrione Sud, quello di sinistra guardando la facciata.

Come nel caso del primo serbatoio furono probabilmente esaminate diverse soluzioni costruttive, ma la fabbricazione in ferro fu abbandonata a favore di quella in cemento armato⁽⁵⁾. Uno dei progetti conservati presso l'Ufficio Tecnico dell'Acquedotto, a firma dell'ing. Castiglioni, prevedeva un'elegante struttura monolitica a guscio di cemento, a pareti piuttosto sottili, poggiante su di un basamento ad archetti e colonne e dotata di un "asse" centrale cavo, per l'accesso e l'ispezione (FIG. 11). La scelta finale cadde però su di un manufatto in cemento armato a struttura più robusta e massiccia. Si trattò per la precisione di un doppio manufatto, nel quale un

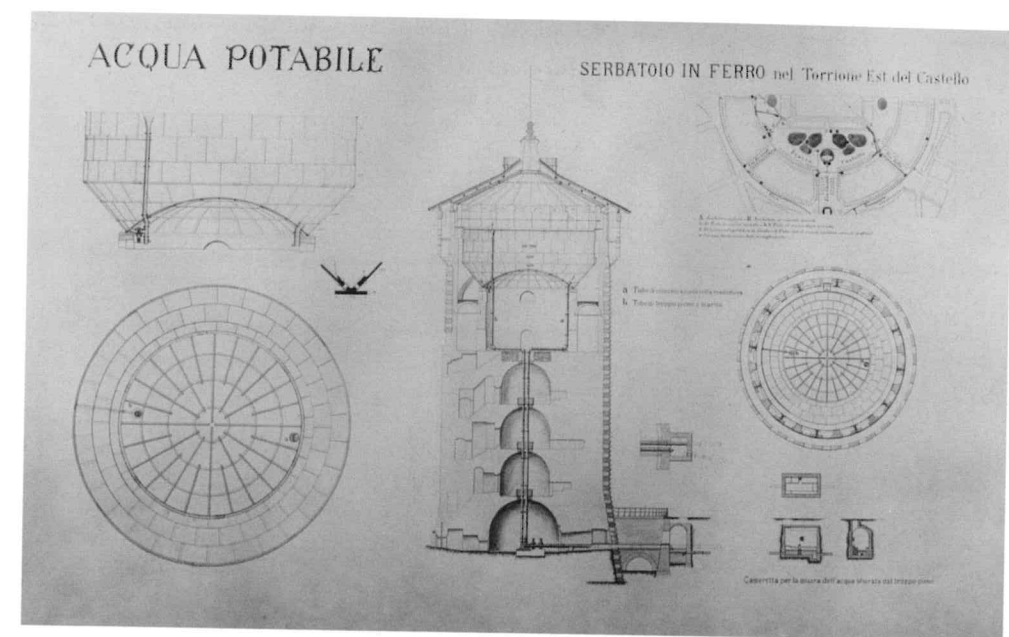


FIG. 5 - Progetto del serbatoio in ferro per il Torrione Est, come effettivamente costruito (fondo del serbatoio convesso e appoggio centrale su di una corona circolare).

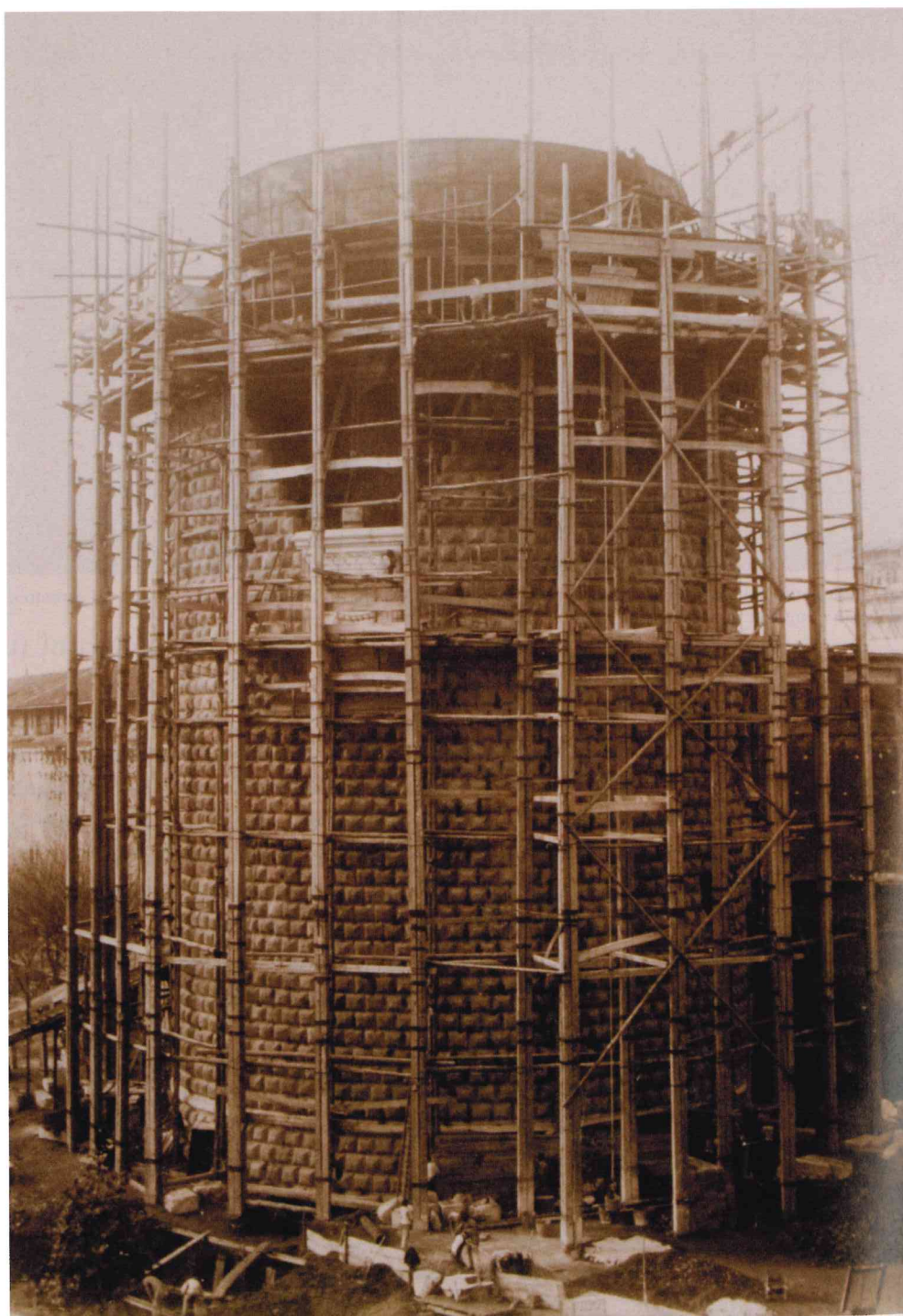


FIG. 6 - Il Torrione Est e il serbatoio in ferro durante la costruzione (verso seconda metà del 1893).



FIG. 7 - Il muro di appoggio del serbatoio in ferro nel Torrione Est e il camminamento per l'ispezione.



FIG. 8 - L'interno del serbatoio in ferro nel Torrione Est a lavori terminati.

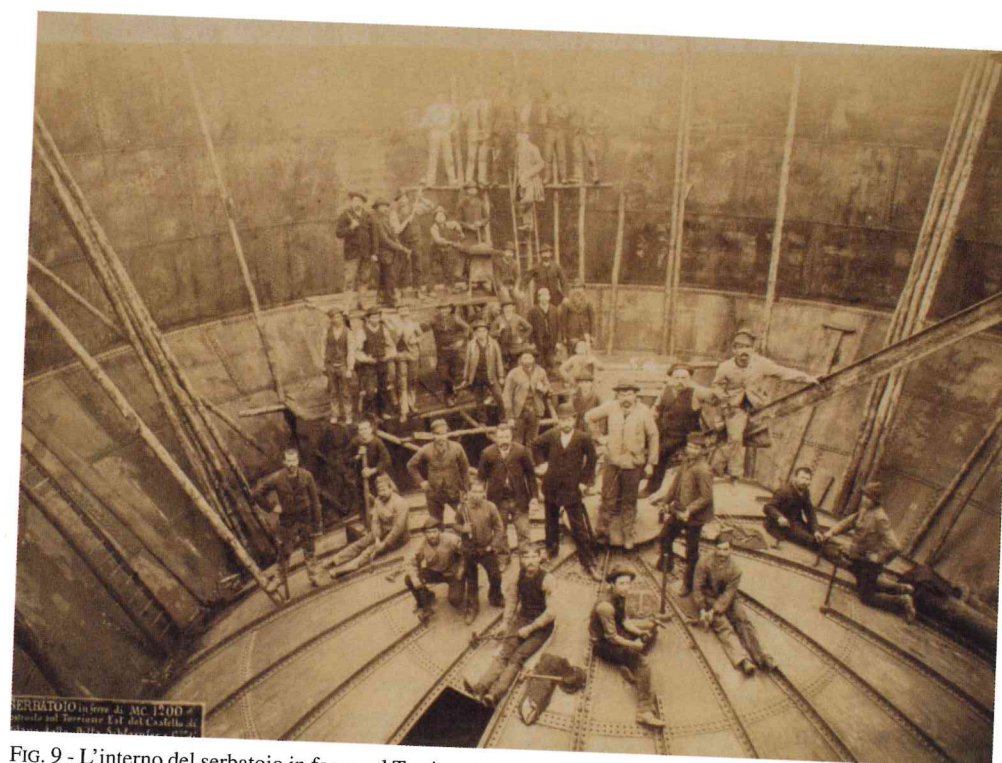


FIG. 9 - L'interno del serbatoio in ferro nel Torrione Est durante la costruzione.

serbatoio inferiore semiaperto, di più piccole dimensioni (circa 500 mc) raccoglieva i travasi di troppo pieno di quello principale superiore, da 1500 mc (FIG. 12). Quest'acqua, considerata non più buona per essere immessa nelle tubature dell'acquedotto, veniva usata per riempire i carri botte utilizzati per innaffiare le strade e per le esigenze della vicina stazione delle Ferrovie Nord.

Il fondo del serbatoio inferiore poggiava direttamente sulla muratura già esistente del torrione. Il serbatoio superiore era invece sostenuto da 22 pilastri in calcestruzzo armato, impostati sul massiccio della vecchia muratura; il suo fondo era costituito da un reticolato di travi sostenute dai suddetti pilastri e le pareti laterali cilindriche erano a loro volta irrigidite da un reticolo interno di travi in cemento armato, che risultavano quindi immerse nell'acqua (FIG. 13). La finitura superficiale interna dei due serbatoi era costituita da un semplice intonaco di cemento liscio. Nella parte superiore del serbatoio principale l'opera era completata da un ballatoio sporgente, che si raccordava alla muratura del torrione; la parete che contornava tale passerella di ispezione era rivestita di piastrelle in maiolica. Probabilmente qualche dubbio sulla effettiva tenuta all'acqua esisteva, in quanto la ditta esecutrice dei calcestruzzi non garantiva una mancanza totale di trasudamento, che in ogni caso non doveva superare 1/2 litro nelle 24 ore per ogni metro quadro di superficie bagnata.

Per quanto riguarda la costruzione dell'involucro esterno del torrione, fatta eccezione per le variazioni richieste dalle caratteristiche del nuovo serbatoio, le soluzioni furono analoghe a quelle adottate per il Torrione Est. In particolare il tetto era del tutto simile, ma le travi usate per sostenere le tegole erano assicurate direttamente sulla copertura in cemento armato del serbatoio.

Il collaudo, effettuato nel gennaio del 1905, consistette in prove di massimo e minimo carico, alternate a più riprese, al fine di tenere sotto controllo la resistenza strutturale dei pilastri che sorreggevano il serbatoio, e di verificare la permeabilità del serbatoio stesso, che poteva manifestarsi con macchie di umidità e centri di stillicidio.

L'Ufficio Tecnico Comunale rilevò la disposizione e l'intensità dei fenomeni di trasudamento, che venivano spiegati con la densità e la compattezza variabile del calcestruzzo, producendo un grafico da mettere a confronto con quello prodotto da un secondo rilievo, nel quale venne registrata la variazione della disposizione e dell'intensità delle macchie. Allora si ritenne che il trasudamento non dovesse provocare ossidazione del ferro, e che non ci fosse quindi alcun pericolo per la durevolezza della struttura.

Le opere in cemento armato furono eseguite dalla ditta Giovanni Antonio Porcheddu di Torino⁽⁶⁾ e i lavori furono effettuati sotto la guida del responsabile ing. Daniele Donghi. Le altre opere murarie furono fatte dalla Società Cooperativa Lavoranti Muratori, la stessa che aveva già lavorato al Torrione Est.

Per concludere, per quanto riguarda le possibili motivazioni del perché il secondo serbatoio fu realizzato in cemento armato, piuttosto che in ferro, vorremmo ricorda-

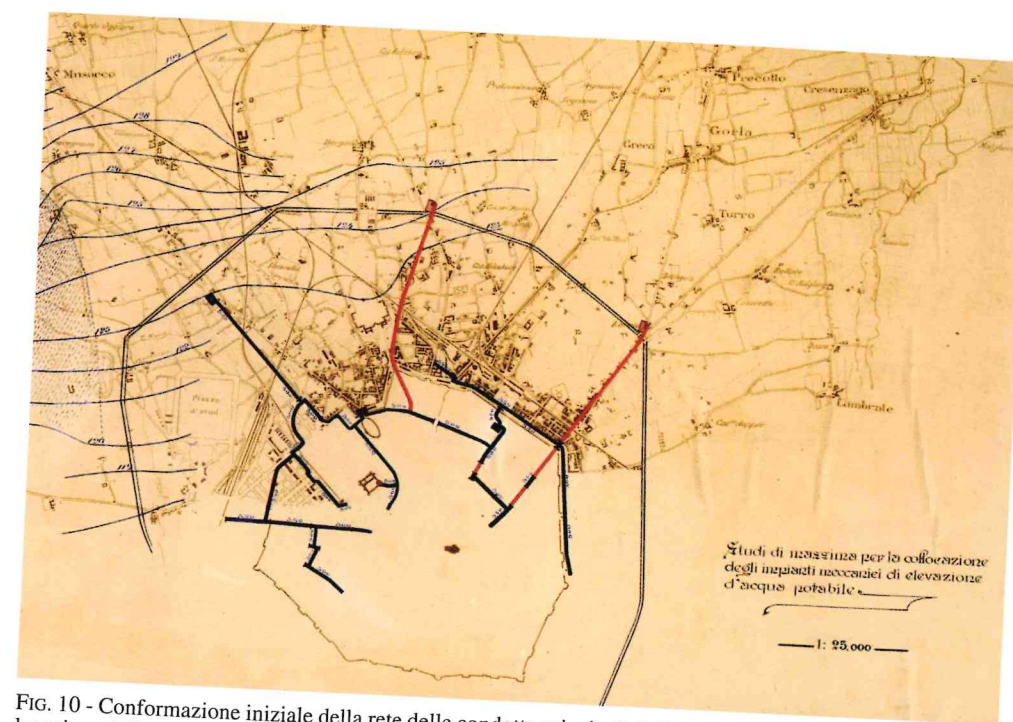


FIG. 10 - Conformazione iniziale della rete delle condotte principali dell'acquedotto milanese: si nota la collocazione delle centrali di pompaggio di Arena, Rondò Cagnola (piazza Firenze), piazzale Loreto e la presenza del primo serbatoio nel Torrione Est (primi anni del '900).

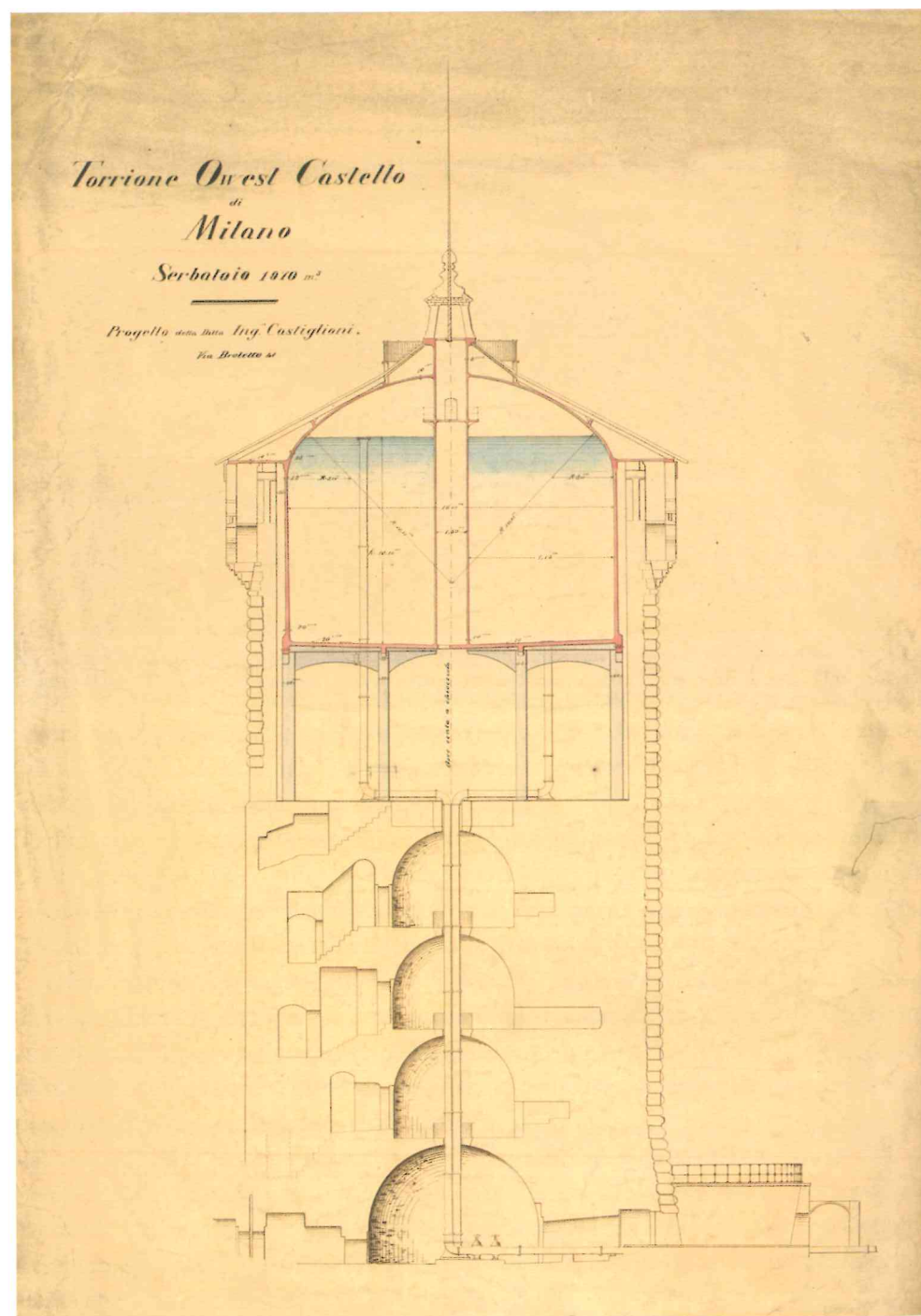


FIG. 11 - Progetto (non realizzato), a firma dell'ing Castiglioni, per un serbatoio in cemento armato nel Torrione Sud del Castello (sul disegno indicato come Torrione Ovest).

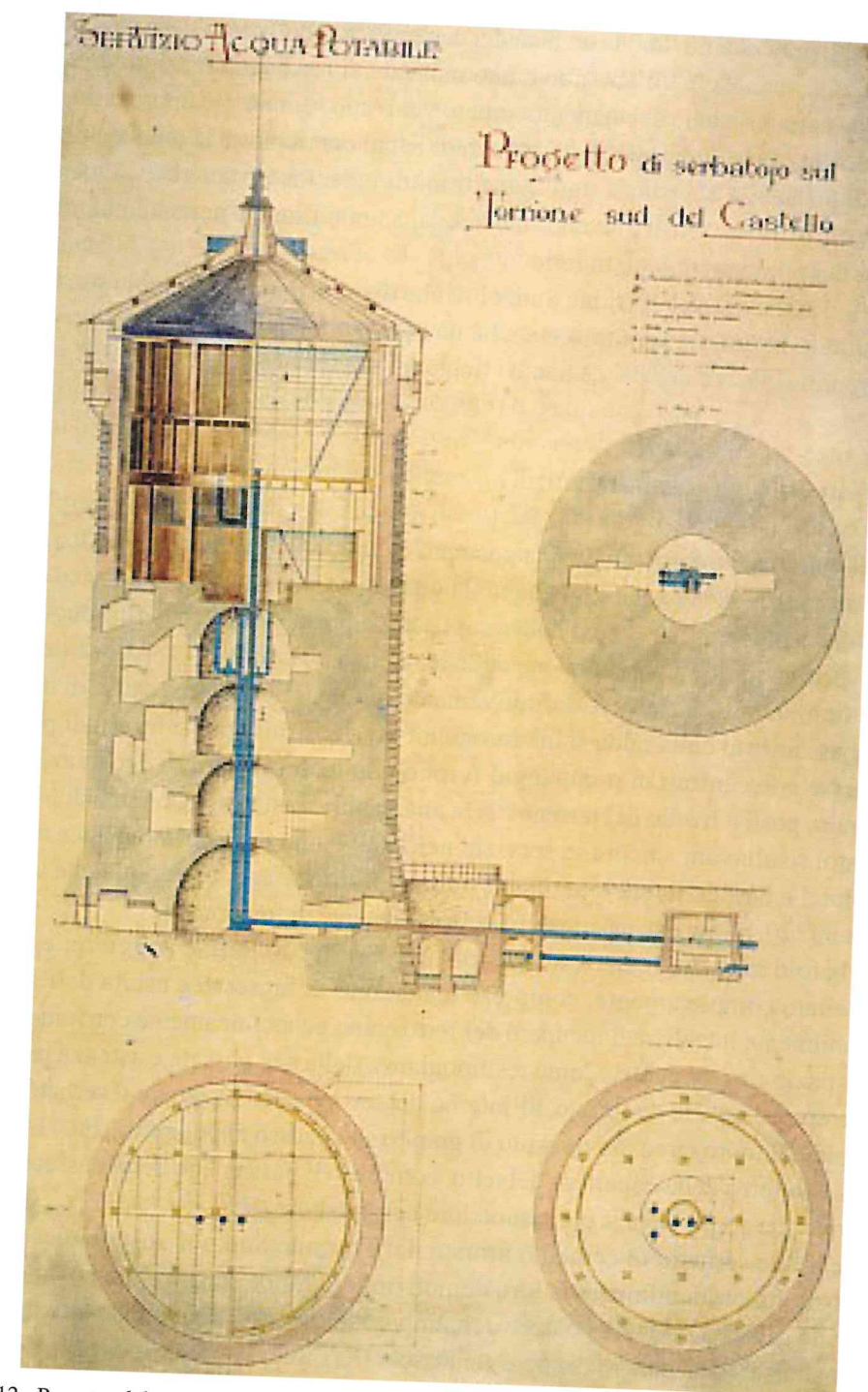


FIG. 12 - Progetto del doppio serbatoio in cemento armato per il Torrione Sud del Castello (come realizzato).

re che negli anni di fine '800 la tecnica del cemento armato si era rapidamente diffusa in Europa, e anche a Milano non erano mancate diverse realizzazioni⁽⁷⁾. Le proprietà e le caratteristiche del cemento armato venivano sempre più apprezzate, e utilizzate anche per la realizzazione di manufatti in cui era richiesta la tenuta all'acqua. È quindi probabile che siano stati questi i motivi che fecero scegliere il cemento armato, oltre al fatto che il preventivo di spesa, 33.600 lire, era nettamente inferiore a quello del primo manufatto in ferro.

In effetti il serbatoio del Torrione Sud, oltre che di grande interesse per la storia dell'acquedotto milanese, costituisce anche una delle più significative testimonianze dei primordi della tecnica del cemento armato in Italia.

Che fine hanno fatto i serbatoi?

I due serbatoi, già intorno al 1915, a poco più di vent'anni dalla prima edificazione, erano da considerare obsoleti, in quanto la grande estensione della rete idrica che si era nel frattempo verificata ne rendeva superflua la presenza. Verso la fine degli anni '20 si verificò inoltre un'evoluzione della tecnica di costruzione e gestione dell'acquedotto milanese che ne rese definitivamente inutile l'esistenza: a causa di un primo abbassamento della falda si iniziarono infatti a costruire pozzi forniti di pompe sommerse e le centrali di pompaggio furono dotate di serbatoi di decantazione e accumulo, posti a livello del terreno⁽⁸⁾. Da una pubblicazione del Comune di Milano i serbatoi risultavano ancora in servizio nel 1920⁽⁹⁾, ma probabilmente per motivi economici e burocratici la loro dismissione si protrasse ancora per qualche tempo negli anni '20, prima che smettessero definitivamente di funzionare.

Al serbatoio in ferro, realizzato nel Torrione Est, toccò la fine peggiore: esso fu smantellato completamente, comprese le tubature di ingresso e uscita dell'acqua (probabilmente il taglio e il recupero del ferro erano economicamente convenienti) e il suo spazio rimase vuoto. Come testimonianza della sua passata esistenza restano tutte le opere murarie realizzate all'interno del torrione per sostenere il serbatoio, in particolare il muro circolare rivestito di granito su cui esso appoggiava (FIG. 14) e le strutture in ferro della copertura del tetto, compreso il passamano della passerella di ispezione che contornava la parte superiore del serbatoio (FIG. 15).

Invece, i due serbatoi in cemento armato del Torrione Sud non furono toccati, in quanto molto probabilmente la loro demolizione sarebbe stata troppo costosa, ma solo svuotati e lasciati alla polvere del tempo. La loro struttura in cemento armato appare a tutt'oggi ancora in discrete condizioni (FIG. 16). Le stesse tubazioni di carico e scarico dell'acqua e perfino l'impianto elettrico originale di illuminazione interna sono ancora presenti (FIG. 17).

I due torrioni del Castello non sono, purtroppo, al momento facilmente visitabili dal grande pubblico: solo il Torrione Est viene incluso nelle visite guidate ai camminamenti di ronda (merlate), ma non esiste alcun riferimento iconografico, né alcun pannello di spiegazione, che aiuti chi arriva fino al torrione, a comprendere come il serbatoio di ferro riempisse il grande spazio vuoto che esiste attualmente al suo interno. In tale spazio non sarebbe difficile alloggiare in permanenza almeno qualche pannello con testi e fotografie che spieghino la storia dei serbatoi e la colleghino agli interessanti inizi dell'acquedotto milanese.

È un vero peccato che il serbatoio in ferro sia stato demolito, in quanto esso avrebbe costituito un interessantissimo esempio della tecnica ottocentesca delle costruzioni in ferro, anche per la sua forma piuttosto fuori dal comune.

In ogni caso, il rendere possibile l'accesso⁽¹⁰⁾ almeno al serbatoio in cemento armato del Torrione Sud consentirebbe di mettere sul mercato turistico-culturale della città un interessante esempio di archeologia industriale, un sicuro richiamo per i cittadini e per i turisti che visitano Milano, e la sua apertura al pubblico permetterebbe di aggiungere alla già ampia offerta di capolavori artistici e di manufatti a disposizione di chi visita il Castello, anche un prezioso reperto di quello sviluppo tecnologico che ha contribuito a far grande la Milano moderna.

Si ringraziano l'ing. R. Airoidi e il sig. G. Granata dell'Ufficio Tecnico del Servizio Idrico Integrato di Metropolitana Milanese SpA, per aver messo a disposizione gli originali dei disegni dei progetti dei serbatoi, alcune fotografie delle opere finite e altro materiale documentario.

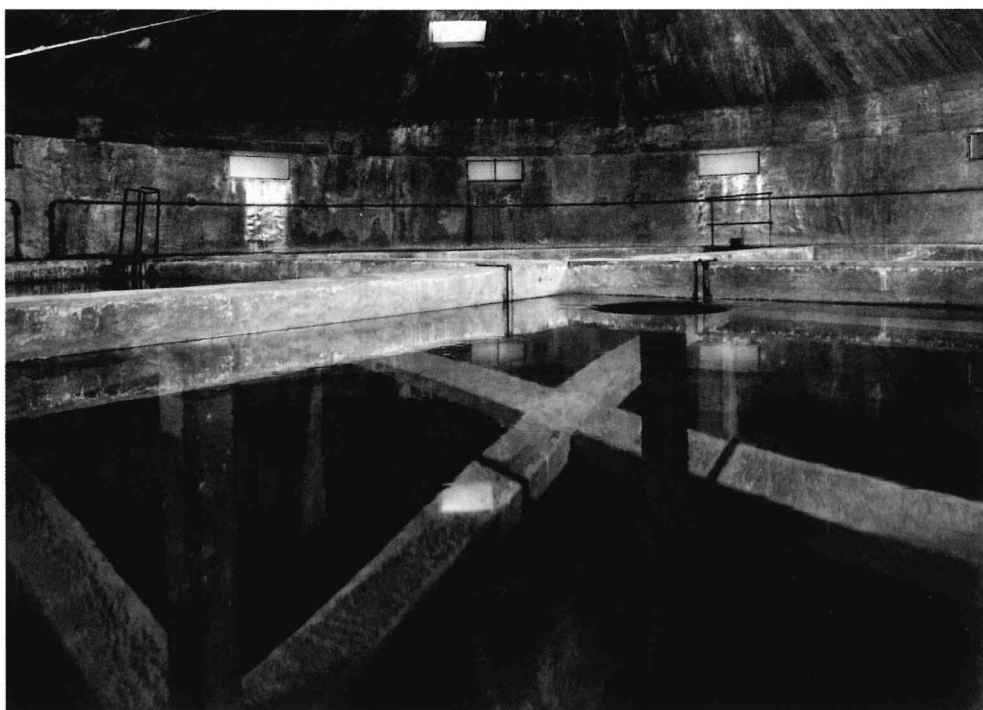


FIG. 13 - L'interno del serbatoio in cemento armato nel Torrione Sud del Castello (le travi di irrigidimento sono immerse nell'acqua).

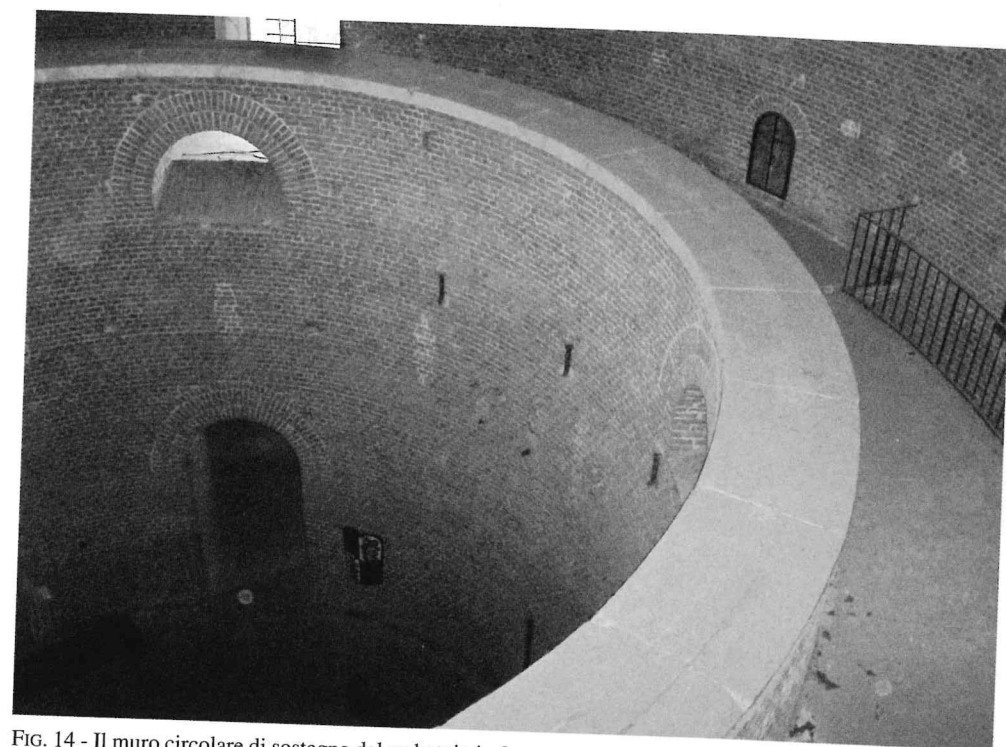


FIG. 14 - Il muro circolare di sostegno del serbatoio in ferro, ancora esistente all'interno del Torrione Est.

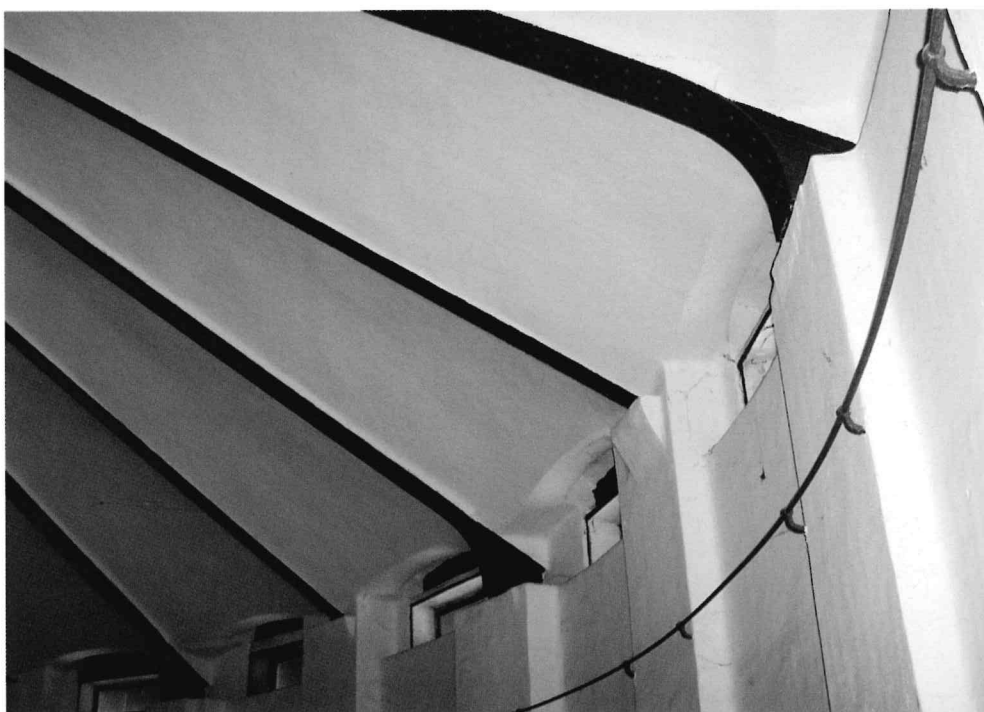


FIG. 15 - Costolature in ferro della copertura del tetto e passamano del primo serbatoio in ferro, visibili all'interno del Torrione Est.

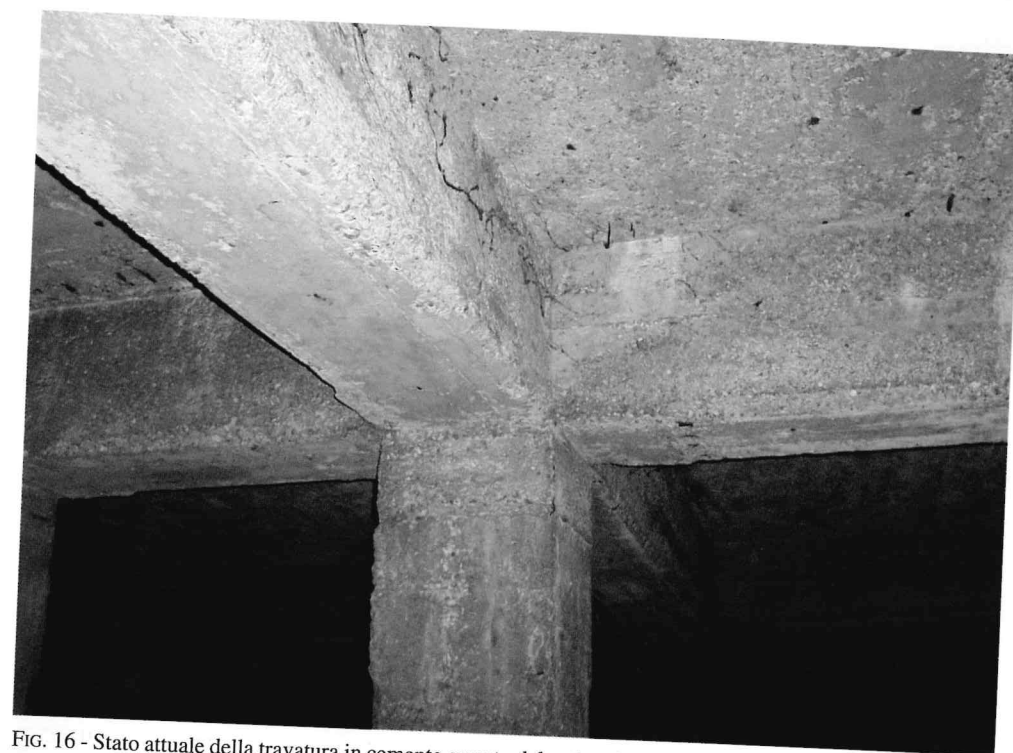


FIG. 16 - Stato attuale della travatura in cemento armato del serbatoio del Torrione Sud.



FIG. 17 - Il rivestimento interno in piastrelle e l'impianto elettrico originale, nella parte superiore del serbatoio in cemento armato del Torrione Sud.

NOTE

- ⁽¹⁾ Questa era la loro forma dopo una serie di mutilazioni alle quali erano state sottoposte fra il 1797 e il 1848, riducendone l'altezza a circa 17 m.
- ⁽²⁾ Non è questa la sede per entrare nel dibattito sulle scelte fatte nella ristrutturazione del Castello, ma non sembra ci fossero dubbi che il rialzo ripristinasse una situazione storica precedente, oltre a essere esteticamente opportuno anche in relazione alla notevole altezza della nuova torre centrale del Filarete. Quanto fosse fedele alle origini la realizzazione del tetto di copertura, è invece una questione un po' più controversa. In effetti durante la ricognizione del Castello effettuata verso la metà del '600 dagli architetti Pessina e De Richino, il tetto non esisteva, né compare in varie vedute del castello dipinte o incise fra il secolo XVII e XVIII. L'architetto Luca Beltrami, volle però ripristinare la sommità con merli e beccatelli e con la copertura conica, così come compariva in alcune iconografie del Castello databili al principio del '500; di questa scelta egli fornì le motivazioni, in varie occasioni, per esempio in un articolo del 1893 della rivista "L'edilizia moderna" (Cfr. BIBL. 4). Ma evidentemente alle sue scelte non mancarono le critiche, tanto che egli sentì il bisogno di ritornare sull'argomento due anni dopo, ancora con un articolo de "L'edilizia moderna", nel quale descrive il progresso dei lavori di restauro del Castello (Cfr. BIBL. 4).
- ⁽³⁾ Nella fotografia di fig. 6, databile alla seconda metà del 1893, si intravede sulla parte alta del torrione il serbatoio metallico ormai completato, ma non ancora completamente racchiuso dal muro perimetrale di rialzo, che è in fase di costruzione; il lavoro su questa muratura appare più incompleto in corrispondenza del grande stemma in marmo con il biscione visconteo, in quanto esso dovette essere rifatto (presso la Fabbrica del Duomo) nella sua parte superiore, essendo stato anch'esso tagliato quando i torrioni erano stati ribassati. Intorno sono visibili le impalcature in legno usate durante la costruzione, mentre non si vedono chiaramente mezzi meccanici di sollevamento.
- ⁽⁴⁾ In realtà l'esperienza dimostrò presto che la qualità dell'acqua del sottosuolo milanese era piuttosto buona ovunque, anche nei terreni più a valle, che inizialmente erano guardati con un certo sospetto.
- ⁽⁵⁾ Una proposta di realizzare i serbatoi nei torrioni del Castello in muratura era già stata avanzata ai tempi del primo serbatoio dall'ing. V. Maraghini, che in una nota pubblicata sulla già citata rivista Edilizia Moderna (Cfr. BIBL. 2), proponeva di utilizzare il "sistema Monier" (una delle prime tecnologie del cemento armato) oppure, per le pareti laterali, una struttura mista ferromuratura, da lui descritta in tale nota.
- ⁽⁶⁾ Questa società fu il principale promotore in Italia del sistema di costruzione in cemento armato messo a punto dalla società belga "Hennebique".
- ⁽⁷⁾ La prima era stata nel 1898-99 per il palazzo "Venezia" sede delle Assicurazioni Generali, in piazza Cordusio, dove i solai dei sei piani erano stati realizzati col "sistema Hennebique", utilizzando vari tipi di armature e disposizione dei ferri di rinforzo, in funzione delle differenti destinazioni d'uso e dei differenti carichi ai quali i vari piani erano sottoposti.
- ⁽⁸⁾ Si veda a questo proposito Bibl. 1.
- ⁽⁹⁾ Si veda Bibl. 7.
- ⁽¹⁰⁾ L'accesso richiederebbe la realizzazione di alcune opere murarie e di sicurezza (scale, ringhiere, ecc.), e di un impianto di illuminazione; per questi lavori si potrebbe cercare qualche *sponsor*, magari la stessa società Metropolitana Milanese, che da qualche anno ha preso in carico il servizio integrato delle acque del Comune di Milano.

- 1) RICCARDO AIROLDI, *Notizie storiche sull'approvvigionamento dell'acqua a Milano*, Relazione tenuta presso il Centro Congressi della Provincia, al corso di aggiornamento per insegnanti "La salute a Milano", anno scolastico 1985-86.
- 2) MARAGHINI V., *Il serbatoio per la distribuzione dell'acqua potabile da adattarsi sopra il Torrione Est del Castello di Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno II, Fascicolo IV, Milano, 1893.
- 3) LUCA BELTRAMI, *I lavori in corso al Castello di Milano per l'impianto del serbatoio dell'acqua potabile*, in "L'edilizia moderna", Anno II, Fascicolo XI, Milano, 1893.
- 4) LUCA BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello di Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno IV, Fascicolo IV, Milano, 1895.
- 5) LUCA BELTRAMI, *Il Palazzo "Venezia" sede delle Assicurazioni Generali in Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno IX, Fascicolo V, Milano, 1900.
- 6) Comune di Milano, *Acqua Potabile. Strati geologici attraversati nell'affondamento dei tubi per i pozzi*, anno 1915, Stab. Tip.-Lit. Stucchi Ceretti e C., Milano, 1916.
- 7) Comune di Milano, *Annuario statistico per il 1920. Edilizia, lavori pubblici, servizi tecnici*, Milano, 1921.
- 8) GIANLUCA LAPINI, *Alle radici di come viviamo: Milano e le sue reti tecnologiche*, Copisteria Cazzamali, Quarta edizione, Milano, 2007.
- 9) VITTORIO MOTTA, *L'acquedotto di Milano*, Edizione a cura del Comune di Milano, Milano, 1989.

“La citadelle de Milan sera démolie”

I lavori di abbattimento della cinta bastionata
del Castello Sforzesco (1800-1801)

Marino Viganò

I l Castello Sforzesco come cittadella

“La citadelle de Milan sera démolie”⁽¹⁾. Rientrato in Milano il 3 giugno 1800, vinti gli austro-russi a Marengo il 14, il primo console Napoleone Bonaparte – capo dell'esecutivo della Repubblica francese – il 23 giugno ordina di radiare un certo numero di piazze tra Piemonte e Lombardia. Dopo le demolizioni a seguito dell'armistizio di Cherasco e della pace di Parigi (27 aprile e 15 maggio 1796) nella prima campagna d'Italia – la cittadella di Susa e i forti di Exilles, di Demonte, della Brunetta –, tocca ora a Cuneo, Arona, Torino e poi Tortona, e appunto al castello di Milano⁽²⁾. Auguste-Frédéric-Louis Viesse de Marmont, duca di Ragusa, comandante dell'Artiglieria, annoterà: “*Les places démolies furent: le fort de la Brunette, près de Suze, Démont, dans la vallée de la Stura, Coni et Tortone, Turin, dont on ne garda que la citadelle, enfin le château de Milan: il ne resta pas trace de toutes ces fortifications*”⁽³⁾. Scompare così, con le altre fortezze, la cerchia moderna della roccaforte milanese, che ne ha fissato la pianta per due secoli e mezzo.

Fra il 1551 e il 1800 il Castello Sforzesco viene difatti munito progressivamente di nuove fortificazioni che lo trasformano in una cittadella bastionata al margine nord-ovest della città. La rocca quadrangolare regolare con torri quadre, fabbricata sotto Galeazzo II Visconti (1360-'70), in parte demolita durante la Repubblica ambrosiana (1447), ricostruita da Francesco I Sforza (1450-'66) con torri tonde verso città, quadre verso il parco e potenziata dalla “Ghirlanda” lungo tre lati e la fronte verso il parco, già a fine XV secolo è una fortezza di tutto rispetto, che emana dai torrioni a bugnato un senso di potenza; avvertito dal cronista Pasquier le Moyne che, dopo la presa (4 ottobre 1515) a opera di Francesco I di Valois-Angoulême, ne tratteggia con meraviglia la commistione fra severità delle mura e venustà degli edifici:

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. XXXI - Anno XXXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI ED EDIFICI STORICO ARTISTICI
MILANO 2007-2008

- 1) RICCARDO AIROLDI, *Notizie storiche sull'approvvigionamento dell'acqua a Milano*, Relazione tenuta presso il Centro Congressi della Provincia, al corso di aggiornamento per insegnanti "La salute a Milano", anno scolastico 1985-86.
- 2) MARAGHINI V., *Il serbatoio per la distribuzione dell'acqua potabile da adattarsi sopra il Torrione Est del Castello di Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno II, Fascicolo IV, Milano, 1893.
- 3) LUCA BELTRAMI, *I lavori in corso al Castello di Milano per l'impianto del serbatoio dell'acqua potabile*, in "L'edilizia moderna", Anno II, Fascicolo XI, Milano, 1893.
- 4) LUCA BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello di Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno IV, Fascicolo IV, Milano, 1895.
- 5) LUCA BELTRAMI, *Il Palazzo "Venezia" sede delle Assicurazioni Generali in Milano*, in "L'edilizia moderna", Anno IX, Fascicolo V, Milano, 1900.
- 6) Comune di Milano, *Acqua Potabile. Strati geologici attraversati nell'affondamento dei tubi per i pozzi*, anno 1915, Stab. Tip.-Lit. Stucchi Ceretti e C., Milano, 1916.
- 7) Comune di Milano, *Annuario statistico per il 1920. Edilizia, lavori pubblici, servizi tecnici*, Milano, 1921.
- 8) GIANLUCA LAPINI, *Alle radici di come viviamo: Milano e le sue reti tecnologiche*, Copisteria Cazzamali, Quarta edizione, Milano, 2007.
- 9) VITTORIO MOTTA, *L'acquedotto di Milano*, Edizione a cura del Comune di Milano, Milano, 1989.

"La citadelle de Milan sera démolie"

I lavori di abbattimento della cinta bastionata
del Castello Sforzesco (1800-1801)

Marino Viganò

***I** l Castello Sforzesco come cittadella*

"La citadelle de Milan sera démolie"⁽¹⁾. Rientrato in Milano il 3 giugno 1800, vinti gli austro-russi a Marengo il 14, il primo console Napoleone Bonaparte – capo dell'esecutivo della Repubblica francese – il 23 giugno ordina di radiare un certo numero di piazze tra Piemonte e Lombardia. Dopo le demolizioni a seguito dell'armistizio di Cherasco e della pace di Parigi (27 aprile e 15 maggio 1796) nella prima campagna d'Italia – la cittadella di Susa e i forti di Exilles, di Demonte, della Brunetta –, tocca ora a Cuneo, Arona, Torino e poi Tortona, e appunto al castello di Milano⁽²⁾. Auguste-Frédéric-Louis Viesse de Marmont, duca di Ragusa, comandante dell'Artiglieria, annoterà: "*Les places démolies furent: le fort de la Brunette, près de Suze, Démont, dans la vallée de la Stura, Coni et Tortone, Turin, dont on ne garda que la citadelle, enfin le château de Milan: il ne resta pas trace de toutes ces fortifications*"⁽³⁾. Scompare così, con le altre fortezze, la cerchia moderna della roccaforte milanese, che ne ha fissato la pianta per due secoli e mezzo.

Fra il 1551 e il 1800 il Castello Sforzesco viene difatti munito progressivamente di nuove fortificazioni che lo trasformano in una cittadella bastionata al margine nord-ovest della città. La rocca quadrangolare regolare con torri quadre, fabbricata sotto Galeazzo II Visconti (1360-'70), in parte demolita durante la Repubblica ambrosiana (1447), ricostruita da Francesco I Sforza (1450-'66) con torri tonde verso città, quadre verso il parco e potenziata dalla "Ghirlanda" lungo tre lati e la fronte verso il parco, già a fine XV secolo è una fortezza di tutto rispetto, che emana dai torrioni a bugnato un senso di potenza; avvertito dal cronista Pasquier le Moyne che, dopo la presa (4 ottobre 1515) a opera di Francesco I di Valois-Angoulême, ne tratteggia con meraviglia la commistione fra severità delle mura e venustà degli edifici:

"[...] le chateau est une chose inestimable et merueilleusement confuse en grandeur, forteresses, pontz leviz, tours, logis tant que on ne le sçauroit extimer, auquel a deux forteresses qui sont ledit chateau et la rochette, et croy ladicte rochette estre impre-nable ayant gens de bien dedans garniz de vivres. En icelle rochette y a une salle plai-ne de monicions, harnois, bouletz, tentes, pavois, hacquebutes, traictz, arbalestres à la vieille mode et nouvelle, et autres monicions appartenans à la guerre autant qu'il est possible veoir, et a la dicte salle de longueur LXIII pas et de largeur XXIX. Les deux grosses tours du devant du chateau regardans sur la ville, et à costé grandes grosses et larges faictes de pierre grise si tresdure que artillerie n'y peult prendre, à poinctes de dyamans, et ont d'espaisseur neuf pas, et n'y fist l'artillerie point de mal, dedans icelluy chateau y a si grant et merueilleux logis comme ay dit devant que y perdis toute congnoissance tant y a de chambres, eaues, pontz leviz en chascun coing contremynes, la belle eaue vive par tout, grans gros et larges creux et parfons fosséz dedans et dehors, en plusieurs lieux la belle grant place devant entre ledit chateau et la ville, et de l'autre costé le parc et belle champaigne⁽⁴⁾".

Pochi anni dopo, nel 1533, è Giovanni Basadonna, oratore della repubblica di Venezia presso Francesco II Sforza, a ritrarre di nuovo la roccaforte milanese: *"Il Castello di Milano è di forma quadra con quattro [sic] torrioni tondi, due verso la città, quali sono di pietra viva fatti in forma di diamanti, e due verso il giardino, quali sono di pietre cotte. 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 che va verso il giardino, fatto novamente; e verso il monastero di Santa Maria delle Grazie sono due altri pontoni"*⁽⁵⁾. L'impressione, in apparenza erronea, del Basadonna di avere davanti una rocca con "quattro" torri tonde è dovuta proprio al percepirne la "Ghirlanda", rettangolare e con due torri tonde alle estremità (e un'altra torre sulla bisettrice della cortina).

Il dispaccio del diplomatico veneziano contiene anche la prima descrizione del nuovo "rivellino" davanti alla porta "del Filarete" e del "pontone quasi nel mezzo" della cortina verso il parco davanti alla Porta del Soccorso, aggiunti sotto il dominio di Luigi XII di Valois-Orléans, re di Francia e duca di Milano, fra il 6 ottobre 1499 e il 1° febbraio 1500: due opere bastioniformi, fra le prime a comparire di qua dagli Appennini e fondate verosimilmente su progetto di Leonardo da Vinci⁽⁶⁾. La fase successiva, sotto Carlo V d'Absburgo, è la fabbrica dei corridoi di Giovan Maria Olgiati fra il castello e la cinta bastionata urbana di recente avvio (1548-'60): la "Tenaglia" e la "Catena" o "Galera" (1551-'52)⁽⁷⁾; registrate ancora a fine secolo dallo storiografo gesuita Paolo Morigia: *"Questa fortezza circonda fuori della fossa quasi dua mila braccia, che sono sei mila palmi, non computando in questo numero le tanaglie, che sono anco esse come duoi forti Castella"*⁽⁸⁾.

Segue, con Filippo II e Filippo III, la costruzione di un esagono bastionato ad avviluppare l'intero castello con demolizione della "Catena" o "Galera" fra il 1583 e il 1594, del "pontone" verso il parco nel 1593 e del lato verso città della "Tenaglia" nel 1597, salvando la facciata esterna quale saliente della cerchia urbana. L'impresa, durata mezzo secolo per un'interruzione dovuta a mancanza di denaro (1560-'69 e 1590-1613), muta in modo radicale la pianta della fortezza, trasformandola in una cittadella a sei baluardi⁽⁹⁾. Questi furono integrati, sotto Filippo IV, durante il conflitto tra Spagna e Francia del 1635-'59, con sei mezzelune, una davanti a ciascuna cortina (1656). Progetti per ulteriori perfezionamenti – rivestimento delle mezzelune, camere di mina, opere avanzate – proposti nel 1658 e 1666, poi sotto Carlo II nel 1687 e Filippo V nel 1701, verranno invece abbandonati⁽¹⁰⁾. L'aspetto della piazzaforte dopo il completamento dei bastioni e avanti l'aggiunta delle mezzelune si conosce dall'opera inedita del cronista locale Giacomo Filippo Besta:

"Ha una contramuraglia fortissima per grossezza, con grandi Beloardi che sporgono in fuori, corrispondenti l'un all'altro, con le cannoniere doppie à difesa l'un dell'altro, et delle Cortine et muraglie; hanno questi beloardi in cima una bella loggetta molto politamente Fabricata con li suoi balaustri di pietra bianca, et Scale di vivo, col Camerino per la sentinella, dipinte dalla parte di fuori, et con le armi del Rè di Spagna, e de Castellani intagliate in finissimi marmi, con le iscrizioni, et epitaffi. Son circondati questa muraglia, è questi beloardi da una profonda e larga fossa, con aqua viva, et alta secondo che se li vuol dare; Questa fossa anch'essa verso la Città è circondata da gagliardo muro alto quasi al paro della muraglia del Castello, et in cima gl'è un ampla Strada, anzi un prato coperto alla Statura d'un huomo con parapetto d'un alto muro che interrato fin in cima termina la gran piazza che circonda verso la Città il Castello; qual piazza se doverà conforme al disegno esser Spatiosa per tutto com'è a fronte della porta del Castello, molte case verso Ponte Vedro particolarmente andaran per terra, come già si è fatto per ampliar, et allargar à fronte, la porta del d'esso Castello con la rovina anche d'una Chiesa dedicata à San Protasio⁽¹¹⁾".

Nella temperie del XVIII secolo

Risparmiata dalla guerra sino a fine XVII secolo, la cittadella ne è investita lungo tutto il XVIII, affrontando quattro assedi e due "blocchi"⁽¹²⁾. Durante la guerra di successione spagnola (1700-'14) gli imperiali di Carlo VI d'Absburgo guidati da Eugenio di Savoia-Carignano, principe di Soissons, "bloccano" il castello il 26 settembre 1706: trincee vengono aperte verso Santa Maria delle Grazie, tra i baluardi Padilla e Don Pedro (FIGG. 1, 2, 3), l'assedio inizia il 14 febbraio 1707, il 13 marzo il castellano Juan Antonio Pimentel de Prado y Olazábal, I marchese de la Florida,

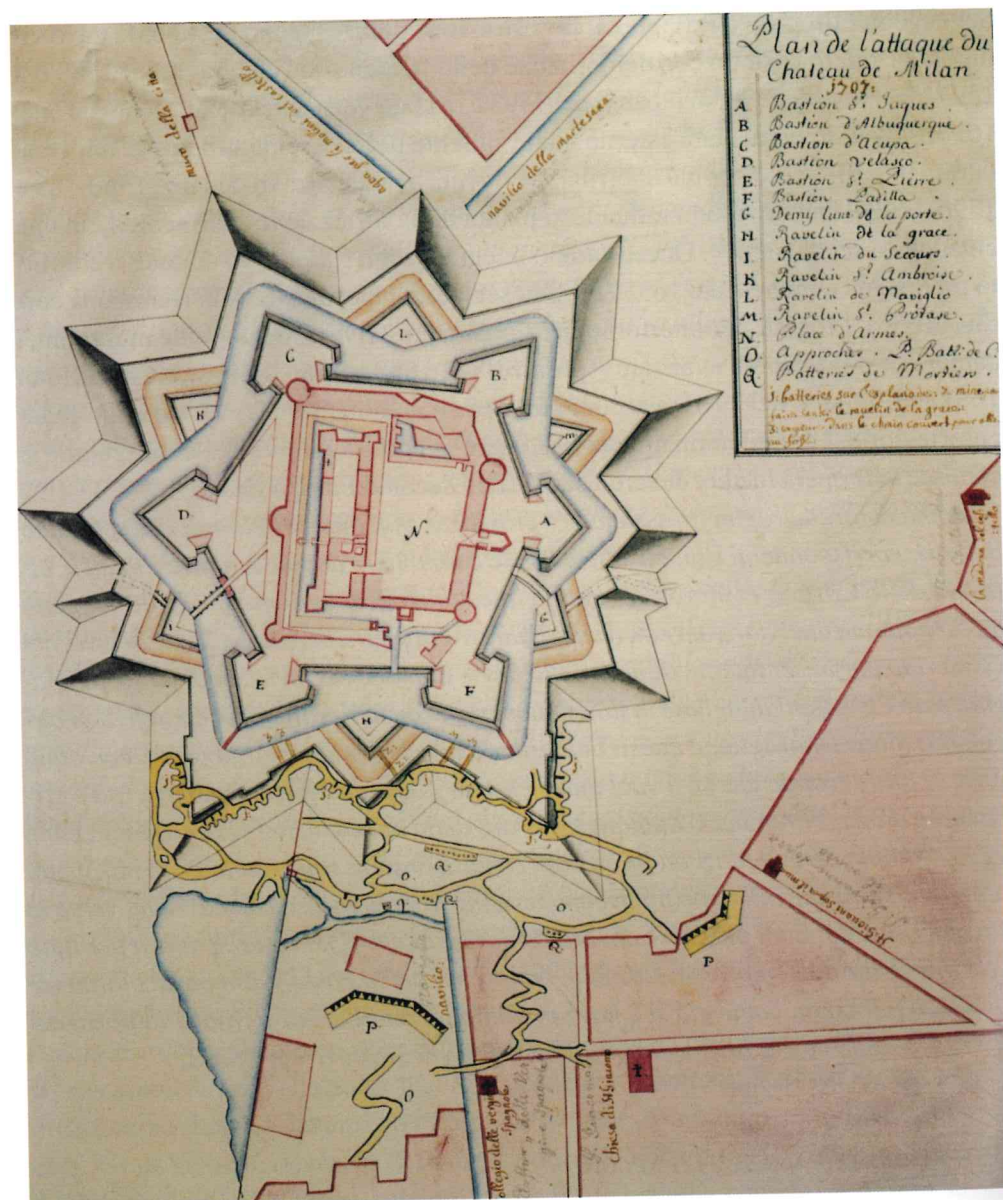


FIG. 1 - Anonimo, *Plan de l'attaque du Chateau de Milan 1707*. Kriegssarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H III d 481.

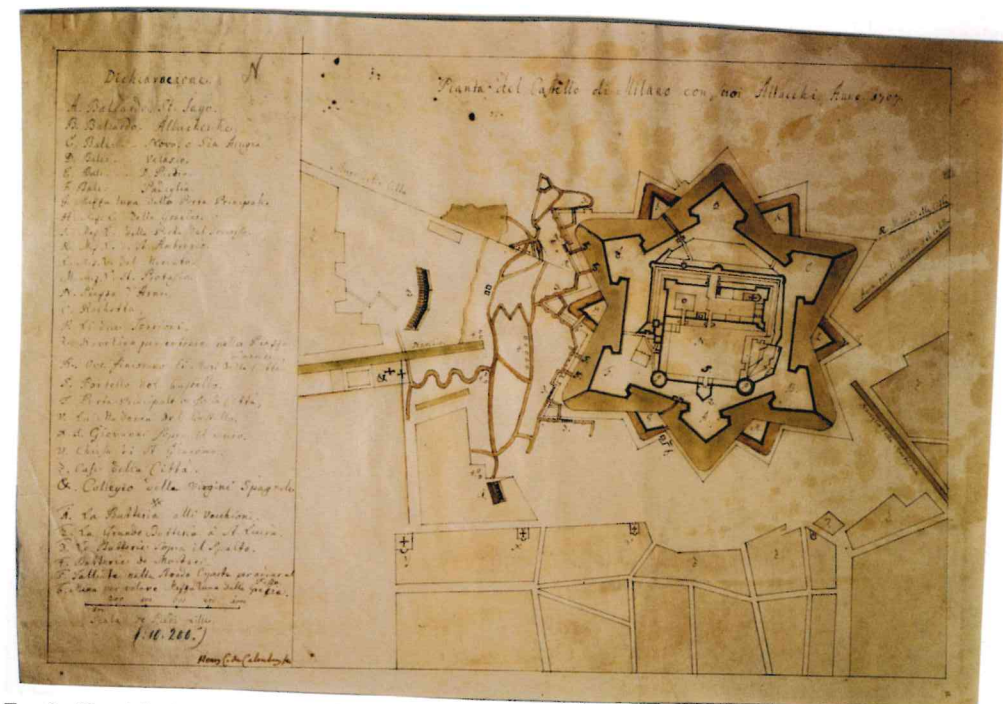


FIG. 2 - Henri C. de Calenberg, *Pianta del Castello di Milano con i Suoi Attacchi Anno 1707*. Kriegssarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H III d 482.

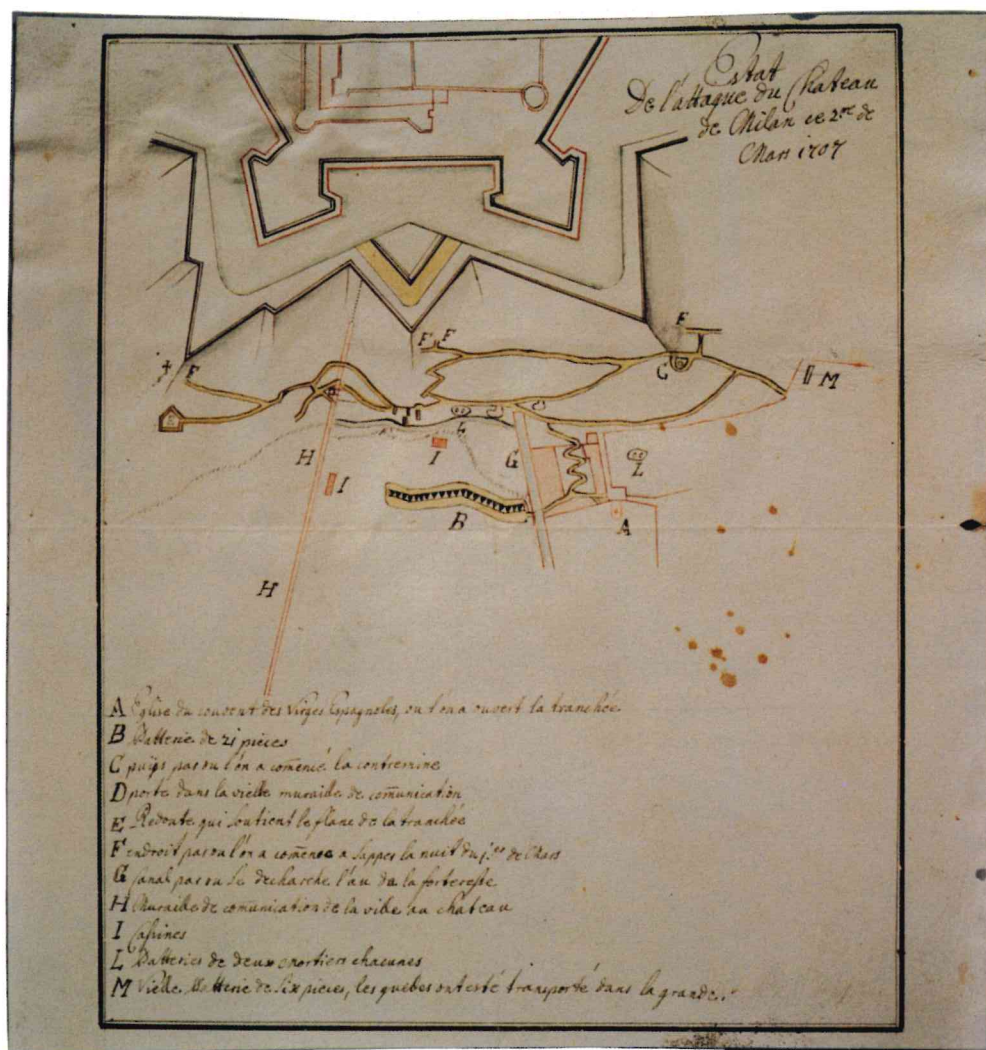


FIG. 3 - Anonimo, *Estat De l'attaque du Chateau de Milan ce 2. de Mars 1707*. Kriegsarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H III d 483.

capitola, il 20 cede la piazzaforte a Francisco Colmenero conte de Valderis, creato castellano. I danni del bombardamento sono riparati, scrive il 20 febbraio 1708 il Savoia al Hofkriegsrat, con "immensos gastos, que se estan actualm[en].¹⁰ haziendo [...] en haçer las indispensables reparaciones del Real Castillo de Milan, que por ser muy grandes no basta p[ar].¹¹ este solo gasto el Mensual de la Ciudad"⁽¹³⁾. Lavori celebrati in una targa, perduta, copiata dallo storiografo Serviliano Latuada: "Appena entratone in possesso il gloriosissimo Carlo III Re delle Spagne, ora VI. tra gli Imperadori, furono ripurgate le Fosse, scavati i sotterranei Magazzini per la Polvere, e riparati l'Arsenale, i Quartieri, e le Cortine, come spiega l'Iscrizione fatta porre in bianco marmo a fianco della mentovata Porta dal Sig. Maresciallo di Colmenero Castellano ed è dettata colle seguenti parole: Regnante CAROLO III. Eugenio à Sabaudia Gubernante, Franciscus de Colmenero hujus Arcis Præfectus, Fossarum circuitu ad salubritatem Aeris expurgato, eminentiori contexta porticu, remotioribus cellis ad Urbis securitate Pyrio pulveri exstructis, armamenta, stationes, propugnacula, recenti Obsidione diruta, restaurabat Anno à Nat. Domini MDCCCVIII. ab Arce conditâ CCL⁽¹⁴⁾".

Il periodo di relativa pace seguito ai trattati di Utrecht (11 aprile, 13 luglio, 13 agosto 1713, 26 giugno 1714 e 6 febbraio 1715) e di Rastadt (6 marzo 1714) lascia tempo a opere più consistenti: dapprima, nel 1718, la "Strada Coperta secondo la nuoua delineazione" alla mezzaluna del Naviglio, fra i baluardi Acuña e Albuquerque, il "fondamento per il Muro del ramparo della Meza luna" e i "muri del ramparo della meza luna, e muro della Contrascarpa" al rivellino stesso (FIGG. 4, 5, 6)⁽¹⁵⁾. Ma è soprattutto la guerra della Quadruplice alleanza (1717-'19) – mediante la quale l'Impero absburgico, le Sette province, la Francia e la Gran Bretagna spezzano il tentativo di riacquisto da parte della Spagna di Sardegna, Sicilia e Napoletano – ad accelerare la riattazione delle fortificazioni del Castello Sforzesco nel timore di un attacco anche nell'Italia settentrionale. Sicché, firmata la pace di Londra (1° febbraio 1720), la corte di Vienna munisce le piazzeforti dei possedimenti italiani contesi, cittadella di Milano inclusa, come attesta ancora il Latuada:

"Né devesi lasciare sotto silenzio, che ancora ne' tempi più prossimi, non solamente furono ristorate le descritte Fortificazioni, ma se ne accrebbe molt'altre, che venivano giudicate necessarie per renderlo al possibile premunito, e forte, per il qual fine vennero ancora demoliti bracci intieri di Case, acciò si allargasse la Piazza, che per metà lo circonda, verso la parte della Città: A memoria dell'operato fu inserita non molto lungi dalla esposta Iscrizione ancora quest'altra: CAROLO VI. Justitia, Pietate, Victoriis, feliciter Imperante; Hieronymo de Colloredo Mediolanensis Ditionis provido, ac fausto Moderatore, plura cuneata propugnacula, cum subsidiaria Porta, vastumque Coronatum opus muralibus loriceis, terreno aggere, fossis, cuniculis, ac vallis munita, à fundamentis exstructa; Franciscus de Colmenero, Cæsareus rei

Militaris Marescallus, ad securitatem Italiae, Romanorum Imperii decus, & Urbis subsidium fieri curavit ab Anno Nat. Dom. MDCCXX. Oltre di che furongli fatte altre notabili fortificazioni nell'anno 1734. Tanto li Baloardi, quanto le Torri accennate sono provveduti di cavi sotterranei per isventare le mine, che possano essere a loro danno cavate. S'entra nel Castello, passando per quattro Ponti levatoj, li quali aprono il passo al lungo Ponte fabbricato di tavole, e poggiato sopra connesse Colonne di pietra viva, che si alzano dalla fossa poc' anzi additata. Al terminare di questo Ponte si ritrova l'antica Porta, fatta di pietra, con ringhiera superiore, nelle di cui pareti si vede dipinto l'Appostolo San Jacopo Protettore della Nazione Spagnuola. E ne' lati della medesima Porta furono collocati, non ha gran tempo, due Busti fatti di fino marmo, che rappresentano le immagini de' nostri Sovrani Carlo VI. felicemente Regnante, e Lisabetta Cristina di lui Augusta Consorte, coll'Elogio seguente scolpito in bianco marmo: CAROLO Austriaco, ejusque Augustae Uxori ELISABETHAE Christianae, Imperii Ann. XIV. Hieronymo de Colloredo S. R. I. Comite supremo Mediolani Gubernatore Ann. VI. Franciscus de Colmenero Com. de Valderis Castri Jovis Praefecturae Ann. XVIII. reparatae salutis MDCCXXV. bellicis tormentis aere conflatis, atque ingenti armorum apparatu in armamentariis disposito, ad augendam ornatae, munitaeque Portae Majestatem, Caesarea Simulacra aeternum gloriae monumentum erigebat⁽¹⁶⁾".

Il dettaglio dei lavori, datato 31 agosto 1730, prova che si sono rivestite quattro mezzelune – San Protasio, Sant' Ambrogio, Colmenero *alias* Colloredo e della Porta del Soccorso – “con sua Muraglia”; si sono fatte “la Contrascarpa delle loro Fosse” e “La Contrascarpa della Fossa del Raelino della Porta Principale riuestito di Muraglia”; è stata riformata la mezzaluna del Naviglio *alias* del Mercato vecchio; sono state fabbricate “La Contraguardia auanti del Paloardo nominato Cauaglienouo”, “Vn opera à Corona d'auanti la Contraguardia con sua Strada Coperta” e ancora “Vna Tenazza in mezzo di due Principali, doue si può sfiancheggiare buona parte della Fortezza con Batteria di undeci Pezzi d'Artiglieria”⁽¹⁷⁾. Lavori quanto mai provvidenziali, considerati i triboli che verranno, ma rivelatisi insufficienti a garantire la tenuta della cittadella a fronte di un assedio metodico.

Un attacco è portato in effetti, durante la Guerra di successione polacca (1733-'38), dai franco-sabaudi. Il maresciallo Claude-Louis-Hector de Villars e Carlo Emanuele III di Savoia re di Sardegna entrano a Milano l'11 dicembre 1733, la trincea contro il castello è completata il 15 dicembre – stavolta verso nord, nel Borgo degli Ortolani, contro i bastioni Velasco e Acuña (FIG. 7): due settimane di bombardamento bastano a indurre la guarnigione imperiale alla resa il 29, e allo sgombero, il 2 gennaio 1734. Città e fortezza verranno rese agli austriaci il 9 settembre 1736. Un “blocco” soltanto della cittadella si verifica nella Guerra di successione austriaca (1740-'48): il generale Fernando de la Torre, marchese di Camposanto, occupa Milano il 16 dicembre

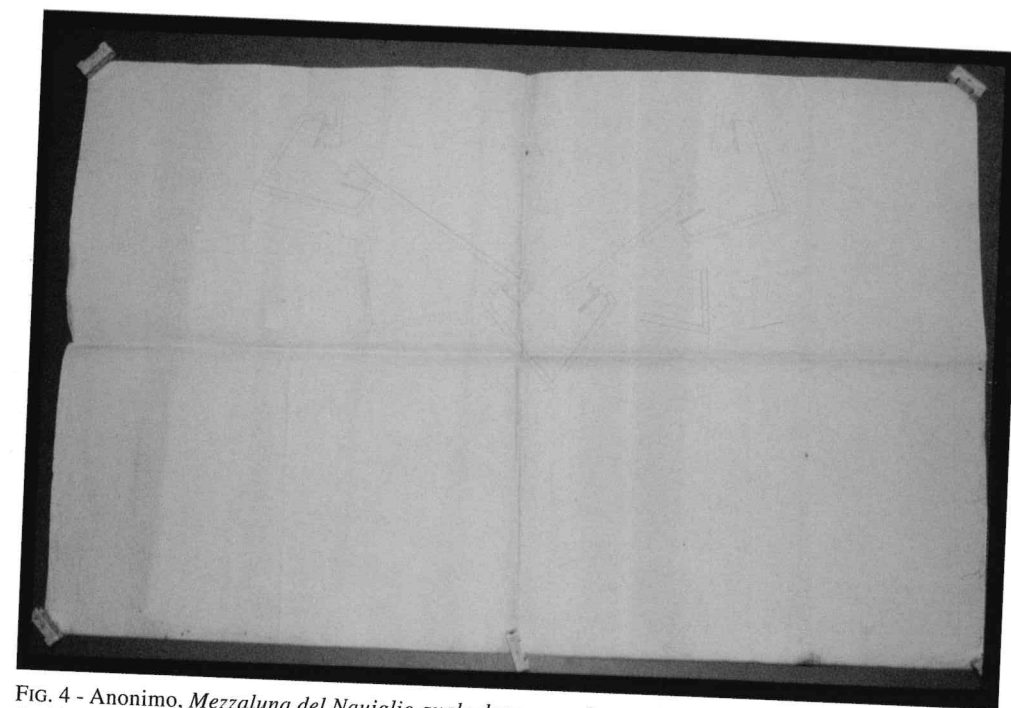


FIG. 4 - Anonimo, *Mezzaluna del Nauiglio quale deue esser fatta nel modo che resta disegnata*, [1718?]. Archivio di Stato, Milano, Militare parte antica, b. 360.

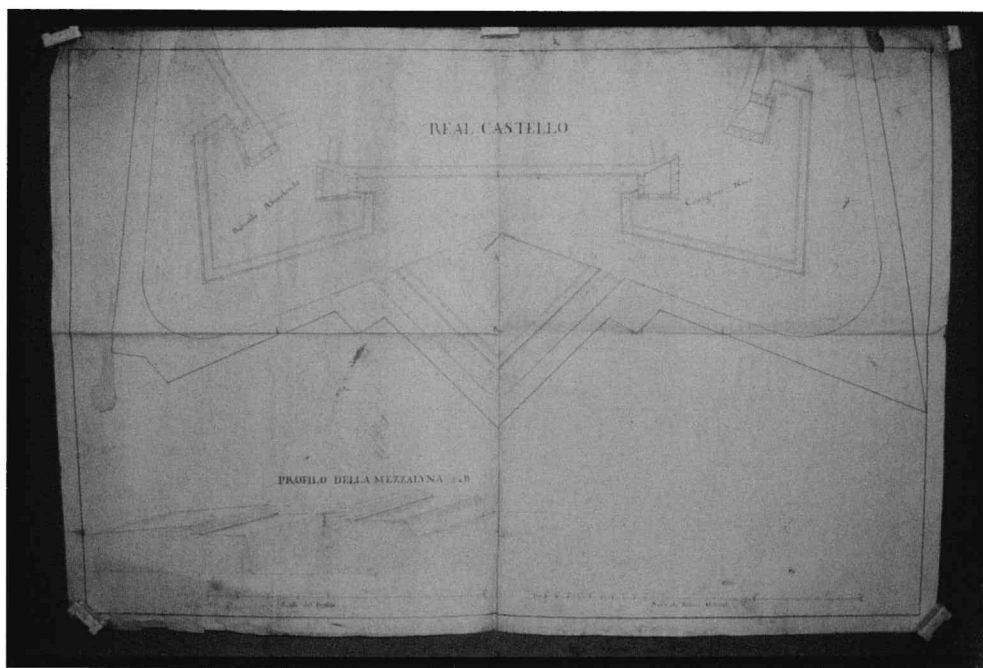


FIG. 5 - Anonimo, *REAL CASTELLO*, [1718?]. Archivio di Stato, Milano, Militare parte antica, b. 360.

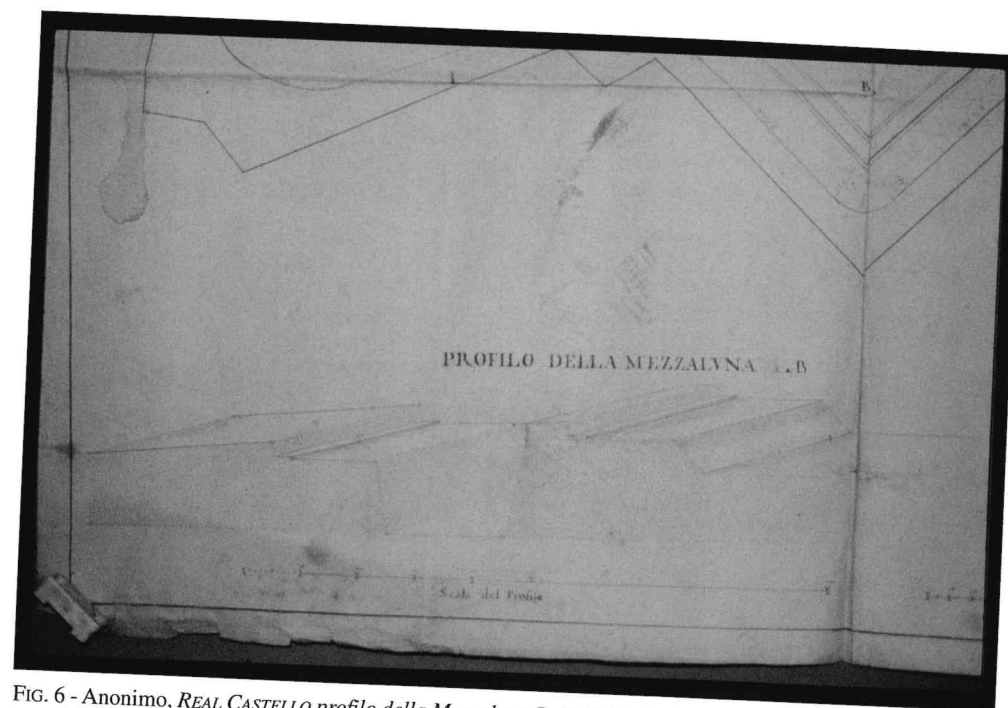


FIG. 6 - Anonimo, *REAL CASTELLO profilo della Mezzaluna B*, [1718?]. Archivio di Stato, Milano, Militare parte antica, b. 360.

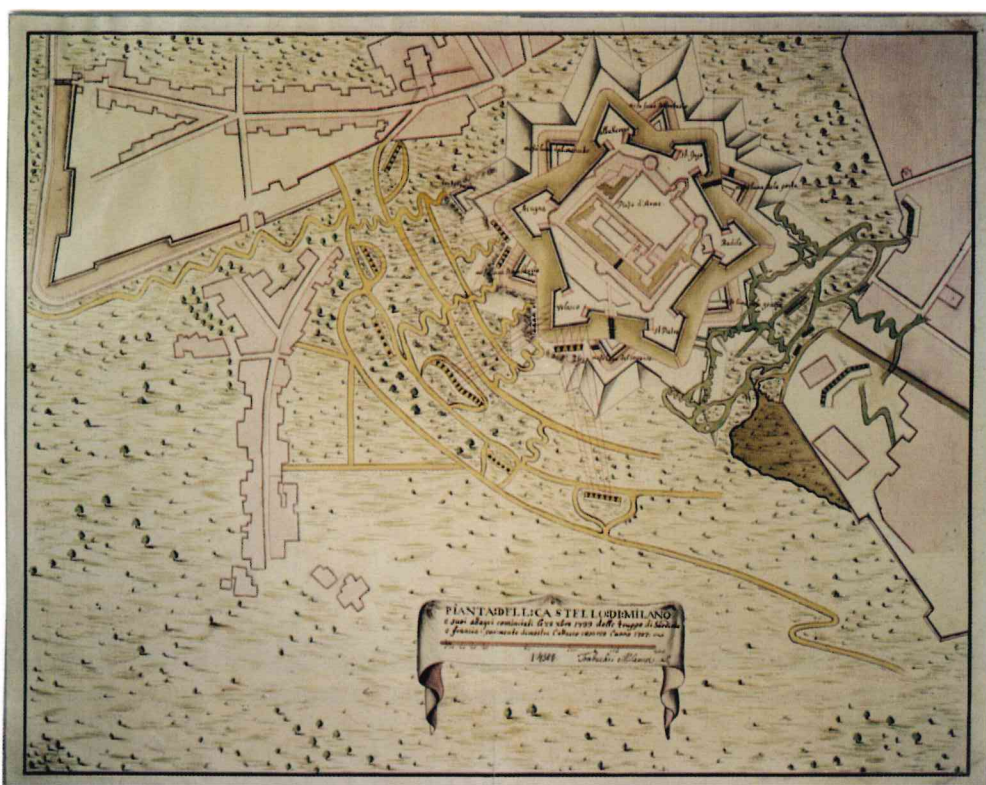


FIG. 7 - Anonimo, *PIANTA: DELL: CASTELLO: DI: MILANO e suoi attacchi cominciati li 25 Xbre 1733 delle truppe di Sardinia e francia: parimente dimostra l'attacco cesareo l'anno 1707, [1734?]*. Kriegsarchiv, Wien, Kriegskarten, "Feldzug 1733 Belagerungen Mailand", H III d 1.074.

1745 nel nome del principe Felipe di Borbone-Spagna, il 23 circonda il castello, il 7 febbraio 1746 riceve cannoni e mortai per l'assedio, il 23 stringe il "blocco" ma, inaspettatamente, il 7 marzo, abbandona l'impresa (FIG. 8).

È senz'altro questa minaccia, per quanto rientrata, a incitare nel corso del 1746 l'aggiunta di opere in terra e in legname – merloni nei fianchi, trinceramenti tenagliati entro i baluardi, depositi di munizioni – come nel bastione Velasco; e di una rete di gallerie in casamatta e sortite nel fosso (FIGG. 9, 10). Al trattato di Versailles o del "rovesciamento delle alleanze" (1° maggio 1756), che lega Francia e Impero absburgico, segue nel Milanese mezzo secolo di tranquillità. Rotta dall'inizio delle ostilità della Francia rivoluzionaria contro l'Impero (20 aprile 1792) e dal rischio di una campagna in Lombardia. Il castello di Milano è provvisto allora, nel 1793-'95, di ulteriori opere avanzate: quattro tenaglie e caponiere per raccordare i rivellini – Porta del Soccorso, Sant'Ambrogio, San Protasio, Naviglio o Mercato vecchio – alle cortine; un bonetto su ciascun lato dei detti rivellini; piazze d'armi salienti sulla strada di controscarpa; paradossi sulle piazze dei baluardi; una batteria a freccia dove stava la controguardia del baluardo Acuña (FIGG. 11, 12).

Il 15 maggio 1796, entrato in Milano il generale Napoleone Buonaparte a capo dell'*Armée d'Italie*, il castello viene assediato dal 17 giugno e capitola il 29. La disfatta delle armate repubblicane tre anni dopo porta in città, il 28 aprile 1799, le forze austro-russe del maggior generale Friedrich Franz Xaver von und zu Hohenzollern-Hechingen che "bloccano" la cittadella il 13 maggio, aprono le trincee il 20, inducono la guarnigione a capitolare il 24 (FIGG. 13, 14, 15, 16, 17). Un anno dopo, il 2 giugno 1800, Napoleone Bonaparte primo console entra a Milano e il 3 fa "bloccare" il castello che il 20 alza bandiera bianca: degli assedi del 1796 e del 1800 non sembra esservi cartografia⁽¹⁸⁾ ma solo un rapporto sulla seconda azione⁽¹⁹⁾. Fra il rientro degli austriaci e il ritorno dei francesi (maggio 1799-giugno 1800), documenti accennano a "*moltissime opere in riparazione dello stesso Castello*"⁽²⁰⁾. Una breve parentesi, poiché sotto i francesi il destino della cittadella è ora segnato.

Con il decreto dato a Milano il 23 giugno 1800 il primo console ordina, infatti, l'abbattimento delle residue fortezze di Piemonte e Lombardia che potrebbero opporsi alla Repubblica francese o dar ricetto alle forze imperiali. Fra queste la cittadella di Milano, la cui distruzione – in assenza di disegni degli zappatori e dei genieri – si può seguire sui *dossiers* contrassegnati "Genio, Fortificazioni, Castello di Milano", gonfi di rapporti, nella serie del ministero della Guerra napoleonico (1797-1815) all'Archivio di Stato di Milano. Avendo a mente, per orientarsi, la nuova numerazione di baluardi e rivellini rispetto al nome in età spagnola e austriaca: in senso orario dalla sinistra del portale in marmo di Filippo II, bastione n. 1 (Padilla), n. 2 (Don Pedro), n. 3 (Velasco), n. 4 (Acuña), n. 5 (Albuquerque o del Carmine), n. 6 (Sant'Jago); e mezzaluna n. 7 (o della Porta principale), n. 8 (volta a volta delle Gra-

zie, Colmenero e Colloredo), n. 9 (della Porta del Soccorso), n. 10 (Sant' Ambrogio), n. 11 (Naviglio, del Mercato vecchio), n. 12 (San Protasio).

La relativa abbondanza di rapportini tecnici suggerisce di considerare soltanto i passaggi principali della distruzione della cittadella, i cui rottami secondo un appunto del 21 fruttidoro anno VIII (8 settembre 1800) si dovranno recuperare per completare le mura forse con un tratto di cinta daziaria, sebbene – si scrive – *“non molto materiale potremo avere dalle demolizioni de' rampari per la costruzione del muro, che deve chiudere la città”*⁽²¹⁾. Addirittura, stando a una disposizione esecutiva del 22 fruttidoro (9 settembre) del generale François de Chasseloup-Laubat, comandante il corpo del Genio della Repubblica francese, a Giovanni Battista Bianchi d'Adda, direttore della Guerra della Cisalpina, si abbatterebbero pure i due torrioni: *“il devient pressant de détruire les tours et le front qui menacent votre ville”*.

Per ottenere tale risultato a minor spesa, Chasseloup-Laubat consiglia l'uso di mine all'antica: *“on pourrait employer avec succès la Maniere de mines des anciens, c'est à dire par tranchée faite au pied des revetements, soutenant les Maçonneries de distance en distance par des étarçons que l'on ferait Bruler après, et dont la destruction entrainerait la Chute des Maçonneries”*⁽²²⁾. Si nota la fretta, *“pressando più che mai il Generale Chasseloup... per la demolizione delle parti delle fortificazioni che comandano la città”*⁽²³⁾, così scrive il capo battaglione Rossi, del Genio cisalpino, al Bianchi d'Adda il 26 fruttidoro (13 settembre). L'opera di mina è impostata su tre fasi successive: nella prima si “preparano” alla zappa le fortificazioni da fare saltare, nella seconda vengono scavate le gallerie per le mine e nella terza sono allestiti i relativi fornelli che vengono fatti brillare dai genieri. L'operazione, spettacolare, è registrata in un dipinto contemporaneo (Fig. 18).

La demolizione della cinta bastionata

Dal rapporto del 15 vendemmiaio IX (7 ottobre 1800) risulta: al bastione n. 1 si “preparano” gallerie in facce e fianchi; al n. 2 facce e spalle sono distrutti dal 27 termidoro (15 agosto), si “preparano” gli orecchioni, si riempiono i fossati; al n. 3 le facce sono distrutte dal 24 termidoro (12 agosto), la controscarpa è “preparata”, si lavora agli orecchioni; al n. 4 la faccia sinistra è distrutta dal 12 fruttidoro (30 agosto), quella destra è “preparata”, si lavora ai fianchi; al n. 5 le gallerie delle facce sono “preparate”, si lavora ai fianchi; al n. 6 la faccia destra è distrutta dal 27 fruttidoro (14 settembre), sono pronte le gallerie della faccia sinistra, del saliente, degli orecchioni, della controscarpa e si riempie il fossato della faccia destra per aprire un passaggio città-castello; si attaccano le cortine; alle mezzelune n. 7 e n. 8 sono pronte le gallerie delle facce; alla n. 9 le facce sono distrutte dal 17 termidoro (5 agosto),

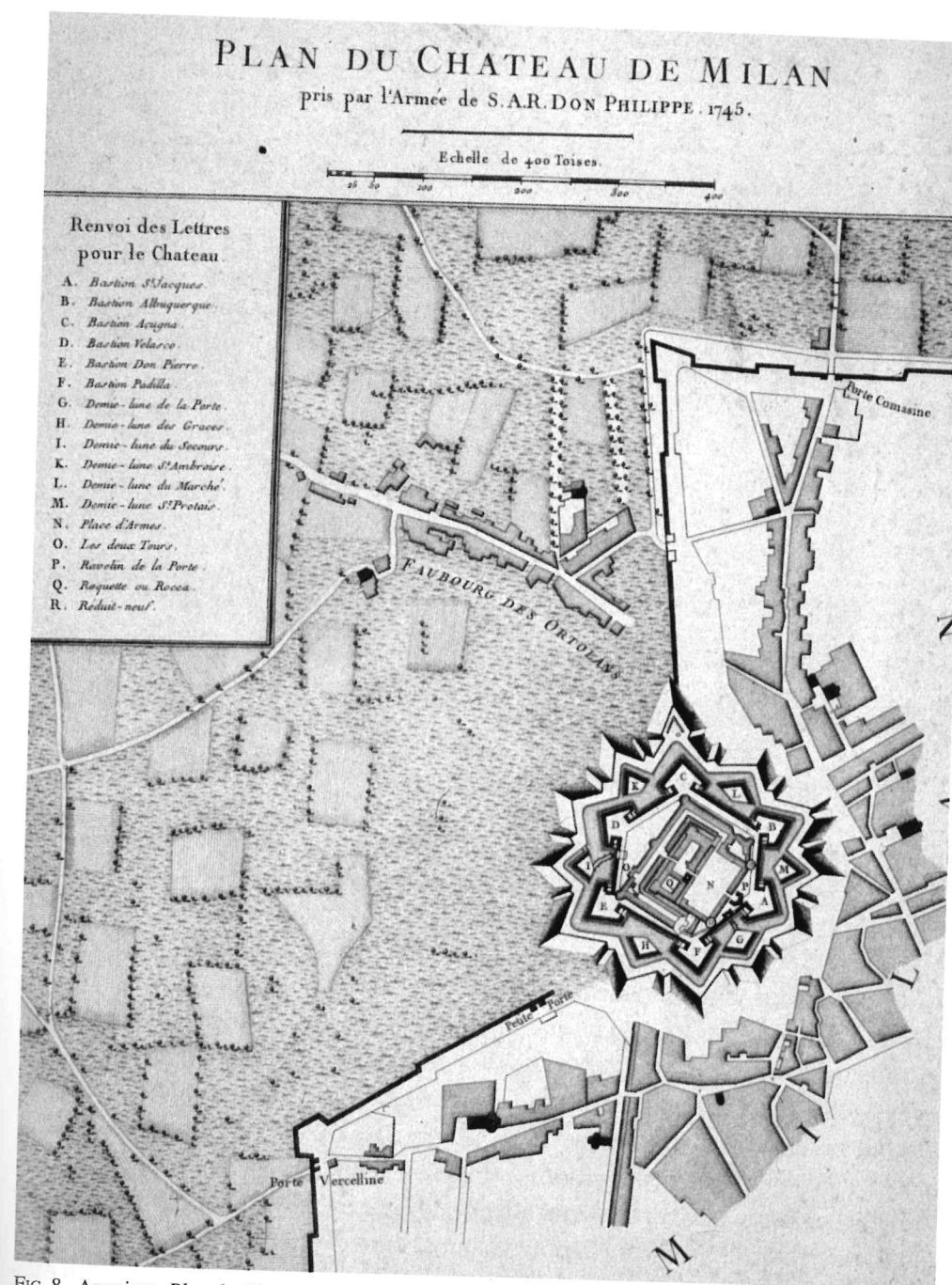


FIG. 8 - Anonimo, *Plan du Chateau de Milan pris par l'Armée de S.A.R. Don Philippe. 1745, [1746?]*. Civica Raccolta di Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Raccolta Cartografica, PV m. 5-73.

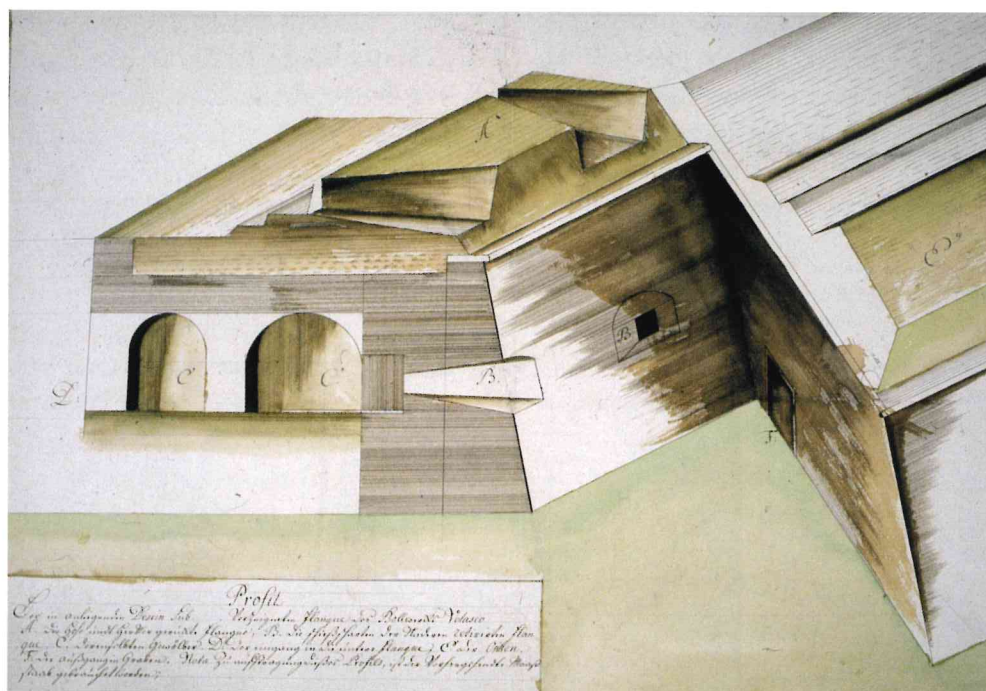


FIG. 9 - Anonimo, *Profil der in anliegenden Desein sub [manca] Verzeigtenen Flanke des Bollwercken Velasco*, [1746]. Civica Raccolta di Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Raccolta Cartografica, PV g. 30-48.

salvo il corpo di guardia della Porta del Soccorso; alle n. 10 e n. 11 facce e controscarpa sono "preparate", alla n. 12 si sono fatte gallerie nelle facce e nella controscarpa; al "*Bâtiment qui couvre la porte de la grand place d'armes*" – il rivellino di Luigi XII – si è tolto il tetto alle facce, distrutte per un terzo⁽²⁴⁾. Il 20 vendemmiaio (12 ottobre) al bastione n. 1 si scavano i fornelli, al n. 2 si riempie il fosso sulla linea capitale, al n. 3 sono terminati gallerie e fornelli dell'orecchione destro e avanzate le gallerie di quello sinistro, al n. 4 si lavora alle gallerie degli orecchioni, al n. 6 si riempie il fossato per aprire il passo; si attaccano le cortine, alla mezzaluna n. 8 si zappa la gola; al rivellino di Luigi XII si seguita la demolizione del saliente e delle facce, compiuta a metà⁽²⁵⁾. Il 30 vendemmiaio (22 ottobre) al bastione n. 2 si riempiono i fossati di saliente e facce e si zappa la controscarpa, al n. 3 si "prepara" l'orecchione sinistro, al n. 6 si riempiono i fossati e, per aprire il passaggio, si demolisce il fianco ritirato della faccia destra; alla mezzaluna n. 8 la zappa della gola avanza; alle cortine fra i bastioni dal n. 1 al n. 5 si fanno i fornelli⁽²⁶⁾. Il 20 brumaio (11 novembre) al bastione n. 1 si fanno i fornelli a facce e fianchi e si ritira la pietra da taglio dal tombone della controscarpa della faccia destra, al n. 2 si leva la pietra da taglio dai fianchi e dai salienti di controscarpa, al n. 3 si leva la pietra da taglio dai fianchi, al n. 4 si "prepara" il fianco destro, al n. 5 si "preparano" fianchi e fornelli, al n. 6 si spiana lo spalto aprendo il passaggio città-castello e si leva la pietra da taglio; si "prepara" la cortina fra i bastioni n. 1 e n. 2; si leva pietra da taglio al corpo di guardia della mezzaluna n. 9; si seguita a demolire la faccia sinistra del rivellino di Luigi XII⁽²⁷⁾. Il 23 brumaio (14 novembre) al bastione n. 1 si "preparano" i fianchi e si leva la pietra da taglio, al n. 2 si spiana lo spalto, al n. 4 si fanno fornelli nel fianco destro, al n. 5 si scavano fornelli nelle facce "preparando" i fianchi, al n. 6 il fianco sinistro è pronto, quello destro lo sarà in breve, levata la pietra da taglio da faccia destra e fianchi, è quasi finito lo spianamento dello spalto alla faccia destra, si attacca quello del saliente; si lavora ai fornelli di cortina fra i bastioni n. 1 e n. 2 e a toglier pietra da taglio; al rivellino di Luigi XII, minato, si zappa la faccia sinistra⁽²⁸⁾. Il 5 frimaio (26 novembre) al bastione n. 1 si terminano le gallerie al fianco destro e si fanno fornelli, si levano pietre da taglio a spalla e piede della faccia destra, al n. 2 si scavano gallerie e fornelli al fianco sinistro e si riempie il fosso con terra dello spalto per eguagliarne le irregolarità, al n. 3 e n. 4 si levano le pietre da taglio a orecchioni e piede della cortina fra i due, al n. 5 si sono terminati i fornelli in faccia sinistra e fianco ritirato destro, al n. 6 si seguita ad aprire il passo con terra estratta dallo spalto; alla cortina fra il n. 5 e il n. 6 si attaccano le estremità verso i fianchi ritirati; alla mezzaluna n. 8 si finiscono i fornelli, alla n. 12 si attacca la gola mentre al rivellino di Luigi XII si abbattono le sortite delle facce⁽²⁹⁾.

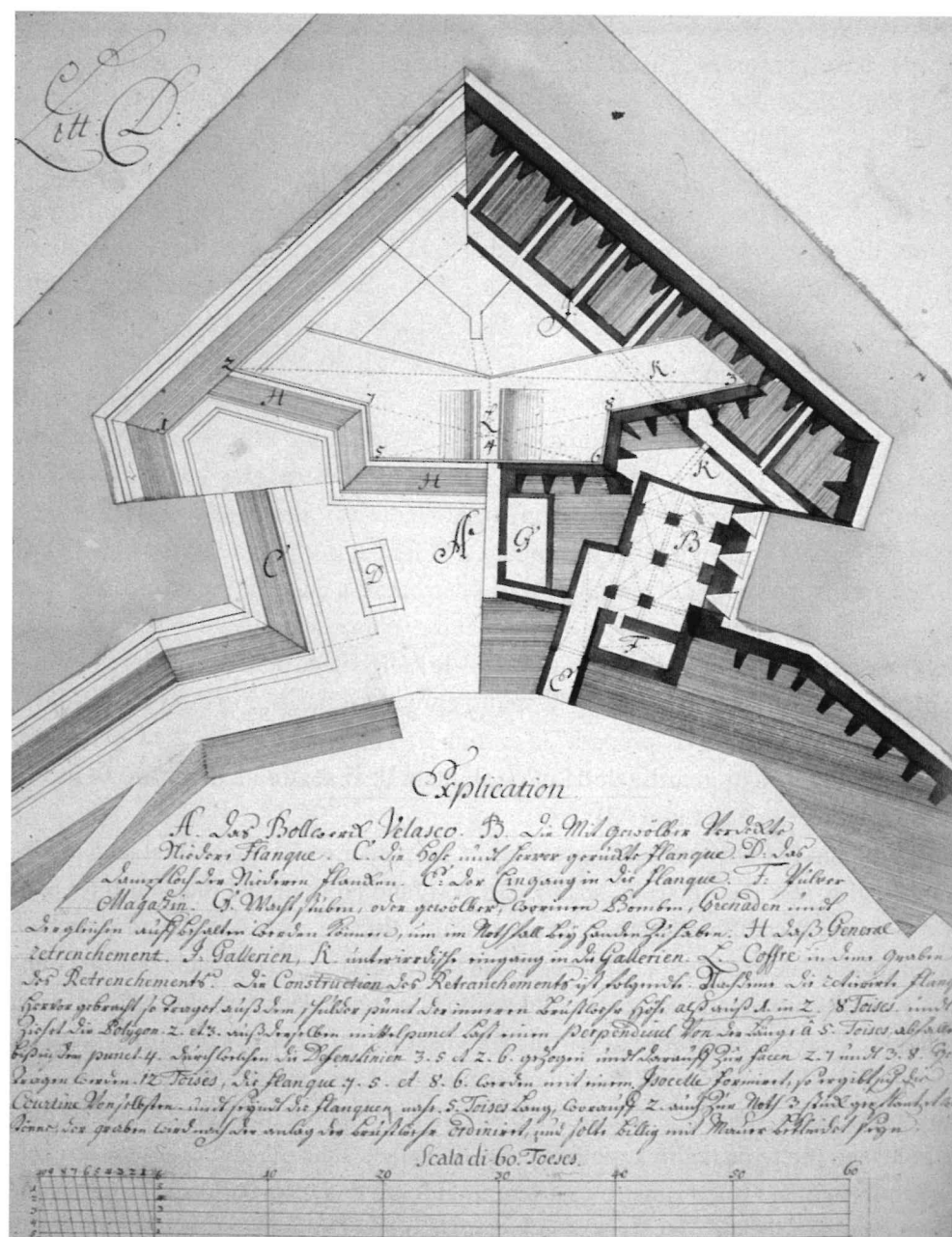


FIG. 10 - Anonimo, [*baluardo Velasco*], [1746]. Civica Raccolta di Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Raccolta Cartografica, PV g. 30-50.



FIG. 11 - [De Lamy?], *PLAN DE NIVELLEMENT DU CHÂTEAU DE MILAN* Contenant tous les ouvrages commencés depuis peu, et ceux executés lan 1793, [1794]. Kriegsarchiv, Wien, Kartensammlung, "K V", n. 642-1.

Il 10 frimaio (1° dicembre) al bastione n. 1, levate le pietre alla faccia sinistra, si aprono gallerie nel fianco destro, al n. 5 termina l'attacco al fianco destro, al n. 6 si spiana lo spalto gettando la terra nel fosso; si "prepara" la cortina fra i bastioni n. 1 e n. 2 presso questo e si spiana lo spalto, a quella fra il n. 3 e il n. 4 si sono levate pietre al piede, a quella fra il n. 5 e il n. 6 si attaccano gli angoli rientranti; alla mezzaluna n. 8 si completano i fornelli, alla n. 12 la gola viene zappata; al rivellino di Luigi XII si abbattano le facce e un cavo sotto il saliente non in grado di sopportare il peso dei carri⁽³⁰⁾. Il 15 frimaio (6 dicembre) sono in preparazione al bastione n. 1 gallerie nel fianco destro, al n. 2 si è attaccato il fianco ritirato, spianato lo spalto e riempito il fossato sul saliente, al n. 3 si sono attaccati i fianchi bassi sinistro e destro, al n. 4 si "preparano" i fianchi ritirati, al n. 5 si è attaccata una faccia e si lavora sui fianchi ritirati, al n. 6 è quasi pronto il fianco destro e manca poco ad aprire la trincea del passaggio in mezzo alla massa del baluardo; si attaccano le cortine fra i bastioni n. 1 e n. 2 e n. 6 e n. 1⁽³¹⁾. Una lettera del 17 frimaio (8 dicembre) del capo battaglione Rossi al ministro della Guerra cisalpino, generale Pietro Polfranceschi, fa il punto di lavori e recupero dei materiali: *"Nel rimettervi, Cittad.° Ministro, il solito stato di situazione, ho il piacere di parteciparvi, che dietro vostro invito il Gen[era]le Comand[ant].° in capo del Genio all'armata ha ordinato la sospensione dei trasporti di terra nello spalto della Cittadella di Milano, escludendo però quelli, che sono necessari per aprire i due passaggi uno verso la città, e l'altro verso la campagna, e raccomandando la continuazione delle Demolizioni delle opere, che rimangono. Siccome questa Demolizione non consiste soltanto nell'abbattere i muri, ma anche nel distruggere le elevazioni delle opere, e rendere inutile il fosso, prevedo, che dovremo continuare a fare dei trasporti di terra mal a proposito. La terra de' rivellini, e de' Bastioni dovremmo gettare nei fossi avanti le loro faccie, in vece di riempire questi colle terre dello spalto, ed usare la prima per otturare i fossi delle cortine, e con ciò esporsi a dover poi trasportare in questi coi carri tutta la terra dello spalto, a motivo, che la distanza eccederebbe quello, che è tollerabile nell'uso delle carrette a mano; ora l'esperienza dimostra, che usando i carri per trasportare la terra si spende circa il doppio di quanto si spenderebbe, usandovi le carrette a mano. Inoltre se il Governo vuol limitare le spese alle accennate opere di demolizione, la Nazione è esposta a fare una rilevante perdita sui materiali, che verranno sepolti nelle terre. Infatti ho già fatto levare circa 500. tese quadrate di pietre dure, che esistevano al piede de' rivestimenti della scarpa, e controscarpa, le quali valutate ai prezzi correnti nella Città importano £ 25.000; e più del doppio di queste ve ne sono a levarsi. Circa quattrocento venti mille quadrelli sono ammucchiati sulla strada coperta, di cui il valore è almeno di £ 5.000; e non giungono alla sesta parte di quelle, che potranno raccogliersi. Ne' magazzini esistono legnami, e ferri provenuti dalle demolizioni per il valore di circa £ 4.000; cosicché il materiale sin ora raccolto ascende a £ 34.000. Se*

si avesse potuto levare anche le pietre da taglio delle opere demolite, egli è certo che noi avremmo tanto materiale, quanto ne sarebbe duopo a congruare col suo valore la spesa di demolizione ascendente sino a tutto il 2. Frimale a £ 86.511.4.6. Vi sono ancora pietre a levarsi pel valore di circa £ 50.000; di cui la spesa occorrente sarà presso a poco compensata dal risparmi, che si otterrà nella polvere. Dai cinque sestieri dei mattoni, che rimarranno a raccogliersi sottratta la metà del valore per le spese occorrenti si avranno di netto altre £ 12.500; cosicché il valore netto del materiale, che resta a levarsi sarà di circa £ 62.500, aggiunto a questo il valore di quello già levato di £ 34.000; si avrà in tutto £ 96.500. somma che se sorpasseremmo non sarà di gran cosa col totale delle spese, pel tempo in cui tutte le pietre da taglio saranno levate. Dopo d'aver bene esaminato questo stato di cose sono del subordinato sentimento, che il Governo assegni una data somma per la spesa di Demolizione, lasciando la facoltà a chi dirige i lavori di far ciò, che crederà conforme agli ordini del Comand[ant].° in capo del Genio, e del maggior vantaggio alla Nazione. La somma di £ 4.000. per ogni dieci g[ior]ni, ossia di £ 12.000. per mese, credo possa bastare alla continuazione de' lavori nel modo più economico. Sino ad ulteriore vostra determinazione io continuerò alla meglio, che potrò senza perdere di vista l'interesse della Nazione, ma per mio appoggio amerei qualche vostro grazioso riscontro in proposito. Salute, e Rispetto⁽³²⁾".

Poi, il 20 frimaio (11 dicembre): al bastione n. 1 si "preparano" fianco destro e mine sul saliente appena levate le pietre dalla faccia destra e la controscarpa della faccia sinistra, al n. 2 si "prepara" il fianco sinistro e si riempie il fosso del saliente per ricavare il passo, al n. 3 si "preparano" i fianchi ritirati destro e sinistro, al n. 4 e al n. 5 si "preparano" i fianchi ritirati, al n. 6 si lavora al fianco ritirato della faccia sinistra, demolita parte della faccia destra presso il saliente, e si apre il passo fra città e castello; alla cortina fra i bastioni n. 1 e n. 2 si lavora agli attacchi presso il n. 2, tolte le pietre da taglio; alla mezzaluna n. 8 si scavano gallerie e fornelli⁽³³⁾. Il 25 frimaio (16 dicembre): al bastione n. 1 si "prepara" il fianco destro e al n. 2 si "preparano" gallerie e fornelli al fianco sinistro rimuovendo le terre dello spalto, al n. 6 si è aperto il passo di traverso e si "prepara" la faccia sinistra⁽³⁴⁾.

Il rapportino del 30 frimaio (21 dicembre) pare marchi una fase intensissima: sono pronti i fornelli per l'orecchione sinistro e le facce del bastione n. 1, sono da completare quelli dell'orecchione destro; fianco basso e orecchione sinistro del n. 2 sono pronti per la mina, già distrutte le facce e la controscarpa; il n. 3 ha le facce demolite, la controscarpa è "preparata"; al n. 4 orecchione e piazza bassa a destra e controscarpa della faccia sinistra devono venir "preparati"; al n. 5 orecchione sinistro e destro, facce, fianco basso, controscarpa sono pronti; al n. 6 la faccia sinistra è rotta in parte, resistendo contrafforti e arcate, quella destra è rotta, l'orecchione è saltato, la piazza bassa va "preparata"; le cortine dal bastione n. 1 e n. 6 sono pronte; alla mezzaluna

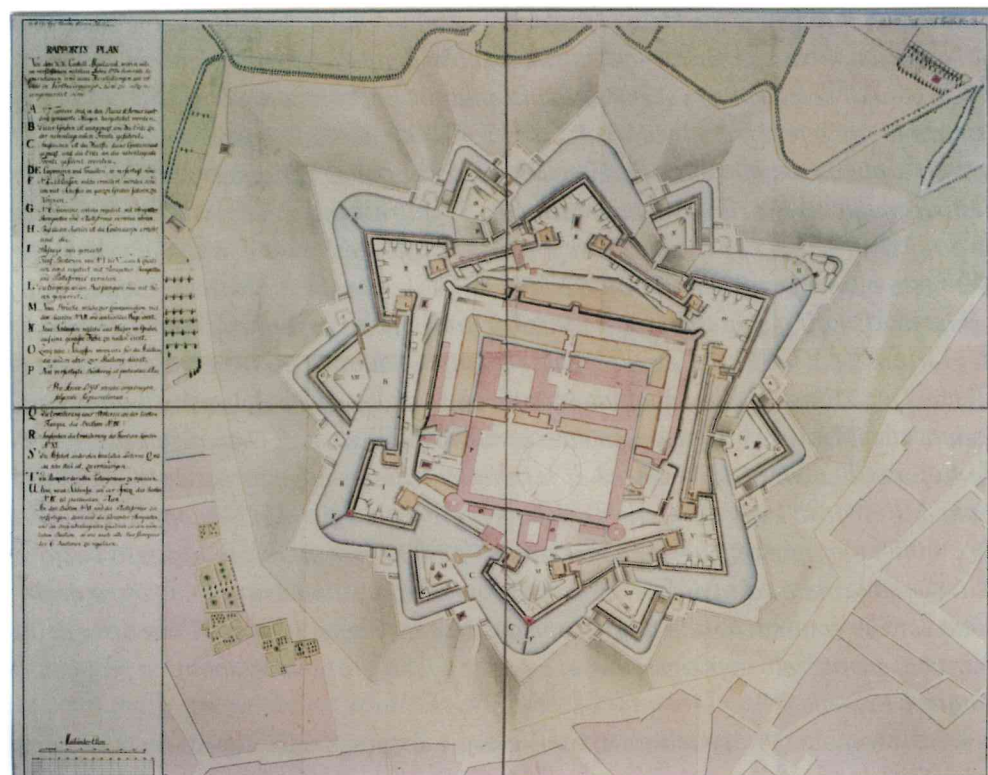


FIG. 12 - De Lamy, RAPPORTS PLAN Von dem K: K: Castell Mailand, worin alle im verflossenen militair Jahre 1794 bewirkte Reparationen und neue Herstellungen, um solches in Vertheidigungs Stand zu setzen, an- gemerkt sind, [1795]. Kriegsarchiv, Wien, Kartensammlung, "K V", n. 642-2.



FIG. 13 - de Lopez, Plan Der Citadelle von Mayland nebst der im Jahre 1799. unter dem Commando des Herrn General Gr:[af] Hohenzollern darauf geführten Attaque, "Meiland dem 29 Mai 1799". Kriegsarchiv, Wien, Karten- und Plansammlung, "Ausland II Alle Orte von K bis Q", Enveloppe J Nr. 115 Mailand in Ita- lien Memoires etc., a 3, n. 2.

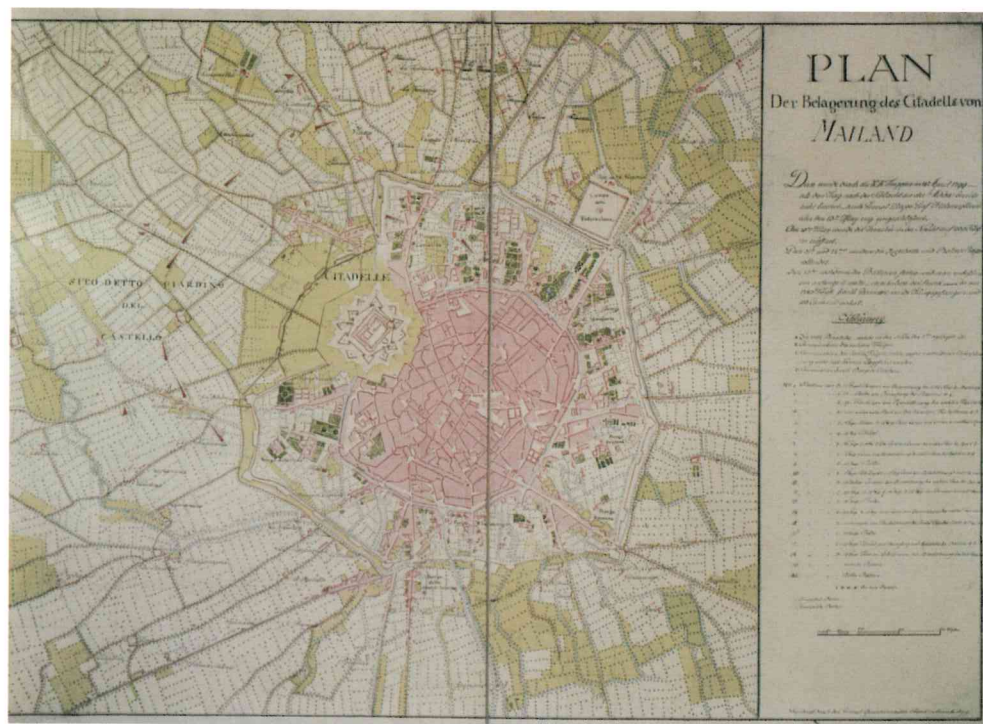


FIG. 14 - Anonimo, *PLAN Der Belagerung der Citadells von MAILAND*, "im Decembr. [is] 1799". Kriegssarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H IV a 924.

n. 7 si fanno le mine alle facce e si attacca la gola, alla n. 8 le facce sono pronte e solo la gola resiste alla zappa, alla n. 9 le facce sono demolite, non restano da abbattere che il corpo di guardia e la porta del Soccorso mentre la controscarpa è pronta alla mina, alla n. 10 e n. 11 facce e controscarpa sono pronte, la gola è da "preparare", alla n. 12 facce, gola, controscarpa sono pronte; del rivellino di Luigi XII non rimane che un tratto della faccia sinistra⁽³⁵⁾.

In seguito, certo perché la maggior parte della fortezza è ormai a terra, l'opera di demolizione cala d'intensità. Il 10 nevoso (31 dicembre) si fanno fornelli al saliente del bastione n. 1, all'orecchione destro del n. 2, al saliente e alla spalla destra del n. 6, alla mezzaluna n. 10⁽³⁶⁾. Il 20 nevoso anno IX (10 gennaio 1801) sono pronti i fornelli al saliente e alla spalla del bastione n. 1 e le gallerie alla spalla sinistra del n. 2, si scavano fornelli al saliente del n. 6 e alle cortine fra i bastioni n. 1 e n. 2 e n. 1 e n. 6, si toglie pietra da taglio dal portale di Filippo II, le facce del rivellino di Luigi XII sono abbattute⁽³⁷⁾. Il 23 piovoso (12 febbraio) si fa il computo dei materiali di risulta "per la costruzione del muro da farsi per cingere la Città"⁽³⁸⁾. Il 24 ventoso (15 marzo) risulta predisposta una serie di mine, il bastione n. 2 è "preparato" e il 30 ventoso (21 marzo) viene demolito il saliente del bastione n. 1⁽³⁹⁾: corrisponde a questi brillamenti la *Veduta della Mina che si diede sotto il Baluardo Padiglia del Castello di Milano il giorno 15 Marzo 1801*, di Domenico Aspari, che mostra i contrafforti del bastione n. 1 scardinato (FIG. 19). Due dipinti sui festeggiamenti a Milano, il 21 aprile 1801, davanti al Castello Sforzesco, della firma della pace di Lunéville tra Francia e Impero asburgico (9 febbraio 1801), lasciano intravedere tratti di cortine e di bastioni della fortezza (FIGG. 20, 21).

Il 30 pratile (19 giugno) sono registrate, in effetti, come ancora esistenti le dieci piazze basse di cinque baluardi e parte di una piazza bassa del bastione n. 6; le mezzelune risultano demolite e spianate; la cortina fra i bastioni n. 1 e n. 2 è annotata per distrutta presso quest'ultimo, solo conservata presso il tombone del fosso per non ostruire il flusso delle acque; la Porta del Soccorso è indicata demolita l'8 pratile (28 maggio)⁽⁴⁰⁾. In un dispaccio del 6 messidoro (25 giugno) un capo squadrone Menin elenca "les parties de fortifications en maçonnerie qui restent à démolir de la Citadelle", annotando "les murs qui enveloppent les places basses, les flancs des bastions, ceux des souterrains des poternes & et enfin les deux grandes tours qui commandent la ville", sollecitando anche una gratifica per gli ufficiali del Genio impiegati da un anno esatto nell'opera di sbancamento della cittadella: "Citoyen Ministre la Commission chargée par Ordre du Ministre de la guerre Alex: Berthier, d'activer la démolition des places fortes en Italie, Conformément aux arrêtés du 1er Consul, vient d'inviter par mon organe, le Chef de B[atai].^{llon} du Génie Rossi, chargé de la démolition de la Citadelle de Milan, de prendre vos ordres pour détruire de suite, les parties de fortifications en maçonnerie qui restent à démolir de la Citadel-

le, savoir les murs qui enveloppent les places basses, les flancs des bastions, ceux des souterrains des poternes & & enfin les deux grandes tours qui commandent la ville. J'aurai l'honneur de vous observer, Citoyen Ministre, que la somme de huit mille livres mise à la disposition du C[itoy].^{en} Rossi, par décade, pour les travaux de démolition de la Citadelle, paroît insuffisante et que pour activer les dites travaux, il seroit nécessaire de porter cette somme à 12. ou 13. mille livres par décade. Le Chef de B[atai].^{lion} du Génie Rossi doit vous détailler les motifs qui nécessitent cette augmentation. J'ai également écrit au C[itoy].^{en} Rossi, de prendre des mesures pour nétoyer et faire enlever les matériaux qui empêchent le nivellement du forum. Je vous adresse ci joint, Citoyen, un état nominatif des officiers du génie Cisalpin qui depuis un an juste, sont employés aux travaux des démolitions de la Citadelle. Je vous propose de leur accorder un somme de 3.000 – en gratification, qui leur sera répartie suivant la note que j'ai ajoutée au dit état. Cette somme seroit prélevée sur les fonds accordés par décade pour les démolitions. La Commission pense que ces Officiers méritent bien ce témoignage de satisfaction, pour leur zele et leur activité. Du reste, Citoyen Ministre, la Commission ne peut que donner de justes éloges à l'intelligence et aux talens du Chef de Bataillon du génie Rossi qui est chargé depuis un an de la direction des démolitions de la Citadelle de Milan et elle vous prie d'en faire passer au gouvernement Cisalpin, les témoignages de sa satisfaction, en faveur du Citoyen Rossi. J'ai l'honneur de vous saluer avec Considération⁽⁴¹⁾”.

I lavori si avviano comunque alla fine e il 12 messidoro (1° luglio) il ministro straordinario presso la Repubblica cisalpina, Claude-Louis Petiet, si spinge a dichiarare che: “Le chateau de Milan n'existe plus, et si ses fortifications ne sont pas encore entierement demolies, elles ne peuvent cependant présenter l'aspect d'un fort et n'offrent qu'un amas de ruines”⁽⁴²⁾. Un rapportino del 30 messidoro (19 luglio) dichiara laconicamente demolita l'intera fortificazione a baluardi dell'epoca spagnola⁽⁴³⁾. Il 7 termidoro (26 luglio) l'architetto Giovanni Antonio Antolini (Castelbolognese 1753 - Bologna 1841), incaricato di fondare l'“utopia giacobina” del Foro Bonaparte⁽⁴⁴⁾, si attiva per impedire gli ulteriori e inutili interventi dei genieri nell'area, con danni e sottrazione di materiali da costruzione per il nuovo foro: “Cittadini Governanti Le fortificazioni del Castello di Milano non esistono più. I lavori dunque che si continuano sotto titolo di demolizioni è duopo sospenderli, perché il modo è contrario agl'interessi della Nazione, ed in opposizione col Piano dell'edificazione del Foro Bonaparte. Primo = I materiali che sono destinati ad edificare il Foro, vengono barbaramente seppelliti nelle Fosse. Secondo = Sepellendosi i materiali nelle Fosse, si perde il sito, che deve contenere la terra dello Spiazzo, e quella dello Scavo de' Fondamenti e Canale. Terzo = Perdendosi il Sito, la Nazione sarà obbligata ad una spesa somma per fare trasportare lontano la terra sudetta. Quarto mancando all'edificazione i materiali, dovrà spendere a comprarne de' nuovi, o a fare disepelli-

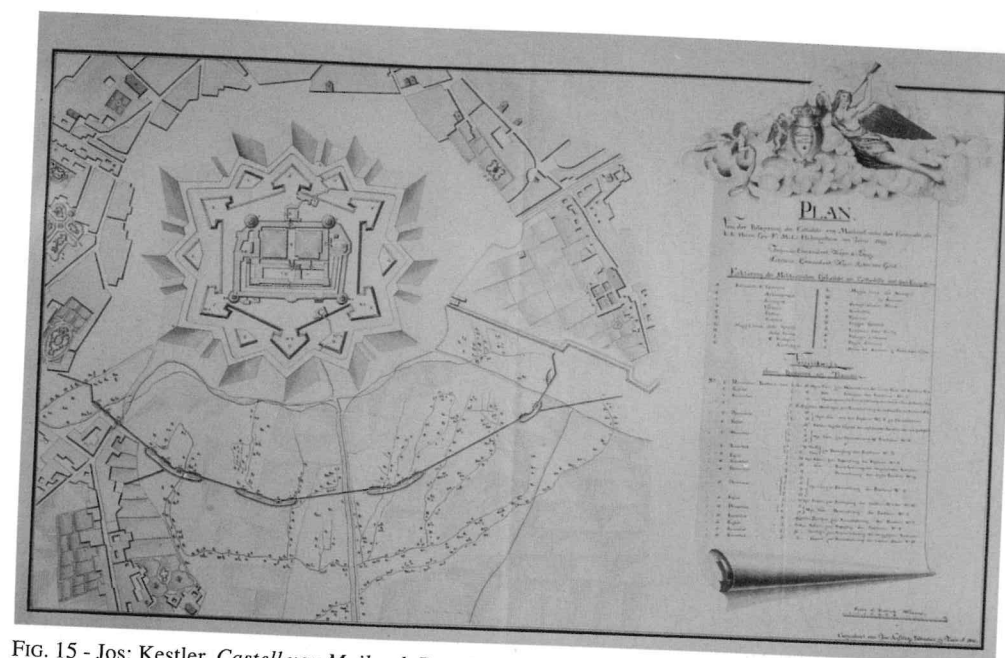


FIG. 15 - Jos: Kestler, *Castell von Mailand, PLAN Von der Belagerung des Citadels von Mailand unter dem Comando des K. K. Herrn Gr. F. M: L. Hohenzollern im Jahre 1799. Ingenieur Comandant Major de Lopez Artillerie Comandant Major Ritter von Gillet, "zu Turin A[nn].° 1800".* Kriegsarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H IV a 925.

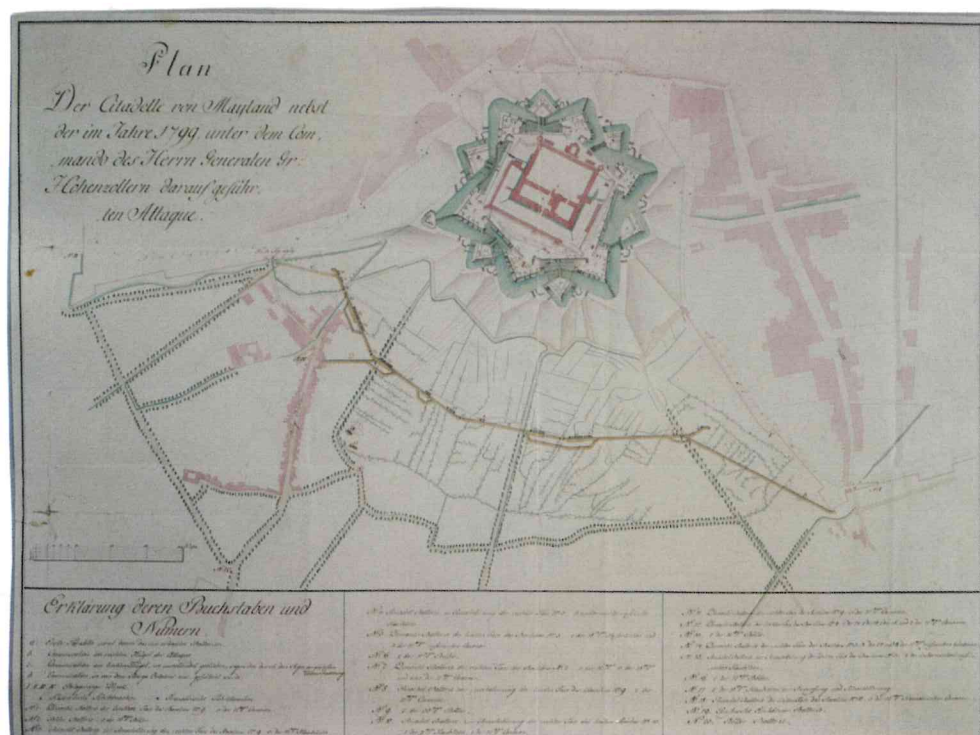


FIG. 16 - Bogany, Plan Der Citadelle von Mayland nebst der im Jahre 1799 unter dem Commando des Herr Generalen Graf Hohenzollern dagegen geführten attaque, "1799". Kriegsarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H IV a 926.

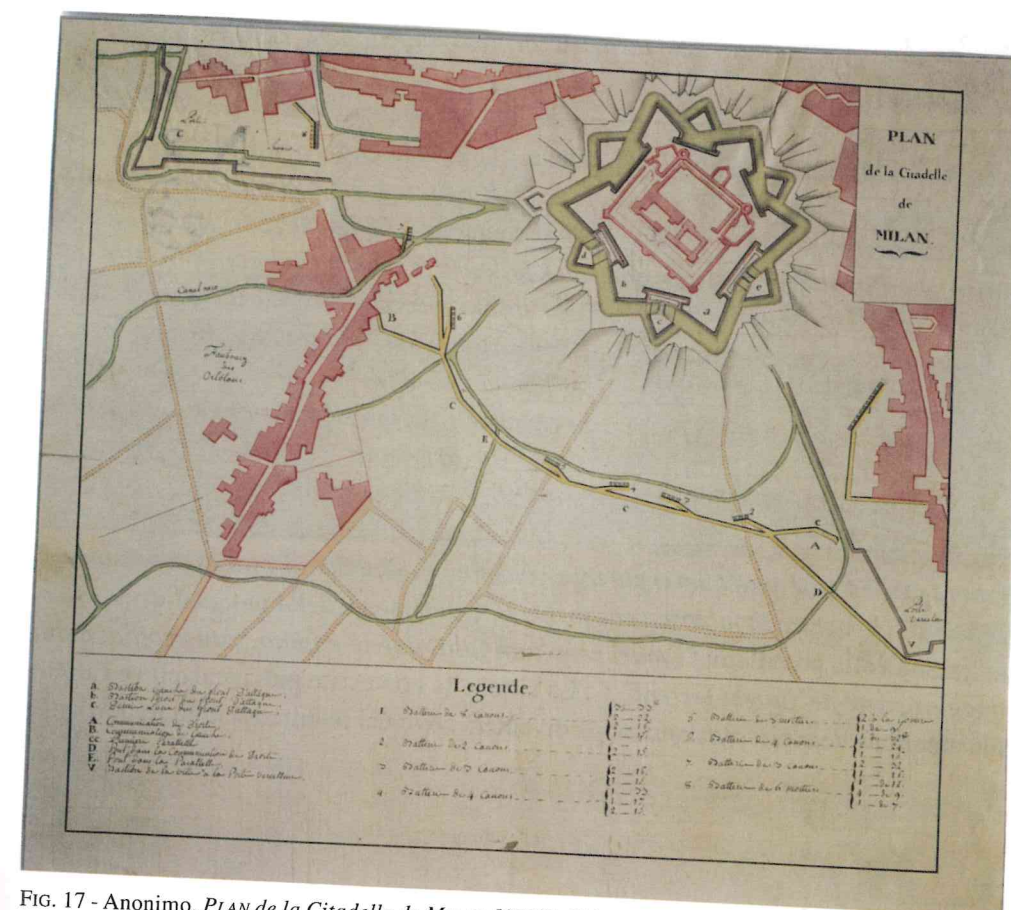


FIG. 17 - Anonimo, PLAN de la Citadelle de MILAN, [1799]. Kriegsarchiv, Wien, Kriegskarten, "Mailand", H IV a 927.

re i coperti colla terra. Tanto mi faccio un dovere significarvi per obbligo del mio istituto. Salute e Rispetto Antolini⁽⁴⁵⁾”.

Il 2 complementario (19 settembre) viene redatto un bilancio di *Fortificazioni demolite, e messe fuori di stato di difesa* che elenca: “Le controscarpe della Mezza luna N. 9, e 10, e de’ Bastioni N. 3, e 4; la cortina tra li Bastioni 4, e 5”; quello delle *Opere di fortificazione, che rimangono da demolirsi* enumera: “1.° La piazza-bassa del fianco sinistro del Bastione N.° 6; una porzione della Piazza-bassa del fianco destro; una parte della piazza-bassa del fianco destro del Bastione N. 5; le due ale del Rivellino, che cuopre la porta principale”⁽⁴⁶⁾. Il 1° dicembre 1803 si nota l’ordine del primo console del 2 agosto 1802 di “Fare una Caserma divisa in sei grandi stanze e due piccole con due scale, il tutto sopra la maggior parte del lato settentrionale del Castello al Foro Bonaparte”, con la postilla: “Quest’opera è finita”; nel documento compare un ordine del 6 maggio 1803 di “Fare una Caserma a due piani composta di 15 cameroni, 26 stanze e 4 scale sopra il resto del lato settentrionale del Castello al Foro Bonaparte, e sopra tutto quello più all’occidente rivoltando all’estremità verso mezzogiorno sino contro la fabbrica che forma lato di ponente della piazza d’arme interna”, a sua volta postillato: “I muri sono tutti fatti, il tetto è finito, fatti i soffitti della maggior parte de’ luoghi terreni”⁽⁴⁷⁾. La cittadella non esiste più, il castello è ridotto alla caserma che con la Restaurazione diventerà covo del feldmaresciallo Radetzky.

L’articolo anticipa in parte il volume: GIANFRANCO PERTOT - MARINO VIGANÒ, “Corazón deste estado”. Il Castello Sforzesco di Milano da Luigi XII a Francesco Giuseppe (1499-1859), Milano, 2008, di prossima edizione, risultato di una collazione decennale di fonti e iconografia negli archivi italiani, spagnoli e austriaci.

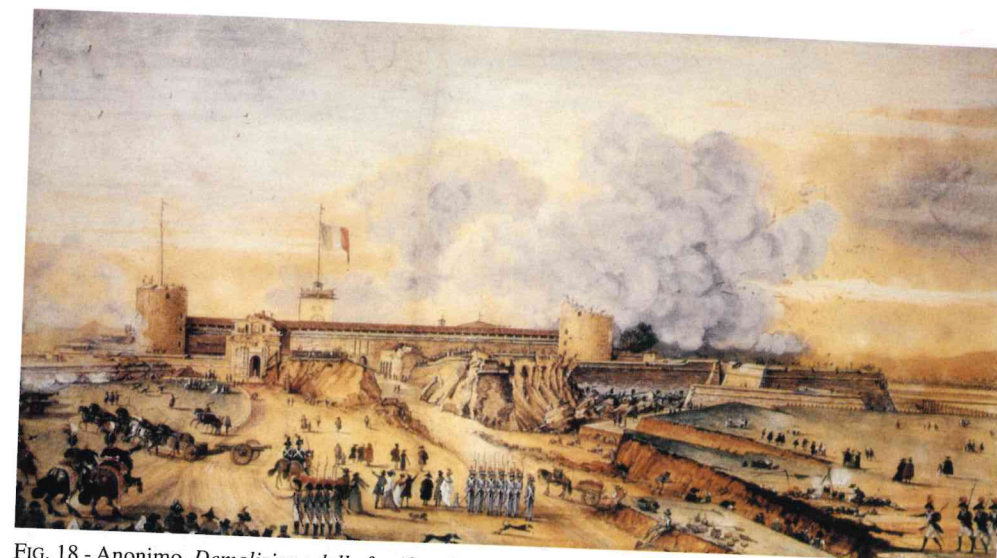


FIG. 18 - Anonimo, *Demolizione delle fortificazioni esterne del castello di Milano*, [1800]. Civico Museo di Milano.



FIG. 19 - Domenico Aspari, *Veduta della Mina che si diede sotto il Baluardo Padiglia del Castello di Milano il giorno 15 Marzo 1801*. Civica Raccolta di Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano, Raccolta Cartografica, PV m. 6-2, ora al Civico Museo di Milano.



FIG. 20 - Anonimo, *Festeggiamenti a Milano il 21 aprile 1801 della firma del trattato di pace di Lunéville (9 febbraio 1801)*, [1801]. Civico Museo di Milano.

- (1) Centre Historique des Archives Nationales, Paris (CHAN), 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 (ASCT), *Carte del periodo francese*, cart. 91, fasc. 241, n. 4/5. Arrêté, "Milan, 4 Messidor An VIII" [23 giugno 1800].
- (2) M. VIGANÒ, *Distuggere e costruire fortificazioni sotto Napoleone. Ingegneri e ingegneria militare in Piemonte e Liguria tra il 1796 e il 1814*, in *Convegno nel bicentenario della battaglia di Loano 23-25 novembre 1795: "Loano 1795. Tra Francia e Italia, dall'Ancien Régime ai tempi nuovi"*, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Albenga, 1997, pp. 247-314; M. VIGANÒ, *Dalla tattica alla strategia: le fortificazioni nel periodo napoleonico in Italia (1796-1814)/From Tactics to Strategy: Fortifications in Italy in the Napoleonic age (1796-1814)*, in *L'Europa scopre Napoleone 1793-1804. Atti del Congresso Internazionale Napoleonico (Cittadella di Alessandria, 21-26 giugno 1997)*, a cura di V. Scotti Douglas, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999, voll. 2, vol. I, pp. 399-520; M. VIGANÒ, *Di faccia alla Francia. Piazzeforti del Piemonte sabauda alle frontiere rivoluzionarie (1792-1800)*, in "Rivista Napoleonica", 2000, n. 1/2, pp. 247-266.
- (3) A.-F.-L. VIESSE DE MARMONT, *Mémoires du maréchal Marmont duc de Raguse de 1792 à 1841 imprimés sur le manuscrit original de l'auteur. Tome deuxième*, Perrotin Libraire-Éditeur, Paris, 1857, pp. 184-185.
- (4) P. LE MOYNE, *Le Couronnement du Roy François premier de ce nom, voyage et conquête de la duché de Millan, victoire et repulsion des exurpateurs d'icelle, avec plusieurs singularitez des eglises, couvens, villes, chasteaulx et fortteresses d'icelle duché, fais l'an mil cinq cens et quinze, cueillies et redigés par le Moyne sans Froc*, chez Gilles Couteau, [Paris], 1520, p. 204.
- (5) E. ALBÈRI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 1858, s. II, t. V, pp. 333-334, "1533".
- (6) G. PERTOT - M. VIGANÒ, "... nouo reuelino auante ala porta del Castello". Una probabile opera di Leonardo, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XXXIII, vol. XXX (2006), pp. 240-302.
- (7) S. LEYDI, *Le tenaglie del castello di Milano: progetti e realizzazioni*, in "Storia urbana", XIII (1989), n. 46, pp. 59-80.
- (8) P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano divisa in quattro libri, del R. P. F. Paolo Morigia milanese, dell'Ordine de' Giesuati di San Girolamo*, Appresso i Guerra, In Venetia, MDXCII, p. 151.
- (9) C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 1973, pp. 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, pp. 9-35; A. SCOTTI TOSINI, *Cittadelle lombarde di fine Cinquecento: il Castello di Milano nella prima età spagnola*, in *Atti del Convegno di Studi Architettura militare nell'Europa del XVI secolo. Firenze, 25-28 Novembre 1986*, a cura di C. Cresti - A. Fara - D. Lamberini, Periccioli, Siena, 1988, pp. 207-217; 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, pp. 71-79; M. VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)*, in "Arte Lombarda", 1997/2, n. 120, pp. 44-54; M. VIGANÒ, *Il castello di Milano sotto Filippo II d'Asburgo (1559-1598)*, in *Studi castellani lombardi. Quaderni della Sezione Lombardia numero 7*, a cura di F. Conti, Istituto Italiano dei Castelli,



FIG. 21 - Gaudenzio Bordiga, *Festeggiamenti a Milano il 21 aprile 1801 della firma del trattato di pace di Lunéville* (9 febbraio 1801), [1801]. Civico Museo di Milano.

- Roma, 1998, pp. 19-68; A. SCOTTI, *Difendersi ed abitare in una fortezza: le trasformazioni del Castello di Milano in età spagnola*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo. Atti del Convegno Internazionale - L'Aquila, Forte Spagnolo (6-7-8 marzo 2002)*, a cura di A. Marino, Gangemi Editore, Roma, 2003, pp. 93-102; M. VIGANÒ, "El fratin mi ynginiero". *I Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2004, pp. 75-85, 97-102 e 381-397; A. SCOTTI, *Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Skira editore, Milano, 2005, pp. 190-223.
- (10) 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 *Le château et la ville conjonction, opposition, juxtaposition (XI^e-XVIII^e siècle)*, a cura di G. Blicek - Ph. Contamine - N. Faucherre - J. Mesqui, Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2002, pp. 279-290; 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, pp. 21-37; M. VIGANÒ, *Il Castello sforzesco cittadella spagnola nel cuore di Milano (1535-1707)*, in *Atti del convegno di studi La difesa della Lombardia Spagnola - Politecnico di Milano 2-3 aprile 1998*, a cura di G. Colmuto Zanella - L. Roncai, Ronca Editore, Cremona, 2004, pp. 87-122.
- (11) Archivio Storico Civico, Milano (ASCM), Biblioteca Trivulziana (Triv.), cod. 180. G.F. BESTA, *Dell'origine e Marauiglia della Città di Milano, et dell'Imprese de suoi Cittadini di Giacomo Filippo Besta Causidico Milanese*, voll. 3, vol. I, perduto sotto i bombardamenti dell'estate 1943, supplito da: Biblioteca Ambrosiana, Milano (BAM), cod. P 258 sup. *Fragmenti dell'opra manoscritta, intitolata Dell'origine e Marauiglia della Città di Milano, composta da Giacomo Filippo Besta, che si conserua nel Conuento di S. Maria del Giardino di d[ett].* "Città, fatti copiare da me Daniello Porro l'anno 1735 die 26 mensis iulii, foll. 147-152v. (*Del Castello di Milano*), qui foll. 149v.-150v.
- (12) Si veda: L. 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*, Ulrico Hoepli Editore-Libraio, Milano, 1894.
- (13) Kriegsarchiv, Wien (KAW), Alte Feldakten (AF), Sch. 265, "1708, Italien, I-X", fasc. "1708 II", doc. 7 1/2, [Dispaccio], "Viena y Feb[rer].^o 20. de 1708."
- (14) S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame Delle Fabbriche più cospicue, che si trovano in questa Metropoli Raccolta ed Ordinata da Serviliano Latuada Sacerdote Milanese. Tomo quarto*, Nella Regio-Ducal Corte, A spese di Giuseppe Cairoli Mercante di Libri, In Milano, MDCCXXXVIII, p. 446 [anastatica La Vita Felice, Milano, 1997, tomo IV, p. 414].
- (15) Archivio di Stato, Milano (ASMi), Militare parte antica (Mil. p.a.), b. 360 (Piazze Forti, P. G., Milano Reale Castello - Fortificazioni). *Real Castello di Milano*, "a 8. Aprile 1718", e ASMi, Mil. p.a., b. 351 (Piazze Forti, P. G., Milano Reale Castello - P. G.). *Per l'escauatione del terreno della mezzaluna del R. Castello*, "1718. 12. Julij".
- (16) LATUADA, *Descrizione di Milano*, pp. 446-448 [anastatica tomo IV, pp. 414-416].
- (17) KAW, AF, Sch. 413, "1731, Italien", fasc. "1731 I-XIII (Correspondenz des Prinzen Eugen Italien Februar 1731 Fascikel 2)", doc. 2. m, *Specificazione Di tutto il Trauaglio che si e fatto in questo Real Castello di Milano, Incominciando dalli 7. luglio Anno 1721. à tutto il 1725. come siegue*, "die 31. augusti 1730".
- (18) M. VIGANÒ, *Iconografia del Castello Sforzesco dalla prima alla seconda età austriaca (1707-1859)*, in "Arte Lombarda", n.s. 2006/1-3, n. 146/147/148, pp. 167-176.
- (19) KAW, Karten-und Plansammlung (KP), Ausland II Alle Orte von K bis Q, Enveloppe J Nr. 115 Mailand in Italien Memoires etc., a 3, n. 3. DU BRON, *Journal von der Vertheidigung vom Castell Mayland, während der Blockade durch die Franzosen: anno 1800*, "Lodi den 20:ten Junij 1800".
- (20) ASMi, Mil. p.a., b. 360 (Piazze Forti, P. G., Milano Reale Castello - Fortificazioni), fasc. "1800 Castello Milano Fortificazioni". S. E. Sig.^r Conte Cocastelli Commiss[ari].^o *Imp[eria]le*, "Dal Palazzo Civico del Broletto 19. Giugno 1799".
- (21) ASMi, Archivi Napoleonici, Ministero della Guerra (1797-1815), Genio, Fortificazioni, Castello di Milano (AN, MG, G), bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Rossi Capo Battaglione del Genio al Cittadino Bianchi d'Adda Inspettor Generale della Guerra*, "Milano li 21 Fruttidoro an.[no] 8 R.[epublicano]".
- (22) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Le Général de Div[isi].^{on} Chasseloup-Laubat Inspecteur Général dans l'Arme du Génie Au Citoyen Branchi [sic] dadda directeur de la guerre*, "A milan le 22 fructidor An 8.^e de la République Française".
- (23) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Rossi Capo Battaglione Command[an].^{te} del Genio a Milano Al Cittadino Bianchi d'Adda Ispettore Generale di Guerra per la Rep[ubli].^{ca} Cisalpina*, "Milano li 26 Fruttidoro a[nn]o 8 Rep[ubli].^{ca}".
- (24) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 15. Vendemiaire an IX Republicain".
- (25) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 20. Vendemiaire an IX Republicain".
- (26) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 30. Vendemiaire an IX Rep[ubli].^{ca}".
- (27) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 20. Brumaire an IX Republicain".
- (28) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 23. Brumaire an 9 Republicain".
- (29) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 5. Frimaire an 9.^e Republicain".
- (30) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 10. Frimaire an 9.^e Rep[ubli].^{ca}".
- (31) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 15. Frimaire an 9.^e Republicain".

- (32) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Rossi Capo Battaglione del Genio al Cittad[in].o Polfranceschi Ministro della Guerra*, "Milano li 17. Frimale anno 9.° Rep[ub]lican".^o".
- (33) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 20. Frimaire an 9.° Republicain".
- (34) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 25. Frimaire an 9.° Republicain".
- (35) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 30. Frimaire an 9.° Republicain".
- (36) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 10. Nivose an 9.° Repub[lic].^{ain}".
- (37) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Fortifications. Etat de situation de demolitions de la Citadelle de Milan*, "à l'époque du 20. Nivose an 9.° Republicain".
- (38) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Rossi Capo Battaglione Comand[ant].e del Genio Al Cittad[in].o Polfranceschi Ministro della Guerra*, "Milano 23. Piovoso anno 9.° Repub[blican].^o".
- (39) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Démolitions. Memoire sur la situation des Travaux Entrepris pour la démolition des Fortifications de la Citadelle de Milan ordonnée par l'Arrêté du I.^{er} Consul de la Republique Française en date du 4 Messidor an 8. apostille de l'état au quel ils se trouvent*, "le 30 Ventose An 9 de la R.[epublique] F.[rançaise]".
- (40) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Démolitions. Memoire sur la situation des travaux entrepris pour la démolition des fortifications de la Citadelle de Milan ordonnée par l'arrêté du 1er Consul de la Rep[ubli].^{que} Française en date du 4 Messidor an 8. apostille de l'état au quel ils se trouvent*, "le 30 prairial an 9".
- (41) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Les membres de la Commission chargée de la Démolition des Places du Piémont, et dans la Rép[ubli].^{que} Cisalpine Au Général de Brigade Teullié, Ministre de la Guerre*, "Milan le 6. Messidor an 9 de la République Française".
- (42) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Le Comité de Gouvernement au Conseiller d'Etat Petiet Ministre Extraordinaire de la Rep[ubli].^{que} f[rançai]se près de la Rep[ubli].^{que} Cisalpine*, "Milan le 12 Messidor An 9.^e".
- (43) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Démolitions. Memoire sur la situation des travaux entrepris pour la Démolition des Fortifications de la Citadelle de Milan ordonnée par l'Arrêté du I.^{er} Consul de la Rep. française en date du 4 Messidor an 8. apostille de l'état au quel ils se trouvent*, "le 30 Messidor an 9 de la Rep. fran[çai].^{se}".

- (44) A. SCOTTI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Franco Maria Ricci, Milano, 1989.
- (45) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Al Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina Antolini Architetto del Foro Bonaparte*, "Milano 7. Termidoro A[nn].° 9.° R[epubblican].^o".
- (46) ASMi, AN, MG, G, b. 560 (Castello di Milano - Contabilità e Carteggio relativo alla sua demolizione). *Alla Direzione Generale del Genio. Rapporto del Ten[en].^{te} de' Minatori Carlo Rè incaricato dell'esecuzione delle opere di demolizione della Cittadella di Milano*, "Milano 2 Complem[enta].^{rio} anno 9.° Rep[ublica].^{no}".
- (47) ASMi, AN, MG, G, bb. 561/562 (Genio Demolizioni Castello di Milano). *Direzione del Genio alla sinistra del Po. Memoria delle opere di costruzione, la cui esecuzione fu ordinata nella Piazza di Milano durante l'anno presente, postillata dallo stato in cui si trovano il 1 Xbre 1803 Anno 2.^{do}*.