

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Gabinetto dei Disegni

Archivio Fotografico

Raccolte d'Arte Antica

Raccolte d'Arte Applicata

Raccolte Extraeuropee

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXXIV - Anno XXXVIII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI

MILANO 2011

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.



L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

LAURA BASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

GIOVANNA MORI

Conservatore della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

CAROLINA ORSINI

Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA ROSSI

Responsabile del Gabinetto dei Disegni, conservatore

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 del Settore Musei del Comune di Milano

Redazione di ILARIA BRUNO, ELENA OTTINA

ISSN 0394 - 4808

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

INDICE

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Paolo Bellini - <i>L'album della Raccolta Jabach</i>	Pag.	13
Giacinta Cavagna di Gualdana - <i>Giovanni Gariboldi, Mario Quarti e la Richard-Ginori. Alcune risposdenze tra grafica e ceramica</i>	»	37
Chiara Mari - <i>Gli album di disegni di Sebastiano De Albertis</i>	»	55
Marina Uboldi - <i>Alfonso Garovaglio e le immagini della Sardegna di metà Ottocento</i>	»	71

Gabinetto dei Disegni

Francesca Mariano - <i>Un'inedita Venere Urania di Giuseppe Bossi</i>	»	89
---	---	----

Archivio Fotografico

Maria Grazia Cacciola - <i>Uso processionale e allestimenti museali del gonfalone della città di Milano nelle fotografie del Civico Archivio Fotografico</i>	»	107
--	---	-----

Raccolte d'Arte Antica

Sarah Boglino - <i>I depositi dei Civici Musei d'Arte di Milano</i>	»	131
---	---	-----

Vito Zani - <i>Pietro Pierotti, i calchi dei marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (Prima parte)</i>	Pag. 159
--	----------

Raccolte d'Arte Applicata

Enrico Colle - <i>Una coppia di sgabelli milanesi per il Palazzo Ducale di Modena</i>	» 203
Claudio Salsi - <i>Sulle orme di Luca Beltrami. Un'immagine del Castello Sforzesco e una perduta ancona lignea di Santa Maria Bianca in Casoretto</i>	» 209
Francesca Tasso - <i>Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati</i>	» 231
Oleg Zastrow - <i>Antiche inedite schiacce decorate artisticamente</i>	» 245

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Eugenio Vajna de Pava - <i>Donazione di sette medaglioni in bois durci al Gabinetto Numismatico e Medagliere</i>	» 279
--	-------

Museo degli Strumenti Musicali

Renato Meucci - <i>Zibaldone strumentistico milanese</i>	» 291
--	-------

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

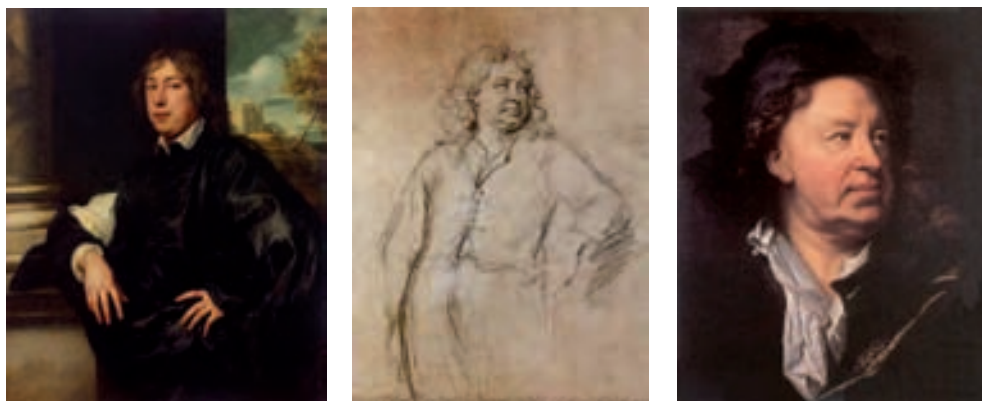
L'album della Raccolta Jabach

Paolo Bellini

Nella raccolta Bertarelli è conservato un volume rilegato in pelle, di grandi dimensioni⁽¹⁾, nel quale si trova una serie di acqueforti che riproducono disegni antichi. Come si evince dal titolo di questo album, *Recueil de 283 estampes [...] d'après les Dessins originaux [de] M. Jabach*, le stampe in esso contenute riproducono disegni un tempo appartenuti alla collezione di Everhard Jabach (1618-1695), un banchiere di Colonia, collezionista d'arte e mecenate (FIG. 1). Di lui sono note alcune vicende biografiche⁽²⁾. Si sa, ad esempio, che dal padre banchiere aveva ereditato una notevole fortuna e che nel 1636 si è recato in Inghilterra, ove è rimasto fino all'inizio dell'anno successivo, e che nel 1638 era a Parigi, ove poi si è stabilito, ottenendo la cittadinanza francese nel 1642. In seguito ha incontrato notevoli difficoltà finanziarie, tanto che nel 1671 è stato costretto a vendere gran parte dell'enorme collezione di disegni (5542 fogli) che fino ad allora aveva raccolto. Essi sono stati ceduti, a condizioni non troppo favorevoli, al re Luigi XIV e sono poi divenuti una delle basi iniziali della Collection Royale, oggi confluita al Louvre. Dopo questa disavventura Jabach si è ripreso finanziariamente e ha dato vita a una nuova collezione di disegni, meno prestigiosa della prima⁽³⁾, dispersa dopo la sua morte tra vari collezionisti, fra cui Pierre Mariette.

Il progetto di far riprodurre a stampa i disegni della propria collezione è stato concepito da Jabach presumibilmente intorno al 1666. Nel 1671, anno del suo tracollo finanziario, erano già state incise 212 tavole.

Nell'album la serie è preceduta da un frontespizio, inciso da Le Parmentier (FIG. 2)⁽⁴⁾. La serie ha certamente avuto due edizioni, la prima delle quali è stata realizzata a Parigi dalla stamperia Joullain in una data non conosciuta, compresa comunque fra il 1666 e il 1695. L'iniziativa è stata promossa dai fratelli Michel II e Jean-Baptiste Corneille insieme a Jean Pesne, Jacques Rousseau e Claude Massé. Secondo Weigel questa prima edizione avrebbe avuto il seguente titolo: *Recueil de 283 estampes gravées à l'eau forte d'après les dessins originaux des Carraches, de*



FIGG. 1a-b-c - *Ritratti di Everhard Jabach*

1a - A. Van Dyck, olio su tela, San Pietroburgo, Museo di Stato dell'Ermitage [Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets].

1b - H. Rigaud, disegno (ubicazione non rinvenuta).

1c - H. Rigaud, olio su tela, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Frontespizio della Raccolta Jabach, acquaforte, INV. VOL CC 174.

Campagnola, de bolognese, de Gobbo etc. que mons. Evrard Jabach di Colonia, banquier célèbre, possédait à Paris depuis et qui ont passé au Cabinet du Roi⁽⁵⁾. Ma tale affermazione è contraddetta da Robert-Dumesnil, secondo il quale la prima edizione sarebbe stata pubblicata senza un titolo e con 287 tavole⁽⁶⁾.

Come si può osservare, i pareri degli studiosi su questa prima edizione (di cui al momento non si conoscono esemplari), sono discordanti sulla presenza del titolo e sul numero delle tavole, mentre invece Mariette, Heineken e Robert-Dumesnil concordano nell'affermare che le stampe di questa prima edizione, da loro ritenute rare, mancassero della numerazione che compare al centro nel margine di quasi tutte le stampe delle tirature successive⁽⁷⁾.

La seconda edizione è stata pubblicata a Parigi nel 1754 dagli stampatori Joullain⁽⁸⁾, con il seguente titolo: *Recueil de 283 Estampes Gravées à l'Eau forte par les plus habiles Peintres du temps, d'Après les Dessins originaux des Grands Maitres, que possédoit autrefois M. Jabach, Et qui depuis ont passé au cabinet du Roy*⁽⁹⁾. Le stampe sono suddivise in sei sezioni, denominate con una lettera alfabetica (da A a F, più due opere sciolte siglate con le lettere K e J)⁽¹⁰⁾. Dentro a ciascuna di queste sezioni le stampe sono poi contrassegnate con numeri arabi (vedi elenco al termine). Quasi tutte le stampe della serie mostrano un margine inferiore nel quale ordinariamente si trovano: a sinistra il nome dell'inventore, a destra quello dell'incisore, mentre al centro vi sono il numero e la lettera (FIG. 3).

Fra gli autori dei disegni riprodotti uno su tutti spicca per numero di opere, Annibale Carracci, che viene indicato come autore di quasi il 70% dei disegni riprodotti. Sono presenti con un numero più ridotto Tiziano (28 opere), Domenico Campagnola (25 opere) e Giovanni Francesco Grimaldi, sempre indicato in lastra come «Bolognese» (7 opere), mentre sono rappresentati con uno o due disegni altri autori, come Andrea del Sarto, Giulio Romano, Guercino (riportato come «Guarein»), Parmigianino (FIG. 4), Correggio, G. Muziano, Ludovico Carracci, N. Poussin, P. da Cortona, P. Brill e Pietro Paolo Bonzi (nominato nelle tavole come «Gobbo» o «Gobe»). Gli incisori sono i fratelli Michel II (FIGG. 5-9) e Jean-Baptiste Corneille (FIG. 10), C. Massé (FIGG. 11-15), J. Pesne (sempre riportato con la dizione «Pene», FIGG. 16-17) e J. Rousseau⁽¹¹⁾.

La conoscenza di alcuni degli originali da cui derivano alcune acqueforti contenute nell'album ha permesso di appurare che non tutte le riproduzioni sono fedeli agli originali, poiché in diversi casi le scene sono state ampliate o modificate e alcune tavole sono in realtà una combinazione di elementi tratti da disegni separati. Sembra di poter arguire che ciò sia stato fatto nel tentativo di tradurre i disegni in tavole di dimensioni uniformi⁽¹²⁾.

Un'altra questione abbastanza spinosa riguarda le attribuzioni. In quasi tutte le tavole è indicato con chiarezza il nome dell'inventore, autore del disegno originale⁽¹³⁾, ma



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Esempio di stampa priva di margine, senza il nome dell'inventore e dell'incisore (stampa 47.C).



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *Madonna con Bambino sulle nubi*, acquaforte, da Parmigianino (stampa 43.G).



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *La nascita di Adone*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 8.A).



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *Venere, le tre Grazie e diversi altri personaggi in un paesaggio*, acquaforte, da D. Campagnola (stampa 9.B).



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *Arione si salva su un delfino*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 7.C).



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *Pescatori con il sole che sorge dal mare*, acquaforte, da D. Campagnola (stampa 9.D).



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, M. Corneille, *Scena campestre con tre cavalieri*, acquaforte, da D. Campagnola (stampa 11.E).



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, J.-B. Corneille, *Contadino su un mulo che si abbevera*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 29.A).



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, C. Massé, *Due pastori in un paesaggio con costruzioni sul fondo*, acquaforte, da Tiziano (stampa 13.B).



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, C. Massé, *Paesaggio con due figure che osservano un lago*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 22.B).



FIG. 13 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, C. Massé, *Un uomo e una donna conversano sulla sponda di un fiume*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 36.B).



FIG. 14 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, C. Massé, *Anacoreta con due angeli*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 6.C).



FIG. 15 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, C. Massé, *Fiume con diversi nuotatori*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 19.D).



FIG. 16 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, J. Pesne, *Paesaggio con un torrente e una rocca in alto a destra*, acquaforte, da Ann. Carracci (stampa 25.C).



FIG. 17 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, J. Pesne, *Ampio paesaggio con un torrente e un grande albero*, acquaforte, da Tiziano (stampa 14.E).

alcune di queste attribuzioni sono state nel tempo messe in discussione da qualche studioso, in particolare le opere assegnate in lastra ad Annibale Carracci⁽¹⁴⁾.

Nonostante la chiarezza del titolo della serie non vi sono prove che le edizioni dell'album siano tutte uguali fra loro. Ciò è desumibile da una comparazione fra il volume Jabach della Bertarelli, la serie conservata al British Museum e la descrizione fornita dai cataloghi redatti da Robert-Dumesnil, peraltro non immune da qualche inesattezza⁽¹⁵⁾. In particolare vi sono discrepanze per le stampe siglate con le lettere «G», «H», «J» e «K»⁽¹⁶⁾.

L'album conservato in Bertarelli appartiene alla seconda edizione. A dispetto del titolo contiene solo 280 stampe, più il frontespizio: nell'album infatti non si trovano i fogli siglati 1.A, 5.B, 6.B, 12.E, (oltre a 12.F, assente in tutte le edizioni)⁽¹⁷⁾, mentre la stampa 37.D è presente in due esemplari (alle pp. 174 e 175). Mancano inoltre alcune stampe presenti in altri esemplari dell'album Jabach⁽¹⁸⁾. Ordinariamente su ogni foglio vi si trova stampata una sola opera, ma in 24 casi, per un totale quindi di 48 opere, le ridotte dimensioni delle lastre hanno suggerito agli stampatori di imprimere su uno stesso foglio due acqueforti (FIGG. 18-19).

Nell'album conservato alla Bertarelli ogni opera è contrassegnata a fianco da una numerazione a matita.



FIG. 18 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Esempio di pagina con l'impressione di due acqueforti su uno stesso foglio (stampe 41.F e 42.F).

Di particolare interesse risulta una scritta a mano, peraltro malamente leggibile, posta nel frontespizio dell'album della Bertarelli, collocata al posto dell'indirizzo di Joullain che è stato asportato attraverso un raschiamento della carta. Essa dice: «Du Cabinet de feu M. [...] de Caylus», lasciando intendere che questo album sia appartenuto in passato alla raccolta di Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte De Caylus (1692-1765)⁽¹⁹⁾.



FIG. 19 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Esempio di pagina con l'impressione di due acqueforti su uno stesso foglio (stampe 43.K e 43.F).

Successione delle stampe nell'album Jabach della Raccolta Bertarelli

Gruppo A

N.ro Sigla Inventore Incisore

(*) - Numero manoscritto nell'album Jabach della Bertarelli

1	2.A	Ann. Carracci	M. Corneille
2	3.A	Ann. Carracci	M. Corneille
3	4.A	Ann. Carracci	M. Corneille
4	5.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
5	6.A	Ann. Carracci	M. Corneille
6	7.A	Ann. Carracci	M. Corneille
7	8.A	Ann. Carracci	M. Corneille
8	9.A	Ann. Carracci	M. Corneille
9	10.A	Campagnola	M. Corneille
10	11.A	Ann. Carracci	M. Corneille
11	12.A	Tiziano	M. Corneille
12	13.A	Tiziano	Massé
13	14.A	Tiziano	Pesne
14	15.A	Tiziano	Pesne
15	16.A	Ann. Carracci	M. Corneille
16	17.A	Ann. Carracci	Rousseau
17	18.A	Ann. Carracci	Massé
18	19.A	Ann. Carracci	Massé
19	20.A	Ann. Carracci	M. Corneille
20	21.A	Ann. Carracci	Pesne
21	22.A	Ann. Carracci	Massé
22	23.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
23	24.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
24	25.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
25	26.A	Ann. Carracci	M. Corneille
26	27.A	Ann. Carracci	Massé
27	28.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
28	29.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
29	30.A	Ann. Carracci	Massé
30	31.A	Ann. Carracci	M. Corneille
31	32.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
32	33.A	Ann. Carracci	Pesne
33	34.A	Ann. Carracci	Massé
34	35.A	Ann. Carracci	Massé

35	36.A	Ann. Carracci	Massé
36	37.A	Campagnola	non indicato
37	38.A	Grimaldi	Massé
38	39.A	Tiziano	Pesne
39	41.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
40	46.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille
41	40.A	Ann. Carracci	Pesne
42	45.A	Anonimo	Anonimo
43	43.A	Ann. Carracci	Massé
44	44.A	Anonimo	Anonimo
45	42.A	Ann. Carracci	M. Corneille
46	47.A	Ann. Carracci	J.B. Corneille

Gruppo B

<i>N.ro</i>	<i>Sigla</i>	<i>Inventore</i>	<i>Incisore</i>
47	1.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
48	2.B	Ann. Carracci	M. Corneille
49	3.B	Ann. Carracci	M. Corneille
50	4.B	Ann. Carracci	M. Corneille
51	7.B	Ann. Carracci	M. Corneille
52	8.B	Ann. Carracci	M. Corneille
53	9.B	Campagnola	M. Corneille
54	10.B	Campagnola	M. Corneille
55	11.B	Ann. Carracci	M. Corneille
56	12.B	Tiziano	Massé
57	13.B	Tiziano	Massé
58	14.B	Tiziano	Massé
59	15.B	Tiziano	Pesne
60	16.B	Ann. Carracci	M. Corneille
61	17.B	Ann. Carracci	Corneille (senza nome)
62	18.B	Ann. Carracci	Massé
63	19.B	Ann. Carracci	Massé
64	20.B	Ann. Carracci	M. Corneille
65	21.B	Ann. Carracci	Pesne
66	22.B	Ann. Carracci	Massé
67	23.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
68	24.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
69	25.B	Ann. Carracci	Massé
70	26.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille

71	27.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
72	28.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
73	29.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
74	30.B	Ann. Carracci	Massé
75	31.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
76	32.B	Ann. Carracci	Rousseau
77	33.B	Ann. Carracci	Pesne
78	34.B	Ann. Carracci	Massé
79	35.B	Ann. Carracci	Massé
80	36.B	Ann. Carracci	Massé
81	37.B	Campagnola	Massé
82	38.B	Grimaldi	Rousseau
83	39.B	Tiziano	Massé
84	40.B	Ann. Carracci	M. Corneille
85	41.B	Ann. Carracci	Massé
86	42.B	Ann. Carracci	J.B. Corneille
87	43.B	Lud. Carracci	M. Corneille
88	44.B	Anonimo	Anonimo
89	45.B	Anonimo	Anonimo
90	46.B	Anonimo	Anonimo

Gruppo C

<i>N.ro</i>	<i>Sigla</i>	<i>Inventore</i>	<i>Incisore</i>
91	1.C	Ann. Carracci	Massé
92	2.C	Ann. Carracci	M. Corneille
93	3.C	Lud. Carracci	Massé
94	4.C	Ann. Carracci	Massé
95	5.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille
96	6.C	Ann. Carracci	Massé
97	7.C	Ann. Carracci	M. Corneille
98	8.C	Ann. Carracci	M. Corneille
99	9.C	Campagnola	M. Corneille
100	10.C	Campagnola	M. Corneille
101	11.C	Ann. Carracci	Massé
102	12.C	Tiziano	Massé
103	13.C	Tiziano	Massé
104	14.C	Tiziano	Massé
105	15.C	Tiziano	Pesne
106	16.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille

107	17.C	Grimaldi	Pesne
108	18.C	Ann. Carracci	Massé
109	19.C	Ann. Carracci	Massé
110	20.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille
111	21.C	Ann. Carracci	Pesne
112	22.C	Ann. Carracci	Massé
113	23.C	Ann. Carracci	M. Corneille
114	24.C	Grimaldi	Pesne
115	25.C	Ann. Carracci	Pesne
116	26.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille
117	27.C	Campagnola	Pesne
118	28.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille
119	29.C	Ann. Carracci	Rousseau
120	30.C	Ann. Carracci	Massé
121	31.C	Ann. Carracci	J.B. Corneille
122	32.C	Tiziano	Massé
123	33.C	Ann. Carracci	Pesne
124	34.C	Ann. Carracci	Massé
125	35.C	Ann. Carracci	Massé
126	36.C	Ann. Carracci	Massé
127	37.C	Ann. Carracci	Massé
128	38.C	Grimaldi	Pesne
129	39.C	Ann. Carracci	M. Corneille
130	40.C	Ann. Carracci	M. Corneille
131	41.C	Ann. Carracci	Massé
132	42.C	Lud. Carracci	Massé
133	47.C	Ann. Carracci	Anonimo
134	44.C	Brill	Pesne
135	43.C	Lud. Carracci	M. Corneille
136	45.C	Anonimo	Anonimo
137	46.C	Anonimo	Anonimo

Gruppo D

<i>N.ro</i>	<i>Sigla</i>	<i>Inventore</i>	<i>Incisore</i>
138	1.D	Ann. Carracci	Massé
139	2.D	G. Romano	Pesne
140	3.D	Ann. Carracci	M. Corneille
141	4.D	Ann. Carracci	M. Corneille
142	5.D	Ann. Carracci	M. Corneille

143	6.D	Ann. Carracci	M. Corneille
144	7.D	Ann. Carracci	M. Corneille
145	8.D	Ann. Carracci	Massé
146	9.D	Campagnola	M. Corneille
147	10.D	Campagnola	M. Corneille
148	11.D	Ann. Carracci	Massé
149	12.D	Tiziano	Pesne
150	13.D	Tiziano	Massé
151	14.D	Tiziano	Massé
152	15.D	Tiziano	Pesne
153	16.D	Ann. Carracci	Rousseau
154	17.D	Ann. Carracci	Pesne
155	18.D	Ann. Carracci	Massé
156	19.D	Ann. Carracci	Massé
157	20.D	Ann. Carracci	J.B. Corneille
158	21.D	Ann. Carracci	Pesne
159	22.D	Ann. Carracci	Massé
160	23.D	Ann. Carracci	J.B. Corneille
161	24.D	Ann. Carracci	Pesne
162	25.D	Ann. Carracci	Massé
163	26.D	Gobe	Pesne
164	27.D	Ann. Carracci	J.B. Corneille
165	28.D	Campagnola	Massé
166	29.D	Ann. Carracci	Pesne
167	30.D	Ann. Carracci	Massé
168	31.D	Gobe	Pesne
169	32.D	Ann. Carracci	M. Corneille
170	33.D	Ann. Carracci	Pesne
171	34.D	Ann. Carracci	Massé
172	35.D	Ann. Carracci	Massé
173	36.D	Ann. Carracci	Massé
174	37.D	Campagnola	Pesne
175	37.D	Campagnola	Pesne (ripetuto 2 volte)
176	38.D	Grimaldi	Massé
177	39.D	Gobbe	Pesne
178	44.D	Brilll	Pesne
179	40.D	Lud. Carracci	Pesne
180	43.D	A. del Sarto	M. Corneille
181	41.D	Ann. Carracci	Massé

182	42.D	Muziano	Massé
183	45.D	Anonimo	Anonimo
184	46.D	Anonimo	Anonimo
185	47.D	Ann. Carracci	J.B. Corneille

Gruppo E

<i>N.ro</i>	<i>Sigla</i>	<i>Inventore</i>	<i>Incisore</i>
186	1.E	Ann. Carracci	Massé
187	2.E	Ann. Carracci	M. Corneille
188	3.E	Ann. Carracci	M. Corneille
189	4.E	Ann. Carracci	M. Corneille
190	5.E	Ann. Carracci	M. Corneille
191	6.E	Poussin	Massé
192	7.E	Ann. Carracci	M. Corneille
193	8.E	Poussin	Massé
194	9.E	Campagnola	J.B. Corneille
195	10.E	Campagnola	Pesne
196	11.E	Campagnola	M. Corneille
197	13.E	Tiziano	Massé
198	14.E	Tiziano	Pesne
199	15.E	Tiziano	Pesne
200	16.E	Ann. Carracci	M. Corneille
201	17.E	Ann. Carracci	Massé
202	18.E	Ann. Carracci	Massé
203	19.E	Ann. Carracci	Massé
204	20.E	Ann. Carracci	Pesne
205	21.E	Ann. Carracci	Pesne
206	22.E	Ann. Carracci	Massé
207	23.E	Ann. Carracci	J.B. Corneille
208	24.E	Ann. Carracci	Rousseau
209	25.E	Campagnola	Pesne
210	26.E	Ann. Carracci	M. Corneille
211	27.E	Ann. Carracci	Massé
212	28.E	Ann. Carracci	Massé
213	29.E	Ann. Carracci	Pesne
214	30.E	Ann. Carracci	Massé
215	31.E	Ann. Carracci	M. Corneille
216	32.E	Ann. Carracci	Pesne
217	33.E	Guercino	Massé

218	34.E	Ann. Carracci	Massé
219	35.E	Ann. Carracci	Massé
220	36.E	Ann. Carracci	Massé
221	37.E	Campagnola	Pesne
222	38.E	Grimaldi	Corneille (senza nome)
223	39.E	Lud. Carracci	J.B. Corneille
224	44.E	Brill	Pesne
225	40.E	Lud. Carracci	J.B. Corneille
226	41.E	Ann. Carracci	J.B. Corneille
227	45.E	Ann. Carracci	J.B. Corneille
228	42.E	Ann. Carracci	Massé
229	43.E	Ann. Carracci	Massé
230	46.E	Anonimo	Anonimo
231	47.E	Ann. Carracci	Massé

Gruppi F, G, J, K

<i>N.ro</i>	<i>Sigla</i>	<i>Inventore</i>	<i>Incisore</i>
232	1.F	Ann. Carracci	Massé
233	2.F	Ann. Carracci	M. Corneille
234	3.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
235	4.F	P. da Cortona	M. Corneille
236	5.F	Campagnola	Pesne
237	6.F	Ann. Carracci	Massé
238	7.F	Ann. Carracci	M. Corneille
239	8.F	Poussin	Massé
240	9.F	Campagnola	J.B. Corneille
241	10.F	Campagnola	M. Corneille
242	11.F	Campagnola	Pesne
243	13.F	Tiziano	Massé
244	14.F	Tiziano	Massé
245	15.F	Tiziano	Pesne
246	16.F	Lud. Carracci	Massé
247	17.F	Ann. Carracci	Rousseau
248	18.F	Ann. Carracci	Massé
249	19.F	Ann. Carracci	Massé
250	20.F	Ann. Carracci	Rousseau
251	21.F	Ann. Carracci	Pesne
252	22.F	Ann. Carracci	Massé
253	23.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille

254	24.F	Ann. Carracci	Pesne
255	25.F	Ann. Carracci	Massé
256	26.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
257	27.F	Ann. Carracci	Massé
258	28.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
259	29.F	Ann. Carracci	Rousseau
260	30.F	Ann. Carracci	Massé
261	31.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
262	32.F	Ann. Carracci	Rousseau
263	33.F	Ann. Carracci	Pesne
264	34.F	Ann. Carracci	Massé
265	35.F	Ann. Carracci	Massé
266	36.F	Ann. Carracci	Massé
267	37.F	Campagnola	Pesne
268	38.F	Gobbe	Massé
269	40.F	Campagnola	Pesne
270	45.F	Anonimo	Anonimo
271	41.F	Ann. Carracci	Pesne
272	42.F	Ann. Carracci	M. Corneille
273	43.G	Parmigianino	M. Corneille
274	47.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
275	43.K	A. del Sarto	Pesne
276	43.F	Parmigianino	Massé
277	43.J	Correggio	Massé
278	44.F	Brill	Pesne
279	39.F	Ann. Carracci	J.B. Corneille
280	46.F	Anonimo	Anonimo

NOTE

- ⁽¹⁾ Inv. Vol. CC 174. Misure della pagina: mm 500x325.
- ⁽²⁾ Per ulteriori informazioni su questo collezionista cfr. J.J. MERLO, *Die Familie Jabach zu Köln und ihre Kunstliebe*, «Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein», Köln 1861, Heft XXV, pp. 13-15; E.H. DE GROUCHY, *Everhard Jabach collectionneur parisien*, «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France», XXI (1894), pp. 217-292.
- ⁽³⁾ Si veda al riguardo: B. PY, *Everhard Jabach Collectionneur (1618-1695). Les Dessins de l'Inventaire de 1695*, Paris 2001.
- ⁽⁴⁾ Il nome dell'incisore è riportato in lastra in basso a sinistra. In basso al centro si trova anche l'indirizzo dello stampatore Joullain («Chez Joullain Quay de la Megisserie, a la Ville de Rome 1754»).
- ⁽⁵⁾ Cfr. R. WEIGEL, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen*, Leipzig 1865, pp. 50-53. In questo testo si trova anche un primo elenco parziale di 49 stampe dell'album Jabach (pp. 257-260). Una più ampia e articolata descrizione delle stampe della serie è stata compiuta da Robert-Dumesnil, nei cataloghi di J. Pesne, J. Rousseau, C. Massé, M. e J.B. Corneille.
- ⁽⁶⁾ Cfr. A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur Français*, Paris 1835-1871, VI, pp. 254-255.
- ⁽⁷⁾ Cfr. J.-P. MARIETTE, *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* (a cura di Ph. De Chennevières e A. De Montaignon), Paris 1851-1860, III, p. 2; C.H. HEINECKEN, *Idée d'une collection complete d'estampes*, Leipzig-Wien 1771, pp. 104-105; ROBERT-DUMESNIL, *Le Peintre-Graveur Français*, cit. n. 6, VI, pp. 256, 307-308, 337.
- ⁽⁸⁾ Nell'indirizzo posto nel frontespizio non viene detto se lo stampatore sia stato François Joullain (1697-1778) o suo figlio François-Charles (decaduto nel 1790) o entrambi.
- ⁽⁹⁾ Il fatto che le stampe siano solo 283, rispetto alle 287 ricordate dall'Inventario del 1696 (conservato nella Biblioteca dei Musées Nationaux di Parigi) e menzionate da Robert-Dumesnil (vedi nota 5), lascia credere che alcune lastre siano state scartate.
- ⁽¹⁰⁾ In tutti gli esemplari noti della serie manca la n. 12 del gruppo F.
- ⁽¹¹⁾ Michel Corneille II (1642-1708), figlio e allievo di Michel Corneille I, è stato incisore, pittore e disegnatore, attivo a Roma dal 1659 al 1663. Jean-Baptiste Corneille (c. 1648-1695), fratello di Michel II, incisore, pittore e disegnatore; Claude Massé (1631-1670?), attivo come incisore, pittore, litografo e disegnatore; Jean Pesne (1623-1700) acquafortista di riproduzione (molte opere tratte da Poussin); Jacques Rousseau (1630-1693), pittore di paesaggi e incisore; ha compiuto viaggi in Italia e in seguito si è stabilito in Inghilterra.
- ⁽¹²⁾ In due casi (21.A e 27.A) è stata riprodotta la stessa opera da due incisori diversi (Pesne e Massé).
- ⁽¹³⁾ Vi sono tuttavia diverse tavole (vedi elenco successivo) in cui non viene indicato né il nome dell'inventore, né quello dell'incisore. Il primo a dare attribuzioni a questo genere di fogli è stato Robert-Dumesnil, che assegna ad esempio, sia pure in modo dubitativo, a Massé parecchie di queste stampe (si vedano al termine del catalogo di Massé i nn. 44.A, 45.A, 42.B, 44.B, 45.C, 46.C, 45.D, 46.D, 46.E, 45.F e 46.F).
- ⁽¹⁴⁾ Sull'argomento si vedano: S.M. BAILEY, *Carracci Landscape Studies: the Drawings Related to the "Recueil de 283 Estampes de Jabach"*, Ph.D. diss., University of California, Santa Barbara 1993, pp. 142-143.

- ⁽¹⁵⁾ Ad esempio: la stampa 23.D è inclusa sia nel cat. di M. che in quello di J.-B. Corneille; per la 42.E si indica come inventore Muziano e poi, in altro luogo, Ann. Carracci; la 43.F porta l'errata sigla 43.J (p. 261, n. 21); la 20.C (incisa da J.-B. Corneille) apparentemente manca. Errato è pure il nome «Charles» che Robert-Dumesnil assegna a Massé, basandosi su una precedente inesatta identificazione operata da Huber e Rost. Il solo Charles Massé conosciuto (nato fra il 1659 e il 1670) era probabilmente il figlio di Claude.
- ⁽¹⁶⁾ Robert-Dumesnil cita ad esempio almeno due stampe che non si trovano nell'album della Bertarelli: 20.G (derivata da Ann. Carracci e incisa da J.-B. Corneille) e 43.H (derivata da Perin del Vaga e incisa da J.-B. Corneille). Al British Museum inoltre si trovano alcune stampe della serie Jabach che hanno il numero, ma senza essere accompagnato da una lettera alfabetica (si vedano ad esempio le opere inventariate: 1922,0501.1.52 (numerata 18), 1922,0501.1.56 (numerata 58), 1922,0501.1.59 (numerata 88).
- ⁽¹⁷⁾ Il foglio 5.A raffigura il *Matrimonio mistico di S. Caterina*, desunto da Ann. Carracci, inciso da Pesne; il foglio 5 B, *S. Giovanni Battista in ginocchio battezza un adulto* (da Ann. Carracci, inciso da Rousseau); il foglio 6.B mostra una *Donna seduta in un paesaggio* (da Ann. Carracci, inciso da J.-B. Corneille); il foglio 12.E rappresenta un gruppo di quattro contadini sotto un albero che cercano di catturare uno sciame di api, e un uomo sdraiato che dorme (inventore Tiziano, incisore M. Corneille).
- ⁽¹⁸⁾ Ad esempio mancano: la 20.G (inventore Ann. Carracci, incisore J.-B. Corneille), la 43.H (inventore Perin del Vaga, incisore M. Corneille); la 47.B incisa da J.-B. Corneille d'après Ann. Carracci e la 47.C derivata da Ann. Carracci, dubbiosamente inclusa da Robert-Dumesnil fra quelle incise da Massé.
- ⁽¹⁹⁾ Ricerche compiute presso il Registro di carico della Bertarelli non hanno permesso di appurare la provenienza di questo album. Esso viene genericamente indicato come «dono», senza specificare in quale anno questa donazione sia avvenuta, né da parte di chi.

Giovanni Gariboldi, Mario Quarti e la Richard-Ginori

Alcune risposdenze tra grafica e ceramica

Giacinta Cavagna di Gualdana

Il Fondo Quarti della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano⁽¹⁾ conserva una rilevante quantità di disegni realizzati da Giovanni Gariboldi che documentano un capitolo dell'attività dell'artista ancora poco indagato ed estraneo al suo lavoro alla Società Ceramica Richard-Ginori, a cui il suo nome e la sua fama sono oggi indissolubilmente legati⁽²⁾.

Mario Quarti, quando, alla morte del padre Eugenio nel 1929, diventò titolare della nota fabbrica di arredi, volle continuare la tradizione e l'impegno paterno nella realizzazione di mobili rifiniti con cura, prestigiosi e raffinati⁽³⁾. Per essere competitivo sul mercato e aggiornato stilisticamente, Mario, esempio di vero imprenditore, affidava i progetti a lui commissionati per abitazioni private, grandi edifici pubblici, alberghi, navi e negozi ad architetti, pittori e decoratori di successo e lasciava che gli artisti esprimessero liberamente i loro orientamenti stilistici, certo che avrebbero realizzato proposte valide e moderne⁽⁴⁾.

Dall'inizio degli anni Trenta fino alla fine degli anni Quaranta⁽⁵⁾, Giovanni Gariboldi fu uno dei numerosi collaboratori esterni a cui la ditta «Quarti-Mobili d'arte Decorazione Architettura d'interni» si rivolgeva.

Giovanni Gariboldi, nato a Milano nel 1908, aveva frequentato la Scuola degli Artefici dell'Accademia di Brera⁽⁶⁾, ottenendo la qualifica di disegnatore architettonico nel 1925⁽⁷⁾. Dopo il biennio, però, Giovanni decise di approfondire la sua formazione e si iscrisse, nella stessa sede, al primo corso di specialistica di decorazione. Dai registri di iscrizione degli alunni della scuola dell'anno scolastico 1925-1926 risulta aver frequentato solo il primo semestre⁽⁸⁾. Gariboldi, avendo comunque concluso regolarmente i due anni di scuola, poteva contare su una preparazione tecnica adeguata: infatti, già nel gennaio del 1926, venne assunto come decoratore tecnico dalla Società Ceramica Richard-Ginori, nella sede milanese di San Cristoforo.

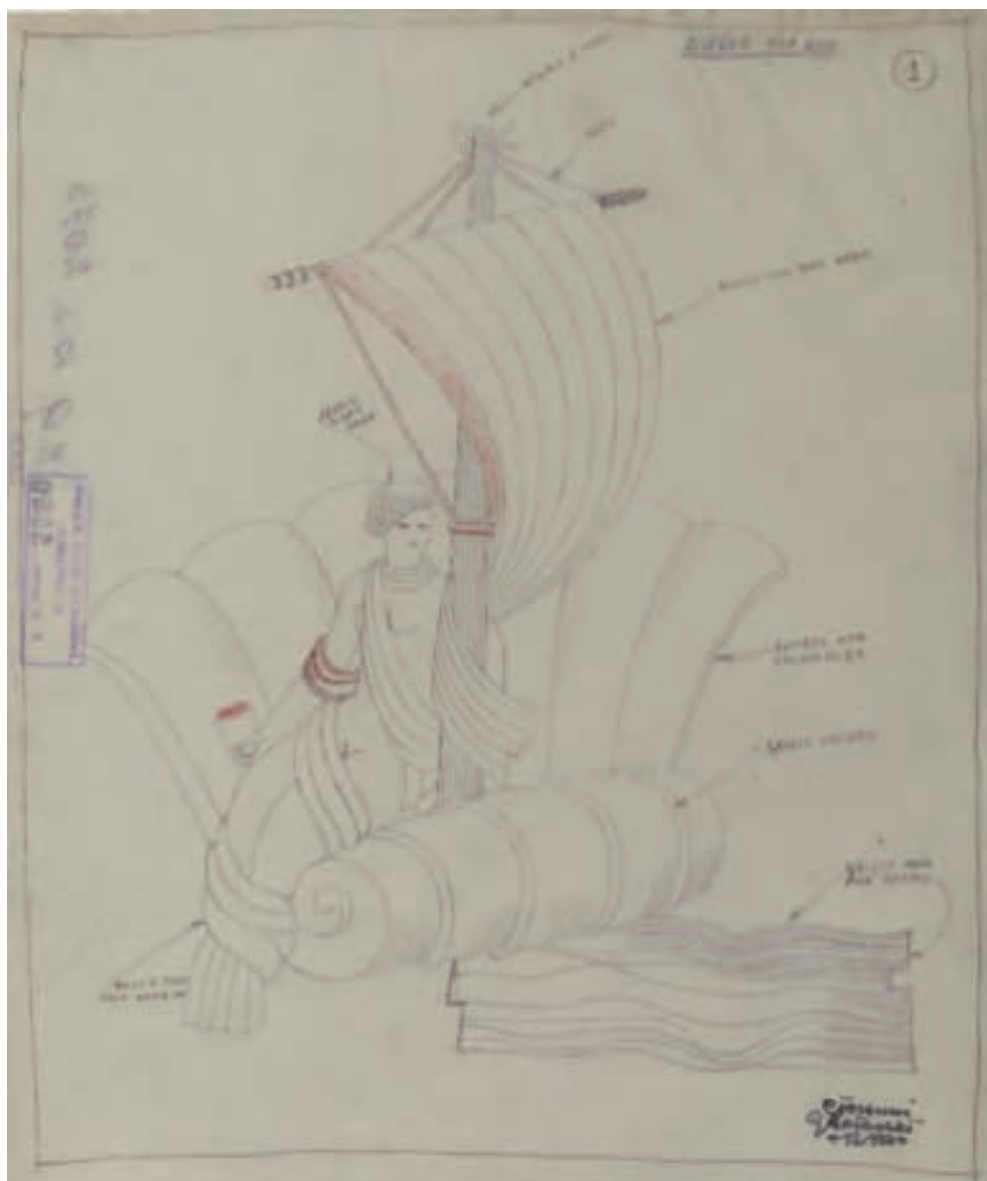


FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Disegno per intarsio per mobile bar con conchiglia e Venere - studio n. 1*, 1932, Fondo Mario Quarti, disegno 2073.

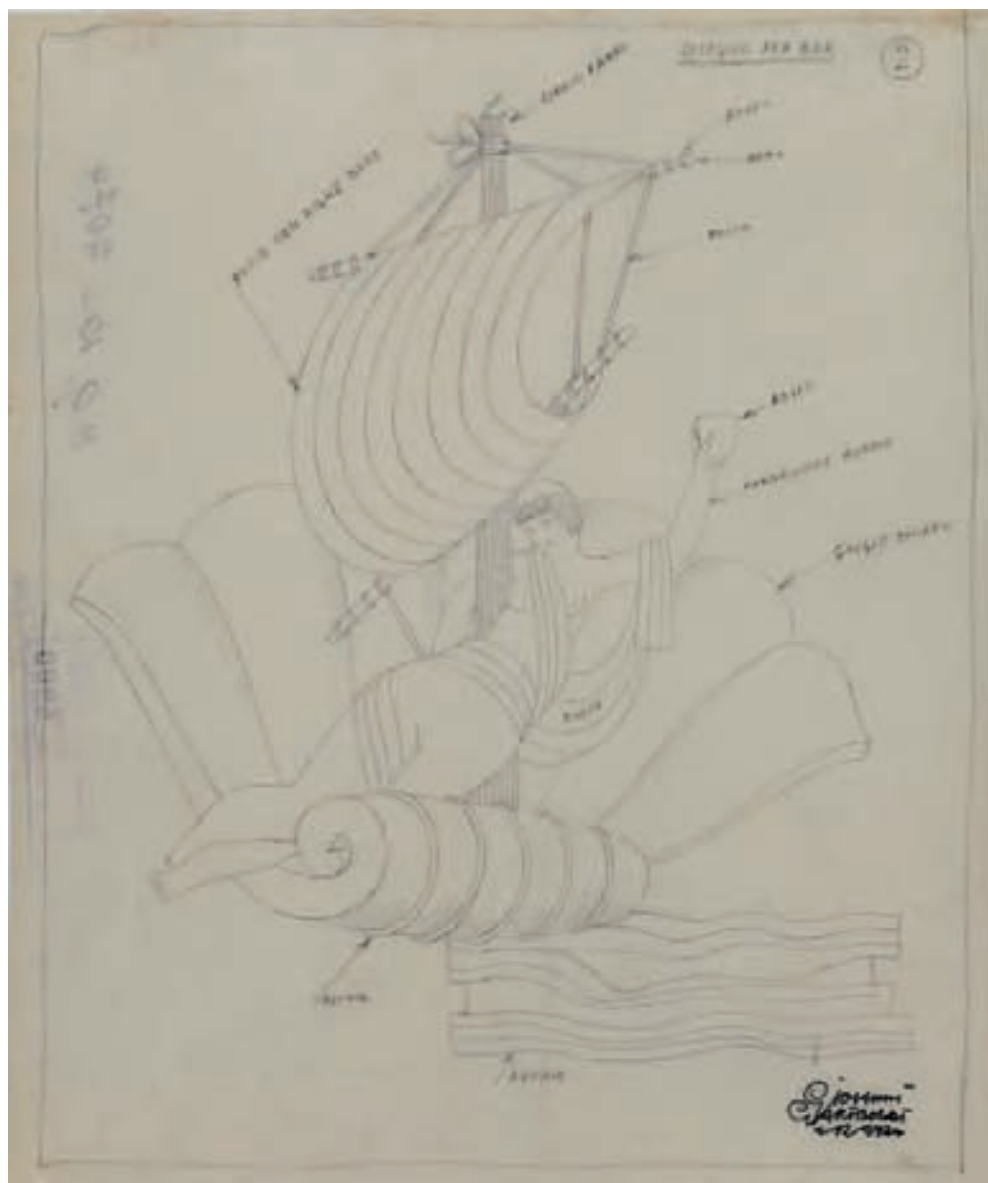


Fig. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Disegno per intarsio per mobile bar con conchiglia e Venere - studio n. 2*, 1932, Fondo Mario Quarti, disegno 2074.

All'interno dello studio artistico di Gio Ponti, allora direttore artistico della manifattura, il giovanissimo Gariboldi acquisì rapidamente competenza tecnica e sicurezza stilistica. I primi lavori rispettavano la sua formazione di disegnatore tecnico e rientravano nel campo della grafica e del disegno⁽⁹⁾, ma ben presto Gariboldi si avvicinò alla ceramica. La tendenza alla sperimentazione – sugli smalti e sui decori, sulle forme e sui colori – caratterizzò, fin da subito, tutta la sua opera: le sue creazioni venivano pubblicate sulle pagine delle riviste del periodo (in particolare su «Domus», «Stile», «Stile Industria» e «La Ceramica») ed esposte nelle sale delle Triennali milanesi che, dal 1933 agli anni Sessanta, rimasero, edizione dopo edizione, il luogo di aggiornamento artistico, di incontro e di confronto sulla situazione artistica italiana e internazionale⁽¹⁰⁾.

Gariboldi lavorò alla Richard-Ginori fino alla morte, nel 1971: da assistente di Ponti a collaboratore di Alfred Brown, fino a quando, nel 1946, venne scelto come direttore artistico⁽¹¹⁾. Il Servizio Artistico sotto le sue direttive realizzò dei progetti che univano modernità e raffinatezza, funzionalità ed estetica, sperimentazione e tradizione, in linea con il concetto di design che si stava ampiamente diffondendo.

L'esistenza di uno «Studio Giovanni Gariboldi, Modelli d'Arte, Decorazioni Arredamento», con sede in via Illica 5 a Milano⁽¹²⁾, lascia supporre che Gariboldi avesse avviato un'attività parallela e autonoma rispetto al lavoro a San Cristoforo per realizzare progetti per arredi ed elementi decorativi⁽¹³⁾.

Una lettera del luglio 1945 chiarisce i rapporti con la Richard-Ginori: l'artista aveva il permesso di lavorare «esclusivamente per conto di privati, nel solo campo dell'arredamento», ma con l'assoluto divieto «di fornire, approntare o eseguire progetti o disegni riguardanti articoli rientranti nel campo ceramico o in quello vetrario»⁽¹⁴⁾. Nessuna lettera o documento d'archivio è stato rinvenuto per far luce su quali fossero gli accordi nel periodo precedente⁽¹⁵⁾, ma dall'analisi dei disegni conservati alla Bertarelli, che testimoniano la lunga e intensa collaborazione con Quarti, sembra lecito pensare a condizioni molto simili. Infatti i fogli della Bertarelli riguardano progetti per intarsi, intagli in legno, bassorilievi e fregi decorativi; per quanto riguarda i disegni per i vetri, che possono apparire come una violazione degli accordi, in realtà sono decorazioni per specchi e vetri incisi, sempre intesi come parte costitutiva di un mobile. Nessun progetto riguardante oggetti in ceramica è conservato tra i disegni del fondo.

La grande quantità di disegni presenti nella raccolta – in totale circa un centinaio – permette di avere un panorama esauriente e completo dell'opera grafica di Gariboldi. Non tutti sono di alta qualità (a volte si tratta solo di rapidi schizzi), ma sono tanti quelli che testimoniano la competenza dell'artista e la molteplicità delle fonti d'ispirazione.

Gariboldi talvolta si lascia suggestionare dal mondo del mare, che viene rielaborato

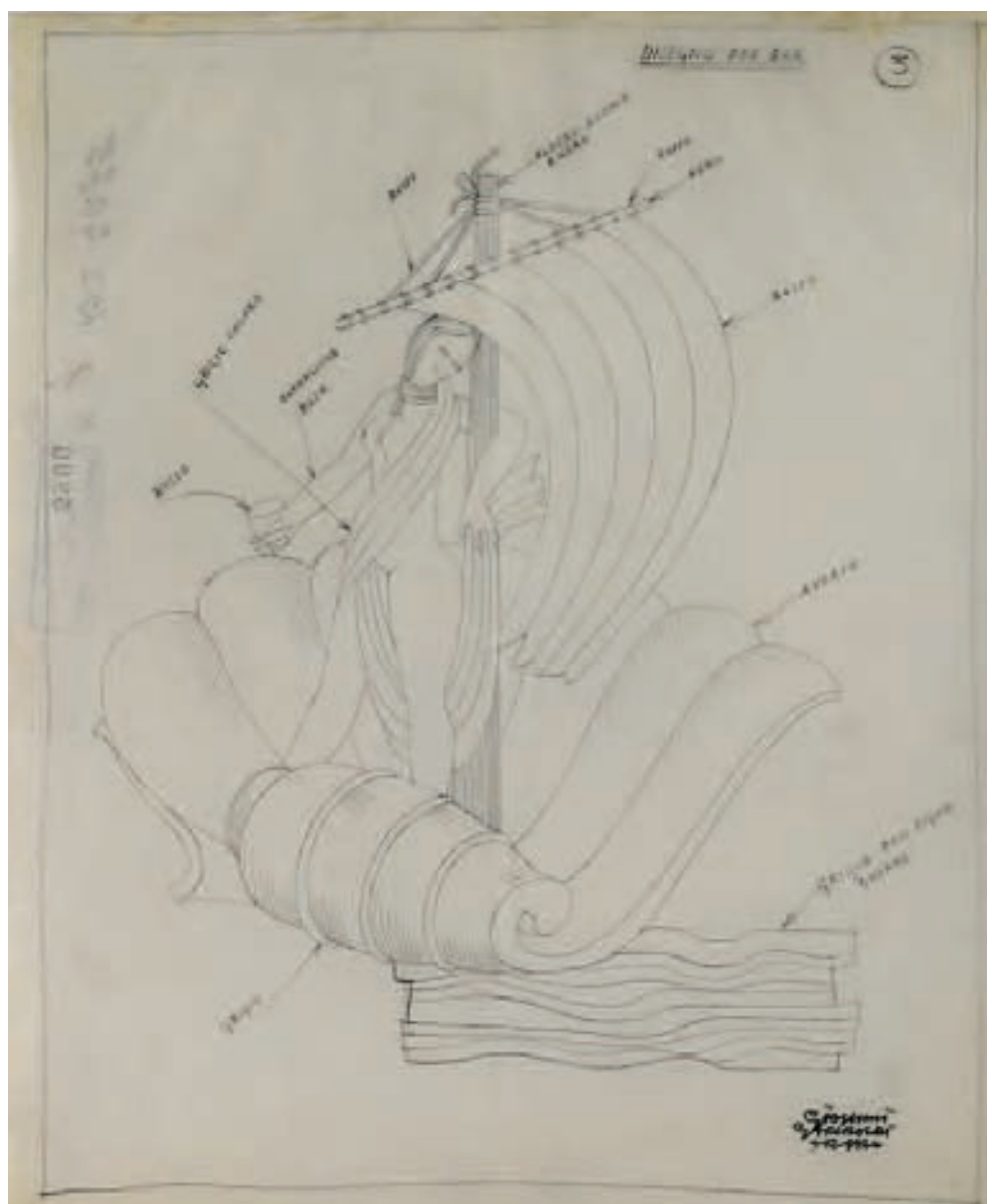


FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Disegno per intarsio per mobile bar con conchiglia e Venere* – studio n. 3, 1932, Fondo Mario Quarti, disegno 2075.

fino a dar vita a una realtà surreale e fantastica: sirene, cavallucci marini, tritoni, conchiglie, meduse, coralli e pesci di ogni genere popolano fregi, bassorilievi, intagli, specchi⁽¹⁶⁾. Alcuni progetti guardano all'arte antica e all'Oriente⁽¹⁷⁾, alcuni invece nascono da temi legati al periodo storico e al clima dell'autarchia⁽¹⁸⁾, altri da influenze tribali⁽¹⁹⁾; alcuni, più semplici, si ispirano al mondo animale e vegetale⁽²⁰⁾, altri ancora al mondo dello svago e dell'intrattenimento⁽²¹⁾.

In alcuni disegni colpisce l'impronta pontiana: si riconoscono i segni e le figure tipiche dell'opera del suo maestro, da cui dimostra di avere completamente assorbito la lezione déco. La serie di *silhouettes* di sirene languidamente attaccate all'albero di una barca a vela (FIGG. 1-3) che doveva decorare le ante laterali del mobile bar «Sloppis Yoe's bar» (come si vede in FIG. 4), ricorda il motivo – classico nella produzione Richard-Ginori degli anni Trenta – della «Migrazione delle sirene» e alcune formelle dedicate a Venere⁽²²⁾. Anche l'ironia del maestro viene trasmessa all'allievo: nel progetto decorativo per il pannello centrale dello stesso mobile bar (M.Q. Dis. 79; M.Q. Dis. 2080)⁽²³⁾ Gariboldi, con ironica leggerezza, mette a cavalcioni di una rustica staccionata una coppia di giovani prestanti e spensierati e, con l'eleganza e la scioltezza delle linee, traspone in chiave moderna e intrisa di umorismo la rappresentazione classica dei riti in onore di Bacco.

I motivi costituiti da intrecci di linee, catene e reticoli geometrici che Gariboldi usa per decorare porte, cimase e specchi⁽²⁴⁾ guardano ai labirinti e ai nodi con cui Ponti decorava coppe e ciste⁽²⁵⁾; le scene di caccia, le figure di cavalli, cervi e cani⁽²⁶⁾ ricordano il motivo della «Venatoria», che il direttore artistico della Richard-Ginori usava per adornare le sue creazioni⁽²⁷⁾.

Da uno studio attento dei disegni del fondo e da un confronto meticoloso con i pezzi che Gariboldi realizzava in quegli stessi anni per la Richard-Ginori sono emerse alcune considerazioni molto interessanti. Si può infatti ipotizzare che Gariboldi, dopo aver proposto i propri disegni a Mario Quarti, riutilizzasse gli stessi schizzi per eseguire nuove ceramiche alla Richard-Ginori. In alcuni casi il legame tra i disegni per gli elementi decorativi di Quarti e le ceramiche della manifattura di San Cristoforo è così stretto e la citazione pressoché letterale da ipotizzare che l'artista riproponesse alla manifattura proprio la stessa traccia⁽²⁸⁾.

Nel 1932 Gariboldi realizza un disegno per intarsio (FIG. 5) che rappresenta una barca a tre alberi con le vele gonfie, trascinata da due delfini; una donna con i capelli al vento languidamente seduta sul bordo della barca ha tra le mani due gomene che, a guisa di redini, guidano i delfini tra le onde del mare. L'artista sembra guardare all'iconografia del *Trionfo di Galatea* di Raffaello, riletta con ironia e secondo le suggestioni déco⁽²⁹⁾. Il carro a forma di conchiglia con pale rotanti su cui viene trasportata la divinità marina diventa una barca stilizzata con una forte connotazione fantastica; la coppia di delfini diventa semplice ed essenziale; il mare, mosso e fra-



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Mobile bar Sloppis Yoe's bar*, 1932-1933, Fondo Mario Quarti, foto 1413.

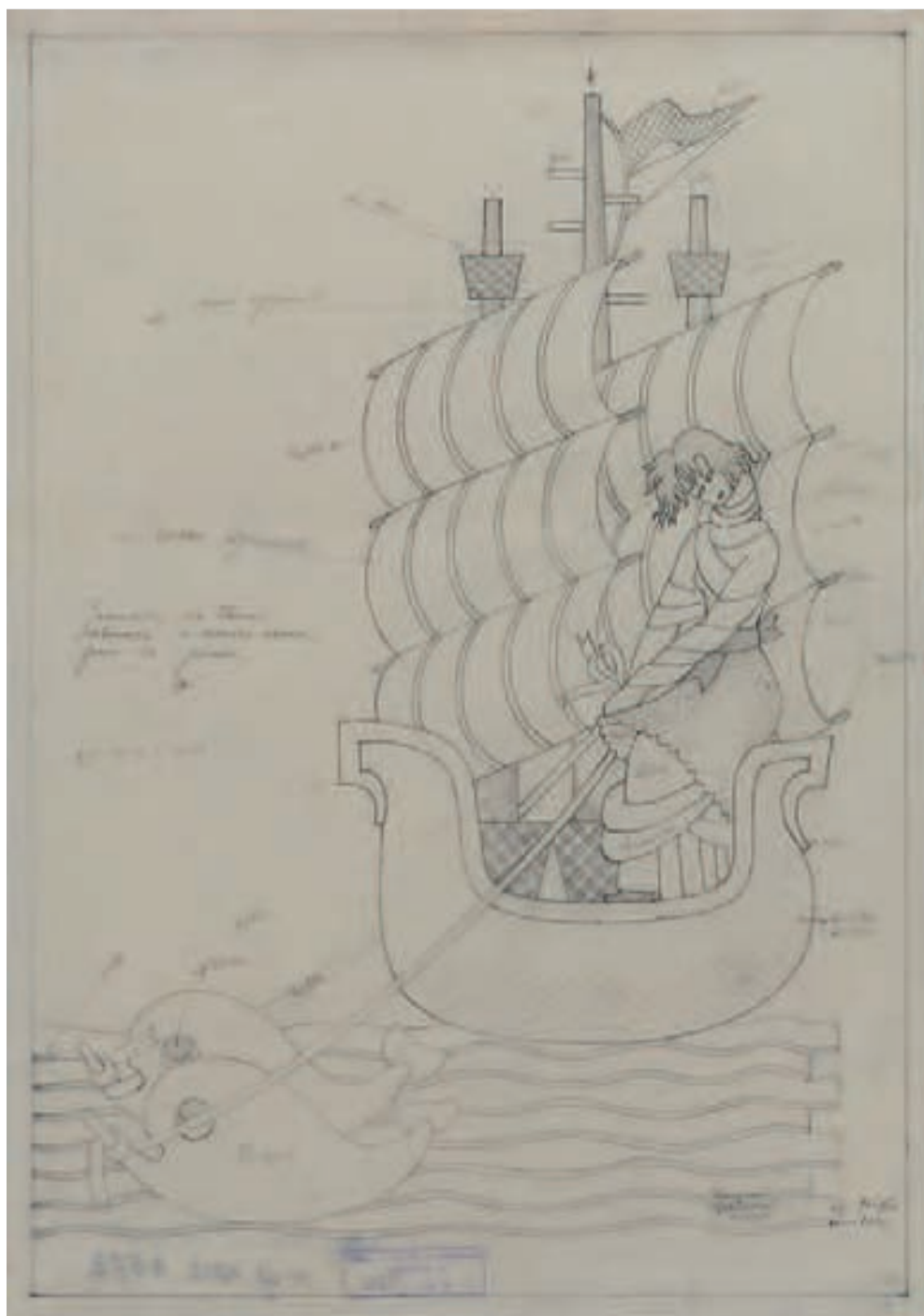


FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Disegno per intarsio con barca a vele gonfie, donna e delfini*, 1932, Fondo Mario Quarti, disegno 2573.

stagliato come nell'affresco, è suggerito nel disegno da una successione ordinata di linee ondulate.

Il disegno è al tempo stesso morbido e stilizzato, sinuoso ed essenziale, i tratti sono caratteristici dello stile dell'artista e si collegano sia ad altri fogli dello stesso fondo⁽³⁰⁾ sia alla produzione coeva della Richard-Ginori⁽³¹⁾. In questo caso specifico, lo stesso soggetto viene realizzato in ceramica presso la manifattura di San Cristoforo ed esposto nelle sale della V Triennale di Milano del 1933 (FIG. 6)⁽³²⁾. La corrispondenza è inequivocabile: solo pochi dettagli vengono modificati (la decorazione delle vele è leggermente differente e vengono eliminate le bandiere sugli alberi della barca). Gariboldi riprende letteralmente il disegno realizzato per Quarti e lo ripropone a San Cristoforo, consapevole che sarebbe stato in linea con la coeva produzione della manifattura.

Del dicembre del 1932 è anche la serie – già citata – di disegni per intarsio del mobile bar «Sloppis Yoe's bar» (M.Q. Dis. 2073- M.Q. Dis. 2078). Si tratta di sei varianti sui temi del mare e delle sirene. Il motivo decorativo centrale è una fantastica barca, trasformata nella mitologica conchiglia di Venere, che, su onde stilizzate, è spinta da una vela scomposta, arrotolata intorno all'albero. I disegni sono sempre meticolosi: vi è un'attenzione scrupolosa per i minimi dettagli, i contorni sono ben delineati e i segni nitidi. In alcuni casi sulla conchiglia vi è una sirena – che può essere seduta (FIG. 1), in piedi (FIG. 3) o mollemente sdraiata (FIG. 2) – che abbraccia l'albero della vela e ha in mano una coppa di vino; in altri casi la figura femminile è sostituita da grandi coppe e da botti di legno da cui sgorgano cascate di vino (M.Q. Dis. 2076; M.Q. Dis. 2077; M.Q. Dis. 2078). Gariboldi sembra aver subito la suggestione della tradizione dell'arte antica romana. Il motivo della Venere nella conchiglia o delle Nereidi tra divinità marine è un'iconografia di derivazione classica e si ritrova sia in alcune argenterie nuziali del IV secolo sia in numerosi mosaici pavimentali delle *villae rusticae* del Nord Africa e delle case di Piazza Armerina in Sicilia⁽³³⁾. Le figure femminili hanno pose languide e seducenti, lunghi drappi si attorcigliano attorno ai corpi nudi, lo sguardo fissa un orizzonte lontano, le braccia sembrano in movimento.

Anche in questo caso, la pubblicazione su un catalogo del 1938 della manifattura di San Cristoforo di due piastrelle decorate con lo stesso motivo decorativo conferma l'utilizzo da parte della manifattura dei progetti che Gariboldi aveva proposto a Quarti. In una piastrella (FIG. 7) la ripresa è pressoché letterale (leggermente differente è il cappello sulla testa della donna); nell'altra invece è stata aggiunta una ghirlanda di fiori e un berretto sul capo della sirena (FIG. 8).

Anche il terzo schizzo della serie – con la sirena in piedi abbracciata all'albero e con un braccio teso in avanti con una coppa in mano (FIG. 3) – ha trovato un'esecuzione in ceramica: una formella quadrata, oggi in collezione privata⁽³⁴⁾. La ripresa è

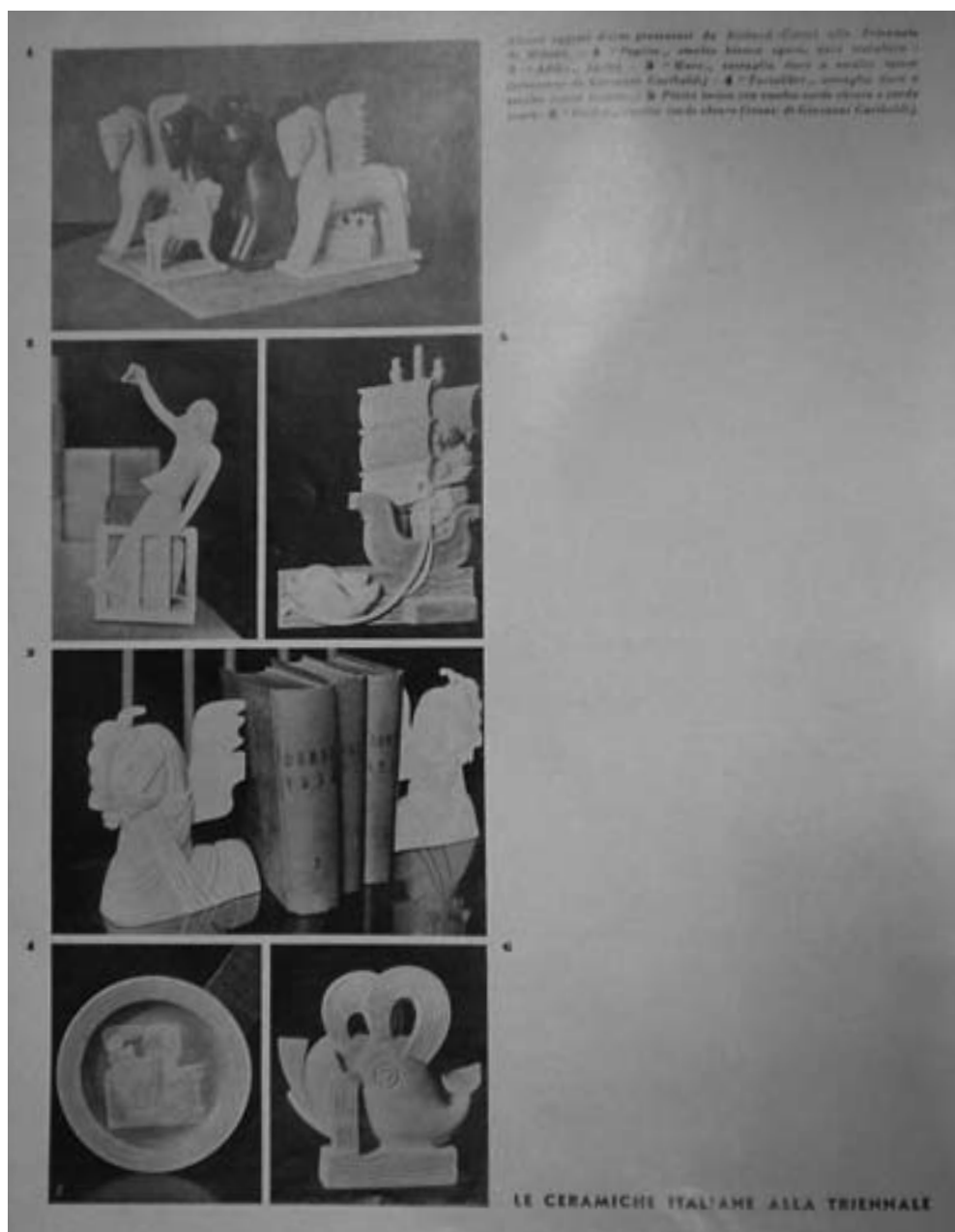


FIG. 6 - Le ceramiche di Gariboldi alla V Triennale di Milano presentate sulle pagine di «Domus» Da: G. PONTI, *Le ceramiche italiane alla Triennale*, «Domus», V (68), agosto 1933, p. 434 (Milano, Civica Emeroteca d'Arte).



FIG. 7 - Sesto Fiorentino, Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Pagina del catalogo n.104 della Manifattura di San Cristoforo: tra i pezzi ceramici una piastrella con Venere seduta su una conchiglia, 1938.



FIG. 8 - Sesto Fiorentino, Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Pagina del catalogo n.104 della Manifattura di San Cristoforo: tra le coppe e i vasi una piastrella con Venere sdraiata su una conchiglia, 1938.

ancora una volta fedele, nonostante alcune piccole modifiche: sulla testa della figura femminile c'è un copricapo, dalla coppa fuoriesce uno zampillo di vino e, infine, la conchiglia è trainata da due pesci, i cui tratti sono molto simili al gruppo ceramico «Delfini» che Gariboldi presentò alla Triennale di Milano del 1933⁽³⁵⁾.

Per quanto riguarda gli altri disegni della stessa serie (M.Q. Dis. 2076; M.Q. Dis. 2077; M.Q. Dis. 2078) la forma della conchiglia – un motivo ricorrente tra i disegni dell'artista⁽³⁶⁾ – trova una chiara rispondenza nel vaso modellato a conchiglia con soggetti marini dorati applicati a rilievo in porcellana oggi esposto al Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, a Sesto Fiorentino, nella vetrina dedicata a Giovanni Gariboldi (inv. n. 3528).

Molti altri legami e correlazioni si possono individuare tra i disegni conservati nel Fondo Quarti e le ceramiche che la Manifattura Richard-Ginori realizzava in quegli stessi anni sia nella sede di San Cristoforo sia in quella di Doccia. La spiccata inclinazione arcaica ed elementare, tipica dello stile di Gariboldi all'inizio della sua attività, si riconosce tanto nella grafica quanto in alcune ceramiche: le barche stilizzate di alcuni disegni per Quarti dei primi anni Trenta (FIG. 5, M.Q. Dis. 2576) richiamano quelle altrettanto semplici che spiccano dorate su alcuni piatti in terraglia a fondo nero, oggi esposti a Villa Necchi Campiglio a Milano (inv. n. 315/4)⁽³⁷⁾, o quelle dei rivestimenti ceramici per sala da pranzo presentati alla Fiera Campionaria di Milano nel 1932, documentati in riviste e cataloghi dell'epoca⁽³⁸⁾. I grandi pannelli per specchiera dal gusto orienteggianti con rami di pruno, salici piangenti e figure femminili con kimono e cappello asiatico di schiena (M.Q. Dis. 2602, M.Q. Dis. 2603), del 1936, riprendono – questa volta con un percorso contrario, dalla ceramica alla grafica – l'idea di alcuni rivestimenti ceramici «d'arte per ambienti»⁽³⁹⁾ che i cataloghi della Richard-Ginori pubblicizzavano all'inizio degli anni Trenta⁽⁴⁰⁾.

Sembra che anche tra gli anni Cinquanta e Sessanta Gariboldi abbia continuato ad attingere al materiale fornito a Quarti negli anni di collaborazione. Nel trionfo di scudi, elmi, lance e obelischi che decora la «Coppa delle Armi» con cui Gariboldi vinse un diploma d'onore alla VII Triennale del 1940 (e di cui le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano conservano un esemplare, inv. Porcellane 1433) si riscontra una stretta attinenza con un disegno conservato in collezione privata: gli stessi elementi sono accatastati l'uno sull'altro secondo una disposizione analoga. Inoltre, anche alcune piastrelle da rivestimento realizzate dalla Richard-Ginori negli anni Sessanta decorate con i tarocchi (FIG. 9) riprendono letteralmente un progetto che l'artista realizzò per la ditta milanese alla metà degli anni Quaranta che ha come soggetto le stesse carte da gioco (FIG. 10).

La storia della ditta Mario Quarti si incrocia, quindi, con quella della Società



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanni Gariboldi, *Disegno per decorazione di fodrine con asso di bastoni e asso di spade*, [1944-1946], Fondo Mario Quarti, disegno 419.

Ceramica Richard-Ginori: due realtà apparentemente lontane hanno un legame, seppur molto sottile, legato al nome di Giovanni Gariboldi. Non si esclude che, analizzando i disegni conservati all'interno dello stesso fondo realizzati da altri artisti, non si possano riconoscere simili corrispondenze.

Questo intervento non vuole discutere il mancato rispetto o meno dei contratti da parte dell'artista nei confronti del suo committente quanto, invece, sottolineare la difficoltà, nel mondo delle arti decorative, a classificare in maniera definitiva le diverse discipline, che rimangono sempre in costante dialogo. Si vuole inoltre dimostrare che lo stile di Giovanni Gariboldi, che raggiunge proprio nei primi anni Trenta maturità e sicurezza, si riconosce tanto nella sue opere in ceramica quanto nella contemporanea produzione grafica per arredi ed elementi decorativi.



FIG. 10 - Piastrelle da rivestimento con i motivi dei tarocchi realizzate dalla Richard-Ginori negli anni Sessanta. Da: RICHARD-GINORI, *Piastrelle decorate per rivestimento*, opuscolo pubblicitario, 1963.

NOTE

- ⁽¹⁾ Per un approfondimento sull'attività di Eugenio e Mario Quarti e sulla consistenza del Fondo Quarti si rimanda a: R. BOSSAGLIA, *L'Archivio Quarti: un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», III (1975), pp. 175-203; *Eugenio e Mario Quarti. Dall'ebanisteria liberty all'arredamento moderno*, a cura di R. Bossaglia, Milano 1980; *Eugenio e Mario Quarti nelle raccolte del Castello Sforzesco*, a cura di F. Tasso, Milano 2008.
- ⁽²⁾ Per una indagine più dettagliata sull'attività di Giovanni Gariboldi alla Richard-Ginori si veda: G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Giovanni Gariboldi e la Società Ceramica Richard-Ginori. 1926-1971*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007/2008; EAD., *Gariboldi. La riscoperta di un maestro. Le arti decorative in Italia. Tra Gio Ponti, le Triennali, la Richard-Ginori e le collezioni ceramiche*, Mantova 2010.
- ⁽³⁾ Scriveva, al riguardo, il critico e storico d'arte Raffaello Giolli nel 1929: «Mario Quarti, che ha gustato ogni giorno la lezione indipendente dell'intelligenza operosa del padre, ha anch'egli un suo gusto personale, che oggi largamente si afferma», Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Archivio Quarti, R. GIOLLI, *L'arte e l'industria di Eugenio Quarti*, manoscritto autografo, 1929.
- ⁽⁴⁾ Tra i tanti artisti che hanno collaborato con Quarti, documentati tra i fogli del fondo, si ricordano Gio Ponti, Alfredo Biagini, Marcello Piacentini, Paolo Buffa e Guglielmo Ulrich.
- ⁽⁵⁾ Dallo studio dei disegni conservati nel fondo è emerso che i più antichi risalgono al 1932 (cfr. Fondo Mario Quarti, disegni nn. 2571, 2573); il più recente, datato, è del 1949 (cfr. Fondo Mario Quarti, disegno n. 2585). D'ora in poi i disegni del Fondo Quarti verranno indicati con la segnatura d'archivio M.Q. Dis.
- ⁽⁶⁾ La Scuola degli Artefici dell'Accademia di Brera era nata, nella seconda metà dell'Ottocento, dall'esigenza di formare degli artefici con speciali competenze, pronti ad entrare nel mondo del lavoro. L'insegnamento si basava tanto sull'acquisizione delle tecniche di disegno quanto sullo studio delle forme e del colore. Il programma della scuola era diviso in tre periodi terminati i quali gli studenti acquisivano una sicurezza che li portava ad applicare la loro personale creatività a regole precise. Una volta concluso il regolare ciclo di studi gli alunni potevano scegliere di approfondire la loro formazione, frequentando dei corsi di specializzazione, organizzati nella stessa struttura. Cfr. Milano, Accademia di Brera, Archivio Storico (d'ora in poi AB), *Esami di Ammissione e Riparazione Accademia*, anno scolastico 1924-1925, Relazione della Commissione giudicatrice dei saggi della «Scuola degli Artefici» eseguiti nella R. Accademia di Brera nell'anno scolastico 1924-1925. Per un approfondimento si veda anche *La Scuola degli Artefici di Belle Arti di Brera: una istituzione milanese*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 marzo-30 marzo 2003), a cura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 2003.
- ⁽⁷⁾ Dal registro degli alunni dell'anno scolastico 1923-1924 risulta regolarmente iscritto, come studente di disegno, al primo corso medio tenuto dal professor Lentini (cfr. AB, *Registro degli alunni della Scuola degli Artefici 1923-1924*). Il registro degli alunni dell'anno scolastico successivo conferma la frequenza del giovane al secondo e ultimo anno della scuola, con lo stesso professore (cfr. AB, *Registro degli alunni della Scuola degli Artefici 1924-1925*).
- ⁽⁸⁾ Gariboldi seguì presumibilmente le lezioni del primo semestre, dopo il quale – annotano i registri – lo studente «non frequenta» (AB, *Registro degli alunni della Scuola degli Artefici Anno Scolastico 1925-1926*).

- ⁽⁹⁾ Nel 1928 viene coinvolto nell'esecuzione di alcune pagine pubblicitarie della rivista «Domus», fondata quell'anno da Ponti. Il maestro inventava il soggetto e il suo allievo eseguiva il disegno; cfr. «Domus», I (4), aprile 1928, p. 5 (la stessa pubblicità è riprodotta anche in «Domus» I (7), luglio 1928, p. 51) e «Domus», I (6), giugno 1928, p. 5 (la stessa pubblicità è riprodotta anche in «Domus», I (8), agosto 1928, p. 1).
- ⁽¹⁰⁾ Le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano conservano alcuni pezzi dell'artista realizzati proprio in occasione delle Triennali milanesi. Si tratta di una alzata pezzo unico (inv. Maioliche 1546), presentata all'edizione del 1933, di una coppa, dalla spiccata componente sperimentale (inv. Maioliche 1194), realizzata per la VI Triennale nel 1936 e della coppia – la *Coppa del Mare* (inv. Porcellane 1432) e la *Coppa delle Armi* (inv. Porcellane 1433) – con cui, alla VII Triennale del 1940, Gariboldi si aggiudicò un Diploma d'Onore (cfr. *VII Triennale. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, attribuzione delle ricompense*, s.l., s.d. [1940], p. 29). La famiglia Gariboldi ha recentemente donato alle Raccolte delle Stampe Achille Bertarelli un disegno preparatorio dell'artista rappresentante la «Coppa del Mare» (Ornato m 7-57-c.).
- ⁽¹¹⁾ Dopo dieci anni, nel 1956, Gariboldi diventa consulente esterno, continuando a lavorare al servizio della Società, a disegnare nuovi servizi e ad aggiornare le sue creazioni e le sue idee.
- ⁽¹²⁾ È stato consultato l'Archivio della Camera del Commercio di Milano, ma non è stato trovato nessun fascicolo corrispondente alla Società. In via Illica 5, oltre allo studio, la famiglia dell'artista aveva l'abitazione. Da uno studio approfondito del materiale conservato dagli eredi dell'artista (d'ora in poi MG) si ipotizza che Gariboldi abbia iniziato l'attività alla metà degli anni Trenta. Sono conservate, infatti, alcune lettere datate a questi anni su carta intestata che riporta la dicitura «Giovanni Gariboldi/ Decorazione/ Pittura/ Scultura/ via Illica n. 5 – Milano» (cfr. MG, Gariboldi a Vois, lettera dattiloscritta, Milano, 16 luglio 1934).
- ⁽¹³⁾ L'avvio di un'attività collaterale al lavoro presso la manifattura di San Cristoforo nasce presumibilmente dalla preoccupazione economica di non riuscire a mantenere la famiglia. Non mancano le lettere, conservate dalla famiglia, in cui si leggono richieste di aumenti e di trattamenti più vantaggiosi per l'artista. È lo stesso Gio Ponti nel 1931 a richiamare l'attenzione della Direzione sull'esiguo compenso del suo assistente (cfr. MG, Ponti alla Direzione della Ceramica Ginori, lettera dattiloscritta, Milano, febbraio 1931). A tale riguardo si vedano anche: MG, Gariboldi a Vois, cit. n. 12; MG, Gariboldi a Vois, lettera dattiloscritta, Milano, 16 giugno 1936.
- ⁽¹⁴⁾ MG, Direzione Generale Richard-Ginori a Gariboldi, lettera dattiloscritta, Milano, 3 luglio 1945.
- ⁽¹⁵⁾ L'archivio donato dalla vedova Quarti negli anni Settanta conserva una grande quantità di disegni, modelli grafici e fotografie, ma nessuna lettera e documento cartaceo (Cfr. R. BOSSAGLIA, *L'Archivio Quarti: un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano*, cit. n. 1, p. 175). Tale materiale presumibilmente è andato perduto. Risulta quindi difficile stabilire con certezza se Mario Quarti facesse firmare ai suoi collaboratori dei contratti e quali fossero i suoi contenuti.
- ⁽¹⁶⁾ Tra i numerosi fogli che rientrano in questo gruppo si segnalano: M.Q. Dis. 41; M.Q. Dis. 42; M.Q. Dis. 46; M.Q. Dis. 2577; M.Q. Dis. 2578; M.Q. Dis. 2584; M.Q. Dis. 2587; M.Q. Dis. 3356; M.Q. Dis. 3357; M.Q. Dis. 3358.
- ⁽¹⁷⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2602, M.Q. Dis. 2603. Si tratta di una serie di disegni per grande specchiera per il salone di casa Tortoli a Milano. Il disegno è suddiviso in tanti fogli in modo da fornire uno

studio a grandezza naturale (dal M.Q. Dis. 2470 al M.Q. Dis. 2494). Sull'ultimo foglio compaiono la data «1936» e la firma dell'artista. Si trattava presumibilmente di due proposte per la medesima specchiera: verrà però scelta la seconda, riprodotta nel catalogo della ditta Quarti del 1938: «Milano Villa C. Salone. Dettaglio della specchiera con consolle in ebano e marmo di Candoglia» (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Archivio Quarti, *E. Quarti S.A. Mobili d'arte-Decorazioni-Architettura di interni*, catalogo a stampa, s. l., s.d. [sezione salotti], 1938) e citato su una rivista tedesca degli anni Trenta (B. MORETTI, *Eine italienische Wohnhaus Einnichtung*, «Inner Dekoration», giugno 1938, p. 207).

- ⁽¹⁸⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2591; M.Q. Dis. 2592. Si tratta di due proposte per quattro pannelli decorativi rappresentanti le allegorie del Commercio, del Traffico, dell'Industria e dell'Agricoltura reallizzati all'inizio degli anni Quaranta.
- ⁽¹⁹⁾ Cfr. M.Q. Dis. 3042. Si tratta di un progetto per specchio con volti africani in cristallo bianco realizzato il 27 maggio 1939.
- ⁽²⁰⁾ Ghirlande di fiori, cavalli, uccelli e animali della foresta sono i protagonisti di molti progetti di Gariboldi. Si vedano al riguardo: M.Q. Dis. 2590, M.Q. Dis. 2595, M.Q. Dis. 2596, M.Q. Dis. 2597, M.Q. Dis. 2598, M.Q. Dis. 2410; M.Q. Dis. 2411, M.Q. Dis. 2412.
- ⁽²¹⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2600: si tratta di uno studio con motivi decorativi rappresentanti la musica, il bar e la danza realizzato nel settembre 1934.
- ⁽²²⁾ Per un confronto si vedano i pezzi riprodotti in: SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI, *Ceramiche moderne d'arte Richard-Ginori*, Milano 1930, p. 129; Gio Ponti. *Ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme del Palazzo Vecchio, 19 marzo-30 aprile 1983), Firenze 1983, pp. 113-114; V. TERRAROLI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Milano 2007, pp. 76-77.
- ⁽²³⁾ Il Fondo Quarti conserva due proposte per la decorazione del medesimo mobile bar. Sarà la seconda ipotesi (M.Q. Dis. 2080) quella che verrà scelta dal committente, come si evince dalla fotografia M.Q. Foto 1413 (fig. 4), che testimonia la realizzazione del mobile secondo le direttive date da Gariboldi. Si tratta di uno dei pochi progetti di cui oggi abbiamo testimonianza certa di una effettiva realizzazione. In collezione privata è conservato un mobile bar in ottimo stato di conservazione eseguito sulla base di tale progetto. Non si sa quanti esemplari siano stati realizzati dello stesso mobile. Il mobile è riprodotto in Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Archivio Quarti, *Catalogo E. Quarti SA. Mobili d'arte, decorazioni, architettura di interni*, s.l., s.d., [sezione abitazioni: mobile bar] e in *Risorse dell'intarsio*, «Domus», IX (100), aprile 1936, p.19. Dall'analisi attenta della fotografia dell'archivio si evince che anche la serie di disegni dal M.Q. Dis. 2073 al M.Q. Dis. 2078 rientravano nello stesso progetto come studi preparatori per la decorazione delle ante laterali del mobile che rappresenta il motivo della sirena nella conchiglia.
- ⁽²⁴⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2588; M.Q. Dis. 2601; M.Q. Dis. 36 BIS; M.Q. Dis. 3354; M.Q. Dis. 2586; M.Q. Dis. 2587.
- ⁽²⁵⁾ Per un confronto si vedano le urne, i boli, le ciste di Ponti riprodotte in: Gio Ponti. *Ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia*, cit. n. 22, pp. 139-140.
- ⁽²⁶⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2579, M.Q. Dis. 2580, M.Q. Dis. 2593, M.Q. Dis. 2594.
- ⁽²⁷⁾ Cfr. Gio Ponti. *Ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia*, cit. n. 22, p. 120; Gio Ponti. *Una collezione*, Sotheby's Milano (catalogo d'asta, 18 aprile 2005), pp. 56-73.
- ⁽²⁸⁾ Tutti i disegni analizzati si concentrano, cronologicamente, nella prima metà degli anni Trenta.

- ⁽²⁹⁾ L'affresco, realizzato da Raffaello nel secondo decennio del XVI secolo, diventò, tra il XVII e il XVIII secolo una fonte iconografica molto diffusa, anche nel campo delle ceramiche istoriate. Le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano ne conservano alcuni esempi: un rinfrascatoio trilobato in maiolica istoriata realizzata a Urbino da Orazio Fontana tra il 1560 e il 1570 (inv. Maioliche 216); una sottocoppa in maiolica realizzata a Pavia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo e attribuita a Siro Antonio Africa (inv. Maioliche 1328); due mattoni in maiolica realizzati a Castelli d'Abruzzo nella bottega di Carmine Gentile nel secondo quarto del XVIII secolo (invv. Maioliche 518, 520); un catino da barbiere in maiolica realizzato a Castelli d'Abruzzo tra il 1750 e il 1770 (inv. Maioliche 4011).
- ⁽³⁰⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2080: il progetto per mobile bar sembra guardare all'iconografia del *Trionfo di Galatea*: si riconosce, infatti, la dea marina che corre sulle acque su una conchiglia, guidata da un delfino che solca le onde del mare.
- ⁽³¹⁾ Cfr. G. PONTI, *Le ceramiche italiane alla Triennale*, «Domus», V (68), agosto 1933, p. 434; *Moderni rivestimenti di ceramica*, «Domus», IV (54), giugno 1932, pp. 357-359 ss.; alcuni disegni realizzati per la V Triennale del 1933 conservati in collezione privata.
- ⁽³²⁾ Nel testo che correla le fotografie si segnala un errore di numerazione. La didascalia del pezzo in esame risulta essere: «“Mare” terraglia dura a smalto opaco (creaz. Gariboldi)». Il pezzo è pubblicato anche in una tavola a colori in: «Domus», V (65), maggio 1933, p. 255.
- ⁽³³⁾ Si veda il coperchio della cassetta nuziale di Secundus e Proiecta conservata al British Museum di Londra illustrata in R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma: la fine dell'arte antica*, Milano 1970, pp. 100-101, il mosaico pavimentale raffigurante Venere marina del museo di Timgad (*ibid.*, p. 227) e, nella Villa Erculia di Piazza Armerina, i mosaici della fine del III secolo rappresentanti Nereide, Tritone e gli animali del mare (G.V. GENTILI, *La Villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Milano 1959, tavv. III, XXXVII).
- ⁽³⁴⁾ Per una riproduzione fotografica si veda V. TERRAROLI, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, cit. n. 22, p. 193, n. 316.
- ⁽³⁵⁾ Una rappresentazione del gruppo ceramico si può vedere nella figura n. 6: si tratta della immagine in basso a destra.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. M.Q. Dis. 2574 e M.Q. Dis. 2575, M.Q. Dis. 2080, M.Q. Dis. 2412, M.Q. Dis. 2584, M.Q. Dis. 2587.
- ⁽³⁷⁾ Si tratta di una serie di otto piatti in terraglia (di cui sei con fondo nero e decoro dorato e due con decoro rosso su fondo dorato) realizzati da Gariboldi nel 1932 presso la Manifattura di San Cristoforo. Nel 2001 la serie è stata donata al FAI-Fondo Ambiente Italiano da Gigina Necchi Campiglio e Nedda Necchi; attualmente i piatti sono esposti in una sala di Villa Necchi Campiglio a Milano. Due pezzi della serie sono riprodotti in G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Gariboldi. La riscoperta di un maestro*, cit. n. 2, p. 21. Si veda inoltre la barca stilizzata del disegno realizzato dall'artista nel 1932 riprodotto *ibid.*, p. 19.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. *Moderni rivestimenti di ceramica*, cit. n. 31, pp. 357-358.
- ⁽³⁹⁾ Cfr. SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI, *Ceramiche moderne d'arte Richard-Ginori*, cit. n. 22, p. 151.
- ⁽⁴⁰⁾ Cfr. *ibid.*, p. 151; *Richard-Ginori 1737-1937. Ceramiche dal Museo della Manifattura di Doccia*, Roma 2007, pp. 17, 21.

Gli album di disegni di Sebastiano De Albertis

Chiara Mari

Si dedicò moltissimo nel disegnare e nell'acquerellare e lasciò parecchie cartelle ripiene di pensieri, schizzi, caricature, cose di primo getto, fatte per nessuno ma per il solo genuino impulso di comunicare, di espandersi, di sfogare l'esuberanza dell'animo, di fare dell'arte⁽¹⁾.

Come ricorda un anonimo commentatore nel catalogo della collezione dell'artista andata all'asta nel 1899, Sebastiano De Albertis, oltre a essere il noto pittore di battaglie e di temi risorgimentali, fu un eccellente disegnatore e acquarellista⁽²⁾.

I quattro album di disegni, provenienti dalla collezione dell'avvocato Carlo Ernesto Accetti e recentemente donati alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, costituiscono un nucleo di notevole interesse per ricostruire l'attività disegnativa dell'artista e per ripercorrere l'ideazione di alcuni soggetti poi trasposti in pittura o la storia di alcuni progetti rimasti sulla carta.

L'attività artistica di Sebastiano De Albertis, che ancora oggi attende una rivalutazione esauriente e complessiva da parte della critica, è ben rappresentata all'interno delle collezioni pubbliche del Comune di Milano. Presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e il Gabinetto dei Disegni è conservato un importante numero di acquerelli e di disegni che hanno più di un legame e molte rispondenze con i quattro album provenienti dalla collezione Accetti e che insieme a essi permettono di ricostruire una significativa parte di questo ambito della produzione del pittore. Nella raccolta dell'Archivio Fotografico sono conservati inoltre alcuni ritratti di De Albertis e una interessante fotografia⁽³⁾ del suo atelier milanese di via Rossini 3, fonte preziosa per entrare nel mondo dell'artista, frequentato all'epoca da molti nobili collezionisti (FIG. 1).

Osservando le pareti dello studio si può seguire l'evoluzione del linguaggio del pittore, dagli studi di animali fino alle concitate battaglie, come *La carica dei carabi-*



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, *Studio del pittore Sebastiano De Albertis*, 1886 ca., INV. FR G 660.

nieri a Pastrengo del 1880 di cui è messo in bella mostra sul cavalletto uno studio preparatorio⁽⁴⁾.

Un tamburo, una sella, un copricapo militare e delle borse sono sparsi sul pavimento in modo apparentemente disordinato, in realtà messi in posa per lo scatto del fotografo, come l'artista seduto a un tavolo e i suoi due modelli in uniforme. Il particolare degli uomini vestiti da soldati, gli scheletri dei cavalli e il repertorio di oggetti militari fanno immaginare le scenografie inventate da De Albertis per studiare i soggetti poi dipinti sulla tela. Anche i fogli di grafica sono testimoniati dalla fotografia: raccolti in ricolme cartelle appoggiate sul pavimento e usati come espediente narrativo per far apparire più naturali i protagonisti del ritratto. Se fosse possibile sfogliare quelle cartelle forse scopriremmo molti dei disegni e delle caricature schizzati dall'artista durante la sua lunga attività, che costituiscono l'oggetto di questo breve saggio e che, secondo Giorgio Nicodemi, sono «uno dei richiami più delicati e deliziosi della vita milanese, fervida di atteggiamenti e di tipi, che si svolse tra il 1860 e il 1900»⁽⁵⁾. Nell'attività di disegnatore, acquarellista e caricaturista, scrive sempre il critico, «della quale ci sembra che basti ricordare gli albi posseduti dall'avv. C.E. Accetti», De Albertis raggiunse «accenti di tanto viva semplicità, da far di lui una specie di Costantin Guys italiano, e non è difficile pensare che qui a punto riveli il suo più puro valore. Ma, anche, sono queste le esperienze che gli danno le sue fiducia migliori di pittore»⁽⁶⁾.

Sfogliando le pagine del catalogo di vendita della collezione dell'artista, battuta all'asta nel dicembre del 1899, si ha la conferma di questa vasta produzione: molti lotti riguardano infatti studi a matita, penna o carboncino di diversi soggetti, soprattutto di cavalli e figure militari. Tra essi non sono elencati i quattro album, che furono quindi venduti o regalati dall'artista mentre era in vita.

È difficile ricostruire i diversi passaggi di proprietà, ma si può ipotizzare che, prima di entrare a far parte della raccolta Accetti, appartenessero a un collezionista amico del pittore ed estimatore della sua opera, forse identificabile in Carlo Bozzi, critico d'arte del quotidiano «Il Secolo»⁽⁷⁾. Gli album sono infatti commentati in un breve scritto intitolato *Note sui 4 albums di schizzi e disegni a penna e a pennello di Sebastiano De Albertis* firmato da Bozzi e datato 16 novembre 1927, che può essere letto come una sorta di documento di accompagnamento di un passaggio di proprietà in cui si forniscono le principali indicazioni per l'interpretazione e la valutazione artistica dei disegni. Le note erano infatti conservate insieme agli album nella raccolta dell'avvocato Carlo Ernesto Accetti, grande appassionato e conoscitore d'arte che fu presidente della Famiglia Artistica Milanese e nel dopoguerra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente⁽⁸⁾. L'interesse e la profonda conoscenza dell'arte lombarda e i ruoli di rappresentanza all'interno di storiche istituzioni milanesi fanno comprendere l'apprezzamento per un artista meneghino

come Sebastiano De Albertis, legato alla storia della sua città e delle sue maggiori associazioni.

Analisi tecnica e tematica

I quattro album, dello stesso formato e contenenti al loro interno dai ventiquattro ai ventisei fogli, sono stati numerati da De Albertis sulle copertine in cartoncino azzurro. L'autografia è comprovata dal fatto che i numeri fanno parte dei disegni d'intestazione di tre album, creando in modo giocoso i copricapo di alcune figure (FIG. 2). Non solo i disegni, ma anche la 'presentazione' della raccolta è quindi opera del pittore⁽⁹⁾. Nel loro complesso contengono circa 250 disegni e schizzi che rappresentano in prevalenza prime idee, studi e bozzetti di soggetti poi realizzati in pittura o all'acquarello.

Per quanto riguarda la tecnica, sono quasi tutti realizzati a penna con inchiostro seppia o blu in alcune parti acquerellato e steso con il pennello per creare delle sfumature. In molti casi occupano l'intero foglio e sono rifiniti nei particolari e nei chiaroscuri, in altri invece sono semplici schizzi e primi studi per delineare una figura, un volto o un atteggiamento.

L'insieme dei disegni è databile tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta dell'Ottocento, rappresentando quindi un interessante percorso all'interno dei vari decenni di attività dell'artista⁽¹⁰⁾.

Tra il dicembre del 1934 e il febbraio del 1935 ventotto fogli vennero esposti alla mostra retrospettiva tenutasi alla Galleria Dedalo di Milano che, come afferma la prefazione al catalogo pubblicato per l'occasione, voleva iniziare una rivalutazione dell'opera di De Albertis⁽¹¹⁾.

I disegni erano presentati al pubblico accanto a una serie di dipinti provenienti dalla raccolta di Andrea Ponti, fratello di Francesco, che fu uno dei maggiori committenti dell'artista⁽¹²⁾.

L'introduzione del catalogo fornisce solo qualche breve nota biografica e descrive la produzione pittorica di soggetto militare, ma non parla dei fogli della raccolta Accetti. I disegni vengono citati, seppur brevemente, in due recensioni pubblicate su «L'Ambrosiano» e su «Emporium». Nella prima Carlo Carrà afferma che, presa nel suo complesso, la pittura di Sebastiano De Albertis, «risente del tempo in cui venne via via svolgendosi, e ci fa l'effetto di essere modulata su di un registro piuttosto ristretto [...]». Nella serie di disegni abbondano, per contro, le scene della vita elegante milanese, espresse quasi sempre con una certa arguzia e vivacità di segno⁽¹³⁾.

Anche Vincenzo Costantini sulle pagine di «Emporium» sottolinea come il pittore

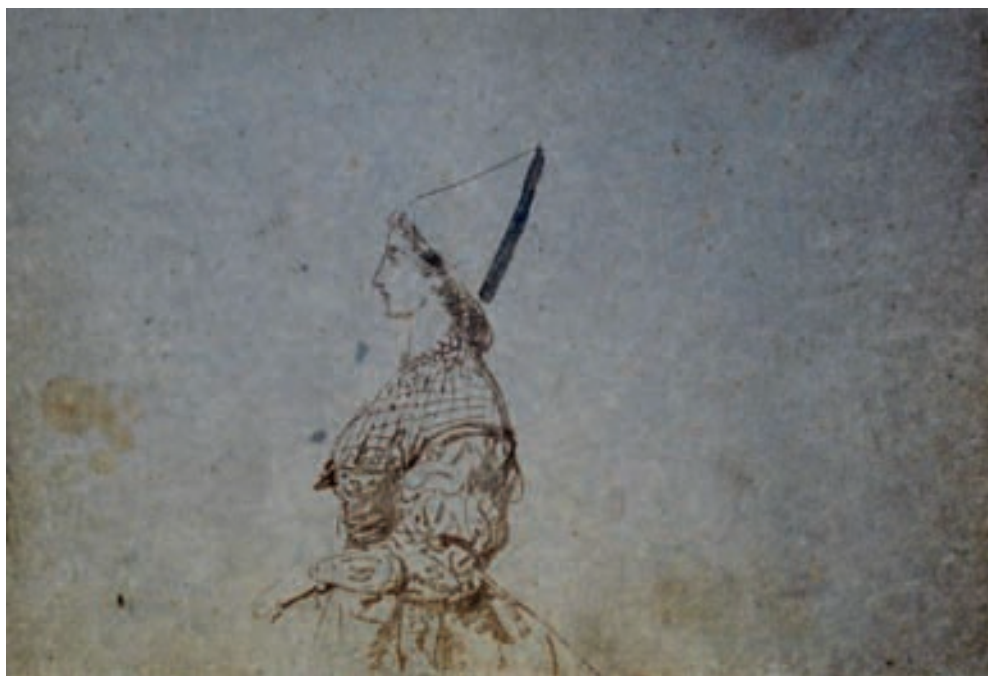


FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Figura femminile*, Albo E 337.1, copertina.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Don Myriel vescovo di Digne insieme alla sorella Baptistine e a madame Magloire*. Illustrazione per «*I miserabili*» di Victor Hugo, Albo E 337.3, foglio 8/recto.

visse tra la società elegante e non dissociò mai l'attività artistica dalla sua vita personale per cui dai suoi dipinti appare il mondo che egli frequentò: «ecco infatti alcune delle scene delle *Corse*, i fantini al galoppo, le ordinanze d'ufficiali a cavallo in livrea e le amazzoni che passeggiano. Nei disegni, qui aggiunti ai dipinti, la vita che ha vissuto e veduto il De Albertis si rende ancora più intima e dettagliata nel segno rapido ed elegante»⁽¹⁴⁾.

All'interno dei quattro album sono individuabili alcuni filoni tematici e due nuclei unitari, costituiti da undici disegni che illustrano episodi de *I miserabili* di Victor Hugo e nove disegni umoristici rappresentanti i volontari di cavalleria che, come il pittore, nel 1859 fecero parte dei Cacciatori delle Alpi di Garibaldi, combattendo nel corpo delle Guide a cavallo comandato dal generale Francesco Simonetta.

Il nucleo riguardante il romanzo francese è molto interessante poiché testimonia le idee per un progetto che non venne tradotto in pubblicazione⁽¹⁵⁾. Gli episodi a cui i disegni si riferiscono sono ben riconoscibili perché De Albertis si attiene fedelmente al racconto di Hugo e alle descrizioni dei vari personaggi, come «l'esile e dolce» Mademoiselle Baptistine, sorella del vescovo Myriel o la domestica Madame Magloire, una «vecchiotta bianca, paffutella, affaccendata e sempre con l'affanno»⁽¹⁶⁾. Con veloci tratti a penna e con grande sintesi disegnativa l'artista riesce a trasmettere la vivacità delle scene e a caratterizzare le espressioni e i gesti delle figure. Il disegno, vicino a quello delle vignette ideate per i giornali umoristici illustrati, in alcuni casi mette in evidenza i caratteri più comici dei personaggi trasformandoli quasi in macchiette, come nell'illustrazione in cui monsignor Bienvenu è arrampicato su una sedia davanti alla libreria con al suo fianco Madame Magloire che lo guarda da sotto in su⁽¹⁷⁾ (FIG. 3), in altri delinea dei veri e propri ritratti, come nel foglio raffigurante Jean Valjean⁽¹⁸⁾.

Il secondo nucleo unitario all'interno dei quattro album è costituito da nove disegni umoristici rappresentanti alcuni volontari di cavalleria della seconda guerra d'indipendenza. A proposito di questi disegni Carlo Bozzi afferma nelle sue *Note*: «quasi tutte le caricature segnate in questi fogli – come nello Spirito Folletto del '63 e negli acquarelli poi ripetuti, di commissione – sono di signori milanesi volontari nel '59 (veggasi frontespizio dell'album)». Il primo dei nove disegni rappresenta infatti una sorta di frontespizio della serie: alcuni soldati reggono una bandiera su cui campeggia la scritta «I volontari di cavalleria del 1859», mentre, sedute accanto a loro, due donne piangono la partenza dei mariti o dei figli per la guerra⁽¹⁹⁾.

Nei fogli seguenti di susseguono coppie di scenette umoristiche che raffigurano alcuni momenti della vita del soldato, dalla sveglia, ai lavori all'interno della caserma, alla battaglia (FIG. 4). Mentre nei dipinti viene quasi sempre privilegiato il momento eroico dello scontro, colto spesso nel *clou* della drammaticità, nei disegni umoristici trova spazio la quotidianità della vita delle truppe, che consente di far



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Caricature*, inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento, Albo E 337.4, foglio 3/recto.



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Studio di volto maschile e studio di cavallo*, Albo E 337.4, foglio 8/recto.

emergere gli aspetti più comici. Tra i vari personaggi si riconoscono alcuni signori milanesi come Giulio Venino, i conti Guido Visconti di Modrone e Leopoldo Pullé, protagonisti di molte caricature dell'artista. Sono rappresentati ad esempio davanti al celebre Caffè Hagy in una vignetta pubblicata nel 1863 sul giornale «Lo Spirito Folletto»⁽²⁰⁾ e in tre dei trentasei ritratti umoristici all'acquarello conservati presso la Raccolta di Stampe Achille Bertarelli, che, datati tra il 1860 e il 1865, rappresentano una vivace testimonianza della Milano di quegli anni⁽²¹⁾. A questo nucleo di acquerelli si riferisce anche un altro foglio del primo album, in cui De Albertis ha studiato la caricatura del conte Lorenzo Sormani, raffigurato ironicamente con il volto solo accennato⁽²²⁾. Sia nei disegni a penna che negli acquerelli emerge il peculiare stile umoristico dell'artista che, a differenza di altri caricaturisti come Camillo Cima, non esaspera o deforma le caratteristiche fisionomiche, ma le sottolinea con tocco leggero ed elegante.

Al di là di questi due nuclei unitari, gli altri disegni presenti negli album sono studi per i più svariati soggetti: dalle scene storiche, a quelle militari, a episodi di vita contemporanea fino ad arrivare alle caricature, ai ritratti e agli schizzi di animali (FIGG. 5-6)⁽²³⁾.

Molto interessanti sono gli studi preparatori per quadri presentati alle esposizioni di Brera, di cui in molti casi, soprattutto per i dipinti di soggetto storico del primo periodo, si ignora l'attuale ubicazione. Un disegno del secondo album⁽²⁴⁾ potrebbe ad esempio essere uno studio per il dipinto esposto a Brera nel 1854 rappresentante *Piccarda Donati rapita dal fratello e da varj sicarj, dal convento di S. Clara in Firenze*, che venne commentato in termini positivi sulle «Gemme d'Arti Italiane» del 1855 per «la bella e commovente espressione del volto della vergine che ben mostra l'angoscia, il terrore di che doveva essere compresa in quel terribile istante»⁽²⁵⁾.

Sfogliando le pagine della raccolta si può seguire l'evoluzione del linguaggio di De Albertis e il passaggio da tematiche storico-letterarie, che caratterizzano la maggior parte dei dipinti esposti a Brera fino alla fine degli anni Cinquanta, a soggetti ispirati alle vicende risorgimentali, con cui esordisce nel 1855, ma che si imporranno soprattutto dal decennio successivo.

A questo maturo corso della sua pittura può essere riferito un cospicuo numero di disegni, che rappresentano prime idee per scene di battaglia o episodi di guerra. Molti sono schizzi che studiano il dinamismo di cavalli e cavalieri lanciati al galoppo, l'appostamento di militari sul campo, soggetti generici che potrebbero essere riferiti a diverse tele o acquerelli dell'artista. In altri casi invece nei fogli si possono individuare studi di un preciso soggetto, ad esempio la fratellanza nel dolore, tema che venne rappresentato dall'autore in almeno due opere e in più di una versione (FIG. 7)⁽²⁶⁾.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Scena di battaglia e studio di cane in corsa*, Albo E 337.1, foglio 6/recto.



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Studio per «Bezzecca»*, 1890-1891 ca., Albo E 337.1, foglio 8/recto.



FIG. 8- Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Studi di volti maschili e femminili*, Albo E 337.1, foglio 3/*recto*.



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Al balcone*, Albo E 337.1, foglio 14/*recto*.

In alcuni disegni è presente la figura di Giuseppe Garibaldi, al cui fianco De Albertis combatté durante le guerre d'indipendenza e a cui dedicò importanti opere come *La visita di Garibaldi a Manzoni*, esposta a Brera nel 1863, e *Garibaldi a Digione* presentata all'*Esposizione Nazionale* di Napoli del 1877⁽²⁷⁾.

Un piccolo schizzo del primo album rappresenta ad esempio uno studio del volto del generale che, secondo le parole di Carlo Bozzi, può essere letto come l'«indicazione a reminiscenza dei segni di malumore in Garibaldi – mordendo un mozzicone di sigaro e calando il berretto sugli occhi» (FIG. 8)⁽²⁸⁾. Negli altri fogli l'eroe è sempre disegnato a cavallo, tra i suoi soldati, mentre prepara un'azione, scruta i nemici da un'altura⁽²⁹⁾ o si ferma, in atto di omaggio, davanti al corpo morto di un compagno⁽³⁰⁾. Un altro filone rintracciabile all'interno dei quattro album è quello dei soggetti di vita cittadina, dalle passeggiate in carrozza e a cavallo, al carnevale ambrosiano con le sue maschere e i suoi veglioni a teatro, spesso declinati con accenti umoristici e confrontabili sia con le caricature pubblicate su «Lo Spirito Folletto» sia con alcuni fogli conservati presso il Civico Gabinetto dei Disegni di Milano (FIG. 9)⁽³¹⁾.

Da un'analisi complessiva di questa raccolta emerge l'abilità e la facilità con cui l'artista schizzava i più svariati soggetti, raggiunta anche grazie all'attività di illustratore per i giornali satirici, che fu una scuola di sintesi per la sua mano. L'influsso



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De Albertis, *Il carro dei deportati*, Albo E 337.1, foglio 17/recto.

del linguaggio umoristico si nota infatti non solo nelle scene esplicitamente comiche, ma anche in disegni di soggetto militare come *Il carro dei deportati*, in cui le figure sono delineate con la stessa rapidità e vivacità presente negli schizzi caricaturali (FIG. 10)⁽³²⁾.

In questo senso può essere interessante un paragone, che non vuole però ipotizzare influenze reciproche, con alcuni fogli di un taccuino di disegni di Francesco Fontana, che oltre a essere pittore e scultore fu abile caricaturista, pubblicati da Mariangela Agliati Ruggia nel catalogo della mostra *Il segno della Scapigliatura*⁽³³⁾. Rispondenze possono essere anche colte, in altra direzione, dal confronto con alcuni disegni di Domenico e Gerolamo Induno che svolsero un ruolo importante nella formazione e nel primo periodo di attività di De Albertis, contribuendo a orientare la sua pittura su tematiche risorgimentali⁽³⁴⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ *Catalogo dei quadri, disegni, acquerelli, mobili antichi, oggetti diversi del fu Comm. Sebastiano De Albertis, Professore Onorario della Accademia delle belle Arti di Brera*, Milano 1899, p. 10. Questo articolo è la rielaborazione di un capitolo della mia tesi di specializzazione, di cui è stato relatore il professor Francesco Tedeschi (C. MARI, *Il disegno e l'opera grafica di Sebastiano De Albertis*, tesi di specializzazione in Beni storico artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2008/2009).
- ⁽²⁾ Sebastiano De Albertis nacque a Milano nel 1828. Si formò seguendo i corsi dell'Accademia di Brera e frequentando gli studi di Roberto Focosi e dei fratelli Domenico e Gerolamo Induno. La sua pittura, in un primo tempo legata a soggetti storico-letterari, grazie all'esempio degli Induno e alla partecipazione in prima persona alle guerre risorgimentali, si indirizzò verso temi di storia contemporanea, in particolar modo battaglie e scene militari. Frequentò i circoli scapigliati e nel 1881 partecipò all'*Indisposizione di Belle Arti*, organizzata dalla Famiglia Artistica Milanese come ironico contraltare dell'*Esposizione Nazionale dell'Industria e delle Belle Arti*. Si dedicò anche alla caricatura e utilizzò con grande abilità la tecnica dell'acquarello sia per soggetti militari sia per scene di vita cittadina. Fu legato a importanti famiglie dell'alta imprenditoria e nobiltà lombarda che lo sostennero e collezionarono le sue opere. Morì a Milano nel 1897 (cfr. F. MAZZOCCA, *De Albertis Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani XXXIII*, Roma 1987, pp. 212-214).
- ⁽³⁾ Archivio Fotografico, Milano, FR G660. Lo scatto risale probabilmente al 1886 quando la fotografia venne pubblicata in L. BENAPIANI, A. BARATTANI, *Ars. Appunti critici illustrati alla mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano*, Milano 1886.
- ⁽⁴⁾ Si tratta di uno studio preparatorio per una delle più significative battaglie dipinte da De Albertis, *La carica dei carabinieri a Pastrengo*, esposta alla IV Esposizione di Belle Arti di Torino del 1880 e in quell'occasione acquistata dal re Umberto I (oggi al Museo Storico dell'Arma dei Carabinieri di Roma). Lo studio preparatorio (tempera e puntasecca su tela, cm 150x352) è oggi conservato nella collezione della Banca Popolare di Sondrio. Il quadro storico che si intravede sulla parete di destra dello studio è un'opera di Roberto Venturi (Milano 1846-Brescia 1883) intitolata *Fanfulla al sacco di Roma*, che venne presentata all'Esposizione di Belle Arti di Roma del 1883. Nel 1898 il dipinto venne acquisito dalla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia per le sue collezioni.
- ⁽⁵⁾ G. NICODEMI, *Sebastiano De Albertis*, Milano 1935, p. 20.
- ⁽⁶⁾ *Ibid.*, pp. 20-21.
- ⁽⁷⁾ Carlo Bozzi (Milano 1860-Azzano di Mezzegra, Como, 1943) fu consigliere della Galleria d'Arte Moderna, del Circolo Filologico e della Società Umanitaria di Milano, oltre che socio onorario dell'Accademia di Brera. Nei primi anni Quaranta donò al Comune di Milano il fondo archivistico di Vespasiano Bignami, che, utile fonte di studio per la storia della Famiglia Artistica e della Scapigliatura milanese, conserva purtroppo solo pochi documenti riguardanti Sebastiano De Albertis. Bozzi conosceva di persona il pittore e nel 1897 scrisse su «L'Italia del Popolo» un lungo articolo per ricordarlo dopo la scomparsa, in cui definiva la sua arte «forma dello stesso entusiasmo che aveva fatto di lui un valoroso volontario di Garibaldi» (c. b. [C. BOZZI], *Sebastiano De Albertis*, «L'Italia del Popolo», 30 novembre-1 dicembre 1897).
- ⁽⁸⁾ Nato a Milano nel 1882, l'avvocato Carlo Ernesto Accetti fu amico di artisti e pubblicò diversi articoli su periodici come «Le Arti Plastiche», «L'Esame», «Monitore dei tribunali», «Tici-

num», «Como» e varie monografie e cataloghi di mostre. A lui si deve un profilo di Luigi Borgomainerio, caricaturista di «Lo Spirito Folletto» e «L’Uomo di Pietra», animatore della Famiglia Artistica e fantasioso ideatore di carri per il carnevale ambrosiano, che nel 1874 si trasferì a Rio de Janeiro per dirigere il giornale umoristico «O vida fluminense».

- ⁽⁹⁾ La successione dei fogli rispecchia lo stato attuale degli album, che vennero in parte slegati in occasione della mostra retrospettiva sull’artista tenutasi alla Galleria Dedalo di Milano (dicembre 1934-gennaio 1935). Non è quindi accertabile che l’ordine attuale corrisponda a quello originario. Su alcuni fogli è presente una numerazione a matita, non consecutiva, di cui è difficile ricostruire il significato e comprendere l’eventuale autografia. Si avvisa inoltre il lettore che, non essendo ancora stata completata la catalogazione degli album all’interno della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, la numerazione utilizzata in questo articolo per riferirsi ai singoli fogli potrebbe non corrispondere a quella della schedatura definitiva dei disegni.
- ⁽¹⁰⁾ Questo arco cronologico molto ampio, che riguarda la raccolta nel suo complesso, può essere spesso circoscritto per i singoli fogli, grazie all’analisi dei soggetti dei disegni o delle scritte in essi presenti.
- ⁽¹¹⁾ *Dipinti di Sebastiano De Albertis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Dedalo, dicembre 1934-febbraio 1935), Milano 1934, p. 9. Presso la Galleria Dedalo venne presentato un cospicuo numero di disegni con soggetti di vita contemporanea, alcuni fogli con caricature e schizzi umoristici e un gruppo di illustrazioni per *I miserabili* di Victor Hugo. Non furono invece esposti i disegni di soggetto storico e quelli rappresentanti Garibaldi sul campo di battaglia.
- ⁽¹²⁾ Sebastiano De Albertis fu molto legato alla famiglia Ponti, in particolare ad Andrea e Francesco, che lasciò alla Galleria d’Arte Moderna di Milano molte opere del pittore, ma anche ad Amerigo e a Luigi Esengrini, marito di Ester Ponti, appassionato di produzione animalistica e suo allievo.
- ⁽¹³⁾ C. CARRÀ, *Mostre milanesi*, «L’Ambrosiano», 18 gennaio 1935, p. 3.
- ⁽¹⁴⁾ V. COSTANTINI, *Mostre d’arte*, «Emporium», LXXXI, 48 (1935), p. 40.
- ⁽¹⁵⁾ Carlo Bozzi nelle sue *Note* al punto 12 spiega infatti la serie di disegni come «studii per illustrazioni mai compiute dei Miserabili di Victor Hugo. Vi si riconoscono i personaggi principali». *Les Misérables* furono pubblicati nel 1862 e nello stesso anno tradotti in italiano per iniziativa dell’editore Daelli che li propose in due edizioni, una ‘economica’ in due volumi di piccolo formato, l’altra stampata dalla tipografia Lombardi su carta di qualità e rilegata in dieci volumi. I disegni di De Albertis costituiscono alcune prove per un progetto di illustrazione del romanzo poi non portato a compimento, che è difficile datare con precisione. Alcune edizioni italiane illustrate, di cui ho trovato traccia nei cataloghi di vendita di editori e stampatori, risalgono agli anni Settanta dell’Ottocento, ma non è da escludere che già negli anni Sessanta ci siano state pubblicazioni corredate da incisioni (*I miserabili* di Vittor Hugo, quarta edizione italiana riveduta e corretta, Milano, Fratelli Simonetti editori, 1870; Barbini Carlo, Milano, *Catalogo delle proprie edizioni*, gennaio 1878: Hugo V., *I miserabili*, con una lettera dell’autore al sig. Daelli, volumi 10, con incisioni). Al tema delle edizioni illustrate delle opere di Hugo è dedicato un capitolo del catalogo della mostra *La gloire de Victor Hugo*, catalogo della mostra, che si sofferma però solo sul panorama francese. Cfr. *La gloire de Victor Hugo*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1 ottobre 1985-6 gennaio 1986), a cura di P. Georgel, Parigi 1985, pp. 527-568).
- ⁽¹⁶⁾ V. HUGO, *I miserabili*, introduzione e traduzione di M. Picchi, Torino 2006, pp. 8-9. Gli undici disegni illustrano la prima parte del racconto di Hugo, in particolare i libri che narrano la vita

di carità e apostolato del vescovo Myriel, soprannominato monsignor Bienvenu, l'incontro tra questi e Jean Valjean e l'amore di Fantine per Félix Tholomyès. I disegni si riferiscono in particolare alla Parte prima *Fantine*, libri I-III.

⁽¹⁷⁾ Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albo E 337.3, Foglio 8/*recto*.

⁽¹⁸⁾ Albo E 337.3, Foglio 9/*recto*.

⁽¹⁹⁾ I fogli sono databili all'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento.

⁽²⁰⁾ *Macchiette milanesi. Le sentinelle avanzate del Forte Hagy, sul Corso Vittorio Emanuele*, «Lo Spirito Folletto», III, 83, Milano, 1 gennaio 1863, p. 3.

⁽²¹⁾ Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Vol. BB 183, tavv. 24, 32, 35.

⁽²²⁾ Albo E 337.1, Foglio 5/*recto* e Vol. BB 183, tav. 29. I trentasei acquarelli caricaturali di Sebastiano De Albertis sono entrati nelle raccolte civiche grazie al legato fatto nel 1895 da Ettore Ponti al Museo Artistico Municipale (cfr. L. BASSO, *Inventari della famiglia Sormani. Terza e ultima parte*, «Libri & Documenti», XXXIV-XXXV (2008-2009), pp. 159-192).

⁽²³⁾ Tre fogli del quarto album, rappresentanti alcuni cavalli e un bovino, sono esemplificativi dell'abilità e della padronanza raggiunta dall'artista nel genere animalistico: il tratto a penna definisce l'ossatura e la muscolatura degli animali con grande sintesi e rapidità (Albo E 337.4, fogli 8-9-10/*recto*). Questi fogli sono confrontabili con alcuni disegni conservati presso il Gabinetto dei Disegni di Milano (in modo particolare con inv. 2289 B 833 e inv. 2263 A 782).

⁽²⁴⁾ Albo E 337.2, Foglio 4/*recto*.

⁽²⁵⁾ XY, *Cenni sull'esposizione di belle arti per l'anno 1854*, «Gemme d'arti italiane», VIII (1855), p. 102. La *Divina Commedia* ebbe per tutto l'Ottocento una vasta fortuna figurativa. Tra gli episodi più reinterpretati dagli artisti figura l'amore di Paolo e Francesca, a cui si può ricondurre uno schizzo del primo album (Albo E 337.1, foglio 7/*recto*).

⁽²⁶⁾ Albo E 337.1, foglio 8/*recto*, *Studio per Bezzecca*. Il disegno rappresenta uno studio per un soggetto, i feriti della battaglia di Bezzecca, affrontato da De Albertis in almeno due tele: l'olio esposto alla prima Triennale di Brera del 1891 con il titolo *Bezzecca, campagna del 1866* (Sala L, n. 224), oggi nella raccolta del Museo Storico di Cavalleria di Pinerolo e quello intitolato *Dopo la battaglia di Bezzecca*, di cui si ignora l'attuale proprietario. I dipinti, conservati fino alla morte dell'artista nella sua collezione personale, figurano nel catalogo d'asta del dicembre 1899 (*Catalogo dei quadri*, cit. n. 1, p. 11, tav. 1). La tela esposta a Brera nel 1891 è citata con il titolo *Fratelli nel dolore, dopo Bezzecca*. Sono infatti rappresentati, sopra un mulo bianco condotto a mano da un artigliere, due feriti, «uno è garibaldino, l'altro un croato del più puro tipo. Ma il dolore li affratella sì, che l'un l'altro si aiutano» (*Quadri e statue*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera 1891», 5 (1891), 21 maggio, p. 35). Nel dipinto, di formato verticale, il pittore concentra la sua attenzione sulle figure dei soldati feriti e sulla loro fratellanza nel dolore, tralasciando la descrizione del paesaggio. Il disegno mostra invece una scena più ampia: sullo sfondo di una veduta montuosa, alcuni feriti in primo piano sono trasportati su due cavalli, mentre altri militari stanno scendendo a valle a piedi, sostenendosi l'un l'altro. Più vicina al disegno sembrerebbe la tela *Dopo la battaglia di Bezzecca* (cm 78x129), che viene così descritta sul catalogo di vendita del 1899: «gruppo di tre feriti e mulo con bellissimo paesaggio montuoso ed effetto di tramonto. In lontananza diversi garibaldini in ritirata» (*Catalogo dei quadri*, cit. n. 1, p. 11). Carlo Bozzi nelle sue *Note* afferma riguardo al disegno: «prima idea del suo ultimo e non fortunato quadro: Bezzecca esposto a Brera nel '91 – [...] De A. deve aver visto quella scena. Lo stesso soggetto fu trattato anche dal Cagnoni ...per udito dire». De Albertis partecipò infatti alla terza guerra d'indipendenza come

volontario al fianco di Garibaldi e probabilmente combatté anche a Bezzecca, dove il 21 luglio 1866 gli austriaci vennero sconfitti. Nel disegno come nei dipinti non viene però rappresentato il momento eroico della battaglia, ma quello seguente della stanchezza e del dolore dei feriti. Lo stesso soggetto venne riproposto dall'artista anche in altre versioni come quella oggi conservata al Museo del Risorgimento di Milano, molto simile al dipinto esposto a Brera.

⁽²⁷⁾ Entrambe le opere sono conservate al Museo del Risorgimento di Milano.

⁽²⁸⁾ Albo E 337.1, foglio 3/*recto*.

⁽²⁹⁾ Albo E 337.2, foglio 12/*recto*. A proposito del soggetto di uno di questi disegni Bozzi afferma nelle sue *Note*: «potrebbe essere un Garibaldi a Monterotondo – in questo costume è rappresentato nel volumetto su Mentana del deputato Pozzi». Il critico fa riferimento a una illustrazione di De Albertis per il libro *Mentana e il dito di Dio. Episodii narrati dal Superstite Ernesto Pozzi*, pubblicato a Milano nel 1889. Più che per l'identificazione del soggetto, che in realtà non è molto vicino a nessuno dei disegni degli album, la citazione è interessante perché dimostra la profonda conoscenza dell'opera di De Albertis da parte del critico anche per quanto riguarda la grafica. Le nove illustrazioni realizzate per il libro di memorie rappresentano alcuni 'tipi garibaldini', come scritto dallo stesso artista al di sotto di alcune di esse, e sono confrontabili con gli acquarelli conservati al Museo del Risorgimento di Milano, come questi utili per una ricostruzione storica e di costume dei partecipanti alle guerre risorgimentali [*Mentana e il dito di Dio. Episodii narrati dal Superstite Ernesto Pozzi* (illustrazioni di S. De Albertis e prefazione di F. Giarelli), Milano 1889].

⁽³⁰⁾ Albo E 337.1, foglio 20/*recto*.

⁽³¹⁾ Cfr. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. 2272 A 791, inv. 2264 A 783 e inv. 153 B 90 Durini.

⁽³²⁾ Albo E 337.1, foglio 17/*recto*. Il foglio venne esposto con il titolo *Il carro dei deportati* alla mostra retrospettiva presso la Galleria Dedalo di Milano (dicembre 1934-gennaio 1935).

⁽³³⁾ M. AGLIATI RUGGIA, *Ferdinando e Francesco Fontana scapigliati dimenticati*, in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 14 settembre-6 dicembre 2006), a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebori, Milano 2006, pp. 290-295.

⁽³⁴⁾ Cfr. *Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno: episodi di vita risorgimentale*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Salamon, 13 settembre-11 ottobre 1984), a cura di F. Mazzocca, Milano 1984; S. BIETOLETTI, *Domenico Induno*, Soncino 1991.

Alfonso Garovaglio e le immagini della Sardegna di metà Ottocento

Marina Ubaldi

Della figura di Alfonso Garovaglio si è già parlato sulle pagine di questa «Rassegna di Studi» nella ricorrenza del centenario della morte del collezionista, che ha fornito l'occasione per rendere conto della raccolta di chiavi, lucchetti e serrature da lui ceduta al Museo Archeologico di Milano⁽¹⁾.

Archeologo e studioso di antichità alla maniera in voga alla fine dell'Ottocento, Garovaglio fu anche un viaggiatore, in terre più o meno lontane, sollecitato dalla curiosità di conoscere i luoghi che stavano a quei tempi dando importanti ritrovamenti più che da motivazioni di personale ricerca. La sua passione per il viaggio fu stimolata dalle agiate condizioni familiari che gli permisero di frequentare fin da piccolo i tradizionali luoghi di vacanza dei milanesi, la Liguria di Ponente e le località turistiche alpine, e soprattutto di effettuare il classico *tour* formativo del 'bel paese', attraverso i luoghi d'arte dell'Italia centrale e meridionale.

Sui viaggi di Garovaglio, culminati nelle due spedizioni in Oriente, nel 1869-1870 in Siria, Palestina ed Egitto, e nel 1886-1887 in Siria, Mesopotamia e India, si conservano numerose informazioni presso i Musei Civici di Como, dove sono custoditi il suo archivio privato e la sua collezione di reperti archeologici⁽²⁾. L'interesse per le arti figurative e una indubbia abilità nel disegno spingevano Garovaglio anche a praticare il dilettantismo pittorico nella forma del paesaggio; grazie a questa capacità si cimentava durante i viaggi a riprodurre su taccuini tascabili vedute e copie di monumenti, che ora sono per noi la più viva testimonianza di un modo di viaggiare perduto e di luoghi profondamente mutati.

Dai dati presenti nella corrispondenza e connessi alla collezione archeologica sappiamo anche che Garovaglio si recò nel giro di pochi anni più volte in Sardegna⁽³⁾. Di questi viaggi costituiscono la più significativa testimonianza alcuni album di disegni, acquistati nel 1964 dal Comune di Milano presso la Libreria Vinciana di via Montenapoleone, e conservati nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Si trat-

ta di tre album, del formato di cm 25x18 e 22x15, composti da fogli di carta da disegno, di diversa consistenza e ruvidità: Albo C 240, *Viaggi in Sardegna. 1861. 1863. 1872*, contenente 41 disegni; Albo B 152, *Viaggio in Sardegna. 1863*, con 37 disegni, alcuni su carta colorata; Albo B 62 *Viaggio in Sardegna e Tunisi. 1865-72*, con 24 disegni e per il resto non utilizzato⁽⁴⁾. Il contenuto è costituito esclusivamente da disegni, per lo più a matita, alcuni più dettagliati, altri allo stato di schizzo, relativi a paesaggi, monumenti e figure. Le immagini sono accompagnate in genere dal nome della località raffigurata, talvolta con la data e qualche raro commento. Accrescono infine le nostre informazioni sui viaggi di Garovaglio in Sardegna due lettere conservate presso il Museo di Como, spedite da Sassari in data 8 aprile e 7 maggio 1863 al nipote Aicardo Castiglioni e alla sorella Adelaide⁽⁵⁾.

I viaggi di Garovaglio in Sardegna

Nonostante questi documenti, le date esatte e persino il numero di viaggi compiuti nell'isola da Garovaglio restano incerti: grazie alle lettere è meglio documentato il viaggio del 1863, mentre gli altri si ricostruiscono solo dalla sequenza dei disegni e dalle date riportate su di essi. Questa operazione lascia però spesso dei dubbi, poiché gli album vennero riutilizzati in anni diversi e forse alcune pagine lasciate dapprima bianche furono riempite in seguito, non trattandosi di un diario ma di veri blocchi per schizzi.

Possiamo comunque ricostruire un primo viaggio, compiuto tra il 20 giugno e la metà del luglio 1861, documentato sull'album C 240. A questo fa seguito il lungo viaggio del 1863, con partenza da Genova in febbraio, documentato prima sull'album B 152 (28 febbraio-2 aprile), poi sull'album C 240 (6 marzo-25 aprile) e dalla lettera dei primi di maggio, in cui si fa cenno anche a un progetto di trasferimento in Tunisia, forse non realizzato. Nel 1865, sull'album B 62, possiamo seguire il passaggio di Garovaglio dalla Sardegna alla Tunisia, e ancora nel 1872 lo vediamo sbarcare in Sardegna verso la fine di marzo e trattenervisi fino ai primi di maggio (utilizzo contemporaneo degli album B 52 e C 240).

Un ulteriore viaggio, del febbraio-marzo 1881, è testimoniato solo da un resoconto di spese che occupa poche pagine di un taccuino con appunti relativi alla partecipazione di Garovaglio al *Congrès Archéologique de France* di Caen del 1883⁽⁶⁾. In questa occasione Garovaglio, dopo avere trascorso alcuni giorni a Sassari e a Oristano, passò da Cagliari in Sicilia, dove si trattenne una quindicina di giorni per poi risalire l'Italia in treno verso casa⁽⁷⁾.

Molto poche sono le nostre informazioni sulle persone conosciute da Garovaglio in terra di Sardegna, sulle sue residenze e frequentazioni. La conoscenza di personag-



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *La fiera di S. Paolo a Milis*, Albo C 240, f. 7.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Casa Ordioni a Orani*, Albo C 240, f. 21.

gi della cultura, in particolare studiosi di antichità, quali Giovanni Spano, Vincenzo Crespi, Ettore Pais, Domenico Lovisato, è testimoniata da piccoli indizi, appunti e indirizzi, presenti sui notes. Con Giovanni Spano Garovaglio pare avere instaurato un più continuativo rapporto di scambio scientifico, ricevendone in dono alcuni oggetti archeologici e in seguito diversi numeri del «Bullettino Archeologico Sardo»⁽⁸⁾.

Gli album

Il primo album, C 240, è quello più complesso, perché riutilizzato da Garovaglio in differenti occasioni. Il primo itinerario che tracciano i disegni su questo blocco è compreso tra il 20 giugno e il 14 luglio (del 1861), la sequenza delle località sembra indicare un veloce spostarsi da un luogo all'altro, poiché le date si susseguono regolarmente. Le immagini iniziano con la chiesetta campestre di S. Amada ad Abbasanta per poi proseguire con varie vedute di Oristano; il 28 giugno viene rappresentata S. Giusta, il 29 «la fiera di S. Paolo a Milis» (FIG. 1), il 30 giugno Garovaglio è a Tamuli preso Dorgali a visitare la Tomba dei Giganti, poi i disegni riprendono l'11 luglio, con la chiesa di S. Maria del Regno di Àrdara, per concludersi con le vedute delle Bocche di Bonifacio e dell'Isola della Maddalena e di Caprera.

I fogli successivi sono probabilmente stati utilizzati nel 1863, anche se solamente due di essi (ff. 12 e 17) portano la data, 6 marzo 1863 e 25 aprile 1863: sono raccolte qui immagini relative a interni di case e figure umane schizzate nella zona di Bosa («la cucina di Cadoni a Monteresta», f. 14), e quindi paesaggi dei dintorni di Sassari (fogli 17, 18, 19r), mentre ai ff. 19v e 20 troviamo alcune figure femminili in costumi tradizionali e poi al f. 21 una bella veduta del paese di Orani, nel nuorese (FIG. 2).

Sul foglio 24, che raffigura una veduta un po' *naïf* di navi pavesate a festa che fanno da sfondo a due locomotive lanciate tra i fichi d'India, compare la data dell'8 aprile 1872 e l'indicazione «Porto Torres, apertura della strada ferrata per Sassari». Seguono poi altre date dell'aprile 1872 fino al termine dell'album.

Più lineare sembra la composizione dell'album B 152, che inizia con alcune vedute di Genova datate 28 febbraio e l'indicazione «Viaggio 1863» e raccoglie solo schizzi relativi a tale annata. Il 3 marzo Garovaglio passa La Maddalena (FIG. 3) e giunge a Porto Torres (FIG. 4), il 13 marzo è a Bosa e il 15 aprile lo ritroviamo a Tharros. Dopo alcune immagini di Oristano, è soprattutto Sassari che occupa le pagine del quaderno, dove Garovaglio è ospite presso dei cugini che avevano in corso attività edilizie⁽⁹⁾ nell'isola, e lì si trattiene fino ai primi di maggio, data della lettera ad



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Veduta della Maddalena*, Albo B 152, f. 5.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Porto Torres, navi*, Albo B 152, f. 7.



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Il nura-ghe Oes di Giave*, Albo B 62, f. 20.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Bitti*, Albo C 240, f. 41.

Adelaide, e probabilmente oltre, come indica il fatto che in questa missiva chiede gli siano inviati i suoi abiti estivi⁽¹⁰⁾. Si riferiscono allo stesso periodo alcuni disegni dell'album C 240 (Osilo, Monteresta, Sassari, Orani) già citato.

Anche l'album B 62, intitolato «Viaggio in Sardegna e Tunisi. 1865-72», risulta utilizzato per più annate. In questo caso solo le prime cinque pagine sono relative a località della Sardegna (Abbasanta, Oristano, Cagliari), ed è poi il viaggio in Tunisia che offre l'occasione di schizzare alcuni paesaggi visti dal mare, in particolare una veduta di Sidi Bou Sahid, il porto di La Goletta, la chiesa di San Luigi e la villa dell'Hasnadar⁽¹¹⁾ (B 62, fogli 6, 7, 8), e angoli caratteristici della Medina.

Dopo il disegno di un veliero che potrebbe ancora fare parte del viaggio in Africa, si torna a una veduta di Porto Torres con i ruderi del cosiddetto «Tempio della Fortuna»⁽¹²⁾, seguono due pagine dedicate a una felice veduta della Porta all'Arco di Volterra⁽¹³⁾ e allo schizzo di un graffione in bronzo⁽¹⁴⁾. Troviamo poi alcune vedute liguri (Portofino, Nervi, Camogli)⁽¹⁵⁾ e infine un nuovo reportage dedicato alla Sardegna, con date relative al 1872 (dal foglio 19 in avanti) e un percorso che interessa l'area orientale dell'isola e sembra concludersi, dopo una tappa a Bastia in Corsica, all'Isola d'Elba (f. 24, Porto Ferraio).

Il viaggio del 1872, testimoniato sia sull'album C 240 che sull'album B 62, dovrebbe essersi sviluppato nel modo seguente. Tra il 26 marzo e i primi di aprile sono datati uno schizzo di Capo Testa e delle Bocche di Bonifacio, il disegno di una stele funeraria di Porto Torres e due disegni molto accurati, uno dei quali presenta la pianta del complesso e lo spaccato della torre centrale, del nuraghe Oes di Giave a poca distanza da Torralba (FIG. 5), tutti sull'album B 62. Passando all'altro quaderno, dall'8 al 21 aprile si va da Porto Torres a Bosa e quindi a Tharros e a Oristano. Il 22 aprile ci offre una veduta del castello di Siliqua, il 25 aprile Garovaglio riprende un panorama di Cagliari e il 27 risulta essere a Nuoro, dove esegue lo schizzo di una cosiddetta «pietra ballerina», il giorno seguente l'album si conclude con un'immagine di Bitti (FIG. 6). Il disegnatore sembra quindi tornare all'album precedente per fissare le immagini conclusive del viaggio, che come si è già detto lo portò in Corsica e di lì il 6 maggio all'Elba.

La Sardegna raffigurata da Garovaglio

Nonostante la ricca messe di reperti archeologici che Garovaglio riportò dalla Sardegna⁽¹⁶⁾ per la sua collezione, poche sono le immagini di carattere archeologico negli album. Oltre ai disegni del nuraghe Oes, possiamo citare solo un particolare della necropoli fenicia di Tharros (B 152, ff. 11v e 12) e alcuni dettagli di cippi e incisioni (C 240, ff. 31v e 32; B 62, f. 19v). La zona di Tharros, visitata più volte pro-



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Tharros vista dalla chiesa di S. Giovanni di Sinis*, Albo C 240, f. 33.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Costume tradizionale femminile con indicazione dei vari colori*, Albo C 240, f. 6v.

prio per i suoi scavi⁽¹⁷⁾, diviene soggetto solo di un paio di vedute che privilegiano però l'aspetto naturale del sito: il profilo del promontorio con la rocca visto dagli stagni di Cabras (B 152, f. 13) e le dune coperte di ciuffi erbosi in una veduta con la chiesa di S. Giovanni di Sinis in primo piano (FIG. 7).

Oltre che ai resti delle antiche e misteriose civiltà dell'isola, gli interessi di Garovaglio, almeno all'epoca dei suoi primi viaggi, erano rivolti ai paesaggi, alle architetture religiose romaniche⁽¹⁸⁾ e ancor più ai particolari etnografici, dai quali si riprometteva di trarre «abbondante messe artistica». Particolarmente significative sono in questo senso le lettere scritte al nipote e alla sorella, nelle quali emerge un'inedita passione di Garovaglio per la pittura, intesa anche allo studio dei costumi locali, dei quali egli dice di aver già realizzato più di trenta quadri a olio⁽¹⁹⁾.

Gli abiti «pittoreschi» sono infatti più volte disegnati anche sui taccuini, con estrema cura dei particolari e con l'indicazione dei colori, quasi sicuramente per poter trarre da questi schizzi immagini dipinte. Essi sono anche accompagnati da varie diciture relative ai paesi d'origine o alle professioni esercitate dai personaggi che li indossano e talvolta dal nome stesso della persona effigiata: così tra i costumi femminili possiamo identificare quelli di «Paullo Latino», S. Giusta, Montereata, Orani, Ottana, Bosa, tra gli uomini vediamo contadini, gli acquaioli e uno zappatore di Sassari, un carradore (FIG. 9), e «Ant. Garao sindaco di S. Giusta» (C 240, f. 4v) con la caratteristica *mastruca* in pelle di pecora a pelo lungo⁽²⁰⁾. E su tutte queste immagini spicca la figura di «Catterina Delogus M(?) di Milis» (FIG. 8) nel suo severo abito tradizionale, cui può far da pari l'immagine di Antonio Ruggiu, quasi un vero ritratto (FIG. 10).

Attirano l'attenzione di Garovaglio anche interni di edifici e gruppi di figure intente a compiere gesti quotidiani: la giovane che fa il pane («tiricche») (C 240, f. 13), la rustica «cucina di Cadoni a Montereata» (C 240, f. 14) o la più pretenziosa «domu manna di Antonio Garao» tutta adorna di pentole di rame alle pareti (C 240, f. 5). Anche scene di mercato, immagini campestri, carri per il fieno, cavalcature, e in un caso due giovani fanciulle con i cappellini di paglia, non popolane, ma probabilmente membri delle famiglie che ospitavano Garovaglio o turiste del continente in gita alla Tomba dei Giganti (C 240, f. 8), animano i paesaggi e sollecitano la vena pittorica di un Garovaglio pronto a cogliere l'attimo e a fissare sulla tela o sulla carta quel pittoresco che teme andrà perduto coll'arrivo della civiltà⁽²¹⁾.

Due sono le città meglio conosciute, che offrono al disegnatore molti scorci suggestivi: Sassari e Oristano.

Della prima egli ha lasciato anche alcune immagini sui fogli di carta più spessa e colorata che fanno parte dell'album B 152 (ff. 23-27), realizzate con una tecnica quasi pittorica che arricchisce il disegno a matita con lustrature bianche (FIG. 11). I soggetti sono in questi casi scorci delle mura cittadine e in particolare



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Costume tradizionale maschile: un carradore di Borera*. Albo B 62, f. 1.



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, Antonio Ruggi, ritratto in abiti da agricoltore, Albo B 152, f. 10.

della Porta Nuova, costituita da una torre seicentesca, oggi non più esistente⁽²²⁾. Certe immagini di Sassari sono state colte durante la settimana santa, un momento dell'anno liturgico caratterizzato da cerimonie di antica tradizione, che strappano addirittura a Garovaglio la definizione di «semibarbare»⁽²³⁾. Della «Processione del venerdì santo» ci è rimasto solo lo schizzo di una figura vestita di bianco e col capo velato (f. 26), nella parte sinistra di una pagina non completata. In un'altra immagine, data al lunedì di Pasqua, il paesaggio urbano della Porta Nuova è animato da un fitto corteo di figurine con voluminosi carichi sul capo: come indica l'autore sono «i viaggianti in gran costume [che] portano i doni raccolti alle prigioni nella 2a di Pasqua», una cerimonia caritatevole, che la confraternita dei carrettieri ha celebrato fino ai primi del Novecento (FIG. 12).

Anche Oristano, visitata più volte, ha fornito lo spunto per immagini di vario genere: paesaggi della campagna circostante, vedute di vie e scorci urbani, particolari architettonici. Ad esempio l'edificio conosciuto come «Casa di Eleonora di Arborea» è riprodotto in due disegni (B 152 ff. 15 e 16), che mettono in evidenza un palese abbandono nelle scrostature e nelle incongrue inferriate a chiudere solo parte delle finestre, nonostante l'antico severo splendore nobiliare che traspare dagli stemmi nelle corniciature.

Le immagini del palazzo giudicale con la torre di San Filippo (C 240, f. 3r; B 62, f. 3) e della torre San Cristoforo («Porta d'Oristano», B 62, f. 4r) acquistano maggior importanza per il fatto di non più esistere, la torre di San Filippo fu infatti demolita ai primi del Novecento dopo un crollo e la medesima sorte subirono a poco a poco quasi tutti gli imponenti resti dell'apparato urbanistico medievale⁽²⁴⁾.

Scarsi infine sui disegni sono i commenti scritti da Garovaglio, tra questi ci piace segnalare la notazione «Buon alloggio e buon ristoro» che compare su un'immagine di Capo Caccia, allietata da una piccola schiera di vele che procedono gonfiate dal vento in una giornata di serena luminosità. Le vedute marine sono infatti uno dei temi a lui più cari, che sembra apprezzare particolarmente le scogliere pittoresche, i bassi profili delle coste, l'ampiezza degli orizzonti, ai quali fanno da contrappunto le imbarcazioni⁽²⁵⁾.

L'immagine complessiva della Sardegna di Garovaglio è quella di una terra antica e ricca di storia, come traspare dai suoi castelli, dalle chiese di stile pisano, ma viva e popolata da una umanità operosa. L'interesse del disegnatore è rivolto ai luoghi dell'uomo, presenti anche nelle vedute, dove le dimensioni umane sono date da un edificio, una torre, un carretto posto in primo piano anche quando lo sguardo si allarga nei panorami più ampi. La natura nella sua fase rigogliosa diviene invece oggetto di immagini a scala ridotta, grandi alberi, cespugli, che dovevano avere attratto il suo occhio esperto, di proprietario terriero non alieno da conoscenze botaniche⁽²⁶⁾. I paesi, ripresi da una certa distanza, sono spesso delineati come un tutt'uno creato



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Sassari, Porta Nuova*, ripresa dall'esterno della cinta con una angolatura che permette di individuare a una certa distanza anche la cupola e il campanile del Duomo, Albo B 152, f. 25.



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Alfonso Garovaglio, *Albo: Sassari. La processione dei viaggianti*, B 152, f. 27.

dall'addossarsi l'una sull'altra delle abitazioni, avvicinandosi il disegnatore coglie poi un monumento, uno scorcio, e infine sembra entrare nelle case per cogliere tipi umani, abiti studiati per rispondere a un preciso significato (come quelli «da lutto») e gesti quotidiani universali. Nulla però che ricordi la povertà e l'arretratezza cui si fa cenno in una pagina del diario del viaggio in Siria, quando, descrivendo i villaggi di Curdi incontrati a poca distanza da Aleppo, Garovaglio scrive: «Le donne sono seminude, i bimbi nudi affatto, ed hanno il ventre gonfio, non altrimenti che quelli che vedevo in Sardegna»⁽²⁷⁾.

Gli album ci offrono quindi un lungo reportage per immagini che le lapidarie didascalie e le date ci aiutano in parte a dipanare, ma per il quale non possiamo che lamentare la perdita delle parole.

Abbreviazioni

AMCCo, FAG = Archivio Musei Civici Como, Fondo Alfonso Garovaglio.

Catalogo Collezione = Musei Civici di Como, *Catalogo Manoscritto della Raccolta Garovaglio*.

NOTE

- ⁽¹⁾ M. UBOLDI, *Alfonso Garovaglio e la donazione dei ferri artistici al Museo Patrio di Archeologia di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2006), pp. 184-210.
- ⁽²⁾ Su Garovaglio è recentemente stato pubblicato il volume a cura di M. UBOLDI, G. MEDA RQUIER, *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como 2010.
- ⁽³⁾ Cfr. M. UBOLDI, *I viaggi di Garovaglio in Sardegna*, in *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista*, cit. n. 2, pp. 201-217.
- ⁽⁴⁾ Albo C 240 (cm 25x18) è rilegato con copertina in pelle beige, i fogli sono di diversa ruvidità, non tutti utilizzati; Albo B 152 e Albo B 62 sono esteriormente simili (cm 22x15), rilegati in pelle nera, il primo ha fogli di carta piuttosto pesante bianca con un inserto centrale di sei fogli di colori diversi, beige e rosati, il secondo ha fogli di carta più leggera liscia, leggermente grigiastra. I titoli sono scritti su piccole etichette incollate in copertina.
- ⁽⁵⁾ AMCCo, FAG, busta 8, fasc. 36 e fasc. 65. Trascritte in M. UBOLDI, *I viaggi di Garovaglio in Sardegna*, cit. n. 3.
- ⁽⁶⁾ Si tratta di un piccolo taccuino (Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Vol. H 163), con copertina a tasche in tela, utilizzato per poche pagine e poi girato e scritto più ampiamente nell'altro verso.
- ⁽⁷⁾ I conti ci permettono di seguire precisamente l'itinerario di Garovaglio che il 18 febbraio 1881 lascia Milano diretto in Liguria, dove soggiorna alcuni giorni ad Alassio e Albenga, da Genova passa poi a Livorno, visita Pisa, e da Livorno si imbarca per Porto Torres (26 febbraio). Dopo avere trascorso circa una settimana a Sassari, passando da Oristano raggiunge Cagliari e il 10 marzo si imbarca per la Sicilia. Dall'11 al 19 marzo Garovaglio è a Palermo, poi si reca a Girgenti, Caltanissetta, Catania, Siracusa, Taormina e Messina (27 marzo). Il viaggio di ritorno a Milano avviene in treno, via Napoli, Roma, Firenze. Tutte le spese minute sono registrate insieme ai nomi degli alberghi e all'indicazione di alcuni acquisti effettuati, ori e argenti, un arcolajo intagliato e alcuni cesti tradizionali. Dai medesimi appunti si ricava anche la conoscenza di Garovaglio con Domenico Lovisato, matematico e geologo, docente all'Università di Cagliari.
- ⁽⁸⁾ Cfr. *Catalogo collezione* e le dediche autografe sui numeri del «Buletтино» conservati nella biblioteca di Garovaglio.
- ⁽⁹⁾ Dovrebbe trattarsi di Francesco (Cecco) e Cesare Fumagalli. Nella lettera ad Aicardo si fa riferimento a una escursione ad Alghero e Capo Caccia «ove i Cugini hanno un'impresa per la costruzione del faro».
- ⁽¹⁰⁾ Non sappiamo quindi quanto si protrasse questo viaggio, anche se nella lettera si parla di una gita a Cagliari e a Tunisi, continuamente rinviata. Poiché disegni relativi alla Tunisia sono nell'album B 62 datati al 1865, possiamo forse ipotizzare che la gita non sia stata infine fatta nel 1863.
- ⁽¹¹⁾ La cappella di S. Luigi era un piccolo edificio a pianta ottagonale eretto sulla collina di Byrsa dai Francesi nel 1841, demolita poi per far posto alla cattedrale. La villa citata da Garovaglio è forse un edificio da mettere in relazione con Mustapha Khaznadar, uomo politico e ministro delle finanze a Tunisi fino al 1873.
- ⁽¹²⁾ Questi ruderi, identificati come resti di un edificio termale solo nel 1877 da Luigi Amedeo, erano ritenuti all'epoca il Tempio della Fortuna, edificio nominato su una epigrafe romana da Porto Torres (CIL X, 7946).

- ⁽¹³⁾ Sono relativi a monumenti di Volterra anche gli appunti che coprono fittamente i risguardi di copertina dello stesso taccuino.
- ⁽¹⁴⁾ La didascalia apposta da Garovaglio recita «Per voltare i cadaveri nell'abrucciarli ed osservare le viscere colle lenti ».
- ⁽¹⁵⁾ La Liguria e soprattutto la riviera di Ponente è presente anche in altre immagini di Garovaglio, in particolare nell'Albo C 91 della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del 1876 e nel taccuino U41 del Museo di Como (AMCCo, FAG, b. 3, fasc. 2).
- ⁽¹⁶⁾ Cfr. *Catalogo Collezione*, pp. 6, 85, 184-209, 241-251, 260-275.
- ⁽¹⁷⁾ Cfr. D. FERRARI, *La collezione egiziana e fenicio-punica di Alfonso Garovaglio*, in *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista*, cit. n. 2, pp. 125-131.
- ⁽¹⁸⁾ Sul romanico in Sardegna, cfr. R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano 2004.
- ⁽¹⁹⁾ «...passano già la trentina, intendo quelli all'olio che al lapis non li so!».
- ⁽²⁰⁾ Questo indumento è nominato anche nella didascalia del disegno dell'Albo C 240, f. 2v, che ritrae un «erbivendolo oristanese».
- ⁽²¹⁾ In questi termini infatti egli si esprime nella lettera al nipote: «E ve ne sono di curiosi e pittoreschi oltremodo, singolarmente per noi continentali fra cui ogni originalità e ogni tinta dirò locale è da tempo cancellata. E siccome questa epoca di distruzione parmi s'appressi a gran passi anche sulla Sardegna, che strade comunali e le vie ferrate colla civiltà porteranno la distruzione di ogni cosa d'antico, così ritengo che tra pochi anni de' costumi che ho io ora raccolti non saranno più».
- ⁽²²⁾ Come gran parte delle mura cittadine essa fu demolita alla fine dell'Ottocento, cfr. G.F. ORLANDI, *Sassari. Le mura e il castello*, I-II, Sassari 1999, II, pp. 180, 201 ss., 209 ss.
- ⁽²³⁾ Così infatti nella lettera ad Aicardo, AMCCo, FAG, b. 8, f. 36: «Delle feste di Pasqua avrei a dirti qualche cosa che dipingerebbe molto al vero le usanze un po' semibarbare di qui».
- ⁽²⁴⁾ Sulle vicende storiche ed edilizie delle fortificazioni di Oristano, cfr. R. ZUCCA, *Le fortificazioni del Giudice*, «Sardegna fieristica», aprile-maggio 1995.
- ⁽²⁵⁾ Le navi a vela o a vapore così come le piccole imbarcazioni tradizionali sono il soggetto di molte immagini anche sui taccuini del viaggio in Siria e Mesopotamia, cfr. *Alfonso Garovaglio archeologo, collezionista*, cit. n. 2, pp. 285-317. Su Garovaglio pittore un accenno anche in A. ZONCADA, S. GAROVAGLIO, *I Giardini dell'Alto Milanese e del Comasco*, «I Giardini», XIII, I (1854), pp. 284-285.
- ⁽²⁶⁾ La cura dedicata da Garovaglio alla creazione del giardino della villa di Lovenjo, comprendente anche numerose specie esotiche, gli valse la segnalazione in ZONCADA, GAROVAGLIO, *I giardini dell'Alto Milanese*, cit. n. 25.
- ⁽²⁷⁾ A. GAROVAGLIO, *Viaggio nella Siria centrale e nella Mesopotamia. Lettere famigliari. Raccolte dall'“Esplorazione Commerciale” di Milano (Bollettino di Viaggi e Geografia)*, Milano 1896, p. 9. In altre parti dello stesso volume vengono invece citati gli edifici romanici dell'isola, come elemento di confronto per architetture siriane, *ibid.*, pp. 27, 53, 65, 74.

GABINETTO DEI DISEGNI

Un'inedita *Venere Urania* di Giuseppe Bossi

Francesca Mariano

Aben guardare la bibliografia su Giuseppe Bossi e quella sul coevo *milieu* neoclassico a Milano, sembrerebbe non doversi aggiungere nulla di nuovo. Ma la storia insegna a non cedere il passo. La poliedrica personalità culturale e artistica di Giuseppe Bossi e la relativa importanza per la città meneghina di inizio Ottocento sono state indagate da più di uno studioso. Per carpire l'essenza di quest'uomo dalla multiforme attività e dalle influenti amicizie politiche e culturali nella Milano napoleonica, sono stati esaminati gli atti ufficiali da lui emanati all'interno dell'Accademia di Brera durante gli anni del suo segretariato (1801-1807), i suoi diari, la sua attività di letterato, editore e filologo, i riflessi degli interessi coltivati nelle sue collezioni private e certa corrispondenza. Proprio grazie a un attento esame delle *Memorie* bossiane⁽¹⁾ è stato possibile rintracciare un inedito disegno di sua mano nelle collezioni del Castello Sforzesco.

Come sappiamo, Giuseppe Bossi, dopo anni dedicati con passione e lungimiranza intellettuale al ruolo di segretario⁽²⁾ dell'Accademia di Brera, nel 1807 licenziò le sue dimissioni, ferito nella consapevolezza del suo operato dal ripristino della vecchia carica di Presidente dell'Accademia: mossa che mal celava attriti e inimicizie da parte del marchese di Breme, nei confronti di Bossi⁽³⁾. Immutata rimaneva però la sua stima presso gli ambienti ufficiali, tanto che nello stesso 1807 venne incaricato dal viceré Eugenio di Beauharnais di eseguire una copia a grandezza naturale del *Cenacolo* vinciano⁽⁴⁾, allora gravemente minacciato dall'incuria del tempo e dalla mano dell'uomo⁽⁵⁾, tanto che «fa spavento e dispiacere», per usare le parole di Bossi⁽⁶⁾. Qualche anno prima, nel 1802, il ministro degli Affari interni chiese ad Appiani di restaurare l'affresco ma quest'ultimo, resosi conto dei rischi che comportava un tale incarico, preferì stabilire le norme per i visitatori e ne fece risanare il locale di conservazione⁽⁷⁾. Lo stesso Bossi si rifiutò di restaurare l'opera⁽⁸⁾, ma accettò ufficialmente di eseguirne la copia il 14 aprile e, dagli inizi di maggio⁽⁹⁾, l'impresa lo tenne impegnato per tre lunghi anni durante i quali sentì nelle sue mani

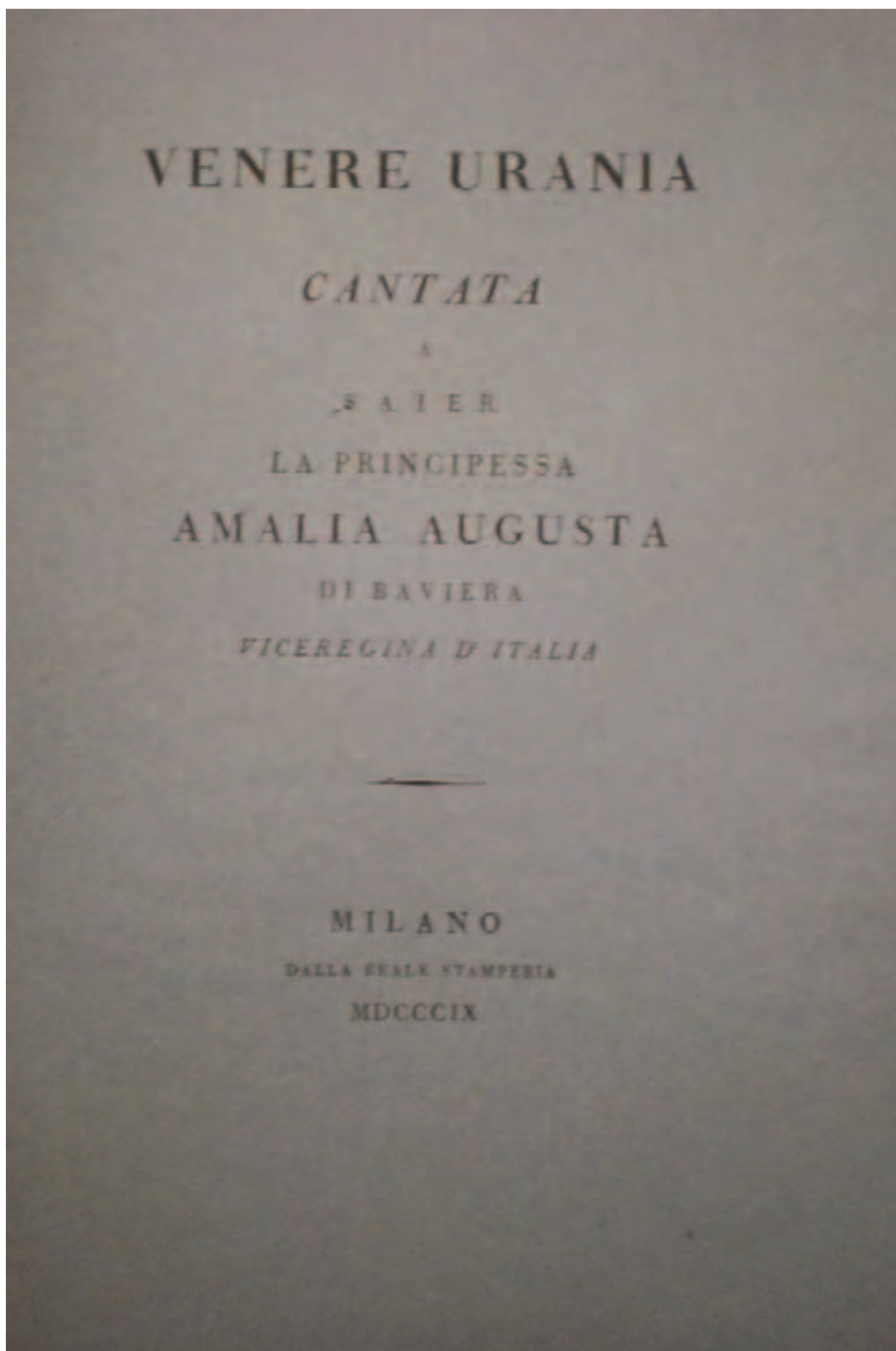


FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, Vincenzo Monti, *Venere Urania. Cantata a S.A.I. e R. la Principessa Amalia Augusta di Baviera Viceregina d'Italia*, quando visitò la copia del Cenacolo dipinta da Giuseppe Bossi, INV. TRIV.A. 426.

la responsabilità e al contempo l'onore di tale incarico. Parallelamente agli studi per la copia dell'affresco dell'*Ultima cena*, Bossi portò avanti un importante studio filologico e critico non solo dell'opera originale di Leonardo, ma anche delle copie e delle derivazioni, prendendo a modello per il suo lavoro la *Cena* di Andrea Bianchi, detto il Vespino, conservata alla Pinacoteca Ambrosiana⁽¹⁰⁾; né trascurò altre derivazioni, come la riproduzione in incisione di Raffaello Morghen degli ultimi del Settecento, il bassorilievo nella Certosa di Pavia, opera di Biagio da Vairone e il dipinto di Bernardino Luini nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, oggetto del suo viaggio a Lugano⁽¹¹⁾, che appuntò a matita in un taccuino (Torino, collezione Enrico)⁽¹²⁾ e replicò poi in pittura tra il 1808 e il 1810⁽¹³⁾.

Bossi non arrestò la sua indagine alla fortuna della *Cena* vinciana, ma volle studiare anche documenti scritti di Leonardo⁽¹⁴⁾, o ritenuti tali, per dare un fondamento filologico all'aspetto originario che doveva avere a suo parere l'affresco di Santa Maria delle Grazie. Frequentò assiduamente il refettorio e questo gli costò con buona probabilità un peggioramento delle sue condizioni di salute⁽¹⁵⁾, ma da questo infaticabile lavoro nel 1808 realizzò il cartone, poi il dipinto, esposto al Broletto⁽¹⁶⁾ e replicato a mosaico da Giacomo Raffaelli, collocato dal 1847 sull'altare maggiore della Minoritenkirche di Vienna⁽¹⁷⁾.

Bossi sentiva, non senza ragione, il peso di una tale commissione e in tre anni di studio nel refettorio delle Grazie ricevette più di una visita da parte di Eugenio di Beauharnais, della consorte e di vari ministri: talvolta anche senza preavviso, come il 20 luglio 1809 quando, in assenza del pittore, si fece abbattere la porta del suo studio per l'arrivo della viceregina Amalia Augusta di Baviera⁽¹⁸⁾. Nel 1810 pubblicò presso la Stamperia Reale il volume *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri Quattro*, *summa* dei suoi studi dedicato all'amico e protettore Francesco Melzi e, considerato ormai fine conoscitore del pittore vinciano, Bossi nel 1813 collaborerà all'edizione di Bettoni per *Vite e Ritratti di Illustri Italiani*, fornendo il disegno con l'effigie di Leonardo⁽¹⁹⁾ (inciso poi da Pietro Anderloni) e scrivendo di sua mano la vita dello stesso pittore⁽²⁰⁾ con nuove aggiunte rispetto al materiale biografico che aveva già pubblicato sull'artista.

Bossi nel settembre del 1809 terminò la copia pittorica del *Cenacolo* e ne diede comunicazione a Eugenio di Beauharnais per poterla esporre al pubblico: dopo un nuovo sopralluogo⁽²¹⁾, il viceré diede l'autorizzazione. Proprio in occasione della solenne visita ufficiale del 13 dicembre 1809 al dipinto di Bossi, allora esposto a Brera, il pittore donerà alla viceregina Amalia un disegno e l'episodio verrà descritto nel «Giornale Italiano» del 18 dicembre 1809:

Nel giorno 13 corrente alle 2 pomeridiane S. A. I. la nostra Principessa Viceregina si degnò di recarsi al R. Palazzo delle scienze e delle arti, per vedere la copia del cenacolo di Leonardo da Vinci, condotta a termine per sovrana commissione dal sig. cavaliere



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Antonio Locatelli (dis.) e Paolo Caronni (inc.), *Ritratto di Amalia Augusta di Baviera viceregina d'Italia*, RI m 49-18.

Giuseppe Bossi di Milano, ed ora esposta nella prima delle reali gallerie. Fu quivi l'A. S. inchinata a' piedi dello scalone da S. E. il sig. conte Ministro dell'Interno, dal sig. Consigliere Direttore Generale e dal Segretario Generale della Pubblica Istruzione, ch'ebbero modo di farle corteggio, ed accompagnarla assieme al Senatore presidente, e coi Professori della R. Accademia, col sig. Commissario delle Belle Arti cavaliere Appiani, e col sig. cavaliere Bossi. Ebbe poi quest'ultimo l'alto onore di renderle conto a parte a parte del suo lavoro e di udirne parole di graziosissima soddisfazione e d'incoraggiamento; ottenne pure non poche altre clementissime dimostrazioni di aggradimento e di favore per un pensiero da lui eseguito in pochi giorni, e che pose sotto gli occhi dell'A. S., per un disegno, cioè, allusivo alla visita con cui l'A. S. onorava le Arti in quella giornata. Rappresentava esso Venere Urania che scende dal cielo sotto le forme della Principessa e che condisce all'invito di Minerva Ergatide, che se le fa incontro, per condurla a visitare i grandi artisti delle scuole italiane, che quivi stanno dipingendo, e meditando in varie attitudini, Leonardo cioè co' suoi discepoli più illustri e Raffaello, Tiziano ec.⁽²²⁾

A contorno del fastoso cerimoniale dell'evento, la presenza della sovrana fu allietata anche dalla lettura della cantata intitolata *Venere Urania* (FIG.1), composta da Vincenzo Monti⁽²³⁾ per l'occasione e destinata ad accompagnare liricamente l'omaggio reso alla viceregina da Bossi:

Del gran Veglio di Vinci / La sacra tela, rediviva al tocco / Di valoroso vindice pennello,
/ A far superbo e bello / Torna l'Italo ciel. La meraviglia / Dell'ardito lavor gli sguardi
invita / Anco de' Numi; e la diffusa intorno / Subita luce, e la vital fragranza, / Che tutta
empie la stanza, / E gli attoniti sensi inonda e bea, / L'arrivo annunzia di un'AUGUSTA
DEA [...].

Se l'esposizione del *Cenacolo* di Bossi non produsse il successo aspettato⁽²⁴⁾, di contro la visita ufficiale a Brera riportò l'attenzione sull'impegno di una tale commitment.

La presenza della viceregina ebbe dunque grande eco e portò riconoscimenti di stima sia al disegno di Bossi, che alla cantata di Monti: il soggetto del primo infatti ispirò la cantata che, molto apprezzata, venne agevolata nella diffusione dal governo napoleonico, tanto da farne entrare in possesso dell'Accademia di Brera alcune copie⁽²⁵⁾.

Alla luce degli avvenimenti e dei resoconti dell'episodio, possiamo ben dire che il disegno offerto da Bossi alla viceregina Amalia Augusta di Baviera fosse un'allegoria della visita al suo *Cenacolo* in Brera. Le fattezze della Venere Urania⁽²⁶⁾ dovevano essere quelle della consorte di Eugenio di Beauharnais (FIG. 2) che, scortata dal Genio delle Belle Arti, sotto le cui spoglie potremmo riconoscere metaforicamente Bossi, viene accompagnata presso Minerva. La dea, protettrice delle arti, conduce i suoi ospiti alla scuola italiana formata da grandi artisti del calibro di Raffaello, Tiziano e Leonardo⁽²⁷⁾, quest'ultimo identificato quale apoteosi della pittura, concetto qui illustrato in un «teatro simbolico»⁽²⁸⁾ e che, insieme agli altri citati, potrebbe



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Giuseppe Bossi, *Studio per composizione di figure*, INV. 1163 B 437 recto.

rappresentare le collezioni di Brera⁽²⁹⁾, a cui Bossi dedicò una parte importante della sua carriera professionale.

Il soggetto del disegno, anche se non conosciamo l'aspetto della sua redazione finale, appare chiaramente denso di significati simbolici e allegorici, fortificati dall'impiego di figure mitologiche, non estranee alla produzione artistica di Bossi⁽³⁰⁾. Le divinità Venere e Minerva ricorrono nel repertorio bossiano: nell'*Apoteosi di Bodoni* (Parma, Biblioteca Palatina) del 1800, ad esempio, compare Minerva che troneggia alle spalle di un genio alato che incorona di alloro il capo di Bodoni⁽³¹⁾. Anche nei sonetti Bossi impiegherà le figure mitologiche per celebrare degnamente i personaggi a cui di volta in volta dedicherà i suoi versi, come nel caso del sonetto XXX (*Riede il dì Sacro al nome tuo: l'offerta*), dedicato per la ricorrenza dell'onomastico al duca di Lodi, Francesco Melzi d'Eril, e datato 4 ottobre 1811: «Il dì che era il dì di S. Francesco, dal mezzogiorno alle tre ho fatto un disegno pel mio ospite, rappresentante il suo busto sopra una base, nella quale si vedeva Minerva. Le Grazie ornavano di corone»⁽³²⁾. Per la prima volta, come ha messo in evidenza Giuliana Nuvoli⁽³³⁾, vediamo Bossi trasfondere il proprio lavoro in immagine e parole, dando prova del suo multiforme talento.

Il disegno, rintracciato nella collezione del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco⁽³⁴⁾ presenta studi per la composizione dei vari gruppi di personaggi che dovevano comporre la versione definitiva. Bossi appuntò velocemente a matita alcuni schizzi: sul *recto* (FIG. 3), in alto, si riconosce la figura di Leonardo in piedi di profilo, che tiene in una mano un pennello e nell'altra la tavolozza; alle sue spalle un gruppo di tre figure in atto di meditare e, accanto a queste, seduto ad un tavolo, un altro uomo, Correggio, come indica la scritta autografa di Bossi sopra la figura⁽³⁵⁾. In basso una composizione più ampia mostra sulla sinistra Minerva che indica austera la scuola italiana, composta da un folto gruppo di artisti in atto di dipingere e meditare, attorno a cavalletti da pittura e tavoli da lavoro, o a studiare accanto a celebri opere d'arte, tra cui si riconosce il *Torso del Belvedere*⁽³⁶⁾. Sul foglio è raffigurata anche una piccola composizione delle *Tre Grazie*⁽³⁷⁾, figlie di Zeus nella mitologia, che tradizionalmente si accompagnano alla figura di Venere, effondendo ad artisti e poeti la capacità di creare le loro opere d'arte migliori. Sul *verso* del foglio (FIG. 4), in alto, sono presenti diversi studi di figure, variamente atteggiate a meditare e sorprese dall'arrivo – sembra – di una figura femminile sostenuta a braccio da amorini in volo; in basso è chiara la composizione per l'arrivo di Venere Urania dai flutti, presa per mano dal Genio delle Belle Arti e attorniata da quelli che sembrano essere puttini.

Bossi fissò questi primi pensieri per il disegno di *Venere Urania* su un foglio di riuso: si tratta infatti di una carta da lettere, piegata a mo' di busta, sulla quale si può leggere ancora l'impronta del timbro di ceralacca rossa, il destinatario «Sig. Cav.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Giuseppe Bossi, *Studio per composizione di figure*, INV. 1163 B 437 verso.

Giuseppe Bossi Pittore» e il mittente, tale Monticelli (FIG. 3). La busta, consegnata direttamente, doveva contenere la corrispondenza tra i due, entrambi pittori, che lavorarono insieme al tempo del cantiere di villa Melzi a Bellagio (1808-1815). Come sappiamo, la dimora venne costruita su progetto dell'architetto neoclassico Giacomo Albertolli e Bossi fornì i disegni per le decorazioni, eseguite poi da numerosi artisti tra cui Giuseppe Lavelli, Carlo Prayer, Alessandro Arrigoni e lo stesso Angelo Monticelli⁽³⁸⁾. Dunque non è improbabile una corrispondenza tra i due artisti nel 1809, quando era già in costruzione la villa di Bellagio e Bossi era contemporaneamente alle prese con lo studio per l'omaggio alla viceregina.

Come si è detto, il disegno allegorico dedicato ad Amalia Augusta di Baviera godette da subito di grande fama e non deve sorprendere che un pittore molto stimato come Bossi abbia deciso di rendere omaggio⁽³⁹⁾ a una sovrana con un disegno: per Bossi non era un genere minore, anzi, il disegno aveva una sua dignità, «come di opera d'arte completa e fine a se stessa»⁽⁴⁰⁾. Purtroppo, a oggi, non si conosce con precisione il destino collezionistico che subì la *Venere Urania* di Bossi una volta entrata in possesso della viceregina⁽⁴¹⁾, ma conosciamo diverse menzioni riferibili allo stesso disegno. Se è plausibile ipotizzare che la stesura definitiva sia rimasta nelle mani di Amalia Augusta, si può anche pensare che della stessa opera siano state eseguite più repliche. Infatti tra i disegni visibili nel 1842 nello studio in via San Primo dello scultore Pompeo Marchesi (1783-1858) ve ne erano anche di Bossi, ma la composizione definita «meravigliosa» era proprio la «Venere Urania guidata dal genio delle belle arti a visitare la scuola dell'immortale Lionardo»⁽⁴²⁾. Nel 1900 «un disegno originale di Giuseppe Bossi, rappresentante *Venere e Urania che visitano la scuola di Leonardo*» compone una «pregevole collezione» insieme a stampe antiche e disegni di Parmigianino, Guercino e Tiepolo che si trovava nell'Archivio Storico Civico di Milano⁽⁴³⁾. Giorgio Nicodemi, compilando la vita di Giuseppe Bossi nel suo volume del 1915 sull'arte neoclassica a Milano, riferirà di una composizione simbolica «al Museo del Castello, dove son figurate Venere e Urania che visitano lo studio del Bossi»⁽⁴⁴⁾. Con ragionevole probabilità si trattava dello stesso disegno, di cui oggi si è persa traccia all'interno del Castello, ma si può riconoscere la menzione di un altro foglio per la stessa composizione nel *Venditorio de' disegni* della collezione Enrico di Torino, indicato come «II, Schizzo pel disegno eseguito per la vice-regina d'Italia; £7»⁽⁴⁵⁾.

Si tratta di un elenco di disegni in possesso degli eredi di Giuseppe Bossi, non datato, ma riferibile per Collina Poppi al 1827 circa, che riporta in alcuni casi, accanto all'identificazione del disegno, i nomi degli eredi tra i quali erano stati divisi e i relativi prezzi.

Un altro foglio di studio potrebbe essere riferito alla *Venere Urania* ed è rintracciabile nelle collezioni dell'Accademia di Belle Arti di Brera, dove confluirono molti

disegni di Bossi, venduti dagli eredi dopo la sua morte. La *Venere portata a volo da amorini*⁽⁴⁶⁾ potrebbe costituire un pensiero per l'arrivo della dea, composizione che si ritrova del resto anche nel *verso* del disegno del Castello Sforzesco.

Queste appena menzionate sono solo le tracce, documentarie e figurative, di un disegno che doveva apparire ben più complesso in termini di finitura e donato, come si è detto, in un'occasione ufficiale da Bossi alla viceregina d'Italia. Lo scambio di omaggi suggella dunque la «rinnovazione» del *Cenacolo*: il capolavoro vinciano viene usato strumentalmente, quasi una *captatio benevolentiae* nei confronti dell'*intelligenza* locale da parte dei nuovi regnanti francesi, percepiti come estranei in terra lombarda. Dopo le dimissioni dall'Accademia di Brera un tale incarico fu per Bossi occasione di rivalsa nei confronti dei suoi detrattori, che gli permise di legare indissolubilmente il suo nome e la sua opera a Leonardo, artista considerato già al tempo come uno dei padri fondatori della scuola pittorica italiana. Il disegno della *Venere Urania* (FIGG. 3-4) sembra infine concretizzare le riflessioni del suo autore: «ciò che fa o supplisce la fantasia è sempre perfetto nel suo genere [...]. Da tal principio avviene che spesso le cose abbozzate sono meglio delle finite [...] e perciò i disegni sono preferiti ai quadri dai profondi ed esercitati conoscitori»⁽⁴⁷⁾.

- ⁽¹⁾ Una recente ed esaustiva riedizione del 2004 de *Le Memorie* di Giuseppe Bossi si deve al volume *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano Napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004. In precedenza, l'autografo AD XIII 47 della Biblioteca Nazionale Braidense venne pubblicato integralmente da Giorgio Nicodemi nel 1925 e ancora prima, ma parzialmente, da Isaia Ghiron.
- ⁽²⁾ Per un puntuale approfondimento sul ruolo accademico di Bossi a Brera e la sua produzione grafica si veda G. BORA, *Giuseppe Bossi segretario e professore di Brera*, in *Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975), a cura di A.M. Brizio, Milano 1975, pp. 31-36 e 101-110; per un ulteriore approfondimento bibliografico sulla storia della didattica a Brera, si veda F. VALLI, *L'Accademia di Brera: un nuovo modello didattico*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, atti del convegno (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000) a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 123-129.
- ⁽³⁾ Per ulteriori dettagli sulla vicenda che portò alle dimissioni di Bossi da segretario dell'Accademia, si legga C. CASATI *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed inedite colla vita scritta da G. Cattaneo sino all'ieri sconosciuta*, Milano 1885, pp. 29-31.
- ⁽⁴⁾ La critica ottocentesca considerava Leonardo da Vinci fondatore dell'arte lombarda e della prima accademia di arte della storia; il recupero, attraverso una copia, del celeberrimo *Cenacolo* significava dunque recuperare la memoria delle radici dell'arte milanese [cfr. D. TRENTO, *Il Cenacolo a Brera. Echi e rilanci dell'Ultima cena di Leonardo nell'Accademia di Brera*, in *Il Cenacolo in Accademia di Brera. Artisti a confronto*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Sala Napoleonica, 30 marzo-7 aprile 2010), p. 13]. Anche l'allestimento delle sale di Brera riflesse questa moderna concezione critica, che non guarda più al modello di Lanzi degli Uffizi, ma si riferisce ad una complessa costruzione ideologica in cui, entro i confini di una storia nazionale, la scuola lombarda potesse recuperare le proprie radici artistiche. Cfr. F. VALLI *Dalle raccolte didattiche al Museo. Modelli della formazione artistica a Brera fra Sette e Ottocento in Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti del convegno (Milano, 4-5 febbraio 1997), Milano 1999, p. 298 e nota 60.
- ⁽⁵⁾ L'affresco subì dei danni irreparabili quando nel 1652 i domenicani allargarono la porta d'accesso al refettorio, con la perdita delle gambe delle figure di alcuni Apostoli e del Cristo, per poi seguire le nefaste vicende dell'occupazione francese nel 1796; si veda NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 68, nota 5. Le cattive condizioni in cui versava l'affresco sono espresse tra l'altro nella cronaca del «Giornale Italiano», 16 dicembre 1809, p. 1400.
- ⁽⁶⁾ NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 5. Il 6 agosto 1806 Bossi scrive all'amico Canova: «Tu ti devi rammentare quanto sia ruinato, anzi disperatamente distrutto l'originale, che fummo a visitare insieme all'epoca cara alla memoria del tuo passaggio per Milano. Ora figurati quanto io sia costretto a rompermi la testa per trar dalle copie suggerimenti sulla via che battè l'autore», come si legge in CASATI, *Un ricordo a Giuseppe Bossi*, cit. n. 3, p. 63 e nota 21.
- ⁽⁷⁾ G. BOSSI, *Le Memorie*, a cura di G. Nicodemi, Busto Arsizio 1925, pp. 20-21. L'*Ultima cena* di Leonardo aveva subito nel 1716 un restauro da parte di Bellotti, e intorno al 1770 uno di Mazza.
- ⁽⁸⁾ Lo stesso Bossi in una lettera a Canova del 24 febbraio 1808 scrive a proposito del suo lavoro: «non è una copia, ma piuttosto una rinnovazione fondata su buone autorità»; cfr. *Giuseppe*

Bossi. *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I-II, Firenze 1982, II, p. 645.

- ⁽⁹⁾ G. GALBIATI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci del pittore Giuseppe Bossi nei giudizi d'illustri contemporanei*, «Analecta Ambrosiana», III (1920), p. 41 e NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 4 e nota 4.
- ⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 103 nota 79.
- ⁽¹¹⁾ Bossi annota nelle sue *Memorie* il viaggio a Lugano nell'agosto del 1808 «per rivedere i dipinti di Bernardino Luino, ed ispecie la Cena del Refettorio de' Zoccolanti, della quale ho fatto un contorno, onde poterne ragionare nella mia descrizione del Cenacolo di Leonardo» come si legge in NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 17.
- ⁽¹²⁾ Per ulteriori approfondimenti si veda C. COLLINA POPPI, *Disegni inediti di Giuseppe Bossi, poetica e filologia*, «Nuovi Studi», 5 (1998), p. 157 e figg. 283, 284.
- ⁽¹³⁾ La paternità del dipinto a Giuseppe Bossi ha ormai trovato unanime consenso presso la critica, anche grazie al raffronto stilistico con *La riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone* dello stesso artista, ritrovato nei depositi dell'Accademia di Brera e risalente al 1802. Per un approfondimento si vedano P.C. MARANI, *Un dipinto di Giuseppe Bossi a Busto Arsizio in Milano, Brera e Giuseppe Bossi*, cit. n. 4, pp. 203-216, e *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001) a cura di P.C. Marani, Milano 2001, pp. 388-389, nr. 166 (scheda di F. TOGNONI).
- ⁽¹⁴⁾ Chiara l'intenzione di Bossi nelle sue *Memorie* di volersi recare sino a Parigi per studiare i manoscritti di Leonardo: il progetto non avrà seguito, ma il pittore potrà studiare dei codici leonardeschi a Napoli presso il duca Serra di Cassano; cfr. NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 9 e nota 48.
- ⁽¹⁵⁾ La salute di Giuseppe Bossi fu minata progressivamente da problemi infiammatori ai bronchi che lo portarono alla morte il 9 dicembre 1815: a nulla valsero i continui salassi a cui venne sottoposto e l'amichevole ospitalità del duca Francesco Melzi d'Eril nella sua villa di Bellagio, sul lago di Como. Cfr. NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1. L'amico e primo biografo di Bossi Gaetano Cattaneo scrive: «per la cagionevolezza di sua salute, prodotta man mano da incessanti studj, che da un sistema di vita oltremodo dedito al disordine del vitto, ed all'abuso di Venere» (CASATI, *Un ricordo a Giuseppe Bossi*, cit. n. 3, pp. 26-27).
- ⁽¹⁶⁾ COLLINA POPPI, *Disegni inediti di Giuseppe Bossi*, cit. n. 12, p. 157; per un approfondimento sul cartone e la copia bossiana del *Cenacolo* si veda L. TOSI BRUNETTO, *Giuseppe Bossi. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1983, pp. 59-78. Per ragguagli sull'esposizione al pubblico del dipinto si veda S. BOSI, *Il Cenacolo di Leonardo nella Milano napoleonica: proposte di restauro e la «copia» pittorica di Giuseppe Bossi*, «Raccolta Vinciana», 29 (2004), pp. 379-408. Lo stesso dipinto venne in seguito spostato al Castello Sforzesco ma, a seguito degli eventi bellici del 1943, è andato distrutto, come si legge in C. SALSÌ, *La salvaguardia del patrimonio artistico dei Musei Civici di Milano durante la seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009.
- ⁽¹⁷⁾ NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 94 e nota 40.
- ⁽¹⁸⁾ L'episodio è narrato con disappunto dallo stesso Bossi nelle sue *Memorie* e a nulla valse ricevere l'encomio della viceregina per il suo lavoro, come si può leggere in NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 26. Altre visite degli esponenti del Governo francese sono annotate da Bossi nello scritto sopradetto.

- ⁽¹⁹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni 1192 L B 13, IX (16). A questo proposito si veda R. ANTONELLI, *Note bossiane intorno a Leonardo*, «Raccolta Vinciana», 30 (2003), pp. 327-346.
- ⁽²⁰⁾ *Vite e ritratti di Illustri Italiani*, I-II, Padova 1820. La biografia vinciana scritta da Bossi è contenuta nel primo volume, dato alle stampe nel 1812, quaderno XXI.
- ⁽²¹⁾ NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 27.
- ⁽²²⁾ Il «Giornale Italiano» del 18 dicembre 1809, p. 1400, dedica grande spazio all'episodio della visita della viceregina per omaggiare l'arduo lavoro portato a termine da Bossi.
- ⁽²³⁾ V. MONTI, *Venere Urania. Cantata a S.A.I. e R. la Principessa Amalia Augusta di Baviera Vice-regina d'Italia, quando visitò la copia del Cenacolo dipinta da Giuseppe Bossi*, Milano (Stamperia Reale) 1809. Nella cantata si legge la seguente nota: «Questi versi alludono ad un disegno rappresentante Venere Urania, la quale, scortata dal Genio delle Belle Arti, visita Minerva che le presenta la Scuola di Leonardo. Questo disegno fu offerto dal cav. Giuseppe Bossi a S.A.I. la viceregina, allorchè ella si degnò di recarsi ad osservare la copia del Cenacolo dal medesimo eseguita ed esposta nel Reale Palazzo delle Scienze e delle Arti di Milano».
- ⁽²⁴⁾ Goethe esprimerà apprezzamenti più formali che sostanziali nei confronti del *Cenacolo* di Bossi, ritenendo poco pertinente la decisione di fondare la ricostruzione sulla versione dell'Ambrosiana, piuttosto che sulla copia di Castellazzo, come si legge in F. TOGNONI, scheda n. 190-191, in *Il Genio e le Passioni*, cit. n. 13, pp. 414-415. L'operato di Bossi sarà anche fortemente criticato da Stendhal, per i colori usati, giudicati grossolani e non fedeli all'originale (STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817 (ed. cons. Paris 1996, p. 198) e più in generale C. CORDIÉ, *Le annotazioni di Stendhal al «De Cenacolo di Leonardo» di Giuseppe Bossi*, «Symposium» VI, 2 (1952), pp. 308-348).
- ⁽²⁵⁾ A. COLOMBO, *I lunghi affanni ed il perduto regno. Cultura letteraria, filologia e politica nella Milano della Restaurazione*, Besançon 2007, p. 68. Dieci esemplari dell'operetta (V. Monti, *Venere Urania*, Milano Stamperia Reale 1809) furono inviate il 29 dicembre 1809 da Scopoli alla Biblioteca di Brera. Lo stesso Scopoli, in una lettera indirizzata a Bossi il 16 dicembre 1809, a pochi giorni dalla visita della viceregina a Brera, farà riferimento alla *Venere Urania*, cfr. NENCI, *Un "repertorio di materie attinenti alle belle arti" di Giuseppe Bossi (con appendice documentaria e una addenda all'epistolario bossiano)* in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi*, cit. n. 4, p. 449 e nota 9. Bossi conserverà ben due copie della cantata di Monti nella sua biblioteca personale, come si può leggere in *La libreria di Giuseppe Bossi. Catalogo del 1817* (rist. anast. a cura di P. Barocchi, Firenze 1975), p. 131. Le medesime due copie in formato atlantico, entrambe editate dalla Stamperia Reale nel 1809, di cui una in carta turchina, sono oggi conservate presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (TRIV.A 426 e TRIV.A 201): si avanza dunque l'ipotesi che il marchese Trivulzio avesse acquistato anche questi due volumi, insieme ai codici danteschi, dopo la morte di Bossi nel 1817 per salvarli da una dispersione certa: al proposito si veda COLOMBO, *supra*, p. 188, nota 14. Sulle vicende della vendita della libreria Bossi è incisivo il contributo di NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 101, nota 72.
- ⁽²⁶⁾ Afrodite o Venere. Dea dell'amore, della bellezza e della fecondità, Afrodite faceva parte delle divinità dell'Olimpo per i Greci e venne chiamata Venere dai Romani. Pare che il culto di Afrodite abbia avuto origine in Oriente e sia poi giunto in Grecia. Diversamente da Omero che considera Afrodite figlia di Zeus e Dione, Esiodo si riallaccia alla tradizione che vuole la dea nata dalla spuma del mare: Urano voleva congiungersi con Gaia, quando venne assalito dal figlio Crono che lo evirò, gettando i suoi genitali in mare e da qui l'epiteto Urania. Nell'omeri-

co «Inno ad Afrodite» la dea a bordo di una conchiglia fu sospinta sopra il mare calmo, dal dio del vento Zefiro, fino a Cipro. Platone propone la differenza tra Afrodite Urania (la Venus Coelestis, appartenente alla sfera immateriale) e Afrodite Pandemos (figlia di Zeus e Dione, per i Romani la Venus Vulgaris rappresentante l'amore sensuale e la massima bellezza del mondo materiale). *Afrodite*, in *Miti e personaggi del mondo classico*, a cura di E. Tetamo, Milano 1997, pp. 20-30.

⁽²⁷⁾ Cfr. il «Giornale Italiano», cit. n. 22.

⁽²⁸⁾ COLOMBO, *I lunghi affanni ed il perduto regno*, cit. n. 25, p. 68.

⁽²⁹⁾ Leonardo era rappresentato a Brera dalla copia del *Cenacolo* di Bossi, a cui si affiancò dal 1833 anche quella, un tempo attribuita a Marco d'Oggiono e oggi ad Andrea Solario, proveniente dal convento di Castellazzo e distrutta durante la seconda guerra mondiale (Accademia di Belle Arti di Brera, Raccolta fotografica, Fondo Morelli-Frizzoni). La tavola con lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello giunse a Brera nel 1806, grazie alla fattiva iniziativa del Nostro, in seguito alle soppressioni napoleoniche (per le vicende dell'acquisto si veda la scheda dell'opera in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, a cura di F. Zeri, Milano 1992, pp. 192-200 e NENCI, *Le Memorie*, cit. n. 1, p. 129, nota 267); nel 1808 entrò nella Pinacoteca Braidense la tavola con *San Gerolamo penitente* di Tiziano. Al riguardo si veda *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, scheda n. 140, pp. 239-242.

⁽³⁰⁾ A questo proposito sono illuminanti le pagine di S. SAMEK LUDOVICI, *I disegni di Giuseppe Bossi nell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano*, Milano 1948, pp. 7-8 a proposito dei disegni di Bossi.

⁽³¹⁾ Di quest'opera si conoscono un bozzetto, già in collezione Vallardi, ora Venzaghi a Busto Arsizio e un'incisione di Rosaspina, come si legge in TOSI BRUNETTO, *Giuseppe Bossi*, cit. n. 16, p. 102 nota 94.

⁽³²⁾ Bossi si dedicò con un certo successo anche all'attività poetica, sia in italiano che in dialetto e di questa produzione fanno parte i sonetti, contenuti nelle *Memorie*, composti negli anni 1810-1815. Cfr. c. 71 v. del ms. Braid. AD XIII 47.

⁽³³⁾ G. NUvoli, *I sonetti italiani di Giuseppe Bossi*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, I-II, Pisa 1983, II, p. 595.

⁽³⁴⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. 1163 B 437 r. e v. Matita su carta bianca, mm 325x270. Devo la generosa segnalazione del disegno ad Arnalda Dallaj che mi ha fornito inoltre preziosi consigli bibliografici per la redazione del presente contributo.

⁽³⁵⁾ Singolarmente quello di Correggio è l'unico nome che compare sul foglio di Bossi e le interpretazioni possono essere molteplici, a partire dalla critica che considerava l'artista emiliano erede della tradizione leonardesca: nella redazione della vita di Correggio infatti Vasari sostiene che «egli fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna» (cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, I-IX, Firenze 1878-1885, IV, pp. 111-112); altra spiegazione al nome di Correggio sul foglio potrebbe essere dare per memoria di composizione all'autore: Correggio non è ricordato tra l'altro nella descrizione dal «Giornale Italiano» (cfr. *supra* n. 22).

⁽³⁶⁾ Bossi potrebbe aver visto l'originale durante il suo primo soggiorno romano (1795-1800), quando frequentò il Museo Pio Clementino per copiare statue antiche e frammenti; l'allora giovane pittore si formò esercitandosi nel copiare tra l'altro molte opere di Michelangelo, che a sua volta studiò il *Torso del Belvedere*. Per un approfondimento sulla formazione accademica di Bossi, si veda S. SAMEK LUDOVICI, *Bossi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*,

XIII, Roma 1971, p. 314. Altri soggiorni a Roma si evincono dalle note biografiche di Bossi nel 1804 e nel 1810.

- ⁽³⁷⁾ Il motivo iconografico delle *Tre Grazie* sarebbe stato desunto da Bossi da un disegno di Asmus Jacob Cartens con *La danza delle Muse in Elicona*, eseguito a Roma intorno al 1793; questo metterebbe fine alla *querelle* tra i critici circa il primato dell'invenzione iconografica tra Bossi e Canova: a tal proposito si leggano F. MAZZOCCA, *Riusci a plagiare senza dir "Grazie"*, «Il Sole 24 Ore», 18 maggio 1997 e C. COLLINA POPPI, *Disegni inediti di Giuseppe Bossi: poetica e filologia*, «Nuovi Studi», 3 (1998), pp. 164-165, nota 42. Bossi nel 1804 propose le *Tre Grazie* unite sulla mano destra di Minerva nel disegno che servì per la medaglia dell'Accademia di Brera, coniata da Luigi Manfredini nel 1807 (cfr. C. PASZTORY PEDRONI, *Le lettere di Giuseppe Bossi al Canova*, «Almanacco della famiglia bustocca», 1977-1978, pp. 6-56).
- ⁽³⁸⁾ Per un approfondimento si legga il contributo di F. MAZZOCCA, *Villa Melzi poi Villa Gallarati Scotti. Bellagio*, in F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI, E. COLLE, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 363-366; una breve nota biografica di Eugenia Bianchi su Angelo Monticelli si trova nello stesso testo, p. 626. La presenza di Bossi a Bellagio è attestata nel 1815, ospite dell'amico Francesco Melzi, a pochi mesi dalla morte.
- ⁽³⁹⁾ In più di un'occasione Bossi rese omaggio a illustri personalità con suoi disegni, come nel caso di un pranzo in compagnia del viceré Eugenio di Beauharnais nel giorno dell'onomastico della consorte a Villa Melzi nel 1813. Il foglio in oggetto, dedicato all'occasione, rappresenta *Eugenio di Beauharnais e tre dei suoi figli incoronarono il busto della viceregina Augusta Amalia* (Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, n. 295), cfr. M. G. FRANCALANCI, *Il concorso del 1802 e Giuseppe Bossi in Milano, Brera e Giuseppe Bossi*, cit. n. 4, p. 131 e fig. 12.
- ⁽⁴⁰⁾ TOSI BRUNETTO, *Giuseppe Bossi*, cit. n. 16, p. 37. Bossi riuscì con maggior facilità nel disegno piuttosto che in pittura e questo gli procurò notevoli ansie e disagi, tanto da pensare di avere un difetto visivo, come conferma Gaetano Cattaneo (*ibid.*, p. 49).
- ⁽⁴¹⁾ Nel 1814, dopo la caduta di Napoleone e l'espulsione dei francesi da Milano, Eugenio di Beauharnais e la consorte abbandonarono l'Italia, per risiedere a Monaco di Baviera, dove portarono anche le loro preziose collezioni. Avendo ricevuto dal suocero il titolo di duca di Leuchtenberg, Eugenio di Beauharnais diede origine ad una nuova famiglia ducale. Per un esaustivo approfondimento sulla collezione di opere d'arte si rimanda a D. C. MILLER, *A note on the collection of the Duke of Leuchtenberg*, «Paragone Arte», 489 (1990), pp. 76-82 e A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 135-148.
- ⁽⁴²⁾ G. BERTA, *Lo studio di Pompeo Marchesi*, in *Enciclopedia Artistica Italiana*, Milano 1842, p. 55; più recentemente è intervenuta sull'argomento C. NENCI, *Lo studio di Pompeo Marchesi*, in *Gli ateliers degli scultori*, atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno 24-25 ottobre 2008), a cura di M. Guderzo, Possagno 2010, pp. 403-409.
- ⁽⁴³⁾ Della collezione, di cui si riporta la menzione dall'«Archivio Storico Lombardo», serie III, vol. XIII (1900), pp. 465-466, non si ha traccia nel materiale inventariato degli Istituti del Castello Sforzesco. L'Archivio Storico Civico venne fondato per iniziativa di Carlo Tenca e nel 1873 venne aperto agli studiosi con sede nei locali annessi all'antica chiesa di San Carpoforo. Nel 1902 il materiale fu trasportato e riordinato nelle sale della Rocchetta del Castello Sforzesco.
- ⁽⁴⁴⁾ G. NICODEMI, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano 1915, p. 151. Curiosa la trasformazione del titolo del disegno ad opera di Nicodemi, tanto che viene il dubbio se abbia visto o meno l'originale di cui parla, al tempo in Castello. Lo stesso studioso diverrà nel 1928 direttore dei Musei d'Arte del Castello e si occuperà tra l'altro di dare una prima catalogazione alla

raccolta dei disegni, che rimane a tutt'oggi un importante punto di riferimento per l'istituto che li conserva. Quando nel 1931 entrò a far parte del Gabinetto anche il disegno in esame dalla collezione Gaffuri, Nicodemi ne indicò come soggetto *Schizzi di composizione e di gruppi di figure* nello schedario dattiloscritto.

⁽⁴⁵⁾ La pubblicazione integrale del *Venditorio de' disegni. Numero dei fasci. Numero dei disegni. Soggetti. Prezzo di domanda a moneta italiana* si trova in COLLINA POPPI, *Disegni inediti di Giuseppe Bossi*, cit. n. 12, pp. 160-161. La bassa stima monetaria del disegno in questione deriverebbe dall'essere preparatorio per la *Venere Urania* donata da Bossi alla viceregina.

⁽⁴⁶⁾ L'indicazione del disegno è riportata in SAMEK LUDOVICI, *I disegni di Giuseppe Bossi*, cit. n. 30, p. 25 e n. 208.

⁽⁴⁷⁾ *Giuseppe Bossi*, cit. n. 8, p. XV della nota critica.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Uso processionale e allestimenti museali del gonfalone della città di Milano nelle fotografie del Civico Archivio Fotografico

Maria Grazia Cacciola

Occasione della ricerca

Il presente contributo è frutto di una ricerca tesa ad affrontare alcuni aspetti rimasti in ombra negli studi sul gonfalone della città di Milano (FIG. 1), preziosa opera a ricamo realizzata tra il 1565 e il 1566, oggi esposta al centro della sala VII del Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco⁽¹⁾. Aggiunge infatti ai punti di vista storico, attributivo e iconografico – già ampiamente indagati e messi in luce da numerosi studi⁽²⁾ – alcune notazioni in merito all'uso del manufatto nel corso della storia civica e alla sua collocazione (peraltro strettamente connessa alla sua funzione), prima di essere definitivamente musealizzato.

Nell'ambito delle ricerche svolte per la redazione del catalogo della mostra *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*⁽³⁾ a cura di Silvia Paoli, conservatrice dell'Archivio Fotografico, si è reso necessario approfondire lo studio di una fotografia (una stampa all'albumina lacunosa in più parti, FIG. 2) parte del patrimonio dell'istituto.

Di fotografo non ancora identificato, essa mostra il gonfalone portato in processione lungo corso Magenta, in corrispondenza della facciata della chiesa di San Maurizio⁽⁴⁾. L'evento sembra rimandare a un momento storico in cui lo stendardo, pur appartenendo già al patrimonio artistico del Comune di Milano (come si vedrà in seguito), manteneva tuttavia le sue funzioni pubbliche. La fotografia stessa ha posto dunque la questione dell'uso e della collocazione nel corso dei secoli di un manufatto di tale natura: opera d'arte e insieme oggetto d'uso, dal forte valore simbolico.

Il gonfalone raffigura infatti l'effigie di sant'Ambrogio in abito pontificale, incorniciata a sinistra e a destra da quattro episodi legati alla sua agiografia⁽⁵⁾. Il santo regge nella mano destra il pastorale e nella sinistra lo staffile, brandito per atterrire i due soldati ariani che giacciono riversi ai suoi piedi. Una figura monumentale e vittorio-



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Gonfalone della città di Milano*, 1565-1566, inv. Arazzi 1 [foto Mauro Ranzani, Milano, 2010].



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Processione con il gonfalone della città di Milano*, 1897, inv. FM C 45-2.

sa, che rappresenta il trionfo della Chiesa cattolica sulle eresie, ma anche la posizione politica della città di Milano, dominata dagli spagnoli, rispetto ai suoi interlocutori esterni. Una strategia d'immagine pubblica promossa sin dalla metà del Cinquecento e che vide il suo più carismatico fautore in Carlo Borromeo, a partire dalla sua elezione a cardinale nell'anno 1563. A lui si deve infatti la disposizione che istituiva le celebrazioni del santo patrono – estese a tutta la diocesi – nel giorno dell'ordinazione (7 dicembre) e in quello della morte (5 aprile)⁽⁶⁾.

Commissione, funzione e collocazione originarie

A riprova della forte pregnanza politica dell'opera vi è il fatto che la commissione per la sua realizzazione giunse da parte del Tribunale di Provvisione (situato presso l'edificio del Broletto Vecchio, poi Palazzo dei Giureconsulti)⁽⁷⁾ in nome della Magnifica Comunità civica, come documenta il contratto originale con i ricamatori, datato 14 luglio 1565⁽⁸⁾.

Lo stendardo trovò dunque la sua collocazione ideale, sin dalla creazione, presso il luogo del potere civico. Nel 1595, infatti, il gonfalone è citato da Paolo Morigia tra le opere di pregio del ricamatore Scipione Delfinone, ma non ne viene specificata la collocazione⁽⁹⁾. Il fatto però che venga menzionato nella *Descrizione di Milano* scritta dal Latuada nel 1737⁽¹⁰⁾ come una delle opere presenti nel «Palazzo di città», centro dell'amministrazione e del potere civico, lascia ipotizzare che questa fosse la sua collocazione originaria. Ipotesi peraltro resa molto verosimile dalla natura civica della commissione e dalla proprietà del Comune di Milano, rimasta invariata sino ai giorni nostri.

Torniamo ora a esaminare la fotografia ottocentesca della processione (FIG. 2), per acquisire maggiori informazioni su un'occasione di uso pubblico del gonfalone e sulla sua collocazione in quel momento storico.

La datazione al 1897 del negativo da cui è tratta la fotografia⁽¹¹⁾ è stata possibile in seguito all'osservazione di un piccolo dettaglio molto prezioso, ovvero tre manifesti, tra loro identici, affissi lungo il fianco della chiesa di San Maurizio. Essi pubblicizzano a grandi caratteri la «Festa in occasione del XV Centenario della morte di Sant'Ambrogio». Questa celebrazione religiosa fu dunque l'occasione dello scatto, che ritrae, attorno al pesante stendardo, issato su dodici aste sostenute da altrettanti facchini vestiti di bianco, una folla di persone divisa in due ali ai lati della strada. Considerata la data di morte del santo, risalente al 397 d.C., si può calcolare che l'anno esatto del centenario, e quindi dello scatto fotografico, sia il 1897.

Per stabilire il giorno preciso e avere notizie più dettagliate sulla processione, è stato necessario lo spoglio di quotidiani e periodici che riportassero la cronaca di un simi-

le evento pubblico, di carattere ufficiale e a grande partecipazione popolare. Due fonti sono risultate fondamentali per ricostruire i fatti con precisione: la prima sulla quale mi soffermo è il «Corriere della Sera» di quell'anno.

La processione con il gonfalone sul «Corriere della Sera» del 1897

Sul numero del quotidiano del 4-5 aprile 1897⁽¹²⁾, giorni che corrispondono a quelli della data di morte del santo (cui l'intitolazione delle feste del centenario fa esplicito riferimento), manca la cronaca della processione. Viene però riportata, nel trafiletto intitolato *Sant'Ambrogio*, la notizia che il giorno 5 aprile ricorrerà il centenario e si celebrerà una messa pontificale nella basilica a lui intitolata. Le feste proseguiranno poi in tre periodi distinti durante l'anno: maggio, agosto e da novembre al 7 dicembre. In particolare: «Il primo periodo delle feste si farà nei giorni 10, 11 e 12 maggio; ed il 13, 14 e 15 il corpo di Sant'Ambrogio verrà esposto in Duomo». L'esposizione in Duomo del corpo del santo, custodito nella basilica, fu accompagnata da una processione, che sembra coincidere con quella documentata nella nostra fotografia (FIG. 2). Sul «Corriere della Sera» del 14-15 maggio⁽¹³⁾, infatti, a distanza di un mese e dieci giorni dalla data effettiva della ricorrenza del centenario (il 5 aprile), è riportata la notizia della processione che venne aperta proprio dal gonfalone ed ebbe luogo il 15 maggio 1897: a questo giorno (una data anomala, procrastinata molto probabilmente per consentire il regolare svolgimento dei numerosi appuntamenti ufficiali legati alle celebrazioni) si ancora dunque la nostra fotografia (FIG. 2). Nel paragrafo intitolato *La processione* si legge:

[...] La processione riuscì pittoresca e interessante: l'aprivano alcuni invitati ed il gonfalone civico di Sant'Ambrogio, portato da dodici facchini municipali, seguivano poi le croci delle parrocchie, colle confraternite, coi parroci e il clero. [...] indi sotto un palanchino le urne contenenti i santi Gervasio e Protaso, sotto un baldacchino portato da eleganti giovanotti in frak. [...] Veniva poi, sotto un altro baldacchino, il sarcofago contenente i resti di Sant'Ambrogio, con dietro una ventina di vescovi, in mitria e ricchissimi paludamenti.

L'Archivio Fotografico conserva infatti una seconda fotografia della processione (FIG. 3), che ritrae proprio il passaggio dei due baldacchini con le urne dei santi Gervasio e Protaso e con i resti di sant'Ambrogio. Un altro prezioso documento da accoppiare dunque alla prima fotografia presa in esame, in quanto riproduce il momento immediatamente successivo del passaggio del corteo lungo il corso Magenta, in base alla cronaca dell'evento riportata sul «Corriere della Sera» del 1897.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Processione con le reliquie dei Santi Protaso, Gervasio e Ambrogio*, 1897, INV. FM C 284.

Così prosegue l'articolo: «[...] Occorse un'ora e mezza perché il corteo potesse giungere in Duomo: il peso del gonfalone e quello dei baldacchini e dei sarcofaghi costrinse a delle frequenti soste». E, ancora, nel paragrafo *L'arrivo in Duomo*, sul numero del 15-16 maggio⁽¹⁴⁾ si legge: «Alle 9.40 precise entra in piazza il gonfalone e, seguito dal corteo, si avanza lentamente dal lato dei portici settentrionali. I curiosi si arrampicano gli uni sugli altri, specialmente quando sfilano le urne [...]». Più avanti, nel paragrafo *L'impressione generale*, il redattore dell'articolo nota anche, con vena polemica: «La processione sfilò tra due fitte siepi di curiosi; [...] fu soltanto la curiosità che tenne lì ferma la grande maggioranza di tutti quegli spettatori, col cappello in testa, e senza il menomo segno di devozione». È da sottolineare come la cronaca giornalistica e le due fotografie trovino un nesso documentario strettissimo nel racconto dell'evento, facendone rivivere la memoria storica. Attraverso la descrizione della processione sulle pagine del giornale, infatti, sembra di poter leggere la descrizione dettagliata di ciò che il fotografo ha voluto cogliere nello scatto.

A conclusione del lungo articolo, notiamo un altro passaggio interessante, che descrive il tono popolare della partecipazione alla manifestazione ed esplicita con chiarezza il percorso della processione: «Tranne rare eccezioni senza importanza, non si ebbero né applausi, né fischi, né provocazioni, né reazioni, né entusiasmi, né intolleranza. I vescovi ed i preti andarono da Sant'Ambrogio al Duomo con tutta quella libertà di cui hanno diritto». Dunque il percorso partì dalla basilica e si snodò lungo corso Magenta attraverso le vie del centro, fino a giungere in piazza Duomo dal lato dei portici settentrionali.

Se questo fu il percorso, sarebbe stata verosimile una collocazione del gonfalone proprio nella basilica ambrosiana. In realtà, dalle pagine del «Corriere» relative ai preparativi per la processione⁽¹⁵⁾, apprendiamo quanto segue: «Il prezioso gonfalone di S. Ambrogio, che il Comune conserva nel Museo del Risorgimento, donde vien tolto solo per le grandi occasioni, è stato iersera trasportato dal Castello alla Basilica». Dunque, nel 1897, quando avvenne la processione, il gonfalone era già collocato presso i musei civici allestiti nel Castello Sforzesco, la cui inaugurazione ufficiale sarebbe avvenuta di lì a pochi anni, il 10 maggio 1900⁽¹⁶⁾.

Il periodico del Centenario

Una seconda fonte di notizie, non meno illuminante, si è rivelato «Il XV Centenario della morte di S. Ambrogio»⁽¹⁷⁾, periodico edito come organo ufficiale della commissione istituita per le celebrazioni e presieduta dal cardinal Andrea Ferrari, arcivescovo di Milano dal 1894.



FIG. 4 - Milano, Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Ambrogio, *Gonfalone della Città di Milano, Ricordo del Comitato Parrocchiale della Perinsigne Basilica di S. Ambrogio*, 1897, Faldone VII/D. 2. Centenario.

La pubblicazione, che accompagna gli eventi preliminari alle celebrazioni del 1897 sin dal 7 dicembre del 1894, dà la misura dell'importanza che si volle attribuire alla ricorrenza religiosa, preparata con grande anticipo e con un vasto apparato organizzativo. Vi trovano spazio, ad esempio, contributi critici e teologici tesi a ricostruire la storia della chiesa milanese, la cronaca delle attività della diocesi e della parrocchia santambrosiana, oltre ai bandi per la realizzazione della statua del santo o per esposizioni di arte sacra.

È riprodotta inoltre, in un numero speciale del 1897⁽¹⁸⁾, una litografia a doppia pagina del nostro gonfalone, accompagnata dall'intestazione: «XV Centenario della Morte di S. Ambrogio/ 1897» e dalla sottostante didascalia: «Gonfalone della Città di Milano/ Ricordo/ del Comitato Parrocchiale della Perinsigne Basilica di S. Ambrogio» (FIG. 4). Il gonfalone viene dunque proposto quale immagine rappresentativa del Centenario, da conservare a memoria dell'evento. Il testo riportato, dal titolo *Il gonfalone milanese di S. Ambrogio*⁽¹⁹⁾, si rivela ancor più significativo, in quanto ne ricostruisce la storia (secondo le informazioni note in proposito alla data 1894) fornendo numerose informazioni sull'opera, tra cui quelle che più ci interessano sull'utilizzo, il degrado subito nel corso del tempo e la collocazione. Chi scrive, firmandosi con le iniziali «O.C.», afferma che il progetto risale al 1546, ma la manifattura fu realizzata, a causa di alterne vicende e impedimenti di natura politica, soltanto a partire dal 1563. Poi prosegue, asserendo che «la prima comparsa del gonfalone fu nelle feste di Pentecoste del 1566 stesso». In realtà, come risulta dalle fonti documentarie⁽²⁰⁾, la consegna fu posticipata al 7 settembre dello stesso anno e la prima uscita pubblica fu l'8 settembre 1566, giorno della natività della Vergine Maria e festa del Duomo, Il gonfalone fu consacrato in quell'occasione dallo stesso Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano.

L'articolo continua così: «D'allora comparve si può dire in ogni festa ecclesiastica e civile tanto che presto occorsero dei restauri». Questa informazione si rivela molto preziosa, in quanto documenta esplicitamente la duplice connotazione: da un lato, vessillo della comunità civica, che lo aveva appositamente commissionato e, dall'altro, simbolo della diocesi ambrosiana, incarnata dalla grandiosa figura effigiata del santo patrono.

Inoltre, la notizia di un uso tanto assiduo in occasione delle pubbliche processioni offre una percezione diversa del grande e pesante manufatto, oggi stabilmente collocato nella sala VII del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Le reiterate esposizioni agli agenti atmosferici, accompagnate dalle operazioni di trasporto e movimentazione, causarono evidentemente molti danni, a cui si tentò di riparare già in antico⁽²¹⁾ con operazioni di restauro assai costose: «Per ben dodici volte vi fu posto mano, sempre sostenendo la città le spese, le quali furono grandi; basti dire che l'ultimo restauro, fatto nel 1842, costò lire milanesi 2200». Un grave onere per le casse

comunali, ma anche una costante attenzione, nel corso dei secoli, verso un simbolo così importante per la comunità civica, di cui si volle salvaguardare sia la funzione, sia la preziosa manifattura.

Sempre a proposito degli interventi conservativi, un'informazione di grande rilievo è la seguente: «Il Municipio nel 1845 si decise a rifarlo da capo: l'opera fu affidata alla superiora delle Figlie della Carità alla Chiusa, la signora Maria Caspani, assistita da Francesco Castagnoli e da un assessore delegato». Dunque si parla di rifacimento, intendendo con ciò un intervento molto drastico.

In realtà, in un'altra breve ma densa pubblicazione, dedicata interamente al gonfalone, e datata 1847⁽²²⁾ – a soli due anni di distanza da quel 'rifacimento' – si parla più diffusamente dei numerosi restauri subiti dal manufatto dal momento della sua creazione.

In merito all'ultimo intervento del 1845 si spiega: «Il nostro municipio pensò per una radicale riparazione col metodo di ricamo stesso col quale fu eseguito nella sua prima origine, il quale è misto ad un tempo di ricamo e pittura, cioè dipinte sono le carni ed avvantaggiate dal colorito anche le altre parti». Più avanti, sostenendo la necessità e la qualità dell'ultimo restauro, si afferma anche: «né era conveniente farne uno nuovo quando si poteva conservare l'antico con una lodevole riparazione». Dunque l'opera subì nel 1845 un restauro importante e invasivo, ma se ne conservarono le parti antiche non danneggiate.

Segue poi una descrizione iconografica del gonfalone e, infine, l'articolo si conclude con un'altra importante annotazione: «Il municipio moderato di Milano lo relegò da tempo nel civico museo d'arte, donde fu tratto solo recentemente per pochi giorni quando fu esposto in Duomo in occasione delle feste fattevi per l'ingresso del Card. Ferrari».

Abbiamo dunque il riscontro della notizia sulla collocazione dell'opera, riportata anche dal «Corriere della Sera», sopra citato⁽²³⁾. Inoltre si fa riferimento alla maturata coscienza della necessità di musealizzare lo stendardo cinquecentesco, ormai percepito «da tempo» come un'opera d'arte. Allo stesso tempo però è documentata una situazione ambigua e di passaggio nelle restrizioni legate alle norme di tutela, laddove fu consentito che l'opera venisse nuovamente portata in processione lungo le vie della città, almeno nelle due occasioni documentate dell'ingresso del cardinal Ferrari e del XV centenario della morte di sant'Ambrogio.

Al di là di questa riflessione, il dato da registrare è la nuova collocazione del manufatto nelle civiche raccolte museali. Da un riscontro documentario, si evince che fu tra le prime opere di proprietà del Comune di Milano a entrare a far parte delle raccolte del Museo Artistico Municipale, allorché fu istituito nel 1879: viene infatti menzionato nel primo catalogo, pubblicato in quello stesso anno⁽²⁴⁾. In seguito, quando nel 1897 le collezioni del Museo Artistico Municipale e del Museo Patrio



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Sala del Museo del Risorgimento presso il Castello Sforzesco*, 1897-1943, INV. AM 144.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Sala del Museo del Risorgimento presso il Castello Sforzesco, 1897-1943*, INV. AM 145.

Archeologico confluirono nella sede del Castello Sforzesco, dove furono allestite le Civiche Raccolte⁽²⁵⁾, anche il gonfalone vi fu trasferito.

Allestimenti in Castello

Il primo allestimento fu nelle sale destinate al Museo del Risorgimento, come risulta dalle pagine del «Corriere della Sera» del 13-14 maggio 1897, già citate⁽²⁶⁾. Non possediamo immagini di questo primo e provvisorio allestimento del gonfalone, ma nei faldoni dedicati agli allestimenti museali conservati presso l'Archivio Fotografico si trovano rare fotografie di una delle sale dove erano sistemate le raccolte del museo (FIGG. 5-6). Possiamo quindi immaginare in quale contesto poco coerente fosse sistemato in un primo momento il manufatto, arditamente accostato alle recenti e gloriose memorie nazionali.

Nel 1900, appena tre anni dopo, con l'inaugurazione ufficiale del Museo Archeologico e Artistico del Castello Sforzesco, abbiamo già un nuovo allestimento nella cosiddetta «Sala Milano. Memorie storico-artistiche milanesi»⁽²⁷⁾, ovvero l'attuale sala XX della Pinacoteca. Si passa dunque da un contesto patriottico nazionale a uno civico, decisamente più pertinente.

Una fotografia dell'Archivio Fotografico (FIG. 7), databile approssimativamente agli anni Quaranta del Novecento (dall'osservazione della stampa e della carta fotografica), mostra un allestimento ancora diverso. Si tratta indubbiamente della sala VII, dall'inconfondibile decorazione pittorica del soffitto e delle lunette, che si conclude con una fascia decorativa continua. Al di sotto, però, le pareti sono completamente rivestite da un paramento murario di grande sfarzo, a motivi fitomorfi. L'allestimento 'in stile' prevede le sedie 'alla Savonarola' per il pubblico, tipiche della veste museografica del Castello di Luca Beltrami⁽²⁸⁾. Accanto, lungo la parete, è appeso un arazzo, raffigurante *La Resurrezione di Cristo*⁽²⁹⁾, accostato al gonfalone di sant'Ambrogio forse per analogia di manifattura e di tipologia compositiva e iconografica (la Chiesa – declinata nel primo caso in Cristo, nell'altro in uno dei padri fondatori – che trionfa sui soldati ariani, sconfitti e riversi a terra). Inoltre il gonfalone, in primo piano, sulla destra, è esposto a parete, sostenuto da pali metallici e recintato da una balaustra per tenere a distanza l'osservatore. Tali scelte espositive penalizzavano una fruizione completa del manufatto cinquecentesco, ricamato e dipinto su entrambi i lati, e rivelano dunque un'impostazione museografica che suggerisce di retrodatare lo scatto agli anni Venti. Si dovrebbe dunque immaginare un altro allestimento dell'opera a cavallo tra quello del 1900 e il successivo del 1932.

All'inizio degli anni Trenta, infatti, il nuovo soprintendente capo, Giorgio Nicodemi, provvide a un generale riordino dei musei con allestimenti ancora 'in



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Sala VII con il gonfalone a parete*, 1920-1940, inv. AM 131.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Dario Gatti, *Arazzi dei Mesi Trivulzio, oreficerie delle Raccolte di Arte Applicata e gonfalone della Città di Milano*, circa 1935, inv. AM 241/A.



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Gonfalone della città di Milano nella sala VII del Museo d'Arte Antica* [Foto Mauro Ranzani, Milano 2010].



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Mario Perotti, *Lavori per il riallestimento nella sala del gonfalone*, 1949-1956, INV. AM 108.

stile' e il gonfalone fu esposto nell'attuale sala VII (la sala del gonfalone) insieme ad arazzi di varia epoca: «Campeggia fra tutti il Gonfalone di S. Ambrogio, del 1654, disegnato da Urbino da Crema e ricamato da Scipione Delfinone e da Camillo Pusterla»⁽³⁰⁾. Da notarsi l'attribuzione errata a Urbino da Crema, cui concerne soltanto un primo progetto, poi non realizzato effettivamente dai ricamatori⁽³¹⁾. Interessante sottolineare anche che l'allestimento di Nicodemi è, in sostanza, identico a quello attuale: nella medesima sala, l'opera campeggia al centro, circondata da arazzi e sculture cinquecenteschi.

Dopo il 1935 però, allorché fu sistemata la collezione Trivulzio, appena acquistata dal Comune di Milano⁽³²⁾, si ritenne opportuno collocare il gonfalone in un'altra sala e accostarlo a opere di arte applicata di epoca diversa. È anche in questo caso una fotografia (FIG. 8) dell'Archivio Fotografico a documentare questo significativo cambiamento, di cui non è rimasta traccia invece sulle guide dei Musei del Castello. Lo scatto ritrae una lunghissima sala – l'attuale sala XXVI della Pinacoteca – che accoglie alle pareti laterali la serie dei dodici *Arazzi dei Mesi Trivulzio* e, sistemata entro teche di legno e vetro, la collezione di oreficerie delle Raccolte di Arte Applicata. Il culmine prospettico, in fondo alla sala, è riservato proprio al gonfalone. Non è possibile datare con esattezza il negativo, ma certamente si può affermare che lo scarto di anni è compreso tra il 1935, anno dell'acquisto Trivulzio e dell'inaugurazione della collezione al Castello, e il 1940, quando iniziarono le operazioni di imballaggio e spostamento delle opere per proteggere il patrimonio artistico dagli eventi bellici della seconda guerra mondiale⁽³³⁾.

È assai probabile quindi che questo sia stato l'ultimo allestimento prima di quello coordinato da Costantino Baroni, del 1956 (FIG. 9), anno dell'inaugurazione dei musei civici dopo la lunga pausa dei lavori per il ripristino degli ambienti e il riordino delle raccolte, seguiti alla fine della guerra. Prendendo in considerazione infatti una fotografia della sala 7 (FIG. 10) di Mario Perotti – che documentò tutti i lavori dei BBPR tra il 1949 e il 1956 – possiamo notare l'assenza del gonfalone al centro dell'ambiente. Gli arazzi cinquecenteschi e i busti sono invece presenti insieme a numerose altre sculture esposte su piedistalli che avevano caratterizzato l'allestimento Nicodemi del 1932⁽³⁴⁾. Da un riscontro documentario del 1963 si evince che in quell'anno furono inaugurati i nuovi ambienti intorno al cortile della Rocchetta e il gonfalone, che subito dopo la guerra era stato collocato nella sala XXIV, subì il definitivo trasferimento al piano terreno del Cortile Ducale, nella sala VII⁽³⁵⁾.

Esecuzione della seconda versione del gonfalone

Grazie all'impulso dello storico Carlo Romussi, che in più occasioni ebbe a scrivere a proposito del nostro gonfalone⁽³⁶⁾, fu avanzata ai primi del Novecento la propo-



FIG. 11 - Milano, Palazzo Marino, *Gonfalone del Comune di Milano*, 1923.
[Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

sta⁽³⁷⁾ di un nuovo stendardo (FIG. 11) che sostituisse l'antico e prezioso manufatto, custodito nei Musei del Castello in ragione delle esigenze conservative. La commissione, nominata appositamente per stabilire forma ed emblemi, scelse che fossero ricamati, sul modello dell'originale, l'effigie di sant'Ambrogio su un lato, ma senza le figure dei due soldati ariani riversi a terra; sull'altro invece si scelse lo stemma del Comune, ovvero la croce rossa in campo bianco, al centro di un ricco scudo sormontato dalla corona ducale. Al di sotto una targa con la scritta: «Com. Mli.». Il progetto del 1903 subì però un notevole rallentamento a causa della crisi di bilancio dell'amministrazione comunale e passarono vent'anni prima della sua realizzazione. La cerimonia ufficiale con cui il Comune prese in consegna dalle dame milanesi – autrici della manifattura a ricamo – il cosiddetto «gonfaloncino» fu celebrata il giorno 10 aprile 1923. Il nuovo stendardo tornò così a svolgere le funzioni rappresentative del Comune di Milano in occasione di pubbliche cerimonie (FIG. 12).



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, Fotografo non identificato, *Cerimonia civica con il gonfalone della città di Milano*, dopo il 1923, INV. FM C 465.

NOTE

- ⁽¹⁾ I miei sentiti ringraziamenti vanno a Francesca Tasso, per avermi offerto lo spunto per la ricerca e la possibilità di pubblicarla, e a Silvia Paoli, per i preziosi suggerimenti e la disponibilità dimostrata.
- Il più recente intervento storico-critico è pubblicato in: M.T. FIORIO, *Sala VII. Sala del Gonfalone*, in *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di M.T. Fiorio e G.A. Vergani, Milano 2010, pp. 91-93. Per la descrizione iconografica, i dati tecnici sui restauri e una bibliografia di riferimento, si veda anche la scheda museale *Arazzi 1* e il *Registro di Raccolta degli Arazzi e Figure da Presepe*, entrambi conservati presso le Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco. Per il significato e la storia delle insegne del Comune di Milano cfr. G.C. BASCAPÈ, *Le insegne del Comune*, in P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948; *Stendardi processionali delle confraternite promosse da San Carlo*, catalogo della mostra (Milano, Basilica di S. Maria della Passione, 23 ottobre-25 novembre 1984), a cura di C. Buss, Milano 1984, p. 12.
- ⁽²⁾ S. BANDERA BISTOLETTI, scheda n. 31, in *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1 marzo-27 aprile 1986), pp. 92-96; M. COLOMBO FANTINI, *Il gonfalone di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIV(1987/1988), pp. 197-248, per una bibliografia completa sull'argomento, cfr. n. 2, p. 219; R. SACCHI, *Intorno al Gonfalone di Sant'Ambrogio del Comune di Milano*, in *Ambrogio, l'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVI Secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 17 marzo-14 giugno 1998), Venezia 1998, pp. 140-143; C. GEDDO, S. PAOLI, *I santi Ambrogio e Carlo: una pagina inedita di iconografia ambrosiana*, in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 3 aprile-8 giugno 1997), Milano 1997, pp. 298-301; L. BOVENZI, *Lo stendardo di Sant'Ambrogio*, in Seta Oro Incarnadini. *Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, a cura di C. Buss, Milano 2011, pp. 126-131.
- ⁽³⁾ *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale panoramiche, 29 ottobre 2010-10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010.
- ⁽⁴⁾ Per una trattazione specifica cfr. M.G. CACCIOLA, scheda n. 134, *ibid.*, pp. 228-229.
- ⁽⁵⁾ Una descrizione iconografica dettagliata è riportata nei testi citati nella nota 1. Si veda anche il contratto originale di commissione dell'opera, stipulato tra i ricamatori e il Tribunale di Provvisione e pubblicato integralmente in L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano 1897, pp. 50-54.
- ⁽⁶⁾ BANDERA BISTOLETTI, in *Disegni lombardi*, cit. n. 2, p. 96, e GEDDO, PAOLI, *La città e la sua memoria*, cit. n. 3, pp. 298-300.
- ⁽⁷⁾ Il Tribunale di Provvisione rivestiva, nel sistema governativo di Milano a metà Cinquecento, funzioni politiche, giudiziarie e di amministrazione della spesa pubblica; cfr. M. BENDISCIOLI, *Le magistrature cittadine: i Sessanta, il Vicario ed i XII di Provvisione*, in *Storia di Milano. L'Età della Riforma cattolica (1559-1630)*, Milano 1957, pp. 96-97. Si veda anche COLOMBO FANTINI, *Il gonfalone di Milano*, cit. n. 2, p. 204, e *Il gonfalone di Sant'Ambrogio*, in E. MALARRA, *Milano come opera d'arte. Giuseppe Meda (1534-1599) pittore, architetto, ingegnere*, Milano 2011, p. 28, n. 38.
- ⁽⁸⁾ Il documento è riportato per intero *ibid.*, doc. 11, pp. 231-232.

- ⁽⁹⁾ P. Morigia milanese, de' Gesuati di San Girolamo, *La nobiltà di Milano. Divisa in sei libri. Nel primo, si narra di tutti i santi, e beati, di patria milanesi [...]*, Milano 1595, pp. 495 (ediz. cons. G.G. Bidelli, Milano 1619, ripr. anast. Arnaldo Forni 1979).
- ⁽¹⁰⁾ S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame*, I-V, Milano 1737, V, pp. 161-164.
- ⁽¹¹⁾ Cfr. CACCIOLA, cit. n. 4.
- ⁽¹²⁾ *Sant'Ambrogio*, «Corriere della Sera», 4-5 aprile 1897, *Corriere Milanese*.
- ⁽¹³⁾ *Le Feste Santambrosiane*, «Corriere della Sera», 14-15 maggio 1897, *Corriere Milanese*.
- ⁽¹⁴⁾ *L'arrivo in Duomo*, «Corriere della Sera», 15-16 maggio 1897, *Corriere Milanese*.
- ⁽¹⁵⁾ *Pellegrini e funzioni*, «Corriere della Sera», 13-14 maggio 1897, *Corriere Milanese*.
- ⁽¹⁶⁾ R. LA GUARDIA, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989, p. 15.
- ⁽¹⁷⁾ Milano, Basilica Ambrosiana, Archivio Capitolare, VII/D.2. Centenario 1897, «Il XV Centenario della morte di S. Ambrogio», I, Numero di saggio, Milano, 7 dicembre 1894. Il periodico uscì regolarmente sino all'8 agosto 1898, subito dopo la chiusura definitiva degli eventi legati alle celebrazioni per il Centenario.
- ⁽¹⁸⁾ Milano, Basilica Ambrosiana, Archivio Capitolare, VII/D.2. Centenario 1897, «Nelle Feste del xv° Centenario della morte di S. Ambrogio», numero-ricordo, edizione unica di 50.000 copie, Milano 1897.
- ⁽¹⁹⁾ *Il gonfalone milanese di S. Ambrogio*, *ibid.*
- ⁽²⁰⁾ Rimando ai documenti originali riportati in: COLOMBO FANTINI, *Il gonfalone di Milano*, cit. n. 2, p. 208.
- ⁽²¹⁾ Cfr. *supra* n. 1.
- ⁽²²⁾ *Origine e descrizione del Confalone o stendardo di Sant'Ambrogio che portasi processionalmente in Milano in occorrenza di periodiche solennità. Colle notizie della sua origine e dei restauri ai quali andò soggetto fino al 1847 desunte da atti municipali*, a cura di G. Casati, Dalla tipografia di Giovanni Tamburini in contrada S. Raffaele, Milano 1847.
- ⁽²³⁾ Cfr. *supra* n. 15.
- ⁽²⁴⁾ G. MONGERI, *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*, tip. L. di Giacomo Pirola, Milano 1879.
- ⁽²⁵⁾ Cfr. *supra* n. 16.
- ⁽²⁶⁾ Cfr. *supra* n. 15.
- ⁽²⁷⁾ *Guida Sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, tip. A. Lombardi di Bellinzaghi, Milano 1900, p. 29.
- ⁽²⁸⁾ L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, p. 271, fig. 122; M. T. FIORIO, «Per ospitare la vita intellettuale milanese», *ibid.*, pp. 313-314.
- ⁽²⁹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Arte fiorentina, *La Resurrezione di Cristo*, metà sec. XVI, inv. Arazzi 20.
- ⁽³⁰⁾ *Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano 1932, p. 14.
- ⁽³¹⁾ Gli studi novecenteschi e il ritrovamento dei documenti originali, conservati presso l'Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana, hanno permesso l'attribuzione certa del secondo e defi-

nitivo disegno ai pittori Giuseppe Meda e Giuseppe Arcimboldo. Cfr. COLOMBO FANTINI, *Il gonfalone*, cit. n. 2, pp. 198-203.

⁽³²⁾ FIORIO, “*Per ospitare la vita*”, cit. n. 28, p. 313.

⁽³³⁾ L. BASSO, *Dal Museo Trivulzio alla Pinacoteca del Castello Sforzesco: aggiornamenti sulle vicende della Madonna in gloria tra i santi e angeli cantori (Pala Trivulzio)*, in *Andrea Mantegna, La Pala di San Zeno. La Pala Trivulzio. Conoscenza conservazione monitoraggio*, a cura di F. Pesci, L. Toniolo, Venezia 2008, pp. 145-161; C. SALSÌ, *La salvaguardia del patrimonio artistico dei Musei Civici di Milano durante la seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, pp. 114-115.

⁽³⁴⁾ FIORIO, “*Per ospitare la vita*”, cit. n. 28, pp. 313-314.

⁽³⁵⁾ *Guida al Castello Sforzesco ed ai suoi musei*, Milano 1957, p. 88; A. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Continuazione di un allestimento*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», LXXX, 2-3, (febbraio-marzo 1963), pp. 102-103, in particolare alla p. 102.

⁽³⁶⁾ C. ROMUSSI, *Milano che sfugge*, Milano 1889, pp. 50-51; ID., *Sant’Ambrogio: i tempi, l’uomo, la basilica*, Milano 1897, pp. 28-30.

⁽³⁷⁾ DON FERRANTE, *Il Gonfalone del Comune di Milano*, in «Milano», aprile 1923.

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

I depositi dei Civici Musei d'Arte di Milano

Sarah Boglino

Premessa

La superficie disponibile per il collocamento sicuro degli oggetti museali è una delle premesse per la crescita delle collezioni; se il museo è saturo, si crea una paralisi che può risolversi soltanto trovando uno spazio alternativo dove riporre le opere in sicurezza. Oggi è possibile prevedere, anche se in modo ancora approssimativo, il tasso annuale di crescita delle collezioni e il relativo spazio occorrente⁽¹⁾.

Questo approccio, teso a una pianificazione preliminare della superficie, è una conquista recente, frutto di una lunga riflessione museologica e museografica che si avvale anche di conoscenze mutate dalla conservazione preventiva delle opere d'arte⁽²⁾.

La storia dei Civici Musei d'Arte milanesi nel Castello Sforzesco testimonia, nell'arco di poco più di un secolo, il passaggio da una complessiva gestione dello spazio – difficile e lacunosa – agli inizi del secolo scorso a una situazione museografica attuale caratterizzata da una buona organizzazione degli spazi delle riserve.

Pertanto, questo contributo si focalizzerà sui primi cinquant'anni della gestione degli spazi museali all'interno del Castello, rivolgendo particolare attenzione alle sezioni della Pinacoteca delle Raccolte di Arte Antica e della Galleria d'Arte Moderna, anche in rapporto alla coeva riflessione museologica⁽³⁾.

Il deposito – termine tecnico più comunemente adottato in ambito museale rispetto a magazzino – è una parte importante del museo: in esso sono custoditi gli oggetti che non trovano spazio nei percorsi espositivi. Le opere vi si possono trovare per un ampio ventaglio di ragioni: non sono (o non sono state) considerate rappresentative dell'identità del museo; versano in condizioni talmente precarie da non poter subire ulteriori consunzioni; esulano dal criterio selettivo 'di eccellenza' in senso estetico



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico Argo di Strazza, *Misure di protezione per le porcellane custodite nelle vetrinette durante la seconda guerra mondiale*, INV. AM 289.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico Argo di Strazza, *Uno degli ambienti in Rocchetta trasformati in deposito durante la seconda guerra mondiale*, INV. AM 297.

o storico; non sono ancora catalogate; hanno dimensioni che ne impediscono l'esposizione e la movimentazione; hanno subito l'altalenante corso della fortuna critica; infine, in epoche in cui «la cultura è costretta a stringere la cinghia» per via dei tagli alle risorse, sono state trasferite – più o meno temporaneamente – dalle sale alle 'cantine'⁽⁴⁾.

Un indicatore della corretta gestione dello spazio museale è la condizione dei depositi: se sono colmi, di difficile accesso, in ambienti insalubri e le opere vi sono radunate a discapito dei criteri conservativi è evidente che i rischi di immobilità e di degrado per le collezioni in riserva siano molto alti. Per prima cosa, quindi, affinché gli oggetti siano facilmente ispezionabili e, di conseguenza, comodamente raggiungibili, lo spazio nei locali deve essere sufficiente per consentire agio e sicurezza nel movimento.

Oggi, la normativa vigente stabilisce che la conservazione e la fruibilità siano garantite allo stesso modo sia per le opere esposte, sia per quelle in deposito (il cui numero ammonta sovente ai due terzi del totale)⁽⁵⁾; in alcuni casi, i ripetuti allagamenti (emblematico il caso estremo di Firenze nel 1966) e incendi nei locali sotterranei o nei sottotetti hanno spinto i conservatori dei musei a dare in gestione i loro depositi, trasferendoli in centri polifunzionali all'avanguardia, come avviene già da lungo tempo negli Stati Uniti e in Francia⁽⁶⁾.

In una interessante riflessione⁽⁷⁾, Roland May sottolinea la necessità di un adeguamento della terminologia dei depositi rispetto alle nuove realtà che si stanno profilando a livello internazionale, favorite in molti casi dallo sblocco di nuove sinergie territoriali che consentono di avere accanto ai depositi tradizionali (ossia ancorati stabilmente all'interno dell'istituzione di appartenenza) anche forme nuove (che in parte rimettono in discussione il concetto stesso di deposito)⁽⁸⁾.

Tuttavia questa analisi mi induce a sollevare un quesito: è davvero ancora possibile parlare di depositi nel momento in cui le opere provenienti dalle riserve sono separate fisicamente dagli istituti d'origine per confluire in modo permanente in centri servizio o strutture espositive gestiti sulla base di funzioni e regole diverse da quelle di un deposito (che dovrebbe essere caratterizzato innanzitutto dal rapporto con la parte esposta)?

La prassi più diffusa in Italia sembra già offrire di per sé una risposta. Infatti, nel nostro paese si tende a mantenere i depositi all'interno delle strutture museali, per questioni legate prevalentemente: alla sicurezza; all'ubicazione della maggior parte dei musei nel cuore urbanistico delle città (da cui una difficoltà di spostamento nel caso di depositi esterni soprattutto se in periferia); alla necessità di un legame diretto e continuo tra l'occhio del responsabile e le collezioni, sulle quali è fondamentale che lo sguardo si posi per decifrarne eventuali segni di degrado



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico di Dario Gatti, *Alcune casse collocate in una nicchia di uno degli ambienti seminterrati della Rocchetta durante la seconda guerra mondiale*, INV. AM 300/ABC.

e per riceverne sempre nuovi stimoli su cui fondare inedite letture, oltre che all'esigenza di un passaggio agile tra quanto è esposto e il deposito.

Per quanto la fruibilità allargata virtualmente grazie a Internet sia ormai fondamentale ai fini della tutela e della valorizzazione, l'incontro diretto con le opere costituisce sempre un'esperienza insostituibile. A tale scopo, occorre differenziare le strategie di accessibilità, onde superare, nel rispetto delle esigenze conservative⁽⁹⁾, i limiti imposti dalle strutture architettoniche talvolta inagibili, cui si aggiunge l'insufficienza della copertura di sicurezza tramite dispositivi d'allarme o la sorveglianza del personale di guardia.

La ridotta accessibilità, insieme a una scarsa visibilità, può infatti comportare alcune conseguenze negative sia di ordine economico (in quanto, nel bilancio museale, i depositi figurano come passività), sia di ordine museologico, visto che il numero delle donazioni è purtroppo precipitato, anche per via del diffuso timore di vedere l'opera donata finire in magazzino⁽¹⁰⁾.

La vicenda delle riserve dei Civici Musei di Milano è comune a molti musei insediati in edifici storici originariamente costruiti per finalità differenti da quella conservativa. Essa è caratterizzata da una situazione di partenza che, creatasi all'indomani dell'insediamento nel Castello Sforzesco, ha rapidamente messo in evidenza una difficoltà di gestione degli spazi, una «crisi degli spazi»⁽¹¹⁾.

La «crisi degli spazi»

La rinascita del Castello Sforzesco iniziò nel 1896 a Milano ad opera di Luca Beltrami, il quale trasformò la fortezza dei signori di Milano, più recentemente divenuta caserma dei vigili del fuoco, in sede dei civici istituti culturali, salvandola dalla demolizione già decretata da Napoleone e poi riproposta negli anni Settanta dell'Ottocento in risposta al desiderio espresso dalla popolazione di cancellare il ricordo degli anni bui della dominazione straniera, cui l'immagine del Castello era inscindibilmente associata. Vi confluirono opere eccedenti delle raccolte governative di Brera e di quelle comunali, dando origine a un primo nucleo composito e giuridicamente disomogeneo⁽¹²⁾. Artefice del primo allestimento fu lo stesso Luca Beltrami che, insieme a Carlo Ermete Visconti e a Giovanni Battista Vittadini, volle imprimere uno stile conforme alla ricerca di «equilibrio tra ambiente, oggetti e osservatore» da lui perseguita; ne risultò un «opulente assortimento di forme e materiali»⁽¹³⁾.

L'impraticabilità di una valutazione della capienza dei locali necessaria alla conservazione delle raccolte – in continuo aumento per via dell'incameramento dei beni provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi⁽¹⁴⁾, dei ritrovamenti archeologici



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico Argo di Strazza, *Alcuni reperti archeologici racchiusi da una grata durante la seconda guerra mondiale: si osserva l'ordinamento museografico per dimensione e tipologia dei beni*, INV. AM 296/ABC .

risultanti dagli scavi e dagli interventi urbanistici, delle donazioni ecc. – diede luogo a una accumulazione incessante nei locali (effettivamente scarsi), aggravata dall'incremento del numero di istituti che via via qui prendevano sede; il Castello

tanto [...] si dimostrò adatto alle designate istituzioni civiche, che, sia per il facilmente spiegabile errore di apprezzamento sulla effettiva capacità dell'edificio a restauro compiuto, sia per il sopraggiungere, non sempre opportuno, di altre istituzioni imposte da circostanze imprevedute, [...] non tardò a risultare insufficiente alle molteplici sue destinazioni.⁽¹⁵⁾

Vi si trasferirono, a distanza di qualche anno (1896-1903), il Museo del Risorgimento, la Scuola d'Arte Applicata, la Società Storica Lombarda e la Società Numismatica Italiana, il Museo Artistico Municipale e il Museo Patrio Archeologico, l'Archivio Storico del Comune, il Museo e l'Archivio del Risorgimento Nazionale, le Civiche Scuole Popolari di Musica, l'Archivio Civico degli Affari Correnti, e da ultima la Galleria d'Arte Moderna⁽¹⁶⁾.

Per quanto la distribuzione degli istituti culturali nei locali dell'edificio sforzesco avesse seguito criteri dettati dal buon senso⁽¹⁷⁾, una volta sistematosi l'ultimo inquilino non fu comunque possibile raggiungere l'auspicato equilibrio in quanto il flusso di opere non cessò. Oltre al deposito di Brera del 1902, si aggiunsero anche, tra il 1907 e il 1908, i reperti provenienti dal deposito permanente dei ritrovati archeologici presso il Museo archeologico e i mobili appartenenti alla vasta collezione Mora. Davanti all'urgenza di nuovi spazi, i responsabili delle collezioni dovettero compiere di volta in volta aggiustamenti, spostamenti, piccoli traslochi (alcune istituzioni furono spostate da una parte all'altra del quadrilatero), oppure veri allontanamenti dal Castello (come toccò ad esempio alla Società Storica Lombarda), in modo da ottimizzare l'uso dei locali a disposizione, garantendo alle collezioni esposte una «riposante distribuzione degli oggetti».

Per questa ragione vennero recuperati, ad esempio, i magazzini ove era ammassato materiale promiscuo, per cui: «chiedeva la Commissione conservatrice che nella Rocchetta fossero sgombrati gli ammezzati dal materiale accumulatosi, di pertinenza dell'Archivio civico; e che parte di essi fossero adibiti come spazio di deposito e magazzino del Museo del Risorgimento»; poiché, come si legge nel medesimo documento,

I Musei, infatti, abbisognavano, ed abbisognano, di locali per depositi o magazzini, e d'altra parte è pure opportuno che cessi la destinazione di alcuni dei sotterranei, fatta senza riguardo al carattere ed alle esigenze del monumento cittadino. S'intende parlare del deposito di masserizie dei così detti "senza tetto" e dei magazzini del materiale di fognatura e dell'annesso laboratorio.⁽¹⁸⁾

Tra le collezioni, quelle maggiormente sacrificate furono le raccolte preistoriche (chiuse in casse per un lungo periodo)⁽¹⁹⁾ e la Galleria d'Arte Moderna; questa, essendo considerata provvisoria, vide ulteriormente ridotta la sua superficie espositiva: ragion per cui si ebbe la reclusione di molti dei gessi ottocenteschi nelle casse e per quelli di essi ritenuti di minor pregio si ipotizzò la distruzione o la vendita⁽²⁰⁾.

La situazione, ormai al limite del sopportabile, fu successivamente denunciata da Luca Beltrami in una relazione rivolta alla Giunta municipale nel 1911⁽²¹⁾. Un lieto fine fu invece riservato, grazie al lavoro minuzioso compiuto da Angelo Annoni, ai resti della Casa Missaglia ricomposti dallo storico dell'arte nel 1906, a partire dai frammenti nei depositi. Nella relazione stesa da Annoni si legge:

Dilettevole compito fu quello affidatomi di riordinare nella composizione di qualche parte della casa dei Missaglia, i frammenti che di essa si trovavano giacenti nei sotterranei del Castello, dal di in cui, nel 1902, vi furono trasportati per aspettarvi una risurrezione del fabbricato altrettanto desiderata quanto lontana dalla possibilità di venire tradotta in atto.

Dalla lettura delle relazioni contenute negli atti della giunta comunale affiora una sperimentazione nella gestione degli spazi di stampo empirico, dettata dalle condizioni imposte da una convivenza difficile all'interno dello stesso edificio. Una situazione, questa, con cui si erano già confrontati i membri della commissione provenienti dalla Consulta, quando si era posto il problema della carenza di spazio presso il Museo Patrio Archeologico. Infatti sia Pompeo di Castelfranco nel 1875 (appena nominato ispettore degli Scavi e Monumenti d'Antichità per il circondario di Milano), sia il presidente della Consulta Carlo Ermes Visconti nel 1887 riferiscono sullo stato miserevole dei depositi a causa del continuo incremento dei cimeli:

Era allora la Consulta angustiata da una grave preoccupazione: come collocare degnamente i preziosi cimeli che ogni anno – scriveva il presidente – vanno crescendo di numero per acquisti e per doni, e che ora si trovano affastellati, per mancanza di spazio, in modo veramente indecoroso.⁽²²⁾

Questa situazione veniva quindi a confermare quella già in precedenza confessata in un documento della Consulta del 1873:

Il ristretto spazio concesso dall'Accademia a cui si serbò il nome di Museo, non era che un locale di deposito, in cui furono alla meglio collocati gli oggetti già raccolti e nel quale si vennero riponendo in seguito gli oggetti di qualche interesse che si andavano scoprendo in occasione di scavi per sistemazioni stradali, o nel demolire vecchi fabbricati. La ristrettezza del sito, l'impossibilità di un ordinamento qualsiasi, e l'ingombro di altri oggetti estranei di uso materiale non ne consentivano l'accesso al pubblico.⁽²³⁾

Prima guerra mondiale

L'assetto raggiunto dopo numerose discussioni fu radicalmente manomesso con l'avvento della prima guerra mondiale, durante la quale furono sistematizzate le procedure per la mobilitazione delle opere d'arte e furono adottate le misure di protezione per l'edificio e gli oggetti ivi racchiusi. Claudio Salsi ha recentemente descritto i provvedimenti adottati dalle autorità preposte alla salvezza dei beni di proprietà dei musei civici di Milano⁽²⁴⁾. I depositi all'interno della fortezza viscontea designati per accogliere le opere di minor pregio insieme ai documenti d'archivio furono, secondo quanto riferisce Salsi, la sala nuziale di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este e la sala del consiglio ducale nella Rocchetta. Nel corso di un sopralluogo eseguito dopo la disfatta di Caporetto vennero definiti i locali idonei alla conservazione delle opere rimaste in sede, collocate quindi nella sala del Tesoro (che ospiterà i quadri rimasti della Galleria d'Arte Moderna, le sculture antiche più pregevoli e i mobili), in quella delle Asse (per i quadri della Pinacoteca e mobili più notevoli) e in alcuni stanzoni della torre di Bona di Savoia (destinati ai vetri e alle ceramiche di maggiore interesse). Al fine di assicurare una migliore protezione delle sale delle sculture al piano terra della Rocchetta, le finestre vennero anche riparate con sacchi di sabbia⁽²⁵⁾. Gli anni della guerra offrirono a direttori, conservatori, restauratori, che misero in condivisione le proprie competenze, l'opportunità di definire non solo i procedimenti interni di imballaggio e trasporto delle opere d'arte al di fuori del Castello e di mobilitazione entro i locali dell'edificio, ma anche di focalizzare le problematiche ambientali dei locali di deposito entro cui venivano ricoverate le opere.

Primo dopoguerra

All'indomani della Grande Guerra, la Pinacoteca di Arte Antica venne nuovamente allestita e arricchita con gli affreschi provenienti dalle chiese distrutte. Nello stesso periodo, nella sala del Tesoro trovarono posto le collezioni paleontologiche e archeologiche⁽²⁶⁾, mentre fu trasferita la Galleria d'Arte Moderna presso la Villa Reale di Milano (1921), da poco acquisita dal Comune⁽²⁷⁾. Questo evento consentì il trasferimento delle opere ottocentesche in un palazzo ad esse coevo, ripristinando quella unità di luogo e di tempo che costituiva invece un motivo di angustia in quanti consideravano l'eloquio dei dipinti moderni in contrasto con lo stile medievale del castello⁽²⁸⁾. Nonostante le iniziali critiche e i pareri discordi circa l'idoneità della Villa Reale a ospitare la Galleria d'Arte Moderna, questo trasloco consentì il recupero di locali nel Castello Sforzesco, determinando un nuovo ordine delle raccolte arricchitesi nel frattempo – in particolare la sezione delle arti applicate – con nuovi



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico di Dario Gatti, *Sotterranei trasformati in depositi delle casse durante la seconda guerra mondiale*, INV. AM 297/ABC, 298/ABC.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Fondo allestimenti, Studio fotografico di Dario Gatti, *Sotterranei trasformati in depositi delle casse durante la seconda guerra mondiale*, INV. AM 297/ABC, 298/ABC.

acquisti e lasciti (Visconti di Rosasco, Morelli)⁽²⁹⁾. Tuttavia, seri problemi di spazio non tardarono a manifestarsi anche nell'edificio neoclassico e la maggior parte delle sculture, dei disegni e delle opere di grandi dimensioni non trovarono posto nel percorso espositivo finendo nei depositi, compreso *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, acquistato nel 1920 per sottoscrizione pubblica⁽³⁰⁾. All'inizio degli anni Venti, Carlo Vicenzi curò anche il riordino del deposito in Rocchetta, collocato al terzo piano⁽³¹⁾.

Infine, negli anni Trenta, l'allestimento fu modificato sotto la direzione di Giorgio Nicodemi: in linea con l'operato del Vicenzi, suo predecessore, si tese a dipanare «un ammasso imbrogliato» derivante dalla eterogeneità delle collezioni (accresciute dall'entrata della collezione Trivulzio)⁽³²⁾, mediante un' oculata azione di catalogazione e revisione dei dispositivi museografici⁽³³⁾.

Seconda guerra mondiale

Durante la seconda guerra mondiale i musei divennero nuovamente depositi, laboratori dove misurare sul tempo, incalzante, l'efficacia delle misure di protezione e salvaguardia dei beni in pericolo:

Mentre gli operai preparano gli imballaggi, si risanano le tele, si detergono dalla polvere e dalla muffa che potrebbero, nel chiuso del rotolo o della cassa, intaccare la superficie del colore, si rinsalda il colore sollevato, s'appiana la bolla, si incollano sul dipinto garze di protezione per impedire qualsiasi caduta di colore. E infine, si parte.⁽³⁴⁾

Nel Castello, le opere d'arte, in parte, venivano messe nelle casse destinate a lasciare i musei per i rifugi designati secondo le direttive ministeriali già ampiamente descritte⁽³⁵⁾, e si fecero confluire in un sotterraneo della Rocchetta le opere di proprietà dei Civici Musei del Castello (3633 unità stivate in otto casse), insieme ad altre provenienti da istituzioni pubbliche (lombarde e non solo), e da privati⁽³⁶⁾. Le opere di protezione in loco furono affidate, per quanto riguarda le Civiche Raccolte, alle società S.A.P.A.C.⁽³⁷⁾ e Bernasconi, che si fecero carico di occludere i finestrini e di riparare le opere con sacchi di sabbia e muretti.

Anche la Villa Reale, dove aveva sede la Galleria d'Arte Moderna, subì gravi danni a seguito dei bombardamenti del 1943: del resto, nessuna opera di protezione antiaerea venne compiuta. In particolare, vanno rammentati il crollo della volta del tetto, di una rampa dello scalone d'onore e di alcune statue di coronamento; inoltre, furono lesionati alcuni muri divisorii interni. L'insieme di questi danni resero obbligatoria la chiusura della villa fino al 1949⁽³⁸⁾.



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Ufficio iconografico, Studio Mario Perotti, *Sala della Balla*, vista dall'alto: si nota il sistema di ordinamento dei dipinti mediante la creazione di pannellature e scompartimenti, neg. n. 2111.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Ufficio iconografico, Studio Mario Perotti, *Sala della Balla*, vista dall'alto, neg. n. 2108.

Gli anni Cinquanta: l'idea di depositi attrezzati per i musei del Castello

I danni inferti dai bombardamenti nel 1943 resero necessario un restauro strutturale, che fu colto dai responsabili delle collezioni come occasione per un ripensamento radicale circa il riordino dei musei (iniziato nel 1946), determinato in parte anche dal recente trasloco del Museo del Risorgimento a Palazzo De Marchi e dal trasferimento dell'Archivio Storico dal piano superiore a quello terreno della Rocchetta⁽³⁹⁾. Il progetto, affidato allo studio degli architetti Gian Luigi Banfi (morto nel 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers (BBPR) fu approvato dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti nel 1949, ma i lavori furono avviati solo nel 1953. Artefice del rinnovo fu Costantino Baroni, conservatore dei musei del Castello Sforzesco dal 1939, il quale, in modo analogo ad altri suoi colleghi, riprogettò gli spazi interni dell'edificio insieme allo studio di architetti BBPR nella direzione di un deciso sfoltimento della parte espositiva, più ariosa, a favore di un maggior risalto delle opere principali⁽⁴⁰⁾. Per realizzare questo mutamento nel modo di porgere le opere al visitatore, determinando il passaggio dal

vecchio museo anteguerra [...] congestionato di roba fino a scoppiare» al museo moderno di matrice crociana, Costantino Baroni, in compagnia di Ludovico Belgiojoso, compì nel 1951 un viaggio a Genova, dove poté aggiornarsi sui nuovi orientamenti della museologia, in sintonia con quanto stava accadendo altrove in materia di riallestimenti museografici⁽⁴¹⁾; tuttavia «soltanto [alcuni] degli accorgimenti tecnici adottati a Palazzo Bianco possono essere tenuti presenti [nel riordino del Castello Sforzesco].⁽⁴²⁾

I depositi – mentre erano ancora assenti nei progetti di ristrutturazione, risalenti a un paio di anni addietro, conservati presso la Raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco⁽⁴³⁾ – dovevano essere attrezzabili e accessibili al pubblico di specialisti in modo analogo a quelli albiniani⁽⁴⁴⁾. A Costantino Baroni si deve anche, nel 1953, la prima campagna di schedatura affidata a una dattilografa incaricata di fare tre copie di ogni scheda delle opere (dipinti e affreschi): lo schedario – poi confluito in archivio – è tuttora presente nel deposito del Museo di Arte Antica del Castello in Rocchetta e oggetto di non sporadica consultazione⁽⁴⁵⁾.

Conclusioni

Nel *Regolamento per i civici istituti di arte, scienza e storia* approvato nel 1953 compaiono le norme sui depositi, praticamente invariate rispetto ai precedenti regolamenti: accesso limitato ai soli autorizzati, pulizia e mobilitazione interna affidata



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Ufficio iconografico, Studio Mario Perotti, *Sala della Balla*, dettaglio dei sistemi di ostensione dei dipinti, neg. n. 2113.



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Ufficio iconografico, Studio Mario Perotti, *Sala della Balla*, particolare delle casse impilate nel sottoscala, neg. n. 2118.

ai custodi, ingressi e uscite di opere esclusivamente se approvati dalla direzione⁽⁴⁴⁾. Da ciò si evince come, negli anni Cinquanta – in armonia con la riflessione museografica del tempo che assimilava anche le esperienze precedenti maturate durante i conflitti bellici e poi sistematizzate nella conferenza di museografia del 1934⁽⁴⁷⁾ – i depositi non fossero più considerati come spazi di emergenza dove chiudere le opere eccedenti, bensì come luoghi in cui si svolgevano contemporaneamente le attività legate alla conservazione e allo studio. In realtà – e l'esempio dei Civici Musei di Milano lo dimostra – il deposito ha sempre costituito una sfida per i responsabili delle collezioni, chiamati a non abbassare la guardia nei confronti di questo spazio escluso dalla vista del pubblico e, per quanto oggi possano apparire criticabili certi allestimenti o certi usi delle riserve, risulta fondamentale tenere sempre ben presente il contesto storico entro cui operarono i responsabili delle collezioni. Per questa ragione, anche misure di sicurezza come quelle adottate da Carlo Vicenzi in data 13 settembre 1924 per ritinteggiare di bianco gli ambienti dei magazzini nei sotterranei della Rocchetta, insieme all'adozione di pratiche conservative (improntate a ordine, economia di spazio, pulizia) perfettamente analoghe sia per i depositi che per le opere esposte⁽⁴⁸⁾, rispetto alle pratiche comuni degli anni Venti si presentano già come chiaro indice di una spiccata sensibilità nei confronti degli aspetti conservativi. Molto probabilmente, iniziative simili non rimasero *unica*, e la loro riscoperta aiuterebbe a tracciare una storia esaustiva della concezione del ruolo del deposito nei civici musei di Milano⁽⁴⁹⁾. D'altra parte, guardando invece al futuro, la consapevolezza della storia degli spazi di deposito e degli istituti che li ospitano si pone quale ausilio imprescindibile per una corretta valutazione della misura con cui applicare gli odierni standard ai singoli casi e, soprattutto, costituisce uno strumento fondamentale per cercare di evitare di intraprendere vie che rischiano poi di rivelarsi erranee. Ciò può accadere, per esempio, quando si mutuano acriticamente determinati modelli applicandoli a situazioni essenzialmente incompatibili, i cui esiti negativi si sarebbero invece potuti prevedere proprio perché, forse, erano già stati esperiti e dimostrati in passato.

- ⁽¹⁾ Un metodo di valutazione dello spazio di deposito, per esempio, è proposto dall'International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property Conservation (ICCROM). Questo si basa sulla superficie di ingombro al suolo o sulle rastrelliere degli oggetti, tenendo conto del tasso di incremento annuo e della superficie necessaria alla corretta movimentazione e manipolazione.
- ⁽²⁾ La conservazione preventiva mira alla salvaguardia dei beni musealizzati mediante l'adozione di misure protettive indirette rivolte a insiemi di oggetti e reiterate nel tempo, in modo da abbassare il rischio di deterioramento legato al potenziale dannoso dei fattori di degrado e alla loro interazione.
- ⁽³⁾ Questo contributo non sarebbe probabilmente mai esistito senza l'assistenza e la disponibilità del personale scientifico dei musei civici di Milano, e in particolare di Laura Basso, Maria Fratelli e Francesca Tasso, che ringrazio di cuore. I miei ringraziamenti doverosi vanno anche al personale del Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano (in particolar modo Maurizio Galliani e, soprattutto, Savino Campanale) e, «last but not least», a Anna Severgnini, collaboratrice del servizio civile, per la ricerca iconografica, che mi ha consentito di individuare materiale fotografico inedito da lei recentemente inventariato.
- ⁽⁴⁾ Traggo l'espressione da S. ROMANO, *L'arte sepolta nei depositi: un piano per usarla*, «Corriere della Sera», 21 novembre 2010.
- ⁽⁵⁾ Cfr. D. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137, integrato con il D.lgs 26 marzo 2008, n. 62 Ulteriori disposizioni integrative e correttive del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42* (GU n. 84 del 9-4-2008). Il deposito è il luogo museale adibito di norma alla conservazione dei beni culturali. Gli articoli di riferimento nel Codice sono quindi quelli relativi alla tutela e conservazione (29-44), in particolar modo gli art. 29/6-7 e 10, 30, 40, 44/5; quelli relativi alla fruizione (artt. 101-110), dove si deve segnalare, al n. 101, l'elenco degli istituti e luoghi di cultura, tra i quali i musei (di cui viene data la definizione), e, al n. 102/5, la teorizzazione circa il trasferimento dallo Stato alle Regioni e ad altri enti pubblici territoriali di istituti e luoghi di cultura sulla base dei principi di sussidiarietà, differenziazione e adeguatezza. Trattandosi di beni culturali *ipso iure*, come individuato dal Codice, ed essendo parte delle raccolte pubbliche, le opere nei depositi sono automaticamente inalienabili. L'affermazione della valenza di testimonianza culturale di interesse nazionale pone il bene culturale sul crinale fra diritto pubblico e privato, essendo il valore 'immateriale' riconosciuto superiore ai fini del pubblico beneficio rispetto a quello materiale, sicché i beni culturali non possono diventare oggetti di scambio, come dichiarato nell'art. 1/3 della legge 19.2.1990 n. 84: «in quanto elementi costitutivi dell'identità culturale della Nazione, per quanto riguarda il regime della circolazione, non sono assimilabili a merci». Il carattere permanente e universale del bene culturale investe anche interi insiemi di opere come, per esempio, le pinacoteche, in quanto il valore documentario dipende, in questo caso, dall'unità dei pezzi quali testimonianze dirette dei legami (vincolanti) fra il museo e il suo territorio, fondamentali nella preservazione della memoria e dell'identità della comunità di appartenenza e, *lato sensu*, della Repubblica (art. 1 comma 1 e 3; art. 30 com-

ma 1). Di conseguenza, se una parte delle opere è, per ragioni diverse, sottratta temporaneamente alla pubblica fruizione, le condizioni di tutela devono esser garantite comunque, e in modo analogo, sia per le opere esposte, sia per quelle che non lo sono. Infatti, all'interno di questo contesto normativo, i depositi rappresentano il luogo ove maggiormente si esercitano le funzioni di tutela volte a garantire l'integrità, la durabilità e, possibilmente, la visibilità degli oggetti custoditi mediante le azioni di documentazione, conservazione preventiva, organizzazione e restauro, atte a ridurre il più possibile i fattori di degrado, siano essi di origine naturale o umana, non ponendosi le esigenze legate all'esposizione. Nel Codice, all'art. 29 comma 1, vengono meglio definite in dettaglio queste funzioni: «La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro»; c. 2: «Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto»; c. 3: «Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti»; infine, al c. 6 si sancisce che ogni intervento di restauro e manutenzione deve esser compiuto dai restauratori di beni culturali.

Le istanze contenute nel Codice sono state accolte nel d. lgs. del 10 maggio 2001 recante l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*, con il quale l'Italia si è allineata al resto d'Europa nel definire una piattaforma comune «degli aspetti metodologici e tecnici del lavoro di tutela e valorizzazione», ossia di standard tecnici e procedurali. Numerosi dati circa la ricezione dell'*Atto di indirizzo* da parte dei musei sono stati raccolti nel volume *Strumenti di valutazione per i musei: esperienze a confronto*, a cura di A. Maresca Compagna, Roma 2005, in cui sono segnalati alcuni punti deboli. Tra questi, possiamo evidenziarne almeno uno che tocca da vicino i depositi, ossia il problema della «carenza di un tessuto connettivo di tecnici intermedi», e, fra questi, la figura del perito tecnico responsabile della gestione degli impianti; Pietro Petraroia ha associato questo problema alla limitata «tempestività nel rapporto tra diagnosi delle esigenze ed efficacia dell'intervento» (*I musei lombardi: le risorse e le carenze*, in *I musei lombardi, le prospettive, i progetti, la sicurezza*, a cura di M. Albini, L. Baldrighi, Milano 2000, pp. 21-23). Lacune simili sono comuni, trasversalmente, più o meno a tutti i musei pubblici. Molti musei organizzati in rete non sono riusciti ad andare oltre gli scambi relazionali, mentre tutta la parte gestionale è rimasta inalterata. I problemi più comuni si riscontrano al livello del personale scientifico: spesso i conservatori sono le uniche figure dotate delle competenze gestionali necessarie allo svolgimento delle attività museologiche e conservative.

⁽⁶⁾ In Francia è prevista per il 2013 l'inaugurazione del nuovo Centre de conservation, recherche et restauration des Musées de France, a Cergy-Pontoise. Qui troveranno collocazione le opere provenienti dai depositi sotterranei – a rischio inondazione – dei musei parigini ubicati lungo la Senna (Louvre, Orsay, Arts décoratifs, Orangerie, Picasso, Branly, Ecole des Beaux-Arts e forse, in un'ipotesi allargata, anche il Centre Pompidou, il Mobilier national e il Fonds national des Arts Plastiques). Ma già dal 1994 il Musée des Arts et Métiers di Parigi ha inaugurato i nuovi depositi dislocati nella zona ex-industriale della Plaine de Saint-Denis. La novità museologica e museografica consiste nel fatto di aver trasferito le opere provenienti dai depositi in un centro tecnologicamente avanzato, intera-

mente consacrato al loro monitoraggio e studio. In modo analogo alla Francia, negli Stati Uniti è già stata adottata una soluzione simile, trasformando il deposito in un centro di conservazione e studio separato dal museo centrale. Infatti nel 1983 è stato inaugurato – quale emanazione dello Smithsonian Institute – il Museum Support Center (a Suitland, Maryland), destinato a raccogliere gli oltre trentadue milioni di oggetti della colossale istituzione statunitense (secondo un rapporto del 2005, oltre il 98% degli oggetti dello Smithsonian si trovava in deposito). Si tratta del centro più all'avanguardia dal punto di vista tecnologico, interamente dedicato allo stoccaggio, alla conservazione e allo studio degli oggetti. Nel giro di un ventennio, a questo primo esempio si sono affiancati il National Museum of the American Indian's Cultural Resources Center (1999) e il Lunder Conservation Center (2006); quest'ultimo è – oltre tutto – il primo centro di conservazione d'arte che consente di assistere 'dietro le quinte' al processo di conservazione. Nello stesso 2006 apre anche il primo deposito visibile: il Luce Foundation Center del Metropolitan Museum, a Washington, D.C. Nel 2005, sulla base del rapporto interno *Concern at the Core* e dello studio *Heritage Health Index*, sono stati elencati diversi punti critici: i principali riguardano la carenza di spazio per l'immagazzinaggio, le modalità scorrette di stoccaggio e un grande ritardo nella catalogazione delle collezioni; sono tutti problemi dovuti, in gran parte, ai tagli del personale. Per pianificare gli interventi necessari è stata quindi creata una commissione incaricata di definire le priorità delle collezioni. Dal lavoro di questa commissione sono derivate, tra le altre azioni, una inventariazione totale degli spazi di deposito e delle loro unità, e l'individuazione delle esigenze di spazio nei depositi. (Smithsonian Institution, *Summary Proceedings of the Board of Regent*, Washington D. C., 12 giugno 2006).

- ⁽⁷⁾ R. MAY, *Les réserves de musées: nouvelles missions, nouvelles fonctions, nouvelles appellations*, «Techné», 21 (2005), pp. 109-112. All'elenco, l'autore aggiunge una distinzione tra *réserves de proximité*, *réserves lointaines*, *réserves dormantes*, *réserves actives*, a seconda del loro ruolo, attivo o statico, nel museo.
- ⁽⁸⁾ Tra le nuove forme di deposito, si possono evocare le unità di conservazione consistenti in depositi esterni ma pur sempre appartenenti a una sola istituzione; i centri di conservazione che consistono in veri centri autonomi amministrativamente in cui confluiscono le opere provenienti da più musei (sia che si tratti di collezioni appartenenti a musei con collezioni affini, sia che si tratti di collezioni provenienti da istituti culturali diversi), e che possono appartenere al Comune o alla Provincia; i depositi-musei: un termine con cui si intendono i depositi che vengono interamente trapiantati in un altro paese per diventare delle filiali dei musei di origine (questa possibilità – sebbene non ancora nota ai tempi dell'articolo di Roland May – è oggi testimoniata dal progetto del Louvre bis ad Abu Dhabi).
- ⁽⁹⁾ Cfr. A. BERNARDI, *Conservare opere d'arte. Il microclima negli ambienti museali*, Saonara 2004. Una nota negativa consiste nel fatto che molte opere destinate al deposito sono nei sotterranei o nelle soffitte quando, da tempo, la letteratura di settore sconsiglia questa pratica per via dei repentini sbalzi di umidità e di temperatura (nei sottotetti), e dei rischi di allagamento (nelle cantine).
- ⁽¹⁰⁾ Cfr. C. SASSO, *Il Museo renda alla famiglia le tele e le sculture di Fontana*, «La Repubblica», 21 novembre 1990. Nell'articolo si riporta la battaglia legale durata dieci anni tra la vedova di

Fontana, Teresita Rasini, e la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, conclusasi nel 1990 con l'ingiunzione da parte del tribunale civile di Roma al Ministero dei Beni Culturali di consegnare nel giro di venti giorni le opere contese, conferite da Lucio Fontana alla galleria nel 1968 sotto forma di deposito temporaneo, per poi esser richieste indietro dalla vedova dell'artista proprio perché relegate nei magazzini, disattendendo quanto era stato previsto nel contratto stipulato.

- ⁽¹¹⁾ Si rievoca il titolo, *Crisi delle sedi*, di una sezione dei volumi *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, a cura della Commissione Franceschini, I-III, Roma 1967, III, interamente consacrata alla documentazione fotografica dello stato di alcuni depositi negli anni Sessanta.
- ⁽¹²⁾ Una testimonianza riguardo alla questione della proprietà delle collezioni presenti al Castello emerge da un documento della Consulta: «Il Ministro desidera precisare a chi veramente appartenessero gli oggetti esposti, se al Governo o al Comune» (Milano, Castello Sforzesco, Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia (ACMPaMi), cartella 2547/1-2, Museo Archeologico, Verbale. Seduta del 22 febbraio 1903). A questo problema è legato anche quello iniziale circa la determinazione dell'autorità responsabile delle collezioni, se lo Stato o il Comune: «Qui nacque la questione della Consulta. Il Governo, che non ha più una parte diretta, nel Museo, potrà o dovrà farsi rappresentare dalla Consulta? O non toccherà piuttosto al Comune che gli [conferisca] la rappresentanza? In ogni caso la maggior rappresentanza l'avrà il Comune e la minima il Governo. Anche su ciò il Ministro rispose assentendo che il Comune avesse la rappresentanza, purché il Consiglio Comunale votasse l'esercizio del Museo. Così ci si avvia alla desiderata indipendenza del Castello: Commissione per il Museo Archeologico; Commissione per la Galleria d'Arte; Commissione per il Museo del Risorgimento; tutte insieme unite provvederanno ai bisogni dei vari istituti e del loro sviluppo» (ACMPaMi, cartella 2551/1-2, seduta del 16 marzo 1903).
- ⁽¹³⁾ Cfr. C. SALSI, A. PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte decorativa del Castello sforzesco nel secondo dopoguerra. Analisi di fonti documentarie poco note*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVII, 24 (2000), p. 157.
- ⁽¹⁴⁾ Interessante, a tal proposito, la lettera inviata nel 1883 da Luigi Bisi, presidente della Regia Accademia di Belle Arti nonché presidente della Consulta, delegato, al prefetto di Milano, con la quale si informava «sulla facile cessione di cimeli da parte delle fabbricerie» e da parte di quelle chiese soppresse in cui, talvolta, parroci sprovveduti vendevano per poche lire beni preziosi agli «antiquari ambulanti». Per arginare un potenziale esodo di tali beni all'estero, lo stesso Bisi, insieme ad altri funzionari dell'Accademia di Brera esercitava il suo potere di prelazione o di sequestro quali misure di tutela del patrimonio nel momento in cui si presentavano mercanti desiderosi di ottenere il bollo necessario all'autorizzazione di esportazione dei beni. Cfr. Archivio di Stato di Milano (ASMi), Prefettura 1910, cart. 6387, cat. 14, Consulta del Museo Archeologico di Milano, n. 22.
- ⁽¹⁵⁾ Archivio Civico Milano (ACM), Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, cartella 158/2-3, Finanze, Castello, P.G. 28618, f. 301, Finanze. *Dimissioni Senatore Beltrami*. Nella relazione si legge che dal 1884 (anno a cui risalgono i primi progetti di restauro) al 1903 (anno in cui si insedia la galleria municipale di arte moderna, ultima in ordine di ingresso), sono passati quasi vent'anni, durante i quali il Castello è stato consegna-

to dalle autorità militari al Comune (nel 1893), sono stati compiuti i lavori di ristrutturazione e, dopo numerose riunioni per decidere la disposizione dei futuri inquilini, vi si sono trasferiti i vari istituti culturali.

⁽¹⁶⁾ Confrontando la *Guida sommaria ai musei del Castello* del 1900 e la relazione dell'assessore di Milano del 1910, è possibile ricostruire le graduali modifiche nell'assetto dei musei nel Castello: la collezione d'arte moderna, per esempio, in principio doveva trovarsi nella sala dell'Elefante mentre, nel 1903, quando fu inaugurata la Galleria di Arte Moderna in Castello, il percorso iniziava dal pianterreno della Rocchetta e proseguiva nella sala della Balla e nelle salette adiacenti. Cfr. *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900 e V. FORCELLA, *Guida della galleria d'arte moderna nel Castello Sforzesco*, Milano 1903; per ulteriori approfondimenti, si deve ricordare innanzitutto il lavoro svolto da Rina La Guardia per quanto concerne la ricostruzione delle vicende storiche della Consulta, in parte pubblicato in R. LA GUARDIA, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco: documenti sulla formazione delle Civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995 (Collana di studi di archeologia lombarda, 2); Si vedano, inoltre, il numero monografico *Centenario di fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900–2000)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVII, 24 (2000), e M. T. FIORIO, *Introduzione*, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M. T. Fiorio. I-V, Milano 1997, I, pp. 15-32.

⁽¹⁷⁾ COMUNE DI MILANO, *Esame di alcuni bisogni del Castello Sforzesco e dei musei che vi hanno sede. Relazione dell'Assessore, Presidente delegato*, Milano 1910: «Tenendo conto delle diverse esigenze delle istituzioni: pel Museo del Risorgimento s'era scelto una serie una serie di sale ben illuminate, con un gruppo di salette che sembravano dovessero prestarsi opportunamente alle divisioni dei diversi periodi storici; per la Scuola d'Arte – che la imminente demolizione del così detto Salone dei Giardini pubblici aveva costretto a sgombrare – nella Corte ducale s'erano scelti i locali più facilmente segregabili, in attesa di una sede migliore, [...]; e come pel Museo Artistico ed Archeologico s'erano utilizzate, con adattamento abilissimo, le migliori sale, dando alle sculture le sale a terreno ed a primo piano della Corte ducale, all'Archivio Storico s'erano dati nella Rocchetta i locali che, per insufficienza di luce, non sarebbero stati utili a nessun'altra delle istituzioni civiche, disponendo perché i documenti potessero essere consultati in una apposita, chiara sala studio. [...] La sistemazione della sala della Balla e delle salette annesse a Galleria di arte moderna, fatta nel 1903, rispondeva anche ad una necessità del momento: quella di coordinare e rendere utili al pubblico le raccolte d'arte moderna dell'Accademia di Belle Arti e della Pinacoteca di Brera, di cui parte era rimasta da troppo tempo in abbandono; e fu soluzione adottata in attesa di quella che meglio rispondesse alle esigenze complesse di una sede adatta per le raccolte d'arte moderna». Tuttavia, era chiaro fin dall'inizio che i quadri moderni della raccolta municipale avrebbero dovuto trovare una sede propria, «perché non [...] del tutto al loro posto tra le raccolte antiche del primo piano» e, nella stessa seduta, «la Consulta coglie l'occasione per far voto all'Ill.o Sindaco che si costituisca in Milano fra i vari musei municipali anche un Museo d'arte contemporanea, raccogliendo i già ricchi elementi sparsi sia nella raccolta Municipale, sia in quelle dell'Accademia di B.A. e della Deputazione Provinciale» (ACMPaMi, cartella 2466/1. Adunanza del 31 gennaio 1899 nella sala delle sedute nel Palazzo di Brera. Letto e confermato il 28 marzo. Pres. Vignoni; Segr. Carotti).

⁽¹⁸⁾ Proseguendo nella lettura del documento del 1910, apprendiamo come i sotterranei degli enti pubblici venissero spesso impiegati come depositi per pubblici servizi, una notizia che viene peraltro confermata anche da altri documenti d'archivio, dai quali si scoprono gli usi più dispa-

rati di questi ambienti: come ripostiglio di biciclette, funghicoltura, o mensa per i poveri [ACM, Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, Giunta Municipale, P.G. 88448; Servizi e Lavori Pubblici; f. 947; contratto 10/12/1944. *Sistemazione sotterranei della Loggia Museo (ex Arengario) in Piazza Duomo da adibire a mensa comunale*].

- ⁽¹⁹⁾ In una relazione del 1910, il presidente delegato della Giunta, Michele Scherillo, avanzò l'ipotesi di adattare parte dei sotterranei della Corte ducale per la sistemazione delle raccolte preistoriche, mostrando di conoscere anche i più aggiornati esempi stranieri di depositi museali: «Dei Musei stranieri che si valgono di locali sotto il livello del piano stradale per la conservazione di raccolte esposte al pubblico, si può citare quello di Ginevra, dove non si sono verificati inconvenienti di alcuna sorta, si possono inoltre ricordare i *sous-sols* del Louvre e del Museo di Saint-Germain-en-Laye. S'intende poi che agli studiosi l'accesso può essere concesso per tutta la durata dell'orario generale dei Musei».
- ⁽²⁰⁾ *Ibid.*: «Ancora: nei sotterranei sono accolti numerosi gessi e modelli, la più parte non pregevoli. Conviene distruggere o conservare? E quali ed in che modo?».
- ⁽²¹⁾ La relazione di Beltrami si trova all'interno del fascicolo relativo alle sue dimissioni (Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, Giunta Municipale, P.G. cartella 158/2-3, finanze, castello, P.G. 28618, f. 301, Finanze. *Dimissioni Senatore Beltrami*).
- ⁽²²⁾ In una minuta del 1875 indirizzata da Pompeo Castelfranco a Luigi Pigorini, nel lungo elenco di osservazioni rivolte ai responsabili delle collezioni del Museo Patrio Archeologico, si legge: «19. Ho potuto notare la confusione che regna nel Museo stesso. Tutte le età e le epoche confuse, roba gettata in terra alla rinfusa. [...] 20. Un certo tizio ed altre persone stavano aspettando nell'anticamera che i signori membri dell'Accademia (che sono poi quasi tutte le stesse persone della Consulta) dessero la loro udienza. Entra il Baslini (!) e passa senza farsi annunciare. [...] Come! esclamano tutti, chi è quello? È il Baslini, il [illeggibile] portiere; finché ci sarà [...] nei magazzini dell'Accademia, sarà lui il padrone di casa». La situazione non migliorò negli anni, come si deduce dalla Relazione del 1910. Queste notizie – tratte in parte dal carteggio di Pompeo Castelfranco curato da Rina La Guardia – ci informano circa le difficoltà di assorbimento e di organizzazione dei materiali che confluivano progressivamente nelle raccolte, causa principale del disordine che regnava nei locali del Museo Patrio Archeologico allora sito nel Palazzo di Brera, «nell'aula già ad uso dell'oratorio ginnasiale e nella sala di deposito adiacente». Cfr. ACMPaMi, 25.0I./1875. I-3 Pomp. Castel a L. Pigorini. Copia di lettera da Milano. 3 ff. Milano, 21 settembre 1875.
- ⁽²³⁾ ASMi, Pref. 1910; A. CAIMI, *Cenno storico sul museo patrio di archeologia*, Milano 1873².
- ⁽²⁴⁾ Nel 1917, dopo Caporetto, la Soprintendenza decise il trasferimento delle opere d'arte da Milano alla capitale del Regno e, essendo esauriti i posti disponibili a Castel Sant'Angelo (ingombro dalle opere provenienti dal Veneto), vennero scelti altri luoghi deputati a deposito: i saloni nell'ammezzato e il piano terra di Palazzo Venezia, i sotterranei del Casino Nobile (oggi Galleria Borghese) per gli oggetti particolarmente fragili, e le sale della Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele I» per il materiale bibliografico. Nonostante alcuni cambiamenti al vertice riguardanti l'amministrazione dei beni dei civici musei milanesi durante il conflitto bellico, si proseguì sulle orme tracciate da Luca Beltrami, e le opere furono collocate in casse recanti scritta in nero «CSM», seguita da un numero che indicava la numerazione

assegnata dal personale dei musei; inoltre, le sigle «G» e «H» si riferivano all'elenco delle spedizioni redatto da Ettore Modigliani. Tutte le opere di imballaggio dei materiali dei musei vennero eseguite concertando le diverse fasi tra la Direzione del museo, la Soprintendenza e il Comune. Cfr. C. SALSI, *I provvedimenti a tutela dei Musei Civici del Castello Sforzesco durante la prima guerra mondiale*, in *Brera e la guerra*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 - 21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2010, pp. 41-45.

- ⁽²⁵⁾ ACM, Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, P.G. 14776/41; Servizi e Lavori Pubblici; f. 150; contratto 5-11-1941. 1955. *Esecuzione di opere di protezione antiaerea nei locali sotterranei del Castello Sforzesco. Impresa Cugini Bernasconi*. I lavori previsti nel contratto comportarono «la costruzione di muri in mattoni grossoni forti e malta di calce idraulica per l'occlusione delle finestre del piano terreno e del primo piano sovrastanti i ricoveri sotterranei delle due torri prospicienti il parco Nord, l'occlusione delle finestre e porte del piano terreno sovrastanti i sotterranei della cortina senza porticato nel cortile della Rocchetta e la costruzione di muri paraschegge nei sotterranei stessi, come da tipo qui allegato quale parte integrante del presente contratto».
- ⁽²⁶⁾ ACM, Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, P.G. 103051, Segr. Gen., f. 728, 1932. *Destinazione della sala del tesoro a sede delle collezioni paleontologiche e archeologiche*; P.G. 28649/1933, f. 440, Segreteria Generale (Economato), 1933. *Destinazione della Sala del Tesoro del Castello Sforzesco a sede della raccolta paleontologica e archeologica*: «Si richiama la necessità di tirare fuori dalle casse e mostrare al pubblico la collezione esibendola nella Sala del Tesoro anziché tenerla “conficcata in sotterranei ad uso magazzini”», ossia nei sotterranei della Rocchetta.
- ⁽²⁷⁾ ACM, Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, c. 24/09, P.G. 12034, f. 245, *Processo verbale dell'adunanza 16 dicembre 1919 della Commissione per lo studio della migliore utilizzazione dei beni già costituenti la dotazione della Corona in Milano e retrocessi al Demanio*; P.G. 161024/4432, Presidenza, 1920. *Cessione in uso perpetuo al Comune del Palazzo e Villa Reale in Milano e della Villa Reale di Monza; Verbale di consegna della Villa Reale in Via Palestro 4/6/8 al Comune di Milano* (20 ottobre 1920); Atti del Comune, delibere 1922-23, N. 413, *Assegnazione di L. 40.000 per iniziare i lavori di trasferimento della Galleria d'arte moderna dal Castello Sforzesco alla nuova sede della ex villa reale*: l'Onorevole Sovrintendente – riporta il documento – si esprime sull'evento dichiarando che «oggi, finalmente, si può dare al godimento della collettività, in sede degna, una cospicua raccolta d'arte per la maggior parte racchiusa nei magazzini».
- ⁽²⁸⁾ ACM, Guido Marangoni, conservatore sotto l'allora direttore Carlo Vicenzi, ipotizzava che le sale del Castello venissero destinate esclusivamente all'arte antica, dal medioevo al periodo napoleonico; la collezione moderna e contemporanea sarebbe andata una parte in Galleria d'Arte Moderna e un'altra al Palazzo Reale. Il Marangoni curò in prima persona l'allestimento della nuova sede, la riorganizzazione delle raccolte e la redazione del catalogo. In base a questo suo piano ridistributivo delle raccolte, si adoperò in modo da ottenere che «la galleria d'arte moderna dalle tette sale del Castello fosse trasportata in quelle luminose e sorridenti della villa reale ai giardini pubblici». Cfr. G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Le arti decorative al Castello Sforzesco. Guido Marangoni, Carlo Vicenzi e la politica d'acquisizione negli anni Venti*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIII, 30 (2006), pp. 143-168, in particolare p. 147.
- ⁽²⁹⁾ Cfr. *Esame di alcuni bisogni del Castello Sforzesco*, cit. n. 17. Di particolare interesse risulta la

posizione di Beltrami, il quale faceva presente che «mandando alla Villa la Galleria d'Arte Moderna, si utilizzerebbe scarsamente la Villa con poche statue e pochissimi quadri, scarsamente sarebbe utilizzato il giardino ed occorrerebbe costruire padiglioni. Tutto ciò non avverrebbe trasportandovi l'Accademia; inoltre, a suo avviso, la Galleria d'Arte, se trasportata con qualche adattamento al Palazzo Reale, oltre che godere di una sede più centrale, di più facile accesso pei visitatori, si troverebbe in immediata contiguità coll'appartamento d'onore col quale costituirebbe un unico grande museo; infine è da tener presente che la Galleria non ha bisogno di un giardino».

⁽³⁰⁾ La Galleria d'Arte Moderna raccoglieva le collezioni ottocentesche formate da lasciti e dalle donazioni di collezionisti milanesi: il legato Marchesi Fogliani (1861-1862), il legato Francesco Ponti del 1895, il lascito di Amilcare Briani (1912), quello di Grubicy de Dragon (1920), la donazione di Ausonio Canavese (1934), la Raccolta Grassi (1956), il Museo Marino Marini (1973) e la collezione Vismara (1975). A queste si aggiunsero il cospicuo deposito proveniente nel 1902 dall'Accademia di Brera, le donazioni della Società per le Belle Arti e dell'Esposizione Permanente di Belle Arti (fusesti a partire dal 1886), e l'acquisto della collezione Pagliano nel 1903. Oggi i depositi delle sculture si trovano nei seminterrati della Villa Reale, dove un tempo si trovavano le cucine, mentre i dipinti hanno trovato posto al secondo piano, nelle ali di servizio. Le opere sono inventariate, catalogate e informatizzate, studiate (e difatti sono spesso al centro di studi mirati di restauro), mentre i locali di deposito sono accessibili agli studiosi e, recentemente, sono anche stati aperti al pubblico in occasione di un evento che li ha trasformati in quinte scenografiche per la mostra *Tutti a Tavola*, organizzata nel 2010. Sotto il profilo della loro gestione, l'orientamento attuale – avviato da Maria Fratelli, per lungo tempo conservatore della Galleria d'Arte Moderna – mira a garantirne una sempre maggiore fruibilità, sia sulla rete, sia mediante mostre dossier, insieme a un approfondimento sulle strutture e le interazioni ambientali ai fini d'una migliore comprensione del quadro conservativo.

⁽³¹⁾ I depositi in cui si conservano i dipinti della Pinacoteca, la raccolta epigrafica e le terrecotte del Museo di Arte Antica si trovano nel seminterrato sotto il cortile della Rocchetta a seguito di una serie di spostamenti tra un piano e l'altro, laddove trovò dimora in epoca più recente il Museo Egizio. Grazie alle cure di Laura Basso, conservatore del Museo di Arte Antica – protagonista di una importante campagna di classificazione e restauro dei materiali negli anni Novanta – gli oggetti sono inventariati, studiati, raggruppati per tipologia materica e per nuclei di provenienza. Tuttavia, prevale ancora l'aspetto conservativo, mentre si nota una modesta integrazione con le altre attività museali: in parte ciò è dovuto alle dimensioni talvolta molto grandi dei materiali, che ne rende malagevole la movimentazione, mentre, per quanto concerne i dipinti, questi sono avvolti in tessuto-non tessuto opaco che impedisce la visione, limitando sia l'ispezione diretta dello stato dell'opera sia la fruibilità da parte di chi si reca in deposito per motivi di studio. Le recenti conquiste e i futuri orientamenti delle collezioni epigrafica e delle terrecotte collocate nei depositi del Museo di Arte Antica sono descritti nel prezioso contributo di Laura Basso, *Il deposito del museo di arte antica: notizie, aggiornamenti e spunti di ricerca*, in corso di pubblicazione. Per quanto concerne i dipinti nei depositi esterni, Laura Basso ha da poco concluso la verifica patrimoniale del loro stato di conservazione grazie all'operato di una ditta di restauro che ha svolto l'accertamento e la toelettatura di ogni singolo dipinto, nonché l'intervento di restauro nei casi più urgenti. Significativo è il fatto che non sia stato più il personale interno a fare il sopralluogo, bensì una ditta di restauro che si è anche accollata gli oneri della tutela e del restauro.

- ⁽³²⁾ Con l'ingresso, nel 1935, della raccolta Trivulzio, si rese necessario un riordino dell'intera collezione, presentata nelle sale 'podestarili' del pianterreno (Corte Ducale): l'evento fu di tale rilievo che il podestà in persona volle intervenire direttamente nelle decisioni. Nel mese di settembre dello stesso anno, la collezione fu trasferita nella sala della Cancelleria e vi rimase fino all'avvento della Seconda guerra mondiale. Riguardo a queste vicende storiche, cfr. L. BASSO, *Dal Museo Trivulzio alla pinacoteca del Castello Sforzesco: aggiornamenti sulle vicende della Madonna in gloria tra santi e angeli cantori (Pala Trivulzio)*, in *Andrea Mantegna. La Pala di San Zeno. La Pala Trivulzio*, a cura di F. Pesci, L. Toniolo, Venezia 2008, pp. 144-161.
- ⁽³³⁾ Un'interessante testimonianza circa l'apprezzamento da parte del Duce per la Villa Reale, considerata come la sede ideale per l'arte moderna, è riferita in F. SAPORI, *Vita nuova nei musei d'Italia*, «Nuova Antologia», 164 (novembre 1932), pp. 127-134.
- ⁽³⁴⁾ *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra*, Firenze 1942, p. VII.
- ⁽³⁵⁾ I principali dipinti furono trasferiti nei sotterranei del Castello e nei ricoveri di Porano e di Carpegna, da dove passarono poi a Sondalo. Altri furono depositati nel castello di Belgiojoso e presso la Rocca di Sant'Angelo Lodigiano.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. BASSO, *Dal Museo Trivulzio alla pinacoteca del Castello Sforzesco*, cit. n. 32, p. 152, e C. GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del Reich*, in *Brera e la guerra*, cit. n. 24, pp. 74-98. Alcune immagini contenute nell'appendice iconografica mostrano casse ordinate lungo le pareti delle sale, i depositi dei dipinti nella sala della Balla, e un esempio di reperti archeologici racchiusi in una nicchia protetta da una grata, ordinati secondo i criteri museografici, dimensionale e tipologico (figg. 1-6).
- ⁽³⁷⁾ ACM, Servizio Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici Civici del Comune di Milano, P.G. 67656/43; Lavori Pubblici; f. 291, 1943. *Chiusura di finestrone delle sale del Castello Sforzesco a protezione di opere d'arte*. Soc. S.A.P.A.C.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. L. CARMEL, C. PIROVANO, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano 1975 (*Musei e gallerie di Milano*); *Villa Belgiojoso Bonaparte. Museo dell'Ottocento*, a cura di M. Fratelli, Milano 2004; *Galleria d'Arte Moderna di Milano*, a cura di M. Fratelli, Milano 2008.
- ⁽³⁹⁾ Grande risonanza fu data al Castello quale polo delle Belle Arti, sicché mentre il Museo del Risorgimento, il Museo navale, la Biblioteca civica, il Museo di Milano e le Raccolte archeologiche vennero decentrate, in sede rimasero le Raccolte d'Arte e di Arte Applicata insieme alle istituzioni e alle scuole d'arte a essa connesse. Il periodo di transito dal prima al dopo BBPR è testimoniato da alcune significative immagini riprodotte nell'apparato iconografico: si nota la sala della Balla allestita per ospitare un deposito temporaneo, ingombro di casse collocate nel sottoscala, di dipinti sistemati su pannelli o sospesi alle superfici interne ed esterne di strutture effimere che frammentano lo spazio, di tappeti e arazzi sui parapetti (FIGG. 7-10).
- ⁽⁴⁰⁾ L'intervento museografico ad opera dello studio BBPR, riconosciuto in maniera unanime dalla museologia come un caposaldo, non venne compreso immediatamente: numerose furono infatti le voci critiche apparse sui giornali all'indomani dell'inaugurazione, avvenuta il 12 aprile 1956. Cfr. C. JACINI, *Bello il moderno... però beati i tempi di Beltrami*, «Corriere Lombardo», 21-22 giugno 1956: l'autore sostiene come «far sparire nelle cantine troppe opere ritenute secondarie» faccia parte delle «fisime museali» più diffuse al tempo dei riallestimenti museografici, così come l'«esasperazione Registica» caratterizza l'intervento di BBPR nel Castello Sforzesco. Questi pareri rispecchiano il pensiero di una parte del pubblico, critico nei confronti di alcuni

riallestimenti ritenuti eccessivamente invasivi e poco rispettosi delle preesistenze architettoniche.

- ⁽⁴¹⁾ Il riferimento è, ad esempio, a Palazzo Abatellis, dove, a seguito dell'intervento museografico di Scarpa avvenuto tra il 1953 e il 1954, diversi ambienti al piano terra furono adibiti a deposito a seguito del massiccio sfoltoimento della parte espositiva. I tempi erano comunque maturi per un ripensamento della riserva quale spazio funzionale nel museo per cui, negli anni Cinquanta, risultano numerosi gli esempi di depositi attrezzati: da quelli di Scarpa per il Museo Correr (1953), a quelli di Ezio Bruno de Felice a Capodimonte (1952-1957). In particolare, sono pure degni di nota quelli progettati da Franco Albini per Palazzo Bianco, concepiti fin dall'inizio come «una vera e propria decorosissima galleria secondaria», per cui «a tal fine, furono predisposti due diversi tipi di spazi: nei magazzini, ricavati al piano intermedio, le opere erano disposte su pareti mobili a doppia faccia, in compensato di faggio, su supporti di ferro; nei depositi del sottotetto, erano invece appese, con possibilità di scorrimento su guide a soffitto». Tuttavia, altrove, gli ultimi scarti rimanevano «accatastati in cantine scure», come riferisce G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 2001², p. 226. Tra il 1956 e il 1961, Franco Albini predispose – in maniera analoga a Palazzo Rosso – che ogni piano fosse dotato di un deposito attrezzato con rastrelliera a soffitto, in modo da rendere agevole la consultazione delle opere sospese, come riferiscono G.C. ARGAN, *La galleria di Palazzo Bianco a Genova*, «Metron», 45 (giugno 1951), pp. 24-40, e A. HUBER, M. MULAZZANI, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano 1997, p. 98. Questi depositi, nuovamente visibili dal 2001 nelle quattordici sale del mezzanino, sono la testimonianza della modernità del progetto, precursore di molte soluzioni recenti, ma anche esempio di una progettualità caratterizzata da una riflessione preliminare sulla destinazione dello spazio da plasmare, e sulle forme, curate fino al minimo dettaglio.
- ⁽⁴²⁾ S. MOCERI, *L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il recupero del Museo di Arte Antica al Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVII, 24 (2000), pp. 133-154, in particolare p. 142.
- ⁽⁴³⁾ Cfr. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, albo K 33: *Progetto di ripristino del Castello Sforzesco di Milano a sede dei musei d'arte municipali. Architetti Lodovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers*. Le cinquanta tavole sono accessibili esclusivamente da parte del personale interno ai musei. Non risultano tavole contenenti annotazioni di ordine museografico circa i locali di deposito, mentre compaiono i seminterrati e anche i vani di immagazzinaggio. Come evidenziato da Claudio Salsi, rispetto a questi progetti l'ordinamento finale presenterà numerose differenze per quanto concerne la distribuzione delle raccolte e gli interventi architettonici a favore di «un'ottica di allestimento catalogatoria senza l'accompagnamento di altri materiali». Cfr. SALSÌ, PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di arti decorative*, cit. n. 13, pp. 155-170.
- ⁽⁴⁴⁾ «Per prima cosa fu necessario sfoltoire il materiale da esporre: giacché se, or è un cinquantennio, nei musei piaceva quasi l'ingombro fisico e il numero delle cose esposte, era certamente per la sensibilità d'un'epoca robusta più incline a valori storici e documentari che non estetici, probabilmente anche come reazione alle purezze rigorose, divenute ormai monotone ed esangui, del neoclassicismo, con quanto di lezioso e di superficiale esso aveva finito con l'avallare. Ma, oggi, il contrappasso di quella concezione, nella quale si rispecchiava l'affollamento decorativo e pingue del liberty, del museo carico di materiali – certo, adesso come allora, importanti anche se eliminati dalla esposizione per la collocazione nei magazzini a servizio degli specia-

listi, – tale contrappasso si nutre di altrettanto efficaci e sostanziose ragioni». Cfr. G. ROSA, F. SACCHI, *Museo d'Arte Antica (Castello Sforzesco)*, in *Musei di Lombardia. Pubblicazione proposta in occasione della settimana mondiale dei Musei, 6-14 ottobre 1956*, Milano 1956, p. 43.

⁽⁴⁵⁾ L'esempio di scheda seguente ne documenta l'impianto e i dati registrati:

N. protocollo ritrovamento		
Comune di Milano		
N. INV.	N. Registro d'ingresso	
	N. Catalogo a stampa	
DESCRIZIONE	PROVENIENZA	COLLOCAZIONE IN MUSEO
Autore	N. di protocollo	
Età	Luogo di ritrovamento	
Dimensioni	Vicende dell'oggetto	
DESCRIZIONE		
FOTOGRAFIA		
STATO DI CONSERVAZIONE E RESTAURI		
BIBLIOGRAFIA		

⁽⁴⁶⁾ COMUNE DI MILANO, *Regolamento per i civici istituti di arte, scienza e storia*. Approvato con deliberazione adottata dal Consiglio Comunale il 30.07.1953 in atti 196569/5519/53 Educazione (G.P.A. 10.10.53 n. 72119 - Div. 2/1) e successive modifiche:

- del C.C. 5.4.1956 - approvata dalla G.P.A. nella seduta del 7.8.1956 con atto n. 30901 Div. II P.G. 150597/590 Educ. 1956;
- del C.C. 24.1.1957 - approvata dalla G.P.A. nella seduta del 13.4.1957 con atto n. 21925 Div. II P.G. 78447/1957 - 7453 Educ. 1957;
- del C.C. 8.2.1960 - approvata dalla G.P.A. nella seduta del 18.3.1960 con atto n. 11533 Div. II. P.G. 6567/60 Educ. 1960;
- del C.C. 2.10.2001 - N. Reg. 2604 - Atti P.G. 1836.075/01 - Settore Cultura Musei e Mostre (art. 56).

⁽⁴⁷⁾ La *Prima conferenza di museografia*, svoltasi a Madrid nel 1934 per volere dell'Office International des Musées, è stato uno dei momenti decisivi per la disciplina, poiché in quella sede venne compiuto un primo tentativo da parte degli esperti di operare una sistematizzazione del sapere operativo circa la gestione del museo, individuando i ruoli, le funzioni e i luoghi ad esso destinati. La *Conferenza* era stata preceduta nel 1930 dall'inchiesta francese dal titolo *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, apparsa su «Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts». Nella *Conferenza* di Madrid del 1934, storici dell'arte, direttori di musei, architetti e critici di tutto il mondo si incontrarono per discutere i problemi legati al museo nella sua complessità: se ne sottolineò la dimensione pubblica e per questo furono ipotizzate nuove forme dell'istituto, più consone alle sue funzioni interne, aggiornate al recente spostamento concettuale che voleva al centro del museo non più l'opera, bensì il pubblico. Il capitolo dedicato ai depositi è affidato al direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Alfred Stix: la sua visione, per quanto tradizionalista nella concezione del museo come struttura chiusa e cristallizzata, abbraccia aspetti conservativi (concentrandosi

specialmente sui danni causati dalla luce, dalla temperatura e dalla polvere), museografici (offrendo aggiornamenti sulle varie tipologie di unità di immagazzinaggio, in particolare le rastrelliere metalliche per i dipinti adottate in alcuni musei), e museologici (arrivando perfino a ipotizzare la riduzione dei depositi a magazzini per le opere di infimo valore, concentrando il resto in sale studio). In maniera del tutto analoga, nel corso degli anni Venti, anche Henri Van de Velde – l’artefice del museo Kröller Müller – sosteneva che le opere di scarso valore, non corrispondendo all’esigenza didattica del museo, dovessero essere escluse dal percorso rimanendo comunque accessibili allo studioso, facilmente reperibili ma ordinate su appositi scaffali, giacché riteneva superflua la piena visibilità delle opere in possesso del museo.

⁽⁴⁸⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d’Arte, car. VI, 7, 25; protocollo n. 4709, *sistemazione magazzino dei Musei in Rocchetta*. Il documento mi è stato gentilmente segnalato da Laura Basso.

⁽⁴⁹⁾ Un tentativo di ricreare per sommi capi una storia del deposito in Italia è stato compiuto dalla scrivente: cfr. S. BOGLINO, *«Il museo in deposito»*. *Tre case-studies da pinacoteche civiche milanesi*, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Scuola di specializzazione in storia dell’arte, a.a. 2008-2009, relatrice Prof. Alessandra Galizzi.

Pietro Pierotti, i calchi dei marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872*

(Prima parte)

Vito Zani

Il monumento funebre di Gaston de Foix: un capolavoro incompiuto per il re di Francia

Gaston de Foix, duca di Nemours e nipote del re di Francia Luigi XII, morì valorosamente a ventitré anni nell'aprile del 1512, guidando le truppe francesi nella battaglia di Ravenna contro l'esercito della Lega Santa.

Di lì a poco, le sorti oscillanti del dominio francese sullo Stato di Milano, di cui Gaston era stato nominato governatore nel giugno del 1511, determinarono le vicende del suo monumento funebre, rimasto incompiuto e mai messo in opera, ma impostosi subito sulla scena del Rinascimento lombardo come una pietra miliare dell'arte scultorea e dell'affermazione del Classicismo⁽¹⁾.

Dopo la cacciata dei francesi da Milano nel 1513 e la morte di Luigi XII nel 1515, il nuovo re Francesco I riconquistò la città entro l'ottobre di quell'anno, commissionando presto al Bambaia quel grandioso monumento funebre, destinato alla chiesa milanese di S. Marta, prediletta dagli ambienti della luogotenenza francese⁽²⁾.

La prima fonte verbale conosciuta sul monumento è la lettera scritta il 2 ottobre 1517 da suor Arcangela Panigarola, superiora del convento di S. Marta, a Denis Bignonnet, vescovo di Saint-Malo e probabile committente di dotazioni artistiche all'interno della chiesa. La priora lo informava che il nuovo governatore Odet de Foix, cugino di Gaston, «non vole muovere el corpo de Foys fini che non habia fata la sua capella, con una archa molto superba, quale andarà a quatro o sese anni a fornirla, como dice li magistri». Il procedere dei lavori è attestato da alcuni documenti della Fabbrica del Duomo di Milano, che nel 1518 e nel 1520 registravano la concessione di maestranze e di marmi da impiegare nell'impresa del monumento⁽³⁾.

All'ottobre 1520 risale la preziosa testimonianza del pellegrino francese Dom Edme, abate di Clairvaux diretto a Roma, che, di passaggio a Milano, riferisce quanto appreso da un suo compagno recatosi in visita alla chiesa di S. Marta. Senza for-

nire una descrizione del monumento in corso di lavorazione, prefigurato come una «chose exquisite», il viaggiatore precisa che l'opera era stata commissionata dal re di Francia per la cifra abnorme di 12000 ducati e che le spese per i lavori avevano già superato di 2000 ducati la somma concordata⁽⁴⁾.

Ricordata a stampa da Cesare Cesariano nel suo *Vitruvio* del 1521, l'impresa dovette assumere un corso incerto già allora, in seguito al vacillare del dominio francese su Milano, definitivamente crollato nel 1525.

Nel suo testamento del 1528, il Bambaia si dichiarava ancora creditore di un imprecisato compenso dovutogli dal re di Francia per quell'opera, incompiuta ma realizzata in molte parti, dichiarandosi anche in possesso di una quantità di marmi rimasti inutilizzati⁽⁵⁾.

La dispersione dei marmi

Prive di un allestimento organico, le numerose sculture del monumento, alcune delle quali non ancora rifinite, si trovavano a metà Cinquecento in una cappella in S. Marta, forse nella parte di clausura, dove furono viste dal Vasari, impressionato dalla rara bellezza di quei marmi e dal loro stato di abbandono, «per terra, in pezzi [...] onde non mi maraviglio che ne siano state rubate alcune figure, e poi vendute, e poste in altri luoghi». Nelle considerazioni entusiastiche sul virtuosismo del Bambaia e sulla sua incompiuta opera («degnissima di essere annoverata fra le più stupende dell'arte», tanto che «mirandola con stupore stetti un pezzo pensando se è possibile che si facciano, con mano e con ferri, sì sottili e maravigliose opere»), il Vasari compiva una clamorosa eccezione al suo scarso apprezzamento per la scultura lombarda, inaugurando la secolare fama dell'artista e contribuendo forse non poco alla progressiva dispersione dei pezzi del monumento, soprattutto delle mirabolanti parti decorative e narrative, per le quali aveva speso i maggiori elogi⁽⁶⁾.

È probabile che gran parte dei marmi avesse lasciato S. Marta già in tardo Cinquecento, ai tempi in cui la superiora Paola Maria Arconati (morta nel 1604) aveva convinto le consorelle a fare «libera renontia di tutte le cose ancora divote di valore, che havevano nelle loro celle, come immagini, e crocifissi, et cose simili, le quali furono vendute, et il prezzo loro fu speso in ornamento dell'altare»⁽⁷⁾. Alla circostanza dovrebbe risalire anche il racconto, trasmesso con numerose varianti, dei danneggiamenti apportati ai rilievi da una suora contraria al loro trasferimento.

Quattro statuette di *Apostoli* erano già state reimpiegate nel 1571 come ornamento del tramezzo del coro dell'abbazia di Chiaravalle⁽⁸⁾.

Un importante nucleo di altri marmi venne acquisito entro il 1618 da Galeazzo Arconati (nipote di Paola Maria, superiora di S. Marta) per la sua ricchissima colle-

zione di sculture antiche distribuita in vari ambienti della villa di famiglia detta il Castellazzo, presso Bollate, dove nel 1673 erano elencati sette rilievi istoriati e tre riquadri decorativi, ma anche una «testa di stucco con il busto con al collo il Tosone di Francia, rappresentante Castone de Foijs», probabilmente un calco del busto ricavato dal ritratto funebre rimasto in S. Marta⁽⁹⁾.

Agli inizi del secolo altri pezzi ornamentali erano approdati alle raccolte milanesi di Jacopo Valeri e Flaminio Piatti, questi ultimi donati poi entro il 1672 dal nipote cardinale Cesare Piatti alla Biblioteca Ambrosiana, dove a metà Ottocento vennero raggiunti da altri marmi del Bambaia, alcuni appartenuti alla tomba e altri no⁽¹⁰⁾.

Per le raccolte sabaude erano giunte nel 1631 in Palazzo Reale a Torino «n. 4 casse, e dentro vi sono bassi rilievi di marmo della sepoltura di Gaston di Foes», mentre un incompiuto rilievo narrativo simile ai due inclusi nel gruppo torinese è registrato nelle collezioni reali di Spagna a partire dal 1686⁽¹¹⁾.

Nel 1674, le monache di S. Marta murarono in verticale nel chiostro il ritratto giacente di Gaston de Foix, corredandolo di una lapide commemorativa in suo onore. L'allestimento, con integrazioni scenografiche in stucco, comprendeva anche due *Putti dolenti* dell'originario corredo marmoreo della tomba, dispersi entro il 1775 e approdati poi alla collezione Borromeo, mentre non includeva una statua di *Apostolo* con la scritta spuria «Isa Pro»⁽¹²⁾.

È questo il primo episodio noto di un memoriale di Gaston de Foix realizzato con reperti dell'originario sepolcro. Altri ne seguirono, messi in opera o soltanto progettati.

Al Castellazzo di Bollate, sottoposto alle ristrutturazioni volute da Giuseppe Maria Arconati, nel 1712 venne approntato un ambiente denominato «Gabinetto di Gaston de Foix», nel quale furono murati alle pareti i rilievi istoriati e decorativi del monumento, anche qui con una lapide, in memoria non solo dell'eroe ma anche dell'iniziativa del nobile Arconati. Sulla sommità della stessa cornice mistilinea in pietra nera che conteneva la lapide, era inserito un ritratto in marmo di Gaston («copiato dalla statua grande [...], ed è ragionevole opera pel tempo poco felice in cui fu condotta») che l'Arconati aveva fatto realizzare in sostituzione di quello in stucco registrato nel 1673⁽¹³⁾.

Entro il 1772, come si apprende da un inventario redatto in tale anno, al Castellazzo erano approdate sei statue di *Apostoli*, cioè «sei figure di marmo bianco storiato appoggiate a pilastrelli di marmo bianco», senza indicazione di provenienza, che non vennero collocate nel «Gabinetto di Gaston de Foix» almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento⁽¹⁴⁾.

Recenti acquisizioni documentarie illuminano su due altri tentativi, entrambi falliti, di allestire in primo Ottocento due memoriali di Gaston de Foix, incentrati sul ritratto funebre⁽¹⁵⁾. Il primo, del 1801, consisteva nel proposito governativo di trasferire il

ritratto da S. Marta alla Biblioteca Ambrosiana, per essere esposto insieme agli altri pezzi del monumento già lì conservati. Il secondo, del 1807, vedeva il conte Alberico di Belgioioso d'Este fare richiesta dell'ambito marmo allo scopo di collocarlo nel suo parco di memorie storiche, appositamente progettato da Leopold Pollack, dove aveva raccolto numerosi antichi marmi milanesi e lombardi, e dove il prestigioso reperto sarebbe stato accompagnato da una lapide commemorativa.

Fu probabilmente in seguito all'insuccesso della sua richiesta che il Belgioioso ne inoltrò una ulteriore per ottenere almeno un calco del ritratto funebre di Gaston⁽¹⁶⁾.

È altresì probabile che la sua prima richiesta fosse caduta nel vuoto a causa dei diversi propositi contemporaneamente coltivati su quel pezzo da Giuseppe Bossi, Segretario dell'Accademia di Brera dal 1801 al gennaio 1807. Il suo radicale programma di rinnovamento dell'istituzione milanese comprendeva la creazione di un museo a scopo didattico⁽¹⁷⁾ e, almeno a quanto affermò oltre mezzo secolo dopo Giuseppe Mongeri, proprio il ritratto funebre di Gaston de Foix «fu la prima opera reclamata dal Bossi per fondare il Museo»⁽¹⁸⁾.

Fu così che l'opera, insieme alla statuetta di *Apostolo* con la scritta «Isa Pro», pervenne a Brera da S. Marta dopo il maggio 1806⁽¹⁹⁾. È risaputo, del resto, che gli inizi della moderna vicenda critica del Bambaia scaturirono dal profondo e multiforme interesse del Bossi verso il grande scultore milanese e il suo capolavoro incompiuto, che portò lo stesso Bossi anche all'acquisto per la propria raccolta personale di due piccoli pilastrini, uno dei quali firmato, allora erroneamente ricondotti al monumento di Gaston de Foix⁽²⁰⁾.

La ricostruzione del monumento di Gaston de Foix. Esordi, culmini e strascichi ottocenteschi di un tema critico

L'interesse critico del Bossi verso il Bambaia e il monumento di Gaston de Foix rientrava nel suo ambizioso progetto di ricostruzione storica dell'arte lombarda, rimasto per larga parte incompiuto nell'esclusiva testimonianza di appunti, missive e altri manoscritti, molti dei quali andati dispersi e su cui non si è ancora riusciti a fare luce⁽²¹⁾.

Tra questi materiali era ricordata anche la corrispondenza intrattenuta dal Bossi con altri eruditi riguardo al tema della ricomposizione del monumento bambaiesco, che egli riuscì a elaborare compiutamente in un testo giunto fino a noi, ma del quale non è chiara la genesi⁽²²⁾.

Certo è che già sul finire del 1809 egli aveva approntato una «descrizione del monumento di Gaston de Foix», esposta personalmente al Castellazzo qualche giorno prima del 27 dicembre, come ricorda un'annotazione delle sue memorie autobiografiche⁽²³⁾.

Non si sa fino a che punto tale «descrizione» rispecchiasse la definitiva versione che il Bossi lesse all'Accademia di Brera nei primi mesi del 1813, data integralmente alle stampe solo nel 1852, ma riportata per larghi stralci già nel 1816 sulla *Storia della Scultura* del Cicognara, col corredo illustrativo di qualche incisione raffigurante dettagli della figura giacente e l'*Apostolo* «Isa Pro»⁽²⁴⁾.

Sotto il segno della ricomposizione del monumento di Gaston de Foix, Giuseppe Bossi inaugurava così la riscoperta moderna del Bambaia, introducendo uno specifico tema storiografico destinato ad un inesorabile successo nel corso del secolo.

La sua proposta di ricomposizione prevedeva come elementi fondamentali i sette rilievi narrativi, i tre decorativi e le sei statue del Castellazzo (ancora collocate «nella vicina Galleria» e non nella «picciola stanza [...] consacrata a questi egregi marmi»), le altre quattro statue di *Apostoli* a Chiaravalle, l'*Apostolo* «Isa Pro» e il ritratto funebre del condottiero, pervenuti a Brera, e i tre rilievi ornamentali dell'Ambrosiana. In totale, Bossi aveva raggruppato undici statue di *Apostoli*, sette rilievi con le *Storie di Gaston de Foix* e altri sei con decorazioni, oltre al risaputo ritratto funebre.

Egli non conosceva il cospicuo nucleo torinese e il riquadro di Madrid, né l'ulteriore gruppo di rilievi che, insieme alla statua mancante del ciclo degli *Apostoli* – così finalmente completato –, sarebbe giunto in Ambrosiana nel 1847, per legato di Luigi Confalonieri⁽²⁵⁾.

A Bossi non era noto neppure il disegno, oggi al Victoria and Albert Museum, divenuto famoso solo dopo il 1862, quando John Charles Robinson lo riconobbe come preparatorio del monumento⁽²⁶⁾. Pur trattandosi di un progetto parziale o non definitivo, come dimostrerebbe la mancanza di corrispondenze con buona parte dei rilievi noti, esso illustra tuttavia il ciclo degli *Apostoli* inequivocabilmente riconducibile alle 12 statue giunte fino a noi, ugualmente sedute su un piedistallo, con un pilastro retrostante a fare come da schienale. Contemporaneamente, Robinson aveva riconosciuto come parti della tomba anche tre statue di *Virtù*, le prime figure stanti fin lì ricondotte al monumento, due delle quali di sua proprietà e tutte oggi al Victoria and Albert⁽²⁷⁾.

A Brera, che dal novembre 1862 era anche sede del neonato Museo Patrio di Archeologia (aperto al pubblico nell'aprile del 1867) e dove già erano conservati da oltre mezzo secolo il ritratto giacente di Gaston e l'*Apostolo* «Isa Pro», confluirono nel 1863 gli altri quattro *Apostoli* dell'abbazia di Chiaravalle, oltre a una statuetta mutila di *Virtù*, analoga alle tre londinesi⁽²⁸⁾.

La formazione di nuovi importanti gruppi di resti della tomba e l'incremento di quelli già costituiti, unitamente alle scoperte di Charles Robinson, curatore delle collezioni di scultura italiana al South Kensington Museum, portarono il problema della ricostruzione del complesso scultoreo al di là della dimensione puramente teo-

rica, nella concreta aspirazione a restituire materialmente attraverso i calchi l'insieme delle sculture che lo componevano.

Non è chiara la genesi di questo proposito di ricostruzione tramite calchi, che, a quanto pare, ebbe in Inghilterra la prima ricezione a livello istituzionale, per poi tradursi fattivamente in Italia, dove l'unità nazionale appena conquistata aveva portato con sé una riscoperta e una rilettura identitaria delle glorie del passato.

Due documenti appena ritrovati e generosamente segnalati da Laura Basso contengono notizie di estrema importanza circa le prime formature di Pietro Pierotti sui marmi dispersi del monumento di Gaston de Foix. Il primo rivela che già nel 1850 egli era intento a trarre il calco del ritratto funebre di Gaston de Foix nell'oratorio del palazzo di Brera. Nel secondo, una lettera scritta di suo pugno alla fine del 1862, il Pierotti affermava di avere iniziato una quindicina d'anni prima la formatura dei pezzi del monumento smembrato, nella speranza di riuscire in futuro a ricomporre i calchi sulla base del disegno di Londra, allora appena identificato come possibile progetto del complesso funebre⁽²⁹⁾.

Che il Pierotti avesse proceduto lungo gli anni Cinquanta a trarre le forme di vari marmi appartenuti al monumento, o reputati tali, è comprovato da alcuni elenchi di calchi da lui consegnati nel 1854 e nel 1861 all'Accademia di Brera per la scuola di Ornato⁽³⁰⁾.

Entro il 1860, il Pierotti aveva già messo insieme un buon nucleo di matrici ricavate da marmi del monumento, come si apprende dal marginale ma eloquente passo di una nota delle *Storie bresciane* di Federico Odorici. In una digressione sul sacco di Brescia a opera delle truppe di Gaston de Foix, l'autore accenna alle raffigurazioni della scena nei rilievi del monumento del condottiero francese, e aggiunge: «il bravo scultore Pietro Pierotti nel suo magnifico studio al Seminario di porta Nuova n. 1 raccolse a gran fatica i modelli gittati da lui medesimo di que' frammenti, sicché tutto lo riunì compresi due bassorilievi recanti appunto la presa di Brescia»⁽³¹⁾.

Di lì a poco, nella prestigiosa cornice dell'Esposizione Internazionale di Londra del 1862, il Pierotti allestì pubblicamente forse per la prima volta una «plaster copy of Gaston de Foix's monument», di cui purtroppo resta ignota la composizione. La preziosa notizia, rintracciata da Nicoletta Serio e comunicatami da Laura Basso, va probabilmente messa in rapporto con quanto riferito in un articolo pubblicato lo stesso anno dall'archeologo Bernardino Biondelli, membro della neonata Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano: «Accogliendo le parti superstiti già note colle molte notizie tramandate dal Bossi, e raffrontandole al complessivo concetto dell'autore chiaramente espresso nel disegno originale, possiamo formarci sufficiente idea della ricchezza di questa composizione [...]. Che anzi sappiamo, che il valente formatore e plasticatore Pietro Pierotti, il quale con somma diligenza e perizia trasse dagli originali le forme di quanto rimane per commissione di un museo di

Londra, sta ora architettando la composizione, conciliando le norme dal disegno originale tracciate colle dimensioni dei singoli marmi, e colla conveniente distribuzione delle rispettive parti»⁽³²⁾.

Non si sa a quale «museo di Londra» alludesse il Biondelli. Si conosce tuttavia una lettera scritta da Giovanni Morelli il 24 ottobre 1868 al direttore del British Museum, Austen Henry Layard, per proporgli l'idea di fare eseguire i calchi in gesso di tutti i frammenti del monumento di Gaston de Foix conservati in Italia, e riallestirli in una ricomposizione all'interno di una delle sale del Museo di Kensington⁽³³⁾. Può darsi che l'interessamento da parte inglese a tale operazione fosse connesso anche ai preparativi per l'apertura, nel 1873, delle *Cast Courts*, cioè la gipsoteca oggi presso il Victoria and Albert. Essa comprende tuttora importanti calchi di parti del monumento a Gaston de Foix, che tuttavia risultano avere fatto ingresso nella raccolta solo nel 1884.

Sul versante delle istituzioni pubbliche italiane, è nel 1870 che inizia a manifestarsi il proposito di una ricomposizione del monumento bambaiesco tramite calchi in gesso, come risulta in quell'anno da due verbali di riunioni della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano⁽³⁴⁾.

Il primo, relativo alla riunione del 29 novembre – cui presenziarono i membri Giuseppe Bertini, Giovanni Brocca, Carlo Barbiano di Belgioioso, Francesco Rossi, Giulio Carcano, Giuseppe Pietro Maggi e il Segretario Antonio Caimi – riferisce che era stato sottoposto alla Consulta «un progetto del Sig. Ministro della Istruzione pubblica», consistente nel tentativo «di reintegrare il monumento di Gastone di Foix del Busti coi getti in gesso delle parti mancanti». Veniva così dato incarico al Caimi di vagliare le possibilità di realizzazione e di riferirne nella riunione seguente.

Tre settimane dopo, nella seduta del 20 dicembre, costui informò di avere consultato il formatore Pietro Pierotti, che aveva giudicato «impossibile» rintracciare tutti i pezzi dispersi, ma «tuttavia si ripromette di ricomporlo in modo da presentare una giusta idea del concetto dell'autore».

L'assenza di successive annotazioni nel fondo archivistico della Consulta milanese dipende dal fatto risaputo che il progetto trovò seguito e realizzazione in seno a un'altra istituzione, l'Accademia di Brera, nel quadro della grande mostra d'arte antica aperta sul finire del 1872, quando fu inaugurato il monumento a Leonardo da Vinci in piazza della Scala. L'esposizione di Brera, vero e proprio *grande evento* promosso dalla stampa come «festa dell'arte», ospitava infatti per disposizione ministeriale una sezione espressamente dedicata alla ricostruzione del monumento di Gaston de Foix⁽³⁵⁾.

Non vi è dubbio, pertanto, che nei due documenti appena esaminati si trovi un diretto antefatto dell'impresa braidense, sia nella prima notizia fin qui conosciuta del «progetto del Sig. Ministro della Istruzione pubblica», il milanese Cesare Correnti, sia in

quella delle preliminari «pratiche fatte presso lo scultore Pierotti», che, come si è visto, già da una ventina d'anni andava traendo calchi dai marmi del monumento, alcuni dei quali venduti all'Accademia di Brera, altri realizzati per proprio conto nel proposito di ricostruirlo, e già aveva sottoposto la sua proposta a «un museo di Londra».

Del resto, anche quasi tutti gli altri personaggi che curarono l'impresa in veste istituzionale alternarono cariche sia alla Consulta che all'Accademia⁽³⁶⁾. L'archivio di quest'ultima conserva un cospicuo fascicolo di documenti relativi all'impresa del 1872, che permettono di ripercorrerne in maniera piuttosto dettagliata il breve ma difficoltoso cammino⁽³⁷⁾.

Nei primi di novembre del 1871, il ministro Cesare Correnti ufficializzò il progetto tramite un decreto in due articoli, di cui fu inviata copia all'Accademia il giorno 9⁽³⁸⁾. Premessa la volontà del ministro «che il secondo Congresso Artistico, convocato a Milano per l'autunno dell'anno prossimo 1872 sia contrassegnato in modo duraturo con un'opera, che giovi alla storia dell'arte e richiami in onore la tradizione dell'antica Scuola Milanese», il decreto stabiliva che in quell'occasione si dovesse operare una ricomposizione del monumento tramite i pezzi originali disponibili, «supplendo le parti che mancano con gessi diligentemente formati», per i quali veniva stanziata la somma di 5000 lire da destinare a Pietro Pierotti incaricato dei lavori di formatura, mentre «la direzione e la sorveglianza del lavoro» veniva assegnata alla presidenza dell'Accademia.

Questa designò il 13 novembre un'apposita Commissione – composta da Carlo Belgioioso (Presidente), Giuseppe Mongeri (Segretario), Claudio Bernacchi, Giovanni Brocca e Giovanni Strazza –, che prese subito contatti col Pierotti, sottoponendogli già agli inizi di dicembre una bozza di contratto ben articolata⁽³⁹⁾.

Essa impegnava il formatore a preparare innanzitutto gli elenchi dei calchi da impiegare per la ricostruzione, oltre a un non meglio precisato «modellino» del monumento, quasi certamente ispirato al disegno di Londra. Il Pierotti avrebbe dovuto poi costruire una solida impalcatura di legno e ferro per sostenere l'apparato dei calchi ricomposti. La consegna dei calchi era stabilita per la fine di giugno, e il compenso era fissato in 5000 lire, cioè l'intera somma stanziata dal ministro, da corrispondere in più rate al Pierotti. Nel condurre il lavoro, egli era tenuto a seguire il giudizio e le direttive della Commissione.

Questo contratto rimase tuttavia abbozzato sulla carta, con alcune correzioni e integrazioni a matita dalle quali si evincono chiaramente le prime perplessità maturate dalla Commissione su un progetto rivelatosi già a un primo e serio approccio assai più difficoltoso di quanto avessero ingenuamente fantasticato il ministro e il Pierotti. L'enorme numero di pezzi erratici allora ritenuti parte del monumento, molti dei quali scoperti solo più tardi come pertinenti ad altri complessi o comunque estranei al nucleo della tomba di Gaston, non riusciva a trovar posto nel disegno di Londra,

cosicché la Commissione si persuase che alcune parti, come i grandi riquadri narrativi del Castellazzo, fossero destinati in origine alle pareti della cappella che avrebbe dovuto ospitare il monumento funebre. A evitare confusioni, non bastò rettificare al Pierotti che il suo «modellino» doveva limitarsi al solo sarcofago, poiché anche l'esame di alcuni originali sicuramente connessi a tale nucleo, come le statue degli *Apostoli*, portò al riscontro di conformazioni predisposte per raccordi non compatibili con l'insieme illustrato nel disegno di Londra⁽⁴⁰⁾.

Le entusiastiche aspettative del ministro Correnti e del formatore Pierotti lasciarono ben presto il campo ai cupi dilemmi della Commissione, che nel giro di pochi giorni si risolse a giudicare impraticabile un'ipotesi verosimile di ricostruzione basata sulle conoscenze vigenti. Trovatisi così nella condizione di dover portare a compimento un'iniziativa fortemente caldeggiata dal ministro ma destinata a un inesorabile e clamoroso insuccesso, con le gravi critiche a cui avrebbe potuto dare luogo, la Commissione, insediata da appena un mese, decise di ridimensionare le ambizioni dell'impresa.

Di ciò risulta ampia discussione nei verbali delle due sedute del 19 e 21 dicembre, le cui unanimi conclusioni vennero comunicate al ministro in una lunga e articolata lettera redatta il giorno 23⁽⁴¹⁾. Il Correnti veniva informato delle scelte della Commissione di desistere dal progetto originario («prima di procedere oltre, onde non inoltrarvisi col pericolo di tardivi e dolorosi disinganni»), e di ripiegare invece su una semplice raccolta ed esposizione dei pezzi, in un allestimento non ricostruttivo, giudicando l'operazione «già abbastanza nobile ed elevata per costituire, fin da principio, la migliore illustrazione dell'impresa del Busti».

La sconsolata risposta del ministro giunse in una lettera del 20 gennaio 1872: «bisognerà rassegnarci, come propose la Commissione, a raccogliere quanto di quel monumento esiste in Italia e fuori, facendo ritornare gli originali per mezzo de' calchi; l'esposizione ordinata de' quali pezzi non sarà piccolo ornamento della Mostra»⁽⁴²⁾.

Su questi rinnovati presupposti, i lavori ripresero subito intensamente, ma si svolsero incontrando una serie di attriti e incomprensioni di vario genere tra la Commissione e il Pierotti. Quest'ultimo, che in qualche misura doveva avere alimentato l'illusione di poter ricomporre il complesso scultoreo, veniva ora sottoposto a condizioni operative e controlli molto più rigidi da parte della Commissione, conformemente a nuovi accordi sottoscritti in febbraio⁽⁴³⁾, nei quali era fra l'altro riservata alla Commissione la facoltà di decidere il prezzo dei singoli pezzi.

Per lo specifico dei calchi da eseguire e i relativi termini di consegna, il nuovo contratto col Pierotti stabiliva «che i pezzi di cui sarà da convenire in sede separata, sono quelli tutti che si trovassero riguardare il monumento medesimo e che dovranno essere consegnati immancabilmente per la fine di giugno – anzi a

rettificazione di questo termine di comune accordo – per la metà del prossimo luglio».

A tale fase risalgono alcuni dettagliati elenchi assai interessanti dei gessi destinati all'esposizione⁽⁴⁴⁾, dove sono distinti i calchi già eseguiti da quelli ancora da formare, con i rispettivi prezzi, ricavati dagli originali dei principali nuclei. Si apprende innanzitutto che il Pierotti disponeva già delle matrici di 41 pezzi, tratte da quasi tutti gli originali di Brera, Ambrosiana, Torino e Londra, mentre gli mancavano ancora da formare quasi tutti i marmi del Castellazzo.

La registrazione di tale lacuna risulta strana: si è infatti visto come lo storico bresciano Federico Odorici avesse citato già nel 1860 presso il Pierotti alcuni calchi derivati dai rilievi narrativi del Castellazzo, alludendo peraltro esplicitamente ai «frammenti» che «adornano la villa di un illustre Milanese»⁽⁴⁵⁾. È dunque probabile che i calchi citati dall'Odorici corrispondessero a esemplari realizzati in modo non conforme alle esigenze dell'esposizione di Brera.

L'inclusione dei calchi dei pezzi braidensi rende chiaro che, diversamente dai propositi iniziali del ministro, la Commissione decise di esporre soltanto gessi. Questa scelta, come si vedrà, ebbe un'unica eccezione in una statuetta marmorea comparsa poco prima dell'apertura della mostra.

Gli elenchi e i testi delle lettere e dei verbali a cui sono allegati testimoniano di alcuni disaccordi subito insorti tra il Pierotti e la Commissione sui prezzi e sui tempi di consegna.

L'elenco del primo lotto di 41 pezzi, redatto come preventivo dal Pierotti e allegato al verbale della seduta del 22 febbraio, riporta prezzi più che doppi (per un totale di 2975 lire) rispetto a quelli del corrispondente elenco prodotto in risposta dalla Commissione (con totale ridotto a 1275 lire) e inoltrato al Pierotti con una lettera datata 7 marzo, «coll'indicazione dei singoli prezzi ai quali la Commissione ha stimato limitarli in seguito a mature considerazioni ed a verbali intelligenze. Su queste basi la Commissione non intende ammettere modificazione veruna. In quanto alla consegna dei pezzi formati a perfezione ed in ogni modo, col diritto della Commissione stessa di respingere quelli che a suo giudizio credesse incompletamente riusciti, essi saranno immancabilmente consegnati pel giorno venti del prossimo aprile».

Alla consegna dei 41 pezzi, il Pierotti avrebbe ricevuto 850 lire, cioè due terzi dell'intero pagamento dovutogli per quel lotto, dopodiché avrebbe dovuto procedere alla formatura dei rimanenti marmi conservati al Castellazzo⁽⁴⁶⁾.

Nella sua risposta dell'11 marzo, il Pierotti accettò la revisione dei compensi, chiedendo però alla Commissione di «voler essere indulgente se vi vorrà qualche giorno di più dell'epoca fissata del 20 prossimo aprile». Pur con qualche lacuna, i 41 calchi del primo elenco vennero consegnati dal Pierotti in due riprese entro il 27 mag-

gio. La Commissione decise così di procedere al primo pagamento, elevato da 850 a 1000 lire, e di fargli iniziare i lavori di formatura al Castellazzo, fissando a metà luglio il termine per la nuova consegna⁽⁴⁷⁾.

Anch'esso venne ampiamente disatteso, tanto che a metà agosto la Commissione impose una sorta di ultimatum al Pierotti, facendogli presente che se non avesse consegnato entro il 20 di quel mese, l'accettazione dei pezzi sarebbe stata subordinata al voto della Commissione. I 18 calchi ripresi dai marmi del Castellazzo vennero approvati soltanto il 23 settembre, con la mostra già aperta da quasi un mese. Nel contempo la Commissione decretò di liquidare l'artista con 2280 lire, conteggiando le 2005 pattuite per quest'ultima consegna, più le 275 residue del compenso della prima⁽⁴⁸⁾.

Per un totale di 3280 lire, il Pierotti aveva consegnato tutti i 59 calchi utilizzati per la mostra, enumerati nel relativo catalogo a stampa. Insieme a questi venne esposto all'ultimo momento un unico marmo, fin lì sconosciuto e non citato nel catalogo: una statuetta di *Guerriero* posseduta dal conte Passalacqua di Milano, messa all'asta tre anni dopo e acquistata dal collezionista parigino Edouard André, ancor oggi conservata nella sua casa-museo⁽⁴⁹⁾.

Dell'allestimento dei calchi alla grande mostra del 1872 non è emersa a tutt'oggi alcuna documentazione, né fotografica né descrittiva, e anche i numerosi testi a stampa dedicati all'evento, compreso il catalogo, recano semplici elencazioni dei pezzi o digressioni sul monumento e sul problema della sua composizione, senza fare alcun cenno, se non minimale, sulla disposizione dei calchi nella sede espositiva. Anzi, proprio l'elenco dei gessi riportato nel catalogo appare talmente confusionario e privo di criteri – coi pezzi ordinati in una sequenza del tutto casuale, non rispondente né alla tipologia né all'ubicazione degli originali (in qualche caso addirittura omessa), e secondo una inusitata forma di numerazione –, da sembrare quasi fatto apposta per evitare allusioni a un qualsiasi abbinamento dei pezzi, anche nel caso delle serie evidentemente omogenee⁽⁵⁰⁾. Addirittura vennero ricavati ed esposti disgiuntamente i calchi tratti da parti di medesimi blocchi marmorei, come è il caso dei pilastrelli decorativi abbinati alle quattro *Scene della Passione di Cristo* in Ambrosiana, che in quell'occasione «furono cacciati in un'altra vetrina come pezzi sparsi»⁽⁵¹⁾.

L'impresa realizzata non fu che un vago riflesso dell'originario progetto ministeriale, ma non dovette soddisfare nemmeno i curatori della mostra e l'ambiente di Brera, come si evince ancor più chiaramente dagli Atti dell'Accademia. La *Relazione del Comitato Esecutivo per l'Esposizione Nazionale* del 1 dicembre 1872, in un lungo resoconto sulla grande mostra di arte antica, apriva infatti sotto forma di una diplomatica presa di distanze il paragrafo intitolato *Monumento a Gastone di Foix*: «Noi dobbiamo, qui, toccare ad un altro argomento non considerato nel programma acca-

demico ed estraneo quasi allo stesso Comitato; ma esso si collega siffattamente alla nostra festa artistica che, per sua natura, si ripone sotto il patronato vostro. Al ministro Correnti, già benemerito dell'arte italiana a più d'un titolo, sono dovute e l'idea e l'iniziativa di quanto riguarda quest'opera»⁽⁵²⁾.

Il paragrafo seguiva esponendo il percorso operativo dell'impresa, la disillusione che l'aveva accompagnata fin da subito, e le incognite rimaste su quel nucleo di calchi a cui non si era riuscito a dare ordine: «Non è già che qui si confini il numero dei pezzi spettanti al monumento; la Commissione incaricata di raccogliarli si affrettava anzi a dichiarare non avere inteso di avere compiuta la raccolta, tanto più di fronte ai molti pezzi che intorno vengono designandosi, ma tuttavia incerti. Essa ha voluto limitarsi ai più noti ed agl'incontestabili per quanto è lecito di fare uso di questa qualificazione in un caso nel quale, come si disse, il mistero è ben altrimenti che dissipato. Laonde, convinta che altri pezzi, e non in piccolo numero, debbano trovarsi qua e là dispersi, fa voto perché possano venire aggiunti a questa già considerevole e preziosa raccolta cui la solennità trascorsa ha dato origine, e dalla quale trovavasi fatta depositaria l'Accademia, vero incitamento a studi e meditazioni per gl'indagatori delle memorie intorno alla storia dell'Arte lombarda».

La Commissione non era infatti riuscita a esaminare per via dei tempi stretti un'ulteriore trentina circa di pezzi, conosciuti quasi esclusivamente da segnalazioni personali e ubicati in sedi pubbliche e private tra Belgioioso, Savona, Novi Ligure, Modena, Varese, Lione, Orléans, Parigi e Vienna. A parte qualche eccezione, di questi pezzi si trovano poche informazioni, vaghe e disordinate nei documenti della Commissione e nell'ultima parte dell'articolo che il Mongeri aveva fatto uscire in più puntate sulla rivista «La Perseveranza» ai primi di ottobre del 1872, quando la mostra era ancora aperta⁽⁵³⁾.

** La seconda parte di questo studio verrà pubblicata nel prossimo numero della rivista. Un sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno reso possibile questo lavoro col loro prezioso aiuto, specialmente Laura Basso, cui devo la segnalazione di due documenti fondamentali, e con la quale ho potuto confrontarmi su questi temi. Grazie, in modo particolare, anche a Nicoletta Serio, Valter Rosa, Francesca Valli, Dario Trento, Francesca Tasso, Gloria Piani, John Winter.*

- ⁽¹⁾ Per tutti i temi qui trattati è implicito il rimando a G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990. Per la schedatura delle opere del Bambaia e per questioni più generali si veda M.T. FIORIO, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990, oltre a EAD., in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche-Sculture*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 2009 (citare nel dettaglio alle note seguenti). Soprattutto per le vicende documentarie, la dispersione dei pezzi del monumento di Gaston de Foix si veda J. SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix*, in *Agostino Busti detto il Bambaia. 1483-1548. Il monumento di Gaston de Foix duca di Nemours, maresciallo di Francia, luogotenente di Luigi XII. Castello Sforzesco di Milano, un capolavoro acquisito*, Milano 1990, pp. 32-61, contenente anche una proposta di ricomposizione del monumento.
- ⁽²⁾ Sulla committenza in Santa Marta si veda C. QUATTRINI, *Artisti e committenti a Santa Marta al tempo di Arcangela Panigarola*, in *Veronica Negroni da Binasco (1445-1497). Contesto storico e dinamiche di un culto agostiniano tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Milano-Binasco 28-29 maggio 2010), a cura di P. Piatti, in corso di pubblicazione, con bibliografia precedente.
- ⁽³⁾ Sulla lettera della Panigarola e sul prestito di maestri da parte della Fabbrica del Duomo, vedi SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento*, cit. n. 1, pp. 34-37.
- ⁽⁴⁾ G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 79-80.
- ⁽⁵⁾ Sulla testimonianza del Cesariano e sul testamento del Bambaia, vedi SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento*, cit. n. 1, pp. 35-36, 58 note 31, 33.
- ⁽⁶⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 3-4.
- ⁽⁷⁾ P. FERRARIO, *La 'Regia Villa'. Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Olgiate Olona 1996, p. 37 (per la parentela tra la superiora Paola Maria e il conte Galeazzo Arconati); SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento*, cit. n. 1, p. 40 (per la rinuncia e la vendita dei beni di S. Marta).
- ⁽⁸⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 6; FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 36-38, cat. 3.3-3.6.
- ⁽⁹⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 7-8; FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 44-48, 52, 60-61, cat. 3.14-3.20, 3.25-3.26, 3.41-3.42.
- ⁽¹⁰⁾ Sui pezzi del legato Piatti si veda la scheda di M.T. FIORIO, in *Pinacoteca Ambrosiana*, cit. n. 1, pp. 145-147, cat. 1632-1633; su quelli approdati successivamente in Ambrosiana, *ibid.*, pp. 147-156, cat. 1634-1646.
- ⁽¹¹⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 9; FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 54-55, 66-68, cat. 3.29-3.32, 3.47-3.49. La precoce registrazione dei pezzi nelle collezioni sabaude è riportata da Agosti, mentre l'ingresso in tardo Seicento del rilievo di Madrid nelle raccolte reali è noto a partire da *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, a cura di R. Coppel Aréizaga, Madrid 1998, p. 54, cat. 4.
- ⁽¹²⁾ A Francesco Repishti si deve il recente ritrovamento dell'unica memoria grafica fin qui conosciuta dell'allestimento, in un disegno di primo Settecento conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi [riprodotto da V. ZANI, *Il ritratto funebre di Gaston de Foix in primo Ottocento tra tutela, studio e collezionismo*, «Arte lombarda», 160 (2010), pp. 63-64]. Sui due *Putti dolenti*,

individuati qualche anno fa grazie alle ricerche di Mauro Natale, si veda la scheda di V. ZANI in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006-9 aprile 2007), a cura di M. Natale, Milano 2006, pp. 192-199, cat. 21.

- ⁽¹³⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 10; citazione da G. BOSSI, *Descrizione del monumento di Gaston de Foix scolpito da Agostino Busti detto il Bambaia*, a cura di F. Longhena, Milano 1852 (rist. anast. in G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I-II, Firenze 1982, I, pp. 85-133), p. 27.
- ⁽¹⁴⁾ FERRARIO, *La "Regia Villa"*, cit. n. 7, p. 29; la mancata collocazione delle sei statue nel Gabinetto di Gaston de Foix è riferita da BOSSI, *Descrizione del monumento di Gaston de Foix*, cit. n. 13, pp. 4-5.
- ⁽¹⁵⁾ Si veda ZANI, *Il ritratto funebre*, cit. n. 12, p. 69 nota 31.
- ⁽¹⁶⁾ Questa richiesta del calco, di cui non è stata reperita l'originaria documentazione, è menzionata in un articolo di Gerolamo D'Adda [G. D'ADDA, *Art et industrie au XVI siècle. Le tombeau de Gaston de Foix*, «Gazette des beaux arts», XVIII, 15 (1876), pp. 442-450; XVIII, 16 (1876), pp. 483-499, p. 484, nota 1], che la riconduce al 1807. Sul Belgioioso e le sue raccolte si veda E. BIANCHI, *La committenza e la collezione d'arte di Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este*, «Archivio Storico Lombardo», CXXVIII, 8 (2002), pp. 397-405, oltre alla bibliografia più recente segnalata da ZANI, *Il ritratto funebre*, cit. n. 12.
- ⁽¹⁷⁾ S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 38 (1989), pp. 71-90; F. VALLI, *Dalle raccolte didattiche al museo. Modelli della formazione artistica a Brera fra Sette e Ottocento*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti del convegno (Milano, 4-5 febbraio 1997), Milano 1999, pp. 281-309. I monumenti lapidei raccolti in Accademia divennero poi il nucleo originario del Museo Patrio di Archeologia, fondato nel 1862 e traslocato all'immediato inizio del Novecento nella nuova sede del Castello Sforzesco (per la storia e i mutamenti di questa istituzione si veda R. LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989; EAD., *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995).
- ⁽¹⁸⁾ G. MONGERI, *Il nuovo Museo Archeologico in Milano*, «Annali universali di statistica, economia pubblica, legislazione, storia, viaggi e commercio», XIII, 37 (1863), p. 185.
- ⁽¹⁹⁾ FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 34-36, cat. 3.1-3.2. Sui problemi di definizione della precisa data d'ingresso a Brera di queste opere si veda ZANI, *Il ritratto funebre*, cit. n. 12, p. 65 e nota 9.
- ⁽²⁰⁾ FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 24-26, cat. 2.4-2.5. I due pilastri, oggi esposti ai Musei Civici del Castello Sforzesco, sono accertati nella loro provenienza dal monumento Orsini, realizzato nel 1517 per la distrutta chiesa milanese di S. Maria della Scala.
- ⁽²¹⁾ D. TRENTO, *Il 'Cenacolo' di Bossi protolibro di storia dell'arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi*, cit. n. 17, p. 177; vedi anche ZANI, *Il ritratto funebre*, cit. n. 12, p. 66 e nota 10.
- ⁽²²⁾ D'ADDA, *Art et industrie*, cit. n. 16, pp. 448-449, nota 2: «Le carton-dossier de Busti contient la correspondance de Bossi avec Rosmini, Pecchio et autres hommes de l'époque, à l'occasion de son *Mémoire* sur le monument de Gaston, lu à l'Institut de Milan en 1813».
- ⁽²³⁾ G. BOSSI, *Le memorie*, a cura di G. Nicodemi, Busto Arsizio 1925, p. 52, doc. 34.

- ⁽²⁴⁾ BOSSI, *Descrizione del monumento di Gaston de Foix*, cit. n. 13; L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX*, I-VII, Venezia 1816, II, pp. 353-360.
- ⁽²⁵⁾ Per il riquadro di Madrid si veda *supra*, nota 11. Oltre alla statua di *Apostolo*, il gruppo di marmi approdato nell'Ottocento in Ambrosiana comprendeva una serie di rilievi decorativi (di cui due con targhe senza iscrizioni), e una serie di quattro scene dedicate alla *Passione di Cristo* (due delle quali scolpite sullo stesso blocco di marmo) con abbinati due propri pilastri decorativi (vedi *supra*, nota 10).
- ⁽²⁶⁾ J. C. ROBINSON, *South Kensington Museum. Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art*, London 186, p. 173; P. WARD JACKSON, *Victoria and Albert Museum. Italian Drawings*, I, London 1979, pp. 30-32, cat. 28. Recentemente Pier Luigi Mulas ha spostato sul miniaturista Giovanni Giacomo Decio l'attribuzione dell'intero *corpus* grafico precedentemente riferito al Bambaia, riconoscendo comunque nel foglio londinese «un'esercitazione grafica di Giovanni Giacomo Decio, nata intorno all'elaborazione del progetto per la tomba di Gaston de Foix, di cui riflette con ogni probabilità più di un aspetto nella concezione generale come nei dettagli iconografici» (P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniaturista dei corali di Vigevano*, Parona Lomellina 2009, pp. 68-95, 116-128, catt. 4-10; sul disegno di Londra, pp. 120-121 cat. 5).
- ⁽²⁷⁾ FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 48-49, cat. 3.21-3.23.
- ⁽²⁸⁾ Sulla storia del Museo Patrio di Archeologia si veda LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta*, cit. n. 17, e EAD., *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco*, cit. n. 17. Per la statuetta, FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 64-65, cat. 3.46, e AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 41, nota 73, che ricordano la precedente appartenenza dell'opera a Giuseppe Ceruti. Una serie di documenti identificati da Laura Basso (il primo dei quali è qui trascritto in Appendice documentaria, doc. II) permette di chiarire con una certa precisione le vicende dell'acquisizione: si apprende che il pezzo era in procinto di essere venduto dal Ceruti a un collezionista berlinese, e che fu Pietro Pierotti, a fine novembre 1862, a informare della vicenda l'autorità competente, sollecitandola a esercitare il diritto di prelazione.
- ⁽²⁹⁾ Appendice documentaria, docc. I-II. Sul disegno vedi *supra*, nota 26. In specifico su Pietro Pierotti e i formatori milanesi del suo tempo si rimanda a un paragrafo apposito nella prossima parte del presente studio. Si veda inoltre qui l'appendice documentaria, doc. XX.
- ⁽³⁰⁾ Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Tea, G. III. 26; N. III. 6. Tali documenti, relativi a calchi per uso didattico, verranno esaminati nella prossima parte del presente studio.
- ⁽³¹⁾ F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi fino all'età nostra narrate da Federico Odorici*, vol. IX, Brescia 1860, p. 102, nota 4.
- ⁽³²⁾ *International Exhibition, 1862. Kingdom of Italy. Official descriptive catalogue. Published by order of the Royal Italian Commission*, London 1862, p. 338 cat. 2105; *Exposition Internationale de 1862. Royaume d'Italie. Catalogue officiel descriptif. Publié par ordre de la Commission Royale Italienne*, Paris 1862, p. 414 cat. 2102. B. BIONDELLI, *Sulle antichità e sui restauri di Milano*, «Il Politecnico», XIII (1862), p. 222-232, p. 231; notizie sul Biondelli si trovano in S. RICCI, *Degli studii archeologici in Milano. Riassunto della lezione di archeologia tenuta nella R. Accademia Scientifico-Letteraria di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XXVI, 21 (1899), pp. 107-108. Sui calchi del monumento giunti successivamente al South Kensington Museum di Londra (oggi Victoria and Albert Museum), si veda P. PANAZZA, *La "Folgore" di gesso: i calchi del monumento di Gaston de Foix al Victoria and Albert Museum di Londra*, in *Brescia nell'età delle guerre d'Italia: studi in occasione de V centenario del sacco del 1512*, atti della giornata di studi (Brescia, 18 febbraio 2012).

- ⁽³³⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 41, nota 71.
- ⁽³⁴⁾ Dei due verbali, già regestati da Rina La Guardia (LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta*, cit. n. 17, p. 286, docc. 2259, 2261), sono qui trascritti i passi richiamati in Appendice documentaria, docc. III-IV.
- ⁽³⁵⁾ AGOSTI, *Bambaia*, cit. n. 1, p. 26.
- ⁽³⁶⁾ Tra i membri della Consulta, ricoprirono cariche in Accademia Carlo Barbiano di Belgioioso (Presidente dal 1861 al 1867), Giulio Carcano (Segretario interinale tra il 1859 e il 1860), Antonio Caimi (Segretario dal 1860 al 1877 e docente della Scuola di Estetica dal 1860 al 1877), Giuseppe Bertini (docente della Scuola di Pittura dal 1860 al 1898). Il Belgioioso fu anche Presidente della Commissione designata dall'Accademia a fine 1871 per curare la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix (vedi *infra*, nota 39). Della Consulta faceva parte anche Bernardino Biondelli (vedi *supra*, nota 32).
- ⁽³⁷⁾ Si tratta di un fascicolo già segnalato da F. FERGONZI, *I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'Ottocento*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di M. Ceriana e G. Agosti, Firenze 1997, pp. 197, 202 nota 25, il cui contenuto è qui regestato e in parte trascritto in Appendice documentaria (docc. V-XLVI; i restanti documenti del fascicolo verranno pubblicati nella seconda parte del presente studio).
- ⁽³⁸⁾ Appendice documentaria, doc. V.
- ⁽³⁹⁾ La nomina della Commissione è ricordata in una lettera dell'anno seguente (qui in Appendice documentaria, doc. XLI). Come già osservato (vedi *supra* nota 36), Carlo Belgioioso era anche membro della Consulta del Museo Patrio. Anche gli altri componenti della Commissione avevano ruoli in Accademia e in altre istituzioni. In Accademia, Giuseppe Mongeri fu Segretario e Presidente (dal 1855 al 1859) oltre che docente di Estetica (dal 1855 al 1859 e dal 1878 al 1888), mentre Claudio Bernacchi tenne la cattedra di Ornato (dal 1857 al 1890) e Giovanni Strazza quella di Scultura (dal 1860 al 1875). Dal 1876, Giuseppe Mongeri fu anche membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti d'Arte e d'Antichità, un organismo con competenza provinciale, di cui faceva parte anche Antonio Caimi (vedi *supra*, nota 36), istituito in quell'anno dal ministro dell'Istruzione Pubblica (sul Mongeri, si veda A. SQUIZZATO, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte. La collaborazione all'«Archivio Storico Lombardo» (1874 - 1888)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 259-280; il suo necrologio (E.E.V. *Necrologie. Giuseppe Mongeri*, «Archivio Storico Lombardo», XV, 1 (1888), pp. 201-219) ne ricorda la stretta amicizia, tra gli altri, con Cesare Correnti e Giovanni Morelli, riportando in chiusura l'elenco integrale dei suoi scritti). La bozza del contratto col Pierotti è qui riportata nell'Appendice documentaria, doc. VIII.
- ⁽⁴⁰⁾ Giuseppe Bossi aveva già congetturato che la cappella potesse contenere partiture decorative in marmo, che tuttavia non riconosceva tra i pezzi allora noti (BOSSI, *Descrizione del monumento di Gaston de Foix*, cit. n. 13, p. 43), mentre giudicava pertinenti al sarcofago i sette rilievi narrativi del Castellazzo (*ibid.*, pp. 31-32), così come presumibilmente fece il Pierotti nel suo modellino. L'idea che quei sette rilievi fossero invece destinati alle pareti della cappella era stata da poco formulata da C. Perkins, *Italian sculptors: being a History of sculpture in northern, southern and eastern Italy*, London 1868, pp. 147-148.
- ⁽⁴¹⁾ Appendice documentaria, docc. XIII-XIV.
- ⁽⁴²⁾ Appendice documentaria, doc. XVI.
- ⁽⁴³⁾ Appendice documentaria, doc. XX.

- ⁽⁴⁴⁾ Appendice documentaria, docc. XIX-XXII.
- ⁽⁴⁵⁾ Vedi *supra*, nota 31.
- ⁽⁴⁶⁾ Appendice documentaria, doc. XXI.
- ⁽⁴⁷⁾ Appendice documentaria, docc. XXVIII-XXIX.
- ⁽⁴⁸⁾ Appendice documentaria, docc. XXXVI-XL, XLIII-XLIV.
- ⁽⁴⁹⁾ G. MONGERI, *Esposizione delle opere d'arte antica. L'arte milanese*, «La Perseveranza», 4653 (11 ottobre 1872), 1872; FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 69-70, cat. 3.49.
- ⁽⁵⁰⁾ *Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel palazzo di Brera*, Milano 1872, pp. 37-44.
- ⁽⁵¹⁾ G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia nel 1891*, «Archivio Storico Lombardo», XIX, 2 (1892), p. 431 (si tratta dei pezzi schedati da M.T. FIORIO, in *Pinacoteca Ambrosiana*, cit. n. 1, pp. 153-156, cat. 1634-1646). Quasi certamente furono ricavati calchi separati anche dei due blocchi, sempre in Ambrosiana (*ibid.*, pp. 149-153, cat. 1635-1636), ospitanti una targa affiancata da un pilastrino, come dimostrerebbero le parti superstiti nei depositi del Castello Sforzesco (e come si vedrà nella seconda parte del presente studio).
- ⁽⁵²⁾ *Relazione letta in occasione della distribuzione dei premi il giorno 1 dicembre 1872*, «Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Milano», XII (1872), pp. 3-76. La relazione reca in calce i nomi dei componenti del Comitato Esecutivo, di cui facevano parte anche Carlo Belgioioso (Presidente), Giuseppe Mongeri (Segretario) e Giovanni Strazza, nel contempo membri della Commissione per la ricostruzione del monumento di Gaston de Foix. Gli altri componenti erano il Vicepresidente Giberto Borromeo (si tratta di Giberto VI, 1815-1885), Luigi Bisi, Camillo Boito, Antonio Caimi, Pietro Gonzales, Francesco Hayez, Giovanni Battista Imperatori, Pietro Martini, Eleuterio Pagliano, Giacomo Poldi Pezzoli, Francesco Sebgondini.
- ⁽⁵³⁾ Appendice documentaria, docc. XIX, XXII, XLI-XLII; cfr. l'ultima pagina di MONGERI, *Esposizione delle opere d'arte antica*, cit. n. 49. Tutti questi marmi non sono mai descritti in modo esauriente da permetterne l'identificazione, accertata soltanto per i tre rilievi della raccolta Belgioioso (FIORIO, *Bambaia*, cit. n. 1, pp. 98-102, cat. 6.12-6-14), donati nel 1898 al Museo Patrio, oggi esposti al Castello Sforzesco, dei quali è stata appurata qualche anno fa l'appartenenza la monumento Marliani in S. Stefano a Milano (v. ZANI, *Un inedito bambaiesco e la ricomposizione di un monumento funebre*, «Raccolta Vinciana», 26 (1995), pp. 185-210). Nell'aprile 1872, la Commissione aveva scritto alla proprietaria di questi tre pezzi, la contessa Caterina Melzi, per chiederle di poter realizzare dei calchi da esporre alla mostra, ma la cosa non ebbe seguito (Appendice documentaria, docc. XXV, XLI-XLII). Altri documenti, preliminari e relativi all'acquisizione per il Museo Patrio sono regestati da LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta*, cit. n. 17, pp. 318-320, docc. 2454, 2456, 2462. Uno dei due rilievi di Novi qui citati in Appendice documentaria ai docc. XXII e XXVIII dovrebbe essere la *Natività* approdata al Louvre nel 1936 (*Les sculptures européennes du musée du Louvre*, a cura di G. Bresc-Bautier et al., Paris 2006, p. 242, cat. RF 1698), opera apparentemente dell'ambito di Tamagnino e Pace Gagini, già ricondotta al monumento di Gaston da Mongeri (*L'arte in Milano*, Milano 1872, p. 364), poi pubblicata con malintesa cronologia da Diego Sant'Ambrogio (*Il bassorilievo del 1566 già esistente nella chiesa di S. Pietro, in Novi*, «Rassegna d'arte», IV, 5 (1904), pp. 77-78).

Appendice documentaria

Sigle:

ACMP = Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (Castello Sforzesco)

ASAB = Archivio Storico dell'Accademia di Brera di Milano

I

1850, giugno 18

(ASAB, Carpi.C.V.12bis)

Lettera dell'economista Cattaneo dell'Accademia di Brera alla Presidenza della stessa, per informare di danni recentemente subiti dal monumento di Lancino Curzio, allora murato nell'oratorio presso l'Accademia, insieme ad altri antichi marmi. Cattaneo ricorda a margine che il formatore Pietro Pierotti sta nel contempo realizzando un calco del ritratto funebre di Gaston de Foix. Documento rinvenuto e segnalato da Laura Basso.

Milano 18 giugno 1850

Alla Illustre Presidenza della I.R. Accademia di Belle Arti

L'Economista cassiere d'Ufficio.

Nell'oratorio di questo I.R. Ginnasio di Brera esiste incassato in un pilastro un Monumento in marmo di Agostino Busti detto il Bambaja, coperto da una stabile incassatura. La cognizione avutane da Cod. Presidenza, saranno circa quattro anni, dell'esistenza di questo stimabile lavoro, tolto alla vista di chicchessia, indisse a ridurre amovibile quell'impalcatura, assicurandola con una serratura, la cui chiave fu a me affidata.

Ieri, mentre p. verbale concessione di Cod. Presidenza viene accordato al formatore S.r Pierotti (che nell'Oratorio stesso sta ricavando la forma della statua di Gastone di Foy) di trarne un getto in gesso, rilevasi che quell'impalcatura era stata aperta, tolta la serratura, e fermata poscia da un chiodo; né questo sarebbe il gran danno, ove quel bel lavoro di scultura non fosse stato in varie parti mutilato.

Per quella qualunque censura, di cui potrebbe venir gravato il rispettosissimo sottoscritto, siccome detentore della chiave del detto Monumento, trova di portar l'emergente alla cognizione di Cod. Presidenza, osservando che un tal fatto non può ripetersi che dal Militare, che ebbe ad occupare quell'oratorio fino all'Agosto del 1848, e che lo occupa tuttora.

Colla magg. [...] considerazione,

Cattaneo

II

1862, novembre 28

(ASAB, Carpi. C.V.12bis)

Pietro Pierotti scrive al Presidente dell'Accademia di Brera per informarlo e solle-

citarlo all'acquisto di una statuetta del Bambaia posta in vendita da un privato. Il Pierotti fa presente di dedicarsi da quindici anni alla formatura dei pezzi conosciuti del monumento di Gaston de Foix, e di avere la speranza di poter riunire il gruppo di calchi secondo quello che era considerato il «disegno originale», appena scoperto a Londra. Documento rinvenuto e segnalato da Laura Basso.

Ill.mo Signor Presidente

Giorni sono scopersi una Figura in marmo, mancante della testa, e le braccia, appartenente al Monumento di Gaston di Foix, di cui l'Accademia ne possiede una buona parte.

Il Proprietario di detta Statuetta Sig. Giuseppe Ceruti, abitante alla Corsia di St. Giorgio N. 29.1°.P°, se ne vorrebbe privare, e già vari antiquari, venuti in cognizione vanno ronzando per acquistarla, e prima che passi nelle loro mani, che andrebbe a finire chi sa dove, mi credo in dovere di render nota questa Presidenza, che forse ne sarà già conscia, perché ne faccia acquisto, per collocarla fra gl'altri pezzi, essendo cosa troppo preziosa per lasciarla sfuggire.

Il sottoscritto, che da 15 anni, con grande suo dispendio, fa raccolta col formare in getto tutti i pezzi di detto Monumento d'arte, compianto da tutti gli storici, ed intelligenti del Arte, avendo avuto fortunatamente trovato a Londra, nel museo Kensington, un Disegno originale del detto Monumento, spera che un giorno si potrà pure unire il Monumento originale, e mostrare agli intelligenti il più bel capo d'arte del 500.

Con la più alta stima mi dichiaro suo Dev.mo L[...] Pietro Pierotti

Milano, li 28 Novembre 1862

III

1870, novembre 29

(ACMP, doc. 2259/2)

Minuta di verbale di una riunione della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano, presenti i membri Giuseppe Bertini, Giovanni Brocca, Carlo Barbiano di Belgioioso, Francesco Rossi, Giulio Carcano, Giuseppe Pietro Maggi, e Antonio Caimi, Segretario (l'organigramma è riportato per esteso nel doc. 2259/3, ove sono compresi anche Bernardino Biondelli e, come Presidente, Pietro Molinelli). Il terzo punto delle discussioni all'ordine del giorno riporta:

Sulla proposta poi del Sig. Consultore Carcano, ed in relazione ad un progetto del Sig. Ministro della Istruzione pubblica, si dà incarico al segretario di assumere informazioni circa la possibilità di reintegrare il monumento di Gastone di Foix del Busti coi getti in gesso delle parti mancanti, e di riferirne nella prossima seduta.

IV

1870, dicembre 20

(ACMP, doc. 2261/2)

Minuta di verbale di una riunione della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano. Il quarto punto delle discussioni all'ordine del giorno riporta:

Il segretario informa la Consulta delle pratiche fatte presso lo scultore Pierotti circa la possibilità di reintegrare, mediante forme in gesso delle parti originali mancanti, il monumento di Gastone di Foix. Il Sig. Pierotti ha dichiarato essere impossibile di tutte rinvenire le parti smarrite di quel monumento; che egli tuttavia si ripromette di ricomporlo in modo da presentare una giusta idea del concetto dell'autore. Per il lavoro che egli potrebbe apprestare, non è ancora in grado di dare una indicazione di prezzo.

V

S.d. (1871, inizio di novembre)

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Decreto del ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix tramite copie in gesso nell'occasione della mostra di arte antica del 1872 a Brera, con l'assegnazione a Pietro Pierotti dell'incarico di formare i calchi (trascrizione integrale).

Il Ministro della Pubblica Istruzione, volendo che il secondo Congresso Artistico, convocato a Milano per l'autunno dell'anno prossimo 1872 sia contrassegnato in modo duraturo con un'opera, che giovi alla storia dell'arte e richiami in onore la tradizione dell'antica Scuola Milanese, decreta:

Art. 1

Il celebre monumento marmoreo architettato e scolpito dal Busti, in memoria di Gastone de Foix sarà ricostruito nella forma indicata dalla tradizione, dai disegni e dalle parti tuttora esistenti a Milano supplendo le parti che mancano con gessi diligentemente formati.

Art. 2

La somma di Lire Cinquemila è assegnata per questa operazione al valente scultore e formatore Sig. Pietro Pierotti di Milano in cinque uguali rate da pagarsi sopra certificato della Presidenza della Regia Accademia di Belle Arti di Milano, a cui viene delegata la direzione e la sorveglianza del lavoro. Tale somma sarà levata dal Cap. 22 del Bilancio passivo di questo Ministero sui monumenti. Il presente Decreto sarà registrato dalla Corte de' Conti.

Dato a Roma, a dì (*in bianco*) Novembre 1871

Il Ministro, C. Correnti

(*Aggiunto successivamente a penna, in apice sul frontespizio*)

Accompagnato colla lettera del Sig. Ministro Correnti in data 9 N.bre 1871-N. 1032

Vedi fascicolo Saggio Vinciano

N. 706/92; 14-11-72.

VI

1871, novembre 19

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera su carta con intestazione a stampa «R. Accademia di Belle Arti di Milano - Comitato esecutivo per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e per il congresso Artistico del 1872» (gli stessi moduli verranno usati in seguito per le lettere protocollate e i verbali delle sedute della Commissione deputata alla ricomposizione del monumento di Gaston de Foix), firmata da Carlo Belgioioso e Giuseppe Mongeri, rispettivamente Presidente e Segretario della neonata Commissione, indirizzata a Pietro Pierotti per comunicargli il conferimento dell'incarico «della ricomposizione del monumento del Busti a Gaston de Foix con gli avanzi da lui formati in gesso». Viene riportato il proposito del Ministro di operare la ricomposizione del monumento «che tanto interessa la storia dell'arte milanese nell'epoca Leonardesca» e tutti gli altri termini del decreto.

A Pierotti viene inoltre comunicato che:

Nello stesso tempo, una Commissione Accademica, di cui pure le verrà data notizia, rimane incaricata della direzione e sorveglianza del lavoro, e da essa pertanto ella dipenderà in ogni cosa che riguarderà l'operazione di cui si tratta. Persuasi ch'ella sia compreso dell'impegno grandissimo che sta per assumere a dett'onere che gliene va congiunto, non dubito che sia per accingersi senza indugio e voglia continuare nella maggior alacrità un lavoro per cui il Ministro ha manifestato tanto interessamento e tanta fiducia in lei.

VII

1871, novembre 28

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione Accademica per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix, da cui risulta per la prima volta la composizione dei membri, citati in apertura «Belgioioso conte Carlo Presidente; Bernacchi cav. prof. Claudio; Brocca cav. arch. Giovanni; Strazza cav. prof. Giovanni; Mongeri Giuseppe». E' riportato che nella riunione dei suddetti «soprintendenti» vennero discussi i punti di una «nuova convenzione» da fare sottoscrivere al Pierotti, «chiarendo contemporaneamente il Pierotti a deporre in luogo opportuno il preparato modellino e la fotografia del noto disegno». Il verbale reca la firma di Giuseppe Mongeri.

VIII

S.d. (1871, fine novembre-ante 4 dicembre)

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Bozza di convenzione da sottoporre a Pietro Pierotti, redatta dalla Commissione per

la ricostruzione del monumento di Gaston de Foix. Il documento è allegato al verbale della riunione del 4 dicembre 1871 (doc. IX), allorché venne presumibilmente apposta la data in calce alla presente bozza.

Progetto di convenzione con l'artista formatore Pietro Pierotti per la costituzione del monumento a Gaston de Foix opera di Agostino Busti.

1. Scopo del lavoro che si sta per intraprendere è di costituire il monumento di cui trattasi secondo la più probabile sua forma, valendosi dei pezzi che ci avanzano in modo da trovare, per quanto è preferibile un ordine e una collocazione completa.

2. Da questo lavoro costitutivo è esclusa l'introduzione di pezzi ornamentali di nova fattura, dovendosi invece aver cura speciale alla giusta forma della parte architettonica, posto per base il disegno già conosciuto. (*A fianco, aggiunto a matita*: 2. Sotto il nome generale di monumento s'intende non solo quello che può costituire il sarcofago e il suo pedestal, ma ancora tutto quanto può avere appartenuto alla cappella in cui aveva ad essere collocato).

3. Sin dal primo momento dell'incarico lo scultore Pierotti si obbliga a dare alla Commissione incaricata dal Ministero di soprintendere al lavoro, una nota specificata dei pezzi che si riferiscono al monumento (*aggiunto a matita*: in genere), distinguendo quelli che (*aggiunto a matita*: stima appartenere al sarcofago da quelli della cappella; quelli che) già possiede formati da quelli di cui gli mancano le forme. La Commissione si riserva di riconoscere, ed il Pierotti si obbliga di presentarle i pezzi formati, di cui è al possesso.

4. Rimane a tutto carico del Pierotti di procurarsi i pezzi mancanti a compimento del lavoro quelli pure compresi che gli fossero designati dalla Commissione.

5. Il Pierotti si obbliga d'accingersi tosto ad un modellino del lavoro (lavoro *cancellato e soprascritto da* sarcofago) nella misura che verrà determinata in concerto della Commissione, da cui possa venir rilevato la disposizione finale del monumento (del monumento *cancellato e soprascritto da* d'esso) e l'ordine dei pezzi. Cotesto modellino dovrà essere finito entro il mese di (*in bianco*).

6. Il modellino dovrà avere riportato l'approvazione (*aggiunto a matita*: della Commissione), prima che l'artista abbia facoltà di cominciare il lavoro effettivo.

7. Per gli studi e la composizione del detto lavoro, s'intende assegnata all'artista la sala terrena nel palazzo Brera che presentemente occupa, di cui l'uso gli fu appunto concesso per tale fine dal R. Ministro. La Commissione si riserva a tempo opportuno, e secondo le condizioni del lavoro, di assegnargli anche altra sala per trasportarsi l'opera sua, qualora si volesse esporla al pubblico.

8. Il lavoro effettivo deve essere condotto senza indugio ed in modo d'averlo completo in ogni sua parte per la fine del mese di giugno. Il lavoro rimane sempre sotto la (esclusiva *aggiunto a matita*) vigilanza della Commissione.

9. Nella composizione della parte architettonica e di quadratura l'artista si tiene obbligato ad una solida costruzione dei pezzi sia in legno che in ferro od altro, esclusa la tela, e di farli accomodati in guisa che possano essere agevolmente trasportati e montati altrove, anche per gli aspetti del n. 7.

10. Dichiarato dall'artista il lavoro giunto a compimento, la Commissione procede al suo esame e secondo il caso, al collaudo. Per la sua parte l'artista si rimette al giudizio della Commissione, rinunziando fin d'ora ad ogni reclamo in proposito.

11. A compenso dell'intero lavoro – opera manuale e materiale – è assegnata la somma

portata dal ministeriale decreto di £ 5000, di cui la Commissione propone il pagamento in cinque eguali rate di £ 1000 ciascuna ai seguenti termini

- 1 - terminato ed approvato il modellino
- 2 - compiuto che sia nella sala terrena l'impalcato architettonico, e quanto gli sia connesso
- 3 - quando a giudizio della Commissione, si possa avere per innoltrato il lavoro a circa due terzi
- 4 - a lavoro compiuto, e collaudato
- 5 - quindici giorni dopo che si troverà esposto al pubblico, con che rimane di proprietà dello Stato.

12. Nel caso d'interrompimento del lavoro o per altro motivo qualsiasi, non avesse l'opera ad essere condotta a fine rimangono di proprietà dello Stato i pezzi designati all'art. 3, il modellino e l'impalcatura in quella condizione in cui si trovasse alla cessazione del lavoro, salvo liquidazione di quanto può competere agli aventi ragione, computate le note di pagamento effettuate, la liquidazione è riservata esclusivamente alla Commissione (*di seguito aggiunto a matita*: la quale dichiara in tutto ciò di aver [...] prescrizioni del Ministero). (*Di fianco aggiunto a matita*: 12. Tutti i pezzi che saranno riconosciuti non appartenere al sarcofago o suoi accessori saranno ritirati a dettame della Commissione).

IX

1871, dicembre 4

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione Accademica per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix, con oggetto «sulle convenzioni già preliminate per la composizione del monumento di Gaston de Foix e per l'esame del modellino predisposto dal Pierotti» È riportata l'approvazione della convenzione da fare controfirmare al Pierotti (vedi doc. VIII), mentre si delibera un rimando

[...] in altra data per l'esame del modellino disposto dal medesimo, in seguito a diverse eccezioni chiamato il medesimo onde averne spiegazioni che vengano date e donde uno scambio di manifestazioni sull'indole del monumento e sul miglior modo per riordinarne la composizione. Si viene alla lettura del progetto di convenzione e se ne rilascia copia al Pierotti perché la esamini a suo agio, prima della firma.

Al verbale è allegata una copia della convenzione, qui oggetto del punto seguente.

X

1871, dicembre 11

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera di Pietro Pierotti alla Commissione, con un parere sulla convenzione propositagli per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix tramite calchi

«da eseguirsi in scagliola». Osserva che la seconda rata del pagamento «potrà farsi ad avanzamento dei pezzi del detto monumento, non potendosi fare eseguire l'impalcamento, se non quando saranno preparati tutti i pezzi del suddetto monumento, onde poter regolare meglio l'armatura, essendo da smontarsi in accademja».

Riferisce poi che «nel tempo stesso Le fornisce la nota dei pezzi già formati, i quali sono visibili nel locale assegnatogli dal Regio Ministero della Pubblica Istruzione, come pure la nota dei pezzi da formarsi».

XI

1871, dicembre 13

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione «Per ispezione dei pezzi componenti il monumento di Gastone de Foix che si presentano dal formatore Pierotti ed altre comunicazioni».

Si decide di lasciare momentaneamente in sospeso la risposta alla richiesta del Pierotti in merito alla seconda rata dei suoi pagamenti.

È ricordata poi la visita alla sala dove il Pierotti aveva radunato i pezzi e l'impegno per una gita al Castellazzo, per tentare di stabilire quali pezzi appartenevano al monumento e quali alla cappella:

Ond'è che la Commissione si reca alla stanza di deposito del Pierotti, e considerati i diversi pezzi messi in mostra, fra i quali alcuni non dati in nota sotto il titolo di non appartenere al monumento sibbene alla cappella, si stabilisce di volere una nota completa anche di questi e rettificare in pieno la formula di contratto in guisa che ne' pezzi cui avrebbe descritto lo stato colla opera iniziata, s'intendono compresi non solo quelli ristrettivi del sarcofago, ma quelli dell'intero monumento e quindi anche della Cappella che doveva accoglierlo.

In seguito a ciò, la Commissione, veduti alcuni pezzi assai significanti circa l'ordine originale del monumento, risolve una gita a Castellazzo d'Arconate dove questi si trovano, per venerdì 15 andante.

XII

1871, dicembre 14

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera su carta intestata della «Amministrazione dell'Eredità del fu Marchese Antonio Busca» alla Presidenza dell'Accademia, nella quale si accorda il permesso alla Commissione di compiere una visita al Castellazzo per esaminare i marmi del monumento di Gaston de Foix.

XIII

1871, dicembre 19

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix, contenente in allegato una lettera senza data.

La commissione sperava di comporre assieme il monumento prendendo per base l'unico disegno che si conosca attribuito al Bambaia, ma dietro accurata ispezione fatta nella Villa Busca a Castellazzo ove esistono maggior parte dei pezzi originali di detto monumento, venne a unanimità nella persuasione delle difficoltà inerenti il compimento di tale lavoro, essendo che coi detti pezzi esistenti a Castellazzo e che sono i principali, e principalmente i bassorilievi rappresentanti le gesta di Gaston di Foix, cade tutta l'idea del disegno su nominato.

Pierotti forse s'illudeva credendo averne la maggior parte dei pezzi del monumento attribuendone alcuni che la commissione non crede di accettare come non accetta lo schizzo di quel suo modello che tiene nello studio, a ben fare questa osservazione perché forse il Ministro può averlo veduto essendo andato da Pierotti.

La parte d'urna che Pierotti diceva avere e l'originale asseriva essere a Castellazzo non fu trovata e anzi si crede che nel monumento non ve ne fosse essendo probabile esservi il solo letto funebre che l'originale trovasi nel nostro Museo.

Diversi piedistalli delle statue sedute che nel disegno figurano ai piedi del monumento isolati, nelli originali invece (che in parte sono a Castellazzo e parte nel Museo) si trova che la parte inferiore ove sono sedute le statue doveva corrispondere con un basamento all'ingiro essendovi marcate le angolettature corrispondenti.

Della parte architettonica che per essere in relazione alle sagomature e freggi dai bassorilievi doveva essere naturalmente ricca di modanature e intagli attualmente non si trova nulla.

Crede però la commissione che l'idea del Ministro della ricomposizione del monumento si ottenga nella sua maggior parte col poter radunare tutti i pezzi che si potranno conoscere in paese e all'estero tanto del monumento come della capella che si dice esistita essendo allora più probabile il compito di fare dei studi della sua primitiva composizione ritenuto però incerto se anche il Bambaja abbia terminato il lavoro, e ciò perché si trova dei pezzi in parte fatti e in parte appena abbozzati.

Obbligando il Pierotti a fare e consegnare tutti quei pezzi che la commissione le indicherà e che si trovano tanto in paese che all'estero attinenti al detto Monumento o Capella, si crede che la cifra destinata dal Ministro in £ 5000 è appena abbastanza per tale lavoro essendo di fattura molto delicata la formazione dei detti pezzi esigendosi dalla commissione che siano consegnati eseguiti a perfezione e senza nessun restauro. La Commissione crede poi che il ministro avrebbe già fatto molto tanto per riguardo dell'arte in generale come per riguardo allo studio dell'arte rinascimentale di quell'epoca, dando i mezzi di poter raccogliere tutti i pezzi riguardanti tale lavoro, facilitando poi colla riunione medesima lo studio della composizione più probabile del monumento che la commissione fin d'ora ne sarebbe in dovere di studiare ma non ha tempo determinato: facendo poi osservare che qualora le buone intenzioni di detta commissione potessero avere un felice successo, occorrerà che la buona volontà del Ministro verso l'arte e il suo paese possa essere accompagnato da altro assegno per la totale composizione.

XIV

1871, dicembre 21

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione per la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix «sul modo di procedere circa l'ordinamento dei pezzi», in cui si torna sui problemi interpretativi suscitati dalla visita al Castellazzo.

Presenti tutti i membri della Commissione, il Presid. e C. e Belgiojoso [...] quanto finora fu disposto all'adempimento dell'incarico Ministeriale circa il modo di restituire il Monumento di Gaston di Foix, invita i Sig. Bernacchi, Brocca e Strazza, pregati della gita a Castellazzo d'Arconate onde vedervi nella villa Busca-Serbelloni i pezzi che di esso si conservano (*aggiunto a fianco*: e di cui il Pierotti dichiara finora la mancanza) a volerne riferire il risultamento.

Il prof. Bernacchi, anche a nome dei colleghi, accenna d'aver essi esaminato minutamente tutti i pezzi, e d'averne tolte le misure, e, non senza molta sorpresa e mortificazione, essere stati quasi di subito condotti a ritenere che il noto disegno antico che pareva quello del monumento, e sul quale eglino facevano fondamento per la riunione dei pezzi, cadeva interamente, mancando di corrispondere cogli avanzi principali di Castellazzo: tanto più grave delusione in quanto che sarebbe difficile supporli applicati al monumento nel concetto originale siccome che raffigurano i trofei del protagonista. Discendendo noi a diverse particolarità (*aggiunto a fianco*: che contrastano e col disegno e col progetto costitutivo del Pierotti), viene egli avvertendo, ad esempio, che le statue dei profeti alla base del monumento, che sembrano doversi trovare isolati, per quelli di essi che sono nella detta Villa si giunge a persuadersi lo scamillo (?) su cui sedevano doveva girare tutto intorno al monumento, in forma che si sono evidenti i punti d'attacco. Egualmente il pezzo che, secondo l'asserzione del Pierotti doveva trovarsi in Castellazzo e dare il concetto dell'urna funeraria, come fosse parte di essa indusse i visitatori in ben diversa idea, e non che essere dubbio l'appartenersi, e essere invece molto probabile mancare il sarcofago ed esistere il solo letto funerario di cui l'originale sta nel museo archeologico nostro. Svanita così la speranza di cui porgeva argomento il disegno antico, e siccome il Pierotti non poteva pretendere che un disegno di propria invenzione, a Castellazzo nulla rilevavasi né che lo giustificasse, né che valesse a suggerirne un altro, mancandovi qualsiasi ornamento che possa mettere sulla traccia della consistenza architettonica del monumento (*aggiunto a fianco*: la quale doveva per certo essere complicata e ricchissima sue infinite parti). Anzi, se vi ha qualche cosa di cui siano venuti persuasi dalla visita fatta è quella, vedendo alcuni pezzi delle gesta del Foix appena abbozzati che il monumento era ancora lungi dal finimento quando ne fu interrotta l'opera e forse il concetto non ancora ben definitivamente formato, giacché pure non senza molte buone ragioni, che il monumento doveva andar allocato entro una cappella ornata di sculture figurative. Diffatti, anche il Pierotti stesso ne conviene, accennando siccome inerenti al monumento propriamente detto, se non un numero di trentasei pezzi, ed essendo costretto del resto, fino a 88 (*sovrascritto su 92*), a riconoscere che non potevano valere che a costituire una separata decorazione dietro.

Ad accrescere queste complicazioni, soggiungono i detti Commissari che, mentre è dimostrato, anche per dichiarazione dello stesso Pierotti, che gli mancano non pochi pezzi importanti, fra cui due che, egli dichiara, stanno a Parigi e che avrebbe obbligo di procu-

rarsi, egli ne mette avanti non pochi quali appartenenti al monumento da dover dubitarne fortemente e non che nel sarcofago, se possano aver luogo prossimo nella cappella.

Concludono, infine, che credono il Pierotti siasi illuso, nella miglior buona fede, reputandosi di possedere la maggior parte dei pezzi del monumento e che così e coll'iniziato piccolo modello, non era difficile indurre altri nella opinione essere egli giunto al punto desiderato del componimento dell'antico lavoro, mentre i relatori, dopo veduto i marmi di Castellazzo non potrebbero più accettare menomamente la proposta di quel modellino che prima lasciava loro dei dubbi soltanto.

La discussione si prolunga domandando e porgendo schiarimenti e testimonianza sulle cose anzidette, che invocano l'intera Commissione nella persuasione degli attacchi gravi che si appongono all'impresa richiesta dal sig. Ministro.

All'osservazione del presidente Belgiojoso come si possa provvedere a [...] cotesti attacchi, i suddetti tre commissari rispondono che primo atto debba essere quello di raccogliere tutti i pezzi che, sia in paese sia all'estero, si trovano avere, o si presume che possano avere relazione col monumento e colla cappella; che questi pezzi debbano essere ritratti dagli originali, per mezzo dei calchi ma con tutta perfezione d'arte; che una volta raccolti e fatta quella cerna (?) che l'esame comparativo suggerirà, solo allora sarà sperabile di cominciare lo studio di composizione; che dell'appunto [o assunto ?] di raccogliarli, quelli compresi che la Commissione per lo scopo isetsso avesse a suggerire si abbia ad incaricare il Pierotti, mediante compenso per il quale le 5000 lire già assegnate a questo titolo è somma che basta appena; finalmente, che è più che sufficiente cotesta impresa condotta a termine, e convenevolmente esposta al momento della futura festività artistica per illustrare il nome dell'autore del monumento e assicurare una perpetua benemeranza al Ministro chel'avesse promossa ed effettuata.

Ferma la Commissione nel convincimento che non potrebbe accettare e continuare nel proprio mandato al infuori di cotesti preliminari, come base di uno studio futuro il quale non può avere limite di tempo, si conviene unanimemente nella ragionevolezza di questi principii, ed al pari unanimemente si dicono d'accordo (*aggiunto a fianco*: ad invitare la Presidenza del Comitato perché) l'emergenza abbia ad essere sollecitamente sottoposta a S. E. il Signor Ministro della pubb. Istruzione.

XV

1871, dicembre 23

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera della Commissione al ministro Cesare Correnti, per informarlo che la Commissione è giunta alla conclusione che l'operazione di ricomposizione risulta al momento impraticabile e che l'allestimento per l'esposizione milanese sarà solo un'occasione per la raccolta di questi pezzi in vista di ulteriori ricerche sul problema della ricostruzione del monumento.

Eccellenza, l'iniziato lavoro per la riunione dei pezzi onde restituire alla sua interezza il monumento del Busti preparato per Gaston de Foix, dà luogo in questo momento ad un

incidente che anche all'infuori del voto della Commissione relativa io vorrei recare a notizia dell'Ecc. Vostra.

Già erasi nei passati giorni concordato un progetto di convenzione col formatore Pierotti, per l'oggetto di cui si tratta in cui ponevasi per base la raccolta e la presentazione di tutti i pezzi del monumento e la formazione di un modellino, quando venni a riconoscere che non tutti i pezzi necessari per pronunciare un giudizio erano da lui posseduti, che fra questi erano i principali, e che ad ogni modo il modellino permetteva dei forti dubbi circa la sua composizione, sia a fronte del disegno che si conosce, sia dei pezzi che presentava.

Queste circostanze decisero una rappresentanza della Commissione, compatta nella sua maggioranza, di recarsi a Castellazzo d'Arconate per l'esame dei pezzi che ivi si conservano, che, in parte, mancano al Pierotti, e che sono fra i principali.

Del risultamento della visita fatta e delle operazioni che vi ho dato notizia, io non saprei rendere ragguagli migliori che coll'aggiungere qui copia dell'atto verbale della convocazione nella quale la Commissione convenne intera per averne notizia ed avvisare alla continuazione del suo operare.

Per esso l'Ecc. V. vedrà come siasi riconosciuto quello che era dubbio già per non pochi non poter essere il disegno trovato in Inghilterra pochi anni sono, un lavoro attendibile per comporre il monumento; che nemmeno la proposta del Pierotti era accettabile, perché non vi trovavano allogamento i pezzi principali, e se ne avevano invece di quelli molto probabilmente estranei, e che, quindi, importava riprendere l'impresa da un punto diverso di quello assegnato dal dispaccio Ministeriale e sperato, anzi desiderato nonché dalla Commissione, da tutti gli studiosi, e il nuovo punto di partenza per riuscire non poteva essere che quello di raccogliere, per ora, tutti i pezzi che hanno o sembrano avere relazione col monumento di cui è parola, onde prendere le mosse per quello studio paziente e meditato, cui non sono applicabili condizioni tempo.

La proposta fatta nel seno della Commissione da artisti così competenti in materia, come sono i professori Bernacchi, Brocca e Strazza con quell'evidenza e stringenza di ragioni che danno un vero convincimento della necessità della cosa, benché seguita da tutti e da osservazioni diverse, non poteva che prevalere.

Ed io nel presentarla all'Ecc. V. non so dissimularmi quanto essa ci dilunghi dallo scopo immediato cui si mirava, ma nello stesso tempo, non potrei disconoscere di quanta importanza la proposta sia, prima di procedere oltre, onde non inoltrarvisi col pericolo di tardivi e dolorosi disinganni, mentre il solo compimento della proposta, quella della raccolta e la esposizione pura e semplice dei pezzi del monumento sia già abbastanza nobile (*segue, aggiunto a fianco*) ed elevata per costituire, fin da principio, la migliore illustrazione dell'impresa del Busti.

Tanto io credo di sottoporre all'attenzione dell'E. V. per quell'indirizzo più opportuno che potrà essere determinato sull'argomento.

XVI

1872, gennaio 20

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera del ministro Cesare Correnti alla Commissione, in risposta alla lettera del 23 dicembre 1871.

Se nella ricostituzione del Monumento a Gastone di Foix, riconosciuti non accettabili i disegni trovati in Inghilterra, ed il progetto del Pierotti, non è possibile fare quello che proponevamo nella occasione della Mostra Nazionale di Belle Arti, bisognerà rassegnarci, come propose la Commissione, a raccogliere quanto di quel monumento esiste in Italia e fuori, facendo ritornare gli originali per mezzo de' calchi; l'esposizione ordinata de' quali pezzi non sarà piccolo ornamento della Mostra.

XVII

1872, gennaio 29

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione «sull'applicazione delle nuove concessioni fatte dal Ministro circa il monumento a Gaston de Foix».

Viene deliberato di informare il Pierotti delle nuove decisioni della Commissione e del Ministero e di chiedergli una serie di elenchi distinti sui calchi dei pezzi del monumento, posseduti e non posseduti, con i relativi prezzi. Viene stabilito di proporre l'incontro al Pierotti per il 1 febbraio.

XVIII

1872, febbraio 19, marzo 7

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Pro memoria dei verbali di due riunioni della Commissione circa le nuove contrattazioni col Pierotti, relative ai prezzi dei calchi, alle scadenze dei pagamenti e delle consegne.

XIX

S.d. (1872, fine gennaio-ante 22 febbraio)

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Due elenchi (ciascuno in bella e brutta copia) dei calchi già posseduti dal Pierotti e di quelli ancora da formare sugli originali, con i corrispondenti prezzi. Si tratta di due preventivi, compilati dal Pierotti e allegati al verbale della seduta del 22 febbraio 1872 (doc. XX).

Pezzi del monumento per Gaston de Foix o relativi al medesimo, formati da Pietro Pierotti e da lui posseduti, in corrispondenti prezzi d'acquisto					
N.	Luogo dove esistono gli originali	Numero dei pezzi	Qualità dei pezzi	Importo di ciascun pezzo £	Prezzo complessivo £
1	Museo di Brera	1	Statua di Gaston de Foix sul sarcofago	150	150
2		5	Statuette sedute degli Apostoli	50	250
3		1	Statuetta in piedi appartenente ai pilastrini	50	50
4		2	Lesenette con stemmi e il nome dell'autore	7,50	15
5	Museo della Biblioteca Ambrosiana	1	Stauetta seduta d'Apostolo, come sopra	50	50
6		1	Bassorilievo, l'Andata al Calvario	100	100
7		1	Simile, Cristo spogliato sulla croce	100	100
8		1	Simile, Cristo incoronato di spine	100	100
9		1	Simile, Cristo presentato al popolo	100	100
10		1	Lesena con trofei e schiavi	100	100
11		1	Simile con figure portanti oggetti diversi	100	100
12		8	Pilastrini con trofei variati	40	320
13		2	Cartoncini con nastri e fogliami	10	20
14	Museo di Torino	1	Lesena con trofei guerrieri	150	150
15		1	Simile. simile, e con satiri	150	150
16		1	Simile. simile, e con figure	150	150
17		1	Simile. simile, e con figura seduta	150	150
18		1	Bassorilievo con battaglia a cavallo	100	100
19		1	Simile, con partenza per la guerra	100	100
20		4	Pilastrini alle statue degli Apostoli	10	40
21	Museo Kensington a Londra	1	Statuetta la Carità	50	50
22		1	Id., la Forza	50	50
23		1	Bassorilievo, colle spoglie dei vinti	100	100
24		1	Id., Simile	100	100
25		1	Id., con un trionfo	100	100
N. 41			Importo totale £ 2795		

Pezzi del monumento per Gaston de Foix o relativi al medesimo, non ancora stati formati da Pietro Pierotti, coi corrispondenti prezzi preparativi per l'esecuzione dei loro calchi					
N.	Luogo dove esistono gli originali	Numero dei pezzi	Qualità dei pezzi	Importo di ciascun pezzo £	Prezzo complessivo £
1	Castellazzo d'Arconate	6	Statuette d'Apostoli, al basamento	100	600
2		1	Bassorilievo, la presa di Brescia	300	300
3		1	Sim., I funerali del Foix	300	300
4		1	Sim., Battaglia di Ravenna	300	300
5		4	Bassorilievi minori, con soggetti diversi	300	1200
6		1	Statuetta in piedi dei pilastrini	100	100
7		2	Pilastrini con trofei isolati	100	200
8		1	Lesena con trofei guerreschi	200	200
9		1	Pezzo del sarcofago con festoni e stemmi	100	100
10	Belgiojoso	3	Bassirilievi, istoriati colla vita di G.C.	100	300
11	Novi	2	Sim., con soggetti vari	150	300
12	Savona	3	Statuette in piedi dei pilastrini superiori	80,34	250
13	Parigi	4	Bassirilievi, al sarcofago con soggetti guerreschi	300	1200
N. 31		Importo totale £ 5250/5350			

XX

1872, febbraio 22

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione in cui sono formalizzate le nuove convenzioni col Pierotti circa le consegne, le rate dei pagamenti e i prezzi dei calchi. Oltre alla firma dei commissari, il documento reca anche quella del Pierotti, che sottoscriveva così i nuovi patti. Al verbale sono allegati due elenchi (qui trascritti, doc. XIX) dei calchi già posseduti dal Pierotti e di quelli ancora da formare sugli originali, con i corrispondenti prezzi. Viene detto che alcuni dei primi calchi erano già stati acquistati per l'Accademia il 18 luglio 1861.

Informati i sottoscritti delle precise intelligenze verbali collo scultore Pierotti, convengono in analogia alle medesime:

1. Che i prezzi devono essere conformati nella misura di quelli dei pezzi del medesimo monumento consegnati all'Accademia il 18 luglio 1861, ritenuti per basi e pilastrini e la cartellina ivi accennati.
2. Che questa commisurazione resta a pieno arbitrio della Commissione, la quale ha pure facoltà di domandare nuovi getti per quei pezzi che stimasse opportuni.
3. Che una volta impegnati tutti i pezzi già formati, la Commissione ne proporrà il pagamento nella misura di due terzi del valore totale di essi, ritenendo l'altro terzo a garanzia degli ulteriori lavori, su cui sarà da convenire in sede separata.
4. Che l'artista Pierotti debba accettare queste condizioni e sottoscriverle.
5. Che i pezzi di cui sarà da convenire in sede separata, sono quelli tutti che si trovassero riguardare il monumento medesimo e che dovranno essere consegnati immancabilmente per la fine di giugno – anzi a rettificazione di questo termine di comune accordo – per la metà del prossimo luglio.

XXI

1872, marzo 7

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera della Commissione a Pietro Pierotti, firmata da Mongeri e Belgiojoso.

Le comunico qui acclusa la nota dei pezzi del monumento di Gastone de Foix, di cui, giusta la di Lei dichiarazione, ella si trova già in possesso, coll'indicazione dei singoli prezzi ai quali la Commissione ha stimato limitarli in seguito a mature considerazioni ed a verbali intelligenze. Su queste basi la Commissione non intende ammettere modificazione veruna.

In quanto alla consegna dei pezzi formati a perfezione ed in ogni modo, col diritto della Commissione stessa di respingere quelli che a suo giudizio credesse incompletamente riusciti, essi saranno immancabilmente consegnati pel giorno venti del prossimo aprile.

Resta pure stabilito che delle £ 1275, importo dei predetti pezzi, quando ne sia compiuta la consegna, la Commissione s'impegna di procurarle il pagamento di due terze parti di essa somma, cioè £. 850, riservando il pagamento dell'ultima terza parte ad opera compiuta, con che pure la Commissione si riserva di trattare, contemporaneamente alla detta consegna, e secondo crederà meglio, della formazione dei pezzi non [per anco?] da lei posseduti.

Delle condizioni qui stabilite ella vorrà dare atto di ricevuta e di accettazione, per iscritto, colla possibile sollecitazione dovendole inoltre esporre che la Commissione intende di tenersi sciolta da qualunque obbligazione sull'argomento e libera di procedere nel modo che le parrà migliore, ogniqualvolta non trovasse puntualmente adempiute le presenti condizioni.

XXII

1872, marzo 7

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Tre elenchi di calchi dai pezzi del monumento di Gaston de Foix, allegati alla lettera di cui al punto precedente.

Nel primo, di carattere contabile, sono riportati i nuovi prezzi dei calchi, stabiliti dalla Commissione, per i singoli pezzi. Gli asterischi a crocetta che contrassegnano i pezzi non ancora consegnati dovrebbero risalire ai giorni tra il 25 e il 27 maggio (vedi docc. XXVII, XXX). Il secondo elenco enumera i pezzi che la Commissione aveva ritenuto destinati in origine non al monumento, bensì alla cappella che lo ospitava, con l'indicazione in centimetri delle misure di alcuni pezzi (sono errate le misure riferite ai pezzi di Londra). Nell'ultimo sono elencati i pezzi ritenuti parte del monumento, con l'indicazione di quelli già formati e delle rispettive misure, in molti casi errate.

Pezzi del monumento per Gaston de Foix o relativi al medesimo, formati da Pietro Pierotti e da lui posseduti, in corrispondenti prezzi d'acquisto						
N.	Luogo dove esistono gli originali	Numero dei pezzi	Qualità dei pezzi		Importo di ciascun pezzo £	Prezzo complessivo £
1	Museo di Brera	1	Statua di Gaston de Foix sul sarcofago	+	100	100
2		5	Statuette sedute degli Apostoli		25	125
3		1	Statuetta in piedi appartenente ai pilastrini		25	25
4		2	Lesenette con stemmi e il nome dell'autore		3	6
5	Museo della Biblioteca Ambrosiana	1	Stauetta seduta d'Apostolo, come sopra		25	25
6		1	Bassorilievo, l'Andata al Calvario		40	40
7		1	Bassorilievo, Cristo spogliato sulla croce		40	40
8		1	Bassorilievo, Cristo incoronato di spine		40	40
9		1	Bassorilievo, Cristo presentato al popolo		40	40
10		1	Lesena con trofei e schiavi		65	65
11		1	Lesena con figure portanti oggetti diversi		65	65
12		8	Pilastrini con trofei variati		15	120
13		2	Cartoncini con nastri e fogliami		4	8
14		Museo di Torino	1	Lesena con trofei guerrieri		65
15	1		Lesena con trofei guerrieri e con satiri		65	65
16	1		Lesena con trofei guerrieri e con figure		65	65
17	1		Lesena con trofei guerrieri e con figura seduta		65	65
18	1		Bassorilievo con battaglia a cavallo		50	50
19	1		Bassorilievo con partenza per la guerra		50	50
20	4		Pilastrini alle statue degli Apostoli	+	4	16
21	Museo Kensington a Londra	1	Statuetta la Carità		25	25
22		1	Statuetta la Forza		25	25
23		1	Bassorilievo, colle spoglie dei vinti	+	50	50
24		1	Bassorilievo, colle spoglie dei vinti	+	50	50
25		1	Bassorilievo, con un trionfo	+	50	50
N. 41			Importo totale £ 1275			

Milano, 7 marzo 1872

(seguono annotazioni in calce)

Statua grande

4 pilastrino delle statue

3 bassorilievi di Londra *(a matita)*

+ non consegnati *(a penna)*

Pezzi appartenuti alla Capella del monumento a Gaston de Foix opera di Agostino Busti		
Londra nel Museo Kensington	Altezza C.	Larghezza C.
N. 3 altorilievi storiati (formati)	29	33
Torino Museo d'Antichità		
4 Pilastrini grandi, Trofei da guerra	97	30
Belgiojoso		
3 Altorilievi, Gesù innanzi a Pilato, Santa Caterina e San Sebastiano		
Biblioteca Ambrosiana		
2 Pilastrini grandi, Trofei da guerra	97	30
Castellazzo Arconate		
2 Pilastrini grandi, id., id.	97	30
7 Altorilievi, Battaglie, Trofei e Carteggio funebre	97	
Palazzo di Brera		
2 Lesene con stemmi e scudi		
Parigi presso il Sig. Gerard		
2 Alti rilievi Trionfi		
Orleans, Museo		
5 Alti rilievi, soggetti sacri		
Modena, Casa Vitali		
6 Alti rilievi storiati		
Novi		
2 Bassorilievi, soggetti sacri		
Lione, Palazzo di città		
4 Bassorilievi storiati		

Pezzi del Monumento per Gaston de Foix esistenti nelle seguenti località, formati da Pietro Pierotti				
Londra	N. 2 Statuette, la Carità, la Fortezza, appartenenti al sarcofago, sopra i pilastrini	formati	c. 60	c. 20
Torino	2 Battaglie altorilievo, del sarcofago	formati	70	35
	4 Pilastrini ornati del basamento		36	19
Parigi	4 Altorilievi, Battaglie del sarcofago	da formarsi	48	19
Castellazzo	6 Figure di Apostoli, del basamento		55	29
	4 Pilastrini a trofei del sarcofago	formati	35	24
	1 Statuetta dei pilastrini del sarcofago	da formarsi	60	20
	1 Pezzo del sarcofago con stemmi di Nemour		230	40
Brera	Statua di Gaston de Foix	formata	212	81
	5 Statue di Apostoli del basamento	4 formate	55	29
	1 Statuetta dei pilastrini, nel sarcofago	da farsi	60	20
Biblioteca Ambrosiana	4 Altorilievi, stazioni della Passione, nel basamento	formati	51	40
	8 Pilastrini a trofei, del sarcofago		35	24
	1 Figura di Apostolo, del basamento		56	28
	1 Pilastrino del basamento		36	20
	2 Cartelline con [ornati ?] e teste di leone, nella testa del sarcofago		46	35
Savona	Figuretta dei pilastrini del sarcofago	formata	60	20

N. 36 (*annotazione in calce, in matita rossa, corrispondente al numero dei pezzi già formati*)

XXIII

1872, marzo 11

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera del Pierotti alla Commissione, nella quale comunica di accettare le condizioni e i prezzi previsti nella lettera inviatagli il 7 marzo, chiedendo però alla Commissione di «voler essere indulgente se vi vorrà qualche giorno di più dell'epoca fissa del 20 prossimo aprile», avendo egli già consegnato un buon numero di pezzi.

XXIV

1872, marzo 13

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Formale presa d'atto, da parte della Commissione, che Pierotti «accusa ricevuta della nota dei pezzi dei relativi pezzi del Monumento di Gaston de Foix e fa conoscere che non può consegnarli per la precisa epoca fissatagli del 20 Aprile».

XXV

1872, aprile 19

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera firmata da Belgiojoso e Mongeri su carta intestata del Comitato per l'Esposizione, inviata alla contessa Caterina Belgiojoso, vedova del conte Melzi (Milano, via S.M. Segreta), per informarla del proposito del ministro circa la ricomposizione del monumento di Gaston de Foix in occasione della grande mostra milanese, e per chiederle di poter ricavare un calco da ciascuno dei tre pezzi posseduti già dal conte Melzi e conservati «nella villa avita di Belgiojoso».

XXVI

1872, aprile 29

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione, nella quale si lamenta l'inadempienza del Pierotti, che non ha ancora consegnato tutti i pezzi del gruppo che diceva di avere già formato. Si delibera così di non procedere alla prima parte del pagamento che era stata pattuita fino a che il Pierotti non avrà consegnato i calchi mancanti di questo primo nucleo.

Viene inoltre deliberato di non fargli iniziare la formatura dei marmi del Castellazzo fino a quando non avrà completato questa prima consegna.

Infine: «La Commissione recasi personalmente nell'officina del formatore; riconosce essere presenti soltanto quattordici pezzi dei trentatre che costituiscono la prima porzione: ne conviene la consegna al Prof. Bernacchi pel giorno successivo contro ricevuta e distinta, che si unirà al presente verbale. Richiamato poi l'artista alla consegna dei restanti diciannove pezzi, egli li promette pel giorno 10 maggio».

XXVII

S.d. (1872, maggio 21 circa)

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Pro memoria con rimando ad altro fascicolo.

«Dispaccio Minist. 17 maggio 1872, N. 2666 col quale viene affidata al Sig. Presidente dell'Accademia tutte le cure relative all'Esposizione, al Congresso artistico ed al Monumento di Gaston de Foix, e risposta relativa N. 475/186, 21-5-72. Vedi fascicolo Saggio Vinciano».

XXVIII

1872, maggio 25

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una riunione della Commissione.

Preso la lettura dell'ultimo atto verbale del 29 aprile, e convenuto sul modo di intendersi coll'artista, si passa all'officina del medesimo.

Giusto l'elenco firmato dalla Commissione e consegnato in copia all'artista, N. 41 dovevano essere i pezzi: di questi, 14 vennero consegnati all'atto della visita fatta il 29 aprile, e ritornati poscia dal prof. Bernacchi, il quale presente ne dichiara la ricevuta; ne rimangono quindi da consegnare ventisette e come porzione principale diecinove pezzi.

Oggi i diecinove pezzi vengono riconosciuti esattamente formati, e s'invita il Sig. Pierotti alla consegna pel giorno di lunedì 27 andante al Sig. Bernacchi, pregato di darne avviso alla Commissione per scritto.

Resta dunque debitore l'artista sulla prima porzione di N. 8 (otto) pezzi che nell'elenco del 7 marzo sono quelli corrispondenti ai Nn. 1, 20/4, 24 e 25.

Nullameno si conviene nel progresso di pagamento delle due terze parti del valore dei 41 pezzi, giusta la lettera 7 marzo, e quindi della somma di £ 850. Ad istanza del Sig. Pierotti, si conviene di elevare la proposta di pagamento a £ 1000.

Nel medesimo tempo si conviene per l'ordinazione dei diciotto pezzi depositati nella villa Busca di Castellazzo d'Arconate per la somma di £ 2005, giusta l'acchiusa distinta che l'artista accetta e che ad ogni modo si desidera a lui comunicata e da lui firmata, ferma la consegna dei pezzi medesimi per la metà del prossimo luglio.

Con ciò l'adunanza si scioglie.

(Segue, aggiunto a matita)

NB. Per i bassorilievi di Savona come per quelli di Novi (nella cattedrale 2a [...] arcata a sinistra), scrivere al Prof. Santo Varni-Genova.

XXIX

1872, maggio 27

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dalla Commissione al Ministro della Pubblica Istruzione Quintino Sella. Gli viene chiesto di mettere a disposizione, per il pagamento del primo nucleo di gessi consegnati dal Pierotti, £ 1000 «da prelevare dalla somma di £ 5000 assegnata per questo oggetto».

XXX

1872, maggio 27

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Elenco, firmato in calce da Claudio Bernacchi, dei pezzi consegnati da Pietro Pierotti il 27 maggio, allegato alla lettera precedente.

Quantità dei pezzi consegnati il giorno 27 maggio 1872.

N. 6 Statue sedute degli Apostoli

“ 3 Statue in piedi

“ 2 Lezenette con stemmi

“ 4 Bassirilievi rappresentati fatti della passione di Cristo

“ 6 Lezzene grandi a figure, ornati e trofei guerreschi

“ 8 Pilastrini con trofei variati

“ 2 Cartelle con nastri

“ 2 Bassorilievi rappresentanti la partenza e la battaglia

Milano, 27 maggio 1872. Bernacchi

Non ancora consegnati i seguenti pezzi

1 Statua grande di Gaston de Foix sul sarcofago

4 Pilastrini delle statue

3 Bassorilievi del museo di Londra

XXXI

1872, maggio 27

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera, su carta semplice, inviata dal Mongeri a Pietro Pierotti con allegato l'elenco dei pezzi da consegnare entro la metà di luglio.

XXXII

1872, maggio 27

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Elenco, controfirmato dal Pierotti, dei pezzi del monumento di Gaston de Foix al Castellazzo da fare formare allo stesso Pierotti, con l'indicazione dei rispettivi prezzi. Se ne conserva un'altra copia, non controfirmata dal Pierotti.

Pezzi del monumento di Gaston de Foix che si trovano a Castellazzo di Arconate e si intendono formati dallo scultore Pietro Pierotti, secondo le norme convenute e i prezzi sottosegnati				
N.	numero dei pezzi	Indicazione dei pezzi	Importo parziale £	Prezzo complessivo £
1	6	Statuette d'apostoli, al basamento	45	270
2	1	Bassorilievo, La presa di Brescia	250	250
3	1	Sim., I funerali del Foix	250	250
4	1	Sim., Battaglia di Ravenna	250	250
5	4	Bassorilievi minori con soggetti diversi	170	680
6	1	Statuetta dei pilastrini in piedi	45	45
7	2	Pilastrini isolati con trofei	30	60
8	1	Lesena con trofei guerreschi	120	120
9	1	Pezzo del sarcofago con festoni a fogliami	80	80
18		Totale £. 2005		

Dal Comitato il 27 maggio 1872

XXXIII

1872, maggio 29

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dal Pierotti al Presidente della Commissione.

Le rendo la nota firmata dei pezzi da formarsi del monumento di Gaton de Foix, esistenti nella Villa Busca Arconate; nello stesso tempo Le fo osservare alla S.V. Ill.ma che i pezzi fatti dall'Onorevole Commissione non sono sufficienti per un simile lavoro; spero che quando avrò finito, la sullodata Commissione vorrà meglio esaminare, e prendere in considerazione il mio operato.

XXXIV

1872, giugno 3

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dal Ministro alla Commissione, per informare di avere ordinato il pagamento di £ 1000 dovute al Pierotti per il primo lotto di consegne. La lettera è allegata alla seguente lettera del 5 giugno.

XXXV

1872, giugno 5

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata al Pierotti dalla Commissione, per comunicargli che il Ministro ha predisposto la somma di £ 1000 dovuta al Pierotti per il primo lotto di consegne.

XXXVI

1872, agosto 17

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata al Pierotti dalla Commissione, per sollecitare la consegna dei pezzi mancanti entro il 20 agosto. Gli si fa presente che, oltre questo termine, l'accettazione dei pezzi sarà subordinata al voto della Commissione.

XXXVII

1872, settembre 23

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Verbale di una seduta della Commissione, in cui, visionati e approvati i 18 calchi tratti dai marmi del Castellazzo, viene decretato di liquidare il Pierotti. Si decide che

alle £ 2005 pattuite per i pezzi appena consegnati si aggiungano le £ 275 ancora dovute al Pierotti per la consegna del primo lotto, avvenuta il 27 maggio, allora pagatagli parzialmente £ 1000. Il totale ancora dovutogli ammonta dunque a £ 2280.

XXXVIII

1872, settembre 23

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dalla Commissione al ministro dell'Istruzione Pubblica per informarlo sullo stato delle consegne del Pierotti (che «sta ora occupandosi di alcuni altri pezzi, che sono pochi onde compiere il numero stabilito») e sui criteri per il calcolo delle porzioni del suo compenso.

XXXIX

1872, settembre 26

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica al Presidente dell'Accademia di Brera, per informarlo del decreto varato lo stesso giorno, per disporre un pagamento al Pierotti di £ 2280 come parte del suo compenso complessivo per i calchi dei pezzi del monumento di Gaston de Foix, «a norma di quanto chiede V.S. col suo rapporto 23 settembre corrente». Il documento è allegato alla lettera seguente, del 28 settembre.

XL

1872, settembre 28

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata al Pierotti dalla Commissione, per informarlo della disponibilità dell'ultima parte del suo compenso per i calchi dei pezzi del monumento di Gaston de Foix, come da decreto ministeriale del 26 settembre N. 33936-5707. La somma approntata per il Pierotti ammonta a £ 2280.

XLI

1872, novembre 10

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dalla Commissione al nuovo Ministro Antonio Scialoia, che riassume la vicenda della ricostruzione del monumento di Gaston de Foix, a partire dal

decreto ministeriale del novembre 1871, fornendo anche la notizia che il Comitato Esecutivo per l'Esposizione aveva designato in data 13 novembre 1871 la Commissione preposta alla ricomposizione del monumento di Gaston de Foix. Dalla lettera si apprende anche che, in mancanza del Presidente Belgioioso, questi sarebbe stato sostituito dal Vicepresidente conte Giberto Borromeo (Presidente dell'Accademia tra il 1859 e il 1860), che tuttavia non risulta mai nella sequenza documentaria.

Viene riferito che, appurata l'impossibilità di procedere a una ricostruzione plausibile, nel dicembre 1871 la Commissione decise di «limitare l'assunto alla raccolta ed all'ordinata esposizione dei pezzi in gesso, di quanto resta del monumento in Italia e fuori», ottenendo l'approvazione del Ministro nel gennaio seguente. È inoltre riferito, semplificando, che la consegna dei 42 pezzi tratti dagli originali di Brera, dell'Ambrosiana, di Torino e di Londra era avvenuta il 27 maggio 1871, e che successivamente furono commissionati al Pierotti i calchi dei 18 originali del Castellazzo.

Informato il Ministro che delle 5000 lire stanziata dal predecessore ne competono in totale al Pierotti 3280 (in due rispettive rate di 1000 e 2280, la prima già versata il 27 maggio e la seconda decretata il 23 settembre), si aggiunge che «rimangono ancora a raccogliere le forme di altri trenta pezzi circa per compiere la collezione; e gli originali marmorei loro corrispondenti si trovano dispersi in nove luoghi diversi, cioè per una quindicina in Italia, nelle quattro città di Modena, Savona, Novi, Varese e nel Castello di Belgioioso, pel resto in Francia, a Parigi, presso il Louvre ed un privato, a Lione e ad Orleans.

La Commissione, mancando d'ogni elemento per riscontrarne l'autenticità, ad eccezione di quelli di Varese e di Belgioioso, che vengono effettivamente tenuti di mano dell'insigne autore del monumento, non ha stimato di prendere impegno ulteriore su di essi col Pierotti, che ha invitato invece a presentare, riguardo ai cotesti pezzi non conosciuti, delle raffigurazioni fotografiche, ovvero le riproduzioni istesse in gesso tratte dagli originali a suo rischio e spesa, coll'avvertenza che allora soltanto si riserva la Commissione di prendere quelle risoluzioni che saranno opportune pel complemento dell'assunto Ministeriale».

Viene chiesto al Ministro un finanziamento per la realizzazione di «un armadio chiuso con vetri e con grate di ferro, affinché almeno i pezzi più minuti e delicati vi siano riposti», come disposto dalla Commissione. La lettera si chiude enunciando l'impegno della Commissione, «che si raccolse ben quattordici volte per arrivare, come fece, con zelo ed accorgimento instancabile affinché il pensiero Ministeriale sortisse il suo effetto nel modo più degno ed efficace», nonostante i risultati inferiori alle aspettative.

XLII

1872, novembre 18

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica al Presidente dell'Accademia di Brera.

Informa innanzitutto di difficoltà, ora risolte, che il decreto per l'ultimo pagamento al Pierotti di £ 2280 aveva inizialmente incontrato presso la Corte dei Conti, ma «tra breve il Pierotti sarà pagato». Il ministro accetta le spiegazioni addotte dalla Commissione circa gli scarsi risultati conseguiti dal tentativo di ricostruzione del monumento di Gaston de Foix, «la Commissione Accademica non potea procedere in questa delicata faccenda, né con migliori criteri, né con maggiore prudenza». Il Ministro ritiene ora opportuno accantonare la proposta della Commissione di raccogliere i calchi ancora mancanti, poiché l'impresa sarebbe dispendiosa, trovandosi all'estero la maggior parte degli originali. Concorda invece con il proposito di realizzare un armadio per la migliore conservazione dei calchi già raccolti, utilizzando le residue £ 1720 dell'originario fondo di £ 5000, «per questo io Le darei senz'altro la facoltà che ella chiede. Ma col Pierotti è veramente liquidata ogni spesa? Si possono ritenere libere e disponibili affatto quelle £ 1720 di cui sopra? La prego di aver la cortesia di tranquillarmi prima su questo punto».

XLIII

1872, novembre 23

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dalla Commissione al ministro dell'Istruzione Pubblica per rassicurarlo sulla totale liquidazione del Pierotti con l'ultimo compenso di £ 2280.

XLIV

1872, novembre 23

(ASAB, Carpi, F. I. 23)

Lettera inviata dalla Commissione al Pierotti per informarlo del ritardo nella spedizione del suo compenso di £ 2280. Al Pierotti viene chiarito anche che la Commissione non ha alcun impegno nei suoi confronti per gli ulteriori calchi che egli intende trarre da altri marmi del monumento, «riservandosi soltanto di prenderli in considerazione».

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Una coppia di sgabelli milanesi per il Palazzo Ducale di Modena*

Enrico Colle

Gli sgabelli (FIG. 1), che recano i numeri di inventario in uso presso l'amministrazione della corte estense⁽¹⁾, furono eseguiti durante i primi anni dell'Ottocento per arredare una delle sei sale che componevano l'Appartamento Nobile del Palazzo Ducale di Modena che corrispondeva agli ambienti di rappresentanza utilizzati dagli Este fin dal Settecento col nome di «Grande Nobile Appartamento». Delle citate sale, la prima e la terza erano tappezzate di seta verde, mentre la seconda di ermisino celeste e con tali stoffe si era provveduto a rivestire anche i divani, le sedie, le poltrone e gli sgabelli che le arredavano. Tutti i citati sedili avevano i supporti di forma conica intagliati con scanalature, dipinti di bianco e lumeggiati d'oro, al pari dei tavoli da muro, secondo la nuova moda neoclassica introdotta negli ambienti di corte con la fine del XVIII secolo⁽²⁾. Con l'arrivo dei francesi a Modena nel 1796, e la conseguente fuga della famiglia ducale, la reggia fu in gran parte saccheggiata tanto che nel 1805, volendo allestire tre appartamenti, uno per Napoleone, uno per Giuseppina di Beauharnais e uno per il figlio Eugenio, si dovette ricorrere al prestito di arredi e stoffe presso le famiglie nobili e gli istituti religiosi. Fu così che nel 1810, allorché si decise di destinare l'Appartamento Nobile come alloggio per l'imperatore e la sua consorte, l'Intendenza Generale dei Beni della Corona di Milano inviò nell'ex capitale del Ducato vari tipi di mobilia tra i quali sicuramente si dovevano trovare anche i nostri sgabelli⁽³⁾. La loro forma infatti è uguale a quella di una serie di sedili già nel Palazzo Reale di Milano, composta da vari panchetti e sedie (FIG. 2) destinati ad arredare le sale degli arazzi come documenta una foto (FIG. 3) dell'inizio del secolo scorso⁽⁴⁾; non solo, ma sulla traversa di uno dei nostri mobili compare a fuoco il marchio «MR» presente su molti arredi delle residenze di corte lombarde⁽⁵⁾. Nell'*Inventario Generale dei mobili dei Reali Palazzi di Modena e Reggio 1842*⁽⁶⁾ gli sgabelli sono descritti tra gli arredi della «Camera 3a con apparato di seta verde» che precedeva la sala del trono e seguiva alle altre due sale di parata dell'«Appartamento



FIG. 1 - Modena, Palazzo Ducale, Manifattura milanese, *Coppia di sgabelli*, inizi del XIX secolo.



FIG. 2 - Milano, Museo del Risorgimento (in deposito dalle Raccolte d'Arte Applicata), Manifattura milanese, *Sedia*, inizi del XIX secolo, n. 13848.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico, Milano, Palazzo Reale, Veduta della II sala degli Arazzi, RI 4061.

Nobile vecchio a mano sinistra ossia verso il Teatro» al primo piano del Palazzo Ducale. Essi allora facevano parte di una serie di dodici esemplari inventariati dal numero 227 al 238 («Dodici così detti orbini (tabourets) eguali agli altri, ma col cuscino stabile e coperto egualmente di Damasco»). Nella sala vi erano anche un «Canapé inverniciato a bianco con piedi indorati con schenale e lati imbottiti e tre cuscini volanti imbottiti con tozzi [sic] e crine coperti di seta verde ondata» (n. 224) e «Due sedie a braccioli eguali al canapé per il lavoro con cuscino volante ossia distaccato coperto di damasco verde con imbottitura di tozzi [sic]» (nn. 227 -228). In un'ulteriore annotazione riportata nel citato inventario si apprende infine che «tanto il canapé che le sedie retro indicate in n. di 15 capi hanno tutti le loro copertine di tela grigia».

Nel precedente *Inventario generale Appartamenti* (FIG. 4) redatto nel 1817⁽⁷⁾ i nostri arredi si trovavano sempre nella stessa anticamera che precedeva la «Camera del Trono» della reggia estense. Dal numero 628 al 639 sono infatti inventariati «Dodici tamburetti di seguito imbottiti e coperti di Dommasco verde» che facevano sempre serie con un divano (n. 625) e «Due careghe in tinta bianca con piedi scanalati, intagli e filetti dorati con tellari nell'appoggio e sedere imbottiti di crine e coperti di Domasco verde» (nn. 626-627).

Segue l'Appart.

Mobile.

626. 627. 2 Due Pareghe in latta bianca con piedi scavolati, in
tagli, e filetti dorati, con lettere nell'appoggio, e scure
intagliate di verde, e coperte di Damasco verde.
- v. 2 Un Copertore p. letto di tela fina a verde gualle haue
628. 629. 12 Due Tavollette di legno intagliate, e coperte di
Damasco verde.
- v. 12 Due Coperture p. li sed, di tela fina a verde...

Camera del Trono

- Apparata di estute Cronici a fondo d'oro
- v Tavolata del Trono Tole N. 6, alte 53. lunghe 53 7.
- 2 Sopra al trono 3. 1.
- v Tavolata con laborati 16. comprese i paggi 7.
- d Tavolata delle finestre 3. in tanti paggi 7.
- Il tutto guarnito eufonitorno di regalura a topi ritoci
tutta dorata
- 16 Quattro Sopra porte a intagli etia rappresentando
quattro Stemmie della Casa Reale tutte dorate, con
stipite e interni alle porte,
Lucebre intagliate a fondo bianco, e cerchie dorate.

FIG. 4 - Modena, Archivio di Stato, Pagina dell'Inventario generale Appartamenti, 1817, Economato della Real Casa, busta 463.

Si può quindi concludere – in base sia alla documentazione inventariale più sopra riportata che alle citate notizie storiche sulle vicissitudini degli arredi della reggia modenese – che gli sgabelli siano stati realizzati intorno al 1810 dagli stessi artigiani che lavoravano per la corte di Eugenio di Beauharnais sotto le direttive dell'architetto Luigi Canonica e che successivamente siano stati inviati a Modena. Sfortunatamente non si conoscono i nomi dei mobiliere attivi per il viceré d'Italia, si sa solo che durante i primi decenni dell'Ottocento, secondo quanto riportato da Caimi, «operavano egregiamente d'intaglio Giuseppe Arrigoni [...] Luigi Zuccoli [...] ed anche il figlio di lui Vincenzo, che di poco gli sopravvisse, [...] Giovanni Almasio [e] Giuseppe Viaranna»⁽⁸⁾.

Il gusto per arredi improntati alle severe sagome Impero elaborate dagli ornati milanesi d'ora in avanti influenzerà lo stile degli artigiani modenesi i quali adotteranno per i loro mobili forme sempre più sobrie come documentano, tra gli altri, le sedie che qui si illustrano ed eseguite in questo giro d'anni per il Palazzo Ducale (FIG. 5), la cui semplice struttura verniciata color avorio fu impreziosita solo dalle parche lueggiate d'oro delle cornici che contornano lo schienale, il sedile e le gambe⁽⁹⁾.

** Colgo qui l'occasione di ringraziare Vincenzo Vandelli, da sempre prodigo di aiuti nelle ricerche inventariali sugli arredi estensi.*



FIG. 5 - Sassuolo, Palazzo Ducale, Manifattura modenese, *Serie di sei sedie*, primo quarto del XIX secolo.

NOTE

- ⁽¹⁾ Gli sgabelli in legno di noce intagliato, dipinto e in parte dorato hanno il sedile imbottito e misurano ciascuno cm 45x50x50. Sul primo esemplare, che reca il numero «4066» scritto con una vernice di colore verde, furono apposte le seguenti etichette di carta incollate sul retro di una delle traverse che sorreggono il sedile: «229 / INVENTARIO GENERALE 1842 / *Palazzo Reale di Modena*» seguita da quella con la dicitura «PALAZZO REALE DI MODENA / *Inventario Generale* / N. 628» e da un'altra parzialmente leggibile «PALAZZO REALE DI ... GUARD ... 94 ...». Il secondo esemplare contrassegnato dal numero «4070» di colore verde reca anch'esso le precedenti etichette di carta incollata con la dicitura «227/ INVENTARIO GENERALE 1842 / *Palazzo Reale di Modena*» e «PALAZZO REALE DI MODENA / *Inventario Generale* / N. 631» seguite dalle lettere «M R» marchiate a fuoco.
- ⁽²⁾ Cfr. P. CURTI, *Note sull'arredo del Palazzo Ducale dal XVII al XIX secolo*, in *Il Palazzo Ducale di Modena sette secoli di uno spazio cittadino*, a cura di A. Biondi, Modena 1987, p. 264.
- ⁽³⁾ Cfr. G. CANEVAZZI, *La Scuola Militare di Modena*, Modena 1914, p. 49.
- ⁽⁴⁾ Cfr. E. COLLE, *L'arredo di Palazzo Reale*, in E. COLLE, F. MAZZOCCA, *Il Palazzo Reale di Milano*, Milano 2001, pp. 94 e 264.
- ⁽⁵⁾ Cfr. ID., *Gli inventari delle corti. Le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo*, Firenze 2004, p. 251, fig. 23.
- ⁽⁶⁾ Cfr. Archivio di Stato di Modena, Economato della Real Casa, busta 464.
- ⁽⁷⁾ Cfr. Archivio di Stato di Modena, Economato della Real Casa, busta 463.
- ⁽⁸⁾ Cfr. A. CAIMI, *Delle Arti del Disegno e degli Artisti delle Provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 202.
- ⁽⁹⁾ Le sedie – pubblicate nel catalogo dell'asta Finarte di Milano tenutasi nel giugno 2006, lotto 171 – presentano l'etichetta dell'inventario della reggia modenese del 1842: «N. 4868 / INVENTARIO GENERALE 1842 / Palazzo Reale di Modena» e un marchio a fuoco raffigurante una «M» e forse una «F» separate da un punto. Per quanto riguarda l'evoluzione dello stile modenese durante i primi decenni dell'Ottocento si veda E. COLLE, *Il mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1800 al 1843*, Milano 1998, pp. 321 e 336.

Sulle orme di Luca Beltrami. Un'immagine del Castello Sforzesco e una perduta ancona lignea di Santa Maria Bianca in Casoretto*

Claudio Salsi

Per questo contributo abbiamo tratto spunto dagli scritti di Luca Beltrami, che ricordiamo qui come l'artefice del restauro e del recupero del Castello Sforzesco di Milano tra Ottocento e Novecento. Il grande architetto, infatti, nella sua importante monografia sul Castello Sforzesco del 1894, riproduceva e descriveva un dettaglio di un antico altare in legno, «lavoro che risale ai primi anni del secolo XVI», in cui erano raffigurati alcuni elementi architettonici del maniero milanese⁽¹⁾: vi si scorgono un torrione circolare, ricordo delle torri a bugnato di Francesco Sforza, una muraglia merlata e una torre «più alta e con vari sopralzi» ricollegabile alle più note rappresentazioni della Torre del Filarete (Fig.1). Beltrami aveva notato questi particolari, quasi dissimulati tra altre architetture simboleggianti la città di Gerusalemme, sullo sfondo di una grande ancona lignea, avente a soggetto una deposizione al sepolcro. L'elaborato era custodito, fino al XX secolo, presso la chiesa milanese di Santa Maria della Misericordia in Casoretto, detta anche Santa Maria Bianca da un affresco del XV secolo raffigurante la *Vergine in adorazione del Bambino* venerata come la 'Madonna Bianca', un edificio di origine quattrocentesca, rimaneggiato durante i secoli e 'restaurato' più volte nel corso del Novecento.

La chiesa e l'annesso monastero dei canonici regolari, nel Quattrocento sede di una biblioteca umanistica e oggetto di reiterati benefici ducali, originariamente erano situati in un abitato nei dintorni di Milano, fuori di Porta Orientale; oggi il complesso religioso si trova in un rione della città altamente urbanizzato, non lontano dal quartiere di Lambrate. L'importanza di questo edificio per la storia dell'arte lombarda risiede principalmente nella presenza, nella navata destra della chiesa, di un trittico della *Resurrezione di Gesù tra san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*, in alto il Padreterno benedicente, oggi concordemente attribuito a Giovanni Ambrogio Bevilacqua. Una targa murata sotto il trittico riporta il nome del committente, Giovanni Melzi, conte palatino e consigliere ducale (effigiato nel dipinto insieme alla consorte) e la data della dedizione ai due santi Giovanni, 1480⁽²⁾.

La testimonianza iconografica messa in luce da Beltrami venne probabilmente dallo stesso utilizzata come riferimento per la ricostruzione della Torre del Filarete, ovviamente in subordine ad altre fonti più particolareggiate, quali i graffiti della cascina Pozzobonelli e di Chiaravalle e sulla scorta della torre di Vigevano, sorta a imitazione di quella filaretiana. L'immagine pubblicata dall'architetto è la rielaborazione di un disegno da lui eseguito nel 1893 e ora conservato al Gabinetto dei Disegni del Castello (FIG. 2). Tale disegno, corredato di una nota manoscritta dell'autore⁽³⁾, appare abbastanza sommario: del torrione rotondo risultano graficamente definiti solo il coronamento e due fasce del rivestimento a bozze di sarizzo a punta di diamante, visibili al di sotto della linea dei beccatelli; la parte restante del corpo, fino al redondone del piede, è solo tratteggiata. Nell'illustrazione a stampa del 1894, invece, il torrione si presenta completamente rifinito e solo il piede appare tratteggiato.

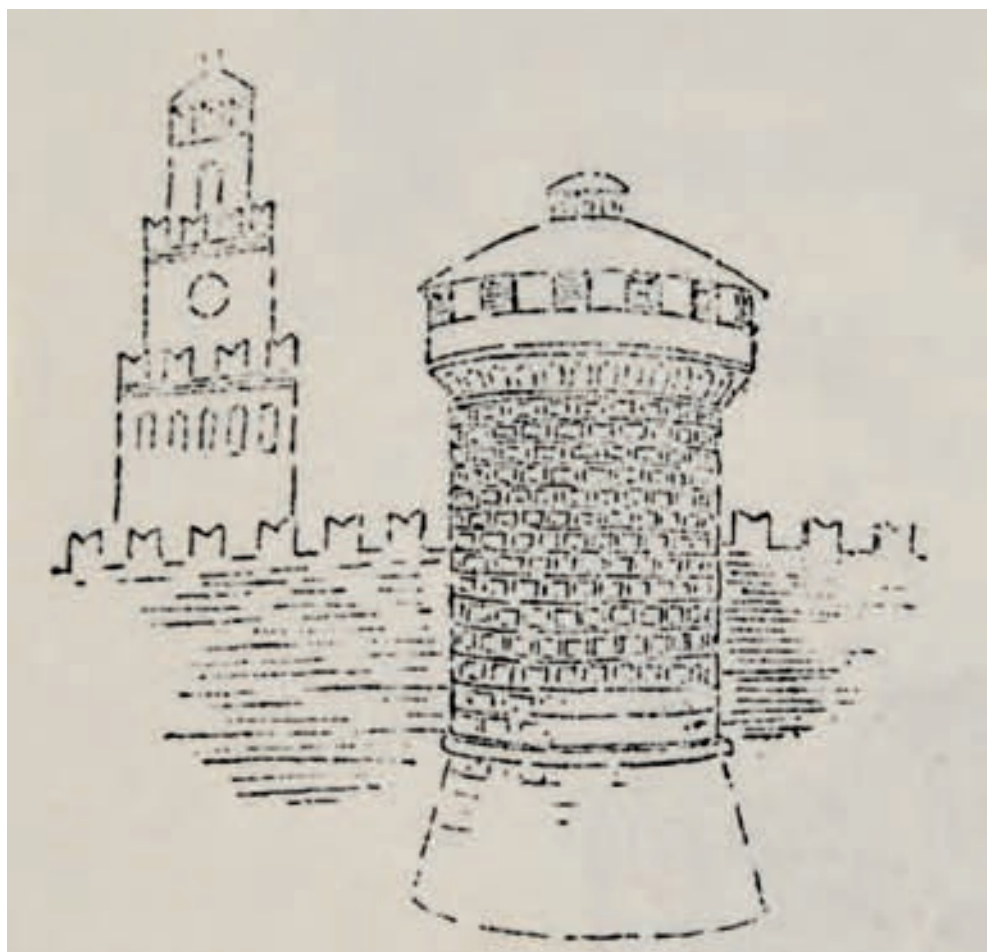


FIG. 1 - Rappresentazione di un torrione rotondo e della Torre del Filarete del Castello Sforzesco di Milano (da L. Beltrami, *Il Castello di Milano*, 1894).

Com'era veramente l'aspetto delle torri del Castello, «intagliate nel legno», rilevate da Beltrami nella chiesa di Casoretto (FIG. 3)? È possibile rispondere prendendo in esame una vecchia immagine fotografica dell'altare ligneo, l'unica che sembra esistere, peraltro di taglio professionale essendo riferita alla produzione del fotografo ed editore Osvaldo Lissoni (FIG. 4). Si vede con chiarezza l'ancona montata all'interno di una cappella (la prima del lato settentrionale della chiesa), anteriormente al 1925, l'anno in cui la foto venne pubblicata da Agnolo Domenico Pica⁽⁴⁾. L'ingrandimento, che per la prima volta ci consente di mostrare questo dettaglio a incremento della fortuna iconografica del Castello anteriormente al crollo della Torre del Filarete nel 1521, rivela le architetture sforzesche osservate al vero da Beltrami, allineate ad altri edifici di diversa grandezza e conformazione (FIG. 5). Come si può notare, del torrione rotondo è visibile solo una porzione, precisamente



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, L. Beltrami, *Un torrione rotondo e la Torre del Filarete*, disegno, 1893, INV. A1663/1.



FIG. 3 - Milano, veduta esterna della chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia in Casoretto.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico - Fondo Osvaldo Lissoni, l'altare e l'ancona lignea del *Compianto* presso la chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia in Casoretto, nel 1925.



FIG. 5 - Ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, particolare con la città di Gerusalemme e due torri del Castello Sforzesco.

quella rilevata dal Beltrami nel disegno di suo pugno (diversamente da quanto appare invece nella restituzione grafica del 1894). La disposizione dei due edifici, con la Torre del Filarete a sinistra, sembra ripresa dal lato sud-orientale o da quello sud-occidentale del Castello. La Torre del Filarete, più arretrata rispetto alla torre rotonda, appare di dimensioni modeste, di aspetto assai differente dall'immagine proposta da Beltrami e rivela una lanterna sommitale diversa rispetto alla realizzazione attuale. Destano interesse anche le alte torri raffigurate a destra del torrione rotondo, tra cui pare di identificare una torre di tipologia comune, ma simile a quella castellana detta 'di Bona di Savoia', fornita di copertura a cuspide e di finestra circolare. Pur trattandosi di una composizione fantastica per una Gerusalemme immaginaria, si dubita che si tratti di una citazione di una torre campanaria di edificio religioso, mancando questi ultimi di uno sporto così accentuato, dato dai beccatelli e dagli archetti pensili, tipico invece delle torri difensive o delle torri civiche.

L'inserzione di edifici contemporanei nella rappresentazione ideale di Gerusalemme (in particolare di architetture importanti simboleggianti il grande Tempio) o comunque di città fortificate, negli sfondi di opere plastiche del Rinascimento lombardo, trova un esempio illustre nei rilievi dell'Amadeo per i monumenti funebri della Cappella Colleoni a Bergamo⁽⁵⁾, che può essere utile in questa sede richiamare. Si vedano i dettagli dell'*Adorazione dei Magi* (FIG. 6) e della *Crocefissione* (FIG. 7) che presentano due edifici a pianta centrale, con differenti coperture, affiancati da una torre anch'essa coperta. In entrambi i casi si scorgono richiami alle forme rinascimentali esterne della cappella. Soprattutto si noti la particolare relazione spaziale di queste architetture, organizzate in una sorta di modulo compositivo fisso, riconoscibile anche nell'articolazione dei due organismi del complesso sforzesco descritto sul fondo dell'ancona di Casoretto.

Tutto l'insieme composto da altare, cornice, gruppo di figure e sfondo, venne rimosso dalla chiesa di Casoretto «per ordine della Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia durante i restauri alla chiesa», secondo Eugenio Cazzani, in occasione dei lavori dei primi anni Quaranta del Novecento: da allora se ne è persa ogni traccia⁽⁶⁾. Anche la cappella è stata cancellata dai rimaneggiamenti intervenuti sulla struttura interna. Grazie alla qualità della fotografia possiamo tuttavia apprezzare



FIG. 6 - Bergamo, Cappella Colleoni, Giovanni Antonio Amadeo, *Adorazione dei Magi*, particolare.



FIG. 7 - Bergamo, Cappella Colleoni, Giovanni Antonio Amadeo, *Crocefissione*, particolare.

compiutamente l'interesse artistico e il grande valore documentario di quell'antico e complesso arredo liturgico smantellato e disperso e rammaricarci che tale rimozione sia potuta avvenire in anni non tanto lontani, sia pure anni di guerra, quando ci si sarebbe aspettati una diversa sensibilità conservativa per le antiche testimonianze devozionali nelle chiese della nostra città.

L'opera è stranamente sfuggita fino ad ora alla critica specialistica relativa alla scultura lignea rinascimentale lombarda. Il contributo di Pica del 1925, infatti, non è stato più ripreso, anche se si trova un richiamo all'ancona di Casoretto nella monografia dedicata a Guido Mazzoni, a cura di Adalgisa Lugli (1990) che comunque non pubblica la relativa fotografia, limitandosi a segnalarne una copia presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. Tuttavia, non riconosciuto come opera lignea, l'elaborato in quella sede è stato impropriamente apparentato ad alcuni compianti in

terracotta dell'Italia settentrionale, per la forma serrata entro un simulacro di grotta e, a nostro parere, soprattutto per l'iconografia⁽⁷⁾.

L'unica descrizione accurata dell'ancona lignea intagliata, dipinta e ornata con figure intagliate e scolpite, ci viene fornita dallo stesso Pica, il quale definisce la composizione più correttamente come un «Compianto»⁽⁸⁾. La grande cornice che racchiude la scena è detta «rifatta in tempi più prossimi a noi» e riproduce, «probabilmente con poche varianti», il modello «quattrocentesco» che prevedeva due lesene corinzie reggenti una pesante trabeazione⁽⁹⁾. Secondo lo studioso sarebbero «quattrocentesche» anche le piccole figure lignee dei profeti nelle tre nicchiette scavate in ogni lesena. In questa sede, considerando i dichiarati rifacimenti e le ridipinture (percepibili anche a un esame superficiale del documento fotografico), non riteniamo significativo soffermarci su tali dettagli e ci limitiamo invece a osservare, più in generale, l'analogia dei caratteri stilistici di questa cornice con quelli dell'altare di Santa Maria del Sasso a Locarno, un confronto suggerito da Pica che ci pare ancor oggi una proposta critica quanto mai convincente⁽¹⁰⁾. Il complesso locarnese era allora costituito da un'ancona della *Pietà* (1505-1510 circa), oggi ascrivita alla produzione avanzata dei fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, collocata sopra un altare nella seconda cappella a sinistra della navata laterale del santuario della Madonna del Sasso a Orselina⁽¹¹⁾. Pica, inoltre, riconoscendo correttamente il motivo delle nicchie nelle lesene come «caro ai lombardi maestri del legno», ci introduce a una delle caratteristiche di quell'arte che fu peculiare dei fratelli De Donati.

Le sculture appaiono disomogenee: di taglia maggiore, rigide e di fattura piuttosto sommaria quelle in primo piano, afferma Pica, raffiguranti Cristo adagiato su un «brutto sarcofago» (quest'ultimo di origine ottocentesca secondo lo studioso e malamente adattato con rigidi cuscini ad accogliere il Cristo), Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo nell'atto di sostenere il corpo del Salvatore, utilizzando evidentemente un telo a quell'epoca rimosso⁽¹²⁾, in una posa simile a quella adottata per le stesse figure nel gruppo della *Pietra dell'Unzione* dei fratelli De Donati (Varallo, Pinacoteca)⁽¹³⁾. In secondo piano la Madonna svenuta è retta da due pie donne «grottescamente piccole in confronto degli altri personaggi», affiancate sui due lati da Maria di Magdala e da san Giovanni inginocchiato (Fig. 8). Classificato sommariamente come esempio di «arte popolare di figurinai lombardi», il Compianto di Casoretto ha meritato il giudizio sfavorevole del Pica nel confronto con il più noto compianto in terracotta di Agostino De Fondulis in Santa Maria presso San Satiro, di più raffinata espressività e tensione drammatica. Tra la copertura della grotta, che rivela suggestioni da incisioni mantegnesche⁽¹⁴⁾, e la trabeazione è delineato il profilo della città di Gerusalemme, inquadrato tra le croci dei due ladroni. Il gruppo architettonico con le torri del Castello di Milano appare collocato proprio dietro la sommità del monte Calvario, spazio riservato a una piccola croce di Cristo che si deve immaginare rimossa. In una nostra precedente segnalazione della perduta ancona milanese⁽¹⁵⁾ suggerivamo un confronto con gli sfondi dei rilievi della



FIG. 8 - Ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, particolare con le figure.



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), figure dal *Compianto* di Casoretto (san Giovanni, la Madonna, la Maddalena).

Passione da Santa Maria del Monte (1480-1485 circa) attribuiti al cosiddetto Maestro di Trognano: *Andata al Calvario* (Musei del Castello Sforzesco, deposito della Soprintendenza di Brera), *Crocefissione* (Sacro Monte di Varese, monastero delle Romite Ambrosiane) e *Seppellimento di Cristo* (Musei del Castello Sforzesco, deposito della Pinacoteca di Brera). Anche Pica indicava al riguardo le stesse relazioni formali quando notava analogie con «i rilievi lignei entrati da poco a Brera», intendendo precisamente riferirsi ai due intagli attribuiti al suddetto artefice che da Brera sono stati poi trasferiti, alla metà del secolo scorso, ai Musei del Castello Sforzesco⁽¹⁶⁾. Questi ultimi presentano in effetti alcuni evidenti punti di contatto iconografici e stilistici con il perduto *Compianto* di Casoretto: dagli sfondi chiusi da architetture fortificate, alla resa, così tipica, della superficie rocciosa del paesaggio. Il motivo delle mura turrette, ovvero la presenza di castelli intagliati sullo sfondo di scene sacre in ancone di diverso formato⁽¹⁷⁾, ha avuto una certa fortuna nella scultura lignea lombarda, tanto che si trova riproposto anche in ancone assai più tarde come quella firmata da Bartolomeo Paruta nel 1600, presso il Museo Civico di Bormio (anta della *Strage degli Innocenti*)⁽¹⁸⁾.

Per un sorprendente concorso di circostanze siamo stati in grado di ritrovare alcune figure del gruppo: si tratta delle tre sculture corrispondenti alla Maddalena, alla Madonna e a san Giovanni, di proprietà dell'antiquario Flavio Pozzallo, attualmente



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), *San Giovanni* (particolare), dal *Compianto* di Casoretto.

in deposito, per studio, presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano (FIG. 9), già attribuite a un anonimo intagliatore attivo in territorio lombardo nei primi decenni del Cinquecento, noto come il Maestro dei *Compianti*⁽¹⁹⁾. Una generica comunanza dei caratteri formali dei personaggi, soprattutto con riferimento alla serie dei dolenti, la somiglianza delle posture e un simile, composto struggimento dei volti erano tutti indizi che ci avevano suggerito la necessità di un confronto serrato tra gli elementi del gruppo di Casoretto e le citate sculture esposte presso i Musei del Castello. Grazie a un forte ingrandimento del fototipo, riprodotto con tecnologia digitale, è stato possibile evidenziare efficacemente i particolari delle varie parti che componevano l'antico altare ligneo e constatare, con immaginabile emozione, l'identità perfetta tra le tre figure erratiche di proprietà

privata e i simulacri immortalati nell'immagine novecentesca dell'allestimento di Casoretto. Il nostro giudizio qualitativo su quel complesso manufatto, così come appare nella fotografia di Lissoni, era inizialmente condizionato da una certa impressione di grossolanità che riguardava soprattutto le figure. Lo stesso Pica non aveva esitato a denunciare una stucchevole convenzionalità che «grava su tutta la composizione», dove «le sculture prive del fremito della vita fissano nel vuoto i loro estatici occhi neri» e «fiaccamente vi è espresso il dolore mediante le sovraciglia fortemente arcuate»⁽²⁰⁾. Gli ingrandimenti hanno dimostrato che in epoca imprecisata i «rifacimenti», segnalati da Pica come avvenuti in anni non così lontani dal momento in cui lo studioso scriveva, probabilmente nel corso del XIX secolo, interessarono certamente anche gli incarnati dei visi, le orbite, che erano state schiarite, gli occhi, le sopracciglia e le bocche, pesantemente e sommariamente ritoccati per accentuare, anche a una visione a distanza, un patetismo tanto enfatico quanto greve. I maldestri ritocchi, di cui restano deboli tracce soprattutto sul volto di san Giovanni (FIG.10), avevano completamente deformato l'espressione originale dei volti tanto da renderne irriconoscibile il primitivo aspetto, riapparso invece grazie al restauro promosso dall'ultimo proprietario e seguito da Paolo Venturoli, che ha riportato in luce la coloritura antica⁽²¹⁾. Non ci addentreremo qui in una descrizione delle singole opere preferendo rimandare a quanto ne scrive a riguardo con molta precisione



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), *Maddalena*, dal *Compianto* di Casoretto, a confronto con particolare della FIG. 4.

Vittorio Natale in occasione di una mostra antiquaria tenutasi nel 2004⁽²²⁾. Tutte le sculture di cui riportiamo l'altezza (*Maddalena*, cm 140; *Madonna*, cm 114; *San Giovanni*, cm 122) sono generalmente in buono stato di conservazione, se si eccettua un'unica lacuna di rilievo, ossia la perdita di gran parte dell'avambraccio sinistro della Madonna. Ciascuna di esse è ampiamente svuotata attraverso un lavoro di scavo compiuto dal retro; l'apertura posteriore era occultata tramite l'applicazione di un pannello ligneo, conservato integro nel san Giovanni e parzialmente nella Vergine. La coloritura antica appare rifinita solo nella parte visibile ai devoti e rivela, nella veste della Madonna e nel manto di san Giovanni, un'inconsueta tecnica che consisteva nello stendere uno strato superficiale di colore traslucido su un fondo di argento, con effetti di lucentezza; alcune parti erano dorate come le chiome della Maddalena e i bordi delle vesti della Maddalena e della Madonna. Nella antica fotografia di Lissoni naturalmente non è dato di percepire nulla di tali raffinatezze, ma è comunque possibile riscontrare una più chiara cromia del polsino che completa la manica del braccio destro della Maddalena. Sia la lavorazione, sia la stesura della policromia sono compatibili con la presentazione delle figure, frontale o di tre quarti, come appare dalla restituzione fotografica.

L'identificazione della Maddalena, riconoscibile in tutti i più minuti dettagli, compreso il dito mignolo frammentario della mano destra levata in alto, è stata operazione abbastanza agevole, in quanto la scultura appare riprodotta quasi per intero nella fotografia; solo la mano sinistra è nascosta da quella, più larga, di Nicodemo (FIG. 11). La Madonna invece è poco visibile nella tarda messa in scena di Casoretto: il torso è quasi interamente nascosto dai lunghi raggi posticci che si propagano dal centro del corpo del Cristo morto, adagiato sul cataletto di fattura recente. Tuttavia pare di scorgere, ancora integro, il braccio sinistro inerme, sorretto dalla mano di una pia donna. I tratti del viso sono meno marcati che negli altri personaggi e appaiono un po' confusi, inoltre le ridipinture rendono più difficile riconoscere la



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), *Madonna*, dal *Compianto* di Casoretto, a confronto con particolare della FIG. 4.

parte interna del velo che ricade in pieghe rifratte dal capo e incornicia il bianco soggolo e l'ovale del volto (FIG.12). Il personaggio corrispondente a san Giovanni è forse quello più difficilmente riconoscibile nell'analisi dell'antico fototipo, in quanto i pesanti ritocchi ne avevano a tal punto 'caricato' e deformato la fisionomia, da far dubitare che si trattasse effettivamente della stessa figura che possiamo oggi apprezzare per il tono più alto e per le indiscutibili qualità formali. Grazie al serrato confronto qui proposto appare tuttavia chiara la perfetta sovrapposibilità anche di questo soggetto (FIG.13). Vi è infine la possibilità di un'ultima comparazione con una quarta figura corrispondente a una pia donna, di ubicazione ignota, ma correttamente segnalata da Venturoli come facente parte del gruppo⁽²³⁾. Anche in questo caso l'attribuzione all'insieme di Casoretto è confermata dalla simultanea visione del relativo dettaglio nell'immagine fotografica (FIG.14).

L'ordinamento suggerito per i personaggi di san Giovanni e della Vergine da Venturoli e condiviso da Natale, che presuppone una forte interazione e un convincente equilibrio formale tra le figure e quindi scelto anche per la presentazione nei Musei del Castello⁽²⁴⁾, non corrisponde a quanto si vede esemplato nell'allestimento di Casoretto attraverso la foto di Lissoni; il san Giovanni non sostiene la mano destra e il busto della Madonna, funzione svolta invece da una pia donna dispersa,



FIG. 13 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), *San Giovanni*, dal *Compianto* di Casoretto, a confronto con particolare della FIG. 4.

bensi tende le braccia e le grandi mani verso il corpo di Cristo adagiato sul sepolcro (FIG. 15). Poiché il tema della ricomposizione dei compianti è controverso per la mancanza di modelli precisi e l'ancona di Casoretto all'epoca della fotografia era stata rimaneggiata – come segnalava Pica e come da noi già ricordato – e poiché l'originale impaginazione delle figure forse era stata modificata in concomitanza con il rifacimento del sepolcro in epoca ottocentesca⁽²⁵⁾, non riteniamo opportuno avventurarci in questa sede in ipotesi ricostruttive che mancherebbero, a oggi, di sufficienti punti di appoggio. Ci limitiamo solo a osservare che il san Giovanni sembra in posizione più avanzata rispetto al gruppo delle pie donne. Questa figura, infatti, nelle varianti iconografiche della sacra rappresentazione talvolta è mostrata mentre sorregge dalle spalle il corpo esanime del Salvatore, abbracciandolo come si vede sia nel *Compianto* ligneo di Meda di Andrea da Saronno⁽²⁶⁾, sia nell'interpretazione di Bernardino Luini nell'affresco di analogo soggetto presso la chiesa milanese di San Maurizio Maggiore (chiesa claustrale, parete divisoria, lato destro) dove il Cristo è similmente adagiato sul sepolcro e sopra il sudario trattenuto alle estremità dalle due figure di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, in una posa che è identica a quelle delle analoghe sculture di Casoretto. Sull'identità dell'artista e sulla possibile cronologia rimandiamo per ora ogni considerazione specifica, in attesa di poter ritornare sull'argomento in una futura occasione. Qui ci basta menzionare sia le con-



FIG. 14 - *Pia donna*, dal *Compianto* di Casoretto (ubicazione ignota), a confronto con particolare della FIG. 4.

siderazioni di Natale, circa la relazione con elementi del *Compianto* di Torno e con la figura di san Giovanni dolente in collezione privata a Lugano (opere attribuite al citato Maestro dei Compianti), sia l'accostamento proposto da Venturoli con il gruppo delle sculture, indubbiamente della stessa mano, conservate al Museo del Duomo di Monza ed erroneamente ascritte alla bottega dei fratelli De Donati⁽²⁷⁾. Non tralasciamo il parere espresso da Mariolina Olivari sulle nostre opere, alle quali viene riconosciuta una maggiore tenuta qualitativa e formale nel paragone con il gruppo del *Compianto* di Vigevano, anch'esso già rubricato come lavoro del Maestro dei Compianti (Casciari 2000), un nome a cui ora corrisponde una sempre più sfuggente personalità⁽²⁸⁾.

La predella a monocromo, di una tipologia non frequente in Lombardia (valga come esempio più noto la predella sottostante al polittico di San Gaudenzio a Novara, di Gaudenzio Ferrari), si presenta come un elemento di grande interesse (FIG.16). Per quel che si può osservare si tratta di un lavoro di notevole qualità e di gusto nordicizzante, dedicato a 'storie della Passione'. La prima di queste, partendo da sinistra, raffigura un'*Orazione nell'orto* (FIG.17). La fonte, citata quasi alla lettera, è un'incisione di Dürer datata 1508 (FIG.18), dalla serie delle sedici stampe della *Passione* a bulino o una copia da quella derivata, la più antica delle quali, eseguita nello stesso verso da Willem de Haen, è datata 1512; nel monocromo dell'altare di Casoretto



FIG. 15 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata (in deposito da collezione privata), *San Giovanni*, dal *Compianto* di Casoretto.



FIG. 16 - Ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, particolare della predella a monocromo con *Storie della Passione*.

la composizione del Maestro di Norimberga è ripresa nello stesso verso⁽²⁹⁾. Il Cristo, con le braccia levate al cielo quasi a difendersi dal supremo sacrificio, è presente anche in stampe, molto simili, di altri artisti nordici, tra i quali Lucas Cranach il Vecchio e Hans Baldung Grien, che tuttavia raffigurano Cristo con le braccia coperte, mentre nella predella di Casoretto queste appaiono scoperte fino al gomito⁽³⁰⁾. Pertanto il riferimento iconografico corretto è Dürer e la data del 1508, con le informazioni attualmente disponibili, sembra dunque un valido termine *post quem* per l'esecuzione della predella. Il soggetto del bulino di Dürer ha indubbia fortuna in Lombardia, come attesta l'opera di Altobello Melone nel Duomo di Cremona. La prima casella lunga rivela dettagli riconducibili a idee düreriane e a suggestioni da Martin Schongauer: dall'immagine del Cristo caduto sotto il peso della croce, all'abbigliamento variegato e pittoresco dei personaggi, alle figure dei due ladroni sospinti verso destra. Si tratta di particolari riconducibili alla conoscenza della grande stampa dell'*Andata al Calvario* o di sue copie incise⁽³¹⁾. Le altre due caselle non sono chiaramente leggibili e sarà quindi più difficile risalire a fonti iconografiche più o meno dirette.

L'ancona di Casoretto costituisce una rara testimonianza di un compianto su Cristo morto all'interno di una caverna situata sotto il Calvario. Il complesso milanese, infatti, presentava ancora sostanzialmente intatto il contesto scenografico all'interno del quale i 'mortori' nell'arte lombarda, tra il XV e il XVI secolo, venivano ambientati per esigenze devozionali e per un ideale estetico di tipo emozionale: ossia in spazi angusti e con soffitti ribassati, in cappelle, nicchie, scuroli ovvero grotte⁽³²⁾. Un esempio di questa precisa tipologia devozionale è accuratamente testimoniato da un inventario settecentesco della chiesa di Sant'Agostino a Como, in cui si ricordava «una capella antica dove si rapresentava il sepolchro di Gesù Cristo fato di forma Grottesca dentro statue diverse di coto, nella cima rapresentavasi la città di Gerusalemme»; nello stesso documento si dava atto anche della successiva trasformazione del luogo per necessità pratiche: «la sudetta capella fu ridotta in miglior forma dalli RR.PP. Augustiniani levato l'antico quale minachiava ruina ed ornata d'architettura con altara in ora si ritrova il batisterio ed riparata da un'alta ferata»⁽³³⁾. È un eloquente indizio di un assai differente clima spirituale il fatto che il gruppo delle figure del *Compianto* di Casoretto alla fine del XIX secolo sia stato scambia-

FIG. 17 - Ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, particolare della predella con l'*Orazione nell'orto*.



FIG. 18 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" Albrecht Dürer, *Orazione nell'orto*, INV. Art. Prez. p-169.

to, in esito a una ricognizione superficiale e in condizioni di luce evidentemente precarie, per un «presepe» in terracotta. Appare evidente che si era persa addirittura la memoria di quella cappella, citata e identificata esattamente in un inventario del 1772 «con statue grandi di legno figuranti il Calvario, e Santo Sepolcro gradino di legno»⁽³⁴⁾. Determinante per l'equivoco deve essere stata la collocazione del gruppo entro una grotta ben conformata, situazione tipica dell'iconografia dei presepi, soggetto più familiare e scontato data la progressiva scomparsa o trasformazione, per mutate esigenze del culto, degli ambienti che ospitavano originariamente i compianti⁽³⁵⁾. Nella scultura lignea questa particolare messa in scena ritorna, in tempi molto diversi, nell'allestimento ancora in opera del *Calvario* dell'Oratorio della Maddalena conservatosi a Novi Ligure, con statue eseguite dal «Maestro Danielle fiamengo», tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo⁽³⁶⁾. Un parallelo pittorico milanese può essere individuato nel mirabile ciclo affrescato e dipinto su tavola realizzato da Bernardino Luini nella Cappella della Passione della Chiesa di San Giorgio in Palazzo nel 1516.

Tra i vari motivi d'interesse di questa riscoperta vi è infine l'opportunità, grazie alla documentazione fotografica qui prodotta, di tentare il recupero di qualche altra parte del perduto altare ligneo di Casoretto, più facilmente le sculture e possibilmente la predella; un auspicio e una speranza.

** Ringrazio don Bruno Ripamonti, parroco di Santa Maria della Misericordia fino al 31 agosto 2011 e l'arch. Franco Tandoi, per la preziosa collaborazione. Sono particolarmente riconoscente a Giovanni Romano per le generose indicazioni e la paziente disponibilità a discutere varie parti di questo lavoro. Sono grato a Giovanni Agosti per le puntuali osservazioni e i consigli nel corso della stesura del testo. Infine la mia gratitudine va a Cecilia Ghibaudi, Annamaria Terafina, Giuliana Ricci, Ivana Novani, Angela Benzan, Alessandro Guarnieri, Francesca Tasso, Elena Ottina, Giorgio Sebastiano Di Mauro, Grazia Visintainer, Ferdinando Zanzottera.*

- ⁽¹⁾ L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovi) durante il dominio dei Visconti e degli Sforza. MCCCLVIII-MDXX XV*, Milano 1894, p. 614. Per gli scritti di Luca Beltrami sul Castello di Milano cfr. A. BELLINI, *Il Castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 250-252; *Il fondo di carte e libri "Raccolta Beltrami" nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di A. Bellini, Milano 2006, p. 22; Beltrami, riproponendo, diversi anni dopo, la sequenza dei documenti iconografici anteriori al 1521 riferibili alla fronte principale del Castello, non è ritornato con approfondimenti sul dettaglio di Casoretto, limitandosi a proporre un semplice rimando al citato contributo del 1894 (cfr. L. BELTRAMI, *Indagini e documenti riguardanti la Torre principale del Castello di Milano, ricostruita in memoria di Umberto I*, Milano 1905, p. 17).
- ⁽²⁾ In base ai documenti la chiesa si presume eretta entro il settimo decennio del XV secolo e completata entro il 1490, data conclusiva del campanile; sul basamento era scritta infatti questa data, visibile fino al 1925 (L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, p. 74, n. 10). Per notizie generali si veda soprattutto: C. FUMAGALLI, D. SANTAMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel suburbio e nella città di Milano*, I-III, Milano 1892, III, pp. 44-45, tavv. XXIV-XXVI; D. SANTAMBROGIO, *La chiesa e il convento di Santa Maria la Bianca di Casoretto*, («Per l'arte sacra. Rivista bimestrale illustrata», II, 5 (1925), pp. 141-142; II, 6 (1925), p. 164; C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, Milano 1930, pp. 140-141; E. CAZZANI, *La Parrocchia di Santa Maria Bianca della Misericordia in Milano*, Saronno 1977; PATETTA, *L'architettura*, cit. *supra*, pp. 70-74; L. PECORELLA VERGNANO, *Per la storia di una biblioteca conventuale: S. Maria di Casoretto*, Roma 1976; M.T. FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano 1985, p. 199; *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano 1989, III, pp. 1923-1925 (*ad vocem*). Per bibliografia specifica sull'opera di Ambrogio Bevilacqua e in particolare sul trittico di Casoretto si segnalano i seguenti studi: L. VERTOVA, *A dismembered altar-piece and a forgotten Master-II*, («The Burlington Magazine», CXI, 791 (1969), p. 116; N. RIGHI, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, «Arte Cristiana», n.s., LXXXIII, 768 (1995), p. 182; M.G. BALZARINI, *Un gruppo di tavole con "storie della Passione di Cristo" e i tramezzi francescani in Lombardia. Osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini e R. Cassanelli, Milano 2000, pp. 85-86, n. 12; A. BALLARIN, con la collaborazione di M. Menegatti e B.M. Savy, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, pp. 617-618; IV, tav. 452.
- ⁽³⁾ Disegno a inchiostro nero, matita e matita rossa su carta bianca, Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano (Raccolta Beltrami, A1663/1 – «Chiesa di Casoretto / (vicino a Loreto) / Castello in legno sopra composizione della deposizione dalla croce / I° cappella a sinistra / 13/8/93/LB»).
- ⁽⁴⁾ Si veda PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 6 (1925), p. 164.
- ⁽⁵⁾ Sarcofago inferiore con episodi della Passione e sarcofago superiore con scene dell'Annunciazione, della Natività e dell'Adorazione dei Magi (1470-1476 circa).
- ⁽⁶⁾ CAZZANI, *La parrocchia*, cit. n. 2, pp. 120, 130. Si tratterebbe dei lavori di riparazione a cui seguì, nel 1943, l'intervento di ampliamento curato dall'arch. Ugo Zanchetta (cfr. Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano, *R. Soprintendenza ai Monumenti, Prot. Soprintendenza Arte Medievale e Moderna della Lombardia*, n. 01393 del 16.5.1942). Presso le soprintendenze non è stata trovata, a oggi, documentazione dell'intervento di rimozione dell'altare ligneo e presso la parrocchia non è rimasta alcuna traccia dell'articolato manufatto, né materiale, né fotografica. Del resto lo stesso Cazzani afferma «esso scomparve; forse finì nelle mani di un furbo rigattiere che ne fece roba d'antiquariato» (cfr. CAZZANI, *La parrocchia*, cit. n. 2, p. 120).

- ⁽⁷⁾ Così Lugli: «Un terzo raggruppamento per iconografia, modi stilistici e sicuramente per affinità di bottega si può fare intorno ai tre Compianti di Melegnano, Alessandria e Portogruaro [...]. A questo terzo gruppo è necessario aggiungere un'opera purtroppo perduta: il Compianto di Santa Maria Bianca della Misericordia a Milano, esistente fino alla seconda guerra mondiale [...]» (cfr. A. LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990, p. 341). La studiosa data i compianti di Alessandria (chiesa di Santa Maria di Castello) e Melegnano (chiesa dei Santi Pietro e Biagio) rispettivamente al terzo-quarto decennio del XVI secolo e agli anni Quaranta dello stesso secolo (cfr. LUGLI, *Guido Mazzoni*, cit. *supra*, figg. 161-163 e pp. 347-348). Ugualmente era stato tratto in inganno Ponzoni che nel 1930 segnalava nella prima cappella di sinistra un «presepe con figure in terra cotta» (cfr. PONZONI, *Le chiese di Milano*, cit. n. 2, p. 141). Le imprecise fonti bibliografiche qui citate sono confluite anche recentemente in un importante studio sulla terracotta in Lombardia (cfr. S. BUGANZA, *Il "Compianto su Cristo morto" del Carmine: materiali di studio*, in S. BUGANZA, M. ROSSI, *Il Compianto su Cristo morto nella chiesa del Carmine in Brescia*, Brescia 2009, pp. 50, 62).
- ⁽⁸⁾ PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 5 (1925), pp. 141-142. In realtà l'artefice ha fuso in un'unica raffigurazione i due temi iconografici del compianto e della deposizione nel sepolcro.
- ⁽⁹⁾ La cornice presenta un impianto molto classico nonostante nell'insieme denunci una certa disarmonia dell'apparato ornamentale, talvolta sovraccarico, spiegabile attraverso un intervento di rifacimento con elementi 'in stile'.
- ⁽¹⁰⁾ PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 5 (1925), p. 142.
- ⁽¹¹⁾ Per notizie storiche, selezione bibliografica aggiornata e nuova proposta di datazione dell'ancona di Orselina, Madonna del Sasso, si veda la scheda di M. TANZI, *Giovanni Pietro De Donati, Giovanni Ambrogio De Donati e Giovanni Antonio da Montonate, Ancona della Pietà*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 122-127. Ci pare appropriato anche il riferimento all'Ancona dell'Incoronata del Museo di Lodi (PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 5 (1925), p. 142).
- ⁽¹²⁾ «All'ottocento appartiene il brutto sarcofago su cui fu adagiato il Corpo di Cristo, un tempo retto dalle due figure raccostate di Giuseppe d'Arimatea e di Niccodemo» (*ibid.*, p. 141). Il termine «raccostate» è difficile da decifrare, ma potrebbe significare, più che un riavvicinamento, una «messa in relazione» o un collegamento.
- ⁽¹³⁾ Cfr. R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 294, n. 69.
- ⁽¹⁴⁾ Si veda la scheda di S. BOORSCH, *Bottega di Andrea Mantegna, Seppellimento di Cristo "verticale", con quattro uccelli* (con l'attribuzione a Gian Marco Cavalli) in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta), pp. 250-251, n. 86. Circa la fortuna di questa incisione nell'iconografia dei compianti lignei si segnala anche il contributo di M. OLIVARI, *La "Deposizione nel sepolcro" di San Dionigi a Vigevano. Note dopo il restauro*, in *Medioevo artistico e culturale pavese. Studi in onore di Donata Vicini*, Milano 2007, pp. 238-241.
- ⁽¹⁵⁾ C. SALSÌ, *I musei del Castello e la scultura lignea in Lombardia*, in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di F. Tasso con la collaborazione di F. Frezzato e L. Quartana, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 32 (2009), p. 6. Si vedano i particolari dei pannelli dell'*Andata al Calvario*, della *Crocefissione* e della *Deposizione*, ben riprodotti in R. CASCIARO, scheda II.5 – *Maestro di Trognano*, 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, Milano 2005, pp. 116-121.
- ⁽¹⁶⁾ PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 5 (1925), p. 142. I rilievi raffiguranti l'*Andata al Calvario* e il *Seppellimento di Cristo*, dal Santuario di Santa Maria del Monte presso Varese dopo vari passaggi giunsero in effetti alla Pinacoteca di Brera nel 1923 [cfr. R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di S.*

Maria del Monte di Varese, revisione critica e fatti inediti, 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. Bascapè e F. Tasso, Milano 2005, pp. 37-53; F. TASSO, *Tra Otto e Novecento, dalla chiesa al museo: la storia collezionistica dei rilievi del Maestro di Trognano*, *ibid.*, pp. 79-91; C.T. GALLORI, *Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-2008), pp. 121-152; G. Agosti, J. Stoppa, *Giovanni Pietro De Donati (?) e Giovanni Ambrogio De Donati (?)*, *Seppellimento di Cristo*, in *Mantegna 1431-1506*, cit. n. 14, pp. 258-260, n. 90]. Circa l'identità di questo artefice in rapporto alle figure dei De Donati si veda F. TASSO, *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati*, cit. n. 15, pp. 11-14.

- (17) È utile segnalare, a riguardo, anche lo sfondo della piccola ancona del Museo Civico d'Arte Antica di Torino di bottega lombarda, databile al primo decennio del XVI secolo (cfr. C. PIGLIONE, II, 19, *Bottega lombarda. Altarolo raffigurante il Compianto sul Cristo morto*, in *Maestri della scultura*, cit. n. 15, pp. 152-153).
- (18) Cfr. C. GHIBAUDI, «*Il coro, o presbiterio, è tutto fregiato di competenti immagini, pitture e fiori*». *Il Cinquecento a Teregua: gli affreschi di Vincenzo De Barberis e l'ancona lignea*, in *La chiesa della Santissima Trinità di Teregua in Valfurva. Storia, arte, devozione e restauro*, Milano 2011, pp. 113-115.
- (19) Opere attribuite al cosiddetto Maestro dei Compianti sono descritte e illustrate in CASCIARO, *La scultura lignea*, cit. n. 13, pp. 105-109, figg. 122-126.
- (20) PICA, *La canonica*, cit. n. 2, II, 5 (1925), p. 141.
- (21) Le opere provengono da un'asta che ha disperso gli arredi dell'abbazia di San Gregorio di Venezia; come dichiara l'attuale proprietario le sculture a quell'epoca avevano già subito un restauro (cfr. *Asta in Venezia. Gli antichi arredi dell'Abbazia di San Gregorio*, seconda parte (venerdì 29 novembre 2002), Semenzato Finarte 2002, II, n. 385).
- (22) V. NATALE, scheda 5 – *Maestro dei Compianti, attivo in Lombardia agli inizi del secolo XVI. Tre figure di un compianto sul Cristo morto, 1515 circa*, in *Tardogotico e Rinascimento. Cinque maestri italiani*, catalogo della mostra *Antiquari a Stupinigi* (Palazzina Reale di Caccia, Stupinigi, 6-14 marzo 2004), a cura di V. NATALE, Torino 2004, pp. 34-43.
- (23) P. VENTUROLI, *L'ancona della Chiesa della Madonna dei Sette Dolori a Vigevano*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, coordinamento di L. Giordano, Vigevano 2007, p. 47. Con l'erronea attribuzione a «scuola emiliana» l'opera è riprodotta a colori in *Sculture lignee dal XIV al XVI secolo*, testo di Enzo Carli, catalogo della mostra (Campione d'Italia, Galleria Civica, luglio-settembre 1982), Campione d'Italia 1982, tav. 12.
- (24) *Tardogotico e Rinascimento*, cit. n. 22, p. 42; VENTUROLI, *L'ancona della Chiesa*, cit. n. 23, p. 47, nota 72. Natale avanza anche una diversa ipotesi secondo la quale Giovanni potrebbe essere posto ortogonalmente alla destra della Vergine, nell'atto di sorreggere sotto le ascelle il Cristo, adagiato sul grembo della Madre; tale possibilità, aggiunge, sembrerebbe avvalorata da una vistosa macchia di sangue sul manto azzurro della Madonna (*ibid.*, p. 42).
- (25) Si veda la nota 12.
- (26) CASCIARO, *La scultura lignea*, cit. n. 13, pp. 351-352, n. 148.
- (27) *Tardogotico e Rinascimento*, cit. n. 22, pp. 36-40; VENTUROLI, *L'ancona della Chiesa*, cit. n. 23, p. 47, nota 72.
- (28) Osserva Olivari: «tante disparità suggeriscono [...] di prendere in considerazione il contributo di più mani, e modalità di lavoro che prevedono, a vari livelli, partecipazione di esecutori di differente maturità tecnica, che intervengono nelle diverse commissioni, nelle diverse statue o nella parti meno importanti di ciascuna figura» (OLIVARI, *La "Deposizione nel Sepolcro"*, cit. n. 14, pp. 246-247). Un'ulteriore occasione di raffronto si può indirizzare anche verso il Compianto dell'Oratorio dei Bianchi a Serravalle Scrivia, specialmente per i caratteri delle figure femminili, assegnate a «scultore lombardo» (cfr. F. BOGGERO, P. DONATI, *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Ginevra-Milano 2004, pp. 38-39, fig. 24 e n. 38 a p. 45).

- (29) J. MEDER, *Dürer-Katalog. Ein Handbuck über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgabe und Wasserzeichen*, Wien 1932, pp. 70-71, n. 4; W.L. STRAUSS, *Albrecht Dürer*, in *The Illustrated Bartsch* (TIB), 10 (Commentary) 1981, pp. 21-23, n. 004 (B.4). Per le copie da questo soggetto si veda anche G.M. FARA, *Albrecht Dürer, Originali, copie e derivazioni*, Firenze 2007, pp. 49-50.
- (30) D. KOEPLIN, T. FALK, *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel-Stuttgart, Band 1, 1974, pp. 130-148, p. 175; Band 2, 1976, pp. 470-472; Hans Baldung Grien. *Das Graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche. Bearbeitet von Matthias Mende*, Unterschneidheim 1978, p. 55, n. 286; p. 58, n. 338.
- (31) J. CAMPBELL HUTCHINSON, *Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and Copyists*, in TIB, 8 (Commentary - part 1) 1996, pp. 36-40, n. 009 (B.21); L. SCHMITT, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, Vol. XLIX, Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, compiled by L. Schmitt, edited by N. Stogdon, Amsterdam 1999, pp. 32-33.
- (32) È interessante riprendere la segnalazione di Marco Rossi circa i documenti attestanti, nei primi anni Venti del XVI secolo, la commissione di statue lignee, quasi certamente per gruppi della Passione, per l'antico scurolo di S. Ambrogio (cfr. M. ROSSI, *L'antico scurolo*, in M.L. GATTI PERER, *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, Milano 1995, vol. II, pp. 454-457).
- (33) Arc. Giovanni Perlasca - 1779 - *Dichiarazione della chiesa parrocchiale dei SS. Antonino ed Agostino, suo ingresso, ed annesso abitazione e giardini o siano regressi, situata nel borgo di Sant'Agostino fuori di Como. VI capella antica dove si rappresentava il sepolchro [...]* (Cfr. A. CANTALUPI, *Chiesa e Convento degli Eremitani di S. Agostino in Como*, Como 1982, p. 186).
- (34) «Nota delle Suppelletili Sagre della soppressa Canonica di S. Maria di Casoretto, che si consegnano al Priore e confratelli della Scuola del SS.mo della Parrocchiale di Turro» (cfr. CAZZANI, *La parrocchia*, cit. n. 2, p. 280).
- (35) Curiosamente Fumagalli, Santambrogio, Beltrami nel 1892 (*Reminiscenze*, cit. n. 2, p. 45) nella prima cappella di sinistra menzionano, anziché un intaglio ligneo, un «presepio, con figure in terracotta che meritano osservazione pel fatto che ricordano assai quelle di San Satiro, attribuite al Caradosso». L'errore deriva probabilmente da una conoscenza imperfetta del luogo (sicuramente ciò vale per Beltrami, che solo due anni dopo renderà nota l'esistenza dell'intaglio ligneo con l'immagine di Gerusalemme e delle torri del Castello), ma potrebbe essere anche l'esito di una visita in condizioni di scarsa illuminazione, nel periodo in cui la chiesa era ancora molto trascurata e scarsamente fruita per le esigenze del culto. La stessa informazione scorretta viene tuttavia riportata anche in PONZONI, *Le chiese di Milano*, cit. n. 2, p. 141 (si veda anche la nota 7), mentre in una relazione al Soprintendente ai Monumenti (firmata da Carlo Calzecchi e datata 1928) sul progetto di ripristino e completamento presentato dall'architetto Ambrogio Annoni (autore del restauro della facciata, restituita all'impianto quattrocentesco) si menziona «un bel gruppo di statue di legno dipinte, componenti una Deposizione (I cappella a sinistra)» (cfr. Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano, *Chiesa e Chiostro di Casoretto. Relazione al Soprintendente ai Monumenti sul progetto di ripristino e completamento presentato dall'arch. Ambrogio Annoni. Milano 9 aprile 1928*). Un'altra relazione di soprintendenza (una minuta senza firma né data) cronologicamente vicina alla precedente, riprende alla lettera la citazione di Fumagalli, Santambrogio e Beltrami, ma la corregge nel punto relativo alle figure in terracotta, al posto delle quali menziona invece e correttamente, figure intagliate: «Anche una deposizione con figure intagliate nella prima cappella a sinistra, merita osservazione pel fatto che quelle figure ricordano assai quelle di San Satiro, attribuite al Caradosso» (Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano).
- (36) Il monte Calvario, di notevole impatto scenografico, si sviluppa come una gradinata gravata da statue lignee, mentre il gruppo delle figure del Compianto nella grotta sottostante è realizzato in terracotta (cfr. C. SPANTIGATI, *Il Monte Calvario: ricerche e indagini per un restauro*, in C. SPANTIGATI, B. MERLANO, *La Maddalena di Novi Ligure e il restauro del Monte Calvario*, Novi Ligure 1989, pp. 2-12; fig. 1 a p. 13, pp. 125-134).

Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*

Francesca Tasso

Le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano conservano, com'è noto, una significativa raccolta di sculture lignee lombarde. Tra queste è un piccolo rilievo con un miracolo operato da san Domenico (*San Domenico risuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*, inv. Sculture Lignee 63), ben noto già all'inizio del XX secolo⁽¹⁾, molto raffinato, tanto da essere stato scelto nel 1982 per la mostra *Zenale e Leonardo* come rappresentativo dell'arte dei fratelli De Donati (FIG. 1)⁽²⁾.

La provenienza originaria del piccolo rilievo è stata fino a oggi sconosciuta: l'ipotesi che venisse dall'ancona a cui appartenevano due rilievi oggi nella Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst di Berlino e nel Ringling Art Museum di Sarasota, poi identificata con quella dedicata a san Pietro Martire nella chiesa domenicana di San Giovanni Pedemonte, a Como, avanzata nell'ambito della mostra zenaliana, è stata smentita dal ritrovamento del contratto, che descrive l'ancona puntualmente⁽³⁾; anche nella più recente esposizione *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* Claudio Salsi è ritornato sul problema, senza tuttavia riuscire a trovare nei registri d'ingresso del museo indicazioni relative alla precedente collocazione⁽⁴⁾.

Il rilievo con Napoleone Orsini fu acquisito dal Museo Patrio Archeologico di Milano, il cui patrimonio è poi stato concesso in deposito ai musei civici, il 20 dicembre 1870: al numero 2052 del registro del Museo Patrio Archeologico⁽⁵⁾ si cita un «Bassorilievo intagliato in legno; le figure sono colorate; queste, al pari del resto del lavoro, sono cosparse di dorature a fregi e a punti. La composizione rappresenta la guarigione di un distinto personaggio operata da S. Domenico». Alla voce «Provenienza» non è annotato nulla e sotto le «Osservazioni» si rileva «Proprietà erariale». Il rilievo risulta entrato nello stesso giorno di altri due pezzi: un «Piccolo bas-



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Domenico risuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*, inv. Sculture Lignee 63.

sorilievo in marmo rappresentante una figura muliebre sedente; tiene colla destra sul petto un libro, e colla sinistra si copre un occhio; la testa è fregiata di diadema; nel campo sono disposte sei teste di cherubini. La figura è interamente palliata» (il precedente, n. 2051), e «N. ... pezzi di terracotta, spettanti a varii fregi e decorazioni ad ornati e figure, di carattere e tempi diversi. Fra esse sono dieci formelle di maggior dimensione con rappresentazioni figurate» (il successivo, n. 2053). Accanto, a matita, è stata aggiunta la precisazione che si tratta di 92 pezzi. In questo terzo caso la voce «Provenienza» recita: «Quei pezzi appartenevano alla demolita chiesa di S. Domenico in Cremona».

L'eventualità che quella provenienza potesse essere riferita anche ai due numeri precedenti, registrati alla stessa data, è stata confermata dall'esame dell'archivio della Consulta cui spettava la gestione del Museo Patrio Archeologico, conservato presso il Castello Sforzesco⁽⁶⁾: proprio alla data del 20 dicembre 1870, nel verbale di un'adunanza ordinaria, risulta la decisione di procedere all'acquisto «di un antico bassorilievo in legno e di altro bassorilievo in marmo, entrambi a soggetti sacri, nonché di settanta pezzi di terracotta di stile lombardo [*queste ultime tre parole sono cancellate*, N.d.A.], di varie dimensioni, parte figurati e parte ornamentali, provenienti dalla distrutta chiesa di San Domenico in Cremona, per il prezzo complessivo di £ 900, da corrispondersi al Sig. Giuseppe Baslini, proprietario di quegli oggetti, previa ricognizione di un'apposita Commissione, di cui sono invitati a far parte i sigg.ri Baslini [*più probabilmente Bertini*, N.d.A.], Belgioioso e Brocca». La proposta dell'acquisto era stata avanzata per il tramite di Giuseppe Bertini⁽⁷⁾.

Che il luogo d'origine del piccolo rilievo, la cui attribuzione a Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati è indiscutibile, fosse la principale chiesa domenicana di Cremona apre uno scenario inedito nella città lombarda: nessun documento od opera legava fino a oggi, infatti, il nome dei due scultori a Cremona e la presenza di un loro lavoro non deve essere stata senza conseguenze per il paesaggio artistico locale. Purtroppo finché non si sarà in grado di contestualizzare e di collocare cronologicamente la loro opera ogni supposizione sull'influenza esercitata sarà di ardua valutazione, anche se proprio l'accertata vicinanza stilistica all'ancona comasca di San Giovanni Pedemonte può far supporre che il rilievo col *Miracolo di Napoleone Orsini* vada collocato in prossimità della sua data di esecuzione, il 1497.

Non si può negare inoltre che questa informazione vada a inserirsi in un quadro che lentamente acquisisce lineamenti più precisi e che presenta novità impensabili dieci anni fa: se per lungo tempo Cremona non è stata sfiorata dagli studi sulla scultura lignea in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, l'impegno di studiosi come Tanzi e Bellingeri ha permesso di cominciare a costruire uno scenario ricco e complesso che, come mi suggerisce lo stesso Tanzi, mostra Cremona allineata alle scelte stilistiche del resto del ducato sforzesco: la presenza dei De Donati va così a

disporsi a fianco del *Presepe* conservato nella Cattedrale e riferito a Giovanni Angelo del Maino⁽⁸⁾.

Il formato e il soggetto del piccolo rilievo fanno supporre che esso costituisse parte di un'ancona dedicata a san Domenico o a santi dell'ordine. Della chiesa di San Domenico a Cremona si conosce molto, fino all'abbattimento operato tra 1869 e 1870⁽⁹⁾. Si trattava di una fondazione gotica dalle forme imponenti, rinnovata profondamente dall'epoca di Gian Galeazzo Maria Sforza, con rifacimento della cappella maggiore autorizzato nel 1484 dal duca di Milano e poi realizzato tra 1496 e 1498, apertura di numerose cappelle dal 1486 ed esecuzione di un pontile (1499-1504), poi distrutto nel 1601 su indicazione di san Carlo Borromeo; fu straordinariamente arricchita di dipinti nel Cinque e Seicento, tanto da configurarsi come un palinsesto della pittura cremonese e lombarda; le fonti, in particolare le descrizioni della chiesa, molto ricche e dettagliate a partire dal XVII secolo, tendono inevitabilmente a privilegiare quest'ultima fase e a essere reticenti sull'apparato scultoreo⁽¹⁰⁾. Dopo la confisca del convento (1796) e la sua soppressione ai primi dell'Ottocento, la città fu divisa tra 1860 e 1864 da polemiche feroci riguardo alla destinazione dell'edificio religioso, polemiche che arrivarono a coinvolgere anche la Consulta milanese, interpellata nella speranza che un suo autorevole intervento ne arrestasse la proposta distruzione⁽¹¹⁾; nel 1864 e nel 1865 il Demanio, fermo nella decisione assunta, decise di preparare il capitolato per l'abbattimento della chiesa, che comprendeva anche la dispersione del patrimonio artistico, a eccezione di una dozzina dei dipinti più famosi, donati al Comune (oggi sono esposti nella Pinacoteca Civica); in quell'occasione furono stesi degli inventari da cui si può intuire la consistenza degli altari e dei loro ornamenti. Il primo inventario sembra risalire al 1863 ed essere poi ripreso senza sostanziali modifiche in tutti gli atti ufficiali seguenti: vi si legge che dei venti altari presenti in quel momento in chiesa tra presbiterio e navate solo tre erano totalmente in marmo, mentre diciassette presentavano ancone lignee, alcune parzialmente dorate, pur con mense marmoree⁽¹²⁾, secondo un rapporto proporzionale nella scelta tra legno e marmo che sembra confermato anche per altre realtà lombarde⁽¹³⁾. Mancano purtroppo indicazioni cronologiche o di stile di queste ancone, con qualche eccezione: nella navata destra figurano tra gli altri un altare definito *barocco* e un'ancona dedicata a san Pietro Martire, con statue di santi e angeli e una scultura rappresentante il santo, oltre che sei dipinti con storie del martire, ancona databile intorno al 1519 sulla base della testimonianza del Domaneschi, che ricorda che la cappella fu eretta da Bartolomeo Salerno in quell'anno⁽¹⁴⁾. L'altare di San Giacinto, nella navata sinistra, era ornato di una statua in legno del Redentore – forse realizzata dopo la canonizzazione del santo (1594), quando tutto l'altare fu rinnovato a spese del convento –, che però nel 1864 risulta rimossa dal sagrestano⁽¹⁵⁾. In altri casi, il più evidente dei quali è quello del primo altare della navata sinistra, dedicato

all'Assunta, l'inventario del 1863 ricorda genericamente un'ancona in legno dorata. La situazione più interessante ai fini della presente ricerca, per le possibili connessioni cronologiche con i De Donati, è riferita da Passerini nel 1641 a proposito di un'ancona la cui collocazione risulta purtroppo ambigua. Il legato di un certo Bartolomeo Mariano impone ai suoi eredi di fabbricare una cappella per la cui ancona spendere 2000 lire, a cui aggiungerne altre 1000 per dotarla. Tempo dopo i Padri predicatori indirizzano una supplica a papa Alessandro VI per conto degli eredi, chiedendo che questi siano sollevati dall'obbligo espresso dal testamento, giacché dopo aver fatto eseguire un'ancona in cui erano scolpite «alcune immagini di legno all'antica», per la quale avevano speso 700 lire, per la mancanza di ulteriori fondi non erano in grado di assolvere pienamente alla volontà dell'avo. La risposta in cui il papa solleva gli eredi dal completamento dell'opera – riportata da Passerini, ma non ritrovata in originale – porta i bolli dell'agosto 1495, data che in base all'analisi stilistica magnificamente si attaglierebbe al rilievo con il *Miracolo di Napoleone Orsini*. Purtroppo già Passerini non riusciva a identificare né la cappella né l'ancona, forse spostata a seguito del ridimensionamento approvato da Alessandro VI; può essere tuttavia utile ricordare che ai tempi di Passerini le armi della famiglia Mariani si vedevano ancora sia nella cappella maggiore, sia nella navata sinistra, nella volta dell'altare dedicato a san Giacinto, predicatore domenicano, e ai santi Fabriano e Sebastiano⁽¹⁶⁾.

Nel 1868, giacché il Demanio non riusciva a vendere la chiesa e la caserma annessa, il Comune di Cremona si offrì di comprare tutto il complesso a un prezzo di convenienza, che comprendeva anche il possesso di qualunque oggetto si conservasse in chiesa, e poi, nel corso dell'anno successivo, in tempi brevissimi l'edificio ecclesiastico venne abbattuto, senza che venisse steso nessun verbale definitivo⁽¹⁷⁾. Queste date, come si evince, ben si rapportano a quel 20 dicembre 1870 in cui la Consulta milanese decide di procedere all'acquisto del rilievo col *Miracolo di Napoleone Orsini*.

La struttura del rilievo del Castello Sforzesco, analizzata da Paolo Venturoli⁽¹⁸⁾, è costituita dall'unione per incollaggio di due masselli di legno di dimensioni molto diverse⁽¹⁹⁾: l'uno, quello che sul davanti rimane sul lato sinistro, misura in altezza cm 43 e in larghezza tra i cm 47 della base e i 48 della parte superiore; l'altro, sulla destra, risulta più alto (cm 54), e largo tra i 18,5 centimetri della base e i 17 della parte superiore (FIG. 2). Le figure sono intagliate nello spessore del massello, che in entrambi i casi misura 8 centimetri, tranne le donne che assistono al miracolo, di schiena, in primo piano, e il terreno che chiude la scena, aggiunti dal davanti e bloccati probabilmente con un sistema di chiodi ribattuti, nascosti poi dalla gessatura (FIG. 1).

Gli studi condotti negli ultimi decenni sulla scultura lignea lombarda hanno consentito di sviluppare una certa familiarità con la tecnica di intaglio e connessione delle



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *San Domenico risuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*, retro, inv. Sculture Lignee 63.

carpenterie e oggi si può fare riferimento a una casistica abbastanza ampia, in particolare per le opere dei fratelli De Donati⁽²⁰⁾ e del cosiddetto Maestro di Trognano, che le ricerche più recenti sembrano ricondurre nell'ambito della stessa bottega⁽²¹⁾.

Nel caso dei due rilievi con *l'Andata al Calvario* e la *Deposizione nel Sepolcro* provenienti da Santa Maria del Monte a Varese, conservati al Castello Sforzesco, e di quello con san Domenico pervenuto da Cremona – ma sembra verosimile che una tecnica analoga sia stata utilizzata nelle formelle dell'ancona con storie della Vergine proveniente dall'Incoronata di Lodi, oggi al locale Museo Civico, e nel *Presepe* di Trognano al Castello Sforzesco, in deposito dall'ASP Golgi-Redaelli – gli intagliatori hanno usato per la parte principale della composizione due tavole assemblate per incollaggio, senza spine o perni, aggiungendo poi parti marginali con chiodi ribattuti. Questa tecnica è adottata non solo per complessi ampi e larghi, dove era difficile, se non impossibile, trovare assi delle misure adatte, ma anche per opere di dimensioni relativamente contenute, come nel caso del rilievo cremonese. Evidentemente questa soluzione era ritenuta ottimale: la stagionatura e quindi la stabilità delle tavole erano requisiti indispensabili, mentre alle misure si avviava accorpendo nel giusto senso, quindi assecondando il taglio e la venatura, più assi di dimensioni minori.

La stessa tecnica esecutiva si ritrova anche in un rilievo meno noto attribuito ai fratelli De Donati, conservato a Kiev nel Museo Khanenko e pubblicato da Giovanni Romano⁽²²⁾: si tratta di una scena di predicazione, in cui un monaco che tiene con la sinistra un libro aperto e con il dito indice della destra addita verso il cielo, identificato in genere con san Bernardino da Siena, parla a una fitta folla composta da uomini, donne e bambini, tra cui si distingue un sovrano incoronato sulla sinistra e un monaco domenicano sulla destra (FIG. 3). Anche in questo caso il bassorilievo è costituito dall'unione di due tavole di legno di pioppo dalle dimensioni diverse, tagliate in maniera radiale rispetto al centro del tronco, l'una di cm 48 di larghezza e l'altra di cm 18,5 (FIG. 4).

Lo spessore del massello è di 8 centimetri e le figure vi risultano tutte intagliate, senza aggiunte⁽²³⁾. Le due tavole non sono giuntate, ma semplicemente incollate⁽²⁴⁾. Le misure in larghezza sono sorprendentemente affini a quelle del rilievo col *Miracolo di Napoleone Orsini* del Castello Sforzesco: anche in quel caso le due singole tavole misurano cm 47 e cm 18,5, per uno spessore del massello di cm 8. Ritengo che l'analogia sia troppo precisa per essere casuale⁽²⁵⁾: mi pare quindi plausibile pensare che i due rilievi vengano da uno stesso complesso, lavorato con l'abbinamento di tavole di pioppo di dimensioni diverse che permettessero di raggiungere la dimensione standard di cm 66-67 in larghezza per ogni scena⁽²⁶⁾.

L'apparente diversità del soggetto non deve ingannare: l'identificazione del rilievo di Kiev con una predica di san Bernardino si deve alla figura del predicatore, che tuttavia, in base alle recenti indagini condotte dal restauratore del museo Khanenko, risul-



FIG. 3 - Kiev, Museo per le arti figurative «Bogdan e Varvara Khanenko», Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Predica di un santo*, INV. 9 K.



FIG. 4 - Kiev, Museo per le arti figurative «Bogdan e Varvara Khanenko», Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Predica di un santo*, retro, INV. 9 K.

ta essere un'aggiunta ottocentesca (FIG. 5): manca anche nella foto del catalogo della dispersione della collezione Lucini Passalacqua, del 1885, in cui il rilievo si trovava all'epoca.

Se tra il pubblico compare una figura di monaco domenicano, diventa più plausibile che anche il predicatore originario appartenesse all'ordine⁽²⁷⁾. La presenza della tavola nella collezione milanese Passalacqua nel 1885 è un ulteriore dato che non contrasta con la proposta che anch'esso possa venire dall'ancona cremonese dei De Donati, dispersa tra il 1869 e il 1870.



FIG. 5 - Kiev, Museo per le arti figurative “Bogdan e Varvara Khanenko”, Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Predica di un santo*, particolare del retro, INV. 9 K.

** Sono sempre numerosi i debiti che si contraggono nell'esercizio della ricerca. In questo caso desidero ringraziare Laura Basso e Ilaria De Palma per i suggerimenti e l'aiuto nell'orientarmi tra inventari e materiali d'archivio dei musei civici, esercizio invero non facile neppure per chi ci lavora da anni; Rina La Guardia ed Elisabetta Pernich per avermi facilitato l'accesso all'Archivio della Consulta; Marco Albertario per la puntualità dei riferimenti nella discussione relativa all'identificazione del santo predicatore del rilievo del Museo Khanenko di Kiev; Marco Tanzi per aver discusso con me con straordinaria pazienza tutti gli aspetti dell'articolo, fornendomi un aiuto prezioso per orientarmi nelle fonti cremonesi e per inquadrare la presenza dei De Donati a Cremona.*

NOTE

- ⁽¹⁾ Figura già in F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. Gli artisti lombardi*, Milano 1917, p. 233.
- ⁽²⁾ P. VENTUROLI, scheda n. 32, 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. 105-111, riedito in ID., *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 16-22.
- ⁽³⁾ 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*, Milano 1996, pp. 209-241, in particolare pp. 210-220, ma soprattutto p. 215, dove esplicitamente l'autore nega che il rilievo del museo milanese possa appartenere all'ancona comasca anche per una differenza di materiale.
- ⁽⁴⁾ 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 (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 25-33, in particolare alla p. 27.
Per un'analisi del pezzo e per la sua bibliografia completa si rimanda a R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 303-304.
- ⁽⁵⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d'Arte, *Museo patrio di Archeologia in Milano*, manoscritto, I-II.
- ⁽⁶⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia (da qui ACPMAMi), cartella 2261/1. Il regesto dei documenti ivi contenuti si trova in *L'Archivio della Consulta del Museo patrio di archeologia di Milano (1862-1903)*, a cura di R. La Guardia, Milano 1989, pp. 286-287.
- ⁽⁷⁾ Il dato sull'acquisto e sulla provenienza è confermato anche dalla documentazione oggi conservata a Roma, nell'Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, b. 235, fasc. 96-4, 27 dicembre 1870, in cui la Consulta milanese chiede al Ministro una sovvenzione di 900 lire, poi accordata, per l'acquisto di due rilievi e settanta pezzi in terracotta provenienti dalla chiesa di San Domenico a Cremona. Anche in questo caso viene riferito il nome dell'intermediario, che è l'antiquario Baslini. Il riconoscimento del documento si deve a Corinna Gallori, che ringrazio per la segnalazione.
È evidente anche in questo caso nella politica di ampliamento delle raccolte cittadine il ruolo assunto da un gruppo di artisti e antiquari che legano il loro nome alle vicende di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e all'istituzione del museo che porta il suo nome, di cui lo stesso Bertini sarà il primo direttore. Si cfr. F. TASSO, *Il medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-2008), pp. 163-183, con bibliografia relativa.
- ⁽⁸⁾ Per la scultura gotica cremonese si cfr. L. BELLINGERI, *Cremona e il gotico 'perduto'. 2. La scultura lignea*, «Prospettiva», 95-96 (1999), pp. 75-91; il *Presepe* di Giovanni Angelo del Maino è stato reso noto da M. TANZI, *Il Presepe di Giovanni Angelo del Maino per la Cattedrale di Cremona*, «Artes», 2 (1994), pp. 179-183; l'intervento più recente si deve a M. ALBERTARIO,

Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino (Tra il 1500 e il 1515), «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-2008), pp. 13-36.

In questo contesto costituisce un'interessante anticipazione il caso dell'ancona lignea con statue che portava al centro la tavola dipinta da Bonifacio Bembo raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra due angeli*, oggi nella locale pinacoteca, eseguita negli anni Sessanta del Quattrocento per l'altare maggiore del duomo; cfr. L. BELLINGERI, M. TANZI, *Bonifacio Bembo dalla Cattedrale al Museo di Cremona*, Brescia 1992, in particolare alle pp. 41-42, dove viene trascritto un documento, conservato nell'Archivio Diocesano di Cremona, di commissione del completamento della rifinitura pittorica a Bonifacio Bembo e Pantalone de Marchi, intagliatore e intarsiatore cremasco, da cui si ricava la descrizione dell'ancona: all'interno di nicchie la grande cornice ospitava figure dipinte e dorate, con un effetto probabilmente non dissimile dal polittico della Rovere del Duomo di Savona, realizzato da Vincenzo Foppa con il concorso della bottega nel 1490 [sul tema si cfr. anche M. TANZI, *Bonifacio Bembo massacrato (ovvero le disavventure della Storia dell'arte)*, «Prospettiva» 115-116 (2004), pp. 110-134, in particolare alla p. 110, riedito con aggiornamenti, come il precedente BELLINGERI, TANZI, *supra*, in M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano 2011].

⁽⁹⁾ La storia della chiesa è ripercorsa da V. GUAZZONI, *Da San Domenico al Museo. Appunti per un risarcimento*, in V. GUAZZONI, *La Pinacoteca. Origine e Collezioni*, Cremona 1997, pp. 55-63, nelle cui note si trovano segnalate anche le numerose fonti manoscritte e a stampa.

⁽¹⁰⁾ La fonte più scrupolosa, precisa e documentata nella descrizione della chiesa e delle opere d'arte ivi conservate è P. M. PASSERINI, *Della Fabbrica del Convento. Libro II*, composto nel 1641 sulla base di numerosi documenti, per lo più pagamenti, tutti conservati, ivi compreso il manoscritto stesso, a Milano, Archivio di Stato, Fondo Religione, cart. 4284. Ad essa si aggiunga P.M. DOMANESCHIO, *De rebus coenobii cremonensis ordinis praedicatorum*, Cremona 1767; G. BRESCIANI, *Historia Ecclesiastica di Cremona nella quale contiene l'origine delle Chiese sì antiche come moderne*, sec. XVII, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica, ms. Bresciani 4, I, pp. 135-144; P. MOTTA DA SESTOLA, *Memoriale istorico della chiesa ed insigne monisterio di S. Domenico di Cremona*, sec. XVII, Cremona, Biblioteca Statale, dep. Libreria Civica.

⁽¹¹⁾ Il sindaco di Milano, in quanto presidente della Consulta, chiese alla Direzione Generale del Demanio la sospensione del decreto del 5 giugno 1864 con cui si era stabilita la demolizione della chiesa di San Domenico da parte del Genio Civile, ottenendo che una commissione, costituita dal cavaliere Biondelli, l'architetto Brocca e il segretario della Consulta Caimi, cui si aggiunse Fermo Zuccari, svolgesse un sopralluogo alla chiesa. Questo, avvenuto all'inizio del mese di luglio del 1864, portò alla redazione di un documento in cui si sosteneva non solo che l'edificio non correva rischi statici, ma anche che esso rappresentava bene «l'italiana architettura del 13°»; ma la relazione della Consulta fu pesantemente sanzionata dal Genio Civile, che riteneva che la Commissione non si fosse attenuta al compito stabilito, che riguardava la parte «archeologica ed estetica», per addentrarsi invece in considerazioni di ordine strutturale. Tutta la vicenda si ripercorre in *L'Archivio della Consulta del Museo patrio*, cit. n. 6, pp. 198-200, 275, che riprende ACMPAMi, cartelle 1603-1612, 2191; vi si accenna anche in C. VISIOLI, *Cenno storico-estetico intorno alla Basilica e Torre di S. Domenico ed uniti oratori di Cremona demoliti dall'anno 1869 al 1871*, «Il Politecnico», gennaio/febbraio 1878, pp. 22-35.

- ⁽¹²⁾ Cremona, Archivio di Stato (da qui ASCr), Genio Civile, parte mista, busta n. 4: *Stima e vendita Fabbricati S. Marcellino e Pietro e Chiesa e Caserma S. Domenico in Cremona*. Anche VISIOLI, *Cenno storico-estetico intorno alla basilica*, cit. n. 11, p. 28, accenna alla presenza di numerosi altari con ancone di legno e quadri a olio.
- ⁽¹³⁾ Marco Albertario nota che l'impiego del marmo per gli altari nella Milano quattrocentesca è eccezionale, mentre è ricorrente l'uso del legno, evenienza osservata in certa misura anche per la Certosa di Pavia e il Duomo di Como (M. ALBERTARIO, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento in 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), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-35, in particolare p. 30). Nel caso cremonese il conteggio si riferisce a una realtà storicamente stratificata, di più secoli, eppure la sproporzione tra marmo e legno continua a essere sorprendente.
- ⁽¹⁴⁾ DOMANESCHIO, *De rebus coenobii cremonensis*, cit. n. 10, p. 121 nota 1.
- ⁽¹⁵⁾ ASCr, Genio Civile, parte mista, busta n. 4: *Stima e vendita Fabbricati S. Marcellino e Pietro e Chiesa e Caserma S. Domenico in Cremona*. La presenza della statua sull'altare è documentata anche da Ignazio Pedratti nell'*Inventario generale di quanto esiste nella Chiesa di S. Domenico di questa Città di Cremona, altra volta dei P. P. Domenicani, ora Chiesa sussidiaria della cattedrale, compilato dal sottoscritto Fabbriciere a senso della deliberazione ultima della Ven. da Fabbrica della Cattedrale*, redatto nel 1812 (Cremona, Archivio Storico Diocesano, Fabbriceria della Cattedrale, busta 109). Il documento, estremamente utile per l'identificazione delle cappelle, mi è stato segnalato da Raffaella Colace, che ringrazio.
- ⁽¹⁶⁾ 700 lire sembra un prezzo plausibile in riferimento a una ricca ancona dei De Donati. Per un riferimento economico, si può ricordare la vicenda dell'ancona dell'altare di San Lorenzo a Lugano. Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio firmano il contratto nel 1507: l'opera, a tre registri, con rilievi e singole sculture, doveva essere lavorata a Milano e portata a Lugano a loro spese entro il maggio 1508, ma è afflitta da una serie di ritardi, per cui sembra essere messa in opera solo nel 1510. A seguito di una perizia effettuata da Ambrogio di Angera e da Cristoforo Solari il 18 agosto 1508, l'ancona viene valutata 559 lire, ma secondo VENTUROLI (cit. n. 2, p. 109) l'opera a quella data era ancora in lavorazione e soprattutto le sculture erano ancora prive della doratura e della pittura.
- Per una casistica di contratti e pagamenti a scultori tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, si veda J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, in particolare alle pp. 110-114, dove si trova anche il caso di una piccola ancona con la Madonna col Bambino commissionata a Giovanni Ambrogio De Donati e al pittore Costantino da Vario, poi conclusa, dopo la morte di Giovanni Ambrogio, dal figlio Francesco e pagata 20 lire per la parte lignea e 8 per la parte pittorica (*ibid.*, pp. 112-113).
- In PASSERINI, *Della Fabbrica del Convento*, cit. n. 10, cc. 6v-7r, 15r, la questione dell'ancona Mariani si intreccia in maniera poco chiara con quella della decorazione dell'altare che egli definisce di San Giacinto, sebbene non sia certo che avesse questa intitolazione già alla fine del XV secolo. L'altare, che nell'inventario del 1863 risulta dotato di un'ancona in legno, fu eretto da un membro della famiglia Mariani entro il 1470, anno dal quale risulta officiato.
- ⁽¹⁷⁾ ASCr, Comune di Cremona - Archivio, 1868-1946, cartella n. inv. 2217-2218.
- ⁽¹⁸⁾ VENTUROLI, cit. n. 2, p. 105.

- ⁽¹⁹⁾ La staffa di ferro rettangolare che sul retro tiene i due diversi pezzi di legno potrebbe non essere originale, come supponeva invece VENTUROLI, cit. n.2, p. 105, ma essere stata aggiunta in antico per migliorare la tenuta; in altri casi i De Donati sembrano procedere infatti soltanto incollando le diverse assi.
- ⁽²⁰⁾ Il primo studio si deve a D. PESCARMONA, *Annotazioni di tecnica esecutiva*, in *Maestri della scultura*, cit. n. 4, pp. 231-241, che pubblica a p. 233 proprio uno schema della composizione dei masselli del nostro rilievo; ma si confrontino anche gli studi raccolti in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di F. Tasso con la collaborazione di F. Frezzato e L. Quartana, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI, 32 (2009), in particolare quello di D. PESCARMONA, *Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardi fra Quattro e Cinquecento*, *ibid.*, pp. 85-95.
- ⁽²¹⁾ L'ipotesi che il nome fittizio di Maestro di Trognano corrisponda a una fase dell'attività dei fratelli De Donati è già stata avanzata da Raffaele Casciaro (in R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XX, 23 (1996), pp. 37-125), che però ritorna alla posizione di separare le personalità sia in *La scultura lignea*, cit. n. 4, sia in *Maestri e botteghe nel secondo Quattrocento*, in *Maestri della scultura*, cit. n. 4, pp. 93-105, in particolare alle pp. 96-97. Sembrano avanzare di nuovo questa ipotesi Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa nella scheda del rilievo con la *Deposizione nel sepolcro*, prestato alla recente mostra parigina su Mantegna [G. AGOSTI, J. STOPPA, scheda n. 90, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta), pp. 258-260]. Un'ulteriore conferma in tal senso è fornita da A. UCCELLI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, 9 maggio-28 giugno 2009), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2009, pp. 127-129, e nella stessa direzione vanno le ricerche raccolte nel volume *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati*, cit. n. 20.
- ⁽²²⁾ G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970, p. 7, n. 1; *Id.*, *Presentazione*, in *Maestri della scultura*, cit. n. 4, p. 20, fig. 2; il rilievo è stato poi pubblicato con una nuova campagna fotografica che lo rende più leggibile da E. ZHIVKOVA, V. TZITOVIC, *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*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV, 31 (2007-2008), pp. 249-277.
- ⁽²³⁾ Non mi è stato possibile analizzare di persona il rilievo; per le notizie tecniche mi baso sull'analisi condotta da ZHIVKOVA, TZITOVIC, *Il rilievo ligneo*, cit. n. 22, in particolare alla p. 262.
- ⁽²⁴⁾ *Ibid.*, fig. 10.
- ⁽²⁵⁾ L'ipotesi è confortata dal parere dei restauratori Luca Quartana e Luciano Gritti – comunicazione orale –, che hanno una consolidata esperienza nell'ambito dei De Donati.
- ⁽²⁶⁾ La variazione delle dimensioni in altezza non mi sembra significativa sia perché poteva dipendere dalla posizione del rilievo nell'ancona (la scena di una predella è in genere più bassa di una del registro centrale), ma anche perché, come si dirà poco più avanti, la parte alta del rilievo conservato a Kiev sembra essere stata rilavorata (ZHIVKOVA, TZITOVIC, *Il rilievo ligneo*, cit. n. 22, *passim*, ma in particolare p. 271 e fig. 3).

⁽²⁷⁾ L'atteggiamento del predicatore, col dito indice alzato verso il cielo e il libro aperto in mano, è quello con cui spesso viene rappresentato Vincenzo Ferrer; non è inverosimile pensare che la statua, che risulta mancante nel 1885, si fosse rotta proprio a ridosso di quella data, che dovrebbe corrispondere al momento della movimentazione dalla chiesa originaria e al passaggio in collezione privata, e sia stata rifatta sul modello originario, con qualche errore di resa nell'abito rispetto all'originale, e in tempi brevi, visto che figura poi nella foto che compare nel catalogo di vendita della collezione Sambon del 1914. D'altra parte l'esame della fotografia del retro del rilievo (ZHIVKOVA, TZITOVIC, *Il rilievo ligneo*, cit. n. 22, figg. 10 e 14b) sembra mostrare che la figurina del predicatore si inserisca perfettamente nel resto del rilievo, facendo supporre che i margini della rottura originale fossero molto netti e non sottoposti all'usura del tempo.

Antiche inedite schiacce decorate artisticamente

Oleg Zastrow

Prima di addentrarsi nell'analisi diretta del repertorio di elaborati (di entità numerica notevole e di qualità figurativa rilevante) conservato nelle Raccolte di Arte Applicata, merita esporre alcuni dati di ordine generale sulle caratteristiche morfologiche e sulla funzione specifica di detti oggetti: ciò anche in considerazione del fatto che, allo stato attuale, la letteratura di riferimento, in particolare per il periodo in cui ne venne attuata la produzione nonché per il relativo evolversi stilistico delle componenti figurative, è ancora piuttosto scarsa, se non pressoché inesistente.

In alcune pubblicazioni, in merito a questo tipo di oggetti, si trova la denominazione «stampo per cialde» (termine corretto dal punto di vista dell'uso) ma, più propriamente, conviene usare il sostantivo specifico «schiaccia» (in toscano *stiaccia*). Si tratta di un arnese in ferro, a tenaglia, costituito da due lunghi manici, imperniati come le forbici. Una estremità delle due componenti è ritorta in una forma circolare che trattiene un anello mobile; l'altro terminale, a fronte, si conclude solo a gancio sì da facilitare la stretta adesione dei due bracci uniti dal precitato anello.

La coppia di terminazioni, sui capi contrapposti, è composta da due dischi (talvolta, tali piattelli risultano di forma rettangolare o trapezoidale ad angoli smussati) detti «testi» (fra i quali si spalma la pasta che poi viene schiacciata) destinati ad essere posti sul fuoco o in un forno affinché si arroventino e in tale modo cuocia il preparato inseritovi.

Va precisato che questa particolare lavorazione riguardava un tempo, in prevalenza, la produzione di cialde (dal francese *chalde* o *chaude*: calda), ma pure quella delle ostie e dei brigidini. La componente essenziale della cialda è un impasto composto da fior di farina, leggermente aromatizzato e zuccherato, preparato senza grassi, ma talvolta mescolato al burro. L'ostia è, per contro, una sottile sfoglia di fior di farina non lievitata, priva di zucchero e di aromi: oltre che per realizzare le particole in forma di disco (maggiore o minore) usate durante la liturgia cristiana per la consa-

crazione eucaristica, era utilizzata (con la denominazione di «cialdino») per racchiudere, dopo averla inumidita, le polverine medicamentose onde facilitarne la deglutizione; nel passato l'ostia serviva anche per sigillare le lettere.

Il brigidino, che prese il nome dal cenobio di Santa Brigida, a Pistoia, dove anticamente si preparava questa variante delle cialde, è costituito da un impasto composto da farina, uova, zucchero e profumo di anaci, pure cotto nel forno stretto entro una schiaccia. Si tratta di un dolce presente tradizionalmente nelle fiere toscane; rinomati sono i brigidini di Lamporecchio. Alla stessa tipologia di dolci appartiene il cialdone: grossa cialda avvolta a cartoccio o a canello, con la quale si gusta la panna montata. A questo tipo di preparazione si collega, sia pure latamente, la elaborazione del «neccio» (dal toscano *castaneccio*): schiacciata di farina di castagne cotta fra due testi di pietra roventi.

Per completare queste note introduttive riguardanti l'antica esecuzione delle schiaccie in ferro va sottolineato che le due facce, interne e contrapposte, dei testi venivano un tempo decorate con accurate figurazioni e decorazioni le quali, di volta in volta, potevano essere a rilievo o a incavo e, talora, rifinite a incisione; è certo comunque, come anche potremo documentare tramite alcuni degli esemplari in esame, che nel corso del lavoro preliminare finalizzato alla creazione dei testi veniva preparata in prima istanza una matrice, già con gli ornati, dalla quale si potevano poi derivare, a fusione, molteplici esemplari fra loro uguali. Il tipo di soggetto rappresentato permette di stabilire una precisa ripartizione delle schiaccie in due principali categorie: laica ed ecclesiastica. A questo secondo raggruppamento appartengono gli arnesi destinati a formare ostie per la consacrazione eucaristica. Mentre nel caso degli elaborati recanti immagini a soggetto profano, così come si è già ricordato, le testimonianze documentate in pubblicazioni non sono numerose, la tipologia di questi ferri lavorati per realizzare le particole da usare durante il rito della transustanziazione è un poco più consistente.

Le figurazioni riprodotte, per contro, non sono molto diversificate. In esemplari antichi prevalgono le immagini del Crocifisso e dell'acronimo IHS; a questo proposito, si può ad esempio segnalare la presenza di due schiaccie, definite localmente 'pinze per la preparazione delle ostie', custodite nel Museo Parrocchiale relativo al tempio di Sant'Alessandro, a Barzio (Lecco)⁽¹⁾. Su un esemplare si vedono i profili di due ostie grandi e di una piccola recanti il trigramma bernardiniano. Sull'altro, le due matrici per particole minori mostrano l'*Imago Pietatis* e il simbolo IHS con tre chiodi; sulle due maggiori è disegnata la figura di Cristo crocifisso con ai lati, rispettivamente, Maria e Giovanni, mentre sull'altra raffigurazione sono presenti i simulacri di due angeli che raccolgono il sangue stillante dalle piaghe di Gesù.

Merita inoltre segnalare come, per rifinire le ostie eucaristiche preparate tramite l'uso della staccia, si usassero pure vari altri arnesi, tuttora conservati in alcune



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Schiaccia con testì a disco*, inv. Ferri 1214.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Schiaccia con testì rettangolari*, inv. Ferri 1215.

chiese, come nel caso della parrocchiale di San Fermo della Battaglia (Como), in cui sono custoditi tali oggetti complementari: una minuscola trancia, dalla lama circolare in ferro, dotata di un'impugnatura in legno tornito; un apposito piccolo tagliere (sul quale si ritagliavano le ostie usando la suddetta trancia) che ancora mostra i cerchi impressi dal sottile cilindro in ferro; un setaccino per le particole, dai bordi in legno e con il fondo in pergamena bucherellata⁽²⁾. La consuetudine di confezionare ostie per il rito della consacrazione nel contesto della parrocchia si è protratta fino a non molti decenni addietro, come attesta ad esempio la presenza di una moderna schiaccia, custodita nel Museo Parrocchiale a Rossino di Calolziocorte (Lecco): congegno con i testi in acciaio inossidabile e la maniglia in legno tornito; in quello stesso museo, oltre a un'altra schiaccia antica e in ferro, sono pure presenti due piccoli setacci per le particole e una trancia dalle caratteristiche piuttosto originali in quanto è possibile ritagliare le ostie maggiori separatamente dalle minori facendole al contempo cadere in due appositi e distinti vani di un sottostante cassetto⁽³⁾.

Venendo direttamente al repertorio di antiche schiacce conservato nelle civiche raccolte milanesi, va innanzi tutto sottolineata l'esistenza di alcune diversità, morfologiche e funzionali. Relativamente ai tradizionali arnesi in ferro, ciascuno dotato di una coppia di lunghi manici, va segnalato che ne esistono nove esemplari. Di questi, otto hanno i più consueti testi di forma circolare (FIG. 1), mentre uno ha la coppia di piattelli a rettangolo (FIG. 2). Nel contesto delle raccolte museali, oltre a questo primo gruppo di tipici elaborati ne esiste un secondo, numericamente più consistente e di una tipologia meno nota. Si tratta di un insieme di ben quindici dischi, tutti in ferro e di forma circolare (anche qui lisci da un lato e decorati dall'altro), non fissati a manici in quanto furono creati volutamente senza tale tipo di propaggine a tenaglia.

In merito alle modalità con cui detti testi singoli venivano un tempo usati, sempre comunque per la cottura di cialde, merita di esporre alcune indicazioni. Si tratta di un sistema la cui realizzazione può essere definita 'in economia'. In sostanza, per ragioni di risparmio, invece di dotare ciascuno stampo di due lunghi manici, agganciabili fra loro a una estremità e adeguatamente incernierati, si poteva usare, di volta in volta, un testo (sicuramente parte di un repertorio di più elaborati a disposizione del cialdonaio) da abbinare, per la compressione della pasta preparata, a un altro piattello circolare, di diametro uguale, fissato stabilmente a una schiaccia il cui piattello figurato risultava così intercambiabile. Poteva quindi essere servita, ai facoltosi padroni di una casa signorile e ai loro ospiti di riguardo, una diversificata serie di cialde con imprime immagini non ripetitive e, inoltre, con il vantaggio di un inferiore costo iniziale degli utensili. Va comunque sottolineato che detto criterio di 'risparmio' non ha per nulla coinvolto la qualità delle raffigurazioni riprodotte: queste, se vengono confrontate con le immagini presenti sui testi delle schiacce con i



FIG. 3 - Particolare della figura 2.



FIG. 4 - Particolare della figura 2.

manici, non sono affatto di livello inferiore e, talora, sono esattamente le stesse dell'altro raggruppamento, ricavate quindi da un'unica matrice.

Le notizie sulla provenienza del complesso di arnesi in ferro dei quali ci si occupa sono piuttosto scarse e, in più casi, del tutto carenti poiché, di tutte le nove schiaccie dotate dei tradizionali lunghi manici, i registri museali d'ingresso non forniscono alcun dato esplicativo. Diversa è la situazione riguardante i quindici dischi singoli: nella più parte dei casi viene registrato che gli oggetti furono acquistati a spese della locale Scuola di Arti e Mestieri verso la fine del secolo XIX: precisamente, nell'anno 1893, la maggioranza degli elaborati; nel 1896, due soggetti; di uno non è indicata la data di entrata. La mancanza di più precise informazioni ci priva di un dato conoscitivo di non marginale importanza. Peraltro, tramite l'esame diretto è possibile esporre una ragionevole ipotesi circa la provenienza della più parte di tali opere.

L'unica schiaccia che risulta affatto estranea (per stile, epoca, morfologia, apparato decorativo) rispetto a tutto il restante repertorio è quella, già segnalata, caratterizzata dalla forma rettangolare dei testi (FIGG. 2-4)⁽⁴⁾. Le due superfici interne sono ornate da una quadrettatura sulla quale si alternano regolarmente forme gigliate e corolle floreali a cinque petali. Al centro di una delle due facce è inscritto un clipeo con un emblema vescovile: oltre al caratteristico copricapo episcopale dal quale pendono lateralmente le tipiche nappe, è discernibile un albero nella cui chioma è inserito un oggetto non chiaramente identificabile. Si tratta dell'unico elaborato, fra quelli delle civiche raccolte, già sicuramente di pertinenza di un personaggio ecclesiastico. I caratteri stilistici e morfologici indicano trattarsi di una creazione non anteriore all'attardato secolo XVII.

Tutte le restanti creazioni di questo insieme risultano appartenere a un contesto culturale pressoché omogeneo; con questo giudizio concorda l'attendibile ipotesi, confermata dall'analisi dei vari pezzi, secondo la quale per l'acquisto, effettuato negli ultimi anni dell'Ottocento, la Scuola di Arti e Mestieri si sarebbe rivolta a un unico collezionista o a un commerciante che potrebbe aver ritirato 'in blocco' tutte le schiaccie.

Si è anticipato che, allo stato attuale, la letteratura specifica su questo tipo di oggetti già di pertinenza non religiosa è molto scarsa e laconica. Notiamo, ad esempio, che Filippo Rossi, nel catalogo del Museo Horne di Firenze, ebbe a pubblicare una schiaccia con la sola dizione: «Stampo per cialde inciso con stemma, del secolo XVI. Diam. 15 (inv. 6537)»⁽⁵⁾. Risultano quindi scarse le possibilità di effettuare significativi confronti.

La proposta relativa a un unico centro creativo che ebbe a realizzare i ferri decorati in oggetto (fuorché quello citato con lo stemma vescovile e forse anche, ma meno probabilmente, altri due esemplari) deriva dalla constatazione secondo la quale non

solo tutte le dette creazioni sono di palese fattura cinquecentesca e di ambito culturale appartenente al Rinascimento veneto, ma pure dal fatto che, in più casi, si nota l'uso ripetuto della stessa matrice (riproposta con alcune varianti, per rendere più 'personale' la schiaccia), riconoscibile sia su esemplari dai lunghi manici, sia su testi singoli.

Le formule figurative e decorative sono di tipo dichiaratamente classicheggiante: tondi includenti volti di 'antichi romani'; cornucopie e cantari da cui fuoriescono composizioni fogliacee e floreali; colonnine tornite di varie tipologie affiancate da putti o da angioletti; sequenze di festoni e di ghirlande; simulacri latamente mitologici e allegorici; figure di vari animali, talora di tipo simbolico o esoterico; vasi fioriti e mazzi di fiori alternati (un poco impropriamente) a cherubini; iscrizioni con motti moraleggianti; stemmi nobiliari (in parte morfologicamente ancora memori di retaggi tardogotici); simboli proposti con intenti apotropaici ma dalle radici cristiane; immagini emblematiche (come quella della Giustizia).

Non vi sono quindi significativi dubbi nell'ambientare questo complesso e variegato (talvolta anche piuttosto ripetitivo) insieme d'immagini e di ornamentazioni in una fase non molto attardata del Cinquecento. Circa il contesto cronologico, notiamo, fra l'altro, che un certo tipo di libera frammistione fra temi profani e religiosi (come la presenza non solo di angioletti e di cherubini, ma pure della raffigurazione, al centro di un testo, dell'acronimo IHS nell'ostia raggiata) indica che il rigore controriformista non aveva ancora lasciato il suo segno: una simile 'contaminazione' non sarebbe stata proponibile perlomeno a partire dal tardo secolo XVI.

Abbiamo inoltre indicato come i richiami figurativi indichino, quale luogo di produzione, il contesto veneto. Tale proposta è ulteriormente rafforzata dalla presenza, su più di un esemplare, dell'immagine (talvolta riprodotta tramite un'unica matrice e secondo caratteristiche non prettamente religiose, ma di tipo civile) del leone di San Marco: noto emblema della Serenissima Repubblica di Venezia.

Nell'intento di sensibilizzare l'attenzione, in particolare degli studiosi, su questo particolare capitolo dell'arte applicata, abbiamo peraltro constatato che il pur ricco e variegato repertorio di schiacce conservato nelle civiche raccolte non documenta una panoramica cronologicamente molto estesa. Di conseguenza, seguendo la finalità che ci si è prefissi, abbiamo ritenuto significativo proporre, in appendice alle creazioni museali che verranno qui di seguito presentate, un ulteriore raggruppamento di analoghi ferri artisticamente lavorati, tutti parte della collezione Cesati di Milano⁽⁶⁾: si tratta di dieci esemplari da considerarsi di non marginale interesse per i variegati soggetti rappresentati, per i diversificati luoghi di esecuzione, per l'epoca (che spazia dal secolo XV all'Ottocento).

Prendendo in considerazione, in prima istanza, le otto schiacce cinquecentesche delle civiche raccolte milanesi, tradizionalmente dotate dei menzionati lunghi mani-



FIG. 5-6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1214.



FIG. 7-8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1217.

ci, merita porre in primo piano un esemplare che si distingue per la particolare cura nella realizzazione delle raffinate componenti ornamentali (FIGG. 1, 5-6)⁽⁷⁾. Ciascuna delle due facce affrontantisi mostra in posizione centrale un diverso emblema araldico: in un caso esso è affiancato dalle lettere iniziali O P; nel secondo da E G (con all'interno la sigla S R). Attorno a detto clipeo si svolgono tre fasce circolari concentriche: la mediana, sulla prima faccia, ha un elegante fregio con fiori, melagrane e fronde; sul secondo testo corrono sinuosi racemi con viticci e bacche oltre a due felini, ciascuno dei quali è raffigurato in atto d'inseguire una lepre. Su entrambe dette superfici corre, nell'esergo più esterno, l'iscrizione: †FELIX / QVEM / FECIT / ALIENA / PERICVLA / CAVTVM / NOTA; nella fascia più interna, contornante il clipeo, si legge: †NAM / VIRTVS / IN / INFIRMITATE / PERFICITVR.

Richiamiamo l'attenzione, oltre che sul notevole livello qualitativo delle due superfici decorate (nelle quali gli elementi per lo stacco delle parole, sulle iscrizioni più esterne sono costituiti, rispettivamente, da terne di melagrane e da coppie di creature ciascuna composta da un felino e da una lepre), su una certa arcaicità rispetto allo stile delle altre immagini sulle schiaccie, con reminiscenze ancora di gusto tardogotico. Non è inoltre improponibile l'attribuzione a un contesto culturale differente da quello prettamente veneto sopra enunciato.

Pure arcaizzante rispetto alla più parte degli elaborati considerati, ma forse solo apparentemente estraneo all'ambito artistico del quale si è parlato, è un'altra schiaccia (FIGG. 7-8)⁽⁸⁾. Su uno dei due lati decorati dei testi è raffigurato un angioletto, in atto di suonare il violino, con ai lati la scritta ammonitrice TEME IDIO; gli sfondi sono ornati da minute corolle floreali e da piccole forme gigliate. Sul lato contrapposto è riprodotta una composizione geometrica costituita da due triangoli equilateri, intersecantisi a formare la stella di David, a loro volta intrecciati con un profilo esalobato e contornati da dodici cerchi, unitamente a ornati gigliati e a cerchietti. Anche se l'oggetto non è collegabile direttamente alla più parte delle schiaccie cinquecentesche in oggetto, appare comunque attendibile un riferimento al contesto creativo veneto. La particolarità delle componenti figurate e geometriche (tutte dallo spiccato valore simbolico) consiste anche nel tipo di realizzazione la quale, al contrario degli esemplari più consueti, venne eseguita a bulino.

Le restanti sei schiaccie, fra quelle con i manici, si presentano secondo un 'panorama' affatto uniforme per epoca, stile, formule figurative e decorative; notiamo inoltre che, nella preparazione originaria degli stampi per la fusione in ferro, vennero interscambiate varie componenti, sì che gli elaborati possono sembrare, ma solo a un esame affrettato, fra loro diversi.

Opera di particolare significato è un esemplare al cui centro, su entrambe le facce contrapposte dei testi, è raffigurato uno stemma riproducente un pomo in cui sono

infisse tre fronde (FIGG. 9-10)⁽⁹⁾. Solo sul piattello figurativamente più importante corre lungo l'esergo una scritta con l'esortazione alla saggezza: MEMORIA / DEL / TEMPO / PASATO / E PROVIDENTIA / DE / QVELO / CHE / A VENIRE / FA VIVER / L OMO / IN ELO FELICE STATO. Nella corona circolare centrale è disposta, alternata a sei vasi con foglie e fiori su ciascuno dei quali è posato un volatile, una sestina di clipei incorniciati da corone di alloro e includenti figure simboliche: una donna ignuda trafitta da una freccia, due draghi alati con testa femminile, due grifoni; in posizione sommitale, il sesto tondo racchiude l'immagine del leone alato di san Marco nell'atto consueto di sostenere con una zampa il proprio vangelo.

Sul piatto contrapposto, sul quale lo stemma è affiancato da due cornucopie, vasi e fiori (mentre sull'altro emblema è retto da due putti), sotto una cornice a ghirlande sono disposti angioletti alternantisi a cantari e ad altre dodici immagini: vari putti, Cupido (sia in attesa, sia in procinto di scagliare la sua freccia) e, due volte nuovamente, la donna trafitta dai dardi di Amore. Come abbiamo anticipato, la raffigurazione apocalittica di san Marco venne inserita in un contesto a carattere prettamente profano: particolare che conferma, nel suo valore di emblema territoriale, l'attribuzione al contesto veneto. Si aggiunga che la mancanza nell'iscrizione delle doppie consonanti (già rimarcata nell'iscrizione sulla precedente schiaccia: *Idio*, al posto di *Iddio*), lacuna che pure qui si nota (*pasato*, *quelo* e la deformazione *in elo*) non fa che ribadire l'attribuzione culturale indicata.

Uno schema figurativo e decorativo simile a quello indicato per il precedente oggetto lo si ritrova sui due testi di un'altra schiaccia (FIGG. 11-12)⁽¹⁰⁾. La parte centrale, già predisposta per ospitare un emblema ma rimastane priva, è contornata su un lato da sei clipei, ciascuno incorniciato da un serto di alloro, mentre gli spazi che li separano sono ornati da composizioni floreali. Nella sestina di tondi sono raffigurati: due volti femminili, di profilo e fra loro uguali; una coppia di aquilotti; due probabili cicogne. Sul testo contrapposto si vedono, appesi a festoni floreali, vasi con fiori e foglie alternati a stilizzati mazzetti dal carattere fitomorfo. Sopra ciascuno dei dodici festoni è rappresentato (anomala commistione sacro-profana della quale abbiamo già parlato) il simulacro di un cherubino.

Una concezione iconografica e ornamentale, analoga a quanto segnalato in relazione ai due precitati esemplari (FIGG. 9-12), la si ritrova sulle due superfici lavorate di un'altra schiaccia coeva (FIGG. 13-14)⁽¹¹⁾. Su una faccia si nota, al centro, lo spazio predisposto per uno stemma non realizzato. A una quaterna di rigogliose composizioni floreali e fogliacee si alternano quattro tondi, ciascuno includente il profilo di un viso virile di tipo classicheggiante: due volti, fra loro uguali e ornati dalla barba, calzano un elmo; la seconda coppia, pure con figure identiche, mostra facce femminili. Sull'altro testo si notano dodici colonnine affiancate da angioletti e, sulle sopra-



FIG. 9-10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri s.n.



FIG. 11-12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1218.



FIG. 13-14 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1219.



FIG. 15-16 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1221.

stanti ghirlande che contornano la fascia decorata, nuovamente (così come nel caso precedente) simulacri di cherubini: ciò sottolinea ulteriormente la commistione di componenti a carattere sia sacro che profano; prossima all'attacco del manico si vede una minuscola forma ellittica includente l'immagine di un santo (forse Michele arcangelo). Al centro di questo testo fu cesellato un emblema araldico a bande trasversali.

Concepita in modo non molto diverso è un'altra schiaccia, pure appartenente al gruppo dotato di lunghi manici (FIGG. 15-16)⁽¹²⁾. Su uno dei due piattelli figurati è presente uno stemma (aquila coronata ad ali spiegate, sopra un leone rampante, affiancata dalle iniziali G S). In ciascuno dei quattro clipei, retto rispettivamente da una coppia di sirene fra composizioni a carattere fitomorfo, è raffigurato il profilo di un volto, sia maschile che femminile. Sul testo contrapposto sono visibili, fra colonne tortili e grandi vasi da cui fuoriescono fiorami (tutti sovrastati da simulacri di cherubini), putti, con strumenti musicali, alternati a guerrieri con armature 'romane'. Notiamo ancora una volta la compresenza, sulla superficie decorata, di figure a carattere sia profano che religioso. Lo stemma centrale mostra in basso una banda diagonale sovrastata da un'aquila ed è affiancato dalle iniziali D F: per la stretta analogia con un altro testo che si segnalerà più avanti (FIG. 25), è possibile apprendere che la lettera del cognome corrisponde alla dinastia Fenaroli. La decorazione con le sirene fu realizzata tramite la stessa matrice che troviamo sul citato elaborato (FIG. 25), mentre l'altra sul disco contrapposto è sostanzialmente identica a quella appartenente al fregio di uno stampo singolo (FIG. 27).

In merito alle ultime due schiaccie con i manici, va rilevato che la presenza di alcuni uguali particolari ripetuti conferma ulteriormente la provenienza di quasi tutti questi utensili in ferro da un unitario centro produttivo veneto che nel corso del secolo XVI ebbe a riusare più volte varie componenti per inserirle nella matrice predisposta per la fusione del metallo. Il primo testo di detta coppia di elaborati presenta al centro, su una delle due facce lavorate, uno stemma affiancato dalle lettere I S mentre sul secondo si nota la già ricordata figura femminile ignuda trafitta dalla freccia scagliata da Cupido (FIGG. 17-18)⁽¹³⁾. Su quest'ultimo lato sono presenti i più volte segnalati festoni vegetali, con quattro grandi cantari e otto figure di putti. Sul testo contrapposto quattro coppie di sirene reggono una quaterna di clipei; in ciascuno di detti tondi è riprodotta l'immagine di sant'Antonio di Padova, indossante il saio, con il capo tonsurato e il caratteristico stelo di giglio in mano; questa stessa immagine è presente, come si potrà notare, anche su altri esemplari (FIGG. 19, 25). Viene così ulteriormente confermata, in questi casi, sia la citata tecnica del riuso di componenti, così come la loro mescolanza dal carattere sacro e profano, oltre che la grande venerazione per il santo di Padova, nel territorio veneto.

L'ultima schiaccia fornita di manici mostra al centro, su un testo, uno stemma con



FIG. 17-18 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1220.



FIG. 19-20 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*, inv. Ferri 1222.

un'aquila, sette stelle e una spada; sull'altro si vede l'emblema con una spada dal pomo a stella circondata dalle tre iniziali B C I (FIGG. 19-20)⁽¹⁴⁾. Su questa seconda faccia il fregio che contorna il clipeo centrale rappresenta, sotto il consueto ornato a ghirlanda sovrastato da dodici cherubini, quattro grandi cantari fra i quali sono posizionate dodici figure: due simboliche immagini femminili (una, sobriamente vestita; l'altra, ignuda e in atto di reggere due cornucopie), oltre ad angioletti in atteggiamento di tripudio o con strumenti musicali. Sul lato contrapposto, fra grandi vasi e cornucopie fiorite sono inseriti quattro clipei, in uno dei quali è raffigurato (come nell'oggetto precedente) sant'Antonio di Padova; in due altri tondi sono riprodotti busti femminili visti di profilo; nel quarto è una testa coronata posta frontalmente. Questo ultimo particolare lo si ritroverà identico in due schiaccie del tipo senza manici (FIGG. 21-22).

I quindici elaborati a disco singolo, quindi tutti privi d'impugnature e di testo contrapposto, provengono, come si è anticipato, dallo stesso centro creativo che elaborò quasi tutte le schiaccie sopra segnalate. A questo proposito merita richiamare l'attenzione su due esemplari fra loro quasi del tutto uguali. Il primo si differenzia dall'altro solo per il fregio perimetrale a fogliami e corolle di fiori e per l'emblema centrale recante l'immagine del leone di san Marco sotto il quale stanno tre stelle (FIG. 21)⁽¹⁵⁾. Sulla corona circolare, oltre alla presenza di quattro simili cantari con stilizzate composizioni floreali, si nota una quaterna di clipei (ciascuno affiancato da coppie di figure) con tre volti di profilo e di tipo classicheggiante (due maschili e uno, femminile, coronato) oltre a un quarto posto frontalmente e pure cinto da corona. La matrice con cui fu realizzato quest'ultimo particolare venne usata anche nel caso della precitata schiaccia (FIG. 19).

Il secondo testo (FIG. 22)⁽¹⁶⁾ fu realizzato tramite gli stessi stampi usati per la schiaccia sopra descritta (FIG. 21). Le uniche differenze sono rilevabili nella sottile bordura di contorno e nel clipeo centrale con le lettere C G sormontate da una crocetta.

Un'altra coppia di schiaccie, senza manici, mostra di essere stata pure eseguita in modo unitario, ad eccezione di marginali varianti nelle componenti ricordate. Sulla prima (FIG. 23)⁽¹⁷⁾, quattro busti, di profilo e di tipo classicheggiante (due maschili e due femminili) inseriti in cornici circolari a ghirlanda, si alternano a coppie di cornucopie con fiorami sulle quali sono posati volatili di tipo mitologico; al centro del disco, in uno scudo araldico è inserita la lettera C sovrastata da una crocetta, mentre ai lati sono le lettere iniziali P S e A E.

Il secondo esemplare (FIG. 24)⁽¹⁸⁾, dalla concezione generale analoga a quella sopra segnalata, se ne differenzia solo per alcuni particolari: i due sottili fregi circolari concentrici di contorno, l'assenza di un simbolo araldico all'interno dello stesso scudetto centrale, tre dei quattro busti raffigurati di profilo e inseriti in clipei circolari (quello sulla destra, nell'immagine proposta, è il medesimo già indicato). Viene così



FIG. 21 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 130.



FIG. 22 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 132.



FIG. 23 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 137.



FIG. 24 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 134.

sempre meglio confermandosi sia la provenienza di quasi tutti gli elaborati da un unico centro produttivo, sia la metodologia di riutilizzare (tutte o in parte) matrici per la realizzazione a fusione delle schiaccie in ferro qui considerate.

Su un esemplare a disco semplice (FIG. 25)⁽¹⁹⁾ si ritrova, corrente sul settore circolare, lo stesso fregio, impresso su uno dei due testi di un arnese dotato di manici (FIG. 15), costituito da quattro coppie di sirene che reggono una quaterna di clipei includenti varie figure. Le immagini riproducono due busti virili di profilo (già ritrovati in precitati oggetti), il simulacro di sant'Antonio di Padova (pure segnalato in precedenza: FIGG. 17, 19) e la figura di un uomo, dal volto barbuto rivolto in alto, rappresentato a braccia incrociate e in posa genuflessa. Al centro dell'elaborato è riprodotto lo stemma (aquila ad ali spiegate e, nel campo inferiore, una banda diagonale: il tutto affiancato dalle iniziali C F): emblema ritrovato, del tutto identico, su uno dei due testi di una schiaccia già segnalata (FIG. 16). L'identificazione della persona dalle iniziali C F è chiarita dalla scritta che corre lungo l'esergo del clipeo centrale: †COMINCOLVS * FENAROLVS .

Su un altro elaborato si ritrova nella fascia circolare lo stesso fregio, senza varianti significative, con le immagini di quattro coppie di sirene che reggono clipei con busti di tipo classicheggiante (FIG. 26)⁽²⁰⁾. La differenza principale è costituita dallo stemma: una specchiatura verticale è occupata da un leone rampante; l'altra, da bande orizzontali.

In generale, nell'esaminare la molteplicità di composizioni figurate che ornano la superficie dei testi si nota la particolare ripetuta presenza, nel fregio che contorna il clipeo centrale, della composizione (più o meno variegata nelle sue parti) con cantari, colonnine, putti, angioletti, cherubini, festoni a ghirlanda. Un esemplare a disco singolo (FIG. 27)⁽²¹⁾ ripropone tale genere di ornato (tramite la riutilizzazione di una parte delle matrici più sopra indicate) già osservato su una schiaccia dotata di manici (FIG. 16): in questo caso, peraltro, senza la presenza, nella parte più periferica, dei festoni sovrastati da cherubini. L'oggetto mostra inoltre, nella zona centrale, invece di un emblema araldico la figura di un guerriero che indossa un'armatura 'alla romana' e regge una torcia e una cornucopia dalla quale sporge un ramo fronzuto; ai suoi lati stanno due putti musicanti; la cornice di questo tondo è decorata, come segno di gloria, da un serto di alloro.

Salve marginali diversità, lo stesso schema, composto da gonfi festoni sotto i quali stanno angioletti e corposi vasi con fiori, osservato in un precitato esemplare (FIG. 18), lo si ritrova su un altro testo singolo (FIG. 28)⁽²²⁾. Nel disco centrale però, non è raffigurata l'immagine di donna ignuda trafitta dalla freccia di Cupido, mentre è presente l'ostia raggiata includente l'acronimo bernardiniano, I H S, inciso a caratteri gotici e sormontato da una piccola croce.

Marginali variazioni rispetto al citato tema figurativo già indicato si ritrovano in altri



FIG. 25 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 138.



FIG. 26 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 135.



FIG. 27 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 139.



FIG. 28 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 131.

tre dischi per cialde: uno, al centro, mostra un contorno predisposto per incorniciare un emblema araldico, peraltro non realizzato (FIG. 29)⁽²³⁾; sul secondo, nello spazio circolare centrale è l'immagine di un largo vaso dal quale si alza un ramo fronzuto ai cui lati stanno due putti musicanti e una coppia di stilizzate corolle floreali circolari (FIG. 30)⁽²⁴⁾; più significativa appare l'immagine al centro del terzo testo (FIG. 31)⁽²⁵⁾: vi è rappresentata la Giustizia in sembianze di una donna dal capo coronato, assisa e in atto di reggere tradizionalmente la spada e la bilancia; ai suoi lati sono presenti due putti musicanti.

Formule meno consuete rispetto a quelle sopra descritte caratterizzano la decorazione che contorna il clipeo centrale di un altro elaborato (FIG. 32)⁽²⁶⁾: detto spazio è ornato solamente da racemi dall'andamento sinusoidale dai quali si dipartono stilizzate foglie e corolle floreali a cinque petali; nel medaglione mediano è raffigurata, inscritta in una sorta di scudo, l'immagine di un busto virile posto di profilo e dalla verosimile fisionomia ritrattistica: il capo è avvolto da una cuffia e il mento ornato da una lunga barba fluente.

Un tipo di decorazione analogamente a carattere fitomorfo e ad andamento sinusoidale fa da contorno principale a un altro testo singolo: i racemi, dai quali si dipartono piccole foglie e grandi corolle floreali, racchiudono le immagini di otto volatili; al centro dell'oggetto è presente il profilo di uno scudo araldico non corredato dalla relativa insegna nobiliare (FIG. 33)⁽²⁷⁾.

Gli ultimi due testi, sempre del tipo singolo, riprendono nella fascia decorata circolare maggiore uno degli schemi ornamentali già rilevati in altri precitati esemplari: in questo caso, una sequenza di clipei, contornati da ghirlande, che includono diversificate immagini. Nel primo dei due elaborati sono sei tondi con figure a carattere simbolico e mitologico: un drago alato; un essere umano ignudo e con le ali; un volatile; un fanciullo, nudo e accovacciato; un toro su cui è assisa un'immagine non distinguibile, ma forse femminile; una persona ignuda (FIG. 34)⁽²⁸⁾; nella posizione centrale è presente solo il profilo mistilineo di uno scudo, privo peraltro della insegna araldica, affiancato da due cornucopie da cui fuoriescono altrettanti rami di melograno.

L'ultimo dei testi singoli conservati nelle civiche raccolte mostra, al centro, un emblema nobiliare costituito da sei corolle floreali e affiancato da due cantari da ciascuno dei quali sporge un ramo fiorito (FIG. 35)⁽²⁹⁾. Sulla larga fascia circolare di contorno i ricordati clipei sono otto: separati nuovamente, come nell'esemplare precedente, da eleganti conformazioni a carattere fitomorfo; solo uno di questi, alla sommità, nella posizione di maggiore importanza, è retto da due simulacri di angioletti: non a caso, tale significativo spazio circolare è occupato dall'emblema della Repubblica Serenissima di Venezia (la raffigurazione apocalittica del leone di san Marco); quasi a fargli corona, in altri tre tondi stanno figure umane dal capo aureo-



FIG. 29 - Milano, Castello Sforzesco. Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 140.



FIG. 30 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 136.



FIG. 31 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 141.



FIG. 32 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 133.



FIG. 33 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 129.



FIG. 34 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 128.

lato che potrebbero corrispondere agli altri evangelisti. Nei restanti quattro tondi (secondo quella tipologia già ricordata che mescola con disinvoltura il sacro con il profano) sono presenti una coppia di busti maschili e una di femminili: immagini tutte poste di profilo. Detta quaterna si riferisce a note divinità pagane: Ermete, Zeus, Afrodite, Atena. Sull'esergo di questo testo corre la scritta che sentenza: CHI A / BONA / VENTVRA / BASTA / POCO / SENNO / NON / CHI A / FORTVNA / CHI A / INGINIO; in sostanza, si afferma che colui che è fortunato non ha necessità di una grande intelligenza, mentre la buona sorte non è necessaria a chi ha ingegno.

Come abbiamo anticipato più addietro, il cospicuo repertorio di ben ventiquattro schiaccie custodito nelle civiche raccolte testimonia in modo significativo questo particolare tipo di creatività dell'arte applicata anche se, nel suo complesso, si tratta di un raggruppamento datato essenzialmente al secolo XVI, oltre che frutto dell'ambito culturale veneto. Come appendice integrativa, finalizzata ad allargare la visuale a un arco di tempo più ampio e a differenti territori di produzione, vengono proposte qui di seguito altre dieci schiaccie, tutte appartenenti alla raccolta Cesati di Milano: opere che attestano come, perlomeno dal secolo XV fino al XIX, continuò a essere realizzato tale tipo di utensile in ferro artisticamente lavorato e ciò non solo per uso strettamente ecclesiastico ma, come viene documentato in questa ricerca, per creare cialde dall'aspetto ricercato destinate a essere offerte a ospiti di ragguardevoli casate.

La più antica di dette schiaccie è di fattura italiana e reca la data 1471 (FIGG. 36-37. Diam. 17,5 cm; lungh. 90 cm). Su uno dei testi, contornato da una corona circolare stellata su uno sfondo quadrettato, è inciso uno stemma nobiliare; sull'altro, analogamente al centro, si vede un simbolo geometrizzante inscritto in un cerchio. Lungo l'esergo di questa seconda superficie corre la scritta †SONO • DE MASCIO • DE • SCARIE • 1471 (dopo la data sono impressi due piccoli volti virili, uguali e di profilo). Se la località 'Scarie' corrispondesse all'attuale Scàrio (San Giovanni a Piro), ne discenderebbe una provenienza dal contesto salernitano. È comunque rimarchevole, per un elaborato di questo genere, la particolare rarità data l'epoca di esecuzione.

Opera di fattura ascrivibile al territorio europeo centro-orientale è una schiaccia che reca la data 1537 incisa su un cartiglio (FIGG. 38-39. Diam. 17 cm; lungh. 72 cm). Oltre a iscrizioni che corrono lungo l'esergo su entrambe le facce contrapposte dei testi, è presente, inciso su una delle due superfici, uno stemma vescovile con la mitria episcopale e il pastorale; sul disco a fronte è riproposto, al centro, l'emblema sopra indicato affiancato dalle immagini di sant'Andrea e del vescovo a cui l'oggetto fa riferimento.

La terza schiaccia è opera di fattura attendibilmente italiana databile a una fase inol-



FIG. 35 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Faccia figurata di un testo singolo*, inv. Ferri 127.



FIG. 36-37 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*.



FIG. 38-39 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia*.



FIG. 40-41 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*



FIG. 42-43 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*



FIG. 44-45 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*



FIG. 46-47 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*



FIG. 48-49 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*

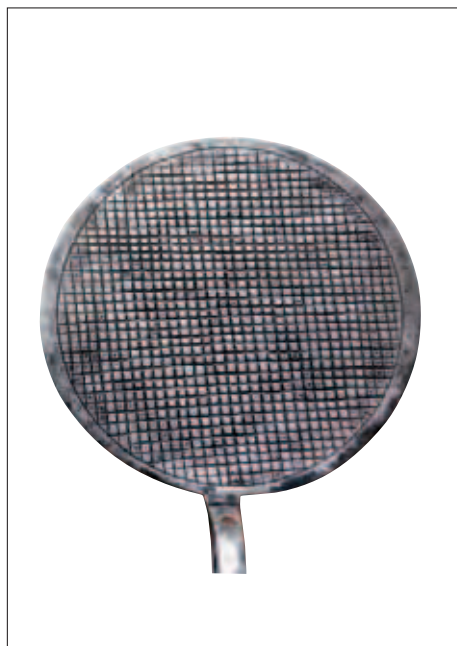


FIG. 50-51 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*

trata del Cinquecento (FIGG. 40-41. Diam. 12 cm; lungh. 65 cm). Le due facce decorate di questo arnese in ferro sono fra loro uguali: entro una cornice circolare con foglie e corolle floreali è inciso uno stemma raffigurante un leone rampante affiancato dalle iniziali A S. Una concezione analoga caratterizza un altro esemplare (FIGG. 42-43. Diam. 14,5 cm; lungh. 79 cm), coevo al precedente e pure di probabile fattura italiana. Su una superficie la decorazione è costituita da una sestina di doppie circonferenze intersecantisi sì da comporre una sorta di stella centrale a sei espansioni; gli spazi interni di questa figura geometrica sono ornati da piccole stelle. Sull'altro testo tale tipo di decorazione ha al centro un clipeo includente un emblema costituito da un'aquila coronata e ad ali dispiegate.

La quinta schiaccia, opera di fattura del settentrione italiano, è analogamente databile al secolo XVI (FIGG. 44-45. Diam. 17 cm; lungh. 87,5 cm). Dal punto di vista sia iconografico che stilistico l'oggetto si richiama a molteplici elaborati, già sopra descritti, presenti fra quelli di pertinenza delle Civiche Raccolte milanesi. Si nota, infatti, su un lato, la presenza al centro dell'acronimo bernardiniano I H S, inscritto nell'ostia raggiata, mentre il relativo coronamento circolare è costituito da dodici colonnine (sopra cui corrono festoni e simulacri di cherubini) fra le quali sono raffigurate altrettante immagini di angioletti.

Pure analogo a quanto già segnalato è, sul piattello contrapposto, il fregio posto a circondare lo spazio centrale (destinato ad accogliere uno stemma, ma rimastone privo) e decorato da una quaterna di ornati: coppie di cornucopie e fiori alternati a quattro clipei includenti busti di personaggi posti di profilo e dai già ripetutamente descritti caratteri classicheggianti.

Analoga alla precedente, per epoca e stile (opere entrambe attendibilmente realizzate in un unitario contesto culturale), è un'altra schiaccia (FIGG. 46-47. Diam. 16,5 cm; lungh. 82 cm). La specchiatura al cui centro è presente l'acronimo I H S incluso nell'ostia raggiata è quasi del tutto identica a quella sopra indicata, ad eccezione dell'ornato che corre nei sottili fregi circolari e del numero di angioletti (qui otto) alternati a stilizzate decorazioni fitomorfe. Sulla faccia contrapposta si nota, nel centro, lo stesso profilo destinato a incorniciare un emblema (non realizzato), mentre cambia il disegno della larga fascia circolare di contorno nella quale si alternano, a sei vasi con fiori e soprastanti angioletti, una sestina d'immagini di cherubini.

Rimarchevoli connessioni si riscontrano fra i decori della schiaccia precedente e un altro esemplare, coevo e di analoga provenienza italiana (FIGG. 48-49. Diam. 16,5 cm; lungh. 82 cm). Si nota, su uno dei due testi, la stessa sequenza di corte colonnine, fortemente svasate, sovrastanti basamenti a lato di ciascuno dei quali è raffigurato un cherubino; qui, peraltro, al centro è incisa una sorta di 'stella fitomorfa' a otto rami contornata da altrettanti simulacri di cherubini. Sul testo contrapposto, attorno a uno stemma centrale si snoda un largo fregio costellato da una fitta e rego-



FIG. 52 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*



FIG. 53 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testi di una schiaccia.*

lare sequenza di serafini, cherubini ed enigmatici volti di profilo: il tutto, fra archeggiature e piccole stelle.

Un elaborato figurativamente particolare è attribuibile a produzione francese dell'attardato Seicento (FIGG. 50-51. Diam. 17,5 cm; lungh. 79 cm). Su uno dei due testi è presente solo una fitta quadrettatura, mentre sull'altro è raffigurata al centro l'immagine di un ecclesiastico d'alto rango in atto di pregare al cospetto dell'apparizione, sopra un cumulo di nuvole, della Madonna con il Bimbo in braccio; sulla fascia di contorno sono incise le immagini di quattro cherubini alternate a una quaterna di corolle floreali.

Opera recante la data 1753 è una schiaccia i cui testi sono di forma rettangolare (FIGG. 52-53. 25,5x12,5 cm; lungh. 94 cm). Su una faccia, al centro di una decorazione a stilizzate componenti di tipo fitomorfo, è incisa la scritta L • CALAISLEN M : F (riferita all'artefice che eseguì l'oggetto). Sul piattello contrapposto è raffigurata al centro una croce ritta su una piccola propaggine di tipo roccioso (sulla quale si leggono le lettere S. I.); a un lato di questa, entro una circonferenza contornata da decorazioni, è inscritta una stella a sei punte; su quello contrapposto si vede un clipeo con l'epigrafe 1753 F : FRELON. Anche in relazione alle iscrizioni, l'elaborato è attribuibile ad artigianato francese di tipo popolare.

L'ultima delle dieci schiacce proposte in appendice alla presente indagine mostra di sentire già gli influssi dello stile floreale dell'avanzato secolo XIX (FIGG. 54-55. Diam. 15 cm; lungh. 75 cm). Su uno dei testi è incisa l'immagine di un cervo, ritto presso un albero e con sullo sfondo tre stelle; sull'altro è cesellato un grande fiore sbocciato, con piccole foglie a cuore che si dipartono dallo stelo; il tutto pure con stelle sullo sfondo.

Come annotazione conclusiva su quanto si è osservato nei confronti delle trentaquattro schiacce che si sono esaminate in questa occasione, merita osservare che tale particolare versione di ferri artisticamente decorati, rimasta fino a oggi poco considerata dagli studi, ha concorso nel formare lungo il corso dei secoli una interessante e significativa varietà di espressioni figurative e decorative, sia di ordine prettamente ecclesiastico, sia (come documenta il repertorio qui in oggetto), di tipo civile. Va aggiunto che l'analisi delle componenti iconografiche potrà fra l'altro aprire nuovi inconsueti scorci di conoscenza dal carattere squisitamente storico, oltre che di costume.



FIG. 54-55 - Milano, Raccolta Cesati, *Facce figurate dei due testì di una schiaccia*.

NOTE

- ⁽¹⁾ O. ZASTROW, *La chiesa di Sant'Alessandro Martire a Barzio*, Como 1990, p. 248, Figg. 209-210.
- ⁽²⁾ ID., *"Sancta Maria de Nullate" a San Fermo della Battaglia*, Como 1995, p. 210, Figg. 167-169.
- ⁽³⁾ ID., *Ruxini Thesaurus. Il Museo Parrocchiale di Rossino*, Oggiono-Lecco 2006, pp. 235-237, nn. 151-153, Figg. 249-252.
- ⁽⁴⁾ Inv. Ferri 1215; testo: largh. 17,5 cm; alt. 8,4 cm; lungh. totale 79 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽⁵⁾ F. ROSSI, *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1967, p. 158, tav. 130. L'opera è stata pubblicata in precedenza: C. GAMBA, *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961, p. 46, n. 9.
- ⁽⁶⁾ Siamo grati della disponibilità, da parte dei signori Cesati, a fornire tutte le indicazioni necessarie per poter proporre in modo appropriato le dieci schiaccie che fanno parte della loro collezione costituitasi nel corso di vari decenni. Anche il relativo materiale fotografico è stato fornito dai proprietari della raccolta.
- ⁽⁷⁾ Inv. Ferri 1214; diam. 15,5 cm; lungh. 71,5 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽⁸⁾ Inv. Ferri 1217; diam. 15 cm; lungh. 80,5 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽⁹⁾ L'oggetto è attualmente privo del cartellino con il numero d'inventariazione: ciò, probabilmente causato dal fatto che in anni non recenti la schiaccia fu esposta in una vetrina del Museo d'Arte Applicata. Peraltro, mancando nella sequenza di registrazione delle nove elaborazioni dotate di manici (che va dal n. 1214 al n. 1222) il n. 1216, è attendibile ritenere trattarsi di tale opera. Diam. 14,5 cm; lungh. 70 cm.
- ⁽¹⁰⁾ Inv. Ferri 1218; diam 13,8 cm; lungh. 71,5 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽¹¹⁾ Inv. Ferri 1219; diam. 16,5 cm; lungh. 86 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽¹²⁾ Inv. Ferri 1221; diam. 14,5 cm; lungh. 72 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽¹³⁾ Inv. Ferri 1220; diam. 14 cm; lungh. 65 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽¹⁴⁾ Inv. Ferri 1222; diam. 15 cm; lungh. 77 cm. Provenienza ed epoca di acquisizione ignote.
- ⁽¹⁵⁾ Inv. Ferri 130 (1101); diam. 15,5 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽¹⁶⁾ Inv. Ferri 132 (1096); diam. 13 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽¹⁷⁾ Inv. Ferri 137 (1104); diam. 15 cm. Sul registro di carico è solamente segnato che l'oggetto venne acquistato.
- ⁽¹⁸⁾ Inv. Ferri 134 (1095); diam 13,5 cm. Sul registro di carico è segnalato «Acquisto Scuola 1896». Sul retro dell'oggetto è fissato un anellino tramite saldatura a stagno.
- ⁽¹⁹⁾ Inv. Ferri 138 (1103); diam. 14 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²⁰⁾ Inv. Ferri 135 (1097); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²¹⁾ Inv. Ferri 139 (1092); diam. 14 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²²⁾ Inv. Ferri 131 (1093); diam. 15,7 cm. Sul registro di carico è segnalato «Acquisto Scuola 1893».
- ⁽²³⁾ Inv. Ferri 140 (1105); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1896.
- ⁽²⁴⁾ Inv. Ferri 136 (1098); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²⁵⁾ Inv. Ferri 141 (1106); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²⁶⁾ Inv. Ferri 133 (1099); diam. 13 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²⁷⁾ Inv. Ferri 129 (1094); diam. 13 cm. Acquisto dell'anno 1893.
- ⁽²⁸⁾ Inv. Ferri 128 (1102); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1896.
- ⁽²⁹⁾ Inv. Ferri 127 (1100); diam. 15 cm. Acquisto dell'anno 1893.

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

Donazione di sette medaglioni in *bois durci* al Gabinetto Numismatico e Medagliere

Eugenio Vajna de Pava

Premessa

La liberalità di un collezionista privato ha consentito di colmare una piccola lacuna del Gabinetto Numismatico e Medagliere arricchendo le raccolte civiche di alcuni esemplari dei cosiddetti ‘medaglioni’ in *bois durci* (lett. legno indurito), testimoniando una classe materica in precedenza del tutto assente nelle collezioni.

Gli esemplari

Si tratta di sette esemplari con raffigurati sul Dritto il ritratto di personaggi storici e sul Rovescio l’epigrafe «BOIS DURCI» (cfr. *infra*), nella terminologia comunemente accolta dai numismatici indicati come ‘medaglioni’ in relazione agli evidenti scopi commemorativi e alla loro morfologia, a forma rotonda, del tutto analoga alle medaglie coniate o fuse in metallo.

Il materiale

Il *bois durci*, una plastica termoindurente inventata in Francia nel 1855, che condivide con la nitrocellulosa, anch’essa inventata quell’anno, il primato della prima materia plastica artificiale prodotta, fu inventato e brevettato per 15 anni da F.C. Lepage, «letterato di Parigi», come amava definirsi. Il brevetto rivendicava «una nuova composizione di materiali impiegabile per sostituire legno, cuoio, osso, metallo e altre sostanze dure o plastiche» e il *bois durci* era ottenuto da sangue impastato con segatura di legno in polvere, acqua, eventualmente coloranti, fino a raggiungere la corretta consistenza; infine la miscela, introdotta in stampi riscaldati, veniva fatta indurire sotto l’azione di temperatura e pressione. Ne risultava un manufatto duro, pesante, lucido, il cui aspetto ricordava l’ebano o il palissandro: le applicazioni rivendicate citavano piccoli oggetti casalinghi o decorativi, quali

pettini, cannelli da pipa, cornici, oggettistica da scrivania, oltre che i medaglioni. Per lo sviluppo industriale, la produzione e la vendita, Lepage si affidò a un industriale del ramo, Antoine Latry, che ne divenne concessionario, e che quindi, nel 1859, acquistò i brevetti, fondando la «Société du bois durci A. Latry et C.^{ie}». L'officina di produzione si stabilì a Grenelle, nei sobborghi di Parigi, presso i grandi mattatoi, soprannominati *la cité du sang*, e gli oggetti erano commercializzati nel centro vendite di rue du Grand-Chantier 7 (Au Marais) e in un negozio di vendita al dettaglio in rue de la Paix 5, sempre in Parigi. L'iniziativa commerciale ebbe successo: la ditta partecipò all'Esposizione Universale di Londra (FIG. 1), vincendo due medaglie, e alle Esposizioni Universali di Parigi del 1867 e del 1878.

Nel 1870, scaduto il brevetto, molte altre ditte entrarono nella produzione del *bois durci*: quella di maggior successo fu senza dubbio la Manufacture du Bois Durci, stabilita a Sezanne, e che sotto i vari nomi dei proprietari che si susseguirono alla sua guida (Chevalier, Arnoult, Hunebelle e altri) si dedicò alla produzione di oggetti di ottima qualità proponendo le forme e le tipologie ormai entrate nella tradizione, ad eccezione dei medaglioni.

L'attività dell'azienda ebbe fine nel 1926, con l'incendio dell'officina di produzione, terminando in questo modo anche l'impiego del *bois durci*, mentre la ditta Latry et C.^{ie}, che aveva dato origine alla manifattura del *bois durci*, proseguiva la produzione anche se non più in regime di monopolio, per essere rilevata, nel 1899, dalla MIOM (acronimo per *Manufacture d'Isolants et Objets Moulés*), che continuò la produzione fino a circa il 1920, quando ormai il *bois durci* era stato superato in prestazioni dalle nuove plastiche artificiali, come la galalite, la bachelite, l'ebanite.

La produzione

Le materie prime per la produzione del *bois durci* erano caratterizzate dal costo molto ridotto, trattandosi di residui di altre lavorazioni: la segatura costava 3,5 franchi-oro al quintale, mentre il sangue era gratuito.

La tecnica di produzione prevedeva le seguenti fasi:

- (a) setacciatura della segatura per eliminarne la frazione più grossolana;
- (b) miscelazione della segatura con sangue in rapporto 5:1;
- (c) essiccazione della miscela in stufa a 45°C;
- (d) riempimento delle forme con la miscela e compattazione con pressa idraulica fino a 600 t.;
- (e) riscaldamento delle forme a ca 200-300°C con bruciatori a gas per 30 minuti;
- (f) brusco raffreddamento delle forme in acqua fredda, apertura ed estrazione dei manufatti;
- (g) rifinitura a mano degli stessi (eliminazione sbavature, verniciatura, montaggio...)



FIG. 1 - Collezione privata, Anonimo, Esposizione Industriale di Londra 1862, Ø mm 110.

I prodotti appena usciti dalle forme avevano colore rosso con tonalità dal bruno al nero, una densità di 1,3 rispetto a quella iniziale di 0,8, alta durezza ed eccellente finitura superficiale.

Come appare evidente, i costi d'investimento per le macchine e quelli dell'energia e del lavoro umano erano notevoli rispetto a quello semi-gratuito delle materie prime, ma alla fine il costo finale di ogni pezzo prodotto in serie era solo qualche frazione di quello dei corrispondenti prodotti eseguiti uno a uno a mano con legni esotici, quali ebano o palissandro.

I medaglioni-ritratto

Caratteristica della produzione originale della ditta Latty è la serie di medaglioni *uni-face* che raffigurano ritratti di personaggi celebri antichi o contemporanei: il diametro è costante, di 115 mm, e la montatura può essere varia. Dall'unico catalogo di vendita noto in letteratura, risalente secondo gli estensori a prima del 1874, conosciamo che i personaggi raffigurati in vendita all'epoca erano 61, forniti all'ingrosso a prezzi vari secondo la montatura⁽¹⁾:

- (1) con semplice appiccagnolo (FIG. 2), a 9 franchi-oro la dozzina;
- (2) entro cornice semplice in ottone (FIG. 3), a 16 franchi-oro la dozzina;
- (3) entro cornice modanata in legno (FIG. 4), a 18 franchi-oro la dozzina;
- (4) entro cornice quadrata decorata in *bois durci* (FIG. 5), a 51 franchi-oro la dozzina.

I medaglioni, oltre al nome del personaggio effigiato, a volte riportano la sigla dell'autore dell'incisione dei ritratti, una semplice piccola ala collocata sul Dritto, in basso, sotto il taglio del collo del personaggio effigiato (FIG. 11a); mentre sul Rovescio, liscio, la scritta «BOIS DURCI», spesso in grafia scorretta oppure non allineata, sia a caratteri corsivi e minuscoli che capitali (FIG. 10); l'epigrafe è associata ai numeri 1 o 2, spesso sovrastampati l'uno sull'altro. I personaggi effigiati sui medaglioni in *bois durci* sembrano essere stati in complesso ottantaquattro⁽²⁾.

Secondo la testimonianza di un dipendente⁽³⁾, la ditta MIOM aveva proseguito la produzione di medaglioni di *bois durci* fino al 1907, introducendo nuove materie plastiche e nuovi personaggi (quali i generali francesi della prima guerra mondiale), ma l'iniziativa non aveva riscosso il successo commerciale sperato e quel genere di manifattura era cessata nel 1920.

Alcuni elementi cronologici relativi al periodo di produzione dei medaglioni in *bois durci* possono essere desunti dai personaggi illustrati: si distingue una serie, forse la



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *Pio IX*, post 1855-1878, INV. 813/2, Ø mm 110.

FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *Guglielmo Tell*, seconda metà XIX secolo, INV. 813/6, Ø mm 110.

FIG. 4 - Collezione privata, Anonimo, *Horace Vernet*, seconda metà XIX secolo, Ø mm 110.



FIG. 5 - Collezione privata, Anonimo, *Napoleone III*, post 1855-1870.

FIG. 6 - Collezione privata, Anonimo, *Beata Vergine Maria*, seconda metà del XIX secolo.

FIG. 7 - Collezione privata, Anonimo, *Giuseppe Garibaldi*, fusione postuma in bronzo, Ø mm 110.

FIG. 8 - Collezione privata, Anonimo, *Napoleone III*, fusione postuma in bronzo, Ø mm 110.



FIG. 9 - Collezione privata, Anonimo, *Nicola II di Russia e Alexandra Fedorovna*, seconda metà del XIX secolo.

FIG. 10 - Particolare ingrandito del Rovescio della FIG. 2.

più antica, della famiglia imperiale di Napoleone III, e un'altra, manufatta tra il 1859 e il 1860, dedicata ai protagonisti della seconda guerra d'indipendenza italiana; più tarda certamente la medaglia per papa Pio IX, ma comunque da collocare *ante* il 1870, e in epoca successiva al 1871 quelle dedicate a Thiers (FIG. 12) e a Victor Hugo, richiamato in patria dopo la caduta di Napoleone III.

L'impiego dello stesso ritratto con differenti *legende*, oppure date, presuppone l'utilizzo di punzoni per ottenere le matrici, che venivano impiegati anche per produrre gli stessi ritratti su oggetti diversi dai medaglioni (FIG. 6). Altresì impieghi impropri delle matrici, repliche messe in atto da altri operatori, sono testimoniati dalla presenza sul mercato antiquario di medaglioni con gli stessi ritratti presenti sui medaglioni in *bois durci*, ottenuti per fusione in ottone (FIG. 7) oppure conati in piombo e poi verniciati (FIG. 8).

Alcuni medaglioni del tutto simili agli originali come qualità e, forse, materie prime, siglati S.I.T., acronimo per Société Industrielle des Telephones, e talvolta firmate Froger, si distinguono per la diversa forma dell'appiccagnolo; appartengono alla produzione della stessa ditta anche i medaglioni iscritti entro corona d'alloro, talvolta di dimensioni maggiori rispetto a quelli in *bois durci* e fabbricati con materiali diversi (FIG. 9).



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *Dante Alighieri*, seconda metà del XIX secolo, inv. 813/1, Ø mm 110.

FIG. 11a - Particolare ingrandito della 'firma'.

FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *A. Thiers*, ca 1871, inv. 813/3, Ø mm 110.



FIG. 13 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *J.P. De Beranger*, seconda metà del XIX secolo, INV. 813/4, Ø mm 110.

FIG. 14 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *Eugenia di Francia*, 1855-1870, INV. 813/5, Ø mm 110.

FIG. 15 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, Anonimo, *Principe Alberto*, seconda metà del XIX secolo, INV. 813/7, Ø mm 110.

NOTE

- ⁽¹⁾ G. VERMOSEN, *Bois Durci. Un plastique naturel-A Natural plastic (1855-1927)*, [s.l.], [s.d.] 2008 (s.i.p.).
- ⁽²⁾ La serie dei medaglioni-ritratto presenta i seguenti personaggi: 1. Abd-el-Kaderi; 2. Alessandro II Imperatore; 3. Arago; 4. Auber; 5. Beethoven; 6. De Beranger (fig. 13); 7. De Beranger (ma senza *legenda*); 8. Bossuet; 9. Bright; 10. Lord Byron; 11. Lord Byron (ma senza *legenda*); 12. Canu (?) [*forse si tratta dell'autoritratto dello scultore Canu, presunto autore della serie*]; 13. Carlo XV di Svezia; 14. Cavour; 15. Cervantes; 16. Cobden; 17. Conte di Chambord; 18. Conte di Parigi; 19. Corneille; 20. Cuvier; 21. Dante Alighieri (fig. 11); 22. De Lamartine; 23. De Lesseps; 24. Eugenia Imperatrice (1859) (fig. 14); 25. Faure; 26. Fenelon; 27. Francesco Giuseppe I; 28. Federico VII di Danimarca; 29. Garibaldi (Guerra d'Italia 1859); 30. Garibaldi (stesso ritratto); 31. Garibaldi (ritratto diverso); 32. Gluck; 33. Goethe; 34. Haendel; 35. Haydn; 36. Isabella II di Spagna; 37. Cristo (*Ecce Homo*); 38. Santa Giovanna d'Arco; 39. Abbé de l'Epee; 40. Leopoldo I di Belgio; 41. Lincoln; 42. Lord Brougham; 43. Lord Brougham (senza *legenda*); 44. Lord Derby; 45. Beata Vergine Maria (velata e nimbata); 46. Massimiliano II di Baviera; 47. Meyerbeer; 48. Molière; 49. Mozart; 50. De Musset; 51. Napoleone I Imperatore; 52. Napoleone II; 53. Napoleone III Imperatore; 54. Napoleone III Imperatore (1859); 55. Napoleone principe imperiale (1856); 56. Napoleone principe imperiale (*legenda* diversa); 57. Nicola II Imperatore; 58. Visconte Palmerston; 59. Pietro II del Brasile; 60. Pietro V del Portogallo; 61. Pietro V del Portogallo (ritratto diverso); 62. Papa Pio IX (fig. 2). 63. Principe Alberto (fig. 15); 64. Alberto Eduardo di Galles; 65. Alessandra principessa del Galles; 66. Rossini; 67. Rossini (ritratto diverso); 68. Schiller; 69. Seward; 70. Shakespeare; 71. San Vincenzo de Pauli; 72. Tasso; 73. Guglielmo Tell (fig. 3); 74. Thiers (fig. 12); 75. Vernet; 76. Victor Hugo; 77. Regina Vittoria; 78. Vittorio Emanuele II (1859); 79. Vittorio Emanuele II (ritratto diverso); 80. Voltaire; 81. Wagner; 82. Washington; 83. Guglielmo di Prussia; 84. Guglielmo d'Olanda.
- ⁽³⁾ «Dear Sir, When I wrote you that the plaques published in your June issue were manufactured by our firm about the year 1910 I was guessing that date from an old catalogue of our firm, published about that time, which is still in my possession and which shows these plaques as well as other articles made from “bois durci”. [...] one of our former directors told me recently that our firm, founded in 1898, bought the business of M. Latry between 1898 and 1901. The moulding of “bois durci” with the old moulds taken over from M. Latry went on until about 1907 or 1908, when the blood/wood flour mixtures were gradually replaced by mixtures of natural resins and wood flour and, later, by synthetic resins and wood flour, although the old trade-mark “bois durci” was still applied to these mouldings of a different composition. During the War 1914-1918, similar plaques showing Joffre, Foch. [...] were moulded by compressing ordinary wood flour, without any addition, in blue-hot steel moulds. After 1920 these artistic mouldings disappeared entirely from our catalogues. The chief outlet for mouldings in “bois durci” were plaques and ornaments for the furniture trade and especially for pianos, artistic inkstands and ash-trays, etc. The Beethoven series included similar plaques of Rossini, Meyerbeer, Gluck, Handel, Mendelssohn, Auber, Wagner, Mozart, Haydn, etc. I am told that, among the old moulds taken over from M. Latry there exists still one representing a rather young Queen Victoria [...] it seems that the corresponding plaques were on sale at the “Exposition Universelle” of the year 1867» (M. FORRES, *M.I.O.M. Manufacture d'Isolants et Objects Moulés*, «Plastics», February 1940, s.p.).

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Zibaldone strumentistico milanese

Renato Meucci

Le numerose ricerche effettuate nel corso degli ultimi anni sulla musica e sugli strumenti musicali a Milano durante i secoli passati hanno fruttato varie informazioni inedite o poco conosciute su alcuni esemplari presenti nella collezione del Castello Sforzesco e sui rispettivi costruttori. Mi è parso dunque opportuno presentare in questa sede alcune notizie maggiormente degne d'attenzione, offrendo al lettore un aggiornamento, seppur rapsodico e del tutto parziale, al catalogo scientifico della stessa raccolta strumentaria, prossimo oramai a raggiungere i quindici anni di età⁽¹⁾.

A questo proposito mi pare utile segnalare in apertura alcune pubblicazioni, pur anteriori al suddetto catalogo (1997), e tuttavia sfuggite all'ampia bibliografia ivi contenuta. È doveroso rammentare infatti alcuni scritti che Natale Gallini, precedente proprietario della collezione, dedicò a qualcuno dei propri strumenti, prima che essi passassero nella disponibilità del Comune di Milano. Si tratta di studi che possono ancora oggi risultare di qualche interesse, anche per alcune informazioni sulla provenienza dei rispettivi esemplari della raccolta, che videro la luce sul periodico «La Scala. Rivista dell'Opera», una testata pubblicata tra il 1949 e il 1963, che all'epoca conobbe notevole fortuna nel mondo musicale⁽²⁾.

Alla collezione Gallini nel suo insieme, e dunque a ogni genere di oggetti d'interesse musicale appartenuti allo stesso proprietario, è inoltre dedicato un ampio studio apparso a Milano nei primi anni Ottanta, anche questo sfuggito al catalogo ufficiale del 1997⁽³⁾.

Al maestro Franco Gallini si devono poi un paio di più generici contributi, entrambi dedicati alla raccolta appartenuta al padre, insieme al quale egli aveva preparato la seconda edizione del catalogo della collezione, nel 1963⁽⁴⁾.

Ma veniamo ora alle notizie più propriamente attinenti strumenti e costruttori,

segnalando subito che la più rilevante tra di esse si deve ai due ricercatori che hanno svelato infine i dati essenziali della vita di Giovanni Maria Anciuti, lo «Stradivari degli strumenti a fiato», come mi è capitato di definirlo in altra occasione, del quale conoscevamo finora una trentina di strumenti musicali di magistrale fattura, quasi tutti oboi e flauti firmati e spesso datati, ma non una sola notizia biografica.

L'auspicato risultato è frutto dell'indagine archivistica di Cinzia Meroni, supportata dalla consumata competenza organologica di Francesco Carreras, i quali hanno finalmente aperto un varco nella vicenda personale di questo grande artefice, di cui hanno identificato non solo gli estremi anagrafici (Forni di Sopra, Udine 1674-Milano 1744), ma anche molti altri particolari biografici, in primo luogo i suoi stretti rapporti con Venezia e la possibilità che egli si sia formato artigianalmente proprio nella città lagunare⁽⁵⁾. Ad ogni modo, dopo questa esperienza iniziale e nell'arco di tempo compreso tra il 1694 e il 1699, evidentemente dopo aver concluso il suo apprendistato, Anciuti decise di trasferirsi a Milano, dove continuò la sua attività produttiva per tutto il resto della vita.

A tale riguardo appare significativa una testimonianza dovuta a Vincenzo Coronelli (1650-1718), autore di una celebre guida di Venezia pubblicata per la prima volta nel 1697 e poi più volte riedita fino al 1744, in cui si afferma – ma solo nelle edizioni del 1706 e del 1712 – che «per provvedersi des obois, e d'altri stromenti da fiato, non bisogna partirsi da Milano»⁽⁶⁾. Il fatto che questo commento compaia esclusivamente nelle suddette edizioni del 1706 e del 1712 (l'ultima uscita quando Coronelli era ancora vivente), laddove è omissis in quelle precedenti e successive, appare particolarmente significativo in quanto – come hanno giustamente rimarcato i due ricercatori – coincidente con gli anni in cui Anciuti stava conseguendo, proprio a Milano, una reputazione incontrastata⁽⁷⁾.

Carreras e Meroni si domandano inoltre come mai lo stesso Anciuti abbia avvertito la necessità di trasferirsi, dal momento che nella fiorente e «musicalissima» città lagunare erano allora attivi alcuni tra i più celebri strumentisti a fiato dell'epoca. E al riguardo avanzano un'ipotesi decisamente plausibile: il fatto che egli possa aver temuto o effettivamente subito le angherie delle potenti corporazioni veneziane, le quali cercavano con ogni mezzo di aggregare e sottomettere ai rispettivi regolamenti – che prevedevano tra l'altro forti restrizioni all'iniziativa individuale dei propri affiliati – anche i migliori e più creativi artigiani, sottoponendoli a continue vessazioni e a frequenti dazioni di denaro⁽⁸⁾.

Le evidenze documentarie rintracciate dai due studiosi riguardo ai rapporti che Anciuti continuò comunque a mantenere con Venezia, corroborano inoltre l'ipotesi che tale trasferimento a Milano – dove il suo nome non appare mai nei documenti delle corporazioni e delle organizzazioni commerciali dell'epoca – fosse avvenuto

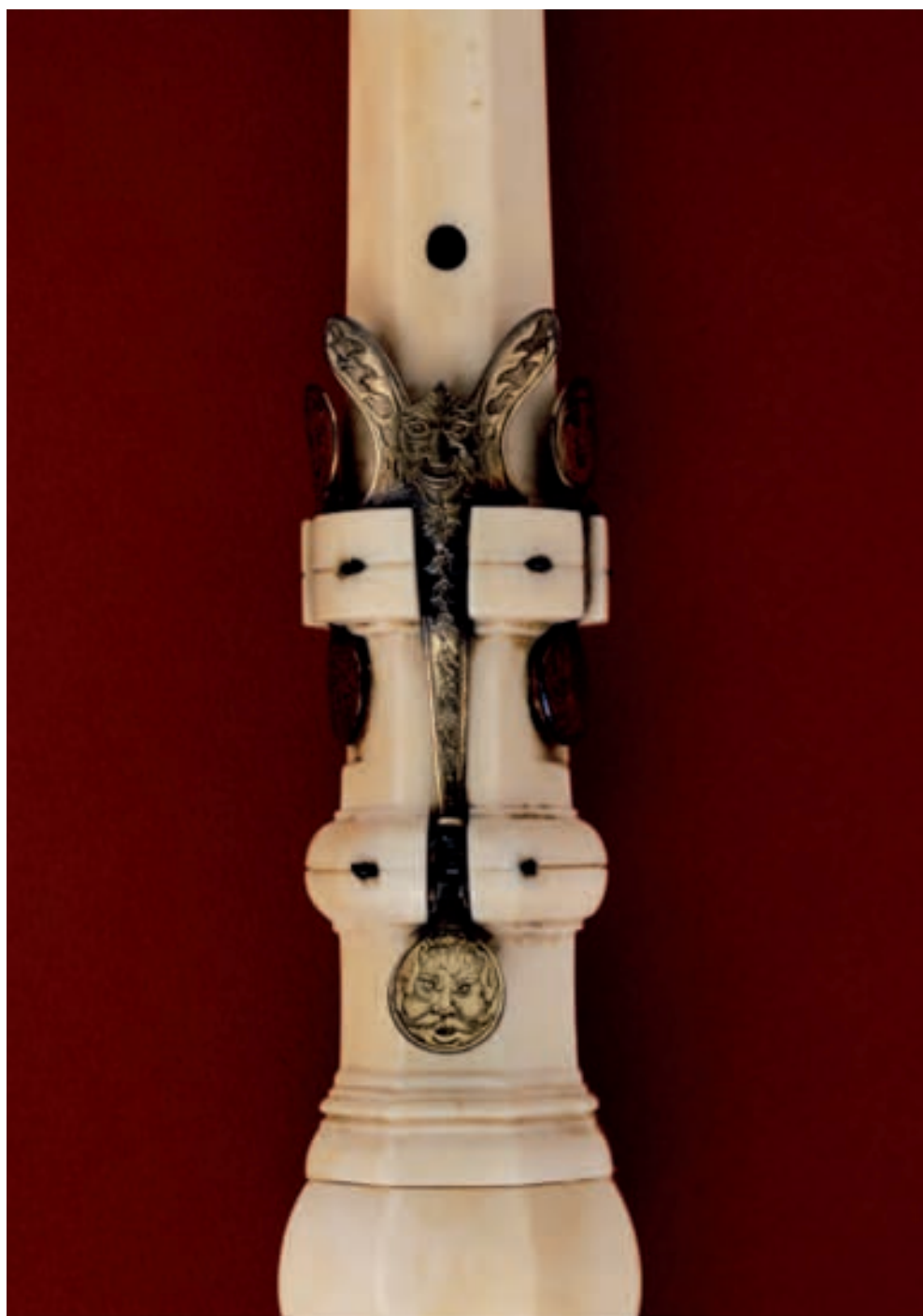


FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, G.M. Anciuti, *Oboe*, particolare della chiave del Do, inv. Strumenti musicali 752.



FIG. 2a-b - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, J.W. Haas, *Corno da caccia*, visione d'insieme e particolare del marchio, inv. Strumenti musicali 878.

al seguito di una qualche prestigiosa autorità politica o militare veneziana, il che spiegherebbe la consuetudine da parte del nostro artefice di marchiare i propri strumenti con l'icona del leone alato di San Marco, consuetudine che egli mantenne per tutto l'arco della sua carriera⁽⁹⁾.

Vorrei inoltre ribadire l'ipotesi che tale inusuale spostamento possa aver avuto un'altra motivazione precipua, ossia la presenza in quegli anni a Milano di numerosi strumentisti a fiato, tra cui Alexis de Saint Martin, oboista ma anche costruttore di questi strumenti, e poi di due suoi figli, Giuseppe e Giovanni Battista Sammartini⁽¹⁰⁾. Questa presenza sembra additare un possibile e fruttuoso contesto di collaborazione, in particolare con l'oboista Giuseppe Sammartini (1695-1750), il quale non solo può essere stato in stretti rapporti personali con Anciuti, ma potrebbe essere il destinatario di quel gioiello strumentale che è l'oboe ottagonale del 1722 conservato al Castello Sforzesco di Milano⁽¹¹⁾ (Fig. 1).

Ad ogni modo, qualunque sia la motivazione dell'insediamento di Anciuti nella capitale lombarda, una scelta sulla quale si potrà forse giungere in futuro a più sicure conclusioni, esso coincide non solo con l'avvio della rinascita economica e commerciale della città lombarda, ma anche con la progressiva conquista di quel ruolo di centro musicale europeo che Milano da lì in poi non avrebbe più smesso di svolgere.

D'altra parte la straordinaria fioritura di musica strumentale a Milano già nel primo Settecento sembra poter offrire adeguata giustificazione non solo per l'arrivo di Anciuti da Venezia, ma anche per la presenza di numerosi altri abili costruttori di strumenti musicali, alcuni dei quali finora ignoti o ben poco conosciuti.

Prima di dedicarci a questi ultimi, e anche per restare in tema di strumenti a fiato, propongo un'unica deroga al tema che mi sono prefisso, circoscritto come detto ai costruttori milanesi, per dare notizia di un eccezionale ritrovamento, quello di due preziosi corni da caccia costruiti a cavaliere tra Sei e Settecento da due membri della celebre famiglia Haas di Norimberga, e rinvenuti nei magazzini del museo grazie allo zelo di Valentina Ricetti, che ha notato questi due esemplari, molto danneggiati, in mezzo a reperti del tutto estranei agli strumenti musicali (FIGG. 2a-b, 3a-b).

I due importanti strumenti, che attendono una delicata e impegnativa opera di restauro, attesa la fratturazione di entrambi i padiglioni e il grado di decadimento dell'ottone di cui sono composti, offrono numerosi spunti di interesse che ne giustificano una sintetica presentazione in questa sede. Si tratta di due esemplari di modello differente, costruiti da due membri della dinastia Haas di Norimberga,



FIG. 3a-b - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, J.W. Haas, *Corno da caccia*, visione d'insieme e particolare del marchio, inv. Strumenti musicali 877.

Iohann Wilhelm (1649-1723) e Wolf Wilhelm (1681-1760), rispettivamente padre e figlio.

Il più antico è quello con il corpo di diametro minore (ca. 25 cm), formato da tre giri e $\frac{1}{2}$ di canneggio, marcato: «Iohann Wilhelm Haas in Nurnberg» (con il disegno di una lepre – in tedesco *Hase*, omofono del cognome Haas – che saltando guarda in avanti); il secondo, di diametro maggiore (ca. 42 cm), formato da due giri e $\frac{1}{2}$ di canneggio, con lo stesso marchio ma con l'aggiunta iniziale della parola «macht(e)» (tedesco = fece) e un diverso disegno della lepre, in questo caso con la faccia rivolta all'indietro⁽¹²⁾. Il primo esemplare, il quale attesta la precoce costruzione a Norimberga di tale modello di corno, risale con ogni probabilità agli ultimi anni del XVII secolo o ai primi del successivo⁽¹³⁾; il secondo, databile invece agli anni Venti del Settecento⁽¹⁴⁾, si rifà al modello viennese che iniziava allora a diffondersi un po' ovunque (si vedano in collezione i corni Leichamschneider del 1712, inv. 543, 544). I due esemplari Haas, oltre ad avere i padiglioni staccati dal corpo dello strumento, sono mancanti nel primo caso (inv. 878) dell'astina di sostegno tra corpo e padiglione; nel secondo (inv. 877) di entrambe le astine (quella oggi presente è un rimpiazzo successivo), mentre la canna d'imboccatura di questo strumento è stata notevolmente accorciata, saldando tuttavia all'ingresso del tubo (originariamente in entrambi i corni di ca. 7,5 mm di diametro), un cannello posticcio di sezione maggiore (ca. 12 mm), tale da potervi inserire un bocchino da tromba.

Passando agli strumenti a corde, segnalo che nel corso di una recente ricerca presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Milano è emerso l'inedito nome del 'chitarraro' Valentino Plesper, la cui attività è documentata inequivocabilmente per gli anni 1723-1726 e il cui nome suscita nuove ipotesi sui predecessori di una dinastia di liutai che hanno dato grande lustro all'artigianato strumentale milanese, i Presbler appunto. Due erano i componenti già noti di questa famiglia di costruttori di chitarre e mandolini, Francesco (1730-1780) e il figlio e allievo Giuseppe, del quale ultimo si conoscono lavori datati addirittura fino al 1814 (nella raccolta del museo compaiono un mandolino milanese di Francesco del 1769, inv. 253, e due di Giuseppe entrambi del 1797, invv. 219 e 225). I due liutai operarono nella stessa abitazione in contrada della Dogana, «all'insegna del Sole». Il loro cognome, di evidente ascendenza tedesca, segue per lo più sulle etichette la grafia Presbler, mentre in altre fonti coeve appare come Plesber e simili, e non meraviglia dunque che nel nostro documento si trovi la variante Plesper in relazione al chitarraro Valentino. Quest'ultimo nel 1723 aveva 65 anni e, nel periodo 1723-1726, abitava in contrada della Dogana «nella casa del Sig. Caponago» insieme con la moglie di 53 anni, una figlia femmina e due figli maschi, Michele e Mattia, rispettivamente di 20 e 16 anni⁽¹⁵⁾.



FIG. 4 - La spinetta rettangolare doppia di Ioannes Ruckers nella villa Roccatagliata-Ciurlo di Santa Margherita Ligure, 1929 ca., inv. Strumenti musicali 595.

In base ai suddetti dati anagrafici non è azzardato ipotizzare che Valentino sia stato il capostipite della celebre dinastia di liutai, e che uno o entrambi i suoi figli, Michele e Mattia, l'abbiano continuata, seguiti quindi da Francesco e poi da Giuseppe. Sebbene questa congettura necessiti ulteriori riscontri, è comunque doveroso quanto meno prendere atto dell'esistenza di un Valentino Plesper, chitarraro (quindi esercente un'attività coincidente con quella degli omonimi liutai successivi) di cui non si aveva finora alcuna attestazione. Con l'occasione si deve inoltre richiamare l'attenzione sul fatto che l'abitazione dei Presbler in contrada della Dogana si trovava nella stessa via e vicinissima a quella «all'insegna della Sirena» in cui a metà esatta del Settecento vennero a insediarsi la ditta e la famiglia di Antonio Monzino (1730-1800), ciò che rende possibile un rapporto diretto tra i Presbler e quest'ultima famosa e longeva dinastia di liutai e imprenditori milanesi. E siccome dal 2000 il Castello Sforzesco possiede per lascito della famiglia Monzino tutta la collezione storica a essa appartenuta, mi pare conveniente menzionarla proprio a questo punto, viste le possibili relazioni tra le due importanti dinastie liutarie⁽¹⁶⁾.

Sempre per restare agli strumenti a corde rammento un calligrafico contributo interpretativo di Elena Bugini, una sorta di suggestiva e singolare esegesi iconografico-liutaria di una testina scolpita (inv. 198), posta all'estremità di un cavigliere di violone – frammento di un antico strumento andato invece disperso –, un intaglio ligneo che l'autrice riconduce addirittura a matrice di scuola mantegnesca. Di segno opposto il caso parallelamente affrontato da Alessandro Restelli, il quale ha preso in esame una singolare pochette firmata «Cati Antonio / Firenze 1641», riconducendola a un gruppo di esemplari simili, frutto d'imitazione e di contraffazione da parte del liutaio francese di fine Ottocento Claude Auguste Chevrier (1828-1913)⁽¹⁷⁾.

Volgendo ora lo sguardo al campo cembalario vorrei segnalare alcune notizie riguardanti le vicende storiche e la provenienza della celebre spinetta rettangolare doppia o «virginale» Ruckers (inv. 595), rinvenute e pubblicate alcuni anni addietro da Maurizio Tarrini. Lo strumento fu comprato il 18 aprile 1795 dall'organaro Tommaso II Roccatagliata (1725-1798) di S. Margherita Ligure, che lo acquistò «dal Signor Giacomo Grasso» ed è in seguito passato agli eredi Ciurlo che lo hanno posseduto sino al 1929. Di particolare rilevanza, data la rarità di informazioni sulla provenienza degli strumenti entrati nella collezione Gallini, è la menzione dell'antiquario veneziano Antonio Barozzi che lo vendette a sua volta al grande collezionista milanese. Esiste una fotografia, risalente con tutta probabilità proprio al 1929, che ritrae il cosiddetto «virginale» appoggiato su un piedistallo (non pervenutoci con lo



FIG. 5a-b - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, Francesco Birger, attr., *Spinetta traversa*, visione d'insieme e particolare della scritta, inv. Strumenti musicali 591.

strumento) sulla terrazza di villa Roccatagliata-Ciurlo di S. Margherita⁽¹⁸⁾ (FIG. 4). Restando sempre a questa tipologia di strumenti, vorrei segnalare l'opera di un altro artefice finora del tutto sconosciuto, Francesco Birger, cogliendo l'occasione per evidenziare le possibili relazioni familiari con un altro costruttore omonimo, Giovanni Domenico Birger, e per attribuire infine al primo dei due uno strumento conservato al Castello Sforzesco.

Nell'archivio Borromeo è presente un documento del 1710 che fa esplicito riferimento a un «cembalaro tedesco», Carlo Francesco Birger, pagato 8 lire per aver accordato nel corso di un intero anno il cembalo di donna Giustina Borromeo-Arese (1691-1754)⁽¹⁹⁾. Il fatto che il documento riporti la nazionalità d'origine lascia intendere che si trattava di un giovane artigiano da poco stabilitosi a Milano, dove viveva appunto la famiglia Borromeo. Questa ipotesi è confermata dal fatto che il nome di Francesco Birger – sconosciuto peraltro a qualsiasi repertorio di cembalaria – si trovi documentato addirittura ancora nel 1762 e in questo caso tra gli «ufficiali» (cioè i soprintendenti a una determinata categoria produttiva) della corporazione dei legnamari di Milano, proprio con l'incarico di rappresentante dei cembalari («per li clavazzini e spinette»)⁽²⁰⁾.

Ammettendo dunque che possa trattarsi della stessa persona (il cognome Birger risulta altrimenti assente nella Milano coeva) egli doveva trovarsi a questa data sul finire della propria carriera, prossimo ai 70 anni, essendo stato in attività, come si è visto, fin dal 1710. A costui, dunque, e non a un inesistente Francesco Battaglia⁽²¹⁾, propongo di attribuire la bella spinetta traversa conservata al Castello Sforzesco (inv. 591), sulla quale è scritto a inchiostro su fondo oro: «F.B.F. Mediolani 1735», una sigla che mi pare davvero plausibile sciogliere con «Franciscus Birger fecit...» (FIG. 5a-b).

Questo mio suggerimento è peraltro pienamente asseverato da quanto dichiara la scheda descrittiva del catalogo del museo (1997), redatta da Augusto Bonza, il quale segnala (p. 366) che questa spinetta «sembra provenire dalla stessa scuola alla quale appartenne Giovanni Domenico Birger». Di quest'ultimo si ricordano due spinette datate rispettivamente 1746 (Tolosa, Musée Paul-Dupuy) e 1759 (Roma, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali). Pur restando dunque da approfondire la relazione di parentela, probabilmente quella di padre e figlio, mi pare in ogni caso necessario registrare l'esistenza a Milano di Francesco Birger, cembalaro, attivo fin oltre la meta del XVIII secolo.

Tornando ora agli strumenti a tastiera, ricordo che nel vecchio catalogo della collezione del Castello Sforzesco, compilato nel 1963 da Natale e Franco Gallini, viene così descritto un piccolo clavicembalo (lì chiamato «spinetta») firmato da un certo Antonio Scotti⁽²²⁾ (FIG. 6a-b-c):



FIG. 6a-b-c - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, Antonio Scotti, *Clavicembalo*, visione d'insieme e particolari della scritta, inv. Strumenti musicali 592.



Pezzo di eccezionale interesse storico ed artistico. Costruita nel 1753 a Milano dal famoso⁽²³⁾ cembalario Antonio Scotti per conto del governatore della Lombardia conte Firmian, questa spinetta fu data in uso al giovanissimo Wolfgang Mozart in occasione del suo primo soggiorno milanese. Su questo strumento Mozart compose l'opera *Mitridate re di Ponto*, rappresentata la sera del 25 [sic, ma 26] dicembre 1770 al Teatro Ducale di Milano.⁽²⁴⁾

Diversa l'opinione espressa nella scheda rispettiva nel catalogo scientifico del 1997, nella quale si fa giustamente notare che una commessa da parte del conte Firmian è decisamente priva di fondamento, giacché quest'ultimo divenne governatore della Lombardia solo nel 1759 e all'epoca della costruzione dello strumento (1753) si trovava dunque ancora a Napoli. Tutt'al più egli può averla ottenuta successivamente, ma non vi è alcuna evidenza di una tale acquisizione⁽²⁵⁾.

A suo tempo furono condotte numerose indagini tecniche su questo strumento⁽²⁶⁾, come pure varie ricerche che miravano a chiarire l'identità del rispettivo costruttore, ma che non portarono tuttavia all'identificazione di nessun cembalario di tal nome⁽²⁷⁾.

Dalla già citata indagine nell'archivio del Duomo di Milano è risultata invece l'esistenza di un «organista» di nome Giuseppe Antonio Scotti, 37enne nel 1737, sposato con una coetanea e padre di due figli maschi, Giambattista e Baldassare (all'epoca di 13 e 8 anni rispettivamente), con ulteriori due figlie in tenera età⁽²⁸⁾.

Premesso che il termine «organista» era riservato in quegli anni non ai suonatori d'organo, bensì ai costruttori di questo e di altri strumenti a tastiera, mi pare del tutto verosimile che costui possa essere identificato con l'omonimo costruttore del delizioso clavicembalo conservato al museo del Castello Sforzesco. Bisogna tener presente infatti che per antica consuetudine la costruzione dei clavicembali era appannaggio degli organari, i quali si cimentavano spesso anche in questo limitrofo campo di attività.

Ciò era possibile in quanto il loro lavoro non rientrava di norma tra le attività assoggettate al sistema corporativo, essendo troppo grande e vario il numero di attrezzi impiegato e il genere di protezioni civili ed ecclesiastiche di cui essi potevano godere; ne è conferma anche il fatto che sugli strumenti da loro realizzati compaia esplicitamente il nome dell'artefice, e non un ben più criptico marchio a fuoco, come avveniva invece per molti altri manufatti prodotti nell'ambito del sistema corporativo⁽²⁹⁾.

Nonostante il cognome Scotti risulti piuttosto comune a Milano e nel milanese, mi pare dunque che la singolare coincidenza di dati e di date possa accreditare l'ipotesi di identificazione, e che in ogni caso questa vada presa in seria considerazione.

Non è possibile invece, come si è visto, prestar fede al racconto secondo il quale questo esemplare sarebbe stato costruito per il conte Firmian, mentre l'ipotesi che esso sia stato suonato da Mozart, una volta accreditata l'effettiva esistenza di un Antonio Scotti «organista» milanese, appare quanto meno possibile.

Va aggiunto infine che il dizionario biografico di Lütgendorff (come pure quelli successivi che da esso discendono) riporta il nome di un Antonio Scoti liutaio milanese di cui si conservano due strumenti, un mandolino del 1733 (Braunschweig, Städtisches Museum, inv. 12/0/40) e una grande mandola del 1747 (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, inv. 62)⁽³⁰⁾.

Non è certo che si tratti dello stesso artefice di cui abbiamo parlato in precedenza, o di un caso di semplice omonimia, ma l'ipotesi non è inverosimile.

Su alcuni pianoforti milanesi presenti nella collezione mi sono soffermato anni fa in un articolo non ancora pubblicato, che dovrebbe tuttavia presto apparire in un volume miscelaneo dedicato ai costruttori italiani di pianoforti⁽³¹⁾. Ne riporto qui qualche breve stralcio in relazione ad alcuni esemplari presenti in collezione, rinviando al catalogo 1997 per le informazioni tecniche, e osservando che per la quasi totalità essi costituiscono l'unica testimonianza conosciuta del rispettivo costruttore.

È da sottolineare infatti che se a suo tempo Natale Gallini, insieme con il figlio Franco, non avessero deciso di includere nella loro collezione anche i pianoforti milanesi, trascurati da quasi tutti gli altri collezionisti, sarebbe oggi perfino difficile credere che ai tanti nomi di artefici tramandati dalle testimonianze dell'epoca possa aver fatto riscontro un'effettiva produzione di questi strumenti.

Tra quelli qui conservati il più antico finora conosciuto è un piccolo pianoforte a tavolino realizzato da Antonio Battaglia nel 1778 con caratteri costruttivi piuttosto originali, tra cui la presenza di una ginocchiera in funzione solleva-smorzi, una delle più antiche occorrenze di tale meccanismo. Il nome di questo celebre artigiano del quale si conoscono opere a partire dal 1757 e fino al 1785⁽³²⁾, compare però tra quelli dei fabbricanti di «cembali»⁽³³⁾ ancora in un indirizzario a stampa del 1791, *Il servitore di piazza ad uso di commercio*, nel quale sono menzionati anche tre altri costruttori di strumenti a tastiera all'epoca attivi in Milano: Domenico Morandi, Felice Piantanida e Gaetano Elli⁽³⁴⁾. Anche del primo di questi, la cui attività si arrestò già prima del 1811⁽³⁵⁾, si conosce un solo strumento superstite, del 1795, conservato in questo caso nel Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma e dotato di un'estensione di 5 ottave (Fa0-Fa5), con una semplice meccanica a contraccollo (*Prellmechanik*)⁽³⁶⁾.

Di Felice Piantanida, anch'egli autore di pianoforti a tavolino e anch'egli operante



FIG. 7a-b - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, Pater Aquilinus, *Pianoforte a tavolo*, visione d'insieme e particolare della scritta, inv. Strumenti musicali 622.

fino ai primi anni dell'Ottocento⁽³⁷⁾, si conosceva un esemplare datato 1799 già nella collezione Kraus di Firenze nel 1878, passato poi nella collezione Heyer di Colonia e quindi a Lipsia, dove andò distrutto nei bombardamenti del 1943⁽³⁸⁾. Suo figlio Gaetano Piantanida, nato nel 1776 e segnalato come accordatore nel 1808 e nel 1814⁽³⁹⁾, diventerà successivamente maestro di composizione e addirittura sostituto del «censore» (direttore) del Conservatorio di Milano⁽⁴⁰⁾, mentre un altro figlio di Felice, il cantante (Giovanni) Battista, morirà a 31 anni in Inghilterra nel 1814⁽⁴¹⁾.

La discutibile attribuzione a un presunto «G. Piantanida» di un pianoforte a tavolino – in realtà marcato solo «G.P.» – proposta dai Gallini (catalogo 1963, p. 254), è stata interpretata senza spiegazioni nel catalogo del 1997 (p. 381) come «Giuseppe Piantanida», nome che tuttavia non corrisponde ad alcun costruttore conosciuto⁽⁴²⁾.

Tuttavia, molto più probabile mi pare l'attribuzione a Giuseppe Prestinari (1777-1844), «fabbricatore e negoziante di cembali nostrani e di Vienna». La sua attività di costruttore (su quella di «negoziante» ci soffermeremo tra poco) risulta certificata già nel 1811 dall'*Almanacco del Commercio* e a essa si potrebbe far risalire appunto il citato pianoforte a tavolino con le iniziali «G.P.», databile ai primi anni dell'Ottocento; lo attesterebbero sia le caratteristiche costruttive dello strumento⁽⁴³⁾, sia il fatto che egli fosse l'unico artefice con tali iniziali allora attivo in città, dove operò almeno fino alla fine degli anni Trenta⁽⁴⁴⁾. D'altra parte un secondo e ben più tardo pianoforte è invece sicuramente firmato «Giuseppe Prestinari» e risulta di almeno 20 anni più recente di quello appena menzionato⁽⁴⁵⁾.

Il primo di questi due strumenti presenta a sua volta singolari analogie con altri due pianoforti coevi (ca. 1810-1815) rispettivamente di «Francesco Barbanti e figlio» e di «Pater Aquilinus», entrambi presenti nella nostra collezione⁽⁴⁶⁾. Tutti e tre dipendono a loro volta, in maniera assai evidente, da un modello viennese come quello di Johann Schantz conservato a New Haven, Yale Collection⁽⁴⁷⁾.

L'occasione è dunque propizia per l'identificazione di tale oscuro ecclesiastico, un «Pater Aquilinus» conosciuto solo per il pianoforte a tavolino conservato al Castello Sforzesco (FIG. 7a-b), giacché un fortuito e inaspettato ritrovamento epistolare permette ora di ascrivere costui, con tutta verosimiglianza, a una delle più importanti famiglie di costruttori di origine varesina, ma attivi a Milano, i Pelitti (FIG. 8).

Il documento in oggetto è cronologicamente del tutto compatibile con lo strumento del Castello Sforzesco, risalendo al 20 aprile 1815. Si tratta di una lettera indirizzata da Frate Aquilino alla marchesa Maria Ala Ponzzone nata Ciceri, ammirata benefattrice milanese⁽⁴⁸⁾, con la quale egli si scusa per la scadente qualità di un «cembalo» da lui precedentemente costruito per la stessa nobildonna, preannunciandone due nuovi di ben miglior pregio costruttivo, uno a tavolino l'altro a coda. Egli fa inoltre esplicito riferimento al modello cui si atterrà per costruire l'esemplare a tavo-

Al Signor S. Marchese

Biumo inferiore 20 April
1815

Mi trovo indovvero di ricontrattar per le memorie che con
severa verga la mia persona, che non sono merite
vole di tanto, contutto ciò mi tengo obbligato di com-
mandarlas a Dio perche la pghipari, e la fandi
della sua grazia, perindi arrivando al possedimento
dall' Eterna Beatitudine. Con la grazia del Celo
mi trovo in perfetta salute benchè in comodità da
questo fragolino, ma ciò che Dio manda lo mand
per nostri maggior bene. Rimettendo i conventi
in questi nostri Stati spero in breve di far ritorno
in qualche convento del mio Ordine di S. Francis-
co prima di ciò voglio terminare il di lui Cambi-
alla fine del contratto allego, un bellissimo Cambi-
fatto sul modello di S. Maria a Fossato di una vignetta
grandesima come pure un altro a Coda con teghione
d'avorio, e tutto questo lo faccio offrire di vendere con-
tento in tutto quello che posso la S. Marchese
che saprà di più quando farò il suo arrivo a S. Maria
perchè mi farò piacere di spedirvi il reso Cambi-
giocando l'altro non è stato di suo appoggio per
essere stato doblato di voce nell'anno, e Cassio
Aquadione in tanto li miei rispetti offegui, e mi
braverò tanto a prestante la S. Marchese il
S. Marchese ed il buon lavoro di Dio il S. Abate
Kimmig, che dal miglior cuore mi do il piacere
di dichiararvelo

Obbligato D. S. Maria
F. Aquilino Franciscano

FIG. 8 - Milano, collezione privata, Lettera autografa (cm 18,8x12,8) di Frate Aquilino «francescano» alla marchesa Maria Ciceri in Ala Ponzone, inviata da Biumo inferiore il 20 aprile 1815.

lino, uno Schantz, il che mi fa sospettare che tale riferimento possa riguardare proprio lo strumento superstite, oppure un altro identico di cui oggi non si ha più notizia, ma che due o tre decenni fa era di proprietà di una «sig.a Bertareni» di Milano⁽⁴⁹⁾. Il singolare e inusuale nome proprio di questo ecclesiastico, il fatto che egli si firmi sullo strumento conservato con l'attributo «Varisiensis» (confermato peraltro dalla sua temporanea residenza a Biumo inferiore, Varese), e non da ultimo la sua specializzazione nella costruzione di «cembali», attività in cui si era formata la ditta Pelitti prima di passare alla produzione di strumenti a fiato, mi spingono come dicevo ad assegnare con tutta convinzione questo personaggio alla famiglia suddetta, su cui anni addietro si concentrarono le mie ricerche⁽⁵⁰⁾.

Illus.ma Sig.ra Marchesa

Biumo inferiore 20 Apr
1815

Mi trovo in dovere di riscontrarla per la memoria che conserva verso la mia persona, che non sono meritevole di tanto, con tutto ciò mi tengo obbligato di raccomandarla a Dio perche la prosperi, e la fecondi della Sua grazia per indi arrivare al possedimento dell'Eterna Beatitudine. Con la grazia del Celo mi trovo in perfetta salute benché incomodato da questo freschino, ma ciò che Dio manda comanda per nostro maggior bene. Rimettendo i conventi in questi nostri Stati spero in breve di far ritorno in qualche convento del mio Ordine di S. Fraces[c]° e prima di ciò voglio terminare il di lei Cembalo alla fine del corrente Mese, un bellissimo Cembalo fatto sul modello di Scianz a Tavolino di una discreta grandezza: come pure un altro a Coda con tastiera d'avorio, e tutto questo lo faccio affine di rendere contenta in tutto quello che posso la Sig.a Marchesina. Mi saprà dirmi quando sarà il Suo arrivo a Turate perche mi farò premura di spedirci il novo Cembalo giache l'altro non è stato di Suo aggradimento per essere stato debbole di voce nelli accuti, e Cattivo. Agradisca intanto li miei rispettosì ossequi e mi riverisca tanto, e poi tanto la Sua Sig.a Madre il Sig.r Marchesino ed il buon servo di Dio il Sig. Abate Kimenz, che del miglior cuore mi dò il piacere di dichiararmela

Obbligat.mo ed affe.mo Servo
F. Aquilino Francesc[an]o

Tra i costruttori milanesi successivi per i quali siano state nel frattempo acquisite nuove nozioni biografiche, e dei quali il Castello conservi un esemplare, mi sembra opportuno ricordare almeno i due Voetter (inv. 698)⁽⁵¹⁾, Luigi Erba (inv. 641)⁽⁵²⁾ e i fratelli Colombo (inv. 632)⁽⁵³⁾.

Resta comunque ancora da segnalare il pianoforte a coda di Cesare Augusto Tallone (1895-1982), rammentato il più delle volte solo come infaticabile accordatore dei pianoforti di Arturo Benedetti Michelangeli, mentre fu invece costruttore di eccellenti strumenti che hanno fatto scuola, in Italia e nel mondo⁽⁵⁴⁾. Tra questi possiamo



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, C.A. Tallone, *Pianoforte a trequarti di coda*, inv. Strumenti musicali 883.

annoverare lo splendido Tallone trequarti di coda (il primo tra quelli da lui realizzati di questo modello), inaugurato da Mario Delli Ponti nel 1962 al Collegio Borromeo di Pavia, ed entrato nel museo alcuni anni addietro (2003, FIG. 9).

Concludo la rassegna degli strumenti a tastiera per i quali vi siano a mia conoscenza notizie inedite da segnalare, con il clavicordo costruito da Arnold Dolmetsch (1858-1940), celebre pioniere della riscoperta della musica antica, nonché costruttore di copie di antichi strumenti musicali, amico e corrispondente – tra i tanti altri – di Gabriele d’Annunzio, al quale ispirò non pochi passi delle sue opere letterarie⁽⁵⁵⁾.

Tra i personaggi che Dolmetsch incontrò e frequentò più assiduamente durante la sua permanenza in Italia vorrei ricordare Herbert Horne (1864-1916), che fu anzi il vero promotore di due visite del musicista nel 1897 e all’inizio dell’anno successivo. Noto al pubblico italiano per il museo fiorentino che da lui prende nome e che costituì a lungo la sua abitazione, Horne era nato a Londra e, dopo aver studiato da geometra, era venuto in contatto con il disegnatore e architetto A.H. Mackmurdo, uno dei creatori dell’*art nouveau* inglese, entrando a far parte del suo studio di architettura e divenendone socio a vent’anni. Si dedicò quindi principalmente alla grafica come disegnatore di tessuti, parati e attraenti copertine di libri, ma fu anche poeta e critico animatore dei circoli letterari londinesi, dove incontrò per la prima volta il celebre storico dell’arte Bernard Berenson, con il quale fu poi a lungo in contatto anche in Italia: a seguito della rottura del sodalizio con Mackmurdo (1890) e del progressivo disagio nei confronti della sua città natale, Horne decise, nel 1900, di trasferirsi stabilmente a Firenze.

Fu qui che preparò la sua celebre monografia su Botticelli, pubblicata nel 1908 e più di recente ristampata dalla SPES di Firenze (1986) sia nella versione inglese sia in traduzione italiana. Nella città toscana intensificò e moltiplicò le sue attività, dedicandosi assiduamente anche all’antiquariato. Nel 1911 comperò il palazzo Corsi nei pressi di Santa Croce dove radunò le proprie collezioni di pittura, di mobili e di arti applicate, che alla sua morte avrebbe donato allo Stato italiano e che costituiscono appunto il Museo Horne.

Herbert Horne aveva conosciuto Dolmetsch a Londra all’inizio degli anni Novanta divenendone immediatamente un fervente ammiratore e decorando tra l’altro uno dei quattro clavicordi che quest’ultimo stava allora realizzando dopo aver restaurato alcuni esemplari originali. Questo strumento, acquistato in seguito dallo stesso Horne⁽⁵⁶⁾, è l’esemplare costruito nel 1894 oggi conservato nel museo di Milano, il quale reca sulla tavola armonica la seguente scritta, riportata anche nel catalogo scientifico del 1997 (pp. 371-2): *Me fecit Arnoldus Dolmetsch / Musicae peritus, perito / Architecturae Herberto P. Horne. / Qui me pictura adornavit*. Il clavicordo



FIG. 10a-b - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, A. Dolmetsch, *Clavicordo*, visione d'insieme e particolare della scritta, inv. Strumenti musicali 580.

fu intercettato sul mercato antiquario da Natale Gallini dopo che la sua prima collezione era già divenuta di proprietà del Comune di Milano, e quindi successivamente al 1958 (data del primo catalogo della collezione, nella quale lo strumento non è ancora menzionato) e prima del 1963 (data del secondo catalogo, che testimonia invece l'avvenuta acquisizione, FIG. 10a-b)⁽⁵⁷⁾.

Resterebbe da descrivere, a conclusione di questo florilegio di notizie musicali, uno degli oggetti di interesse musicale più importanti accolti di recente nel museo, un tavolo da musica intarsiato con figure di strumenti musicali, attribuito a Francesco Abbiati e risalente alla fine del XVIII sec. (inv. Mobili 385)⁽⁵⁸⁾; ma poiché una discussione analitica del medesimo esula dai limiti e dalla portata di questo contributo, ritengo opportuno rinviare l'impegno a una prossima circostanza.

- ⁽¹⁾ *Museo degli strumenti musicali*, a cura di A. Gatti, Milano 1997. Desidero ringraziare per le informazioni fornitemi in preparazione di questo contributo Francesca Tasso, conservatore responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello, e Valentina Ricetti, che mi ha assistito nelle visite di studio, agevolando in ogni modo le mie indagini.
- ⁽²⁾ N. GALLINI, *Mozart e la sua spinetta*, «La Scala», novembre 1952, pp. 19-21 (sul clavicembalo Scotti, inv. 592, di cui si parlerà più avanti); ID., *Il sirenion di Giuditta Pasta sul quale fu composta la "Sonnambula"*, «La Scala», maggio 1959, pp. 16-21 (inv. 631); ID., *L'armonica a cristalli. Uno strumento ideato da Franklin*, «La Scala», ottobre 1959, pp. 14-18 (inv. 205) ID., *Gli antichi strumenti musicali*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica»; LXXX, 2-3 (1963), pp. 95-101.
- ⁽³⁾ L. FERRARI, *La collezione Gallini: gusto, usanze, modi del teatro musicale italiano nel secondo Ottocento*, Milano 1982.
- ⁽⁴⁾ F. GALLINI, *Strumenti musicali*, in *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, a cura di C. Alberici, Milano 1976, pp. 159-183. Si veda inoltre ID., *Lo strumento musicale antico*, «Fenarete. Letture d'Italia», 1966, n. 1.
- ⁽⁵⁾ F. CARRERAS, C. MERONI, *Giovanni Maria Anciuti: a craftsman at work in Milan and Venice*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XX (2008), pp. 181-213: il riferimento alla possibile formazione veneziana è alle pp. 191 e 199-200.
- ⁽⁶⁾ V.M. CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei pianta per passeggiarla in gondola, e per terra*, 34^a ed., Venezia, G.B. Tramontin, 1706, p. 21; la stessa citazione compare nella 35^a ed., del 1712.
- ⁽⁷⁾ CARRERAS, MERONI, *Giovanni Maria Anciuti*, cit. n. 5, p. 199.
- ⁽⁸⁾ *Ibid.*, p. 200.
- ⁽⁹⁾ R. MEUCCI, *Gli strumenti in avorio di Anciuti*, in *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 12 giugno - novembre 2007) a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, Firenze 2007, pp. 207-222; la tesi che Anciuti abbia utilizzato un solo marchio (e non più di uno, come in precedenza si riteneva) è discussa alla p. 208.
- ⁽¹⁰⁾ A. BERNARDINI, R. MEUCCI, *L'oboe d'avorio di Anciuti (1722)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVI (2002), pp. 371-383, in part. p. 374. Si veda al riguardo anche CARRERAS, MERONI, *Giovanni Maria Anciuti*, cit. n. 5, p. 203.
- ⁽¹¹⁾ BERNARDINI, MEUCCI, *L'oboe d'avorio*, cit. n. 10, p. 378; CARRERAS, MERONI, *Giovanni Maria Anciuti*, cit. n. 5, p. 208.
- ⁽¹²⁾ Il fatto che lo strumento del figlio Wolf Wilhelm presenti lo stesso marchio di quello del padre non meraviglia, essendo già allora il «marchio di qualità» un affermato procedimento commerciale (per un esempio relativo ai liuti, si veda R. MEUCCI, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia 2010, pp. 138-142).
- ⁽¹³⁾ Uno strumento analogo di Johann Wilhelm Haas, datato 1694, si trova al Musée de la musique di Parigi (inv. E.1454).

- ⁽¹⁴⁾ Uno strumento analogo di Wolf Wilhelm Haas, datato 1724, si trova al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (inv. MI 179).
- ⁽¹⁵⁾ Milano, Biblioteca e Archivio del Capitolo Metropolitano di Milano, *Parr. di S. Tecla (Duomo), Stato delle anime 1723-38, anno 1723-24, Dogana, Casa del S.r Caponago*. Desidero ringraziare l'ex bibliotecario, Fausto Ruggeri, per aver ripetutamente e generosamente favorito le mie sessioni di studio presso questa istituzione.
- ⁽¹⁶⁾ In occasione della donazione furono pubblicati sia un cd-rom dal titolo *La collezione Monzino al Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco* (Milano, Comune, 2000), curato da Andrea Gatti con la collaborazione di Valentina Ricetti e dedicato ai circa ottanta strumenti allora entrati nel museo, sia un volume celebrativo dedicato alla famiglia Monzino (*"All'insegna della Sirena". Storia ed evoluzione di una famiglia di liutai milanesi dal 1750 ai nostri giorni*, a cura di E. Manenti Monzino, Milano 1998).
- ⁽¹⁷⁾ Entrambi i lavori si trovano nel fascicolo precedente di questa stessa rivista (vol. XXXIII/2010), quello dovuto a Elena Bugini, *Un cavigliere "al maschile" di mantegnesca austerità. Il frammento di violone inv. n. 198 del Castello Sforzesco di Milano*, alle pp. 279-301; quello di Alessandro Restelli, *La pochette "Antonio Cati". Questioni di attribuzione*, alle pp. 303-313.
- ⁽¹⁸⁾ M. TARRINI, *Un cembalo di Tommaso I Roccatagliata (1686) in una descrizione del 1879*, «L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica», XXX (1996), pp. 277-283. Ringrazio sentitamente Maurizio Tarrini per avermi fornito una riproduzione dell'antica foto dello strumento.
- ⁽¹⁹⁾ «A Carlo Francesco Birger tedesco lire otto per accordatura del cembalo della s.ra d. Justina per un anno a 25 dec(embre)» (Isola Bella, Archivio Borromeo, Cassa Borromea, 29 gennaio 1710, registrazione di pagamento per accordatura di cembalo; pubbl. online in «Magazzino Storico Verbanese», s.v.).
- ⁽²⁰⁾ Milano, Archivio Storico Civico (ASC), *Fondo Materie*, cartella 601, *Legnajuoli (1646-1801)*, cartella 601 (doc. cit. in CARRERAS, MERONI, *Giovanni Maria Anciuti*, cit. n. 5, p. 211).
- ⁽²¹⁾ Questo inesistente nominativo (con tutta probabilità una svista derivata dal nome Antonio Battaglia) è citato in N. GALLINI, F. GALLINI, *Museo degli strumenti musicali. Castello Sforzesco. Catalogo*, Milano 1963, p. 238, e da lì nella letteratura organologica successiva.
- ⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 239.
- ⁽²³⁾ Da dove i Gallini abbiano tratto la notizia della fama di Scotti non ci è dato sapere, ma in ogni caso tale affermazione appare del tutto infondata.
- ⁽²⁴⁾ Su questo strumento e sulle sue possibili relazioni mozartiane Natale Gallini aveva già scritto l'articolo *Mozart e la sua spinetta* citato alla nota 2.
- ⁽²⁵⁾ *Museo degli strumenti musicali*, cit. n. 1, pp. 332-334.
- ⁽²⁶⁾ F. AUGELLI, *Indagini conoscitive sul clavicembalo mozartiano di Antonio Scotti*, in *Strumenti per Mozart*, catalogo della mostra (Ortona, 1991), Rovereto 1991, pp.193-208.
- ⁽²⁷⁾ Vennero solo individuati, come si ricorda nel catalogo del 1997, un contrabbassista di tal nome attivo nell'orchestra del Teatro Ducale, e una famiglia omonima proprietaria all'epoca di un palco nello stesso teatro (vd. *Museo degli strumenti musicali*, cit. n. 1, p. 332). Desidero ringra-

ziare lo stesso Andrea Gatti per avermi donato il materiale di documentazione emerso dalla suddetta ricerca documentaria.

- ⁽²⁸⁾ Milano, Bibl. e Arch. del Capitolo Metropolitano di Milano, *Parr. di S. Tecla (Duomo), Stato delle anime 1723-38, anno 1737, Coperto de' Figini, Casa del S.r Pietro Scaldasole sopra l'andito*.
- ⁽²⁹⁾ Cfr. al riguardo MEUCCI, *Strumentaio*, cit. n. 12, pp. 177-181.
- ⁽³⁰⁾ W.L. VON LÜTGENDORFF, *Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter zur Gegenwart*, I-II, Frankfurt a.M.-Berlin 1922, II, p. 459.
- ⁽³¹⁾ La pubblicazione di questo volume si è rivelata finora quanto mai problematica, essendo già pronto nel 2005. A quanto pare sarà dato alle stampe a cura di Giovanni Paolo Di Stefano e dovrà certamente tener conto di alcuni aggiornamenti. Tra questi segnalo, per l'argomento qui discusso: E. PREVIDI, *Il fortepiano milanese tra Sette e Ottocento: una prima ricognizione*, in *La cultura del fortepiano 1770-1830*, a cura di R. Bösel, Bologna 2009, pp. 281-297.
- ⁽³²⁾ A parte questo pianofortino si tratta però sempre di salteri: il riferimento a un secondo pianoforte di Battaglia del 1766 conservato a Berlino (M. NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano, 1700-1820*, Oxford 1993, p. 18) è infatti del tutto errato.
- ⁽³³⁾ Come è noto a partire da fine Settecento le fonti italiane si riferiscono al pianoforte chiamandolo semplicemente «cembalo», senza che tuttavia rimanga alcun dubbio sul reale significato del termine.
- ⁽³⁴⁾ *Il servitore di piazza ad uso di commercio*, Milano, Astolfi, 1791, p. 77. Ringrazio Elena Previdi per avermi a suo tempo segnalato questo prezioso repertorio antico, che sarà ricordato anche più avanti, a proposito dei costruttori di strumenti a tastiera.
- ⁽³⁵⁾ Il suo nome non compare né nel *Ruolo Generale della Popolazione* di quell'anno (ASC), né nell'*Almanacco del commercio di Milano e de' dipartimenti del Regno d'Italia: Anno 1811*, Milano, Stamp. Gio. Giu. Destefanis, 1811, p. 87.
- ⁽³⁶⁾ *La Galleria Armonica. Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, a cura di L. Cervelli, Roma 1994, p. 140, cat. 988 (inv. 1182).
- ⁽³⁷⁾ Nel citato *Ruolo Generale della Popolazione* del 1811 sono difatti menzionati i suoi familiari, ma non lo stesso Felice, ed egli non compare tra i costruttori nel coevo *Almanacco del commercio*, cit. n. 35, p. 87.
- ⁽³⁸⁾ La bibliografia rispettiva è riportata in CLINKSCALE, *Makers of the Piano*, cit. n. 32, p. 218.
- ⁽³⁹⁾ A. ZECCA LATERZA, *Bonifacio Asioli maestro e direttore della Real musica*, «Chigiana», XXVI-XXVII (1971), n.s. 6-7, pp. 70-71.
- ⁽⁴⁰⁾ *L'interprete milanese o sia Guida generale del commercio e dei ricapiti di Milano per l'anno 1827*, Milano, Visaj, p. 61.
- ⁽⁴¹⁾ ASC, *Ruolo Generale della Popolazione* del 1811, vol. 17.
- ⁽⁴²⁾ Le iniziali potrebbero tutt'al più celare quelle del citato «Gaetano Piantanida» (identificazione accolta in PREVIDI, *Il fortepiano milanese tra Sette e Ottocento*, cit. n. 31, p. 287), del quale però non è documentata con certezza l'attività come costruttore di strumenti a tastiera.
- ⁽⁴³⁾ Il catalogo 1997 (*Museo degli strumenti musicali*, cit. n.1, p. 381) attribuisce lo strumento a «scuola viennese», ma subito dopo aggiunge prudentemente «Milano (?)»: si tratta in effetti di

una tipologia di pianoforte ben attestata a Vienna, ma molto diffusa anche nel milanese.

- ⁽⁴⁴⁾ Cfr. ad esempio *Almanacco del Commercio di Milano: Guida per l'anno 1837*, Milano 1837, pp. 301-303.
- ⁽⁴⁵⁾ *Museo degli strumenti musicali*, cit. n. 1, pp. 393-394, inv. 628.
- ⁽⁴⁶⁾ Il pianoforte a tavolino marcato «Francesco Barbanti e Figlio» del Castello è descritto in *Museo degli strumenti musicali*, cit. n. 1, p. 383, inv. 624; l'esemplare di Pater Aquilinus è trattato alle pp. 379-380, inv. 622.
- ⁽⁴⁷⁾ N. RENOUF, *Musical Instruments in the Viennese Tradition: 1750-1850*, catalogo della mostra (New York, 18 ottobre 1981-20 giugno 1982) New Haven 1981, p. 21, inv. 16/4966.00.
- ⁽⁴⁸⁾ La nobildonna (deceduta nel 1833) è ritratta in una scultura (1843) che si trova in un cortile interno dell'Ospedale Fatebenefratelli di Milano, opera di Luigi Marchesi (1799-1874), al quale pure si deve una statua (1847) della ben più celebre madre, la marchesa Laura Visconti in Ciceri (1768-1841), fondatrice e principale benefattrice dello stesso ospedale milanese (anche a quest'ultima fa riferimento Padre Aquilino nella chiusa della lettera citata).
- ⁽⁴⁹⁾ Ciò risulta da un'annotazione manoscritta, risalente appunto agli anni Settanta-Ottanta, che si trova sulla copia d'uso del catalogo Gallini del 1963 conservata presso lo stesso museo del Castello Sforzesco.
- ⁽⁵⁰⁾ R. MEUCCI, *The Pelitti firm: makers of brass instruments in nineteenth-century Milan*, «Historic Brass Society Journal», VI (1994), pp. 304-333; ed. it. col titolo *Una famiglia di costruttori di ottoni: i Pelitti a Milano nel XIX secolo*, «I Fiati», II/9 (dic. 1995-gen. 1996), pp. 52-59 e II/10 (feb.-mar. 1996), pp. 42-47. L'ipotesi che il costruttore di questo strumento sia identificabile con un membro della famiglia Pelitti era stata già suggerita dal principale conoscitore di questa dinastia, l'ingegner Enrico Pelitti (Winter Park, Florida), il quale in una lettera del 10 dicembre 1994 mi confermava l'attendibilità di tale ipotesi anche in base al fatto che il nome Aquilino, piuttosto inconsueto, era documentato da almeno tre diversi esponenti della famiglia Pelitti.
- ⁽⁵¹⁾ Michele Voetter, dopo aver intrattenuto dal 1847 al 1849 una società con il collega Ambrogio Riva si mise in proprio insieme con il figlio Giuseppe fino al 1856, allorché costituirono due distinte aziende di fabbricazione e commercio di pianoforti.
- ⁽⁵²⁾ Su varie aziende minori milanesi e su Luigi Erba, si veda E. BALDI, *Alfred Dolge e il pianoforte a Milano tra Ottocento e Novecento*, «Liuteria Musica e Cultura», 1998, pp. 47-52.
- ⁽⁵³⁾ C. MERONI, *La fabbrica di Angelo Cesare Colombo e l'industria dei pianoforti a Milano nell'Ottocento*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-07, rel. R. Meucci.
- ⁽⁵⁴⁾ Su di lui e sulla sua attività si veda M. KUHTI, *Cesare Augusto Tallone: accordatore e costruttore di "pianoforti italiani"*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano, a.a. 2004-05, rel. R. Meucci (il pianoforte oggi di proprietà del Castello è descritto alle pp. 63-64).
- ⁽⁵⁵⁾ Ai rapporti tra Arnold Dolmetsch e D'Annunzio sono dedicate in particolare la seconda e la terza puntata di un mio più ampio saggio intitolato *D'Annunzio e la musica antica*, «Hortus Musicus. Trimestrale di musica antica», II/5 (2001), pp. 86-87; II/6 (2001), pp. 64-65; II/7 (2001), pp. 92-94; III/9 (2002), pp. 82-83; III/10 (2002), pp. 78-79.

- ⁽⁵⁶⁾ M. DOLMETSCH, *Personal recollections of Arnold Dolmetsch*, London 1957, rist. 1990, p. 11.
- ⁽⁵⁷⁾ Sui clavicordi costruiti da Dolmetsch, e dunque anche su questo esemplare, segnalo due recenti contributi bibliografici, il primo di prevalente carattere tecnologico, il secondo di impianto più storiografico: J. NEX, L. WHITEHEAD, *The Six Early Clavichords of Arnold Dolmetsch: Their Construction and Inspiration*, «The Galpin Society Journal», LIII (2000), pp. 274-300; P. BAVINGTON, *Arnold Dolmetsch's clavichord-making in the years before 1914*, in *De Clavichordio VIII*, ed. by B. Brauchli, A. Galazzo, J. Wardman, Magnano 2008, pp. 27-42.
- ⁽⁵⁸⁾ E. COLLE, *Museo d'arti applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, pp. 337-342

Finito di stampare nel mese di Aprile 2012
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)