

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. XXXVI - Anno XL

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2013

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 Soprintendenza Castello del Comune di Milano

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA

ISSN 0394 - 4808

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

INDICE

Castello Sforzesco

- Saverio Almini - *L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca. La storia: alcune precisazioni* Pag. 13
- Anna Antonimi, Sara Castagnasso, Sara Di Venere, Sara Franco, Ilaria Laise - *Conosci il tuo pubblico: un progetto di indagine osservante presso i musei del Castello Sforzesco* » 45
- Carlo Catturini - *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento* » 63
- Corinna Gallori - *La colonna di san Protaso dalla piazza del Castello al Museo di Sant'Ambrogio* » 77

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

- Alessia Alberti - *Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento: le incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi* » 103

Gabinetto dei Disegni

- Arnalda Dallaj - *L'esposizione al pubblico del cartone di Andrea Appiani, Amore che temprava la freccia* » 149

Francesca Rossi, Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano, Sara Micheli - *Il restauro del cartone preparatorio per affresco di Andrea Appiani, Amore che temprava la freccia, del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano (2009-2011)* Pag. 179

Archivio Fotografico

Silvia Paoli - *La Sala delle Asse. Fotografia e memoria tra le trame di un archivio* » 207

Raccolte d'Arte Antica

Vito Zani - *Pietro Pierotti, i calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (seconda parte)* » 227

Raccolte d'Arte Applicata

Elvira D'Amicone, Massimiliana Pozzi Battaglia - *Il 'libro-album' delle stoffe di Luigi Vassalli* » 265

Oleg Zastrow - *Un inedito pregevole Crocifisso cinquecentesco nella temperie culturale dell'analogo vasto repertorio coevo, già considerato da significativi studi* » 289

Andrea Bardelli - *Un cassettoni lombardo intagliato e dorato nelle raccolte del Castello Sforzesco* » 305

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Anna Pia Dalle Vegre, Eugenio Vajna de Pava - *Ripostiglio di Gravère (1912) ricostruito* » 317

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CASTELLO SFORZESCO

L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca

Saverio Almini

La storia: alcune precisazioni

A Zelo Surrigone, paese a ovest della città di Milano in direzione di Abbiategrasso, due chilometri circa a sud rispetto al corso del Naviglio Grande, esiste un piccolo oratorio dedicato a san Galdino vescovo⁽¹⁾. Sorto in origine come complemento di una corte rustica, a uso della nobile famiglia dei fondatori, l'oratorio di San Galdino è oggi inserito in un contesto edilizio e urbanistico nel quale più nulla si trova dell'antico. L'oratorio, pur non avendo una particolare attrattiva per la sua architettura, suscita tuttavia dell'interesse per la decorazione pittorica ad affresco che ne ricopre completamente le pareti interne e la volta. Nell'oratorio, fa da sfondo a una teoria di santi un'elaborata camera verde formata da frondosi alberi di gelso: un soggetto che è stato avvicinato a quello della leonardesca Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano⁽²⁾.

Nonostante la crescente attenzione degli ultimi anni⁽³⁾, esiste una *historia vulgata* che ha tramandato nel tempo delle notizie erronee sull'oratorio di San Galdino, che hanno ancora oggi una circolazione piuttosto ampia. Infatti, non solamente gli strumenti di informazione che prescindono normalmente dalla verifica delle fonti, come le pagine di divulgazione storica che si possono trovare sulla rete internet⁽⁴⁾, ma anche la scheda del monumento nel database del Sistema informativo regionale sui beni culturali (S.I.R.Be.C.) della Lombardia, accessibile al pubblico tramite il mezzo infotelematico, contengono notizie fuorvianti⁽⁵⁾.

L'errore interpretativo principale, dal quale discendono necessariamente altri errori, risulta dallo scorretto esame paleografico della data di fondazione, incisa su una lapide murata sulla fronte dell'oratorio. Su di essa si vede chiaramente la data 1518, che è stata però letta 1418 fin dal primo storico di Zelo Surrigone, l'abbiategrasso Piero Parodi⁽⁶⁾. A quanto accreditato da Parodi si sono appoggiati in seguito gli autori di due repertori di larga diffusione e utilizzo, ai quali ha attinto a sua volta chi ha avuto bisogno di riprendere delle notizie o notizie storiche sul paese⁽⁷⁾.

In anni più vicini, all'oratorio di San Galdino viene dedicato un capitolo nel libro di

Adriano Annovazzi sulla storia di Zelo Surrigone⁽⁸⁾. Questo lavoro, meritorio in quanto attinge direttamente alle fonti archivistiche, specie dell'archivio comunale⁽⁹⁾, non si spinge però a mettere in discussione la datazione consolidata dell'edificio. Nel volume monografico che nel 2008 chi scrive ha dedicato al paese di Zelo Surrigone⁽¹⁰⁾, invece, pur non trovandosi un approfondimento specifico sull'oratorio, sono però fornite nuove fonti sulla sua storia, e la datazione appropriata. La datazione corretta al 1518 è importante perché riporta, come si vedrà, l'epoca di esecuzione degli affreschi alla contemporaneità rispetto alla edificazione dell'oratorio, e soprattutto perché conferma l'esattezza della lapide murata in facciata circa la committenza.

Un secondo errore tramandato acriticamente nella letteratura progressista è il fantasioso legame stabilito tra la dedicazione dell'oratorio di Zelo Surrigone e la famiglia dell'arcivescovo milanese Galdino della Sala: lo studio del 2008 ha dimostrato che la famiglia dei committenti, de Salio, solo in epoca più recente ha adottato le forme della Sala, de Sala e infine Sala per indicare il proprio casato. Nulla ha a che vedere la famiglia dell'arcivescovo milanese Galdino della Sala con Zelo Surrigone⁽¹¹⁾.

I committenti: la famiglia de Salio

Lo studio delle fonti documentarie affrontato per la mia ricerca pubblicata nel 2008⁽¹²⁾ testimonia l'ascesa in Zelo Surrigone durante i primi decenni del XV secolo di un nuovo ceto di proprietari terrieri, per via di investiture enfiteutiche. Le nuove famiglie subentrano nel prestigio a importanti istituzioni ecclesiastiche milanesi, la cui influenza ha cominciato a decadere in loco fin dalla metà del XIV secolo: si tratta dei Pozzobonelli, che entrano in possesso dei beni già della canonica di Sant'Ambrogio di Milano, dei de Lomatino (da Lomazzo), che entrano in possesso dei beni già del monastero benedettino femminile di Santa Maria di Aurona, e soprattutto dei Bigli. L'investitura dei Bigli avviene direttamente da parte dei signori di Milano: nel 1437 i Visconti rendono i Bigli enfiteuti perpetui dei beni costituiti in dote beneficiale della cappellania di San Giovanni alla Vepra in Milano da loro fondata⁽¹³⁾; il complesso dei beni che perviene ai Bigli per tale via comprende edifici e terre di Zelo che erano già stati dei de Terzago e dei de Cutilio, cioè degli antichi signori locali di Zelo, famiglie cittadine milanesi i cui esponenti figurano però tra gli *habitatores* del paese in atti del XIII secolo. Dal blocco di beni tenuto dai Bigli, i quali a seguito dell'atto del 1437 detenevano praticamente l'intero nucleo di case che costituiva il paese medievale di Zelo, tra la fine del XV e la metà del XVI secolo avvengono dei trapassi di terre verso altri proprietari, come i de Herra (o de Erra); i de Salio; i Maggiolini, cittadini pavesi; i Maggi, milanesi. I de Salio sono i successori dei de Herra su alcuni appezzamenti che i da Lomazzo avevano avuto in enfiteusi dal monastero di Aurona.



FIG. 1 - Le targhe che ricordano la costruzione dell'oratorio nel 1518 e il suo restauro nel 1659 (in alto). Zelo Surrigone (Milano), oratorio di San Galdino

Alla fine di questo periodo di cambiamento nell'assetto della proprietà terriera locale, cioè alla metà circa del XVI secolo, i fondi agrari sono sostanzialmente formati nelle dimensioni che conserveranno fino almeno al XIX secolo. Per la conduzione dei fondi, i nuovi proprietari fanno edificare delle cascine in cui insediano famiglie di massari. I de Salio non sfuggono a questo schema, anche se, a differenza delle altre famiglie citate, non si limitano a fare edificare una nuova cascina sopra il fondo rustico, in aperta campagna, ma si dotano di una casa da nobile appena fuori il paese, annessa a una corte rustica con brolo e due case da massaro, che acquistano nel 1504 dalla famiglia de Herra; costoro l'avevano a loro volta acquistata dai Bigli: è a questa dimora che i de Salio aggiungono appunto l'oratorio⁽¹⁴⁾.

Il capostipite della famiglia de Salio che qui ci interessa è Teodoro, originario di Quargnento, in provincia di Alessandria, che nel 1392 ottenne la cittadinanza pavese⁽¹⁵⁾ e fu poi cancelliere della corte ducale di Milano⁽¹⁶⁾. Un suo discendente diretto, Aloisio de Salio, negli ultimi anni del XV secolo acquista diversi beni a Zelo, parte da Giacomo Bigli nel 1490, parte dalla famiglia Balbi nel 1496⁽¹⁷⁾.

Bernardo (o Bernardino) e Gabriele de Salio, figli di Aloisio, ne ereditano i beni. Nel 1518 i due fratelli dedicano con una targa la costruzione fatta per propria devozione dell'oratorio, poi detto di San Galdino, in Zelo Surrigone⁽¹⁸⁾ (FIG. 1): si può supporre che ciò sia avvenuto a conclusione dei più ampi lavori di sistemazione o ricostruzione della casa acquistata dai de Herra nel 1504 (FIG. 2). Sempre nel 1518, precisamente il 18 settembre, il solo Bernardo compra un sedime grande da nobile nel luogo di Cavoletto, pieve di Rosate, quindi a poca distanza da Zelo Surrigone, che della pieve di Rosate fa parte⁽¹⁹⁾.

Negli stessi anni, Bernardo de Salio fa costruire sui fondi di Zelo, inoltre, una nuova cascina⁽²⁰⁾. Alla metà del XVI secolo, questa stessa cascina è nota con il nome di cascina Cantarana⁽²¹⁾, mentre nella prima metà del XVIII è identificata con il nome di cascina Cattabriga o Cattabrega⁽²²⁾. La cascina fu demolita nel corso del XIX secolo e oggi non ne rimane la minima traccia.

Il nucleo principale del fondo dei de Salio in Zelo era costituito da vari appezzamenti per un totale di pertiche trecento circa, parte a prato, parte a campo e parte a vigna, detto 'in Buscate', con diritto di adacquare ore ventiquattro in settimana, già di proprietà dei de Herra, in quanto venduto il 4 luglio 1493 da Francesco Bigli a Giorgio de Herra con atto rogato da Giovanni Besano notaio di Milano.

I rapporti tra i Bigli e i de Herra iniziano almeno dal 22 marzo 1486, quando Giacomo Bigli cede a Giovanni Pietro e Giorgio fratelli de Herra una casa con orto situata in Zelo Surrigone, e i detti fratelli cambiano con il Bigli due pezzi di terra a prato situati nel detto luogo, con diritto di adacquarli per ore tre con le acque della roggia Sant'Ambrogio. Il 22 marzo 1504, Giovanni Pietro de Herra e la nipote Castellina vendono a Bernardo de Salio due case, una da nobile e una da massaro, e

diversi pezzi di terra situati in Zelo Surrigone con ragione di adacquare detti beni. Fino al 1507 si susseguono altri atti di vendita dei diritti d'acqua a favore di Bernardo⁽²³⁾ (FIG. 3).

Il 22 giugno 1515, a ridosso della data di costruzione dell'oratorio, Bernardo e Gabriele fratelli de Salio, detti de Sala, ottengono l'esenzione dal pagamento dell'annata (tassa) per l'irrigazione dei prati di loro proprietà siti nel territorio di Zelo Surrigone con acqua del Naviglio Grande, condotta mediante la roggia dei signori Orsini de Stampi. I fratelli de Salio compaiono davanti al commissario generale delle annate per la soluzione della tassa di prati e acque: i due si oppongono alla soluzione della tassa presentando alcune scritture dalle quali asseriscono risulti chiaro che non sono tenuti al pagamento. Il commissario, esaminati gli atti prodotti, riconosce che i due fratelli avevano acquistato ventiquattro pertiche di prati in Zelo con diritti d'acque come da *istromento* rogato da Giovanni Ambrogio Casorati il 22 marzo 1504; che avevano acquistato da Giacomo Bigli acqua del Naviglio Grande all'uso di adacquare o irrigare cinquanta pertiche di terra in territorio di Zelo Surrigone per sette ore alla settimana, come da *istromento* rogato da Giovanni Ambrogio Casorati del 25 gennaio 1490; che avevano inoltre acquistato sessanta pertiche di terra da Giovanni Balbi, il quale aveva ottenuto a sua volta dalla Camera ducale il diritto di adacquare detti terreni con sentenza del Magistrato delle entrate,



FIG. 2 - La casa da nobile della famiglia Sala (inizio secolo XVI), trasformata in abitazione colonica nel corso del XIX secolo e demolita nel 1987, 1968. Zelo Surrigone, Archivio famiglia Bonati



FIG. 3 - Beni componenti la possessione di Zelo Surrigone pieve di Rosate provincia di Fallavechia del Ven. do Spedale Maggiore di Milano, part. con il complesso edilizio (l'oratorio di San Galdino è a sin.), [1670 ca.], Mappe, Censo vecchio, 148. Milano, Archivio storico dell'Ospedale maggiore

come da *istromento* rogato dal notaio cancelliere dello stesso Magistrato, Bernardino de la Gazzada, il 6 luglio 1480. Viste le carte, sentito il parere dei fiscali, gli ufficiali ducali liberano dal pagamento i due fratelli, avendo essi dimostrato di aver acquisito originariamente i diritti su dette acque a titolo oneroso⁽²⁴⁾.

Da Bernardo de Salio, i beni di Zelo pervengono a suo figlio Giovanni Antonio, ancora minore, in una successione ereditaria con zii e cugini che si era fatta complessa verso gli anni Trenta del Cinquecento⁽²⁵⁾.

In seguito, Giovanni Antonio trascorre dei lunghi periodi senza interessarsi direttamente alla conduzione del fondo di Zelo, tanto che nel 1559 si rende necessaria una composizione amichevole con il suo massaro Giovanni Angelo de Larghis figlio del fu Francesco: dopo una assenza prolungata, il Sala è stato a Zelo e ha trovato rotti e bisognevoli di riparazione due tine, una navazza da vino e il relativo canale per i quali richiede al Larghi le dovute riparazioni e il pagamento del fitto di otto anni trascorsi. Il Larghi per parte sua asserisce che vasi e tini erano stati da lui attati al tempo della vendemmia, ma che non era tenuto al pagamento di un fitto specifico e alla riparazione, bensì, come da contratto di investitura, solo alla loro restituzione. Il 10 aprile 1559 vengono eletti degli arbitri tra gli uomini del paese, e i due litiganti pro-

mettono di stare alla sentenza che sarà espressa entro le calende di giugno. Nello stesso giorno, il Larghi insieme ai suoi fratelli sborsa una somma per la piena e completa soluzione del debito dovuto per l'affitto di una pezza di vigna nel territorio di Zelo detta *al dosso*, sempre di proprietà del Sala⁽²⁶⁾.

Eredi di Giovanni Antonio Sala sono i suoi figli Alessandro e Cesare Augusto. I due sono cadetti di un fratello maggiore che si chiama Teodoro Crasso e che ha fatto la carriera militare servendo il re di Spagna nelle guerre di Savoia e di Piemonte⁽²⁷⁾. Tra Alessandro e Cesare Augusto interviene una divisione negli anni 1622-1623⁽²⁸⁾. Carlo Antonio Sala, figlio di Alessandro, è l'ultimo della sua famiglia. Educato dalla madre Lucia Magni, che lo avvia allo studio e agli ordini sacri, ha un destino diverso da quello del padre e degli zii, uomini d'arme come il nonno materno Giovanni Battista Magni, che aveva militato però sotto le insegne imperiali austriache e non sotto quelle spagnole. Egli alloggia con più frequenza a Zelo rispetto agli antenati, e dimostra, certo anche per difendere i propri interessi, maggiore attaccamento al luogo⁽²⁹⁾. Nel 1667 il canonico Carlo Antonio Sala perfeziona il proprio testamento, con il quale conferma la donazione dei beni di Zelo (il fondo della cascina Cattabrega, la casa da nobile in Zelo con corte annessa e oratorio, una casetta con orto nei pressi della chiesa parrocchiale di Santa Giuliana) all'Ospedale maggiore di Milano. La donazione era stata stabilita nel 1659, anno in cui il canonico aveva anche fatto eseguire dei lavori di restauro dell'oratorio⁽³⁰⁾. Con il testamento, inoltre, egli fonda su detti beni, di cui si era riservato l'usufrutto fino alla morte, una cappellania, con il legato della celebrazione di una messa festiva nell'oratorio in carico al sacerdote beneficiato, e di una messa quotidiana nella cappella della Beata Vergine addolorata da lui fatta erigere nella parrocchiale⁽³¹⁾.

Dopo due secoli di progressiva decadenza, nel 1859 Azimonti Giuseppe e Bozzi Paolo, deputati a nome dell'Amministrazione comunale di Zelo Surrigone, chiedono in affitto all'Amministrazione dell'Ospedale maggiore di Milano l'oratorio di San Galdino per tenervi le adunanze comunali e l'archivio⁽³²⁾ e per collocarvi la scuola comunale⁽³³⁾. Il 21 maggio 1862, l'Ospedale maggiore di Milano vende infine tutti i beni e le ragioni della possessione di Zelo Surrigone⁽³⁴⁾.

L'edificio

L'oratorio fatto costruire dai fratelli Bernardo e Gabriele de Salio nel 1518 e annesso alla casa da nobile di proprietà della famiglia dal 1504 aveva una dotazione a uso del cappellano che ivi celebrava la messa nei giorni festivi, come stabilito dall'ultimo discendente dei fondatori, il canonico Carlo Antonio Sala, nel suo testamento⁽³⁵⁾. Nell'archivio dell'Ospedale maggiore di Milano si conservano numerosi documenti relativi all'oratorio di San Galdino e alla cappella dell'Addolorata, fatta erigere anch'essa dal canonico Carlo Antonio Sala nella chiesa parrocchiale di Zelo

Surrigone⁽³⁶⁾. Per quanto riguarda i beni mobili dell'oratorio, sono interessanti i tre inventari pervenutici, risalenti rispettivamente al 1740 (con integrazioni del 1747 e 1752), al 1757 e al 1805. Quello del 1757, ben dettagliato, illustra quali fossero probabilmente gli arredi seicenteschi lasciati dal canonico Sala⁽³⁷⁾.

1757 a 16 ottobre. Nota delle suppellettili sacre riconosciutesi esistenti presso il reverendo prete Giacomo Curione titolare, e per esso presso il reverendo signor Giacomo Maria Torchio presentaneo capellano del medesimo sostituto, nell'oratorio di Zelo Surrigone e nuovamente consegnateli dal signor Innocenzo Calcaterra guardarobba del Venerando Ospitale Maggiore di Milano

- un quadro della Beata Vergine Immacolata che serve per ancona con cornice di noce solia⁽³⁸⁾ con suo ferro e tendina di tarlisetto⁽³⁹⁾ giallo
- due scalini di legno dipinti
- due candeglieri di ottone all'altare
- una croce di ottone
- quattro rami di fiori argentati
- una tavoletta per la messa, et altra dell'Evangelio
- due tovaglie a opera
- altre due soglie
- una copertina sopra l'altare di tarlisetto
- un paglio di bagianna⁽⁴⁰⁾ stampata
- un missale ambrosiano, ed altro romano
- due missalini da morti
- un cossino, che serve per il messale
- una lampada d'ottone
- una tenda di bombasina⁽⁴¹⁾ con suo ferro al uscio che va in sacristia
- due brelle⁽⁴²⁾
- un calice d'ottone con sua patena

in sagristia

- un guarnerio⁽⁴³⁾ di noce
- un camice usato crespato
- altro di telo soglio
- una pianeta di morello di filo e filosello⁽⁴⁴⁾ a liste
- una pianeta di damasco fondo rosso e fiori bianchi con guarnizione di seta
- una pianeta di grograno⁽⁴⁵⁾ nero
- altra di grograno morello
- altra di grograno bianco
- altra di grograno rosso
- altra simile verde
- un genuflessorio
- una campanella per chiamare il popolo alla santa messa
- un campanello per la messa

Da un altro inventario risalente al 1850, redatto da un agente dell'Ospedale maggiore, si desume che gli arredi dell'oratorio erano stati spogliati quasi per intero, rimanendo solamente un quadro logoro, due candelieri d'ottone, un campanello di bronzo⁽⁴⁶⁾. Lo stesso destino di abbandono accomuna anche la cappella dell'Addolorata fin dai primi anni del XIX secolo⁽⁴⁷⁾. La decadenza e il disinteresse che continuano dopo la cessione dell'oratorio insieme agli altri beni nel 1862 sono però stati la garanzia per la conservazione degli affreschi presenti sulle pareti dell'oratorio, che fino al XX secolo non risultano essere mai stati alterati.

Nei primi decenni della sua esistenza, l'oratorio di San Galdino è con sicurezza privo di arredi, mentre lo si intuisce già completo della sua decorazione interna ad affresco⁽⁴⁸⁾. In un fascicolo destinato alla Curia arcivescovile e intitolato «Disordini quali sono nella cura de Zello plebe de Rosate»⁽⁴⁹⁾, di cui è estensore il curato di Zelo prete Antonio Girardi probabilmente nel 1567, leggiamo infatti:

E più nella terra di Zello lì è un oratorio bello tutto dipinto et bene dotato con campanello et campana però senza nessuno paramento. Et a l'invernata si fa un governo de piante de naranzi et de limoni et d'altri fiori. Et il detto oratorio è del signor Antonio da Salla.

Da questa fonte apprendiamo che certamente l'oratorio era d'uso pubblico, almeno nelle ricorrenze solenni (la festa della patrona parrocchiale santa Giuliana di Nicomedia, durante la quale si svolgeva l'ufficio generale dei defunti, cadeva il 16 febbraio: da qui la suggestiva immagine dei festoni verdi intrecciati di arance e limoni per addobbare l'oratorio).

Il campanile e la campana parimenti citati non sono quelli attuali: il campanile originale fu infatti atterrato nel 1861; l'anno successivo fu ricostruito in sua vece un semplice campaniletto a vela, come quelli che si vedono spesso sui tetti delle cascine della Lombardia, e vi fu rimontata la sua campana, salvandola dalla dispersione; essa non è però quella cinquecentesca, portando la data del 1722. Il nuovo campaniletto fu comunque edificato sopra i resti dell'antico: quest'ultimo aveva però pianta quadrata e potrebbe avere avuto una foggia simile a quello ancora oggi esistente presso il non lontano oratorio della cascina Ticinello (una delle grange del monastero di Morimondo), e quindi terminare con una cuspidi di mattoni.

Ma è tempo di passare a una compiuta descrizione dell'oratorio⁽⁵⁰⁾. Esso ha pianta quadrangolare misurando all'esterno la lunghezza massima di metri 6,74 per metri 5,41 di larghezza, e all'intermo 5,39 di lunghezza per 4,18 di larghezza. L'altezza di gronda è di metri 5,09. È addossato per due lati (nord e est) agli edifici adiacenti. L'orientamento dell'edificio è nord-sud. È costruito in mattoni pieni legati con malta di calce. Il pavimento è in piastrelle di cotto posate a correre. Il portale di ingresso, non perfettamente in asse, è largo circa 2 metri, e si apre sulla pubblica via, come in origine. La lavorazione del portale non è particolarmente curata: al di sopra di esso sono in evidenza piattabanda e arco di scarico ribassato, soluzione certamente strutturale e

non decorativa. È quindi assai probabile che l'oratorio fosse inizialmente intonacato. Si conserva ancora l'antico portone ligneo a due ante, che si apriva verso l'interno, oggi nascosto da una seconda porta più recente, sempre di legno, più esterna.

L'oratorio ha un'altra apertura, cioè una finestra rettangolare sul fianco ovest, con serramento a tre specchiature e munita di inferriata, che dà luce all'interno, e principalmente al presbiterio, con il quale è allineata. In origine, e come si vede peraltro in una mappa seicentesca⁽⁵¹⁾, tale finestra si affacciava all'esterno su una specie di cavedio, poiché dall'angolo sud-ovest dell'oratorio partiva una muratura che, piegando subito a nord e quindi a est, cingeva tutto il complesso della corte rustica di proprietà della famiglia de Salio. Questo muro si ergeva al di qua della roggia Longona, che correva a un paio di metri di distanza dal muro dell'oratorio, con un andamento (lo si apprende sempre dalla mappa seicentesca) meno rettilineo rispetto a quello che aveva al momento della tombinatura, eseguita circa trent'anni fa. Dalla parete di fondo dell'oratorio, sulla sinistra rispetto all'altare, si accedeva mediante una apertura con uscio (oggi murata) a una piccola sacrestia. L'altare, costruito in mattoni, è posto contro la parete di fondo, al centro del presbiterio, che è sollevato di un gradino rispetto al pavimento dell'oratorio. Sopra l'altare, oggi totalmente privo di decorazione, vi è una nicchia, dove a metà Settecento trovava posto, come si è visto, il quadro della Beata Vergine Immacolata, velato da una tendina.

Il soffitto dell'oratorio è costituito da una volta a ombrello, terminante sulla parete di fondo e sulla controfacciata in tre lunette, e in quattro lunette sulle pareti laterali. Il peso della volta si scarica sui muri perimetrali, rinforzati sul vertice di sud-ovest da un pilastro parzialmente inglobato nella muratura e munito di base aggettante. Il lato ovest è delimitato e scandito, oltre che da una faccia del suddetto pilastro, da due paraste, anch'esse con base aggettante.

Alle paraste e al pilastro si appoggiano due archi a pieno centro, di raggio leggermente difforme, che rimangono rilevati rispetto alla muratura di tamponamento della parete; nella luce di uno dei due archi si apre l'unica finestra dell'oratorio, rientrando nel muro dello spessore di un mattone, così da creare una cornice. Lo stesso schema architettonico dell'oratorio di San Galdino di Zelo si ritrova nella chiesetta di Sporzano, situata a circa tre chilometri di distanza, a sua volta assai vicina alla chiesa di Santa Maria e Sant'Eugenio di Vigano, grangia monastica della Certosa di Pavia.

La facciata dell'oratorio di San Galdino è delimitata a destra da un'altra parasta, sempre rinforzata nella parte inferiore da un basamento. Le paraste della facciata sono interrotte a due terzi dell'altezza da una cornice di mattoni poco profonda. La parte superiore della facciata è occupata da un timpano triangolare, segnato su ogni lato da una semplice modanatura creata da corsi di mattoni disposti a dente di sega; il motivo decorativo si ripete sul fianco ovest. Negli angoli del timpano

rimangono visibili gli unici resti della primitiva intonacatura in calce, colorata di rosso, che doveva ricoprire tutti i muri esterni dell'oratorio. Il tetto è a due falde, poggiate su una struttura a capriata lignea, coperto da coppi. In una data imprecisata, ma sicuramente dopo l'anno 1862, a seguito della riedificazione della casetta rustica attaccata fin dal XVI secolo al muro est dell'oratorio, le due falde del tetto dell'oratorio vennero coperte da un'unica ulteriore falda di tetto, spiovente dalla nuova costruzione rustica verso il muro ovest dell'oratorio; quest'ultima falda, che impediva all'acqua piovana di arrivare a contatto con il muro della casa rustica, proteggeva l'oratorio dalle infiltrazioni di umidità: essa è stata demolita recentemente⁽⁵²⁾.

In facciata, sulla parasta di destra sono murate tre lastre in materiale lapideo: le due più antiche ricordano, come si è accennato, la costruzione dell'oratorio da parte dei fratelli Bernardo e Gabriele de Salio, quella più recente ricorda il restauro seicentesco e la fondazione della cappellania, disposti dal canonico Carlo Antonio Sala.

Gli affreschi

Le pareti interne dell'oratorio e la volta sono completamente affrescate⁽⁵³⁾. Lo strato dell'arriccio di supporto è molto sottile, steso direttamente sopra i mattoni della muratura. Gli affreschi fingono una elaborata costruzione arborea, formata da quattordici alberi di gelso⁽⁵⁴⁾, quattro ai vertici del perimetro, due rispettivamente a un terzo e a due terzi della lunghezza della parete di fondo e della controfacciata, e i rimanenti sei a scandire le pareti laterali. Sulla parete ovest, il disegno di uno degli



FIG. 4 - *Rami di gelso intrecciati*, particolare della volta. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

alberi si interrompe in corrispondenza della finestra, e lo stesso avviene per due degli alberi della controfacciata, in corrispondenza del portone di ingresso. I fusti delle piante, resi con oggettività, si prolungano con i rami in elaborate chiome, intrecciate e fissate ad arte con dei legami, fino a trasformarsi in un arabesco decorativo fatto di ramaglie incurvate armonicamente, come in natura è impossibile. A filo dei tronchi, il segno del taglio di rami secondari, che rendono gli alberi dipinti del tutto simili a quel tipo di colonne detto appunto *ad tronchos*⁽⁵⁵⁾. I rami principali che formano le chiome seguono le nervature della volta, mentre le frasche, pur fondendosi tra loro, lasciano un'apertura circolare al centro della calotta arborea, che è occupata dallo stemma della famiglia Sala. Le foglie dei gelsi, polilobate in modo accentuato, così come è dato vedere in talune varietà di quest'albero quando siano sottoposte a sistematiche potature, sono rappresentate nella loro veste primaverile, appena dopo il germoglio e prima del completo sviluppo: insieme a esse, infatti, non sono rappresentate le infiorescenze, che si manifestano piuttosto precocemente nella stagione (FIG. 4). Ciascun albero è ingabbiato, o meglio incorniciato, da una struttura artificiale, che nell'affresco ha un'apparenza lignea, la quale, munita di base e capitello fittizi, sembra voler enfatizzare la funzione architettonica degli alberi vivi. Il tutto sembra poggiare, di nuovo perdendo aderenza rispetto a una rappresentazione realistica, su uno zoccolo in muratura, come fosse il colonnato di un chiostro, e non sul terreno: gli alberi non hanno radici. Sul perimetro esterno della



FIG. 5 - *San Rocco e San Sebastiano*, parete est. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

camera arborea, sopra una pedana continua, resa con scarsa perizia prospettica, e più alta rispetto alla base degli alberi-colonna, sono effigiate delle figure di santi e di sante, la maggior parte delle quali facilmente riconoscibile dai tradizionali attributi (FIG. 5). Le figure, pur approssimandosi alla grandezza naturale, non sono perfettamente in scala, e ciò induce a pensare che per la realizzazione degli affreschi siano stati utilizzati come modelli disegni o cartoni di diversa provenienza, piuttosto che vi abbiano operato più mani. Le figure dei santi e la camera arborea sono realizzati in un monocromo color seppia⁽⁵⁶⁾, rinforzato in ocre in alcuni particolari, steso a mezzofresco su una preparazione ocre. Le figure dei santi si stagliano su un cielo azzurro e vuoto, che si intravede anche in alto, tra i rami degli alberi. Il solo stemma gentilizio della famiglia Sala è a colori (bianco, rosso e giallo-oro) (FIG. 6). Le figure alle pareti seguono il seguente schema iconografico⁽⁵⁷⁾:

O	14	O	1	O	2	O
13						3
O						O
12						4
O						O
11						5
O						O
10						6
O	9	O	8	O	7	O

Legenda:

O = albero di gelso

1 = Dio Padre benedicente tra cherubini, reggente il globo terrestre sormontato da una croce

2 = santa Barbara

3 = santa Giuliana di Nicomedia

4 = san Rocco

5 = san Sebastiano

6 = santa Apollonia

7 = sant'Agostino

8 = san Galdino

9 = sant'Ambrogio

10 = santa Maria Maddalena

11 = san Gerolamo

12 = san Bernardino da Siena

13 = san Paolo eremita

14 = santa Caterina d'Alessandria



FIG. 6 - *Stemma della famiglia Sala*, al centro della volta, Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

Tra le figure dei santi, alcune, come il san Gerolamo, non avrebbero dovuto sollevare dubbi di interpretazione, come invece è successo, per via della presenza dei tradizionali attributi: il cappello cardinalizio; la folta e lunga barba; il Libro in mano;

il leone. Altre figure non hanno mai causato incertezze: santa Barbara (che abbraccia una torre); santa Giuliana (con il demonio incatenato ai suoi piedi); san Rocco (con l'abito da viandante e la piaga sulla coscia); san Sebastiano (legato alla colonna e trafitto da frecce); santa Caterina d'Alessandria (con la ruota dentata appoggiata al fianco e la palma del martirio). Le rimanenti figure hanno invece generato ipotesi diverse; ma anche all'interno di questo sottoinsieme, almeno due attribuzioni sono da considerare finalmente sicure. Il primo caso di attribuzione da confermare è quello di santa Apollonia (e non santa Chiara o santa Cecilia): la sua figura è oggi pressoché illeggibile, mentre in fotografie del 1981 si distingue nitidamente, oltre al volto della santa, anche la tenaglia con la quale le furono strappati i denti. Il secondo caso è quello di santa Maria Maddalena, che regge il vaso con l'unguento, anch'essa purtroppo ormai poco leggibile.

Al contrario, l'identificazione dei tre santi vescovi rappresentati sulla controfacciata non può essere certa sulla base degli attributi effigiati (FIG. 7). Personalmente, sono più propenso a identificare in Galdino, piuttosto che in Ambrogio, il santo vescovo seduto in cattedra sopra la porta d'ingresso, per quanto impugni nella mano destra uno staffile, tradizionale attributo anche del patrono di Milano: ma Galdino fu anche persecutore di eretici, e mi sembrerebbe più logico vederlo al centro della composizione, con i dottori Agostino e Ambrogio ai suoi lati, ideali sue fondamenta e antesignani. Nel santo vestito del saio francescano, sono incline a vedere san Bernardino da Siena, in quanto reca sul petto il sole raggiante, tradizionale suo emblema; è anche vero che questi tiene stretto in mano, oltre al crocifisso, anche un giglio, soli-



FIG. 7 - *Sant'Agostino, San Galdino, Sant'Ambrogio*, attacco della volta, parete sud. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino



FIG. 8 - *San Bernardino da Siena (o Sant'Antonio da Padova)*, parete ovest. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

tamente attribuito di sant'Antonio da Padova (FIG. 8). Per il santo eremita, si può avanzare a mio parere l'ipotesi che rappresenti san Paolo eremita, piuttosto che sant'Onofrio⁽⁵⁸⁾.

Nello schema compositivo degli affreschi di San Galdino si può leggere, nella mia opinione, la ricerca di una certa simmetria. Le figure femminili, minoritarie, si trovano infatti 'tendenzialmente' agli angoli (inserire santa Maria Maddalena e santa Apollonia in controfacciata, di fronte a santa Caterina e santa Barbara avrebbe separato la sequenza logica dei tre santi vescovi Agostino, Galdino e Ambrogio): si tratta di una collocazione forse simbolica, che allude alle quattro virtù teologali di fede, giustizia, forza e temperanza. C'è una figura femminile in più, ed è quella di santa Giuliana, cui è dedicata la chiesa parrocchiale di Zelo Surrigone; essa è posta in angolo vicino a santa Barbara, di cui in vita fu conterranea, e accanto ai santi della devozione popolare Rocco e Sebastiano (FIG. 9). Sulla parete di fronte a quella con i santi 'popolari', il cui culto è legato alla preoccupazione per la salute del corpo, sono invece rappresentati tre santi 'colti', che alludono forse a tre dimensioni diverse della vita ascetica: san Gerolamo, san Bernardino da Siena, san Paolo eremita.

Quanto all'esecuzione, le figure umane affrescate sembrano rimandare a modelli preesistenti di pittura di più alta qualità, modelli resi nell'oratorio di San Galdino in modo talvolta *naïf* per le non eccelse capacità dell'esecutore. I volti sono sì espressivi, specie quelli maschili, e i panneggi degli abiti restituiti con una discreta perizia, così come i pastorali vescovili, ma alcuni particolari, come le mani, il corpo del san Gerolamo, il leone suo attributo, i piedi dell'eremita, o il cane che accompagna san Rocco denunciano grossolanità⁽⁵⁹⁾.

Un modello cronologicamente vicino per la teoria di santi raffigurati a figura intera e in piedi su una balausta o loggia, alta contro il cielo, è fornito dagli affreschi del Bergognone nella sala capitolare della chiesa di Santa Maria della Passione in Milano. Qui, le figure affrescate dei santi sono inserite all'interno di un sistema architettonico prospettico sul fondo del quale vi è il paesaggio aperto. L'architettura è costituita da un grande loggiato, dai cui pilastri dipinti partono i costoloni delle lunette della volta. Gli elementi architettonici cinquecenteschi delle lesene, scanalature, cornice, trabeazione, capitello potrebbero essere stati ripresi, in versione impoverita ma resa originale dall'invenzione della camera arborea 'dentro' la costruzione architettonica, nell'oratorio di San Galdino.

Ma è il Bergognone, a mio avviso, il modello a cui si ispira direttamente l'autore degli affreschi dell'oratorio di San Galdino di Zelo Surrigone anche per le singole figure⁽⁶⁰⁾. Un legame indiretto tra Bernardo de Salio, fondatore dell'oratorio, e la chiesa della Passione di Milano esiste. Bernardo de Salio era in rapporti, non sappiamo per ora se amichevoli e stabili nel tempo, con Gian Giacomo Legnani⁽⁶¹⁾: questi era annoverato tra le persone desiderose di sepoltura proprio nella chiesa di Santa



FIG. 9 - *Santa Giuliana di Nicomedia*, parete est. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

Maria della Passione⁽⁶²⁾; il testamento del Legnani, nel quale dispone in dettaglio l'esecuzione di opere pittoriche, è peraltro conosciuto da tempo⁽⁶³⁾.

Quanto ai possibili riscontri puntuali con l'arte del Bergognone, la sagoma di santa Giuliana con il demonio ammansito ai suoi piedi sembra rimandare alla santa Marta con il drago del Bergognone⁽⁶⁴⁾, sebbene l'effigie sia ribaltata specularmente e le dimensioni esattamente doppie⁽⁶⁵⁾. Lo stesso schema, cioè un modello bergognonesco ribaltato specularmente, mi sembra si possa vedere applicato nella figura di santa Apollonia, ispirata o ripresa dalla figura del san Giovanni evangelista del Bergognone⁽⁶⁶⁾: la santa dell'oratorio di Zelo regge un libro aperto, tenuto sollevato nella mano destra (così come il santo evangelista fa con il braccio sinistro nella tavola del Bergognone), e ha nella sinistra, al posto della penna che l'evangelista tiene nella destra, la tenaglia con un dente che le è stato strappato. Un'altra santa effigiata dal Bergognone, in origine per lo stesso polittico cui appartenevano le tavole della santa Marta e del san Giovanni evangelista, è la santa Maria Maddalena⁽⁶⁷⁾, soggetto che si ritrova anche a Zelo, questa volta affrescato nello stesso verso dell'ipotizzato modello: in entrambi i casi, il vaso dell'unguento ha piuttosto l'apparenza di una pisside, anche se diversa ne è la forma. Tornando alla santa Apollonia di Zelo, la postura del braccio sinistro, la lunghezza e l'inclinazione della filiforme tenaglia richiamano un'ulteriore figura del Bergognone, la santa Lucia⁽⁶⁸⁾: in quest'ultimo dipinto, la santa regge, al posto della tenaglia della santa Apollonia di Zelo, un lungo stilo sul quale sono infilzati gli occhi. Nella santa Lucia del Bergognone il nodo della cintura sopra la veste, un nodo a occhio, richiama per foggia quello della sant'Agata⁽⁶⁹⁾ e quello della tavola con santa Caterina dello stesso Bergognone⁽⁷⁰⁾.

Il disegno della santa Caterina nell'oratorio di Zelo è, ancora una volta, ribaltato specularmente se confrontato con la tavola del Bergognone, tenendo la santa la palma nella mano destra, con il braccio sollevato, e non nella sinistra, mentre la ruota è per entrambi i dipinti dallo stesso lato. Il disegno del ramo di palma è parimenti simile. Nella santa di Zelo, la veste, con panneggio ampio ed elaborato, è annodata alta in vita, formando una sorta di asola che richiama nel contorno del disegno il citato nodo (FIG. 10).

I volti delle sante affrescate a Zelo, così come quelli che il Bergognone ha dato alle sante Lucia e Agata, sono infantili, con un'espressione soave e distaccata. Essi contrastano con quelli dei santi vescovi e del san Gerolamo, la cui espressione assorta è unita a una certa durezza dei lineamenti, che risultano in qualche modo 'scolpiti' come nelle figure dei santi Agostino, Gerolamo, Gregorio magno e Ambrogio nel polittico della cappella di San Michele alla Certosa di Pavia, e nei volti dei santi della pala d'altare nella cappella di San Siro, sempre alla Certosa, entrambi del Bergognone.

A voler vedere, anche la veste del san Bernardino negli affreschi di Zelo presenta



FIG. 10 - *Santa Caterina d'Alessandria*, parete nord. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

delle analogie con il saio del san Francesco nella tavola di santa Elisabetta e san Francesco del Bergognone⁽⁷¹⁾: identica la rappresentazione statica e frontale, che concentra tutta la vivacità del soggetto dipinto nel volto del santo; e anche in questo caso di raffronto, gli attributi del santo effigiato sono ribaltati per posizione: il crocifisso dal lungo braccio verticale e il libro (di cui è ripetuto nell'affresco di Zelo il particolare del fermaglio sul taglio delle carte), che nel dipinto del Bergognone sono rispettivamente nella sinistra e nella destra del santo, nell'affresco di Zelo sono scambiati di lato⁽⁷²⁾.

Trovo un ulteriore possibile richiamo all'arte del Bergognone nella figura del santo eremita: la foggia della barba e soprattutto dei lunghi baffi che a quella si sovrappongono, il disegno dell'orecchio destro e la parte superiore del cranio con il ciuffo di capelli richiamano infatti il san Gerolamo del Bergognone⁽⁷³⁾; si aggiunga che in entrambe le figure il santo ha la gamba sinistra flessa, scoperta fino alla coscia e avanzata rispetto alla destra, che è in tensione, gravando su di essa buona parte del peso del corpo; la mano sinistra, che è quasi nella stessa posizione, nel dipinto di Bergamo sorregge il crocifisso, mentre nel caso di Zelo si appoggia al bastone (FIG. 11).

Si è già accennato alla difficoltà di identificare i tre santi vescovi effigiati sulla parete di controfacciata nell'oratorio di Zelo. Per quanto riguarda in particolare la figura di Ambrogio (sia che la si identifichi in quella seduta in cattedra o in quella al suo



FIG. 11 - *Santo eremita (San Paolo eremita)*, parete ovest. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino



FIG. 12 - *Santo vescovo (Sant' Ambrogio)*, parete sud. Zelo Surrigone, oratorio di San Galdino

fianco), essa sarebbe priva di un attributo che rimanda a una fondamentale prerogativa arcivescovile, quasi sempre riconosciuta nell'iconografia del santo, anche del Bergognone, che è il pallio⁽⁷⁴⁾ (FIG. 12). Si avvicina al Bergognone, invece, il disegno della cattedra dell'oratorio di Zelo, che semplifica la costruzione più complessa e aulica, avente per sfondo una nicchia decorata, sulla quale è assiso il sant'Agostino nella tavola della Certosa di Pavia⁽⁷⁵⁾. Per l'altro santo vescovo dell'oratorio di Zelo, identificato proprio in sant'Agostino, un omonimo soggetto, sempre del Bergognone, offre lo spunto coincidente del pastorale tenuto con la sinistra, invece che nella destra⁽⁷⁶⁾.

In conclusione, in attesa di quelle acquisizioni che la ricerca archivistica sarà in grado di portare circa l'esecuzione degli affreschi di Zelo, e delle nuove conoscenze che potranno venire dall'auspicato restauro delle parti pittoriche, sono del parere che si possano stabilire dei punti sufficientemente fermi: l'artista esecutore o forse, non è escluso, il committente degli affreschi, era persona che conosceva e voleva citare l'arte sforzesca milanese dell'ultimo decennio del XV secolo (le colonne della canonica di Sant'Ambrogio, e, probabilmente, la Sala delle Asse del castello di Porta Giovia). L'artista o gli artisti che lavorarono a Zelo, inoltre, dovevano essere dei conoscitori dell'opera di Ambrogio da Fossano, sia quella della Certosa di Pavia, sia quella della chiesa della Passione in Milano, sia quella dell'area bergamasca, quest'ultima cronologicamente più vicina agli affreschi di San Galdino. Ma mentre nel primo caso si potrebbe ipotizzare un qualche contatto dell'artista o dei committenti stessi con il cantiere della Certosa, tramite i monaci o i loro emissari, presenti con i loro interessi anche a Zelo oltre che a Vigano, dove avevano una importante grangia⁽⁷⁷⁾, nel secondo e soprattutto nel terzo caso si dovrebbe ipotizzare l'intervento di qualcuno vicino al pittore, che ne abbia potuto utilizzare i modelli o saputo far propri gli spunti artistici.

NOTE

- ⁽¹⁾ La dedicazione al solo vescovo Galdino è recente. Nel 1566, nel 1573 e nel 1620 l'oratorio risulta infatti intitolato a santa Maria: Milano, Archivio Storico Diocesano (ASDMi), Archivio spirituale della Curia arcivescovile di Milano, Sezione X – Visite pastorali, Pieve di Rosate, voll. 8, 13, 17; mentre nel 1683 e 1750 a sant'Ambrogio (ASDMi, *ibid.*, rispettivamente vol. 16 e vol. 20); nel corso del XIX secolo a sant'Ambrogio e san Galdino, e infine ai santi Galdino e Carlo o Galdino, Ambrogio e Carlo (Zelo Surrigone, Archivio della parrocchia di Santa Giuliana, cart. Cappellania Sala). Non è possibile stabilire se l'intitolazione iniziale a santa Maria dipendesse dalla presenza nella nicchia sopra l'altare di un quadro rappresentante la Beata Vergine Immacolata, citato fra gli arredi dell'oratorio nel 1757 (cfr. n. 35).
- ⁽²⁾ S. BANDERA, M. COMINCINI, *Pittura ad affresco nell'Abbatense. Secoli XI-XVIII*, Abbiategrosso 1996, p. 34 e pp. 106-111.
- ⁽³⁾ L'oratorio di San Galdino nel comune di Zelo Surrigone è stato aperto al pubblico per visite guidate il 27-28 settembre 2003 nell'ambito delle «Giornate europee del patrimonio», in accordo con la Soprintendenza per i beni architettonici e il paesaggio di Milano e con la collaborazione del Comitato a tutela del patrimonio beni architettonici di Zelo Surrigone, e il 24 e 30 maggio 2004 nell'ambito della «VI settimana della cultura»; nel 2011, infine, l'oratorio è stato inserito nel circuito del Fondo Ambiente Italiano (FAI), nell'ambito della «19ª Giornata di Primavera» a sostegno dell'arte e della natura italiana, a cura del Gruppo Sud-Ovest della Delegazione di Milano.
- ⁽⁴⁾ Si cita come esempio la pagina dedicata all'oratorio di San Galdino nella sezione di storia del sito internet istituzionale del Comune di Zelo Surrigone, accessibile da <http://www.comune.zelosurrigone.mi.it/>; un'altra pagina curata dal Comitato Zelo in festa dello stesso Comune di Zelo Surrigone riporta invece informazioni corrette, contraddicendo quanto si legge nell'altra pagina: http://www.terabytesnc.it/zeloinfesta/San_Galdino.htm [Risorse internet verificate il 16 marzo 2012].
- ⁽⁵⁾ Si veda <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI230-00142/>: nella scheda si legge peraltro una evidente incongruenza tra la datazione dell'oratorio, attribuita al XV secolo, e la riportata citazione della clausola di tutela, nella quale si parla di cappella cinquecentesca.
- ⁽⁶⁾ P. PARODI, *Cenni storici di Zelo Surrigone*, Abbiategrosso 1927. Lo storico abbiatense Piero Parodi scrisse queste pagine tra il dicembre 1926 e il gennaio 1927. Si tratta di un'opera assai breve (sedici pagine), il cui svolgimento, sia pure in modo non organico, segue la cronologia dei principali fatti che hanno interessato la storia del paese a partire dal medioevo fino al XIX secolo. L'ottavo e ultimo paragrafo dei *Cenni*, intitolato *Il palazzo Confalonieri del Cav. Dott. Angelo Ronchi I. Podestà di Zelo*, raccoglie però informazioni miscellanee su argomenti disparati, tra cui appunto l'origine della chiesetta di San Galdino, datata erroneamente al 1418. Nonostante i limiti di contenuto, il lavoro del Parodi è rimasto a lungo l'unico testo monografico su Zelo Surrigone, e ad esso hanno attinto sistematicamente quanti hanno avuto necessità di pubblicare una qualche informazione di carattere storico sul paese; si citano qui, per limitarci a opere di ambito storico-artistico C. PEROGALLI, P. FAVOLE, *Ville dei navigli lombardi*, Milano 1967, S. LANGÈ, *Ville della provincia di Milano*, Milano 1972, e il repertorio *Beni architettonici ed ambientali della provincia di Milano*, Milano 1985.

- ⁽⁷⁾ *Storia dei comuni della provincia di Milano*, a cura dell'Amministrazione provinciale di Milano, Milano 1934; *La Lombardia paese per paese*, Firenze 1991.
- ⁽⁸⁾ A. ANNOVAZZI, *Storia di Zelo Surrigone e del suo territorio*, Casorate Primo 1994. La *Storia* dell'ingegnere Adriano Annovazzi di Zelo è stata pubblicata grazie all'iniziativa e al contributo dei familiari dell'autore, degli amici e con l'aiuto dell'Amministrazione comunale di Zelo Surrigone. L'autore vi ha ordinato appunti autonomamente raccolti nel corso di anni mediante la consultazione sistematica dell'Archivio comunale e dell'Archivio parrocchiale di Zelo Surrigone, oltre che attingendo alla memoria orale dei più anziani tra gli abitanti. Il libro è diviso in quindici capitoli monografici, uno dei quali (cap. XIV, pp. 141-146) è appunto dedicato all'oratorio di San Galdino. Di esso è ripercorsa la storia, sia pure in modo non approfondito, ma con esattezza nelle sue linee essenziali, fino ai primi decenni del XX secolo: la datazione che vi è riportata è quella tradizionale e sbagliata del 1418. Il volume è arricchito dalle riproduzioni di disegni realizzati dall'autore che illustrano i luoghi più significativi del paese, tra cui l'esterno dello stesso oratorio nel 1979, prima dei lavori di rifacimento che hanno interessato gli stabili vicini.
- ⁽⁹⁾ Per scrivere il capitolo sull'oratorio di San Galdino, Annovazzi ha inoltre consultato nell'Archivio parrocchiale di Santa Giuliana di Zelo Surrigone la già citata cartella di documenti riguardanti la cappellania Sala, fondata nel 1667 sui beni annessi all'oratorio.
- ⁽¹⁰⁾ S. ALMINI, *Zelo Surrigone. Ragionamenti intorno alla storia di un paese*, Zelo Surrigone 2008.
- ⁽¹¹⁾ Sulla presenza in loco di altre importanti famiglie e di istituzioni ecclesiastiche milanesi in epoca medievale si rimanda a S. ALMINI, *Zelo Surrigone. Ragionamenti...* cit. n. 10, parte II.
- ⁽¹²⁾ Cfr. n. 10.
- ⁽¹³⁾ Milano, Archivio di Stato (ASMi), Atti di governo, Esenzioni, cart. 377: Lettere ducali di immunità ed esenzione, 1437 gennaio 15, Milano. Una copia settecentesca a stampa del documento, riportata per esteso in ALMINI, *Zelo Surrigone. Ragionamenti...* cit. n. 10, pp. 110-111, è allegata a un memoriale del conte Vitaliano Bigli del 1760.
- ⁽¹⁴⁾ Alcune serie documentarie conservate nella sezione storica dell'Archivio dell'Ospedale maggiore di Milano hanno tramandato le carte riguardanti i terreni che l'Ospedale possedeva a Zelo Surrigone, le cascine, case e altri edifici tra cui la chiesetta di San Galdino, pervenuti all'ente nel 1674 per disposizioni testamentarie del canonico Carlo Antonio Sala, discendente dei fondatori dell'oratorio. Le serie e sottoserie consultate sono state Patrimonio attivo, Acque; Patrimonio attivo, Case e poderi; Origine e dotazione, Donazioni, Donanti; Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori; Prerogative, Giuspatronati, Chiese e altari; Mappe, Censo vecchio. La documentazione di più stretto interesse per la storia dell'oratorio riguarda origine e gestione del beneficio della cappellania, della chiesa e degli altari, mentre il resto delle carte riguarda la conduzione delle proprietà, censi, decime, ragioni e fitti d'acque, legati, livelli. In dettaglio, la documentazione consultata, priva purtroppo di riscontri riguardanti la parte pittorica dell'oratorio, è stata la seguente: Milano, Archivio dell'Ospedale maggiore (AOMMi), Mappe, Censo vecchio, cart. 148: mappa dei beni già del canonico Carlo Antonio Sala in Zelo, [1670 ca.]; AOMMi, Origine e dotazione, Donazioni, Donanti, cart. 5/3: carte relative al beneficio e alla cappellania Sala in Zelo, secolo XVII; AOMMi, Prerogative, Giuspatronati, Chiese e altari, cart. 253: carte relative al beneficio e alla cappellania Sala in Zelo; AOMMi, Patrimonio attivo, Case e poderi, cart. 790: carte relative al beneficio e alla cappellania Sala in Zelo; AOMMi, Patrimonio attivo, Case e poderi, cart. 791: carte relative al beneficio e alla cappellania Sala in Zelo; AOMMi, Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori, cart. 12/35: carte

relative al beneficio e alla cappellania Sala in Zelo. Lasciando i propri beni all'Ospedale maggiore, il canonico Carlo Antonio Sala fece consegna anche delle carte della propria famiglia, comprese quelle che permettono di ricostruire la formazione del fondo rustico e le successioni ereditarie.

- ⁽¹⁵⁾ AOMMi, Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori, cart. 12/35, fasc. 22 Sala Carlo Antonio: Theodorus de Salio de loco Quargnenti descriptus Alexandrie factus fuit civis Papie die XXV mensis martii MCCCCLXXXII. (Pergamena, proveniente dall'archivio della famiglia Sala).
- ⁽¹⁶⁾ *I registri dell'ufficio di provvisione e dell'ufficio dei sindaci sotto la dominazione viscontea*, a cura di Caterina Santoro, Milano 1929.
- ⁽¹⁷⁾ ASMi, Atti dei notai di Milano, Rubriche dei notai, 1326, notaio Casorati Giovanni Ambrogio; si citano alcuni atti di vendita: 1490 dicembre 25 da Giacomo Bigli a Aloisio de Salio; 1496 giugno 18 da Aloisio Bigli a Aloisio de Salio; 1496 ottobre 10 da Ambrogio Balbi a Aloisio de Salio. Altri rimandi a fonti che testimoniano rapporti della generazione successiva dei de Salio per la gestione dei beni di Zelo in ASMi, Atti dei notai di Milano, Rubriche dei notai, 3885, notaio Pozzobonelli Lodovico q. G. B.: 1519 settembre 29, oblazione di pagamento di Cristoforo de Salio q. Vanino verso Francesco Maestri, n. 2793 di repertorio; 1521 aprile 8, investitura dei fratelli de Salio q. Aloisio verso Cristoforo Pavesi q. Antonio, e confesso ai fratelli Leva, Davide Biraghi, Antonio Balbi, Giovanni Valenti, Lazzaro Ciniselli, fratelli Balbi, Giovanni Giacomo Mettoni, Giovanni Maria Ferrario e fratelli Zacconi, n. 3085; 1521 maggio 14, obbligazione dei fratelli de Salio q. Aloisio verso Zanotto Merli, n. 3367.
- ⁽¹⁸⁾ Le origini dell'oratorio sono ricordate nell'iscrizione, murata in facciata, scritta in un latino scorretto: «HOC OPVS FECIT / FIERI D(OMINVS) B(ER)NARDVS / ET GABRIELO FRATES / DE SALIO / 1518». Al di sopra dell'iscrizione, su un'altra tabella lapidea è raffigurato uno scudo con lo stemma della famiglia, che reca ai lati le lettere iniziali dei nomi dei committenti: «B. S.», «G. S.». Tuttavia, dalle ordinazioni della visita pastorale effettuata da Carlo Borromeo nel 1573, e riportati in allegato a un'altra visita pastorale effettuata nel 1620 (ASDMi, Archivio spirituale della Curia arcivescovile di Milano, Sezione X – Visite pastorali, Pieve di Rosate, vol. 13), sembra che l'iniziativa della costruzione dell'oratorio debba essere riferita alla madre dell'allora proprietario (cioè Giovanni Antonio Sala): si tratterebbe, come si apprende dalle fonti archivistiche conservate in AOMMi, di Caterina Bianca Rusca (cfr. n. 25).
- ⁽¹⁹⁾ ASMi, Atti dei notai di Milano, filza 4514, notaio Casorati Giovanni Ambrogio, 1518 settembre 18. La cascina Cavoletto presenta tutt'oggi aspetti architettonicamente interessanti, tra cui un loggiato su colonne in pietra.
- ⁽²⁰⁾ Essa era situata alla sinistra orografica della roggia Sant'Ambrogio, lungo la strada, oggi non più in uso, che da Zelo conduceva alla medievale cascina Fornasetta, parallela all'altra strada, ancora oggi praticata, detta della cascina Maggiolina, dal nome degli antichi proprietari. La cascina fu fatta costruire verosimilmente tra il 1504 e il 1520 ed è indicata con il nome di «cascina Bernardi de Sala» nel giuramento feudale prestato a Giacomo Bigli dagli abitanti di Zelo il 29 novembre 1521 (ASMi, Atti di governo, Feudi camerati p.a., cart. 654, fasc. 2); in seguito è nota con il nome di cascina Cantarana e anche cascina Cattabrega.
- ⁽²¹⁾ ASMi, Atti dei notai di Milano, filza 13044, notaio Pellizzoni Nicolao, 1559 luglio 6. Giovanni Antonio de Sala riceve da Giovanni Angelo Cavallotti abitante alla cascina Cantarana di Zelo del predetto Giovanni Antonio cento libbre di denari imperiali dovute per l'investitura del fondo avvenuta nel 1555.

- ⁽²²⁾ ASMi, Catasto, cart. 3401, fasc. 27, Processi sulle tavole d'estimo, [1722].
- ⁽²³⁾ AOMMi, Patrimonio attivo, Acque, cart. 13, atti riguardanti la roggia Sant'Ambrogio: per i documenti più antichi si trovano solo le memorie degli atti. In una mappa seicentesca il fondo risulta articolato in dieci appezzamenti : AOMMi, Mappe, Censo vecchio, 148: «Beni componenti la possessione di Zelo Surrigone pieve di Rosate provincia di Fallavecchia del Ven.do Spedale Maggiore di Milano», [1670 ca.].
- ⁽²⁴⁾ ASMi, Atti di governo, Acque parte antica, cart. 871/C. I diritti di estrazione delle acque dal Naviglio Grande di Milano, e di uso delle acque stesse al fine di adacquare i terreni – oggetto all'origine di concessione sovrana a titolo oneroso – sono nel tempo frazionati e venduti seguendo le dinamiche di accrescimento dei fondi agrari. La proprietà subentrante cerca sistematicamente di vedere riconosciuto il diritto all'esenzione fiscale, appellandosi al sovrano contro la magistratura preposta. Questo il testo della lettera di esenzione: «Mediolani 1515 die XXII Junij. Officiali quali haveti la cura de la presente annata non daretì molestia né spexa alcuna a messer Bernardo et Gabriel da Salla né ad soy fictabili né massari, atteso hanno havuto la sua liberatione. Et questo observareti senza alcuna excossione, perhò havemo declarato non essere tenuti ad alcuno pagamento della presente annata. Franciscus».
- ⁽²⁵⁾ AOMMi, Patrimonio attivo, Case e poderi, cart. 790, Zelo Surrigone, A-N, fasc. Misure e stime: 1533 aprile 7: divisione dei beni di *Aluigio da Salla*; 1539 novembre 17: misure delle terre di Caterina Bianca *de Rusca* madre e curatrice del minore Giovanni Antonio Sala.
- ⁽²⁶⁾ ASMi, Atti dei notai di Milano, filza 13044, notaio Pellizzoni Nicolao q. Taddeo. In questo periodo il Pellizzoni è anche podestà feudale di Zelo Surrigone.
- ⁽²⁷⁾ ASMi, Famiglie, cart 162, fasc. Sala.
- ⁽²⁸⁾ Il prospetto con gli aggiornamenti catastali dei beni di Zelo della famiglia Sala, recante la qualità dei terreni, è pubblicato in ALMINI, *Zelo Surrigone. Ragionamenti...* cit. n. 10, p. 91, sulla base delle fonti conservate in: Milano, Archivio Storico Civico (ASCMi), Località foresi, cart. 39, fasc. b (copia nel fasc. c), anno 1559; ASCMi, Località foresi, cart. 40, reg. a, aggiornamenti fino al primo quarto del XVII secolo; ASCMi, Località foresi, cart. 39, fasc. g; (analogo al prec.); ASCMi, Località foresi, cart. 40, reg. c, aggiornamenti fino al 1754. Da esse si evince un aumento nel tempo delle colture adacquatorie (prati e colture arative) a discapito della vigna. Sui rapporti patrimoniali della famiglia Sala vedi anche ASCMi, Famiglie, cart. 1356, Sala.
- ⁽²⁹⁾ Nel 1648 il canonico Carlo Antonio Sala viene designato procuratore da un nutrito nucleo di abitanti di Zelo per avviare una causa avanti il magistrato straordinario di Milprato contro l'infeudazione della comunità; fallito il ricorso, all'inizio del 1649 i maggiori proprietari terrieri di Zelo, tra cui il Sala, cercano di proseguire nella causa avviata, ma senza successo: ASMi, Atti di governo, Feudi camerati parte antica, cart. 654, fascc. 5, 8.
- ⁽³⁰⁾ Tali lavori sono testimoniati da una lapide murata sulla facciata dell'oratorio, appena sopra quella che ne ricorda la costruzione per opera dei suoi antenati. Essa recita: «D. O. M. / CAROLVS ANTONIVS SALA / NON MINOR RELIGIONE / MAIORIBVS SVIS / ORATORIV(M) HOC I(N)STAVRANDV(M) CVRAVIT / ET IN PERPETVVM DOTAVIT / AC DIEBVS FESTIVIS FACIENDV(M) / PERPETVO LEGAVIT / ANNO MDCLIX».
- ⁽³¹⁾ AOMMi, Origine e dotazione, Donazioni, Donanti, cart. 5/3 «Sala Rev.do Carl' Antonio nel 1659»: strumento di donazione 1659 marzo 17, rogato da Giulio Cesare Visconti notaio di Milano; testamento 1667 giugno 22, rogato da Carlo Francesco Comi notaio di Milano; erezione del beneficio, 1664 agosto 2; ordinanza capitolare dell'Ospedale maggiore, 1674 settembre

7; AOMMi, Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori, cart. 12/35, fasc. 22 «Sala Carlo Antonio». Vi si trova una descrizione dei beni di Zelo allegata al fasc. «Possesso giudiziale dei beni siti in Zelo Surrigone pieve di Rosate di compendio dell'eredità lasciata dal chierico Carlo Antonio Sala con testamento 1667 giugno 22» (1674 luglio 26, rogatario Giovanni Ferrario di Milano): per quanto il documento sia assai interessante, non vi si trova una descrizione puntuale dell'oratorio e del suo apparato pittorico.

⁽³²⁾ Ancora nel 1826 il Comune di Zelo Surrigone non possiede né locale né ufficio proprio. Il Governo di Milano esprime parere negativo sulla richiesta del Comune stesso per l'acquisto di mobili e per l'uso di un locale «in casa Confalonieri», al fine di tenervi l'adunanza del convocato e della deputazione comunale. La proprietà Confalonieri sarebbe stata disposta a lasciare l'uso del locale, ma senza i mobili. Alla fine, arriva la concessione di un permesso per l'acquisto di un armadio a uso archivio. La contessa Confalonieri, cioè Teresa Casati, mette a disposizione tavolo e sedie: ASMi, Atti di governo, Censo parte moderna, cart. 1673.

⁽³³⁾ AOMMi, Patrimonio attivo, Case e poteri, cart. 790, Zelo Surrigone, A-N. La cartella contiene il carteggio seguito alla scrittura d'affitto in data 31 marzo 1859 tra l'Amministrazione dell'Ospedale maggiore di Milano e il Comune di Zelo. In data 2 luglio 1860, il parroco di Zelo, Francesco Masciocchi, chiede informazioni all'Ospedale maggiore, preoccupato per il destino del luogo di culto; egli invia un sollecito in data 8 agosto 1860, dopo che è stata asportata la campana e atterrato il campanile dell'oratorio: la campanella viene in seguito consegnata al signor Francesco Pasini, che il 6 luglio 1861 avanza una offerta per l'acquisto dei beni dell'Ospedale in Zelo. Le fonti archivistiche sembrano confermare che l'oratorio, o forse, più probabilmente, l'attiguo locale a uso sacrestia, sia stato usato da dopo la morte del canonico Carlo Antonio Sala, avvenuta nel 1674, fino al XIX secolo come aula di scuola elementare, tenuta dal cappellano beneficiato (cfr. anche ANNOVAZZI, *Storia...* cit. n. 8, cap. VII, *Locali ad uso scuola maschile e femminile*, pp. 71-77).

⁽³⁴⁾ AOMMi, Patrimonio attivo, Case e poteri, cart. 790, Zelo Surrigone, A-N, copia autentica. Si tratta a quest'epoca di pertiche totali 406.14, oltre agli edifici e aree annesse, vendute a Francesco Pasini per ottantatremila lire, come da atto a rogito di Cesare Chiodi notaio di Milano. La cappellania senza cura d'anime venne soppressa, dopo che il Demanio ne aveva preso possesso nel 1877, a circa un decennio dall'emanazione della normativa eversiva dell'asse ecclesiastico, con verbale 9 settembre 1878. La chiesetta rimase funzionante, seppure saltuariamente, per cerimonie religiose. Nel 1898, anno in cui l'arcivescovo di Milano Andrea Carlo Ferrari compie a Zelo Surrigone la sua prima visita pastorale, l'oratorio risulta di proprietà degli eredi di Giuseppe Pasini, con grado di conservazione definito mediocre. Lo stato di abbandono dell'oratorio si aggrava nei tre decenni seguenti, finché nel 1926 la porta di ingresso fu murata con l'intento di trasformare l'edificio in ripostiglio. Per l'intervento del parroco di Zelo, Emilio Maerna, il vicario generale della Curia arcivescovile Giovanni Rossi invitò i proprietari a restituire la cappella allo scopo sacro. Per tutto il Novecento l'oratorio è utilizzato saltuariamente per funzioni religiose, mentre la questione dell'accredito legale della proprietà è stata definita solamente nel maggio 2003, a favore della parrocchia.

⁽³⁵⁾ Cfr. n. 31.

⁽³⁶⁾ La vecchia chiesa parrocchiale di Santa Giuliana è stata demolita nel 1898 e ricostruita interamente. Nel nuovo edificio, della cappella dell'antica famiglia Sala rimane però la lapide voluta dal canonico Carlo Antonio nel 1659 con lo stemma della famiglia, recante l'iscrizione: «D. O. M. / IN HOC SACELLO FAMILIAE DE SALIS / CAROLVS ANTONIVS SALA / MISSAM OMNIB(VS) DIEB(VS) FERIATIS CELEBRANDAM / INSTITVIT HAC LEGE / VT A PRIMA DIE QVADRAG(ESI)MAE IN ALBIS CELE-

BRETV(R) / VSQVE AD NATIVITATEM B. V. M. / QVO SIBI MAIORIBVSQ(VE) SVIS AETERNA LVX / LVCEAT / ITA HABETVR EX INSTRVMENTIS / RECEPTIS A C. C: IVLIO CAESARE VICECOMITE / ET MICHAELE ANGELO MAGNO MEDIOL(ANENSI) NOT(ARIO) / DE ANNO MDCLIX».

- (37) AOMMi, Prerogative, Giuspatronati, fasc. 253 «Zelo Surrigone, San Carlo e Galdino e cappella dell'Addolorata in Santa Giuliana».
- (38) Per la comprensione dei termini si è utilizzato F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano 1839, rist. anast. Milano 1968; i sostantivi ritenuti più comprensibili non sono stati annotati. *Solia* = liscia.
- (39) Tarlisetto dal milanese 'tarlis', sorta di tela molto rada e lucente.
- (40) Dal milanese 'basgiànna', specie di pelle.
- (41) Tela di cotone.
- (42) Predella o inginocchiatoi.
- (43) Dal milanese 'guarnéri', armadio.
- (44) Una pianeta di colore scuro (morello, colore tra il rosso e il nero) a liste di filo (probabilmente di lino) e filosegno (milanese 'firisèll'), cioè filo di seta.
- (45) Milanese 'grogràn' (dal francese *gros-grain*), specie di stoffa di seta.
- (46) AOMMi, Prerogative, Giuspatronati, fasc. 253 cit. n. 37, «Inventario delli mobili nella casa del Cappellano in Zelo Surrigone; e nel locale altre volte Oratorio de' SS.ti Ambrogio e Galdino, rilevato dal sottoscritto ad evasione dell'ordinanza 11 corr.te n. 9113», [1850].
- (47) AOMMi, Prerogative, Giuspatronati, fasc. 253 cit. n. 37. Già nel 1807 il parroco di Zelo Pietro Aldeghi aveva chiesto sovvenzioni all'Ospedale maggiore per abbellimenti all'altare dell'Addolorata «essendo detta cappella di grande divozione del popolo e ritrovandosi in istato pressoché indecente al divin culto». Il parroco aveva fatto eseguire riparazioni e abbellimenti interni ed esterni sostenendone le spese; chiedeva la sostituzione del quadro dell'Addolorata «gramo» e della tenda di seta «gramissima», ma non si conosce l'esito della richiesta.
- (48) La contemporaneità degli affreschi rispetto all'epoca di costruzione dell'oratorio è sostenuta con convinzione anche nella perizia per il restauro pittorico (cfr. n. 52).
- (49) ASDMi, Archivio spirituale della Curia arcivescovile di Milano, Sezione X – Visite pastorali, Pieve di Rosate, «Scripture antique Parochialis Ecclesie Sancte Juliane loci Zeli plebis Rosati, reperte in Archivio et conglutinate Anno Domini 1664», fasc. sciolti, già rilegati nel vol. 16. Nell'anno che precede la redazione di *Disordini*, cioè nel 1566, la parrocchia di Santa Giuliana è visitata dal prevosto di Desio Francesco Bernardino da Cermeneto, delegato dell'arcivescovo Carlo Borromeo: egli trova la chiesetta di Santa Maria (cioè l'oratorio di San Galdino) della famiglia Sala pulito, ordinato e tutto dipinto, ma privo di arredi: ASDMi. *ibid.*, vol. 17.
- (50) Si ringrazia l'architetto Alessandro Rondena dello Studio Ar.Ca di Abbiategrasso per aver messo a disposizione le tavole con il rilievo architettonico dell'oratorio, la scheda riassuntiva delle opere di restauro e risanamento conservativo, e una serie di fotografie relative ai recenti lavori di restauro e allo stato degli affreschi nel 1981; si ringrazia parimenti l'architetto Costanza Almini, da anni impegnata nello studio dell'oratorio di San Galdino e nella sua promozione, per le preziose informazioni di carattere tecnico.
- (51) Cfr. n. 23 e FIG. 3.
- (52) Una cronologia degli interventi architettonici sull'oratorio di San Galdino è pubblicata sul sito

internet del Comune di Zelo Surrigone (cfr. n. 4), in una pagina dedicata al Comitato beni architettonici. I primi lavori citati di rifacimento del tetto risalgono al 1979, anno in cui fu anche tominata la roggia che scorreva a poca distanza dal muro ovest dell'oratorio. Eppure, anche a memoria di chi scrive, il degrado delle murature per risalita capillare dell'umidità, infiltrazioni d'acqua nell'interno, formazione di muffe e di efflorescenze saline si sono aggravate velocemente nel corso degli anni Novanta del Novecento, rendendo illeggibili alcuni affreschi che risultano invece in condizioni ancora discrete in fotografie del 1981 (cfr. n. 50). I lavori di restauro strutturale veri e propri, essendosi nel frattempo verificato un cedimento nell'arco di facciata, sono stati realizzati tra gli anni 1999 e 2007 dalla ditta R.A. s.r.l. – Restauro Archeologico ed Architettonico di Milano, e per il periodo 2005-2007 anche dallo Studio Ar.Ca di Abbiategrasso – Studio associato degli architetti Alessandro Rondena e Antonella Cassibba. Lo studio Ar.Ca di Abbiategrasso aveva elaborato nel 1999 un progetto preliminare di restauro su interessamento del signor Repossì, abitante di Zelo Surrigone, che prevedeva un intervento statico e di risanamento conservativo, non svincolato da un restauro degli affreschi. La perizia tecnica per l'intervento di restauro degli affreschi è stata stilata da Paola Villa di Milano nel luglio 1999.

- ⁽⁵³⁾ Lo stato di conservazione degli affreschi nell'oratorio di San Galdino, specie delle figure dei santi, è pessimo. Si riscontrano infatti danni per distacco dell'intonaco e dell'arriccio in corrispondenza delle fessurazioni (nelle figure dei santi vescovi in controfacciata, in modo particolare); distacchi dati da probabili errori nella tecnica esecutiva (nella stesura dello scialbo, san Gerolamo); ritiro dell'intonaco per eccesso di legante (san Sebastiano, santa Apollonia, sant'Agostino, sant'Ambrogio); e, diffusamente, per polverizzazione dell'intonaco a causa dell'umidità, con conseguente formazione di efflorescenze saline.
- ⁽⁵⁴⁾ La documentazione archivistica finora nota non permette di affermare che dietro la scelta di rappresentare alberi di gelso vi sia un richiamo a una attività d'industria serica avviata dalla famiglia Sala: le fonti catastali confermano che l'interesse economico della famiglia dei committenti era concentrato nelle colture irrigue, e nei primi decenni del XVI secolo in modo particolare nell'incremento dei prati adacquatori e delle risaie (cfr. n. 28). Vale tuttavia la pena sottolineare che secondo uno *status animarum* del 1601 nella casa massarizia dei Sala abitavano due tessitori di ventiquattro e ventidue anni, e in una delle abitazioni della corte di San Galdino ne abitava un altro con la madre vedova; anche nella casa di fronte all'oratorio abitava allora una famiglia di tessitori: ASDMi, Archivio spirituale della Curia arcivescovile, Sezione X – Visite pastorali, Pieve di Rosate, vol. 1 (il fascicolo relativo a Zelo Surrigone, gravemente danneggiato dall'acqua e difficilmente leggibile, è stato trascritto con l'ausilio della lampada di Wood in ALMINI, *Zelo Surrigone. Ragionamenti...* cit. n. 10, pp. 102-107).
- ⁽⁵⁵⁾ Gli archetipi di riferimento vanno probabilmente visti nel colonnato della canonica di Sant'Ambrogio in Milano.
- ⁽⁵⁶⁾ Tra le figure affrescate a monocromo dipinte in zona, e pochi anni prima rispetto a quelle di Zelo, si citano quelle di Bernardino de' Rossi nel vestibolo della Certosa di Pavia. Sull'opera del de' Rossi per i certosini (oltre che per la Certosa, per la facciata della chiesa di Vigano, distante meno di tre chilometri da Zelo): S. BANDERA, *L'importanza degli affreschi di Bernardino de' Rossi a Vigano per la comprensione del cantiere cinquecentesco della Certosa*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, a cura di Beatrice Bentivoglio-Ravasio, Atti del convegno (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), Milano, 2008, pp. 225-239, e G. B. SANNAZARO, *Gli affreschi di Vigano Certosino tra architettura e decorazione*, *ibid.*, pp. 241-247.

- ⁽⁵⁷⁾ L'attribuzione dell'iconografia che qui si propone differisce da quella riportata in ANNOVAZZI, *Storia...* cit. n. 8, p. 142, che è la seguente (in senso orario partendo dall'altare): Dio Padre circondato da angeli; santa Barbara; santa Giuliana; san Rocco; san Sebastiano; santa Chiara; san Martino; sant'Ambrogio; san Galdino; santa Maria Maddalena; sant'Agostino; san Francesco; san Benedetto; santa Caterina; e da quella che la restauratrice Paola Villa avanza in fase di studio preparatorio degli interventi di restauro pittorico, riprendendola dalla critica accreditata (BANDERA, COMINCINI, *Pittura ad affresco...* cit. n. 2, p. 34), senza accorgersi peraltro di un evidente refuso: Padre Eterno; santa Barbara; san Giuliano (?) [sic]; san Rocco; san Sebastiano; santa Cecilia; sant'Agostino; sant'Ambrogio; san Galdino; santa Apollonia; san Gerolamo; sant'Antonio di Padova; sant'Onofrio; santa Caterina. Allegata a una schedatura fotografica fatta eseguire nel 1986 dalla Curia arcivescovile di Milano per il censimento dei beni di interesse storico-artistico della parrocchia di Zelo Surrigone, si trova invece il seguente schema attributivo: Dio Padre Benedicente; santa Barbara; santa Giuliana; san Rocco; san Sebastiano; santa Apollonia; santo vescovo; santo vescovo; sant'Ambrogio; santa Maddalena; san Gerolamo; san Bernardino; santo eremita; santa Caterina d'Alessandria (le schede sono firmate Marco Carminati).
- ⁽⁵⁸⁾ Prescindendo dalla diffusa fama dell'Ordine dei paolini all'inizio del XVI secolo, San Paolo eremita è un soggetto pittorico che si trova nel primo decennio del XVI secolo a Pavia, cioè in un contesto temporalmente e geograficamente vicino: si tratta dell'affresco, attribuito a Bernardino Lanzani, nella chiesa di San Salvatore, rappresentato nel riquadro inferiore della quarta cappella della navata sinistra.
- ⁽⁵⁹⁾ Nel parere della restauratrice Villa (cfr. n. 52), sulla parete est dell'oratorio si intravede un rifacimento, o meglio una integrazione, dell'affresco proprio in corrispondenza del cane ai piedi del san Rocco: qui si sarebbe trovata originariamente una portina, citata nelle visite pastorali cinquecentesche, comunicante con la casa rustica adiacente di proprietà Sala, poi murata in ottemperanza alle ordinazioni della Curia arcivescovile. Va inoltre notato che a destra della testa del san Sebastiano si intuisce un angelo del tutto simile a quello che porge la palma del martirio al san Rocco: non è chiaro se si tratti di un pentimento dell'artista, o di una figura degradata dal tempo: nel primo caso, non si potrebbe escludere che inizialmente la figura del san Rocco fosse prevista dove oggi c'è il san Sebastiano; in ogni caso, le due figure sono stilisticamente diverse tra loro, essendo quella del san Sebastiano molto meno raffinata, per quanto si può desumere dallo stato di conservazione.
- ⁽⁶⁰⁾ Precisi riferimenti alla pittura lombarda del Cinquecento per gli affreschi dell'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone sono avanzati in BANDERA, COMINCINI, *Pittura ad affresco...* cit. n. 2, p. 34: le figure dei santi dipinte a monocromo richiamano il ciclo di affreschi eseguiti dal Luini in Santa Maria della Purificazione e in Santa Marta a Milano (ora conservati nella Pinacoteca di Brera), mentre altre fonti di ispirazione possono essere viste, oltre che negli affreschi della Certosa di Pavia eseguiti dallo stesso Bergognone, in quelli di Marco da Oggiono in Santa Maria della Pace a Milano (oggi anch'essi a Brera).
- ⁽⁶¹⁾ ASMi, Atti dei notai di Milano, Rubriche dei notai, 3885, Pozzobonelli Lodovico q. G. B.: 1523 maggio 12, Sala Bernardo, pagamento verso Legnani Giovanni Giacomo di Giovanni Maria.
- ⁽⁶²⁾ G. BORA, *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981, p. 112 (Fontes ambrosiani, 66).
- ⁽⁶³⁾ C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Milano 1940, vol. 1, parte 1, p. 66.

- ⁽⁶⁴⁾ Già scomparto laterale sinistro del polittico della chiesa di San Bernardino, e ora nella pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo.
- ⁽⁶⁵⁾ Circa cm 200 × 80 contro cm 120 × 44: la stessa proporzione vale anche per le figure citate alle nn. 66 e 73.
- ⁽⁶⁶⁾ Anch'esso già nello scomparto laterale sinistro del polittico di San Bernardino, cfr. n. 65.
- ⁽⁶⁷⁾ Oggi al Philadelphia Museum of Art, Johnson Collection.
- ⁽⁶⁸⁾ Già cimasa laterale destra del polittico della chiesa bergamasca di San Bartolomeo, ora all'Accademia Carrara di Bergamo.
- ⁽⁶⁹⁾ Già cimasa laterale sinistra del polittico di San Bartolomeo.
- ⁽⁷⁰⁾ Ora al Museo Poldi Pezzoli di Milano.
- ⁽⁷¹⁾ Ora alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano; cfr. FIG. 8.
- ⁽⁷²⁾ Le fattezze serene, il volto glabro, pieno e ancora giovanile, oltre alla presenza del giglio tra gli attributi, possono legittimamente fare propendere l'identificazione del santo anche per Antonio da Padova, ma non può essere nemmeno esclusa a priori l'ipotesi che nel caso di Zelo si possa essere di fronte a un ritratto del fondatore dell'oratorio (Bernardo, detto anche Bernardino, de Salio).
- ⁽⁷³⁾ Già nel polittico della chiesa di San Bernardino, ora all'Accademia Carrara di Bergamo.
- ⁽⁷⁴⁾ Oltre che nelle citate cappelle di San Michele e San Siro della Certosa di Pavia, il pallio si trova rappresentato in una pittura a olio su tavola, già scomparto destro della predella del polittico di sant'Ambrogio sempre alla Certosa di Pavia, rappresentante il santo e l'imperatore Teodosio, ora alla pinacoteca dell'Accademia Carrara.
- ⁽⁷⁵⁾ Cfr. FIG. 7.
- ⁽⁷⁶⁾ Si tratta dell'immagine realizzata per il polittico della chiesa della Pentecoste a Bergamo tra il 1508 e il 1512, oggi nella chiesa di Santo Spirito.
- ⁽⁷⁷⁾ Tra i vicini di terre dei de Salio a Zelo ci sono i fratelli Maggi, che al 3 febbraio 1561 risultano definitivamente subentrati nei privilegi e diritti che erano stati di Giovanni Ambrogio Pozzobonelli, il quale era stato a sua volta investito in enfiteusi perpetua dal priore e monaci di Santa Maria delle Grazie della Certosa di Pavia del diritto di costruire un molino con tre rodigini e macina sulle acque della roggia Ticinello, già di diritto del detto monastero, nel luogo detto cascina Sant'Ambrogio situata nel territorio di Zelo: ASMi, Atti di governo, Acque parte antica, cart. 854/A; i fratelli Ottavio e Bartolomeo Maggi avevano iniziato ad acquistare dai de Terzago e dai Pozzobonelli beni in Vermezzo, comune confinante con Zelo Surrigone, tra cui la cascina Grande che si trovava a breve distanza dalla cascina di Bernardo de Salio, almeno dal 1520.

Conosci il tuo pubblico: un progetto di indagine osservante presso i musei del Castello Sforzesco

Anna Antonini, Sara Castagnasso, Sara Di Venere,
Sara Franco, Ilaria Laise

Le scriventi, volontarie del Servizio Civile Nazionale dell'anno 2009-2010, progetto "Comunicare il Museo", assegnate all'ufficio delle Raccolte Extrauropee, hanno realizzato, tra gennaio e giugno 2010, una campagna di 'indagine osservante'⁽¹⁾ sull'insieme dei musei del Castello Sforzesco di Milano. Si pubblicano qui per la prima volta i risultati di quest'indagine⁽²⁾.

Premessa

L'International Council of Museums (ICOM) definisce il museo «un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che ha come obiettivo l'acquisizione, la conservazione, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione per scopi di studio, di educazione e di diletto, delle testimonianze materiali dell'umanità e dell'ambiente»⁽³⁾. Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* dichiara che museo è una «struttura permanente che acquisisce, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio»⁽⁴⁾.

È quindi chiaro come, oltre alla funzione di preservare e mettere a disposizione del pubblico il patrimonio storico artistico, il museo sia chiamato a realizzare un servizio di tipo educativo e pedagogico.

Per svolgere quest'importante compito nel modo migliore è indispensabile che il museo conosca il più oggettivamente possibile le caratteristiche del proprio pubblico. Tra gli strumenti di analisi a disposizione dei musei, si è scelto, in questo caso, di utilizzare la metodologia dell'indagine osservante. Questo metodo registra ed interpreta i comportamenti dei visitatori di un museo in modo indiretto, eliminando così eventuali condizionamenti che potrebbero verificarsi tra rilevatore e visitatore. In particolare questa indagine risulta particolarmente adatta alla rilevazione dei percorsi di visita tra museo e museo, per l'individuazione puntuale degli elementi visualizzati (vetrine, singole opere, didascalie, pannelli, ecc.) e per la rilevazione della durata della visita⁽⁵⁾.

Obiettivi

Il sistema dei musei del Castello Sforzesco è particolarmente esteso e il percorso risulta necessariamente complesso. L'indagine è stata studiata in modo da poter raccogliere dati sul pubblico sia relativamente ai singoli musei che al loro insieme.

Obiettivo principale è stato quello di evidenziare eventuali criticità sia nel percorso museale sia nell'allestimento, ponendo attenzione anche all'analisi del comportamento dei visitatori tra le sale.

La raccolta e l'elaborazione dei dati qui pubblicati vuole essere la base per eventuali futuri interventi migliorativi o per studi successivi più mirati.

Metodologia

La scelta del visitatore da seguire avveniva in maniera casuale all'inizio del percorso museale. Nella scelta si escludevano a priori visitatori con guida (audio o fisica) e scolaresche, perché il loro percorso di visita necessariamente non si svolge autonomamente. Il monitoraggio si compiva all'insaputa del visitatore, in modo da raccogliere dati oggettivi e non influenzati dalla consapevolezza di essere monitorati.

L'osservatore, munito di scheda appositamente realizzata, prendeva nota di una serie di informazioni deducibili dall'atteggiamento del visitatore.

La scheda si componeva di varie parti:

- registrazione dei dati generali relativi al visitatore (età, sesso, nazionalità, se singolo o in gruppo);
- uno schizzo planimetrico della sala in cui era possibile segnare il percorso svolto dal visitatore e le soste effettuate davanti alle vetrine;
- una parte dedicata ad eventuali note o osservazioni;
- una sezione riservata alla registrazione dei comportamenti e delle sensazioni trasmesse dal visitatore all'osservatore;
- dati relativi alla percezione che il visitatore aveva dell'architettura delle sale; al tempo dedicato per la lettura dei pannelli e delle didascalie e per indicare gli eventuali strumenti utilizzati (brochure, foto, libri personali ecc.).

L'annotazione, in appositi spazi, dell'ora di ingresso e di quella d'uscita da ogni museo ha permesso di dedurre il tempo complessivo dedicato alla visita.

Nei casi in cui il rilevatore avesse avuto il sospetto di essere stato scoperto dal visitatore monitorato, l'indagine era abbandonata poiché la spontaneità della visita non era più garantita.

La turnazione delle volontarie ha permesso di coprire sia i giorni feriali che festivi compresi nel periodo in oggetto.

Al termine della fase di raccolta dei dati, questi sono stati rielaborati e studiati sotto vari aspetti in modo da fornire un quadro complessivo dell'utenza dei musei.

Il campione analizzato

L'analisi del campione ha preso in esame i dati relativi a età, nazionalità, sesso e accompagnamento⁽⁶⁾ dei visitatori monitorati.

Alcuni di questi dati sono poi stati confrontati tra loro per poter dare una panoramica generale sul campione stesso.

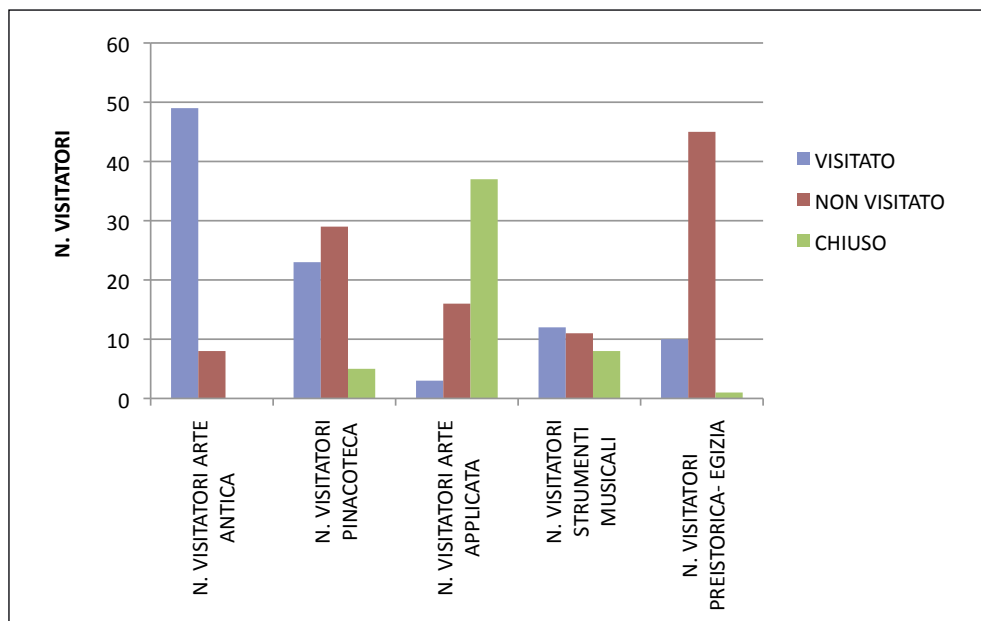
L'indagine ha evidenziato una certa equivalenza tra visitatori di sesso maschile e femminile (51% di femmine e 49% di maschi) e una certa maggioranza di visitatori stranieri anche se va tenuto conto che, in alcuni casi, non è stato possibile appurare con certezza la nazionalità (53% stranieri, 39% italiani, 8% nazionalità non identificata). Per quanto concerne l'età dei visitatori monitorati, spicca una netta prevalenza di visitatori adulti contro un'esigua percentuale di anziani (adulti 62%, giovani 29%, anziani 9%).

Confrontando età e sesso, si evidenzia che nella fascia dei giovani la maggioranza dei visitatori è di sesso femminile mentre in quella di adulti e anziani prevale, seppur di poco, la componente maschile.

Un altro valore confrontato è stato quello relativo all'accompagnamento: se nel complesso la maggioranza dei visitatori si reca al museo in coppia, è interessante notare come gli stranieri sono spesso in coppia o in gruppo e gli italiani da soli o in famiglia. Questo è probabilmente dovuto al fatto che l'utente straniero si caratterizza più frequentemente come turista e per questo raramente è da solo.

L'afflusso ai musei

Per quanto riguarda l'afflusso ai vari musei, i grafici che seguono evidenziano, per ogni museo, se questo è stato visitato o no, specificando se la mancata visita sia dovuta a una probabile scelta del visitatore o a una impossibilità esterna (museo chiuso).



Tenendo conto del fatto che, dal punto di vista logistico, il Museo d'Arte Antica è quello che non è mai stato chiuso⁽⁷⁾, gli altri musei hanno affrontato tutti alcuni momenti di chiusura. Nel periodo di rilevazione il Museo dei Mobili, la Pinacoteca e le Sezioni di Preistoria e Protostoria ed Egizia hanno una bassissima percentuale di chiusura, il Museo degli Strumenti Musicali spesso è rimasto chiuso e quello delle Arti Decorative ha raggiunto il 65% di giornate di chiusura, andando così a influire anche sull'afflusso di visitatori alle due mostre organizzate dalla struttura interna del museo di *Indoamerica*⁽⁸⁾ e *Orientalia*⁽⁹⁾.

L'osservazione diretta del visitatore consente di capire quando lo stesso sceglie di non vedere un museo.

Il museo più visitato rimane quello da cui parte il percorso museale, cioè quello di Arte Antica mentre, anche se aperti, i musei della Rocchetta (Museo delle Arti Decorative e Museo degli Strumenti Musicali) spesso non sono visitati. Il Museo degli Strumenti Musicali, ad esempio, nel 62% dei casi non viene visitato per scelta.

La situazione è anche peggiore per quanto riguarda le Sezioni Preistorica ed Egizia con un 80% di 'museo non visitato'.

Nei grafici che seguono sono presi in considerazione i due snodi cruciali che mettono in collegamento i musei: quello tra Museo di Arte Antica e Museo dei Mobili e Pinacoteca e quello tra Pinacoteca e musei della Rocchetta (Museo delle Arti Decorative e Museo degli Strumenti Musicali):



I due grafici sono stati eseguiti tenendo conto delle sole volte in cui i musei successivi (Museo dei Mobili e Pinacoteca in un caso e musei della Rocchetta nell'altro) erano aperti.

Come si può notare si tratta di due snodi particolarmente critici: nel primo caso solo il 43% dei visitatori al termine della visita al Museo di Arte Antica sale a quello dei Mobili e alla Pinacoteca, spesso perché non nota il proseguimento del percorso, e addirittura la quasi totalità dei visitatori della Pinacoteca non sale in Rocchetta, visitata per il 15% delle volte solo se il percorso museale del visitatore parte da uno dei due musei qui allestiti. È però da tener presente che nel 30% dei casi in cui la Pinacoteca è stata visitata, la sala XXVI, dove si colloca il passaggio alla Rocchetta, era chiusa.

Sempre riguardo al percorso museale seguito dai visitatori, la maggioranza di loro si limita a visitare solamente uno o due musei, non arrivando quasi mai a completare il tour. Inoltre, nei pochi casi in cui sono stati visitati tutti e cinque i nuclei museali, il percorso si è svolto sempre in maniera diversa dal presunto percorso Museo di Arte Antica – Museo dei Mobili – Pinacoteca – Museo delle Arti Decorative – Museo degli Strumenti Musicali – Sezioni Preistorica ed Egizia.

Durata della visita

La mera lettura dei dati relativi alla durata della visita mostra come questa vada da un minimo di 1 minuto (dato relativo alle Sezioni Preistorica ed Egizia) ad un massimo di 230 minuti (Museo di Arte Antica).

Elaborando i dati abbiamo le seguenti medie matematiche:

- nel Museo di Arte Antica le visite in generale durano per lo più tra i 30 e i 60 minuti;
- nel Museo dei Mobili la maggior parte dei visitatori completa il percorso in massimo 15 minuti e quasi nessuno supera i 30 minuti;
- in Pinacoteca si hanno medie simili a quelle del Museo dei Mobili;
- nel Museo degli Strumenti Musicali le visite durano in media 15 minuti e non superano mai i 60; le visite tra i 30 e i 60 minuti sono più sporadiche, ma presenti;
- nelle Sezioni Preistorica ed Egizia si svolgono con una media che va da 5 a 15 minuti, anche probabilmente per la ridotta dimensione delle sale in confronto agli altri musei.

Per quanto riguarda il Museo delle Arti Decorative la scarsità dei dati non permette valutazioni oggettive.

Nell'analizzare questi dati è però da tenere ben presente la diversa estensione dei musei: sarebbe interessante mettere in relazione durata della visita e superficie espositiva per avere una visione più oggettiva.

Comportamento

Il campione è stato osservato durante il suo percorso di visita all'interno del museo, studiandone il comportamento.

Sono stati attribuiti agli utenti sei diversi atteggiamenti: due positivi (interessato e

informato), due negativi (distratto e disinteressato) e uno intermedio denominato neutro che individua quella categoria che non mostra né particolare attenzione né completo disinteresse. Inoltre alcuni visitatori non hanno visitato determinate sale: è sembrato importante inserire anche questa categoria sotto il nome ‘non visto’.

Esaminiamo ora il visitatore attraverso le sale dei vari musei a partire dal Museo di Arte Antica, che è anche quello più visitato: le sale maggiormente apprezzate sono le I-IV e quelle VII-VIII. Il maggior interesse nelle prime sale è probabilmente dovuto all’alta soglia di attenzione che caratterizza l’inizio di ogni visita. Per quanto riguarda le sale VII e VIII l’interesse del visitatore viene sicuramente stimolato dall’impatto sia con gli affreschi della Sala delle Asse sia con la *Madonna Lia*.

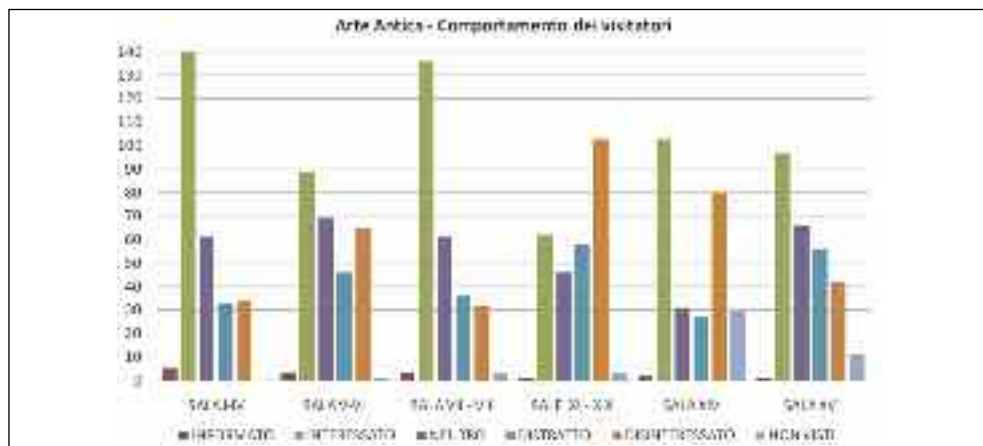
Le sale meno apprezzate sono senza dubbio la V e la VI e le XI-XIII. Tra la V e la VI prevale l’indifferenza, seguita dal disinteresse e dalla distrazione: sono viste come sale di passaggio.

Tra le sale XI e XIII il comportamento più diffuso è il disinteresse, che supera di gran lunga l’interesse e, unito alla distrazione, dimostra come queste sale siano sicuramente le meno amate dai visitatori.

Nella sala XIV si riscontra invece una situazione più complessa. Chi la visita infatti la trova nella maggior parte dei casi interessante, ma essa è la sala che più frequentemente non viene visitata. L’osservazione diretta svolta dai rilevatori ha mostrato come molti visitatori la saltino perché il percorso non prevede un passaggio obbligato all’interno della sala.

Nella sala XV sia interesse che attenzione sono molto alti. Tuttavia una piccola ma significativa parte dei visitatori non visita la sala perché si ‘perde’ tra le sale XI e XIV utilizzando spesso uscite non previste dal corretto percorso museale.

In generale i visitatori che manifestano un alto tasso di interesse e classificati come informati sono decisamente pochi, mentre gli interessati generici sono una buona percentuale.



Analizzando globalmente il comportamento dei visitatori i dati dimostrano chiaramente come le prime quattro sale vedano la maggior parte dei visitatori interessati alle opere. È significativo come tra le opere più visualizzate di tutto il complesso museale vi siano i resti della basilica di Santa Tecla che è la prima cosa che il visitatore vede dopo la biglietteria. La perdita di interesse è poi vertiginosa: il 75% dei visitatori inizialmente interessati arriva alla sala XV con un comportamento di scarso interesse⁽¹⁰⁾.

Proseguendo lungo il percorso di visita, riscuote un discreto successo il Museo dei Mobili, con il 53% di visitatori interessati. Anche nella Pinacoteca si ripete lo stesso fenomeno riscontrato nel Museo di Arte Antica: molti visitatori perdono interesse durante la visita e, addirittura, una percentuale significativa, abbandona il percorso.

Per quanto riguarda il Museo delle Arti Decorative bisogna premettere che il campione rilevato è molto scarso a causa delle frequentissime chiusure di queste sale. I dati mostrano che anche in questo caso l'interesse scema nel corso della visita, eccezion fatta per la sala XXX dove la maggior parte dei visitatori si è mostrata interessata.

Stesso fenomeno si rileva nel Museo degli Strumenti Musicali, dove tuttavia la perdita di interesse da parte dei visitatori interessati è minore rispetto agli altri musei: solo il 10% diventa infatti disinteressato.

Le Sezioni Preistorica ed Egizia mostrano invece un fenomeno inverso: la sala Preistorica è valutata dai visitatori decisamente meno interessante di quella Egizia, nonostante essa sia posta prima nel percorso di visita.

Attenzione al complesso monumentale

Le indagini hanno anche preso in considerazione l'atteggiamento del visitatore rispetto al luogo nel quale si trova. Non bisogna dimenticare infatti che anche le sale che ospitano le opere sono un'attrazione, di elevato interesse storico artistico. Per ogni sala è stata rilevata l'attenzione alle finestre, per valutare cioè se il visitatore osserva il complesso monumentale che sta visitando, e ai soffitti, dove, come è noto, sono ancora conservate molte delle decorazioni originali.

Nelle prime sei sale del Museo d'Arte Antica la maggior parte dei visitatori non presta attenzione all'architettura dell'edificio. Tuttavia nelle sale II-III-IV una buona parte si sofferma ad osservare gli affreschi dei soffitti. Poca curiosità è rivolta verso il paesaggio esterno del Castello che si può osservare dalle finestre.

Le sale VII e VIII riscuotono maggior interesse: si tratta infatti, della Sala del Gonfalone, caratterizzata da un soffitto decorato e da pareti ricche di arazzi e la prestigiosa Sala delle Asse, decorata dagli affreschi attribuiti a Leonardo Da Vinci.

Nelle sale XI, XII, XIII si nota come l'attenzione volta all'architettura sia simile in tutte e tre le sale con una predominanza del parametro 'nullo' che caratterizza in maniera ancora più evidente anche le due ultime sale del Museo d'Arte Antica.

Nel Museo dei Mobili (sale XVI, XVII, XVIII, XIX) risulta evidente come il visitatore non presti attenzione all'architettura dell'edificio museale.

In Pinacoteca (sale dalla XX alla XXVI) l'indagine mette in luce come l'interesse del visitatore sia focalizzato sul contenuto del museo e non sull'edificio come suo contenitore, tranne qualche interesse nei confronti dei punti luce naturali, quali le finestre. È da tener presente, tuttavia, che in Pinacoteca i soffitti non presentano alcuna decorazione. Per il Museo delle Arti Decorative e per quello degli Strumenti Musicali i dati emersi dall'indagine mostrano che i visitatori non considerano affatto l'ambiente che li circonda.

Infine per le Sezioni Preistorica ed Egizia, l'architettura non è stata presa in considerazione, per il semplice fatto che le due rispettive sale espositive sono prive di finestre e i soffitti non sono di rilievo architettonico.

Didattica

L'indagine ha preso in esame anche la didattica del complesso museale che si serve di pannelli, didascalie e schede didattiche.

L'analisi di questi aspetti è stata realizzata per ogni museo, ma raggruppando le sale per avere una migliore visione d'insieme dei dati analizzati.

Per i pannelli la registrazione ha preso in considerazione 4 gradi di attenzione: 'nullo' – qualora non sia stato letto –, 'rapido sguardo', 'lettura' e 'lettura attenta'. La rilevazione ha dimostrato che in generale i visitatori non prestano grande attenzione agli apparati didattici; nel museo di Arte Antica l'unica eccezione è costituita dalla sala XV dove erano presenti fino al mese di maggio 2010, alcuni pannelli informativi sulla *Pietà Rondanini* e sulle altre Pietà realizzate da Michelangelo. Nel Museo dei Mobili, dove comunque il grado di attenzione maggiormente registrato resta quello nullo, la percentuale di persone che visionano i pannelli, anche solo con una breve occhiata, è più alta che nella vicina Pinacoteca.

Nel Museo degli Strumenti Musicali le rilevazioni mostrano come i pannelli catturino maggiormente l'attenzione dei visitatori, che dedicano più tempo alla loro lettura.

Nella Sezione Preistorica una discreta percentuale legge, o quantomeno guarda, i pannelli. I pannelli della Sezione Egizia svolgono una buona funzione didattica perché catturano l'attenzione e l'interesse del pubblico. La percentuale di rilevamenti di 'rapido sguardo' e 'lettura attenta' è alta; in particolare quest'ultima addirittura supera in percentuale quella riguardante la voce 'lettura'.

Per quanto riguarda le didascalie, il visitatore in generale si mostra più attento, anche se la percentuale dei visitatori che non prestano attenzione alle didascalie, rimane sempre la più alta. Poco meno della metà infatti legge o guarda le didascalie, con valori decisamente oscillanti tra una sala e l'altra. L'interesse maggiore è stato riscontrato per le sale dalla I alla IV e nella XV.

La situazione si ripete anche per quanto riguarda il Museo dei Mobili e la Pinacoteca. Nel Museo delle Arti Decorative si è rilevato invece che sono molto pochi i visitatori che si soffermano a leggere le didascalie.

Nei musei degli Strumenti Musicali, nelle Sezioni Preistorica ed Egizia la percentuale di visitatori che legge le didascalie supera la metà dei visitatori, con un picco per la Sezione Egizia dove il 73 % dei visitatori legge le didascalie.

A pannelli e didascalie si aggiunge l'uso di schede didattiche e brochure, anch'esso rilevato nei musei dove questi strumenti erano presenti. Nel Museo di Arte Antica sembrano essere abbastanza utilizzate, soprattutto dal pubblico straniero.

Funzionalità dell'allestimento

Il comportamento dei visitatori è stato osservato anche davanti ad ogni singola opera, al fine di valutare la funzionalità degli allestimenti. Ad ognuna di esse è stato attribuito un valore numerico, calcolato in base alla quantità di volte che essa è stata visionata e alla qualità della fruizione da parte del visitatore. I valori numerici⁽¹¹⁾ sono stati tradotti in colori riportati sulle planimetrie degli allestimenti:

- le zone fredde, in blu e azzurro, indicano gli spazi in cui i visitatori non si soffermano ad osservare le opere (aree di passaggio);
- le zone verdi sono caratterizzate dalla presenza di opere che suscitano un maggiore interesse rispetto agli spazi precedenti;
- le zone calde, in arancione e rosso, sono correlate alle opere che suscitano nel visitatore molto interesse e curiosità;

Dalle planimetrie qui illustrate, possiamo evincere che le opere più viste sono:

- nel Museo d'Arte Antica (FIG. 1, 2) il *Monumento sepolcrale di Bernabò Visconti*, il *Gonfalone* con la figura del patrono sant'Ambrogio, la tavola raffigurante la *Madonna con Bambino (Madonna Lia)*, la *Pietà Rondanini*;
- nel Museo dei Mobili (FIG. 3) il *Coretto di Torchiara*, gli *Affreschi di Griselda*, l'*Automa Settala*;
- nella Pinacoteca (FIG. 4) le sale XX, XXIII, XIV;
- nel Museo delle Arti Decorative (FIG. 4) le ceramiche di sala XXIX, le vetrine dove sono esposte le posate, le vetrine centrali della sala XXX, la portantina giapponese, il presepe napoletano;
- nel Museo degli Strumenti Musicali (FIG. 5) le sale XXXIII, XXXIV, XXXV, il corridoio della sala XXXVI e particolarmente l'organo posizionato sul fondo della sala che conduce alla Sala della Balla, dove particolare interesse destavano il somiere e l'armonica a bicchieri, oggi spostata nella sala XXXI;
- nella Sezione Preistorica (FIG. 6) le vetrine di Golasecca, la Tomba del Guerriero di Sesto Calende, la teca della Cultura della Lagozza e della lavorazione della pietra;

- nella Sezione Egizia (FIG. 6) la mummia e il sarcofago del marchese Busca, il papiro del libro dei morti, la teca degli amuleti e vasi canopi e la vetrina dedicata agli animali e alla vita quotidiana.

Per quanto riguarda le zone fredde, esse sottolineano quanto detto in precedenza per le sale XI, XII XIII, percepite come di passaggio, e la XXVI spesso non visitata. Emerge inoltre come spesso, in tutti i musei, l'attenzione dei visitatori venga catturata soprattutto dalle sole opere monumentali.

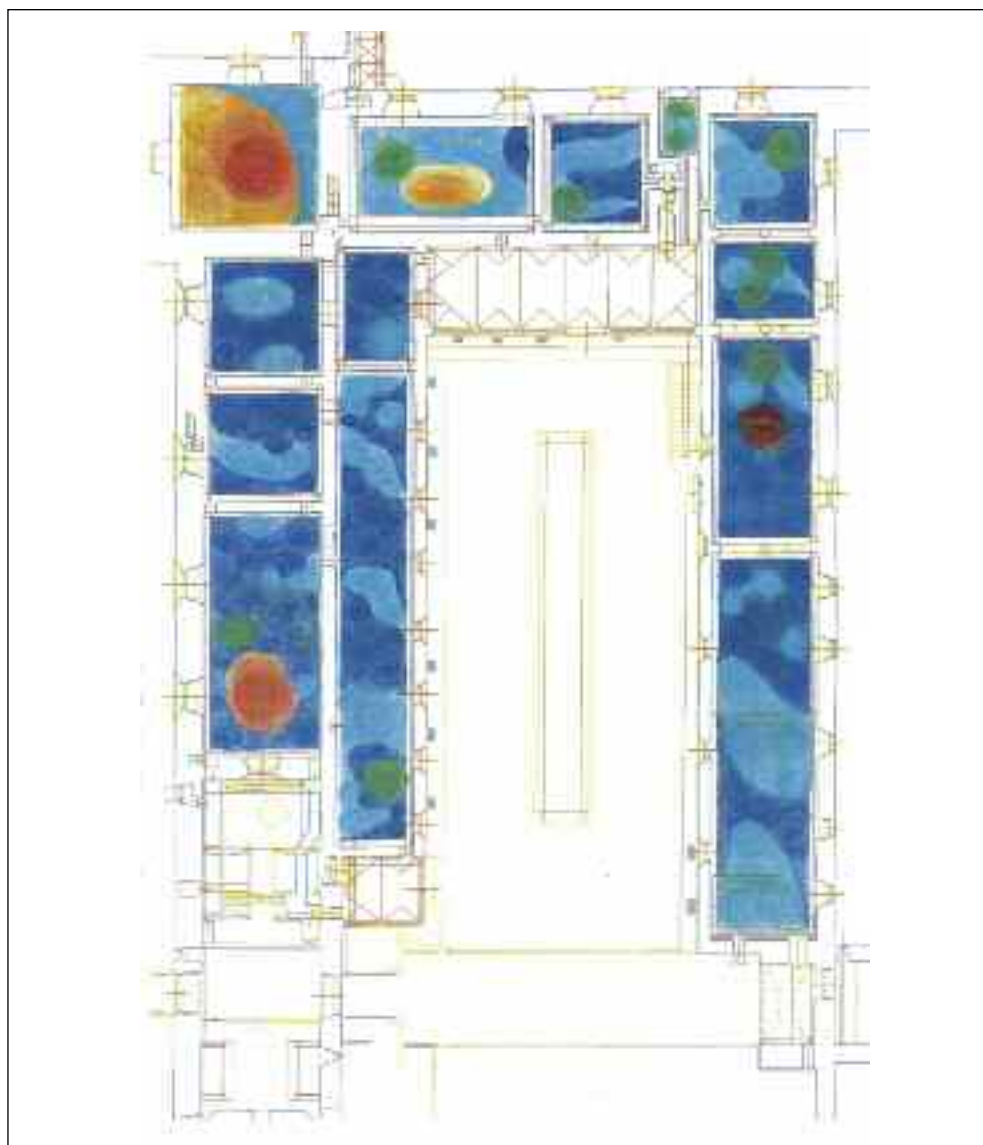


FIG. 1 - Planimetria del Museo di Arte Antica (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

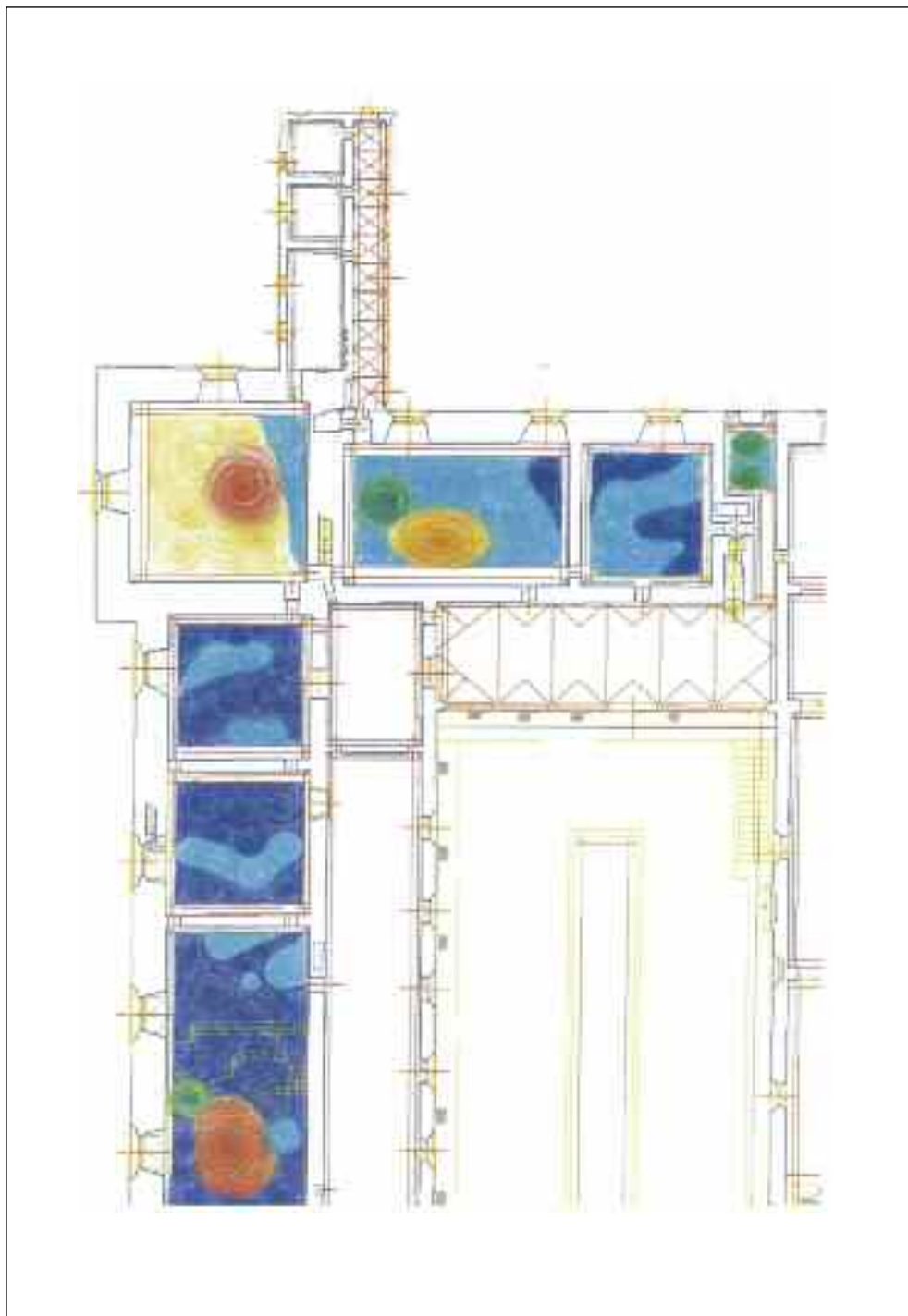


FIG. 2 - Planimetria del Museo di Arte Antica, particolare (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

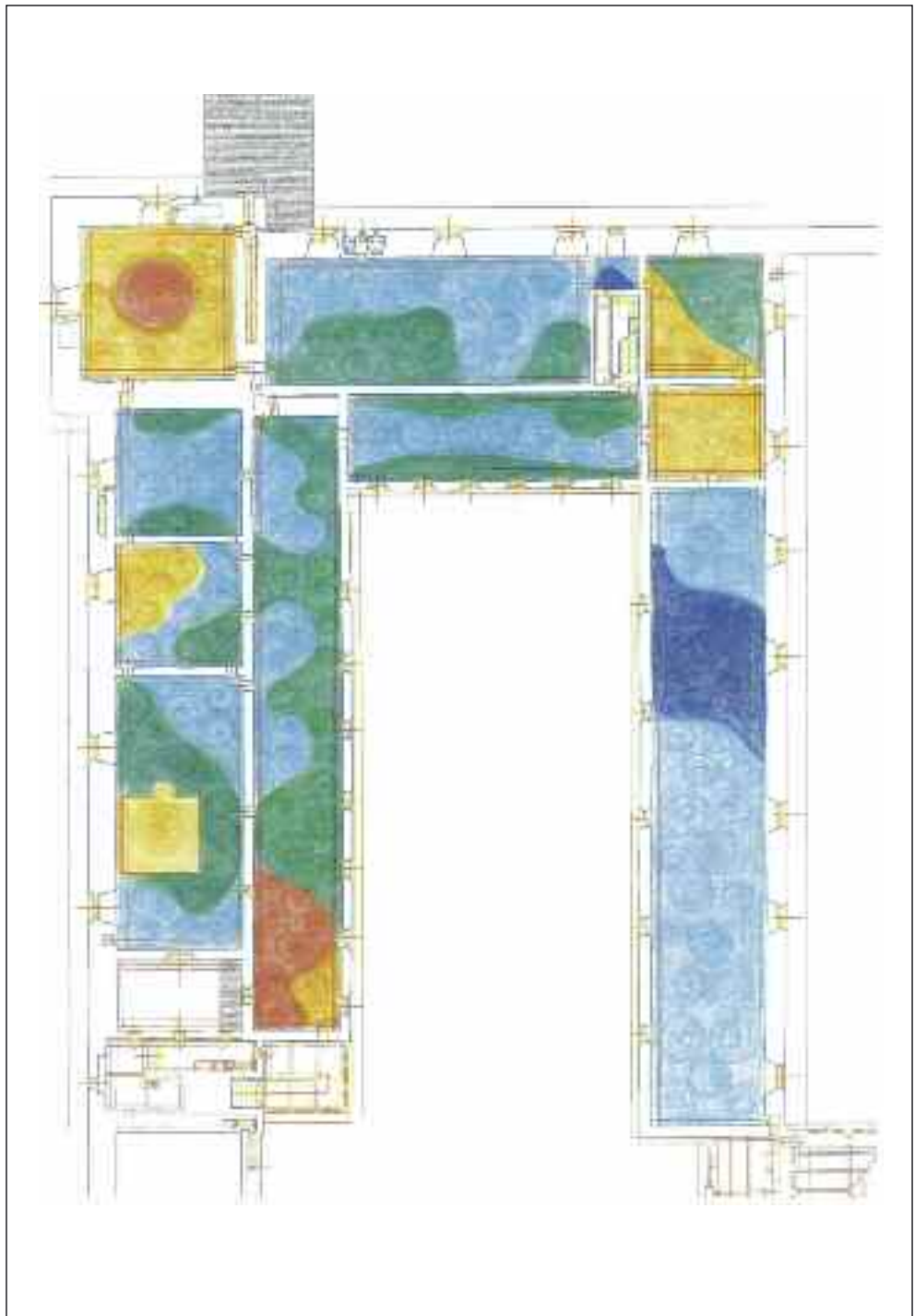


FIG. 3 - Planimetria del Museo dei Mobili e della Pinacoteca (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

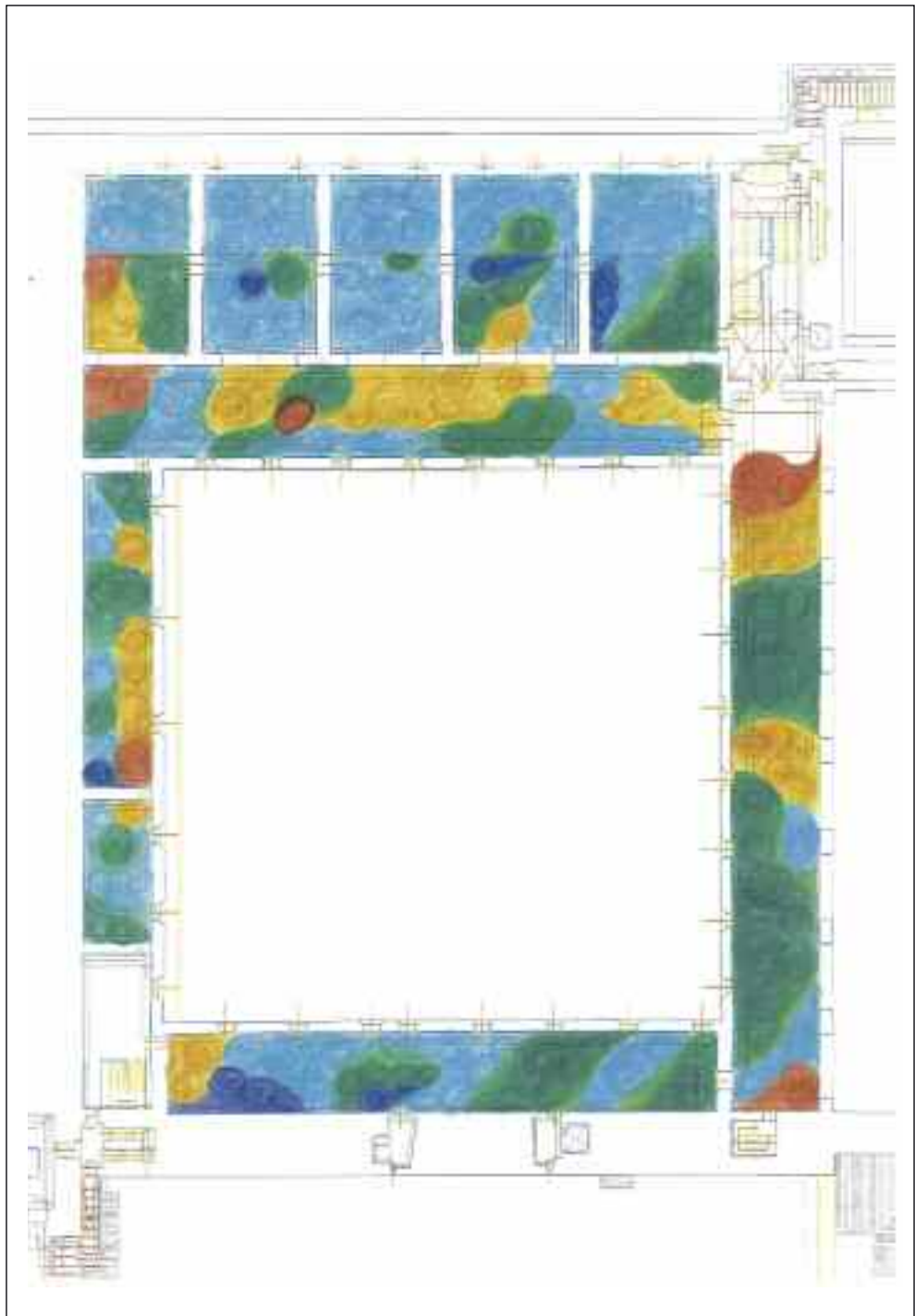


FIG. 4 - Planimetria del Museo delle Arti Decorative (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

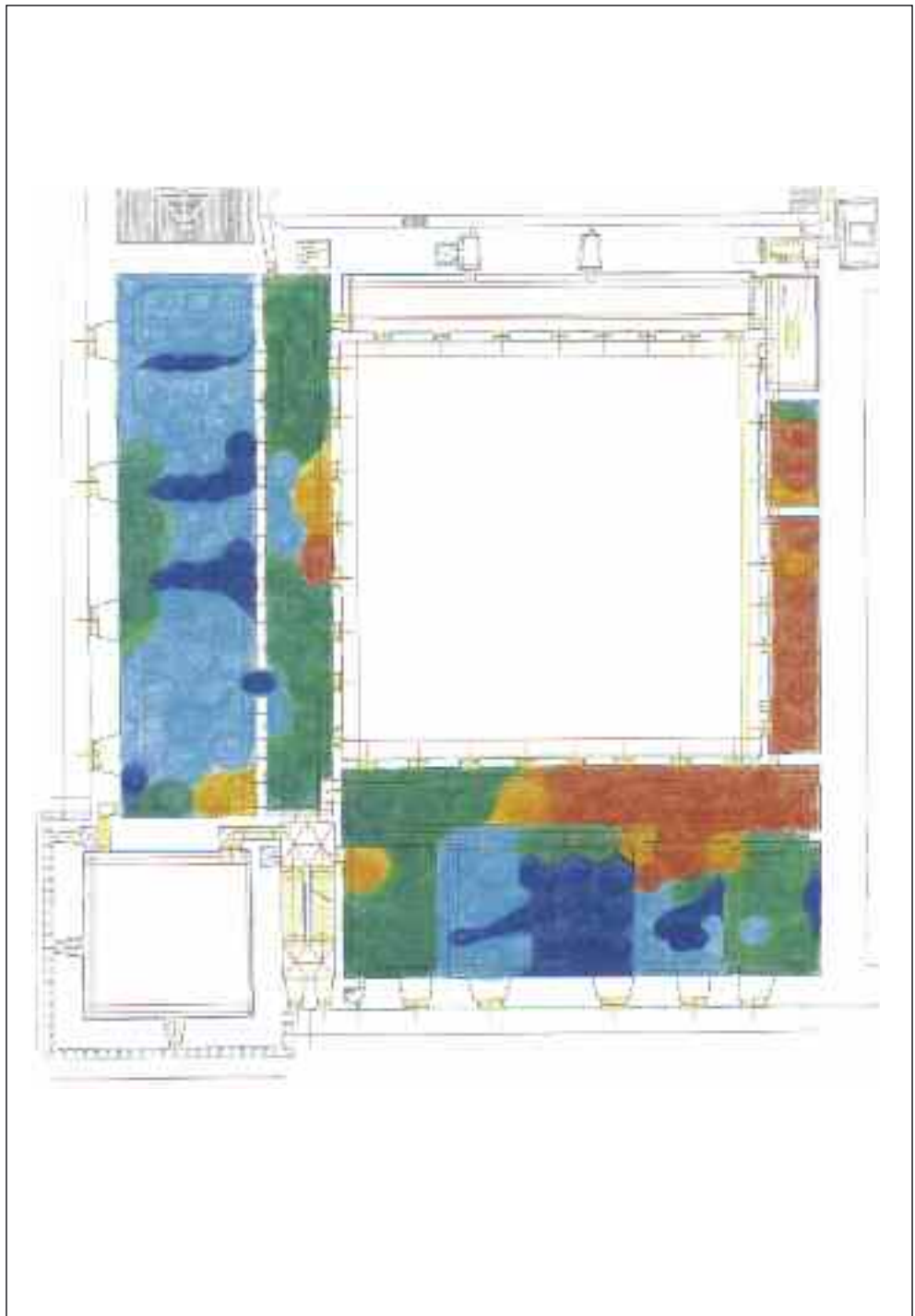


FIG. 5 - Planimetria del Museo degli Strumenti Musicali (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

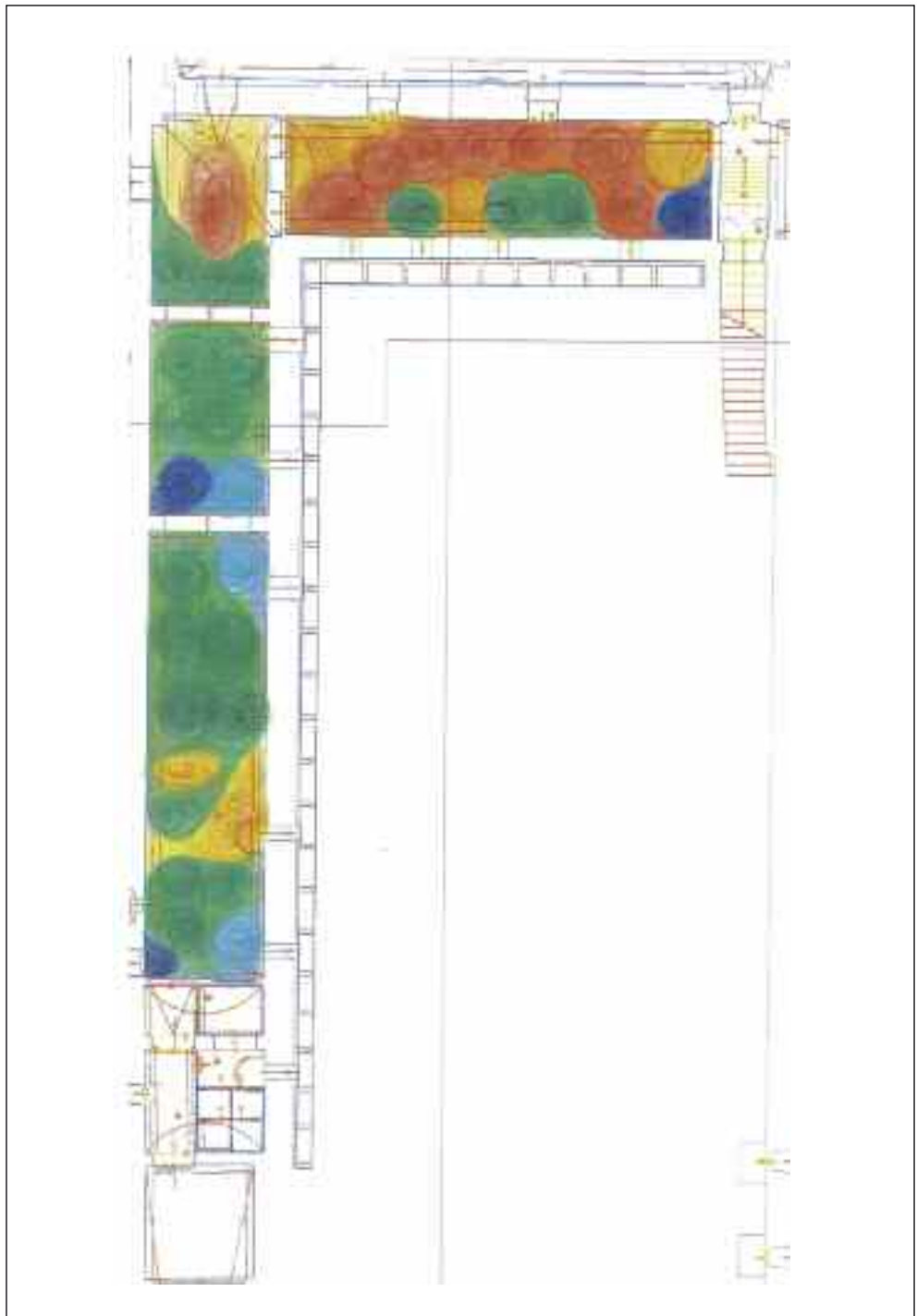


FIG. 6 - Planimetria delle Sezioni Preistorica ed Egizia (rielaborazione grafica a cura di Ilaria Laise)

Considerazioni conclusive

Dai risultati qui esposti e dall'attività svolta, emergono alcuni elementi di particolare interesse che meritano uno studio successivo da parte di tutte le realtà coinvolte nella gestione di un museo.

In particolare in questa sede si evidenziano i punti critici e si propongono possibili soluzioni.

Tra le criticità più rilevanti si colloca il problema delle chiusure delle sale a causa della carenza di personale in organico, spesso non preventivamente programmate, le quali generano, come intuibile, disagi per il pubblico. Si è visto come il Museo delle Arti Decorative e la Sala Castellana, che ospitava la mostra *Indoamerica* nel periodo da noi analizzato, sono stati molto spesso chiusi. Una soluzione potrebbe essere istituire una rotazione dei giorni di chiusura. In questo modo si potrebbe garantire l'apertura delle sezioni almeno una volta a settimana per l'intero orario di ingresso, in modo che i visitatori possano scegliere preventivamente quando recarsi al museo in relazione alle sezioni aperte. Le aperture potrebbero essere indicate sui canali di comunicazione del museo.

Le altre criticità rilevate sono da ascrivere alla segnaletica, soprattutto quella posta all'esterno e nei punti di snodo del percorso. A questo proposito si segnala in particolare che alcuni musei (per esempio le Sezioni Preistorica ed Egizia), pur essendo aperti, spesso non sono visitati; pochi o quasi nessun visitatore utilizza lo snodo Pinacoteca-Rocchetta sia per mancanza o scarsa visibilità della segnaletica sia, molto spesso, per chiusura della sala XXVI dove esso è collocato; nel Museo di Arte Antica le sale XI, XII, XIII spesso creano spaesamento nel visitatore che frequentemente non le visita; nel Museo di Arte Antica spesso i visitatori non individuano l'uscita convenzionale situata in sala XV e utilizzano uscite non preposte.

Si è rilevata inoltre una difficoltosa efficacia della didattica in molti casi a causa della mancanza di apparati in lingua straniera.

Infine si rileva che il Castello Sforzesco non viene percepito come monumento storico durante la visita, problema che potrebbe essere superato con percorsi didattici appositamente studiati in questo senso.

Un ultimo suggerimento riguarda il percorso per disabili e passeggeri: i percorsi alternativi, che pur esistono, dovrebbero essere maggiormente visibili e più facilmente percorribili. Durante la rilevazione dei dati non sono mancati casi in cui il visitatore disabile ha perso molto tempo nella ricerca dei passaggi a lui riservati.

NOTE

- ⁽¹⁾ La realizzazione del progetto ha preso spunto da varie attività simili condotte sul territorio italiano, in particolare quelle della Fondazione Fitzcarraldo (<<http://www.fitzcarraldo.it>>).
- ⁽²⁾ Cogliamo l'occasione per ringraziare Carolina Orsini, conservatrice delle Raccolte Extraeuropee e nostra responsabile per il progetto, per averci offerto la possibilità di pubblicare questo lavoro dando seguito ad un'attività che ha occupato molto del nostro tempo durante l'anno di Servizio Civile Nazionale.
- ⁽³⁾ Statuto di ICOM Italia, art. 2, comma 2.
- ⁽⁴⁾ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137*, art. 101, comma 2a.
- ⁽⁵⁾ Per una bibliografia in merito si veda: L. SOLIMA, *Indagine osservante sui comportamenti di fruizione dei visitatori della sezione "Partenope e Neapolis" del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, 2002, in <<http://www.fizz.it/home/articoli/2002/181-indagine-osservante-sui-comportamenti-di-fruizione-dei-visitatori-della-sezione-pa>>; L. SOLIMA, *La Gestione imprenditoriale dei musei. Percorsi strategici e competitivi nel settore dei beni culturali*, Padova 1998, pp. 277-278; E. NARDI, *Musei e pubblico, un rapporto educativo*, Milano 2004, p. 13; A. BOLLO, *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, 2004, in <<http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/libri/pdf/bollo.pdf>>; ICOM Statutes, Vienna, August 24, 2007; Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 ... cit. n. 4; A. BOLLO, L. DAL POZZOLO, *L'analisi del comportamento del visitatore all'interno del museo: uno studio empirico*, 2006, in <<http://www.fizz.it/home/articoli/2006/94-lanalisi-del-comportamento-del-visitatore-allinterno-del-museo-uno-studio-empirico>>; F. SERENO, *Fotografare il pubblico*, 2001, in <http://www.fizz.it/home/sites/default/files/allegati/articoli/pdf_articoli_completi/2001-sereno_1.pdf>.
- ⁽⁶⁾ Accompagnamento è riferito alla presenza o meno di altre persone che compiono il percorso con il visitatore.
- ⁽⁷⁾ Come è noto la biglietteria dei musei è collocata all'ingresso del Museo di Arte Antica.
- ⁽⁸⁾ *INDOAMERICA. Archeologia ed etnografia del Sud America al Castello Sforzesco*, Cortile della Rocchetta, Sala Castellana, 17 febbraio – 28 ottobre 2007
- ⁽⁹⁾ *ORIENTALIA. Percorsi cinesi e giapponesi nelle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco*, Milano, Museo delle Arti Decorative, Sala XXX, Museo degli Strumenti Musicali, Sala XXXVI, 23 dicembre 2008 – 28 giugno 2009
- ⁽¹⁰⁾ Si considerano qui sommati i comportamenti neutro, distratto, non visto e disinteressato.
- ⁽¹¹⁾ Il valore totale sulla visione delle opere è stato ottenuto sommando i valori attribuiti secondo il seguente criterio: 0 = opera non vista; 1 = opera vista di passaggio; 2 = opera vista con sosta; 3 = opera vista con sosta approfondita; 4 = opera osservata in modo approfondito.

La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento

Carlo Catturini

La cosiddetta 'Sala delle Asse', vasto ambiente a pianta quadrata posizionato al piano terreno della torre nord del Castello Sforzesco di Milano, è stata oggetto, in anni recenti, di numerosi studi tesi a ricostruirne la storia a partire dalle deboli tracce documentarie che ne rilevavano l'esistenza. Sono molto note le commissioni di lavori affidate a Leonardo da Vinci nell'aprile del 1498 e altrettanto conosciuti sono i due restauri novecenteschi (1901-1902 e 1955-1956) che videro protagoniste due generazioni differenti di conservatori e restauratori: l'architetto Luca Beltrami, massimo artefice del recupero, del restauro, e della successiva valorizzazione del Castello a partire dal 1893 – molto attivo a Milano almeno fino al secondo decennio del nuovo secolo – e Costantino Baroni, conservatore dal 1939, e responsabile del nuovo allestimento museale, successivo agli eventi bellici, realizzato dal gruppo di architetti BBPR. Le tracce leonardesche, scoperte dallo storico dell'arte tedesco Paul Müller-Walde nell'ottobre del 1893 – all'indomani del passaggio di consegne tra le autorità militari che fino a quell'epoca avevano occupato il castello-caserma e il Comune di Milano – erano state entusiasticamente descritte dall'architetto Beltrami nel 1894, ma nessun elemento oggettivo era stato concesso alla critica per poter effettivamente valutare la situazione dei residui lacerti rinvenuti nella sala dieci anni prima. Il restauro-rifacimento della volta, realizzato nel 1901-1902 per opera del decoratore Ernesto Rusca, non consentendo una visione obiettiva nella quale si potesse tenere conto di quanto rinvenuto dal Müller-Walde, lasciò la sala in una situazione paradossale almeno fino al secondo intervento, operato dal restauratore Ottemi Della Rotta nel 1955-1956, durante il quale venne alleggerita la ridipintura del Rusca – della quale si lasciarono alcuni 'testimoni' – per attenuare la sensazione di pesantezza fino ad allora avvertita nei confronti della volta della sala. In questa circostanza lo straordinario rinvenimento del cosiddetto monocromo nelle pareti d'angolo nord-est risvegliò l'interesse degli studiosi, finalmente stimolati da prove tangibili che potessero dare nuove indicazioni sull'attività di Leonardo.

Si cercherà in questa sede di chiarire alcuni aspetti relativi alle vicende dell'ambiente e del suo allestimento nel corso del XX secolo, e dell'attività di Ernesto Rusca attraverso le testimonianze documentarie raccolte in alcuni archivi milanesi, partendo dalle considerazioni che lo stesso Luca Beltrami esprimeva al momento di consegnare alla pubblica visibilità la Sala delle Asse dopo il controverso restauro del 1902.

Non lieve era la responsabilità affrontata all'atto di por mano all'opera di ravvivare, dalle tracce sfuggite a completa rovina, la geniale composizione di Leonardo, il cui nome avrebbe bastato a renderci dubbiosi e peritanti: ma l'impronta del genio tanto risultò poderosa ancora, da esser di guida e da infondere lena in quanti contribuirono a rivendicare la Sala delle Asse, dalle condizioni di scuderia all'antico suo splendore⁽¹⁾.

Con queste parole l'architetto, nella dedica espressa all'avvocato Volpi, generoso finanziatore del restauro, indicava le difficoltà intrinseche allo svolgimento dell'opera; contestualmente ringraziava il nuovo artefice del ripristino, Ernesto Rusca, per essersi assunto il compito di dare nuova vita alla decorazione della volta, che alcuni anni prima il Beltrami aveva così fantasiosamente descritto:

le indagini alla quale volta impostata a lunette hanno messo in rilievo il concetto originario della decorazione, consistente in un grande motivo di intrecci di corde che, partendo dalla imposta, si vanno annodando verso la parte più alta della volta, dove a guisa di seraglia venne dipinto uno stemma ducale circondato da una corona: il fondo della volta era tutto dipinto, con una finitezza veramente eccezionale, in modo da rappresentare, cogli intrecci già accennati, un pergolato di rose⁽²⁾.

La complessa vicenda del ritrovamento dei brani leonardeschi e dei successivi interventi di rifacimento, reintegro e restauro si sviluppò sin dall'inizio, come si è detto, attorno a un paradosso: a fronte di una situazione documentaria tardo quattrocentesca piuttosto puntuale sulle circostanze che legarono Leonardo da Vinci ad alcuni lavori nella sala della torre nord del Castello di Milano⁽³⁾, non corrisposero adeguate testimonianze visive né precisi riferimenti o descrizioni nella letteratura coeva e posteriore che potessero documentarne la sopravvivenza⁽⁴⁾. Come è ben noto, Luca Beltrami⁽⁵⁾ non fece accompagnare al lavoro dei restauri del 1901-1902 una campagna fotografica a testimonianza dello stato precedente della volta, mentre le rarissime indicazioni d'epoca fornite da chi poté vedere quel restauro 'blindato' sono affidate a menzioni indirette o tarde⁽⁶⁾. Le fotografie realizzate dopo il marzo 1902 da Carlo Fumagalli mostrano infatti l'ambiente ripreso in un momento successivo al restauro di Ernesto Rusca⁽⁷⁾, mentre i rilievi grafici eseguiti dal Beltrami e riprodotti nel celebre saggio che accompagnava l'inaugurazione della sala illustrano con evidenza una restituzione posteriore piuttosto che una copia riprodotta sulle tracce originali⁽⁸⁾. È quindi naturale l'imbarazzo e la diffidenza nei confronti di un ambiente che ci parla a ragion veduta di Leonardo⁽⁹⁾, in particolare per il monocromo nuova-

mente rivelatosi nell'estate del 1954 e per la documentazione sforzesca, ma che ci impedisce ancora oggi di ipotizzare concretamente che cosa effettivamente si sia conservato sotto il doppio restauro⁽¹⁰⁾, quale fosse la situazione precedente al 1901⁽¹¹⁾ e di quali interventi la volta sia stata oggetto negli anni successivi al 1498⁽¹²⁾. Le indagini recentemente condotte in alcuni archivi milanesi⁽¹³⁾ hanno però permesso di chiarire alcuni aspetti relativi alla sala nell'allestimento beltramiano e di fornire qualche indicazione riguardante Ernesto Rusca che condusse all'inizio del secolo scorso il così controverso rifacimento⁽¹⁴⁾. Le notizie che vengono qui esposte sono il risultato dei dati incrociati provenienti dai due principali archivi che conservano il materiale di nostro interesse⁽¹⁵⁾ e i rimandi tra i documenti in essi contenuti sono la chiave per la comprensione di una mancata continuità conservativa che solo fortuitamente ha potuto essere interpretata e corretta.

Una curiosa lettera, conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano, ci informa che il 20 agosto 1951 la signora Margherita Robecchi, vedova di Ernesto Rusca, richiedeva al Comune di Milano, attraverso il patrocinio dell'avvocato genovese Augusto De Donno, il pagamento dei compensi dovuti al defunto marito per il restauro della Sala delle Asse, a suo dire non soddisfatto dal Comune cinquant'anni prima. Scriveva tra l'altro la vedova che «l'opera condotta dal prof. Rusca richiese poco più di un anno di certosino e studiato lavoro con impiego di oltre 40 operai»⁽¹⁶⁾. Dal tenore della missiva si palesa il tentativo dell'anziana donna, in difficili condizioni economiche, di pretendere qualche forma di risarcimento per l'opera svolta con grande dedizione dal marito nel 1901. In un altro faldone conservato nel medesimo archivio è presente un fascicolo intitolato «Milano castello Sforzesco Sala delle Asse» contenente alcuni documenti relativi al periodo 1951-1955 sulla questione Robecchi-Rusca. Da essi si evince che il conservatore Baroni e il soprintendente Crema, poiché la ricerca di valida documentazione che potesse testimoniare i pagamenti devoluti al Rusca non pareva andare a buon fine, manifestavano preoccupazione nell'occasione di una imminente udienza del processo prevista per il 2 febbraio 1953⁽¹⁷⁾. Contestualmente, nell'Archivio Civico di Milano, deposito di via Mambretti, dove dovrebbe trovarsi, stando agli inventari, un fascicolo intitolato «Sala delle Asse 1902-1909», la pratica risulta invece mancare, perché ritirata dalla ripartizione legale del Comune di Milano l'8 gennaio 1953 ed evidentemente mai più restituita. Solo una ulteriore ricerca ha finalmente reso possibile il ritrovamento di tale fascicolo⁽¹⁸⁾.

Il fascicolo «Sala delle Asse 1902-1909»

Dall'incartamento in questione emerge tra l'altro, e con una certa sorpresa, che, dopo la ben nota inaugurazione del 1902⁽¹⁹⁾, la Sala delle Asse fu oggetto di un secondo momento celebrativo a sette anni di distanza. È lo stesso Luca Beltrami a

raccontare, in una lettera indirizzata al pro-sindaco Bassano Gabba il 24 maggio 1909, che era stata avviata «nel secondo semestre di detto anno [1908] l'esecuzione del rivestimento in legno della zona inferiore delle pareti, e gli studi di campione per l'ordinazione della stoffa in seta per la zona superiore, l'applicazione della quale stoffa venne in questi giorni condotta a termine»⁽²⁰⁾. Apprendiamo da quanto letto che solo in un secondo momento, nel 1909, vennero allestiti i sedili in legno con spalliera disegnati dal Beltrami, e che in questa circostanza la sala fu rivestita con la tappezzeria in seta amaranto con le iniziali ducali ricordata da Baroni negli anni Cinquanta, mentre la pavimentazione a tarsia marmorea, anch'essa disegnata da Beltrami ma che l'architetto non menziona nella lettera al pro-sindaco, era stata già posata tra la fine del 1907 e l'inizio del 1908, come risulta dalla documentazione conservata nella Raccolta Beltrami presso la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano. Nel 1902 dunque, si aveva ancora un allestimento alquanto scarno: «Per ora, l'Ufficio Regionale ha ricoperto lo spazio nudo con una tela di tinta calda, ma neutra, la quale toglie l'aspetto spiacevole di quei muri e lascia risaltare la decorazione pittorica superiore così felicemente restaurata dal pittore Rusca sotto la direzione, come si è detto, dell'Ufficio Regionale»⁽²¹⁾.

In altro articolo si legge: «I tronchi scendono dalle pareti e dagli angoli, ma si arrestano a metà, perché le pareti sono ancora per metà prive di rivestimento, e sono per questa metà inferiore provvisoriamente ricoperte da una tela color cinericcio»⁽²²⁾. Costantino Baroni, nel suo saggio⁽²³⁾ sulla ricomparsa del monocromo, parlando dell'allestimento beltramiano, al quale erano stati aggiunti a fine anni Venti alcuni lampadari in ferro battuto, non riteneva il complesso dell'arredo opera dell'architetto. Le testimonianze fotografiche ci informano invece del fatto che «la fascia di raso operato a fondo amaranto chiusa alla sommità da una cornice in prevalente funzione illuminotecnica»⁽²⁴⁾ facesse parte dell'arredo beltramiano come è documentato in questo volume dal saggio di Silvia Paoli; non lo sono naturalmente i lampadari murali, di periodo successivo, opera della ditta Mazzucotelli. La pavimentazione a tarsia marmorea venne assemblata dal decoratore Leopoldo Ferradini, che si occupò di reperire l'idoneo materiale voluto da Beltrami: il biancone di Verona, il nero di Varenna e il rosso di Azzo. Nel marzo del 1908 il pavimento era stato già posato se Diego Sant'Ambrogio poteva polemicamente scrivere: «D'altra parte conveniva togliere quella sala allo stato d'abbandono in cui pareva lasciata con quel terriccio sgretolato che strideva sotto i piedi e indecoroso affatto sotto quella volta», anche se lo scrittore lamentava «quel contrasto, e quella specie di controsenso di un impianto marmoreo sotto una cupola di verdura, che più d'ogni cosa ferisce l'occhio dell'osservatore e lo fa giudicare a tutta prima sfavorevolmente»⁽²⁵⁾.

Nel 1908-1909, Luca Beltrami, architetto del Castello, prosegue e porta a termine l'opera in modo definitivo⁽²⁶⁾ avvertendo che:

alla sala delle Asse sia riservato di dare risalto all'intrinseco interesse che le viene dalla geniale decorazione della volta e [...] abbia particolarmente a dare l'impressione di ambiente dell'epoca, solo ammettendo l'eventualità che in qualche vetrina di limitate dimensioni e discoste dalle pareti abbiano ad essere raccolti quegli oggetti d'arte e memoria più intimamente collegati colla vita degli Sforza nel Castello⁽²⁷⁾.

Questo fascicolo contiene anche altra documentazione relativa ad alcuni lavori nel Castello commissionati al Rusca e risalenti al 1903. La cifra di Lire 8085,50, molto alta, e che potrebbe per questo motivo far pensare a un acconto relativo ai restauri della volta, è forse da riferirsi ad altri incarichi, magari a quelli «per completare l'adattamento dei locali destinati alla Galleria d'Arte Moderna» oppure, in parte, per i lavori eseguiti nella ponticella di Ludovico il Moro⁽²⁸⁾.

Nel 1909, l'avvocato Pietro Volpi, già finanziatore del restauro del 1902, è nuovamente coinvolto nel definitivo allestimento, come si evince dalla lettere inviatagli dal pro-sindaco Bassano Gabba. Tra la documentazione compare anche un elenco dei «benemeriti del Castello» invitati all'inaugurazione che si svolse il 2 giugno 1909; tra di essi il marchese Carlo Ermete Visconti, Giulio Carotti, Angelo Pavia, Ernesto Rusca, Raineri Arcaini, Diego Sant'Ambrogio, Pompeo Castelfranco, Ugo Nebbia, Aldo Noseda, Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, tutti protagonisti, a vario titolo e con diverse competenze, di quella stagione culturale che vide nel ripristino 'in stile' del Castello Sforzesco un momento civile molto sentito che aveva vista interessata la cittadinanza milanese fin dalle Esposizioni Riunite del 1894⁽²⁹⁾.

La causa civile Robecchi, vedova Rusca, contro il Comune di Milano (1953-1957)

La lunga causa, intentata da Margherita Robecchi allo scopo di ricevere dal Comune di Milano dei sostentamenti motivati dalle difficili condizioni economiche nelle quali si trovava la donna, ha una serie di precedenti, risalenti fin dai tardi anni Trenta, epoca nella quale il Rusca decise di stabilirsi a Genova per motivi di salute. Dagli atti processuali emergono alcuni aspetti degni di interesse: una serie di lavori compiuti dal Rusca nel suo periodo milanese e da lui stesso documentati e una più corretta cronologia rispetto ai dati anagrafici del decoratore e restauratore; alcune indicazioni sullo stato della Sala delle Asse che, con le dovute precauzioni, concorrono ad aumentare la nostra conoscenza sulle condizioni originarie della volta prima del restauro, che come sappiamo, sono alquanto carenti.

In due lettere indirizzate dal decoratore al sindaco di Milano⁽³⁰⁾ nel 1945 e nel 1946, questi afferma di aver lavorato per il Comune per 25 anni consecutivi, di essere nato a Viggiù il 15 agosto 1864, e di essersi trasferito a Genova nel 1939, a causa di una malattia che consigliava un clima migliore. Il Rusca ricorda, a saggio delle sue qualità, numerose opere eseguite a Milano nei decenni precedenti:

Ora descriverò in breve i lavori da me eseguiti non solo nel Castello Sforzesco di Milano di cui il capolavoro è la Sala delle Asse rintracciata sulle orme di Leonardo da Vinci, ma i restauri del Duomo di Milano di cui per dieci anni rinnovai le decorazioni delle cupole, nonché gli affreschi della cupola di Bramante nella chiesa di San Satiro da me eseguiti per cura della Commissione artistica Ministeriale; poi gli affreschi della loggia degli Ozi (sic), eseguii pure il rifacimento del grande arco della Galleria Vittorio Emanuele verso Tommaso Grossi più il disegno della parte centrale del pavimento della Galleria e stemmi adiacenti; ebbi l'incarico dal Comune di decorare il Palazzo Marino, la volta a stucchi della sala d'entrata e d'aspetto che da al Gabinetto del Sindaco ed altre sale⁽³¹⁾.

In altre lettere, scritte da Margherita Robecchi dopo la morte del marito, avvenuta a Genova il 30 giugno 1947, vengono precisate alcune circostanze che in parte confermano il fatto che Ernesto Rusca fosse stato effettivamente retribuito⁽³²⁾. Scrive il 10 novembre 1952 l'avvocato Giuseppe Di Lorenzo di Milano, che sostituiva l'assente avvocato De Donno, patrocinatore della Robecchi:

Venne deciso di affidare il compito di far rivivere l'affresco al giovane pittore Ernesto Rusca, dopo che si erano rifiutati il di lui maestro prof. Luigi Cavenaghi e il tedesco prof. Paul Müller Walde, di assumere tale poderosa impresa. [...] Ma l'opera che ora gli si richiedeva non era già, come le altre, un restauro, ma un completo rinnovo e coloro che gli accordarono fiducia, sapevano molto bene quale ardua impresa a lui assegnavano. [...] Si trattava di scoprire, su di una superficie di oltre 400 metri quadrati, dalle ormai ben poche tracce, che ancora qua e là coloravano la volta della sala, il sistema ornamentale dell'affresco, che un giorno l'aveva abbellita. Quello che rimaneva era ben poco; eppure [era] da quegli indizi che occorreva rifare, si noti bene, con la massima fedeltà, l'intero primero affresco⁽³³⁾.

Comincia qui ad emergere, come confermerà in altre lettere la vedova, l'opinione secondo la quale solo alcune tracce erano rimaste del segno leonardesco, anche se, in quella sede, tale affermazione serviva ad avvalorare la grande capacità del restauratore nell'interpretare, da pochi elementi, l'idea originaria. Scrive la vedova nel 1954 a proposito del marito: «ridipintore della Sala dell'Asse di Leonardo da Vinci, da lui ideata ispirandosi s'un tralcio scolorito di Leonardo da Vinci [...] avendo disegnato tutto il grandioso dipinto del pergolato» e, in altra missiva, «autore del famoso magnifico dipinto su grandioso pergolato che di Leonardo da Vinci erano scomparse le tracce»⁽³⁴⁾. L'eco di questo anomalo processo, intentato a distanza di mezzo secolo, incuriosì anche la stampa che si occupò dell'avvenimento in più occasioni⁽³⁵⁾. Nel corso delle indagini venne contattato anche il figlio del defunto avvocato Volpi il quale, ricordando che il padre nel 1903 aveva contattato il decoratore per affidargli i lavori nella cappella funeraria di famiglia in una villa di proprietà sul lago di Como, era convinto del fatto che se l'artista non fosse stato retribuito l'anno precedente, difficilmente avrebbe nuovamente lavorato per il finanziatore del restauro della Sala delle Asse⁽³⁶⁾.

Queste informazioni, tratte dal grande patrimonio degli archivi comunali cittadini,

forniscono qualche indicazione di corredo per lo studio della Sala delle Asse; contestualmente sorgono spontanei alcuni interrogativi sulle condizioni dei residui brani vinciani occultati dall'attuale doppio restauro che da ormai oltre un secolo tiene sospeso il giudizio su un'opera della quale solo concettualmente possiamo ancora intuire la grandezza compositiva. È ragionevolmente auspicabile però che il proseguimento delle ricerche e il lavoro di restauro – in corso mentre stiamo scrivendo – possano finalmente dirimere la questione e parlarci della volta della Sala delle Asse come di un'importantissima opera decorativa, dal forte carattere simbolico, realizzata da Leonardo da Vinci, nello stesso torno di anni, a poche centinaia di metri di distanza dal capolavoro del *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie.

Le informazioni proposte in questo contributo sono il risultato di uno studio affidatomi dalla Direzione Cultura del Comune di Milano, in occasione di un progetto di ricerca, necessaria premessa per il futuro restauro della Sala delle Asse. Colgo l'occasione per ringraziare in particolare Francesca Tasso per il costante interesse e attenzione prestati al mio lavoro. Un debito di riconoscenza ho inoltre nei confronti di Ilaria De Palma, che ringrazio di cuore.

NOTE

- ⁽¹⁾ L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, lettera di dedica all'avvocato Pietro Volpi del 24 aprile 1902, in apertura al testo.
- ⁽²⁾ L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894, p. 696. Alcuni dettagli della decorazione della volta e del colore di fondo di una targa con iscrizioni vennero successivamente corretti dall'architetto (BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit., n. 1, p. 28, nota 1). Non è in effetti ben chiaro come Luca Beltrami abbia potuto vedere un pergolato di rose, mentre in modo più convincente spiega la differenza di colore, «azzurro cupo» e non «bianco», in una delle targhe, in quanto nel 1894 l'intonaco non era stato ancora adeguatamente ripulito. A tale proposito: M.T. FIORIO, "Infra le fessure delle pietre": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo-21 maggio 2006) a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano 2006, p. 22. Le indagini condotte negli ultimi decenni sulla specie arborea pensata da Leonardo da Vinci per la volta della sala, hanno fatto propendere per l'individuazione della pianta del gelso, o gelsomoro, con significative connessioni simboliche con la persona del duca Ludovico Maria Sforza. Su questo argomento si può leggere C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 147-148, luglio-ottobre (2012) (in corso di pubblicazione).
- ⁽³⁾ In particolare due documenti, molto noti alla critica, certificano alcuni interventi di Leonardo per la «Sala negra» e la «camera grande da le asse». Le due lettere, conservate presso l'Archivio di Stato di Milano (ASMi) hanno la seguente segnatura archivistica: ASMi, Autografi, cart. 102, fasc. 34, 20 e 21 aprile 1498. Per la bibliografia e la trascrizione relativa ai due documenti si rimanda a: *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999, pp. 111-112.
- ⁽⁴⁾ Per le informazioni più recenti sulla Sala delle Asse si rimanda a tre saggi di Maria Teresa Fiorio: "Tutto mi piace": *Leonardo e il castello*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 172-179; EAD, "Infra le fessure delle pietre"... cit. n. 2; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», 32 (2007), pp. 101-140. Per altri contributi specifici sull'argomento in oggetto si segnala: P. COSTA, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, «Archivio Storico Lombardo», serie XII, vol. VII (2001), pp. 195-217 e, della stessa autrice, *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Ph. D. thesis, University of Pittsburgh, 2006. Questo elaborato costituisce il primo tentativo di fornire un elenco di documenti inerenti la sala, con relativa trascrizione. Il punto di partenza fondamentale per gli studi resta comunque il saggio di Luca Beltrami *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1 (edito in 300 copie). Un'altra versione con identico testo e limitate modifiche nell'impaginazione, ma con tiratura in 100 esemplari, riporta in prima di copertina una variante del titolo: *In memoria di Alessandrina Volpi-Bassani MCMII*, incorniciato da nodi vinciani.
- ⁽⁵⁾ Per un compendio sui lavori dell'architetto Beltrami al Castello: A. BELLINI, *Il castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello Sforzesco...* cit., n. 4, pp. 225-268. In particolare alle pp. 250-257 è presentata una bibliografia degli scritti del Beltrami a proposito del Castello di Milano.
- ⁽⁶⁾ Soltanto Gustavo Frizzoni sembra essere stato testimone diretto dello stato della sala prima del 1901, ma il suo ricordo ci viene consegnato ad alcuni anni di distanza solo da Francesco Malaguzzi Valeri che scrive «Ci convien tuttavia ricordare che un vecchio studioso dell'arte lombarda che ebbe modo di esaminare, prima dell'attuale rifacimento, le poche tracce intatte della originale

decorazione floreale della gran sala, (che nel lato della finestra si sviluppava da un grosso tronco dipinto in basso e oggi ricoperto) ha conservato l'impressione che essa, per spontaneità e vivacità di fattura, fosse veramente affine a quella dei festoni che circondano gli stemmi ducali nel Refettorio delle Grazie». Lo studioso prosegue in nota: «È il dott. Gustavo Frizzoni, che ci comunicò questa sua impressione». Il testo in: F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, I-IV, Milano 1913-1923, II, p. 562 e nota 1. Quarant'anni più tardi ritornò sull'argomento Giuseppina Fumagalli: «Fotografie di quanto s'andò scoprendo nelle due riprese dei lavori [qui la Fumagalli si riferisce alle prime indagini di Beltrami del 1885 e a quelle successive del periodo 1893-1900] non esistono, poiché se fossero state fatte e conservate, dovrebbero trovarsi nel lascito Beltrami o nell'Archivio fotografico del Castello Sforzesco, presso cui dal prof. Baroni stesso, che qui ringrazio, ne fu fatta inutile ricerca» (G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Roma 1954, p. 413). La studiosa ricorda ancora, in altro testo, a proposito del secondo restauro novecentesco, eseguito da Ottemi Della Rotta nel 1955-1956, che: «la volta [...] fu oggetto anch'essa di sparsi assaggi che misero il restauratore Della Rotta alla presenza d'un restauro antecedente a quello del Rusca, ottocentesco, e che si stimò conveniente conservare» (G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa 1959, p. 56). Di questo restauro ottocentesco, davvero poco credibile, non ho trovato altri riscontri. Una ricerca condotta nell'Archivio Giuseppina Fumagalli, conservato presso la Biblioteca Leonardiana di Vinci, e basata sullo studio del carteggio con alcuni corrispondenti milanesi della studiosa, non ha prodotto nuovi risultati. Ringrazio per queste informazioni Monica Taddei, responsabile della Biblioteca Leonardiana di Vinci. Su alcune di queste indicazioni cfr: FIORIO, LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse...* cit. n. 4, pp. 106-108 e nota 12, p. 106.

⁽⁷⁾ In una lettera del 3 marzo 1902 il fotografo Carlo Fumagalli scriveva alla Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia, sollecitandone il personale a «mettermi a portata tosto sarà scoperta la volta – per bene fotografarla – anche in tricromia», Milano, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio (ASBAMi), Milano, Castello Sforzesco; 1901-1910, 2994- AV. 137. Una di queste fotografie venne riprodotta nell'album *Il Castello di Milano e i suoi musei d'arte*, Milano 1902, edito dallo Stabilimento Montabone. Nella lettera sopra citata il Fumagalli non fa riferimento alcuno al fatto che ci fossero state in precedenza altre riprese fotografiche. Per Carlo Fumagalli e lo stabilimento Montabone: S. REBORA, G. SASSI, scheda *Luigi Montabone*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839/1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011) a cura di S. Paoli, Torino 2010, pp. 291-292. Per tutte le fotografie riguardanti la Sala delle Asse che mostrano le fasi successive della sua storia novecentesca si rimanda al saggio di Silvia Paoli contenuto in questo volume.

⁽⁸⁾ BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1, pp. 43-50.

⁽⁹⁾ Al di là delle ben note polemiche che accompagnarono gli esiti del lavoro e che videro protagonisti, tra gli altri, Adolfo Venturi e Francesco Malaguzzi Valeri, va osservato che la nuova volta 'restaurata' dal Rusca diede il via a discussioni appassionate sul nascente stile liberty e sull'idea che Leonardo stesso ne fosse stato un precursore. In termini lusinghieri ne aveva parlato Giovanni Angelo Reyceud, lamentando il fatto che nella galleria che ospitava il padiglione di arte decorativa moderna, all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna svoltasi a Torino nel 1902, fosse esposto, in posizione subordinata, un quadro nel quale erano incorniciate alcune riproduzioni eliotipiche raffiguranti le pitture murali della Sala delle Asse, auspicando che gli fosse riservato un posto migliore, «magari nella grande rotonda, presso l'entrata della sezione italiana». In effetti il quadro fu poi trasportato e posto all'ingresso della Galleria Italiana. Dice il Reyceud: «Perché è lui, il grande Leonardo che, maestro insuperato nella così detta, grande pittura, non disdegnando di occuparsi di pittura decorativa, [...] lasciava, nel Castello Sforzesco, nella

sagrestia delle Grazie e nel portico della casa già Aliprandi, saggi sorprendenti della sua originale quanto feconda fantasia». Un'opera di precursore dunque per il Reycend, al quale rispose polemicamente Alfredo Melani, teorico dell'*arte nova*, affermando: «un artista di Milano [Ernesto Rusca] tolse indi il motivo che Leonardo avrebbe dato per il soffitto di detta sala a tronchi d'albero intrecciati ed infogliati, tolse questo motivo per mettere assieme una sala destinata all'Internazionale di Torino» e proseguì concludendo: «Sì, Leonardo fu precursore dell'Arte Nova e non poteva non esserlo, ma non col soffitto della Sala delle Asse», che il Melani riteneva essere un totale rifacimento del Rusca perché «fu rifatto tutto, non restaurato» e «cotal soffitto è una delle peggiori cose del Castello di Porta Giovia».

Per i due articoli: G.A. REYCEND, *Un precursore*, «L'Arte decorativa moderna», 4 (1902), pp. 123-128; A. MELANI, *Nell'arte e nella vita: persone, luoghi, cose presenti*, Milano 1904, pp. 425-429. Per la segnalazione del saggio di Alfredo Melani ringrazio Simone Bertelli.

- ⁽¹⁰⁾ Nell'estate del 1954, oltre un anno prima rispetto al secondo restauro novecentesco, realizzato da Ottemi Della Rotta nel biennio successivo, riemerse il monocromo leonardesco che era stato, nel 1909, occultato dalle spalliere e dalla tappezzeria di Beltrami il quale aveva affermato che: «sebbene non manchi di un certo carattere, si presenta però come lavoro eseguito durante il periodo della dominazione spagnola» (BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1, p. 67). Nei primi mesi del 1954, quando venne eliminata la pavimentazione marmorea per consentire l'installazione dell'impianto di riscaldamento a pavimento e la contestuale rimozione delle spalliere, riemersero le tracce occultate cinquant'anni prima; questo importante ritrovamento suscitò subito l'attenzione del conservatore Costantino Baroni e del sovrintendente ai Monumenti della Lombardia Luigi Crema. Il 30 giugno 1954 quest'ultimo scriveva: «Avendo presa visione dei monocromi emersi nella Sala delle Asse in seguito a rimozione vecchie tappezzerie, si richiama l'attenzione sulla necessità di procedere a sistematica e totale serie di assaggi esplorativi da affidarsi ad esperto restauratore d'accordo con questa Sovrintendenza» (ASBAMi, Milano Castello Sforzesco I, F/5/1509, 30 giugno 1954, il sovrintendente Luigi Crema alla Ripartizione Belle Arti del Comune di Milano). Quasi un anno dopo, il 22 marzo 1955, sempre il sovrintendente Crema: «Nel corso dei lavori per la sostituzione della sistemazione beltramesca della nota 'Sala delle Asse' del Castello Sforzesco, sono stati asportati i banconi e il damasco steso al di sopra di essi sulle pareti. In tale occasione sono apparsi interessanti resti monocromi, raffiguranti un tronco fortemente delineato uscente da una roccia, tronco che trova la sua prosecuzione nella ramificazione dipinta sulla volta. A seguito di questa scoperta sono stati praticati nella volta stessa degli assaggi e si è visto come la ridipintura compiuta dal pittore Rusca una cinquantina di anni fa rispecchi assai poco fedelmente la decorazione originaria attribuita a Leonardo, quale è apparsa al di sotto della detta ridipintura in leggibili resti. In tale condizione, nel mentre il restauratore Della Rotta è incaricato di eseguire un saggio di sistemazione di quanto si è scoperto e di compiere altre ricerche sotto la ridipintura, d'accordo con la Sovrintendenza alle Gallerie si chiede a codesto Ministero un sopralluogo da parte del Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti per l'esame dell'importante problema» (ASBAMi, Milano Castello, Pratica Monumentale A.V. 204, 2994, lettera del Sovrintendente Luigi Crema del 22 marzo 1955 al Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti). Nello stesso fascicolo è presente una copia della seduta straordinaria del Consiglio Comunale del 4 maggio 1955 che conferisce il lavoro di restauro degli affreschi della Sala delle Asse al professor Ottemi Della Rotta, per un compenso di Lire 6.685.000. Per la riscoperta del monocromo: C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», vol. LXXXVIII, fasc. I-II, (1955), pp. 21-32. Nel corso delle ricerche ho potuto fortunatamente parlare col restauratore Andrea Mandelli, che nel 1956 collaborò col Della Rotta. Da quanto sinora appreso, il Mandelli ha ricordato che, dopo una iniziale idea di eliminare il rifacimento precedente, si pre-

ferì essere molto cauti, per il timore di cancellare anche le preesistenti tracce a tempera, costituite da più interventi di restauro. Si trattò in parte di un lavoro di pulitura con l'aggiunta successiva di un fissativo; questa operazione avvenne con mollica di pane, acqua e alcool. Andrea Mandelli ha ricordato che nel cantiere di lavoro erano presenti anche il restauratore Costantino Belotti di Tre-scuro Balneario, il pittore Angelo Sesti di Bergamo e Alessandro Volpi, zio di Ottemi Della Rotta. Nell'esprimere gratitudine ad Andrea Mandelli per queste notizie, auspico di poter in futuro rendere conto, con maggiore puntualità di informazioni, dell'andamento del restauro del 1955-1956 del quale, purtroppo, non è rimasta alcuna relazione.

- ⁽¹¹⁾ Per la genesi della sala, dal Beltrami definitivamente battezzata 'Sala delle Asse': L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza. MCCCCL-MDXXXV*, Milano 1885; BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 2; L. BELTRAMI, *Guida storica del Castello di Milano. 1368-1894*, Milano 1894; per i lavori successivi al 1894: BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1.
- ⁽¹²⁾ Nella *Relatione generale della visita et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dall'infrascritti ingegneri regii camerali, per ordine dell'illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno M.DC.LXI.*, Milano 1661, la camera della torre è il «salone in testa» e non «la quadra con volta a lunette e dipinte» come affermato da BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1, p. 66; l'architetto confondeva l'ambiente di nostro interesse, che pure è una camera quadrata, con la «quadra» oggi corrispondente alla sala 4 del percorso dei musei, anch'essa in posizione angolare ma dalla parte opposta del medesimo braccio della corte; questo ambiente risultava voltato e dipinto ma verosimilmente in epoca successiva rispetto alle pitture murali realizzate da Leonardo. Questo spiegherebbe la buona visibilità della decorazione alla metà del XVII secolo, rispetto a quella della sala della torre, che dunque doveva già presentarsi di difficile lettura e tale forse da non meritare una menzione aggiuntiva sullo stato degli affreschi della volta. Infatti gli ingegneri camerali si limitavano a osservare: «Segue detto salone in volta [...], duoi fenestroni grandi». Quella affermazione di Beltrami, ormai storicizzata nel corso del secolo scorso, costituiva una ferma testimonianza della visibilità della decorazione nei secoli successivi all'intervento di Leonardo, ma andrebbe oggi espunta dalla pur carente documentazione a riguardo della sala. Una conferma a quest'ultima lettura in A. SCOTTI TOSINI, *Difendersi ed abitare in una fortezza: le trasformazioni del Castello di Milano in età spagnola*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, Atti del Convegno Internazionale (L'Aquila, 6-8 marzo 2002) a cura di A. Marino, Roma 2003, pp. 93-102, in particolare p. 100, con una restituzione planimetrica del piano terreno della corte ducale nel secolo XVII.
- ⁽¹³⁾ Gli archivi milanesi esaminati sono: Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio (ASBAMi); Archivio Civico di Milano (deposito), nelle sedi di via Deledda e via Mambretti, d'ora in poi ACMi, Deledda e ACMi, Mambretti.
- ⁽¹⁴⁾ Per altre informazioni sulla biografia e attività di Ernesto Rusca (1864-1947) si rimanda a: R. PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, palazzo della Triennale, 10 novembre - 31 dicembre 1997, a cura di L. Baldrighi, Milano 1997, pp. 174-185; O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 83-98; P. CORDERA, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *ibidem*, pp. 99-105. Ringrazio Paola Cordera per alcune informazioni sull'attività del Rusca.
- ⁽¹⁵⁾ Un ringraziamento, per l'attenzione e la cortesia prestatemi a Ivana Novani per ASBAMi, e ai

signori Campanale e Bonfanti rispettivamente per ACMi, Mambretti e ACMi, Deledda.

- ⁽¹⁶⁾ ASBAMi, Milano Castello, Pratica Monumentale, A. V. 204, 2994, lettera del 20 agosto 1951 dell'avvocato Augusto De Donno al Sindaco di Milano; cfr. FIORIO, LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse...* cit. n. 4, p. 104, nota 7.
- ⁽¹⁷⁾ ASBAMi, Milano Castello Sforzesco I, F/5/1509.
- ⁽¹⁸⁾ ACMi, Mambretti, Fondo Storico, Beni Finanze Comunali, cart. 158, fasc. 2. In sostituzione del fascicolo mancante corrisponde una nota di collocazione d'archivio con la quale la Ripartizione Legale ritirava la pratica n. 66549 del 1909 in data 8 gennaio 1953. In una nota del 31 gennaio 1900 su tutte le spese per l'allestimento dei musei scriveva Angelo Pavia, direttore dell'Ufficio Tecnico Municipale: «Si ha un risparmio di L. 2108,62 dovuto per la maggior parte a non aver eseguito la pavimentazione della sala terrena della torre quadrata il cui restauro definitivo venne rimandato a tempo indefinito quando si potrà ripristinare il grande dipinto della volta attribuito a Leonardo» (ACMi, Mambretti, Fondo Storico, Beni Finanze Comunali, cart. 157, fasc. 4). In ACMi, Mambretti, Fondo Storico, Beni Finanze Comunali, cart. 159, fasc. 4, abbiamo la menzione di altri pagamenti devoluti a Ernesto Rusca: per il 1910 una nota per Lire 230 a «Cav. Rusca Ernesto, residente in Via Castelfidardo 2». Per l'anno 1914, ed è la data più avanzata allo stato attuale in nostro possesso per i lavori che il Rusca eseguì nel Castello, un importo di Lire 734,55. In entrambi i casi non abbiamo un riscontro diretto di quali fossero gli incarichi commissionati al pittore. L'assenza del fascicolo «Inaugurazione della Sala delle Asse del Castello Sforzesco» è stata segnalata da C. DI BIASE, *Luca Beltrami e il progetto per il Castello Sforzesco di Milano. Note sul metodo e sul cantiere di restauro*, «Libri & Documenti», 3 (1994), p. 58, nota 57. La coincidenza tra due date (ritiro pratica in ACMi, Mambretti e menzione di udienza di causa civile in ASBAMi) che si riferiscono agli stessi argomenti presenti in due differenti archivi, ha fatto supporre che una cartella così nominata potesse essere stata allegata dalla direzione del Castello e dalla Soprintendenza per corroborare la posizione comunale nell'occasione di un processo. Del faldone processuale non si aveva però menzione durante le ricerche; solo in un secondo momento, consultando le delibere di giunta della prima metà degli anni Cinquanta – e corretto un errore che assimilava sempre il nome della vedova di Ernesto Rusca come Rabecchi, e non Robecchi – si è potuto trovare negli inventari decennali dell'archivio di via Deledda la relativa menzione e regesto con segnatura corrispondente del faldone fantasma. Unita alla lunga pratica processuale che vide protagonista la signora Margherita Robecchi, è apparso così, ancora unito dopo 60 anni, anche il fascicolo antico, quello nominato «Sala delle Asse 1903-1909», di pertinenza dell'Archivio di deposito di via Mambretti ma mai reintegrato nella sua collocazione naturale dopo il termine del processo. Per il fascicolo «Sala delle Asse 1903-1909»: ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957; dall'Indice Atti Schedati, Decennali 1948/1957, M-Z, alla voce «Robecchi Margherita: Vertenza con vedova pittore Rusca circa restauro di un dipinto nel Castello Sforzesco operato nella Sala delle Asse e attribuito a Leonardo da Vinci restaurato per iniziativa Avv. Pietro Volpi», protocollo 64181/1955. Allegato al fasc. 37/1957 risulta la pratica «Sala delle Asse 1903-1909» con protocollo finale 66549. Negli Atti del Comune di Milano, Delibere di Giunta, con seduta del giorno 30 gennaio 1953, si delibera di stare in giudizio nella causa promossa da Margherita Robecchi con atto di citazione del 29 dicembre 1952.
- ⁽¹⁹⁾ ASBAMi, Milano, Castello Sforzesco, 1901-1910, A.V. 137, 2994; da una lettera indirizzata dal Gabinetto del Sindaco all'architetto Gaetano Moretti si apprende che, per l'impossibilità di intervenire da parte del sindaco Giuseppe Mussi alla cerimonia stabilita per il 7 maggio, si decise di procrastinare l'inaugurazione a sabato 10 maggio, alle ore 16. Tra gli invitati alla cerimonia figurano i nomi di Ernesto Rusca, Corrado Ricci, Giulio Carotti, Luigi Cavenaghi, Elia Lattes, Carlo Romussi, Cesare Beruto.

- ⁽²⁰⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, prot. gen. 66549 del 4 giugno 1909.
- ⁽²¹⁾ La realizzazione della pavimentazione in marmo venne eseguita da Leopoldo Ferradini, «decoratore in gesso, cemento e pietre», che rivestì il suolo della sala per una superficie complessiva di 237 metri quadrati, comprensiva dei vani delle finestre. L'ultima fattura per fornitura del marmo risale al 17 dicembre 1907 (Milano, Raccolta Beltrami, C,III,24); G. CAROTTI, *La decorazione di Leonardo nella sala "delle asse" nel Castello Sforzesco di Milano*, «L'Arte», 3-4 (1902), pp. 122-123.
- ⁽²²⁾ *La Sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, «Emporium», 90 (1902), pp. 475-477.
- ⁽²³⁾ BARONI, *Tracce pittoriche...* cit. n. 10, pp. 21-22.
- ⁽²⁴⁾ *Ibidem*, p. 22.
- ⁽²⁵⁾ D. SANT'AMBROGIO, *Nel castello di Porta Giovia. Il pavimento a marmi policromi della sala delle Asse*, «L'Osservatore cattolico», 21 marzo 1908 (articolo consultato da ritaglio di giornale, Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca d'Arte, Op-B 519).
- ⁽²⁶⁾ L'allestimento voluto da Luca Beltrami verrà definitivamente rimosso solo nel 1954, all'interno del nuovo progetto di sistemazione dei musei affidato, nel dopoguerra, al gruppo di architetti BBPR. Come si evince da alcune fotografie, la tappezzeria rimossa è la stessa che compare in alcune immagini dell'apparato beltramiano. Anche in questa circostanza si rimanda alle immagini pubblicate nel saggio di Silvia Paoli presentato in questo volume.
- ⁽²⁷⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, prot. gen. 66549 del 4 giugno 1909, lettera del 24 maggio 1909, Luca Beltrami al pro sindaco Bassano Gabba. Negli anni 1929-1930, sotto la direzione di Giorgio Nicodemi, venne realizzato l'impianto di illuminazione della Sala delle Asse. La ditta Mazzucotelli fornì otto lampadari a tre braccia di dodici luci in ferro battuto, eseguiti e montati nel dicembre 1929 per lire 4800. La ditta Zois creò l'impianto a luce indiretta riflessa dal basso realizzato entro il settembre 1930 e pagato Lire 7800 (ACMi, Deledda, Segreteria Generale, fasc. 364, 1933). Per questo arredo «improntato ad una concezione eminentemente simbolistica e dannunziana quale era espressa contemporaneamente dal culto artigianato di De Carolis e Mazzucotelli» si veda BARONI, *Tracce pittoriche...* cit. n. 10, p. 22.
- ⁽²⁸⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, prot. gen. 66549 del 4 giugno 1909: note dell'ingegner Angelo Pavia del 15 febbraio e 4 agosto 1903.
- ⁽²⁹⁾ Nella minuta di una lunga lettera del 6 marzo 1901, Luca Beltrami indicava all'avvocato Pietro Volpi, a seguito di un incontro tra i due avvenuto il giorno precedente, di onorare la memoria della defunta moglie con il ripristino della decorazione pittorica della Sala delle Asse, ricordando i precedenti storici che facevano di questa camera «la principale, quella d'onore nell'appartamento ducale». Una certa prudenza sembrava animare l'architetto quando affermava che nel motivo decorativo «non è difficile né arduo il ravvisare un concetto ispirato e diretto dallo stesso Leonardo da Vinci» (ASBAMi, Milano, Castello Sforzesco; 1901-1910, 2994-A.V.137). Sette anni dopo l'assessore anziano e pro sindaco della città Bassano Gabba (sindaco di Milano dal 9 novembre 1909 al 21 giugno 1910) invitava nuovamente Pietro Volpi a presenziare alla cerimonia di inaugurazione prevista per le ore 14.30 del 2 giugno 1909 (ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, prot. gen. 66549 del 4 giugno 1909, lettera del pro sindaco Bassano Gabba all'avvocato Pietro Volpi del 29 maggio 1909).
- ⁽³⁰⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, lettere di Ernesto Rusca del 2 dicembre 1945 e 19 marzo 1946 al sindaco di Milano Antonio Greppi. Le missive sono integralmente riportate negli atti del processo in copie dattiloscritte, aventi pari fede giuridica rispetto agli originali.

- ⁽³¹⁾ Ernesto Rusca, originario di Rancate, nel Canton Ticino, risulta, dagli archivi parrocchiali della chiesa di Santo Stefano, essere nato a Viggiù il 15 agosto 1864 da Luigi (Rancate, 1826-Lugano, 1909), muratore, e da Angela Casanova (Ligornetto, 1829-Milano, 1874). Ernesto Rusca sposò a Milano Margherita Robecchi (Milano, 1878-Genova, 1962) il 2 gennaio 1904; non risultano figli della coppia. Il precoce decesso della madre e di un fratello del pittore a Milano, nel 1874 e nel 1886, lasciano ipotizzare un trasferimento della famiglia nel capoluogo lombardo in una data precedente al 1874. Ernesto Rusca morì a Genova il 30 giugno 1947. Non abbiamo informazioni certe sulla sua formazione, che non risulta, dalle ricerche svolte, aver preso avvio nella famosa Scuola d'Arte Industriale attiva a Viggiù fin dal 1872: un ulteriore elemento a confermare che il Rusca fosse a Milano fin da bambino e che la sua formazione possa essere avvenuta direttamente in ambito braidense. Per le notizie anagrafiche ringrazio Francesco Rizzi della biblioteca comunale di Viggiù e Marco Robbiani dell'Ufficio di Stato Civile di Mendrisio. Le ricerche, seppur infruttuose, svolte presso la SOMS di Viggiù, che conserva l'archivio della Scuola d'Arte Industriale, sono state favorite dal presidente Dario Sanarico, e facilitate dall'archivista e conoscitore della storia locale Giovanni Molina; a entrambi va il mio ringraziamento. Per la bibliografia sull'artista, molto scarsa, si rimanda alla nota 14 di questo contributo; cfr. anche: P. ARRIGONI, *Rusca Ernesto*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-XXXVII, Leipzig 1907-1950, XXIX, 1935, p. 218. Si è potuta verificare la veridicità delle affermazioni di Ernesto Rusca almeno per quanto riguarda il disegno dello stemma centrale posizionato nell'ottagono della Galleria Vittorio Emanuele, del quale il decoratore predispose i disegni dei cartoni nel 1911 (L. GIOENI, *L'affaire Mengoni*, Milano 1995, p. 182, nota 91).
- ⁽³²⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, lettera di Margherita Robecchi al Podestà di Milano del 18 novembre 1946: «l'opera sua ammirata nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco [...] gli venne pagata 15000 lire!»; e, ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, Margherita Robecchi al sindaco Greppi il 22 aprile 1950: «acutizzandosi sempre più la crisi nell'arte nessuno compra quadri nemmeno a basso prezzo, [...] ho cercato di fare un vitalizio coll'Istituto Nazionale, [...] cedendogli i pregiati dipinti di mio marito e mi opposero un rifiuto».
- ⁽³³⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, atto di citazione in giudizio del 10 novembre 1952, relazione dell'avvocato Di Lorenzo.
- ⁽³⁴⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, lettera di Margherita Robecchi a Ciro Fontana, segretario generale del Comune di Milano, del 20 novembre 1954; ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, lettera di Margherita Robecchi a Ida Einaudi del 26 marzo 1955. In questa lettera la Robecchi ricordava che, in occasione della visita della famiglia reale al Castello nel 1905, il consorte era stato insignito dal re del titolo di Cavaliere della Corona d'Italia.
- ⁽³⁵⁾ *I restauri dell'affresco nella sala delle asse al Castello*, «Corriere della Sera», 30 agosto 1951; *Non ancora pagato dopo mezzo secolo il restauratore di un affresco di Leonardo*, «L'Unità», 8 gennaio 1953.
- ⁽³⁶⁾ ACMi, Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957, lettera di Sandro Volpi a Ernesto Re, assessore agli affari legali del Comune di Milano, del 27 gennaio 1953; la cappella funeraria di villa Volpi-Bassani al Pizzo, sul lago di Como, venne progettata dagli architetti Augusto Brusconi e Luca Beltrami. La decorazione della volta, in graffito policromo, venne eseguita da Ernesto Rusca. Per i lavori relativi alla cappella: [L. Beltrami], *Cappella funeraria Volpi-Bassani al Pizzo (Lago di Como)*, «L'Edilizia moderna», anno XIII, luglio 1904, fasc. VII, pp. 25-27 (con tavv. XXXII-XXXIII di Luca Beltrami e Augusto Brusconi, senza numerazione di pagina).

La colonna di san Protaso dalla piazza del Castello al Museo di Sant’Ambrogio

Corinna Tania Gallori

Da pochi anni nel Museo di Sant’Ambrogio è stata accolta una piccola colonna (FIG. 1), praticamente sconosciuta agli studi sulla scultura lombarda. Su di essa è scolpita un’*Imago pietatis* del tipo più comune (Cristo che emerge fino a mezzo busto dal sepolcro, con le mani incrociate davanti a sé; FIG. 2), sormontata da un’iscrizione in carattere gotico rotondo disposta su quattro righe: «IN HOC LOCO UBI ERECTA EST HAEC COLUMNA | DECAPITATUS FUIT SANCTUS PROTHASIVS ANNO | AB INCARNATIONE D(OMI)NI LXVIII. DIE XVIII. | IUNII SUB COMITE ASTACIO»⁽¹⁾. Il rilievo è assai rovinato, tanto che è possibile distinguere solo la *silhouette* della figura, ma per quanto è possibile giudicare (e altre fonti lo confermano), non deve essere stato un lavoro di qualità eccelsa. I danni subiti, la perdita di dettagli come il volto del Cristo in pietà e la resa anatomica del nudo, rendono inoltre difficile proporre una datazione del pezzo. Per quanto artisticamente non eccelsa, la colonna può però vantare una ricca storia e rapporti con diversi eventi storici e monumenti milanesi. Come ci informa l’iscrizione latina sopra riportata, la colonnella segnava il luogo dove era stato decapitato san Protaso (o Protasio), martire milanese solitamente venerato ‘in coppia’ con il suo gemello Gervaso/Gervasio⁽²⁾. Il culto dei fratelli era stato (ri)messo in auge da un altro importantissimo santo locale, il vescovo Ambrogio. Prima del suo ‘intervento’, infatti, solo pochi milanesi si ricordavano vagamente di aver sentito parlare dei due martiri. La situazione mutò drasticamente il 17 giugno 386, quando, per divina ispirazione, Ambrogio ritrovò i loro corpi e li fece traslare nella basilica che poi finì per essere a lui stesso dedicata. Dopo questo evento, il culto dei due martiri fiorì, a Milano come in altre città, ma le informazioni sulla loro vita rimanevano pochissime. Solo tra la fine del V secolo e gli inizi del VI venne composta una *Passio* loro dedicata⁽³⁾. Secondo questo testo Gervaso e Protaso erano figli di due santi di Ravenna, Vitale e Valeria. In seguito al martirio dei genitori, essi cedettero tutti i beni della propria famiglia e si trasferirono a Milano. Dopo dieci anni vissuti religiosamente e in pace, i gemelli vennero denunciati come cri-

stiani al generale Astasio (o Anastasio), che si era fermato in città mentre si recava a guerreggiare coi marcomanni, e furono quindi condannati a morte. Protaso venne decapitato, Gervaso morì in seguito alle percosse ricevute. Nonostante la comparsa della *Passio*, la cronologia degli eventi rimase confusa grazie all'emergere di tradizioni alternative. Il testo collocava il martirio all'epoca delle guerre marcomanniche, ovvero in un periodo che va dal 166/167 al 188. Secondo la più tarda *Datiana historia mediolanensis*, invece, i fratelli sarebbero stati uccisi sotto Nerone, nel 54-68; infine, nella cronica medievale di Goffredo da Bussero l'evento è collocato al 72⁽⁴⁾. Meno incertezze si ebbero circa il luogo dove il martirio di Protaso era avvenuto, identificato con l'attuale area del Castello Sforzesco. Qui per ricordare l'evento era stata costruita una chiesa a lui dedicata, San Protaso *in campo intus*⁽⁵⁾, che finì per essere distrutta nel 1368 per volere di Galeazzo II Visconti. Secondo le cronache quattrocentesche di Donato Bossi e Antonio Pelotto, la colonnella del Museo di Sant'Ambrogio si ergeva proprio dove un tempo si trovava la demolita chiesa di San Protaso:

Bernabos uicecomes arcem aut uerius palatium quod magnitudi(n)e sua spatium a porta tonsa ad edes [sic] diui Nazarii occupabat fundat: seque(n)tiq(ue) anno totus opus completum est. Galeacius quoq(ue) ad emulationem [sic] fratris arcem porte [sic] iouis fundat: ob quam causam templum diui Protasii: quod fuerat ubi nunc ante arcem columella cum erea [sic] cruce uisitur ac plurimas sub ea parrochia domos diruit⁽⁶⁾.



FIG. 1 - Sala con la colonna di san Protaso. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, Museo di Sant'Ambrogio



FIG. 2 - Scultore lombardo, colonna di san Protaso, particolare dell'*Imago pietatis*. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, Museo di Sant'Ambrogio

Sia detto per inciso: a partire almeno dal 1686 esisteva un'altra colonna detta di san Protaso, che non ha nulla a che spartire con quella che qui interessa. Si trovava infatti in Porta Nuova, di fronte alla chiesa di Santa Anastasia, e doveva il suo nome al fatto di essere stata posta all'angolo della via di San Protaso oppure perché era di cura di una compagnia dedicata al santo martire⁽⁷⁾.

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, la colonnella 'del Castello' venne ricordata anche da un altro storico milanese, Tristano Calco, che ne lasciò un impietoso giudizio in un passo della sua storia patria dedicato al martirio di san Protaso: «nec fide digna habeatur columna, quae adhuc manet iuxta Iouis arcem [...] sed nec verba ipsa, nec characteres litterarum illis temporibus congruant; (quippe longe posterius, & a parum peritis sculpta columna fuit)»⁽⁸⁾. A parte il giudizio (negativo) di qualità, quanto interessava era l'iscrizione dell'opera, in particolare la sua collocazione dell'evento al 69 d.C. Secondo lo storico la colonnella non era testimonianza degna di fede, in quanto il carattere epigrafico dell'iscrizione era più tardo rispetto agli eventi che commemorava.

Dopo la testimonianza di Tristano Calco, le tracce della colonna si perdono. Sembrerebbe essere stata accidentalmente interrata durante i lavori occorsi alle fortificazioni del Castello nel corso del Cinquecento⁽⁹⁾, stando almeno a quanto raccontato all'inizio del secolo successivo. Nel 1602 infatti, secondo il resoconto del padre Levita Riferra,

[...] per maggior commodità di quel Castello, sua Signoria Illustrissima [il prefetto Jusepe Vazquez de Acuña] desse ordine ad alcuni maestri, et altri lauoratori, che con diligenza attendessero à spianare vna parte della piazza la quale stà in fronte di quella gran fortezza per renderla più spaciosa, vguale, & anco più libera per il qual ordine (essendo essequito delle maestranze) si transportaua il terreno cauato da luochi più alti alli più bassi, e mentre dico, che si attendeua all'opera, occorse, che cauando, s'accostarono vicini alla riuu della fossa, doue erano necessitati di abbassarui alquanto più il terreno; onde iui cauando, impensatamente vi scopersero vna colonna di marmo corcata, la quale essendo nettata dal lessso, & dal terreno, la ritrouarono⁽¹⁰⁾.

Una versione dei fatti leggermente diversa viene fornita nel 1656 da Giovan Pietro Puricelli:

Atqui re vera tunc etiam recta stabat, quando demùm inuenta fuit; sicut etiam tum item stabat, cùm Tristanus Chalcus eam scriberet Historiae suae partem [...]. Procedente tamen inde tempore, paulatim aggestione terrae, quae in plateam illam hinc inde comportaretur, ità demum iam Anno Domini Millesimo sexcentesimo-secundo occulta, vt discerni non posset, quidnam rei significaret. Terrae siquidem supereminebat solum eius capulum, quod altitudinis est fermè cubitalis, & è lato rotunda in acutum tendens desinit in sphaericam pilam. Cui quidem pilae nonnumquàm semetipsos superedisserunt homines fide digni, & adhuc superstites, è quorum testimonio & ore statum describo Columellae huius priusquàm demùm è tenebris in apertum & altum extraheretur⁽¹¹⁾.

L'erudito prosegue notando la perdita della croce di bronzo vista da Donato Bossi a fine Quattrocento. In seguito alla riscoperta della colonna, l'allora prefetto del Castello Jusepe Vasquez de Acuña si preoccupò che fosse ricollocata, le eresse intorno una cancellata per proteggerla e vi unì un'iscrizione commemorativa su di una «tauola di marmo bianco»⁽¹²⁾, andata perduta:

D(EO). O(PTIMO). M(AXIMO). | PHILIPPO III · HISPANIARVM REGE | ET MEDIOLANI
DVCE | D(ON). IOSEPH VAZQVEZ DE ACVNA | HVIVS ARCIS PRÆFECTVS | DIVI
AMBROSII ET BEATI CAROLI BORROMÆI | HVIVS CIVITATIS ARCHIEPISCOPORVM |
EXEMPLO COMMOTVS | QVORVM ILLE NVMINE DIVINO AFFLATVS | SANCTI PROTASII
CORPVS INVENIT | HIC EIVS DIEM FESTVM ANNIVERSARIVM | CELEBRARI IVSSIT |
QVO EIVSDEM SANCTI ET ARCIS | PAROCHIALIS ECCLESIA | MAGIS ILLVSTRARETVR
| LAPIDE SVB HAC COLUMNA | IN QVO TANTVS MARTYR | HVIVS CIVITATIS ET ARCIS
SIMVL | DEFENSOR | SECVRI PERCVSSVS FVIT | AD EXCITANDAM MILITVM ET
PIORVM | RELIGIONEM | IN TENEBRIS MVLTO ANNO IACENTEM | IN LVCEM REVO-
CARI CVRAVIT ANNO D(OMI)NI CIOIOCII. | DIE XVIII. IVNII⁽¹³⁾

Non è ben chiaro come fossero collocate la colonna e l'epigrafe. Testimonianze coeve menzionano iscrizioni connesse a colonne, che sembra fossero posizionate in più modi. In un altro caso lombardo secentesco e di segno diametralmente opposto, ovvero la colonna 'infame' eretta a Monza nell'estate del 1608 sulla casa di Giovan Paolo Osio, l'Egidio manzoniano, l'iscrizione occupava il centro della base⁽¹⁴⁾. Qualche decennio più tardi, nel caso della ben più famosa colonna di Gian Giacomo Mora, l'evento commemorato era spiegato da un'iscrizione posta sulla parete di una casa vicina⁽¹⁵⁾. In ogni caso, la lapide della colonnella di San Protaso presentava il martire come protettore della città e del Castello stesso, interpretazione del santo che giustifica l'interessamento da parte del castellano. All'epigrafe di Jusepe Vasquez de Acuña si deve poi la convinzione che la pietra su cui la colonna si posava fosse quella su cui il santo era stato decollato, una tradizione dalla lunga vita, visto che riaffiora ancora nell'Ottocento⁽¹⁶⁾.

Nel 1656 per volere di un altro prefetto del Castello, Juan Vasquez Coronado, la colonna venne spostata «per lasciar libera l'erezione della contigua mezza Luna»⁽¹⁷⁾, ovvero i rivellini difensivi costruiti tra i sei baluardi del Castello⁽¹⁸⁾. Essa venne così collocata a circa venticinque cubiti di distanza dal luogo dove si trovava inizialmente, nello spiazzo che separava il Castello dalla città, tra le tenaglie di San Protaso e il baluardo Albuquerque⁽¹⁹⁾. La colonna era stata così avvicinata allo spazio antistante un'altra chiesa dedicata al martire, San Protaso *ad Castrum*, situata all'altezza di via Landolfo e distrutta nel 1786⁽²⁰⁾. Sempre in occasione dello spostamento del 1656 la colonna venne innalzata su una base di marmo e circondata da un cancello di ferro

ottagonale⁽²¹⁾. Inoltre la lapide del 1602 venne sostituita da una seconda memoria, fortunatamente sopravvissuta. Si tratta di una lastra di 74,5 cm di altezza, dalla larghezza massima di 56,5 cm, minima 21,5 cm, nella cui iscrizione vergata in capitale quadrata sono riassunte le vicende del frammento nell'ultimo secolo:

D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO) | PHILIPPO III · HISPANIARVM REGE | AC MEDIO-
LANI DVCE | D(ON) IOSEPH VAZQVEZ DE ACVNA | HVIVS ARCIS PRÆFECTVS
| HANC COLUMNAM ET SVBIECTVM IPSI LAPIDEM | IN QVO SANCTVS MARTYR
PROTASIVS | HVIVS CIVITATIS ET ARCIS DEFENSOR | SECVRI PERCVSSVS CRE-
DITVR | E TENEBRIS IN QVIBVS DIV IACVERANT | IN LVCEM REVOCAVIT |
ANNO DOMINI MDCII · XIV KAL(ENDAS) IVLII | REGNANTE POSTEA PHILIPPO
IV · | CVM NOVA EIDEM ARCI PROPVGNACVLA | EXSTRINSECVS ADSTRVE-
RENTVR | CVMQVE PROXIME FOSSA HVC OBVERSA | PRIMAEVVM EIVSDEM
LAPIDIS ET COLUMNAE SITVM | ARREPTVRA SIBI ESSET | D(ON) IOANNES
VAZQVEZ CORONADO | INTIMVS EIVSDEM REGIS CONSILIARIVS ET E REGII
HAC IN PROVINCIA EXERCITVS | MAGISTRO GENERALI | PRÆFECTVS HVIVS
ARCIS PROBATISSIMVS | ALTERIQUE ILLI PIETATE NON IMPAR | EANDEM
COLUMNAM ET LAPIDEM | ANNO MDCLVI · XVII · KAL(ENDAS) · IVLII | HVC
TRANSFERRI IVSSIT | VT PERPETVVM HIC ESSENT | TANTI MARTYRIS ET
PATRONI | MONIMENTVM⁽²²⁾

Il monumentino risultante si intravede in alcune vedute del Castello, di cui la più chiara è la *Veduta prospettica del Real Castello* di Marco Antonio Dal Re (1745 circa; FIG. 3): vi si distingue un corpo squadrato circondato dalla grata e sormontato da una croce⁽²³⁾.

A parte le strumentalizzazioni da parte dei castellani, la colonna godette di una discreta popolarità negli scritti eruditi del Seicento sempre a causa dell'iscrizione che, almeno teoricamente, avrebbe attestato il luogo e l'anno in cui era avvenuto il martirio del santo. Si è già spiegato come la cronologia della vita di Gervaso e Protaso fosse alquanto incerta grazie all'esistenza di tradizioni contrastanti. Quanto interessava agli agiografi del Seicento era fissare la data del loro martirio e la colonna, se ritenuta più antica di quanto non fosse, avrebbe potuto fornire una preziosa testimonianza. L'effettiva validità del testo venne però presto ruscata: abbiamo visto come già Tristano Calco ne avesse dichiarato l'inaffidabilità. Il giudizio venne ripreso, secoli dopo, dal padre barnabita Innocenzo Chiesa e dall'editore della storia di Calco, il primo ricordato Giovan Pietro Puricelli⁽²⁴⁾. La colonna finì comunque per essere ricordata praticamente in tutti i testi dedicati ai martiri, inclusa la vita di Gervaso e Protaso degli *Acta Sanctorum*, dove viene discussa nella sezione *Obscuriores quaedam Sanctorum memoriae*⁽²⁵⁾. Perso il possibile interesse agiografico, la colonna ne acquisì però rapidamente uno storico. Sulla base della testimo-

nianza di Donato Bossi, da lui per primo messa in relazione al frammento, Giovan Pietro Puricelli aveva infatti ipotizzato che fosse stata creata dopo la distruzione di San Protaso *in campo intus* (1368) con lo scopo di ricordare il luogo dove il santo era stato martirizzato e su cui era stata eretta la chiesa⁽²⁶⁾. La ricostruzione venne prontamente accolta dalle guide di Milano che, a partire da quella di Galeazzo Gualdo Priorato del 1666, non mancarono di ricordare la colonna illustrandone con dovizia di particolari le vicende⁽²⁷⁾. Quasi nessuno degli eruditi o storici che si occuparono dell'opera in questo periodo indugiò sull'*Imago pietatis* che la adorna, in quanto ininfluyente ai fini del dibattito: quanto interessava della colonnella era il suo valore storico o religioso.

Nel settembre 1706, la colonna venne coinvolta nell'assedio posto dalle truppe di Eugenio di Savoia al Castello, ma ne uscì più o meno indenne. Subito dopo ricevette la visita di Giuseppe Antonio Sassi che nel suo volume del 1708 diede un resoconto dei danni: «recentia quaedam vestigia attriti lapidis ex plumbeis fortè glandibus illac explosis, cum sit in viciniâ taciti exitus, quem sibi aperuerat miles praesidiarius, ut in adjacentem plateam posset excurrere»⁽²⁸⁾. Nel 1733 superò un secondo assedio di un Savoia, quello di Carlo III. Quest'ultimo episodio viene raffigurato in un'ac-



FIG. 3 - Marc'Antonio Dal Re, *Real Castello*, 1745 circa, segn. Albo C 12, tav. 29 bis. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

quaforte di Gaetano Bianchi, pubblicata nel 1734 a Torino presso Pasquino Giovanni, dove si vede chiaramente anche il complesso eretto del 1656 (FIG. 4)⁽²⁹⁾. La colonna rimase nello spiazzo tra il Castello e la chiesa di San Protaso fino circa alla fine del Settecento, ma purtroppo non è chiaro come si sia arrivati al suo spostamento. Erano di certo tempi duri per simili opere: risale al 21 giugno 1786 la relazione dell'architetto Leopoldo Pollack circa l'opportunità di abbattere molte delle colonne e croci stazionali che occupavano le vie milanesi⁽³⁰⁾. La colonnella di san Protaso non compare però in nessuna delle relazioni finora consultate, né siamo in grado di dire se fosse stata spostata prima o dopo la demolizione della cinta bastionata del Castello, eseguita tra il 1800 e il 1801⁽³¹⁾. Sappiamo solo che il frammento venne salvato in un momento imprecisato da Agostino Gerli (1744-1821)⁽³²⁾. Grazie a lui la colonnella venne separata dall'iscrizione commemorativa di Juan Vasquez Coronado e nel 1813 fu donata al 'museo' lapidario riunito sotto il portico della basilica di Sant'Ambrogio a Milano⁽³³⁾. Si trattava di un dono davvero adeguato, vista la secolare connessione della chiesa con il martire e la presenza delle sue reliquie nella cripta. Gerli peraltro fu uno dei pochi a tentare una analisi stilistica dell'opera. Egli

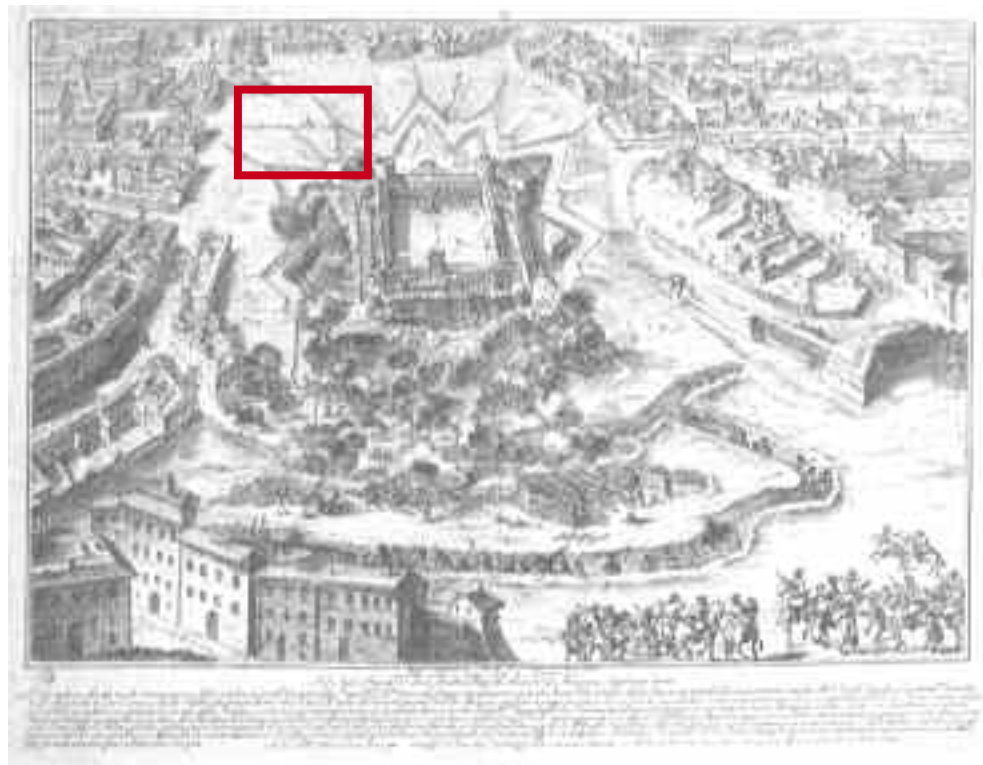


FIG. 4 - Gaetano Bianchi, *Assedio del Castello*, P.V. m. 5-67. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 5 - Monumento di Decembrio e colonna di san Protaso, da G. FERRARIO, *Monumenti sacri e profani dell'Imperiale e Reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824, p. 45, tav. 7. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

riteneva infatti che il rilievo fosse antecedente l'anno 1000, argomentando che, se fosse stato del Trecento, «sarebbe meglio scolpito», ma ne fraintendeva il soggetto raffigurato, interpretandolo come san Protaso con le mani legate⁽³⁴⁾. In seguito al suo trasferimento in Sant'Ambrogio, la colonnella venne inizialmente collocata sotto il sepolcro di Pier Candido Decembrio come segnalano diverse fonti, a stampa e figurative. Tra queste ultime si possono ricordare una tavola inserita nella monografia del 1824 di Giulio Ferrario sulla basilica ambrosiana (FIG. 5)⁽³⁵⁾, uno schizzo di Giovanni Migliara⁽³⁶⁾, una delle tavole delle *Fabbriche più cospicue di Milano* di Ferdinando Cassina⁽³⁷⁾ e, infine, una fotografia di Pompeo Pozzi del 1860 circa (FIG. 6) grazie alla quale è possibile stabilire che i danni (la sbeccatura nella parte superiore) erano già esistenti a quelle date⁽³⁸⁾. Nel ricordare la propria donazione qualche anno più tardi, Gerli accennò anche a un «finimento di marmo» che aveva fatto porre prima di donare l'opera alla basilica. Una nota manoscritta di Michele Caffi sulla propria copia della *Guida per osservare con metodo i monumenti antichi e moderni della Basilica Ambrosiana* del 1857 chiarisce di cosa si tratti: un'iscrizione che recitava «EX · FORO · CASTRI · IOVIS · | ADVECTA | ET · HIC · POSITA · AN · MDCCCXIII ·»⁽³⁹⁾. Il «finimento di marmo» di Agostino Gerli non è però visibile in nessuna delle riproduzioni a me note. La colonnella rimase sotto il sepolcro Decembrio fino al 1872, anno in cui venne segnalata da Giuseppe Mongeri, fu quindi «rimosso anche da questo luogo e riposto in un magazzino d'anticaglie; e finalmente nel 1873 definitivamente collocato nella confessione di Sant'Ambrogio»⁽⁴⁰⁾. Lo spostamento, dovuto alla lunga campagna di restauri (1857-1876) iniziata dal prevosto Francesco Maria Rossi, venne commemorato da un'iscrizione (FIG. 1) postale vicino:

COLUMELLAM | A MAIORIBUS POSITAM | AD DIRUTAM S. M. PROTASI ECCLESIAM |
 IN CAMPO INTUS NUNCVPATAM | MNEMOSYNON EIUS PASSIONIS | HEIC UBI FUSI
 SANGUINIS TESTIMONIA | MARTYRISQUE OSSA PROSTANT | RUDERIBUS VARIA VICE
 ELAPSAM | SERVARI STATUTUM | A.S. MDCCCLXXIII⁽⁴¹⁾.

La scelta di ricollocare la colonna non era casuale. In quegli stessi anni infatti, era iniziata la risistemazione della cripta. L'8 agosto 1871 era stata aperta l'urna di porfido che conteneva i resti dei martiri gemelli e di sant'Ambrogio, scatenando la protesta di altre città che vantavano il possesso dei corpi di Gervaso e Protaso. Secondo una tradizione, infatti, in seguito alla distruzione di Milano del 1162 da parte di Federico Barbarossa, l'arcicancelliere d'Italia e vescovo di Colonia Rainaldo di Dassel avrebbe portato le reliquie ad Alt Breisach in Germania⁽⁴²⁾. Vi erano poi altre città che vantavano il possesso delle reliquie: Piacenza, Aix, Rouen e San Martino.

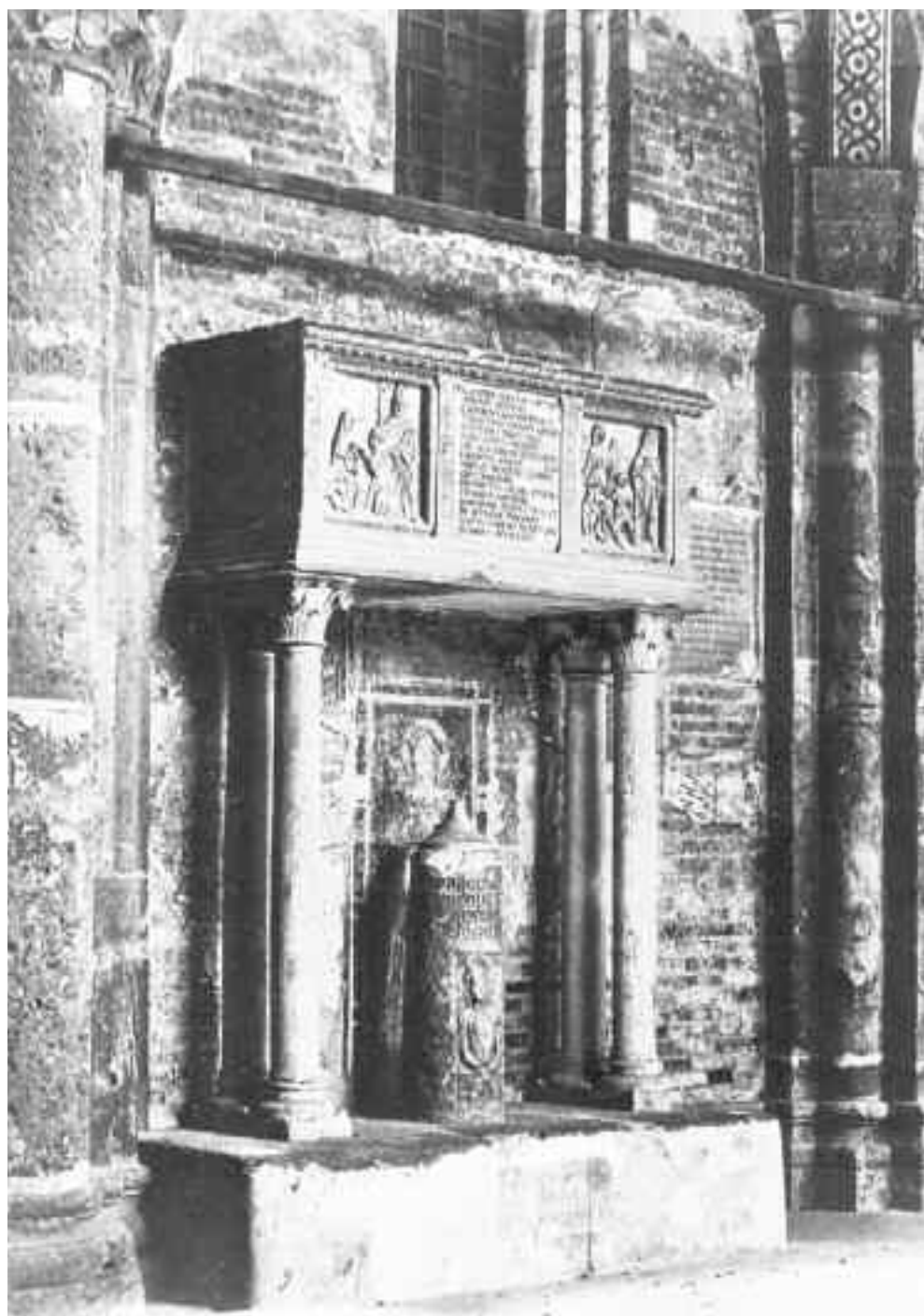


FIG. 6 - Pompeo Pozzi, *Monumento ad Angelo Decembrio*, 1860 circa, Raccolta Beltrami 2729. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Con la collocazione della colonna nella cripta, il ricordo del luogo del martirio di Protaso era stato avvicinato al corpo del santo.

In seguito a questo ennesimo spostamento il frammento non venne completamente dimenticato dalla critica: fu segnalato da Vincenzo Forcella (che vi vedeva raffigurata l'immagine di un Cristo legato alla colonna), e si trovano ancora delle sue rapide menzioni tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo successivo⁽⁴³⁾. La maggior parte dei testi che hanno citato la colonnella di san Protaso nel Novecento inoltrato, però, ha pensato che fosse andata perduta. Questo oblio è dovuto in parte alla relativa importanza dell'opera, in parte al fatto che essa era stata collocata in una posizione a dire il vero un poco infelice, visto che era nascosta nella parte sinistra della cripta di Sant'Ambrogio. Quest'ultimo punto è stato solo recentemente risolto. Nel settembre 2009, in occasione del rifacimento del pavimento della cripta, la colonnella e l'iscrizione del 1873 sono state infatti spostate nel Museo di Sant'Ambrogio.

Nel frattempo, l'epigrafe del 1656 di Juan Vasquez Coronado aveva seguito un percorso del tutto diverso. Essa era rimasta al Castello, da dove venne sterrata nel 1893, entrando a far parte della raccolta epigrafica del Castello Sforzesco⁽⁴⁴⁾. In seguito la lapide è stata trasferita alla sua sede attuale: Palazzo Marino.

Queste sono dunque le vicende della colonnella del Museo di Sant'Ambrogio. Dopo aver ricostruito la storia del piccolo monumento, rimangono solo alcuni punti da chiarire, il primo dei quali riguarda la sua datazione. La collocazione 'tradizionale' al 1368 rimane per il momento valida, sia pure come termine *post quem* per la sua creazione. La colonnella sicuramente esisteva all'epoca della pubblicazione della *Chronica* di Donato Bossi, ma doveva trovarsi sulla spianata del Castello da diversi decenni visto che Tristano Calco, nato intorno al 1455, si sente in dovere di negarle una maggiore antichità. Per concludere vorrei però prendere in considerazione un ultimo aspetto della colonna di san Protaso e avanzare alcune osservazioni sulla sua forma e funzione. Essa era stata creata per ricordare il luogo del martirio del santo. L'erezione di una colonna in memoria di un dato evento aveva una lunga tradizione. Colonne commemorative, famosissime e monumentali, erano state innalzate nell'antichità: si pensi solo a quelle di Traiano, Antonino Pio e Marco Aurelio⁽⁴⁵⁾. Nel medioevo la tradizione era continuata, anche se si trovano meno studi dedicati all'argomento⁽⁴⁶⁾. In piazza del Duomo a Firenze, vicino al Battistero, vi è una colonna, ignorata dai turisti che vi passano accanto ogni giorno, eretta nel 1333 per ricordare un miracolo postumo di san Zanobi avvenuto proprio in quel luogo; un olmo secco sarebbe r fiorito grazie al casuale contatto con il corpo del santo⁽⁴⁷⁾. Sempre nella

stessa città, le colonne di Croce al Trebbio e di piazza Santa Felicità ricordano il soggiorno fiorentino di san Pietro Martire e le sue 'vittorie' contro gli eretici locali⁽⁴⁸⁾. Più interessante un caso napoletano. All'interno della inaccessibile chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato si trova una colonna commemorativa in granito sormontata da un Crocifisso in marmo del 1351 che ricorda la decapitazione, avvenuta nel 1268, dell'ultimo degli Hohenstaufen, il giovanissimo Corradino di Svevia⁽⁴⁹⁾. Come sarebbe avvenuto anche per la colonna milanese, una tradizione locale sostiene che la lapide con scudo araldico posta alla base della colonna sia la pietra su cui il sedicenne aveva posato la testa prima di essere ucciso. Un altro esemplare più vicino a quello milanese (in tutti i sensi) si trovava a Mantova, in località Gradara: secondo una tradizione locale, attestata a partire da Ippolito Donesmondi nel 1616, papa Pio II avrebbe rimosso nel 1459 un'antica «grata di ferro alquanto rileuata» che indicava il luogo dove era stato martirizzato Longino e al suo posto avrebbe fatto collocare una colonna⁽⁵⁰⁾. Agli occhi dello storico e, con ogni verosimiglianza, anche dei suoi contemporanei, l'iniziativa era volta a ricordare l'evangelizzazione della città a opera del santo e il culto del Sacro Sangue da lui portato. Assieme alla colonna, il papa avrebbe infatti disposto che nel giorno del martirio di Longino (2 dicembre) la campana di Sant'Andrea alla distesa suonasse per tutta la notte, «accioche da questi due segni della colonna, e del suono eccitati perpetuamente i Mantouani, non mai s'hauessero a scordare gli incomparabili beneficij della fede, e del Sangue di Christo, riceuuti per opera di questo glorioso apostolo»⁽⁵¹⁾. Oltre alla funzione commemorativa, negli ultimi tre casi citati poteva anche essere implicito un richiamo al fatto che, fin dall'antichità, le colonne potevano avere anche un valore funerario – che è un altro tipo di memoria. Cicerone, ad esempio, raccontava di aver riconosciuto la dimenticata tomba di Archimede ad Agrigento grazie alla colonna con versi incisi che la caratterizzava⁽⁵²⁾.

Venivano poi erette anche colonne commemorative negativamente connotate. In Europa l'uso sembra essere stato regolamentato in quanto parte di un processo legale che prevedeva anche la distruzione fino alle fondamenta della casa del criminale condannato. Era sull'appezzamento così liberatosi che la colonna era poi innalzata. Si sono prima citate le colonne infami lombarde 'manzoniane' dell'Osio e del Moro, ma già nel 1364 il luogo dove sorgeva la casa di Baiamonte Tiepolo († 1328) a Venezia era stato caratterizzato da un monumento di questo tipo⁽⁵³⁾. E curiosamente, rispetto ai casi prima citati di colonne commemorative, le dimensioni della colonna di san Protaso sono decisamente contenute, mentre sono quasi corrispondenti a quelle dell'esemplare infamante veneziano. Stando alla vita del duca scritta da

Gregorio Leti, nel 1586 il viceré di Napoli, Pedro Téllez-Girón de la Cueva Velasco y Toledo (1537-1590), Duca di Osuna, per vendicare l'omicidio dell'Eletto del Popolo Vincenzo Starace (o Storace), ordinò che la casa in piazza della Sellaria del fuggitivo Giovanni Leonardo Pisani, speciale, in cui si erano riuniti i 'congiurati', «fosse demolita fino da' fondamenti, e sopra le ruine seminatosi del Sale; né contento di ciò, vi fece piantare una Colonna infame di sopra» con iscrizione, e per di più «intorno di questa Colonna che sosteneva l'Epitaffio, vi fece mettere più di venti teste [...] di quei miseri giustitiati, dentro craticole di ferro, con molte mani di sopra»⁽⁵⁴⁾. Il macabro monumento comunque ebbe vita breve, perché ne venne presto chiesta la rimozione. L'uso continuò in epoca moderna, come attestano i casi di Giovan Paolo Osio (1608) e Gian Giacomo Mora (1630), oppure la colonna di Giovanni Cesare Vachero (Genova, 1628) e quella di Francesco Santuliana (Padova, 1666)⁽⁵⁵⁾. I riferimenti abbondano, in tutte le forme⁽⁵⁶⁾, e il fenomeno aveva una diffusione europea: si può ricordare la colonna infamante della famiglia de Vivero, rea di eresia, eretta a Valladolid nel 1559⁽⁵⁷⁾.

L'uso di innalzare colonne commemorative fa sorgere diverse domande. A differenza di quelle antiche (o quantomeno di quelle antiche meglio note), le colonne medievali sembrano aiutare a ricordare un evento collocandolo nel luogo stesso in cui era avvenuto. Esse connotavano (e occupavano fisicamente) lo spazio pubblico della città. Questa caratteristica, se confermata, determinerebbe una serie di conseguenze, anzitutto sulle dimensioni della colonna stessa. Ci si può poi domandare in che modo fosse di preferenza collocata l'iscrizione che aiutava alla comprensione della natura dell'evento. A quale altezza era posta? Era sul corpo della colonna stessa o nel suo basamento? Nel caso di quella di san Protaso, così come nella colonna di san Zanobi a Firenze, l'iscrizione non corre lungo l'intero diametro, pur occupandone una buona parte. È quindi impossibile leggere l'intero testo senza girare intorno alla colonna stessa, fatto che implica una volontà precisa di sapere da parte dello spettatore. Vi erano poi le lapidi collocate separatamente, come quella di Mantova e quella, tarda e infamante, di Gian Giacomo Mora. In simili casi qual è il rapporto con le lapidi separate dalla colonna stessa? Vi è poi la questione della presenza delle immagini sulle colonne e del diverso linguaggio da loro impiegato. Sul fusto della colonna di san Zanobi a Firenze è stato applicato un bronzo raffigurante l'albero del miracolo; il monumentino infamante messo a punto per Giovan Paolo Osio era significativamente sormontato da una statua della Giustizia. Il *Crocifisso* e l'*Imago pietatis* posti, rispettivamente, sulle colonne di Corradino e di san Protaso non ricordano l'evento stesso, ma lo collegano a un episodio della storia sacra, l'episodio per eccel-

lenza: la morte sacrificale di Cristo. La presenza di un'*Imago pietatis* sulla colonna commemorativa di un martirio non stupisce poiché ogni martirio era un ricordo dell'archetipo, la Passione, e la collocazione di una Pietà nel luogo dove un santo era stato ucciso rendeva esplicito un simile legame. Nel caso di Corradino, si voleva invece ricordare l'innocenza del giovane?

Il presente intervento rielabora e amplia una scheda della mia tesi di dottorato: C.T. GALLORI, *Iconografia e funzioni dell'Imago pietatis in Lombardia dal Trecento al primo Cinquecento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici e Ambientali (XX ciclo), Università degli Studi di Milano, tutor professor Giovanni Agosti, 2008, pp. 112-114 n. 45. Ringrazio Laura Aldovini, per aver pazientemente riletto il testo, Elisabetta Scirocco per la segnalazione 'napoletana' e Stefano L'Occaso per alcuni suggerimenti bibliografici sulla colonna mantovana.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il testo venne trascritto, con alcune differenze, e discusso più volte: I. CHIESA, *Della vita di Santo Siro primo vescovo di Pavia*, Milano 1634, p. 110; P. PUCCINELLI, *Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Milano 1650, p. 30 nota 135; G.P. PURICELLI, *De SS. Martyribus, Nazario et Celso, ac Protasio et Gervasio, Mediolani sub Nerone caesi: de que basilicis, in quibus eorum Corpora quiescunt: Historica dissertatio [...] quam breuitatis gratia NAZARIANAM nuncupari placeat*, Milano, per Giulio Cesare Malatesta, 1656, pp. 97-99 (dove più che una trascrizione si trova un commento ed emendamento dei dati riportati da altri); C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674 (ed. cons. Milano 1714, p. 203); V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, X, Milano 1889-1893, p. 28 nota 22.
- ⁽²⁾ Sui fratelli Gervasio e Protasio si vedano A. RIMOLDI, *Gervasio e Protasio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 298-302; C. PASINI, *Protasio e Gervasio, santi*, in *Dizionario della chiesa ambrosiana*, V, Milano 1992, pp. 2971-2975; sulla loro sepoltura cfr. S. LUSUARDI SIENA, *I corpi dei santi Gervasio e Protasio e la sepoltura di Ambrogio*, 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. 98-103; O. SELVAFOLTA, *La figura e l'opera di un artefice nella Milano di fine secolo: Giuseppe Lomazzi e l'Urna di Sant' Ambrogio*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 453-468; S. LUSUARDI SIENA, *Tracce archeologiche della "depositio" dei santi Gervasio e Protasio negli scavi ottocenteschi in S. Ambrogio*, in *Ambrogio e la sua basilica*, Atti del quarto *dies academicus* (Milano, 31 marzo – 1 aprile 2008), Milano 2009, pp. 125-153.
- ⁽³⁾ *Passio Gervasii et Protasii* (Bibliotheca Hagiographica Latina 3518), cfr. U. ZANETTI, *Les Passions de ss. Nazaire, Gervais, Protas et Celse*, «Analecta Bollandiana», 97 (1979), pp. 69-88.
- ⁽⁴⁾ Per la cronaca cfr. L. GRAZIOLI, *La Cronaca di Goffredo da Bussero*, «Archivio Storico Lombardo», s. IV, XXXIII, 10 (1906), p. 229 righe 27-28.
- ⁽⁵⁾ Le chiese milanesi dedicate a Protasio erano diverse. Oltre a San Protasio *in campo intus* vicino al Castello vi era San Protasio *in campo foris* o 'alle tenaglie' (cfr. G.B. SANNAZZARO, *Protasio alle tenaglie, chiesa di S.*, in *Dizionario della chiesa...* cit. n. 2, V, p. 2968) e San Protasio *ad monachos* (cfr. M.C. NASONI, *San Protasio ad Monachos*, in *Le Chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1985, p. 123), eretta dove un tempo si trovava la casa dei santi Vitale e Valeria.
- ⁽⁶⁾ D. BOSSI, *Chronica*, Milano, 15 marzo 1492 [p. non numerate]. Il primo a citare questo passo fu Puricelli (*De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 99-100), seguito da C. CASATI, *Vicende edilizie del castello di Milano*, Milano 1876, p. 5 nota 1. Le stesse informazioni circa le origini della colonna sono fornite nella cronaca di Antonio Pelotto, in forma più sintetica (Milano, Biblioteca Ambrosiana, T.20 sup, f. 1v; citato nel primo menzionato CASATI, *Vicende edilizie...* cit., p. 6 nota 2. Sulla chiesa di San Protasio cfr. S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, V, Milano 1737-1738, pp. 40-42, 45-48; è menzionata rapidamente anche da SANNAZZARO, *Protasio alle tenaglie...* cit. n. 5, p. 2968.
- ⁽⁷⁾ P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella raccolta delle stampe di Milano. Catalogo descrittivo*, Milano 1936, p. 86 nota 459, dove si trova che la colonna venne tolta nel 1782; per una stampa che la riproduce cfr. M.A. CRIPPA, F. ZANZOTTERA, *Una Milano sconosciuta: la geografia dei segni sacri da Carlo Borromeo a Maria Teresa d'Austria*, Milano 2000, p. 43.

- ⁽⁸⁾ T. CALCHUS, *Historiae Patriae*, Milano 1627, pp. 22-23; sull'autore cfr. F. PETRUCCI, *Calco, Tristano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, pp. 537-541; da integrarsi con le note di A. BELLONI, L'«*Historia Patria*» di Tristano Calco fra gli Sforza e i Francesci: fonti e strati redazionali, «*Italia Medievale e Umanistica*», XXIII (1980), pp. 179-232, e S. MESCHINI, *Uno storico umanista alla corte sforzesca: biografia di Bernardino Corio*, Milano 1995, pp. 112-117; ID., *Bernardino Corio storico del Medioevo e del Rinascimento milanese*, in *Le cronache medievali di Milano*, a cura di P. Chiesa, Milano 2001, pp. 114-116.
- ⁽⁹⁾ R. SCHOFIELD, *Architecture and the Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Spaces*, «*Annali di architettura*», 16 [2004 (2005)], p. 89, la ricorda come una delle sei colonne antiche presenti a Milano prima dell'arrivo di Carlo Borromeo. Circa le croci erette da quest'ultimo, che hanno un valore diverso rispetto alle preesistenti, oltre al saggio appena citato si vedano F. ROGGIANI, M. OLIVIERI, V. SIRONI, *Le Crocette nella Milano di san Carlo*, Milano 1984; M. DI GIOVANNI, *Colonne votive nella devozione popolare a Milano da San Carlo a Federico Borromeo*, in *Mondo popolare in Lombardia. Milano e il suo territorio*, a cura di F. Della Peruta, R. Leydi, A. Stella, II, Milano 1985, pp. 631-640. Sulle fortificazioni del Castello cfr. invece S. LEYDI, *Le Tenaglie del Castello di Milano: progetti e realizzazioni*, «*Storia Urbana*», XIII, 46 (1989), pp. 59-76; A. SCOTTI, *Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 191-223.
- ⁽¹⁰⁾ L. RIFERRA, *Vita, & glorioso martirio de' Santi Vitale, e Valeria consorti; Gervasio, e Protasio, loro figliuoli, insieme martiri*, Pavia 1604, p. 105. Nel febbraio 1602 il consiglio di Stato a Madrid discute circa le fortificazioni e nell'aprile dello stesso anno il re richiede al governatore Pedro Enriquez de Acevedo, conte de Fuentes, l'invio di informazioni. I lavori proseguirono ancora per qualche anno (cfr. M. VIGANÒ, «*El coraçon del Estado*». *Documenti sulla fabbrica del Castello Sforzesco nella seconda età spagnola (1599-1706)*, «*Arte Lombarda*», CXXXVI, 3 (2002), p. 24.
- ⁽¹¹⁾ PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 101-102. Sull'erudito cfr. B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento: Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996, pp. 58-64.
- ⁽¹²⁾ PUCCINELLI, *Memorie...* cit. n. 1, p. 30 nota 136. Nel tempo intercorso tra i testi di Riferra e Puricelli, la colonna era stata rapidamente ricordata anche dal canonico Giovanni Battista Villa: «& S. Protasio fù decapitato sopra la piazza del Castello, nel luogo doue al presente euui una colonnetta circondata con una ferratina» (G.B. VILLA, *Le sette chiese o' siano basiliche stationali della Città di Milano seconda Roma*, Milano 1627, p. 38).
- ⁽¹³⁾ Il testo dell'iscrizione venne riportato da PUCCINELLI, *Memorie...* cit. n. 1, p. 30 nota 136; PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 98-99; LATUADA, *Descrizione...* cit. n. 6, V, p. 44; e quindi da FORCELLA, *Iscrizioni...* cit. n. 1, X, p. 86 nota 99. Marilisa Di Giovanni (*Colonne votive...* cit. n. 9, p. 635) cita la colonna di «San Protaso al castello» eretta nel 1602 per volere del sovrano «su petizione della popolazione».
- ⁽¹⁴⁾ Si trattava di un vero e proprio monumentino, opera di Domenico Vigna, formato da «uno piedestallo di meiaro rosso sotto et sopra un altro piedestallo de marmore fino, intagliato con lettere 315. E sopra a detti duoi piedestalli vi è una colonna di meiaro rosso con sua basa et capitello et sopra una statua di ceppo gentile che rappresenta la Giustizia» (M. MAZZUCHELLI, *La monaca di Monza, Suor Virginia Maria de Leyva*, Milano 1962, p. 338). La colonna venne abbattuta una prima volta nel 1609, come attesta una grida di don Pietro Enriquez de Acevedo, conte di Fuentes, in data 23 maggio. Il testo informa anche che la spianata era diventata luogo di ritrovo per giocatori di pallone che creavano disturbo alle vicine monache di Santa Marghe-

rita, facendo rumore e scavalcando spesso il muro del convento per recuperare le palle perse. La colonna finì per essere tolta pochi anni dopo, il 6 maggio 1613, su richiesta delle monache, di don Luis de Leyva e del letterato Bartolomeo Zucchi, cfr. MAZZUCHELLI, *La monaca di Monza...* cit., pp. 325, 338-339.

- ⁽¹⁵⁾ Sulla lapide, ora nelle raccolte del Castello Sforzesco, cfr. P. PRETO, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Roma 1987, pp. 104-117. Un esemplare dell'incisione *Descrizione della esecuzione di giustizia fatta in Milano contr'alcuni li quali hanno composto e sparso gl'unti pestiferi*, di Cesare Bassano (*fecit*), Francesco Valletto (*invenit*) e F. Agnelli (*formavit*) è conservato alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.
- ⁽¹⁶⁾ La tradizione è ricordata da G.A. SAXIO [G.A. SASSI], *Dissertatio apologetica ad vindicandam Mediolano Ss. corporum Protasii, et Geruasii*, Milano 1708, pp. 9-10, che si dichiara scettico ma informa che nel capitolo ambrosiano sono conservati documenti circa le reliquie e che, stando alla visita di Federico Borromeo del 1609, era conservata presso l'altare maggiore la pietra su cui furono decapitati Gervaso e Protaso. La tradizione circa la colonna si ritrova ancora nella *Corografia d'Italia, ossia Gran Dizionario storico-geografico-statistico delle Città, Borghi, Villaggi, Castelli ecc. della Penisola*, II, Livorno 1854, p. 447; M. FABI, *Viaggio in Italia. Nuovissima guida descrittiva storico-artistica*, 10ª edizione, Milano 1861, p. 162.
- ⁽¹⁷⁾ TORRE, *Il ritratto...* cit. n. 1, p. 203.
- ⁽¹⁸⁾ Sui lavori, che tra l'ottobre del 1655 e il maggio del 1656 il castellano caldeggiò presso il governatore Luis de Benavides de Carrillo y Toledo, marchese de Fromista y Caracena, si veda VIGANÒ, «*El coraçon del Estado*»... cit. n. 10, pp. 26-26; lo spostamento del frammento è ricordato a p. 36 nota 59. Il cronista Giacomo Filippo Besta prima della realizzazione delle mezzelune accenna alla piazza verso la città e afferma che «se doverà conforme al disegno esser Spatiosa per tutto com'è a fronte della porta del Castello, molte case verso Ponte Vedro particolarmente andaran per terra, come già si è fatto per ampliar, et allargar à fronte, la porta d'esso Castello con la rovina anche d'una Chiesa dedicata à San Protasio» (Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. P.258 sup, f. 150v; cit. da M. VIGANÒ, «*La citadelle de Milan sera démolie*». *I lavori di abbattimento della cinta bastionata del Castello Sforzesco (1800-1801)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV, (2007-2008), p. 361.
- ⁽¹⁹⁾ La distanza di 25 cubiti viene indicata da PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, p. 786; SASSI, *Dissertatio...* cit. n. 16, p. 5 e riproposta da CASATI, *Vicende edilizie...* cit. n. 6, p. 5 nota 2. Puricelli, per inciso, pubblicò il suo testo poco dopo lo spostamento della colonnella, che viene citato proprio in fondo al libro, nelle ultime due pagine.
- ⁽²⁰⁾ Sulla chiesa di San Protaso cfr. SANNAZZARO, *Protaso alle tenaglie...* cit. n. 5, p. 2968. Un'immagine del tempio si vede in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, IX, Milano 1961 tra le pp. 668 e 669. Ne parla anche PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 97, 102-103.
- ⁽²¹⁾ La notizia del cancello si trova in G. GUALDO PRIORATO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, Milano 1666, p. 87; altre informazioni, come vedremo più avanti, sono riportate da SASSI, *Dissertatio...* cit. n. 16, p. 4.
- ⁽²²⁾ La trascrizione segue quella di Sebastiano De Albertis, in *Mediolapis*, a cura di M. David, progetto di catalogo inedito delle epigrafi del Museo d'Arte Antica promosso dalle Raccolte d'Arte Antica. La lapide era stata citata diverse volte, tra cui PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 786-787; FORCELLA, *Iscrizioni...* cit. n. 1, X, p. 104 nota 118; E. SELETTI, *Marmi scritti del Museo Archeologico. Catalogo*, Milano 1901, pp. 320-321 nota 434; 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. 283.

- (23) Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albo C 12, tav. 29 bis; cfr. S. DE FRANCESCHI, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, Milano 1998, pp. 66-67 nota 33.
- (24) CHIESA, *Della vita di Santo Siro...* cit. n. 1, p. 110; PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 97-103.
- (25) Per le citazioni negli *Acta Sanctorum*, Jun. III, dies 19, coll. 843F-844E; *ibid.*, Jun. VI, coll. 210F-211C; sulla ricognizione milanese per la pubblicazione cfr. A. SPAL, *Diario di viaggio di Daniel Paperbroch negli anni 1660-1662*, «Archivio Storico Lombardo», CXXXIII, 12 (2007), pp. 90-137, una menzione della tomba di Gervaso e Protaso si trova a p. 110 nota 40, ma la colonna non è citata.
- (26) PURICELLI, *De SS. Martyribus...* cit. n. 1, pp. 99-100, ma tutto il capitolo XXIV, *Ubinam caesus capite fuerit Sanctus Protasius*, pp. 97-103, è dedicato alla colonna. L'erudito avanza un'ipotesi alternativa: che la colonna esistesse già davanti al tempio demolito nel 1368, ma rifiuta comunque la sua contemporaneità agli eventi commemorati o anche al ritrovamento dei corpi dei martiri. Da parte sua Giuseppe Antonio Sassi (*Dissertatio...* cit. n. 16, p. 2) suggerisce un'altra possibilità: che una colonna esistesse già davanti al tempio e che nel 1368 fosse stata sostituita dall'attuale.
- (27) GUALDO PRIORATO, *Relatione...* cit. n. 13, p. 87; la colonnella è poi citata da TORRE, *Il ritratto...* cit. n. 1, p. 203; LATUADA, *Descrizione...* cit. n. 6, V, pp. 42-44 nota 187; N. SORMANI, *Passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella diocesi di Milano*, III, Milano 1751-1752, pp. 97-98.
- (28) SASSI, *Dissertatio...* cit. n. 16, pp. 3-4.
- (29) Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, P.V. m. 5-67. L'acquaforte misura mm 240 × 315.
- (30) Milano, Archivio di Stato, Autografi, cart. 86; documento segnalato per la prima volta da P. GHINZONI, *La colonna di Porta Vittoria a Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XIV, 4 (1887), p. 135.
- (31) Nel 1798 il «Giornale senza titolo» (n. 93, 3 Termidoro, anno VI, cioè 21 luglio 1798, p. 275) propone la rimozione delle 'croci', cioè le colonne, dagli spazi cittadini o il mutamento della loro «forma ad il significato, sostituendo gli emblemi repubblicani, laddove evvi sacri bassirilievi» [cfr. G. CALLIGARIS, *A Milano nel 1798*, «Archivio Storico Lombardo», XXV, 19 (1898), pp. 178-179]. Sulla demolizione dei bastioni cfr. VIGANÒ, «*La cittadelle de Milan sera demolie*»... cit. n. 18, pp. 372-388.
- (32) Stando a Sylvia Righini Ponticelli (*Agostino Gerli e le decorazioni di Palazzo Mellerio*, in *Palazzo Mellerio: una dimora nobiliare della Milano neoclassica*, Cinisello Balsamo 1996, p. 76) Agostino Gerli avrebbe acquistato dei marmi di recupero del parapetto del fossato del Castello, poi ceduti a Giuseppe Bossi. I marmi in questione, inoltre, sarebbero stati esposti a Brera. La fonte per l'informazione non è però specificata e non sono riuscita a trovare ulteriori menzioni di questo episodio.
- (33) A. GERLI, *Indicazione di varij indizi di antichità esistenti nella Città di Milano e scoperti da Agostino Gerli*, Milano 1817, p. 21; l'episodio è stato ricordato da S. RIGHINI PONTICELLI, *Agostino Gerli ...* cit. n. 32, p. 76; D. MELANI, *Gerli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma 1999, p. 435; BASSO, *Traccia...* cit. n. 22, p. 269. Sul lapidario di Sant'Am-

brogio, a parte gli accenni in B. BIONDELLI, *Sulle Antichità e sui Ristauri di Milano*, «Il Politecnico», XII, 69 (1862), p. 304, si veda M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Fra eredità antiquaria e museografia moderna. Il lapidario di S. Ambrogio dalle sillogi manoscritte alla letteratura delle Guide del primo Ottocento*, in *Studi di Storia dell'arte...* cit. n. 2, pp. 429-445. Nel 1813 il frammento venne visto anche da Frasconi (cfr. *Carlo Francesco Frasconi: erudito paleografo storico Novara 1754-1836*, Atti del Convegno dell'Associazione di Storia della Chiesa Novarese (Novara, 11 dicembre 1982), Novara 1991, p. 97; TOMEA GAVAZZOLI, *Fra eredità...* cit. in questa nota, pp. 434 nota 18, 444). Per un profilo biografico di Agostino Gerli, cfr. D. MELANI, *Gerli, ...* cit. in questa nota, pp. 434-436, per i rapporti col marchese Ala Ponzone cfr. A. SQUIZZATO, *Profilo di un collezionista cremonese tra Settecento e Ottocento: il marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2004, pp. 19-20.

- ⁽³⁴⁾ GERLI, *Indicazione...* cit. n. 33, p. 22. L'interpretazione come san Protaso si trova ripresa in P. ANCINI, *L'osservatore milanese, che serve d'interprete al nazionale ed al forestiere*, Milano 1825, p. 131.
- ⁽³⁵⁾ G. FERRARIO, *Monumenti sacri e profani dell'Imperiale e Reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1824, p. 45, tav. 7, che identifica correttamente il soggetto del rilievo con una Pietà. La colonna è ricordata anche in altri testi dell'epoca sulla basilica ambrosiana: F. PIROVANO, *Nuova guida di Milano*, Milano 1822, p. 187 (facs. Milano 1988); *Guida per osservare con metodo i monumenti antichi e moderni della Basilica Ambrosiana*, Milano 1837, p. 13; C. CANTÙ, *Milano e suoi corpi santi colle notizie più utili al viaggiatore*, Milano 1870, p. 91.
- ⁽³⁶⁾ *L'Opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, Alessandria 1977, p. 460 nota 1192; L. TOSI, *Il portale di Santa Maria di Piazza in Palazzo Leardi*, 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, Gipsoteca Leonardo Bistolfi, 9 maggio – 28 giugno 2009), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2009, p. 59 nota 32.
- ⁽³⁷⁾ F. CASSINA, *Le Fabbriche più cospicue di Milano*, Milano 1840, tav. XXX; cfr. G. ROCCHI, *La facciata e le fasi della fabbrica della basilica di S. Ambrogio a Milano*, in *La Basilica di Sant'Ambrogio: il tempio Ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, I, Milano 1995, p. 156 fig. 4, p. 153 fig. 1.
- ⁽³⁸⁾ Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Luca Beltrami 2729, mm 360 × 268; già riprodotta e commentata da S. PAOLI, *Scenari della memoria: fotografia e veduta urbana a Milano nell'Ottocento*, Cologno Monzese 2003, p. 16 nota 5; EAD., scheda n. 116a, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010, pp. 220-221.
- ⁽³⁹⁾ *Guida per osservare...* cit. n. 35, p. 13, esemplare conservato presso la Società Storica Lombarda, Fondo Caffi, cartella 1. Per alcune indicazioni sulla figura di Michele Caffi (1814-1894) cfr. C.T. GALLORI, *Sulla riscoperta di Ludovico de Donati: spunti dal Fondo Caffi*, «ACME», LX, 2 (2007), pp. 298-299.
- ⁽⁴⁰⁾ FORCELLA, *Iscrizioni...* cit. nota 1, X, p. 28 n. 22, dove viene erroneamente indicato come anno di spostamento in Sant'Ambrogio il 1873; per il passo di G. MONGERI, *L'arte in Milano: note per servire di guida nella città*, Milano 1872, p. 28. Carlo Casati (*Vicende edilizie...* cit. n. 6, p. 5 nota 2) segnala ancora il frammento sotto il monumento Decembrio, ma si tratta di una svista.
- ⁽⁴¹⁾ FORCELLA, *Iscrizioni...* cit. n. 1, X, p. 219 n. 260.

- ⁽⁴²⁾ Si era preoccupato di difendere la milanesità delle reliquie anche il volume di SASSI, *Dissertatio...* cit. n. 16, che dedica più capitoli a confutare il possesso di Breisach.
- ⁽⁴³⁾ FORCELLA, *Iscrizioni...* cit. n. 1, X, p. 28 n. 22; P. ROTTA, *Passeggiate storiche. Le chiese di Milano dalla loro origine fino al Secolo XVII*, «Lega Lombarda», IV, 232, 1-2 settembre 1889; C. ROMUSSI, *Milano ne' suoi monumenti*, II, Milano 1912-1913, p. 334; A. COLOMBO, *Il «Campo Marzio» di Milano e il Castello di Porta Giovia*, «Archivio Storico Lombardo», LVI, 1 (1929), pp. 63-65, ricorda la presenza del frammento nella cripta, ma chiaramente non l'ha mai visto di persona, perché parla di una «piccola colonna sormontata da una croce di bronzo (altri dicono, dal Salvatore o dallo stesso san Protaso)»; P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia: storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948, p. 777. Lo ricorda anche G. CASATI, *La chiesa nobile del Castello di Milano (S. Maria del Carmine) nel 500° anniversario di sua erezione*, Milano 1952, p. 129 nota 2.
- ⁽⁴⁴⁾ SELETTI, *Marmi scritti...* cit. n. 22, pp. 320-321 nota 434
- ⁽⁴⁵⁾ *La colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino 1988; M. BECKMANN, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill (NC) 2011. Si tenga presente che la colonna traiana si levava su quella che era la tomba dell'imperatore (S. SETTIS, *La colonna Traiana*, in *La colonna...* cit., pp. 53-54). Tra le colonne antiche si può ricordare anche quella di Igel, presso Treviri, che nel Medioevo si riteneva commemorasse il matrimonio tra i genitori dell'imperatore Costantino, Elena e Costanzo Cloro (cfr. L. CLEMENS, *La memoria della famiglia di Costantino nella sua residenza di Treviri*, in *Costantino il Grande tra medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Trento, 22-24 aprile 2004), a cura di G. Bonamente, G. Cracco, K. Rosen, Trento 2008, pp. 387-393).
- ⁽⁴⁶⁾ Al momento conosco solo W. HAFTMANN, *Das italienische Säulenmonument: Versuch zu Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonumentes und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Leipzig 1939, dove, per inciso, tra le colonne con una funzione commemorativa erette nel Trecento è ricordata anche quella milanese di san Protaso (ivi, p. 134), nota grazie alla testimonianza di Serviliano Latuada; W. GAUER, *Säulenmonumente in Rom und in Europa*, in *Das antike Rom in Europa: die Kaiserzeit und ihre Nachwirkungen. Vortragsreihe der Universität Regensburg*, a cura di H. Bungert, Regensburg 1985, pp. 53-86; M. JORDANRUWE, *Das Säulenmonument: zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen*, Bonn 1995. Si veda anche J.N. RICHARDSON, *Monumental Medieval Crosses in Early Modern Bologna*, in *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, a cura di L. PERICOLO, J.N. RICHARDSON, in corso di stampa.
- ⁽⁴⁷⁾ Si ha notizia di una colonna commemorante il miracolo abbattuta dall'alluvione del 1333, di cui l'arte di Calimala ordinò il restauro (e forse il completo rifacimento). L'iscrizione sul fusto che ricorda l'episodio dell'olmo fu aggiunta nel 1375. Una seconda iscrizione sul collarino del capitello reca la data 1431. Cfr. A. CIANDELLA, *San Zanobi, vita, culto, reliquie, iconografia*, Firenze 2005, pp. 32-33, 134-136. Lo studioso ritiene peraltro che la colonna esistesse già nell'XI secolo, ma che all'epoca non fosse stata messa in relazione con Zanobi (ivi, p. 136).
- ⁽⁴⁸⁾ Sulla Croce al Trebbio G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, III.1, Firenze 1755, pp. 12-14, ne fa risalire l'erezione al 1338 dall'esame dell'iscrizione sul capitello; Werner Haftmann (*Das italienische Säulenmonument...* cit. n. 46, p. 133) la data invece al 1245. Cfr. però anche CIANDELLA, *San Zanobi...* cit. n. 47, p. 364, per un'altra tradizione.

- ⁽⁴⁹⁾ Ringrazio Elisabetta Scirocco per avermi segnalato questo monumento prima che reperissi la segnalazione di HAFTMANN, *Das italienische Säulenmonument...* cit. n. 46, p. 134; su di esso cfr. T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, pp. 365-367; E. SCIROCCO, *Sculture meridionali trecentesche tra Tino di Camaino e i fratelli Bertini*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Francesco Aceto, a.a. 2003-2004, pp. 92-97 n. II.2.3. La colonna è alta cm 186, il *Crocifisso* cm 90.
- ⁽⁵⁰⁾ I. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, Mantova 1612-1616, I, pp. 20-21 (grata), II, p. 19 (colonna). L'iscrizione venne fatta rifare da Guglielmo Gonzaga nel Cinquecento (F. AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, a cura di G. Amadei, E. Marani, G. Praticò, Mantova 1954-1957, I, p. 52). Segnalata nella mappa di Mantova del 1628 di Gabriele Bertazzolo [ivi, nota 2], fino al 1788 era ancora in loco visto che viene ricordata in F. TONELLI, *Risposta [...] ad un suo amico intorno al martire San Longino ed intorno alla reliquia che in S. Andrea di Mantova si venera per vero Sangue di Cristo*, Guastalla 1788. Colonna ed epigrafe connessa vennero rimosse in un momento imprecisato e giunsero all'attuale sede 12649 e 12648, rispettivamente. La storia della colonna è ricordata da R. SIGNORINI, *Procvmbre viator. Papi nel mantovano e a Mantova e la disputa sul "Preziosissimo Lateral Sangue di N.S.G.C."*, in *Storia e arte religiosa a Mantova. Visite di Pontefici e la reliquia del Preziosissimo Sangue*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 9 giugno – 21 luglio 1991), Mantova 1991, pp. 16, 43, e la scheda pp. 109-110 n. 1; G. PASTORE, *San Longino*, in *Sulle orme del preziosissimo sangue di Cristo. Testimonianze di arte e di devozione nelle collezioni mantovane*, catalogo della mostra (Mantova, San Maurizio, 12 marzo – 31 maggio 1998), Carpi 1998, p. 30.
- ⁽⁵¹⁾ DONESMONDI, *Dell'istoria...* cit. n. 50, II, p. 19. Il giorno del martirio di Longino in realtà era assai dibattuto, cfr. AMADEI, *Cronica...* cit. n. 50, pp. 53-55.
- ⁽⁵²⁾ MARCO TULLIO CICERONE, *Tusculanae Disputationes*, V, 64-66; cfr. anche SETTIS, *La colonna...* cit. n. 45, p. 55.
- ⁽⁵³⁾ La congiura era stata ordita nel 1310 dai patrizi Tiepolo, Marco Querini e Badoero Badoer; dopo il fallimento, Baiamonte era stato condannato all'esilio. Dopo un passaggio comasco, a Villa Melzi, la 'sua' colonna si trova ora nelle collezioni del Museo Correr a Venezia. Su di essa si veda V. LAZZARINI, *La casa e la colonna di Baiamonte Tiepolo*, «Buletino di Arti, Industrie e Curiosità Veneziane», IV (1895), pp. 33-39; HAFTMANN, *Das italienische Säulenmonument...* cit. n. 46, pp. 134-135; in generale sulla congiura del veneziano si veda il recentissimo *La congiura imperfetta di Baiamonte Tiepolo*, atti del convegno di studi (Venezia, Ateneo Veneto, 12 aprile 2010), a cura di N-E. Vanzan Marchini, Sommacampagna 2011.
- ⁽⁵⁴⁾ G. LETI, *Vita di Don Pietro Giron, duca d'Ossuna, vicere di Napoli e di Sicilia, sotto il regno di Filippo III*, I, Napoli 1699, pp. 252-254. Sulla sommossa popolare, scoppiata nel 1585 in seguito a una carestia, cfr. G. GALASSO, *Napoli e il Regno agli inizi del Seicento*, in *Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, catalogo della mostra (Conversano, 18 aprile – 20 settembre 2000), Napoli 2000, p. 18.
- ⁽⁵⁵⁾ Sul palazzo genovese, che era opera di Bartolomeo Bianco, cfr. A. DI RAIMONDO, *Bartolomeo Bianco e Genova: la controversa paternità dell'opera architettonica tra '500 e '600*, Genova 1982, pp. 159-162; l'episodio non era sfuggito alla letteratura manzoniana: cfr. G. FARINELLI, *Dal Manzoni alla scapigliatura*, Milano 1991, p. 13. Per il caso padovano cfr. G. TOFFANIN, *Le strade di Padova: la vita millenaria della città (...)*, Padova 1998, p. 133 s.v. Colonna (piazzetta).

- ⁽⁵⁶⁾ E. MATTIOLI, *La pietà illustrate. Accademie sacre dove s'erudisce in ordine ad essa, un giovane nobile (...)*, Parma, per Alberto Pazzoni e Paolo Monti, 1694, p. 190: parlando di Caino ricorda le «colonne infami, che s'alzano ad eternare, con detestazione, la memoria di qualch'ecceſso d'inſigne malfattore».
- ⁽⁵⁷⁾ La colonna dei Vivero è ricordata da A. FABRIZI, *Destino dell'antico (da Dante a Saba)*, Cassino 1997, p. 201 nota 4 sulla base di T. BULGARELLI, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento*, Roma 1967, p. 155 n. 85.

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento: le incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi

Alessia Alberti

«[...] dicendo non esservi altri Intagliatori in questa Città,
ch'esso Bianchi, et il Bassano [...]»

Questa osservazione, che si desume da un documento del 21 gennaio 1645 riferito alla committenza del volume commemorativo delle *Esequie alla serenissima Isabella Reina di Spagna fatte nel Duomo di Milano*⁽¹⁾, descrive con efficacia di sintesi il quadro storico dell'incisione a Milano al tempo del cardinale Monti (1635-1650), con il mercato delle immagini a stampa e del libro illustrato praticamente controllato da Giovanni Paolo Bianchi e da Cesare Bassano (Milano, 1583-*post* 1647)⁽²⁾.

Di Giovanni Paolo Bianchi non si conoscono gli estremi biografici⁽³⁾.

La prima opera firmata e datata è del 1617 e rappresenta il governatore spagnolo di Milano, Pietro di Toledo Osorio, a cavallo, bulino che denota già una discreta perizia tecnica, facendo supporre che all'epoca il giovane avesse alle spalle «un periodo di tirocinio»⁽⁴⁾. Oltre che incisore Bianchi è stato anche disegnatore, come si evince dalla formula *delineavit et sculpsit* (disegnò e incise) con la quale ha sottoscritto diversi suoi lavori. Inoltre, nell'estate del 1621 veniva ammesso all'Accademia Ambrosiana e nel gennaio del 1622, in base alla valutazione delle prove di disegno presentate, era assegnato alla prima classe di tre, riservata a «i più provetti nell'arte»⁽⁵⁾. Non ha invece trovato finora conferma l'ipotesi formulata da Fabia Borroni che abbia lavorato anche come pittore⁽⁶⁾.

L'ultima opera firmata e datata di Bianchi è generalmente individuata in un foglio di tesi che annunciava la difesa delle *Conclusiones Theologicae* di Angelo Francesco Porro presso la chiesa milanese dei Santi Cosma e Damiano nel febbraio del 1654 (cat. n. 27). L'immagine, che per lo stile sembra effettivamente appartenere alla fase più tarda della sua attività – corrispondente a una decisa svolta in senso barocco – non può essere tuttavia fatta risalire con certezza a tale data, a causa della

presenza su questa stampa di alcuni elementi che dimostrano il reimpiego di matrici già utilizzate in precedenza⁽⁷⁾.

Nella produzione di tesi, non soltanto in ambito milanese, era infatti consolidata la prassi del riuso di rami incisi a tale scopo, dove si provvedeva, anche a distanza di diversi anni, a sostituire le insegne araldiche che ne costituivano una componente fondamentale. Questo poteva avvenire tramite abrasione e reincisione, oppure per incastro entro appositi incavi predisposti nelle matrici, di piccoli rami di formato ovale sui quali venivano raffigurati i soli stemmi⁽⁸⁾. Ne deriva che per quegli esemplari che presentano tali caratteristiche, la data della disputa può intendersi esclusivamente come *terminus ante quem*. È questo il caso della tesi di Angelo Francesco Porro, dove è evidente il ricorso a entrambi gli accorgimenti, abrasione e incastro di una nuova matrice, in prossimità dello stemma dell'alunno, che presenta un'aquila coronata e tre porri fogliati su un fondo a bande diagonali (FIG. 1).

La pratica del riuso era in vigore anche per gli altri prodotti editoriali che celebravano il conseguimento delle lauree, ossia i frontespizi di tesi a stampa e di *plausus*, dove però le modifiche erano solitamente introdotte per abrasione del rame mediante raschietti e brunitoi, e successivi interventi di ritocco a bulino (cat. n. 12, FIGG. 2, 3).

Il *corpus* calcografico di Giovanni Paolo Bianchi è stimato nel suo complesso intorno a trecentocinquanta lavori, per la maggior parte antiporte, frontespizi e illustra-



FIG. 1 - Giovanni Paolo Bianchi, *Ercole nel giardino delle Esperidi*. Particolare della tesi *in-folio* di Angelo Francesco Porro, 1654, inv. Tesi g. 1-14. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

zioni di libri, ma anche immagini sacre, biglietti da visita di mercanti milanesi, ritratti, vedute, carte geografiche e piante di città, commemorazioni di feste e funerali⁽⁹⁾. Nell'ambito di questa produzione, che attende ancora di essere vagliata e ordinata in un regesto storico e critico, si intende offrire qui un primo contributo in relazione a un aspetto particolare, le incisioni per tesi o *Conclusiones*, manifestazione emblematica della festa barocca. Attraverso questi manufatti, spesso sontuosi e ben calibrati tra intento pedagogico e compiacimento retorico, come peraltro prevedeva l'estetica del periodo, un importante traguardo del percorso di formazione dei nobili rampolli veniva proiettato in una dimensione spettacolare e pubblica⁽¹⁰⁾.

Al termine del percorso di studi gli alunni erano tenuti a discutere pubblicamente le loro tesi⁽¹¹⁾, che potevano essere presentate a stampa o in forma di 'cartellone', con immagini e testo, prodotto mediante assemblaggio di più fogli, oppure in opuscoli dotati di frontespizio illustrato⁽¹²⁾. Questi stampati venivano distribuiti al pubblico all'inizio della seduta con la funzione di programma⁽¹³⁾, mentre per i grandi fogli è ragionevole supporre un utilizzo soprattutto come *affixiones*, destinati all'esposizione temporanea con funzione di annuncio e pedagogica, secondo le linee guida espresse nella *Ratio Studiorum* dei Gesuiti⁽¹⁴⁾.



FIG. 2 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio della tesi di Lucidoro Foresti*, 1639. Roma, Biblioteca Casanatense



FIG. 3 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio della tesi di Defendente Quadrio*, 1642, inv. Tesi m. 2-7. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Le prime prove conosciute di tesi *in-folio* risalgono alla prima metà del XVI secolo⁽¹⁵⁾; per Milano il primo esempio datato di cui si abbia riscontro visivo è del 1580 e documenta le *Propositiones ex Philosophia Speculativa* di Giovanni Battista Ripa del Collegio dei Nobili, dedicate al cardinale Borromeo⁽¹⁶⁾.

La struttura, per quanto riguarda gli esemplari milanesi della prima metà del Seicento, prevedeva generalmente tre parti: una superiore (anche detta testata), puramente figurativa, con complesse scene allegoriche nelle quali solitamente veniva inserito lo stemma del dedicatario – individuato tra vescovi, cardinali, generali degli ordini, o rappresentanti del governo cittadino –, quella inferiore, tipografica, con un elenco delle tesi proposte, e infine la cornice figurata, spesso di un decorativismo esuberante, contenente l'arma del dedicante.

Talvolta, come nel caso della tesi discussa a Ferrara nel 1643 dal francescano polacco Francesco Zardovski (cat. n. 21, FIG. 4), l'impianto iconografico della testata risulta di una complessità tale da far supporre, come ha suggerito Rice per il Collegio Romano, un intervento del professore «Since the student's professor was the one who normally provided the iconography, the imagery tends to be intensely, even ostentatiously learned»⁽¹⁷⁾. A tale proposito possiamo osservare che nelle incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi e di Cesare Bassano l'espressione che qualifica l'artefice del primo stadio dell'elaborazione grafica – e cioè l'autore del disegno preparatorio – non è mai *invenit*, bensì *delineavit*. Sulla base degli elementi di cui al momento disponiamo, e cioè una conoscenza parziale di entrambi i *corpus*, non è possibile precisare se ciò corrisponda a una precisa volontà di individuare come inventore solo l'autore di modelli pittorici, oppure sia da leggersi per le tesi come un indizio che altri era l'*inventor*, l'autore del progetto iconologico.

Elementi utili al discernimento delle complesse allegorie delle testate che non sembrano avere un preciso legame con i contenuti delle *Conclusiones* ma che in qualche caso (cat. nn. 22, 24) sono apertamente celebrativi del dedicatario, possono trovarsi talvolta nell'iscrizione dedicatoria, attraverso i richiami a personaggi storici, letterari o mitologici in esse rappresentati.

La parte inferiore in genere accoglieva entro un'ampia e ricca cornice calcografica il testo tipografico. Questo prevedeva in alto una dedicatoria e sotto una sintetica esposizione delle tesi, affidato alle cure di un tipografo, che per le opere di Bianchi è nella maggioranza dei casi il milanese Filippo Ghisolfi.

Le cornici, che non sembrano avere un corrispettivo nella produzione romana omologa, connotandosi pertanto come un carattere di specificità locale, non possedevano una funzione unicamente ornamentale, ma proponevano insieme ai classici motivi zoomorfi, fitomorfi, panoplie e putti, anche figure allegoriche di non sempre facile identificazione – per le quali i rimandi sono in genere all'*Iconologia* di Cesare Ripa –. Erano presenti talvolta anche emblemi e imprese che celebravano le virtù dei



FIG. 4 - Giovanni Paolo Bianchi, *Tesi in-folio di Francesco Zardovski*, 1643, inv. AA-7 Bianchi. Parigi, Bibliothèque nationale



FIG. 5 - Giovanni Paolo Bianchi, *Impresa di Carlo Ghioldo*. Particolare della tesi *in-folio* di Jacob Keigler, 1633, inv. Tesi g. 1-23. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

giovani o esprimevano messaggi di auguri, denunciando una densità di contenuti tale da far ipotizzare, anche per queste, una matrice culturale interna ai collegi o alle accademie, piuttosto che alle botteghe d'artista.

Ne è una prova la cornice della tesi teologica di Jacob Keigler, originario di Friburgo, disputata nel 1633 presso la chiesa di San Carlo al Collegio Elvetico (cat. n. 4), dove si vedono due emblemi e due imprese poi citati nella prima edizione del *Mondo Simbolico* di Filippo Picinelli del 1653⁽¹⁸⁾, dove l'*inventio* è riferita a Carlo Ghioldo della congregazione del Oblati, in quegli anni prefetto degli studi presso l'Elvetico, ricordato dallo stesso Picinelli anche nell'*Ateneo dei letterati milanesi* come autore di numerose imprese⁽¹⁹⁾.

In alto a sinistra è l'emblema con una torre e il motto «ADHUC ALTIORA», «immagine espressa di chi aspira ad auantaggiosi posti, così d'honori e dignità, come di virtù morali, e di perfezione Euangelica»⁽²⁰⁾, più in basso nella cornice un'altra torre, investita dalla violenza di un temporale, con il motto «MODO INFIMA SERVEM», che Picinelli interpreta, con Seneca, come «affetti espressivi d'un animo filosofico, che non s'affligge per vedersi per colpa della sciagura privo di quei gradi, e posti eminenti, ch'egli godeva»⁽²¹⁾.

A destra, in alto un leone e il motto «FORTITVDINEM PRVDENTIA», a significare che «nel principe ritrovar si debbano insieme accoppiate la fortezza, e la prudenza»⁽²²⁾, più in basso «un'aquila, attorniata, da alcune grue, ò sia cornacchie, e l'introdusse a dire QVAS EGO? motto leuato dal primo dell'Eneide», che Ghioldo avrebbe realizzato «ad honore di non so qual commandante, che essendo Governatore di Lindo, astringe col suo valore il Vaimar con gli Svedesi a ritirarsi dall'assedio posto a quella piazza»⁽²³⁾ (FIG. 5).

Tra le cornici presenta caratteri di originalità quella della già citata tesi di Francesco Zardovski (cat. n. 21, FIG. 4), che oltre ad attestare la fortuna di Giovanni Paolo Bianchi anche in ambito ferrarese, costituisce una nuova prova della sua collaborazione con i fratelli Lampugnani, trasmettendo un disegno di Giovanni Battista Lampugnani di cui non si era data notizia nel catalogo ragionato a cura di Vannina Palamidese⁽²⁴⁾. L'architettura della cornice, che si caratterizza per un'insolita sobrietà degli elementi decorativi, e ha come protagonisti i classici puttini, è strutturata in una serie di medaglioni con volute scultoree, all'interno dei quali si dipanano dall'alto verso il basso, con grande cura dei dettagli, rappresentazioni naturalistiche delle sequenze operative per la realizzazione, da un lato di una corona d'oro, simbolo del potere temporale, dall'altro di paramenti sacri, allusivi del potere spirituale.

A sinistra si possono distinguere alcune delle attività che si svolgono all'interno di una bottega orafa, dalla fusione del metallo nella fornace e battitura della lamina, al trasferimento del disegno preparatorio sulla stessa e successivo intaglio, alla decorazione con pietre preziose, infine la pesa e la punzonatura. Nella fascia a destra



FIG. 6 - Giovanni Paolo Bianchi, *Tesi in-folio di Francesco Zardovski*, particolare, 1643, inv. AA-7 Bianchi. Parigi, Bibliothèque nationale

sono invece descritte le principali operazioni della lavorazione dei metalli nobili per la decorazione dei tessuti: dall'alto si possono riconoscere il passaggio al torchio per lo schiaccio delle lamine (FIG. 6), seguito da diverse fasi della progressiva riduzione dello spessore dei fili per mano dei cosiddetti 'tiraoro', e infine la tessitura di paramenti a volute vegetali⁽²⁵⁾.

In quanto stampe d'occasione, questi elaborati non hanno conosciuto tirature elevate, e anche per questo nel tempo sono divenuti assai rari, e per la maggior parte sono noti in esemplare unico. La collezione più cospicua di esemplari *in-folio* prodotti a Milano nella prima metà del Seicento è conservata al Castello Sforzesco presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, dotata di una sezione dedicata, sotto la denominazione *Dispute di Tesi*⁽²⁶⁾. La cartella dove sono raccolte le tesi discusse a Milano nel Seicento (con opere di Giovanni Paolo Bianchi, Cesare e Bernardino Bassano, Giacomo Cotta e gli Agnelli), contiene ventiquattro tavole, quasi tutte di provenienza comune, come si evince dalla presenza al *verso* dei medesimi timbri. Il

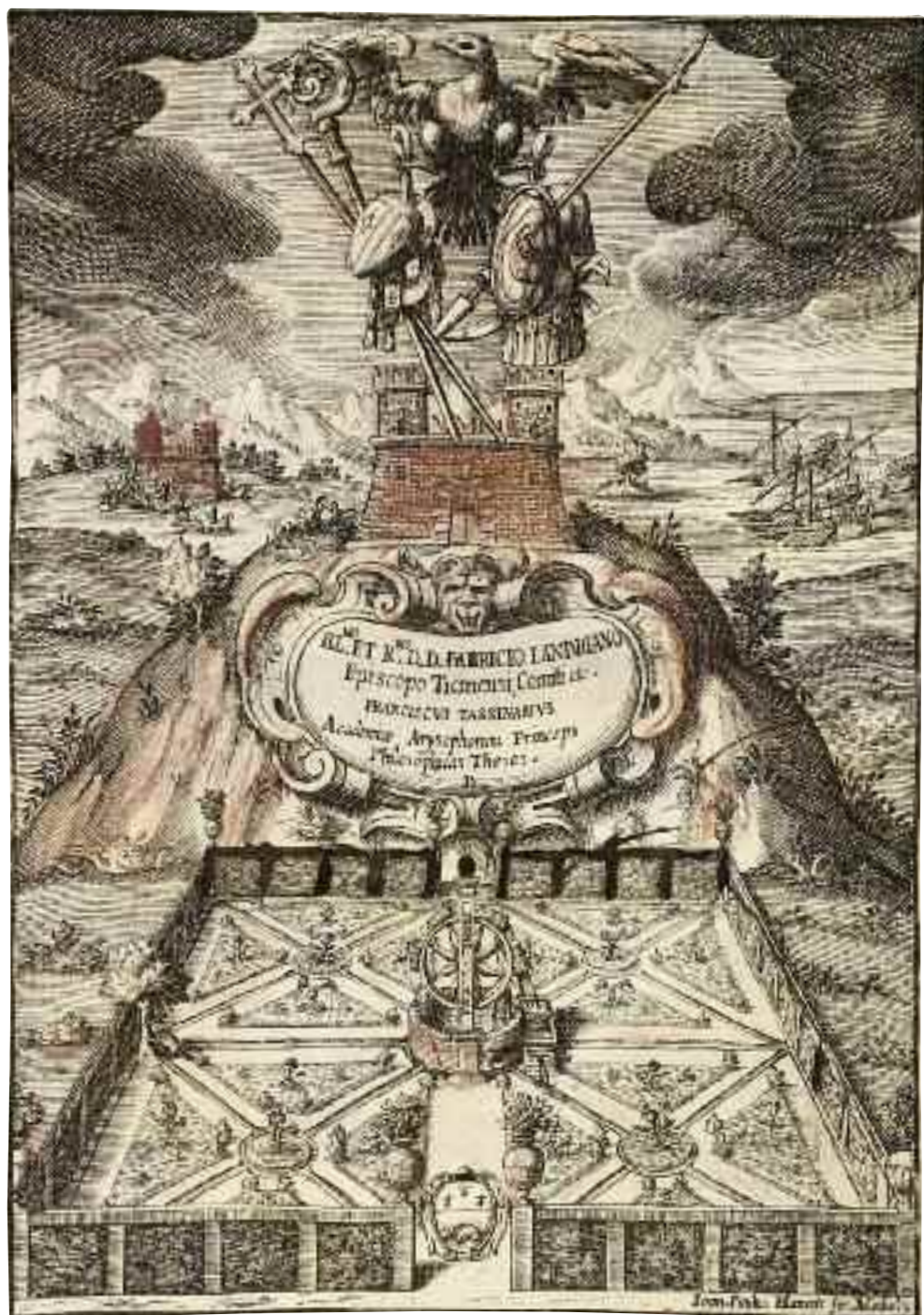


FIG. 7 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio per tesi di Francesco Tassinari*, 1927. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

meno recente («LIBRAIRIE ANCIENNE - C. LANG - ROME -») attesta il passaggio di quella che già allora doveva configurarsi come una vera e propria collezione, nella Libreria Antiquaria C. Lang di Roma, probabilmente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In seguito sono pervenute all'Archivio Storico Civico di Milano (dove sono state contrassegnate con il timbro «ARCHIVIO STORICO»), dal quale sono state trasferite alla Raccolta Bertarelli in un periodo compreso tra il 1927, anno della sua fondazione, e il 1936, quando sono state pubblicate nella miscellanea *Humilitas* con la didascalia «Milano, Castello, Gabinetto delle Stampe»⁽²⁷⁾.

L'altro formato per la stampa delle *Conclusiones* era quello tradizionale del libro, di cui in diversi casi è pervenuto il solo frontespizio, mentre per procedere a una corretta lettura dell'immagine presente nell'antiporta o nel frontespizio sarebbe essenziale, per quello che si è potuto constatare, poter disporre anche dei testi. Lo prova ad esempio la dissertazione di Francesco Tassinari (cat. n. 1). Analogamente a quanto abbiamo registrato per le tesi *in-folio*, la parte superiore celebrerebbe infatti la stirpe del dedicatario, Fabrizio Landriani vescovo di Pavia, mentre al discente è riferita la parte inferiore, per un'estensione di poco più di un terzo della scena (FIG. 7). La chiave di lettura è ricavabile dalle prime carte del volumetto, subito dopo l'epistola dedicataria, nei versi dei colleghi accademici Carlo Tadini (*De Impresia Academiae, & Stemmate Principis*, «Vna omnes pluuiis irrorant tua lilia fonte,/ Vna omnes vena diuite germen alunt./ Germen alunt, cui vernantis violaria Paesti,/ Cui rutili inuideat florida pompa soli./ Nubila iam pluuias claudant, et Aquarius urnam,/ Imbribus excrescent lilia parthenijs»), Giovanni Battista Sacchetti (*De Lilijs Academiae Principis*), e Ambrogio Muzzani (*Francisco Tassinario Acad. Principi*). Il primo di questi contributi illustra il significato del pozzo al centro del giardino e dei gigli irrorati dalle sue acque, alla luce del fatto che Francesco Tassinari era in quel momento *princeps* dell'Accademia partenia degli Arisofi, o Partenia Maggiore, assemblea di studenti virtuosi costituita verso il 1593 presso il Collegio dei Gesuiti a Brera. Le Accademie partenie erano dedicate alla Vergine Maria, da cui i gigli, che alludono qui alla purezza dei giovani adepti. Il pozzo al centro del giardino, con la scritta «VNA OMNES» e la macchina idraulica per l'estrazione delle acque (noria), si identifica proprio con l'impresa dell'Accademia degli Arisofi, rappresentata per la prima volta in un'incisione anonima anteposta al *Discorso sopra l'acquisto della Sapienza, fatto dal Sig. Camillo Palazzo gentilhuomo bresciano Quando fu pubblicata l'impresa de gli Accademici Arisofi di Milano nel Collegio della Compagnia di Giesu*, in Milano, Nella Stampa del q. Pacifico Pontio Impressore Archiepisc. 1597 (FIG. 8).

Il tasso, che a sinistra cerca di arrampicarsi su una pianta, allude infine al cognome dello studente, ed è l'animale effigiato sull'arme di famiglia.



FIG. 8 - *Impresa dell'Accademia degli Arisofi*, tavola in *Discorso sopra l'acquisto della sapienza* fatto dal sig. Camillo Palazzo..., Milano 1597. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense



FIG. 9 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio del plausus per la laurea di Giovanni Battista Rossi*. Roma, Biblioteca Casanatense



FIG. 10 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio del plausus per la laurea di Giovanni Maria Secco d'Aragona*, 1644, inv. MT p. 7-58. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Oltre alle tesi si è inteso recepire nell'indagine in corso anche un altro genere di pubblicazione, sempre in forma di opuscolo, quello dei *plausus* o *applausi*, raccolte di versi di congratulazione e di augurio, che per quanto concerne il collegio di Brera solitamente erano scritti dagli studenti di Umanità e di Retorica (Accademici Animosi), in occasione della laurea in Filosofia del *princeps* dell'Accademia maggiore o degli Arisofi.

Estesi generalmente in latino, dal punto di vista letterario questi opuscoli non presentano tratti di originalità, con «artificiose allusioni simboliche all'Arma gentilizia del candidato, esaltazione delle glorie del casato, iperbolici auspici all'immane carriera, e solo rarissimamente (nella stessa orazione pronunciata a chiusura, spesso, dal prof. di Retorica), qualche riferimento concreto agli studi percorsi»⁽²⁸⁾, le composizioni però sono tutte firmate, circostanza utile allo scopo di ricostruire il quadro storico e la rete dei contatti tra i responsabili dei progetti educativi e il patriziato milanese.

Anche per questa tipologia di materiale è emersa un'inedita prova della collaborazione di Bianchi con i fratelli Lampugnani. La denuncia di responsabilità è in questo caso generica «Lampugnanus Delineauit» (cat. n. 9, FIG. 9), ma per l'uso della luce fortemente contrastata e il trattamento delle figure, quasi compresse in uno spazio ristretto, riteniamo plausibile un'attribuzione a Giovanni Francesco.

Il genere dell'*applauso* può talvolta manifestare, in un contesto eminentemente simbolico, inaspettate istanze di realismo, presentando i ritratti stessi degli alunni, come il futuro cardinale Giberto Borromeo III (cat. n. 5), Gaspere Facchinetti (cat. n. 10), Giacomo Francesco Attendolo Bolognini (cat. n. 19), e Giovanni Maria Secco d'Aragona (cat. n. 23, FIG. 10)⁽²⁹⁾.

In occasione della laurea di quest'ultimo, disputata presso il collegio braidense nel 1644, fu dato alle stampe anche l'*in-folio* celebrativo, esso pure a firma di Giovanni Paolo Bianchi (cat. n. 22), ma senza che sussista tra i due un nesso iconografico evidente. Questa tavola ci documenta un aspetto peculiare degli esemplari di grande formato, anche di ambito francese, che spesso erano copie di altre tesi. Si tratta di copie con varianti, talora veri e propri montaggi, che nel caso di Bianchi offrono le prove dell'interesse per i soggetti elaborati nell'ambito del Collegio Romano nel primo quarto del Seicento. Allo stato attuale degli studi non ci è dato di sapere attraverso quali canali questi siano pervenuti agli incisori milanesi, che avrebbero iniziato a produrre tesi soltanto dal secondo quarto del secolo, ma la nostra ipotesi di ricerca è che, come tramite per una diffusione dal centro alla periferia, possano avere avuto un ruolo fondamentale i Gesuiti stessi.

La testata della tesi di Giovanni Maria Secco d'Aragona (FIG. 11) in particolare, è una copia letterale di un bulino di Johann Friedrich Greuter da Giovanni Lanfranco per la tesi filosofica di Marcello Sauli sostenuta presso il Collegio Romano nel 1624



FIG. 11 - Giovanni Paolo Bianchi, *Tesi in-folio di Giovanni Maria Secco d'Aragona*, inv. Tesi g. 1-17. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

(FIG. 12)⁽³⁰⁾, rispetto al quale Bianchi è intervenuto apportando minime modifiche iconografiche allo scopo di adattare la rappresentazione al nuovo contesto. Minerva accompagna un giovane appena approdato con la sua barca verso una grotta abitata da divinità fluviali e tutta circondata da giovani donne dedite al ricamo, due delle quali esibiscono al centro della scena un drappo con lo stemma del cardinale Francesco Barberini. Un po' ovunque volteggiano sciami d'api, simbolo della casa. Il soggetto, secondo l'interpretazione di Rice⁽³¹⁾, sarebbe riferito al libro 13 dell'*Odissea* di Omero, relativo all'antro delle ninfe. Bianchi, che recupera la scena nella sua interezza, ne distilla l'originaria simbologia e scambia lo stemma con quello del Gran Cancelliere dello Stato di Milano Antonio Briceno Ronquilli, senza addurre altri elementi caratterizzanti.

È un vero e proprio centone invece la tesi del francescano fiorentino Clemente Frani, che presentava le sue *Conclusiones* ai Santissimi Apostoli in Roma nel 1635 (cat. n. 8, FIG. 13). Lo spazio figurato compreso tra il carro del sole e le divinità fluviali è desunto⁽³²⁾, seppure in controparte e con varianti nel valore assegnato alle figure allegoriche, dalla tesi di fisica di Nicolas-François de Lorraine difesa presso il collegio gesuitico di Pont-à-Mousson nel 1625 e incisa da Jacques Callot, meglio nota come *La Grande Thèse*⁽³³⁾.



FIG. 12 - Johann Friedrich Greuter, *Allegoria di casa Barberini*, 1624, inv. 20.B.I.72.105. Roma, Biblioteca Casanatense



FIG. 13 - Giovanni Paolo Bianchi, *Tesi in-folio di Clemente Frani*, 1635, inv. Tesi g. 1-3. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Le ninfe in primo piano sono invece riprese, esse pure in controparte, da una tesi di Francesco Villamena su disegno di Giovanni Lanfranco (FIG. 14)⁽³⁴⁾. Dallo stesso modello derivano poi il giardino della tesi del Tassinari (FIG. 7), e la figura della dea Giunone tra le divinità dell'Olimpo che assistono alla lotta di Ercole con i centauri nella tesi dell'agostiniano Gaspare Bizzaccheri (cat. n. 11).

In tutti questi casi di ricezione, completa oppure parziale, si può osservare come non vi sia cenno nelle iscrizioni all'identità del disegnatore e l'incisore sottoscrive genericamente *fecit*, analogamente a quanto registrato anche da Meyer in ambito francese per gli artefici di copie e montaggi nelle stampe di allegorie⁽³⁵⁾.

A conferma di un più generale interessamento degli incisori milanesi di tesi per quanto veniva prodotto presso il Collegio Romano, si può addurre anche il caso di Bernardino Bassano, che per la testata della tesi di Joseph Guillon difesa nel 1646 presso San Francesco Maggiore a Milano⁽³⁶⁾, desume l'ambientazione da un'incisione di Johann Friedrich Greuter su disegno di Andrea Lilio⁽³⁷⁾.

È invece attraverso un *cameïeu* di Bartolomeo Coriolano per una tesi dello Studio Bolognese, che Bianchi ha ripreso, per la tesi in filosofia di Fabrizio Parravicino nel 1650 (cat. n. 26), un'invenzione di Guido Reni. Prima di lui anche Cesare Bassano



FIG. 14 - Francesco Villamena, *Soggetto di tesi*, inv. Ortalli 3208. Parma, Biblioteca Palatina

aveva trattato un soggetto di Guido Reni inciso a chiaroscuro da Coriolano (*La caduta dei giganti*), nella tesi di filosofia discussa presso il collegio braidense da Carlo Mottino nel 1644⁽³⁸⁾.

Un altro canale per l'acquisizione di modelli, quando gli incisori non provvedevano direttamente alla composizione grafica (nel qual caso sottoscrivendo *delineavit et sculpsit*), era attraverso la collaborazione con professionisti disegnatori.

Nel caso di Bianchi, oltre ai già citati fratelli Lampugnani, si possono registrare le presenze di Giovan Mauro della Rovere detto il Fiammenghino⁽³⁹⁾ (cat. n. 2), Angelo Gallo (cat. n. 18) – autore secondo la ricostruzione di Giulio Bora⁽⁴⁰⁾ di tre diversi progetti del frontespizio per il *plausus* del conte Giberto Borromeo III (cat. nn. 5-7) –, e Carlo Biffi condiscipolo di Bianchi all'Accademia Ambrosiana (cat. n. 14) e collaboratore, negli stessi anni, di Cesare Bassano per la produzione di testate di diplomi e frontespizi⁽⁴¹⁾. Nella sua fase più tarda Bianchi ha inciso da disegni di Giacomo Casella il giovane (cat. n. 25), e di Johann Cristoph Storer (cat. n. 27).

Sono infine raccolte nel catalogo prodotto in appendice a questo contributo, diverse immagini che allo stato attuale delle conoscenze non abbiamo potuto ricondurre a precise istituzioni, ma che presentano tanto per l'architettura della pagina come nella pro-



FIG. 15 - Giovanni Paolo Bianchi, *Soggetto per tesi con Apollo e Minerva*, inv. S.I.8253. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.

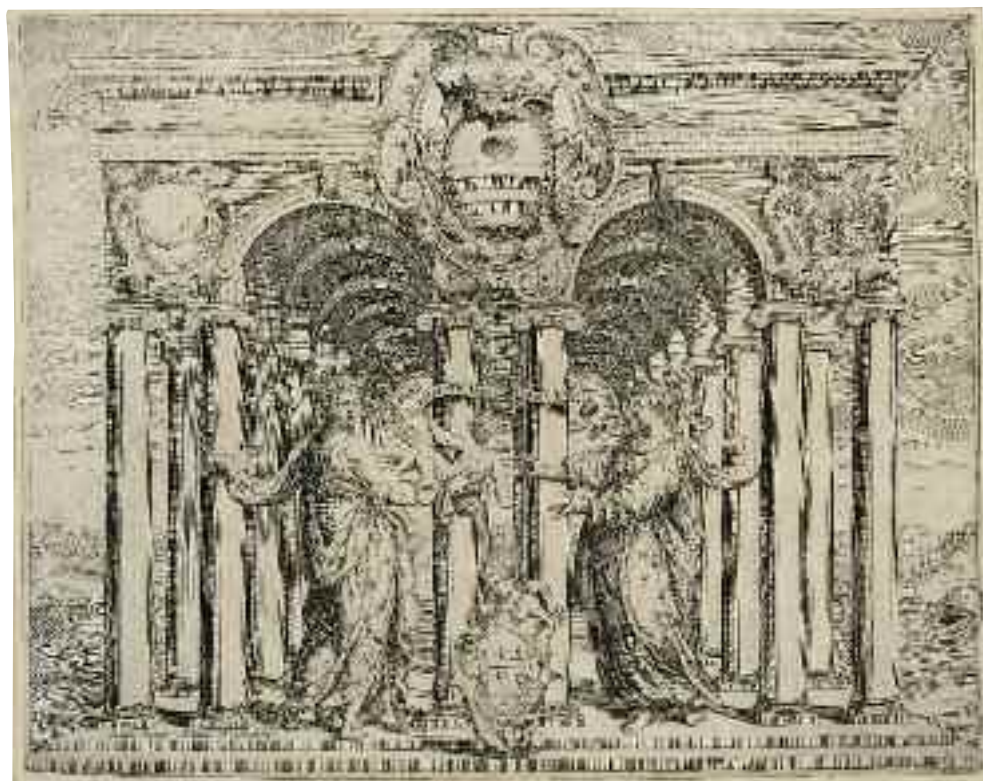


FIG. 16 - Giovanni Paolo Bianchi, *Soggetto per tesi con la Virtù e la Gloria*, inv. S.I.8254. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique

posta iconologica, precisi legami con questo tipo di produzione (FIGG. 15, 16, 17). Oltre alle opere citate in appendice si segnala che per l'Accademia degli Ermatenaici Bianchi aveva inoltre realizzato una composizione, simile ad un frontespizio architettonico, con il sigillo dell'Hermathena, e ai lati la Sapienza e l'Eloquenza, che Carlo Figini, il primo a darne notizia, ha interpretato come possibile diploma per gli accademici del Seminario Maggiore⁽⁴²⁾.

Ulteriori indagini dovranno infine considerare l'utilizzo come testate di tesi di due scene di battaglia, una delle quali conservata nel volume della Casanatense K.II.20.CCC, che raccoglie sole immagini per tesi, per lo più afferenti al Collegio Romano⁽⁴³⁾.

Si presentano qui i primi risultati di un'indagine sull'incisione a Milano nella prima metà del Seicento intrapresa dalla scrivente nell'ambito di un progetto sulle Accademie e la sociabilità colta a Milano in epoca moderna, coordinato da Angelo Bianchi (Università Cattolica, Milano) e presentato con Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Roberta Carpani in occasione dell'incontro *La fête baroque entre Italie et Pays-Bas: institutions, réseaux, acteurs*, Roma, Academia Belgica, 1 dicembre 2011.



FIG. 17 - Giovanni Paolo Bianchi, *Frontespizio per tesi*, inv. Art. m. 49-70. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 18 - *Emblema LXXI*, in P. MACCIO, *Pauli Maccii Emblemata*, Bologna 1628. Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico

NOTE

- ⁽¹⁾ Milano, Archivio di Stato, Fondo Potenze Sovrane, cart. 11 bis. Il testo è illustrato con tavole calcografiche di Giovanni Paolo Bianchi e Giovanni Battista Del Sole.
- ⁽²⁾ Per l'attività incisoria di Cesare Bassano si veda P. BELLINI, *Contributi per una catalogazione delle acqueforti di Cesare Bassano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 27 (2003), pp. 33-106, dove sono raccolte 132 opere, un numero certamente destinato – come avverte lo stesso Bellini – ad essere incrementato attraverso ulteriori indagini. Un primo apporto in tale direzione, limitatamente alle incisioni per tesi, si può trovare in A. ALBERTI, *Cesare Bassano e Paolo Pini per il Collegio Elvetico di Milano: una proposta di lettura*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 185-188.
- ⁽³⁾ F. BORRONI, *Bianchi Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 122-123, osserva che la sua attività è documentata tra il 1617 e il 1654, e registra che secondo A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie*, Venezia 1837, p. 539, sarebbe nato a Milano verso il 1590. A. BERGOMI, *G.P. Bianchi incisore ed editore milanese del XVI [!] secolo*, «L'Arte a stampa», (1978), fasc. 3, pp. 8-13, individua come possibile data di morte il 1654, adducendo quali prove la tesi 'datata' 1654, di cui si dirà più avanti, e il reimpiego per le illustrazioni di F. PICINELLI, *Mondo simbolico o sia Università d'impresce scelte, spiegate e illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre e profane*, In Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653, di matrici che Bianchi aveva inciso per O. BOLDONI, *Theatrum Temporaneum aeternitati Caesaris Montij S.R.E. cardinalis et archiep. Mediolanen.*, Mediolani, apud haer. Q. Pacifici Pontij, Typis archiepisc., 1636, fatto di cui Bergomi ravvisa la causa nell'improvvisa morte dell'artista. Di diverso parere F. TRIACA FABRIZI, *Bianchi Giovanni Paolo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, X, München-Leipzig 1995, p. 418, che ha proposto di anticipare tale termine verso il 1646, essendo redatto in quell'anno l'atto di battesimo della dodicesima figlia dell'artista, ultimo documento in cui è espressamente citato. Per parte nostra non possiamo addurre ulteriori elementi avendo concentrato la presente indagine su un comparto circoscritto della sua produzione.
- ⁽⁴⁾ BERGOMI, *G.P. Bianchi...* cit. n. 3, pp. 8, 12 (ill.).
- ⁽⁵⁾ La vicenda è documentata in G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 335-373, in particolare pp. 357-358. È con sentimento di gratitudine che Bianchi sottoscrive in qualità di *Academicus* la dedica a Giulio Cesare Visconti «Metropolitanae Mediolanensis Ecclesiae Primicerio, Academiae Borromeae Delinquentium Conseruatori», su un ritratto di san Carlo Borromeo in preghiera davanti al crocifisso da un dipinto del Procaccini («Io: Paulus Blancus Academicus/ Inspiciantibus rudem, imitantibus ab solutam, tibi etiam cognata prelate Sanctitatis formam/ D.D.D.»). Un esemplare a Vienna, Graphische Sammlung Albertina (HB 16, fol. 4, n. 7).
- ⁽⁶⁾ BORRONI, *Bianchi...* cit. n. 3, p. 122.
- ⁽⁷⁾ Emblematico in questo senso è il caso di una matrice incisa da Cesare Bassano, di cui la Raccolta Bertarelli conserva la tiratura effettuata in occasione di una tesi disputata presso il Collegio gesuitico braidense nel 1647, edizione citata da BELLINI, *Contributi...* cit. n. 2, p. 54, n. 96, mentre presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena si è potuta rinvenire, seppure in condizioni lacunose, una precedente tiratura riferita alla laurea di Sforza Brivio ottenuta presso lo stesso Collegio nel 1629, e cioè ben quindici anni primi dell'utilizzo finora conosciuto.

- ⁽⁸⁾ V. MEYER, *Copies et montages dans la gravure d'allégories*, «Nouvelles de l'Estampe», (1990), fasc. 112-113, pp. 5-22, in particolare p. 5.
- ⁽⁹⁾ BERGOMI, G.P. *Bianchi...* cit. n. 3, dà conto di circa trecentotrentacinque lavori. Sarebbero invece trecentocinquanta secondo TRIACA FABRIZI, *Bianchi...* cit. n. 3. Tra i produttori di «Grandes Theses» Bianchi è citato da M. DE MAROLLES, *Catalogue de livres d'estampe et de figures en taille-douce*, Paris 1666, p. 30, e da F. LE COMTE, *Cabinet de singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, III, Bruxelles 1702, p. 260.
- ⁽¹⁰⁾ Questi elaborati per quanto riguarda in particolare la città di Milano sono stati solo occasionalmente oggetto di indagine: A. BERNAREGGI, *Dispute ed Accademie nei seminari milanesi*, «Humilitas. Miscellanea storica dei seminari milanesi», s.d. [1936], fasc. 25, pp. 1035-1046; P. ARRIGONI, *L'incisione e l'illustrazione del libro nel Seicento*, in *Storia di Milano*, XV, Milano 1962, pp. 686-700, in particolare pp. 698-700; C. ALBERICI, *L'incisione a Milano fra i due Borromeo*, in *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano 1973, pp. 64-74, in particolare p. 73-74; G. BORA, *Arte, apparati, emblemi a Milano al tempo di Cesare Monti*, in *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 9 ottobre 1994), Roma 1994, pp. 39-54. La letteratura di riferimento, può essere inoltre individuata, ancorché indirettamente, negli studi di Véronique Meyer sulla produzione francese e i rapporti con l'Italia (V. MEYER, *Les frontespices de thèses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. La peinture italienne en France*, atti del convegno, a cura di J.C.L. BOYER, Paris 1990, pp. 105-123) e in particolare in quelli di Louise Rice sul Collegio Romano: L. RICE, *Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano 1998, pp. 189-200; L. RICE, *Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano*, in *The Jesuits*, a cura di J.W. O'Malley, I, Toronto 1999, pp. 148-169; L. RICE, *Apes philosophicae: bees and the divine design in Barberini thesis prints*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma 2007, pp. 181-194; L. RICE, *Pomis sua nomina servant: the Emblematic Thesis Prints of the Roman Seminary*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 70 (2007), pp. 195-246. Per l'Italia si vedano A. GIACOMELLO, *Stampa e incisione nel Friuli del Settecento: le "conclusioni" del seminario di Udine*, «Studi goriziani», 87-88 (1998), pp. 85-124; A. PEZZO, *Le tesi a stampa a Siena nei secoli XVI e XVII. Catalogo degli opuscoli della Biblioteca degli Intronati*, Cinisello Balsamo 2011 e L. RICE, *Matthaeus Greuter and the Conclusion Industry in Seventeenth-Century Rome*, in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas*, «Römische Studien der Bibliotheca Hertziana», 32, Roma 2012, pp. 221-238.
- ⁽¹¹⁾ Gli esemplari finora censiti sono riferibili a lauree in Filosofia o in Teologia. Le istituzioni citate nelle tesi illustrate al tempo del cardinale Cesare Monti (1635-1650), quando si assiste all'affermazione del genere, sono: Collegio gesuitico braidense, Collegio Elvetico, Agostiniani di San Marco, Seminario Maggiore, Scuole barnabiteche di Sant'Alessandro, chiesa dei Santi Cosma e Damiano, chiesa di San Francesco Maggiore.
- ⁽¹²⁾ Ci sarebbero anche, in ambito italiano, esempi di tesi pubblicate in entrambi i formati. C. SCAFFA, *Frontespizi incisi per le tesi di laurea durante il XVII secolo*, «Rivista della Biblioteca di Viterbo», 2002, pp. 10-16.
- ⁽¹³⁾ MEYER, *Les frontespices...* cit. n. 10, p. 105; RICE, *Pietro da Cortona...* cit. n. 10, p. 189; M. CESARI, *Incisioni ornamentali per tesi di laurea. Le collezioni dell'Archiginnasio*, in *L'Arti per via*, a cura di G. Benassati, Bologna 2000, pp. 58-71, in particolare p. 60.

- ⁽¹⁴⁾ *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, introduzione e traduzione di A. Bianchi, Milano 2002, pp. 321, 337. Si possono vedere al riguardo: K. PORTEMAN, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Bruxelles Jesuit College (1630-1685)*, Brussels-Turnhout 1996; L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*, Roma 2004.
- ⁽¹⁵⁾ RICE, *Jesuit Thesis Prints...* cit. n. 10, p. 149.
- ⁽¹⁶⁾ L'esemplare, già conservato presso l'Archivio del Seminario di Venegono e al momento non reperibile (ringrazio don Virginio Pontiggia per la ricerca effettuata), è riprodotto in C. FIGINI, *Il conferimento del grado di Dottore in Teologia in Milano da S. Carlo a noi*, «Humilitas. Miscellanea Storica dei Seminari Milanesi», s.d. [1936], fasc. 25, pp. 1015-1034, in particolare p. 1031.
- ⁽¹⁷⁾ RICE, *Apes philosophicae...* cit. n. 10, p. 181.
- ⁽¹⁸⁾ PICINELLI, *Mondo simbolico...* cit. n. 3. Il volume è illustrato con vignette a firma di «Blancus», sembrerebbe Giovanni Paolo Bianchi.
- ⁽¹⁹⁾ F. PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi*, In Milano, Nella Stampa di Francesco Vigone, 1670, p. 118.
- ⁽²⁰⁾ PICINELLI, *Mondo simbolico...* cit. n. 3, p. 429, n. 134.
- ⁽²¹⁾ PICINELLI, *Mondo simbolico...* cit. n. 3, p. 429, n. 133.
- ⁽²²⁾ PICINELLI, *Mondo simbolico...* cit. n. 3, p. 179, n. 288.
- ⁽²³⁾ PICINELLI, *Mondo simbolico...* cit. n. 3, pp. 98-99, n. 104.
- ⁽²⁴⁾ V. PALAMIDESE, *Giovan Francesco e Giovan Battista Lampugnani. Devozione e classicismo nell'arte lombarda del Seicento*, schede di A. ALBERTI e C. MORGANTI, Milano 2002. Ringrazio Francesca Tasso, per l'aiuto nella lettura della sequenza sull'oreficeria, e Gian Luca Bovenzi per quella sui tessuti.
- ⁽²⁵⁾ D. DAVANZATO POLI, *Oro, argento e seta*, «Ateneo Veneto», 198 (2011), pp. 9-25; C. BUSS, *Seta, oro e colore*, in *Seta Oro Incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, Cesano Maderno 2011, pp. 38-111, in particolare p. 46.
- ⁽²⁶⁾ G. MORI, *Un grande archivio di famiglia per la città*, in *Milano. Le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia. Le radici del carattere milanese e lombardo*, a cura di R. Cordani, Milano 2008, pp. 225-228, in particolare p. 228. L'intera sezione è stata oggetto di catalogazione informatica nel 2012 nell'ambito del progetto regionale S.I.R.Be.C. Un'altra raccolta che però conserva soprattutto materiali inerenti allo Studio bolognese tra XVII e XVIII secolo, è nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (CESARI, *Incisioni ornamentali...* cit. n. 13). Non trova invece conferma la notizia di BORRONI, *Bianchi* ... cit. n. 3, di un fondo dedicato alle tesi presso la Civica Biblioteca Mai di Bergamo (ringrazio per la segnalazione Maria Elisabetta Manca).
- ⁽²⁷⁾ Oltre a questi timbri, sempre al verso e a inchiostro nero, su tutte le stampe contenute nella cartella Tesi g. 1 vi è un numero compreso tra «4084» e «4102», traccia di una numerazione assegnata in epoca precedente all'ingresso nella Raccolta Bertarelli. Altra numerazione precedente l'ingresso in Raccolta (dal momento che appare in qualche caso rifilata), in grafite, è rilevabile al recto, nell'angolo superiore destro (numeri compresi tra 123 e 145).
- ⁽²⁸⁾ E. CHINEA, *L'Istruzione Pubblica e Privata nello Stato di Milano dal Concilio Tridentino alla Riforma Teresiana (1563-1773)*, Firenze 1953, pp. 58-59.

- ⁽²⁹⁾ L'esempio più curioso tra quelli fin qui esaminati afferisce al *corpus* di Bernardino Bassano, del quale oltre all'edizione realizzata in occasione della tesi per laurea di Carlo Corio, e censita nei repertori (P. BELLINI, R. WALLACE, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Seventeenth Century. 45 Commentary*, New York 1990, p. 59, n. 4502.005), è stata rintracciata una tiratura di qualche anno posteriore, riferita alla laurea di Ippolito Piola, con abraso il nome dell'incisore, modificati gli stemmi e naturalmente il ritratto. Nel primo stato il bulino faceva da antiporta al volume *C. Carolo Corio Acad. ae Arys. Princ. sub ausp. is Em. i Card. Montij archi. Med. sis laureato Parthenij Animosi. Brayd. es ab. e Franc. co Pirouano principe plaudunt concinunt*, [Milano, Filippo Ghisolfi, 1637] (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, &&.16.0009/05), nel secondo stato è il frontespizio di *Hippolito Piolae Academiae Arysophorum primo assessori laurea donando sub auspiciis Illust. D.D. Iuris P. Vener. Collegii Mediolanensis Braidenses Musae concinebant*, [Milano, Filippo Ghisolfi, s.d.] (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, XX.09.0071/07).
- ⁽³⁰⁾ T. FALK, R. ZIJLMA, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. XII*, Amsterdam 1983, p. 65, n. 55; RICE, *Apes philosophicae...* cit. n. 10, pp. 181-185.
- ⁽³¹⁾ RICE, *Apes philosophicae...* cit. n. 10, p. 181.
- ⁽³²⁾ ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74.
- ⁽³³⁾ J. LIEURE, *Jacques Callot. Deuxième partie. Catalogue de l'oeuvre gravé, tome II*, Paris 1927, pp. 66-67, n. 569. La stessa è servita come modello anche per la testata della tesi di Jacob Keigler (cat. n. 4), opera del fratello di Giovanni Paolo, Carlo Bianchi.
- ⁽³⁴⁾ RICE, *Jesuit Thesis Prints...* cit. n. 10, p. 152, fig. 6.3, riproduce l'edizione riferita alla tesi di filosofia difesa da Martino Tondi presso il Collegio Romano nel 1622, ma in G.P. BERNINI, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma 1982, le versioni riprodotte sono due (tav. XIII a p. 43 e tav. XIV a p. 45), con una differenza nella parte centrale.
- ⁽³⁵⁾ MEYER, *Copies et montages...* cit. n. 8, p. 5.
- ⁽³⁶⁾ BELLINI, WALLACE, *The Illustrated...* cit. n. 29, pp. 64 ill., 65, n. 4502.006.
- ⁽³⁷⁾ FALK, ZIJLMA, *Hollstein's...* cit. n. 30, p. 76, n. 90; M. PULINI, *Andrea Lilio*, Milano 2003, p. 234, n. 15.
- ⁽³⁸⁾ Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Tesi g. 1-19. BELLINI, *Contributi...* cit. n. 2, p. 54, n. 94. Per il chiaroscuro di Coriolano si veda C. KARPINSKI, *The Illustrated Bartsch. Italian Chiaroscuro Woodcuts*, 48, New York 1983, p. 183, n. 11.
- ⁽³⁹⁾ Tra i soggetti tratti dal Fiammenghino, di cui non si dà notizia nella bibliografia su Bianchi, citiamo un bulino conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma: *San Francesco che riceve le stimmate* (inv. Ortalli 3423, mm 444 × 330, esemplare smarginato), con la dedica «Per ill. et adm. Reu. D.D. Francisco Ant. Opicello Can. co S. Ambrosij Mediolani/ Io. Paulus Blancus/ obseruantiae exemplum, deuotionis typum D.D.D.».
- ⁽⁴⁰⁾ G. BORA, *Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 8 (1980), pp. 99-140, in particolare pp. 105-112.
- ⁽⁴¹⁾ Antiporta per le *Theses ex universa philosophia* difese dall'Accademico Arisofo Giovanni Giussani nel 1642 presso il Collegio braidense. L'opera non figura in BELLINI, *Contributi...* cit. n. 2, ma è firmata «C. Bassanus F.» (Roma, Biblioteca Casanatense). Frontespizio del *plausus* degli Accademici Animosi per la laurea del nobile rampollo genovese Giovanni Battista Balbi, che come il precedente non figura in BELLINI, *Contributi...* cit. n. 2.

- ⁽⁴²⁾ Tratta da un rame già conservato presso il Seminario Arcivescovile di Venegono, che al momento, come la stampa, non è reperibile (ringrazio dell'informazione don Virginio Pontiggia), la stampa è conosciuta attraverso una riproduzione pubblicata nel 1936 (FIGINI, *Il conferimento...* cit. n. 16, p. 1027).
- ⁽⁴³⁾ La stampa raffigura l'assedio di una città (mm 392 × 513). L'altra è a Parma, Biblioteca Palatina (Ortalli 3754; mm 355 × 448).

Appendice. Primi contributi per un catalogo delle incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi

Abbreviazioni utilizzate nelle schede

BoArch, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
BrussKBR, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique
Chicago, Chicago, University of Illinois at Urbana-Champaign Library
MiBA, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
MiBNB, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
MiCRSB, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Monza, Monza, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale
NaCap, Napoli, Museo di Capodimonte, Raccolta Firmian
ParisBN, Parigi, Bibliothèque nationale de France
RmBC, Roma, Biblioteca Casanatense
ToBNU, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria
WK, Wolfegg, Kunstsammlung des Hauses Waldburg-Wolfegg
Zürich, Zürich, Zentralbibliothek

Avvertenze

Pur consapevoli delle criticità connesse all'individuazione dell'epoca della prima edizione dei rami, abbiamo scelto di redigere l'elenco in ordine cronologico. Le opere non datate sono poste alla fine.

Il titolo è sempre attribuito e specifica la natura degli stampati (frontespizio o tesi *in-folio*).

La tecnica prevalente è il bulino e gli interventi all'acquaforte, anche laddove segnalati, sono da intendersi circoscritti ad aree limitate.

Le misure per quanto riguarda i frontespizi sono riferite all'impronta della lastra, diversamente segue specifica tra parentesi; per i grandi formati le dimensioni sono sempre quelle dell'insieme, ottenuto mediante assemblaggio di più fogli, di cui si precisa tra parentesi il numero (generalmente tre, uno per la testata, uno per la cornice fino all'altezza della parte tipografica, e l'ultimo, più piccolo, solitamente con la cornice al di sotto della parte tipografica).

Per i frontespizi sono diversi i casi in cui non si dispone che dei dati desumibili dagli stessi, non avendo potuto reperire i volumi di provenienza.

1. *Frontespizio per la tesi di Francesco Tassinari*, 1627 (FIG. 7)

bulino, mm 211 × 153

Firmato nel margine inferiore a destra «Ioan. Paulus Blancus fec. Mediol.^b»

MiBNB (C.13.09060/002)

Frontespizio per la tesi di Filosofia di Francesco Tassinari, *princeps* dell'Accademia degli Arisofi (Collegio Braidense, 1627). Stampa: Pavia, Pietro Bartoli, 1627. Dedicatario: Fabrizio Landriani, vescovo di Pavia. Presenta nella parte superiore riferimenti all'arme della *Gens Landriana* e in basso i simboli dell'accademia di appartenenza di Tassinari.

2. *Frontespizio per la tesi di Carlo Archinto*, 1628

bulino, mm 224 × 169

Firmato in basso a destra «Ioa. Paulus Blancus sculpsit». In basso a sinistra: «Ioa. M. de Rup^c dic.^{us}/ Flamenginus del.»

MiBA (Inc. 1304, solo il frontespizio); RmBC (Vol.Misc.1357.38)

Frontespizio delle *Philosophicae Theses* presentate da Carlo Archinto, *princeps* dell'Accademia degli Arisofi (Collegio Braidense, 1628). Stampa: Milano, Giovanni Battista Paganelli, 1628. Dedicatario: Giovanni Battista Trotti, presidente del Senato di Milano. Autore del disegno: Giovan Mauro della Rovere detto Fiammenghino. Per gli scritti di Carlo Archinto si veda. PHILIPPI ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium, seu Acta, et Elogia virorum omnigena eruditione illustrium, qui in Metropoli Insubriae, Oppidisque Circumjacentibus orti sunt...*, I-II, Mediolani, In Aedibus Palatinus, MDCCXLV, I.2, col. 64.

Tre figure allegoriche identificabili grazie alle iscrizioni come *Nobilitas*, *Lenitas* e *Severitas*, sono sedute ai lati di una fonte che forma in primo piano un piccolo lago. Sullo sfondo la vegetazione a sinistra è rigogliosa mentre a destra è spoglia, un motivo peculiare dell'iconografia della scelta, o dell'uomo al bivio.

Bibliografia: C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I-IV, Paris 1854-1890, I, p. 333, n. 2.

3. *Frontespizio per la tesi di Girolamo Chiesa*, 1633

bulino, mm 224 × 160 circa

Firmato in basso a destra «Io.^s Paul^{us} Blancus Del.^{uit} et/ Sculpsit Mediolani.»

RmBC (due copie del libro: Vol.Misc.1243.25; Vol. Misc.1357.41, lacunosa)

Frontespizio delle *Assertiones universae philosophiae* di Girolamo Chiesa (Collegio Braidense, 1633). Stampa: Milano, Filippo Ghisolfi, 1633. Dedicatario: Giovanni Battista Trotti, presidente del Senato di Milano. Un uomo con abbigliamento militare è rappresentato in prossimità di un albero che a sinistra ramifica come palma, a destra come alloro. Anche il bosco alle sue spalle sviluppa questa dicotomia.

4. *Cornice della parte inferiore della tesi in-folio di Jacob Keigler, 1633*

acquaforte e bulino, mm 607 × 537 (la sola parte inferiore, due fogli)

Firmata in basso a destra «Io: Paulus Blancus Delineavit Et Scalpsit Mediolani»

La testata di questo esemplare (mm 450 × 553, foglio) è firmata dal fratello di Bianchi, Carlo.

MiCRSB (Tesi g. 1-23)

La tesi nel complesso sembrerebbe da intendersi come opera di collaborazione, dal momento che si riscontra continuità di figurazione tra le due parti. Anche per Carlo stiamo individuando le prime tracce di un'attività come illustratore di tesi, che denotano una discreta personalità, peraltro dissimile dal fratello, di matrice altrettanto colta per quanto riguarda i contenuti, ma con esiti di maggiore compostezza formale (Collegio gesuitico di Parma, 1628, un esemplare a BrussKBR, VB 5335; Collegio Braidense, s.d., RmBC, Vol.Misc.1552.2; testata con il tempio della Sapienza, RmBC, K.II.20.CCC, tav. 17).

L'opera annunciava le *Assertiones ex Universa Sacra Theologia* difese da Jacob Keigler di Friburgo per il conseguimento del dottorato in Teologia (Collegio Elvetico, 1633). Dedicatari: vari rappresentanti del governo della città natale di Keigler, tra cui Charles de Montenach e Jean Reyff. Stampa della parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi. Nella cornice panoplie, animali ed emblemi. In basso al centro Maometto e eretici vinti.

Bibliografia: FIGINI, *Il conferimento...* cit. n. 16, p. 1019; ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 423.

5. *Frontespizio del plausus per la laurea di Giberto Borromeo III, 1634*

bulino, mm 317 × 218

Nel margine inferiore a sinistra «Angelus Gallus del.^{is}», a destra «Io. Paulus Blancus sculp.^{it} Med.ni.»

MiCRSB (due esemplari del solo frontespizio: MT m. 4-39; Art. m. 41-7, tiratura moderna)

Frontespizio di *Gibertum Borromaeum Barberinarum apud augurio laureatum florulentum in Borromaeo mari Braydenses syrenes canunt concinunt*, Raccolta di componimenti degli Accademici Animosi in occasione della laurea di Giberto Borromeo III, futuro cardinale (Collegio Braidense, 1634). Stampa: Milano, Filippo Ghisolfi, s.d. Autore del disegno: Angelo Galli (BORA, *Alcuni disegni...*, cit. n. 40, p. 107). Al centro le sirene braidensi celebrano il laureato, con la rocca di Angera sullo sfondo. Nella cornice figure allegoriche (dall'alto: Religione, Giustizia, Teologia e Filosofia, tutte conformi alle descrizioni di Cesare Ripa), simboli borromaici, e in basso al centro l'impresa dell'Accademia degli Animosi. All'interno del volume: piccoli ritratti calcografici di membri della famiglia Borromeo, ascrivibili anch'essi a Bianchi. La tesi *in-folio* di Giberto Borromeo, attribuita a Giovanni Luigi Valesio, è nota in esemplare unico a Vienna, Albertina (v. BIRKE, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of Sixteenth and Seventeenth Centuries*. 40, New York 1982, p. 94, n. 96; e rispettivo *Commentary*, New York 1987, p. 171, n. 4002.207). Sulle vicende legate alla laurea del Borromeo si veda A.E. GALLI, *Giberto III Borromeo. Strategie politiche e scelte figurative di un cardinale milanese nella Roma di pieno Seicento*, «Archivio Storico Lombardo», 129 (2003), pp. 439-458.

Bibliografia: A. BERTARELLI, A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici 1630-1875*, Milano 1927, pp. 102, 114, n. 50; BERNAREGGI, *Dispute ed Accademie...* cit. n. 10, p. 1038; BORA, *Alcuni disegni...* cit. n. 40, p. 106 (ill.).

6. *Frontespizio del plausus per la laurea di Giberto Borromeo III (altra versione?)*, 1634

bulino, mm 239 × 171

Nel margine inferiore a sinistra «Angelus Gallus delin.^{it}», a destra «Io. Paulus Blancus sculp.^{it} Mediolani.»

MiCRSB (Art. m. 41-8, tiratura moderna)

Bibliografia: BORA, *Alcuni disegni...* cit. n. 40, p. 109 (ill.).

7. *Frontespizio del plausus per la laurea di Giberto Borromeo III (altra versione?)*, 1634

bulino, mm 239 × 172

Nel margine inferiore a sinistra «Angelus Gallus delin.^{it}», a destra «Io. Paulus Blancus sculp.^{it} Mediolani.»

MiCRSB (Art. m. 41-9, tiratura moderna)

Bibliografia: BORA, *Alcuni disegni...* cit. n. 40, p. 111 (ill.).

8. *Tesi in-folio di Clemente Frani (e poi di Andreas Heff)*, 1635 (FIG. 13)
bulino e acquaforte, mm 815 × 506 (due fogli l'esemplare di Milano)
La firma è nella tavola inferiore, in basso a destra «Blanci Fec. Mediolani.»
MiCRSB (Tesi g. 1-3); WK (WWGA Bd.267/8)

Nell'edizione della Raccolta Bertarelli l'incisione celebra le *Conclusiones de operibus sex dierum* presentate nella chiesa dei Santissimi Apostoli in Roma, nel 1635, dal fiorentino Clemente Frani dell'ordine dei Francescani, «in Mediolanensi Gymnasio Baccal[aureato]». Dedicatario: cardinale Desiderio Scalia. Stampa della parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi. Nello stesso anno era adoperata anche per la laurea di Andreas Heff presso il Collegio Elvetico di Milano, con la dedica al vescovo di Costanza Johann Truchsess von Waldburg zu Wolfegg, sempre per i tipi del Ghisolfi (S. APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000, p. 61, nota 146). In alto Apollo sul carro del Sole, sotto scena allegorica con al centro la Sapienza, e in basso figure recanti cartigli con auguri.
Bibliografia: ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 424.

9. *Frontespizio del plausus per la laurea di Giovanni Battista Rossi* (FIG. 9)
bulino, mm 310 × 211
Nel margine inferiore a destra «Blancus Sculpsit Mediolani.», e a sinistra «Lampugnanus Delineauit.»
RmBC (Vol.Misc.1552.1)

Frontespizio del *plausus* per la tesi di Giovanni Battista Rossi (probabilmente lo stesso citato da ARGELATI, *Bibliotheca...*, cit. cat. 2, II.1, col. 1255). Stampa: Milano, Filippo Ghisolfi. Dedicatario: cardinale Cesare Monti. Dedicante: Filippo Pirovano, *princeps* dell'Accademia degli Animosi. Autore del disegno: Giovanni Francesco Lampugnani. Il soggetto non è stato censito nel catalogo PALAMIDESE, *Giovan Francesco...* cit. n. 24.

Cacciatori e cani che inseguono una fiera nel bosco. Lo stemma del cardinale Monti è reiterato sotto forma di pigna nelle piante a destra. Lo stemma del laureato è in basso a destra.

10. *Frontespizio del plausus per la laurea di Gaspare Facchinetti*, 1637
bulino
In basso al centro «Blancus Delit et Sculpsit.»
Zürich (Rf 44,8/G)

Frontespizio del *plausus* per la tesi di Gaspare Facchinetti, Accademico Infocato presso il Collegio barnabítico di Sant’Alessandro. Stampa: Milano, Filippo Ghisolfi. Dedicatario: Ladislao IV re di Polonia. Dedicante: il laureato.

11. *Tesi in folio di Gaspare Bizzaccheri, 1638*

bulino, mm 993 × 572 (tre fogli)

La firma è nella parte inferiore, nella cornice sorretta dai tritoni, in basso a destra «Blancus Fec. Mediolani.»

MiCRSB (Tesi g. 1-21)

La parte superiore non è firmata ma attribuibile certamente a Bianchi.

Tracce di abrasioni intorno allo stemma in alto (dedicatario), indizio che la matrice doveva essere stata già utilizzata per altre tesi in precedenza.

L’esemplare si riferisce alla disputa delle *Assertiones de Deo creatore*, del romano Gaspare Bizzaccheri dell’ordine degli Agostiniani (sul personaggio si veda D.A. PERINI, *Bibliographia Augustiniana cum notis biographicis Scriptores Itali*, I-IV, Firenze 1929-1937, I, p. 133), sostenuta presso i padri Agostiniani in San Marco a Milano nel 1638.

La parte tipografica non reca il nome dell’editore. Dedicatario: Giovanni Giacomo Bergomi, milanese, dell’ordine degli eremitani di Sant’Agostino nello stesso convento di San Marco.

Nella tavola superiore gli dei dell’Olimpo assistono alla lotta di Ercole con i centauri; nella cornice calcografica in basso, a sinistra Ercole e l’Idra, in basso la cattura di Cerbero, a destra la lotta corpo a corpo con il gigante Anteo. Intorno alle colonne, nastri con il motto «NON PLVS VLTRA».

Uno dei personaggi citati nella tesi, Ottavio Secco, docente che aveva assistito il giovane, e reggente dello *Studio Agostiniano*, è anche dedicatario di un bulino di Bianchi raffigurante il *Martirio di Santa Caterina* (Parma, Biblioteca Palatina, inv. Ortalli 3491, mm 451 × 332) «Singulari natu uiro, uirtutibus multiplici,/ è quo germinis sui florem melior fortuna excerpisit;/ in quo stipitis sui germin optima uirtus inseuit;/ illa, quia contemptor auri; quia lauri cultor ista./ Reu.do Ad.m Pri Mag.ro Octauio Sicco Med.si pro octauo sapient- tibus addito, Marciani Augustinensium Licaei optimo Praesidi/ Virtutum partus, abortusq; fortunae ecthypha Virginis Cattarinae Io: Paulus Blancus/ D. D./ istam uindicans ab obliuione; indicans illi perennis uectigal obseruantiae.»

Bibliografia: BERNAREGGI, *Dispute ed Accademie...* cit. n. 10, p. 1037; ALBERICI, *L’incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 425.

12. *Frontespizio della tesi di Lucidoro Foresti, 1639* (FIG. 2)

bulino, mm 304 × 210

Di quest'opera si conoscono due stati. Nel I in basso a sinistra «Blancus Fecit Mediolani», in alto a sinistra, tra le nuvole, il tetragramma biblico raggiato; nel II sono stati modificati gli stemmi e le scritte, in alto a sinistra c'è ora lo stemma del cardinale Monti.

MiCRSB (Tesi m. 2-7, II/II); RmBC (Vol. Misc. 853.15, I/II)

Nel I stato il bulino costituiva il frontespizio delle *Theses Theologicae* di Lucidoro Foresti, dedicate a Cesare Quali e stampate a Milano presso Dionisio Gariboldi nel 1639; nel II è adattato a frontespizio per le *Theses Theologicae* di Defendente Quadrio «Prothonotario Apostolico atque Colleg.ta Ponti Vallis Tellinae Theologo», alunno del Collegio Elvetico, dove ha conseguito la laurea in teologia il 26 maggio 1642 (Milano, Archivio Storico Diocesano, Sezione XI, Seminari, vol. 43, fasc. H). Una figura femminile allegorica, nuda, con un cuore ardente nella mano destra (attributo della Carità), appoggiata ad un'ancora (simbolo della Speranza), si erge su una pietra tra le acque dove una nave ha fatto naufragio e diversi uomini con in mano libri, qui identificabili come eretici, sono palesemente alla deriva.

13. *Tesi in-folio di Emilio Bondeo, 1640*

bulino, mm 900 × 486

La tavola superiore è firmata in basso a destra, la parte inferiore in basso a sinistra. Tra i rami dell'albero a sinistra un cartiglio con una citazione dall'*Eneide* di Virgilio (7, 498).

BoArch (Inv. SAV 1169)

L'esemplare celebrava le *Theses theologicae* di Emilio Bondeo, presentate a Milano presso la Congregazione dei Carmelitani dell'Osservanza. Dedicatario: Giovanni Battista Lomellini. Parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi. C.H. von Heinecken ha espresso le sue riserve riguardo a questo lavoro, «gravé par lui même assez médiocrement». La parte superiore illustra l'episodio dell'*Eneide* di Ascanio che uccide il cervo caro a Silvia, figlia di Tirro, evento che avrà come conseguenza la lotta tra latini e troiani. Nella cornice inferiore è Orfeo tra gli animali. Una tavola anonima, incisa all'acquaforte con lo stesso soggetto e di analoghe dimensioni, celebrava la laurea di Carlo Gamuccini presso i Carmelitani a Firenze nel 1641 (RmBC, K.II.20.CCC, tav. 35).

Bibliografia: K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes*, Leipzig 1788, II, p. 677; LE BLANC, *Manuel...* cit. cat. 2, n. 3.

14. *Frontespizio per la tesi di Francesco Arbona*, 1641

bulino, mm 318 × 222

Firmato e datato in basso al centro; in basso a sinistra il nome dell'inventore. Sulla colonna a sinistra il titolo dell'opera.

Monza (def. 941, il solo frontespizio)

Frontespizio della tesi in Filosofia di Francesco Arbona, dell'Accademia degli Arisofi (Collegio Braidense, 1641), identificabile con il futuro segretario del Senato di Milano. Autore del disegno: Carlo Biffi. Rappresenta il mito di Atalanta e Ippomene.

15. *Frontespizio per tesi*, 1641 (FIG. 17)

bulino, mm 305 × 207 (al *trait carré*)

Firmato in basso a sinistra nella parte figurata «Blancus Fec. Mediolani 1641». Nei diversi stati cambia la rappresentazione sul vaso in basso a destra, dove nel primo stato si legge la scritta «EX TRIPLICI PHILOSOPHIA» mentre in quelli successivi è un motivo araldico.

MiCRSB (Art. m. 49-70, stato successivo al I); Monza (def. 944, stato successivo al I); NaCap (vol. 82, 94979, I stato).

Un soldato a cavallo avanza dal fitto di una selva. Appare nel cielo una figura femminile che gli tende una corazza con l'icona dell'Hermathena, impresa dell'Accademia degli Ermatenaici, fondata da Federico Borromeo nel Seminario Maggiore nel 1621, e mostra uno scudo che in primo stato ha l'arme di Cesare Monti, poi quello di Alfonso Litta, arcivescovo di Milano dal 1651. Sullo sfondo ha luogo una battaglia. La fonte letteraria e iconografica di questa immagine è ravvisabile nel n. LXXI degli *Emblemata* di Paolo Maccio (FIG. 18), che spiega il soggetto come Venere che porge a Enea l'armatura forgiata per lui dai ciclopi, e ammonisce con il motto «Bella non iniusta movenda» («Che non si denno muovere le guerre ingiustamente»).

16. *Frontespizio del plausus per la laurea di Francesco Maria Fontana*, 1641

bulino, mm 305 × 210 (foglio, esemplare smarginato)

Firmato in basso a sinistra «Blancus fec. Mediolani 1641»

MiBA (Inc. 1319, il solo frontespizio)

Frontespizio del *plausus* per la laurea di Francesco Maria Fontana (Milano, chiesa di Sant' Alessandro, 1641). Dedicatario: Giovanni de Velasco e della Queva governatore di Milano dal 1641 al 1643. Rappresenta una fontana tra una quercia (sinistra) e una palma (destra).

17. *Tesi in-folio di frate Stefano Luigi (poi di Giuseppe Maria Benzi)*, 1641
bulino e acquaforte, mm 955 × 598 (l' esemplare di Milano, tre fogli)
Firmato in basso a destra «Io. Paulus Blancus del. ^{unt} et/ Scalpsit Mediolani.»
MiCRSB (Tesi g. 1-16, II/II); RmBC (K.II.20.CCC, tav. 38, stampato su quattro fogli)

La prima edizione celebrava la laurea di frate Stefano Luigi presso il collegio dei frati minori in Firenze, 1641. Dedicatario: cardinale Marzio Ginetto.

Più tardi sarà la tesi di Giuseppe Maria Benzi, allievo del Collegio barnabito e accademico Infocato, difesa presso la chiesa di San Paolo a Milano (1647). Dedicatario: Pietro Francesco Costa, vescovo di Albenga (1594-1654). Per entrambe la stampa della parte tipografica si deve a Filippo Ghisolfi.

In alto sono assise tra le nuvole le divinità dell'Olimpo; in basso le tre prove superate da Giasone per la conquista del vello d'oro, appeso al centro della scena con impresso il testo delle *Conclusiones*. Da sinistra i due tori spiranti fiamme dalle narici che nella prima vengono aggiogati all'aratro, l'esercito di guerrieri nati dai denti di un drago che si annientano a vicenda, e infine la lotta contro il drago custode del vello.

Bibliografia: ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 431.

18. *Tesi in-folio di frate Francesco Maria Battaglia*, 1641
bulino, mm 408 × 590 circa (lastra superiore), mm 409 × 592 circa (lastra mediana),
mm 202 × 582 circa (lastra inferiore)
Firmato in basso a destra della lastra inferiore «[Angelus Gallus Delin.]/ [Io. P.]
Blancus Fec. Mediol.i» (parte delle iscrizioni è abrasa sulla matrice)
RmBC (K.II.20.CCC, tav. 37)

In alto due titani sorreggono una sfera con i carri delle divinità, in basso la liberazione di Andromeda.

Tesi disputata da Francesco Maria Battaglia presso la chiesa di Santo Spirito in Firenze, 1641. Dedicatario: Filippo Visconti. Parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi.

19. *Frontespizio del plausus per la laurea di Giacomo Francesco Attendolo Bolognini*, 1642

bulino, mm 223 × 172

Firmata in basso a sinistra «Blancus Fec. Mediol.i»

MiBA (inc. 1308, il solo frontespizio); MiCRSB (il solo frontespizio)

Frontespizio del *plausus* degli Accademici Animosi per la laurea in filosofia del conte Giacomo Francesco Attendolo Bolognini (Collegio Braidense, 1642). Dedicatario: Antonio Briceno Ronquilli, Gran Cancelliere dello stato di Milano. Non si conoscono il luogo di stampa e l'editore in quanto l'esistenza del volume è documentata dal solo frontespizio. Su una piccola ara il busto dell'alunno, alla base lo stemma di famiglia e ai lati Ercole e Apollo; in alto due puttini con lo stemma del dedicatario.

Bibliografia: Storia di Milano. Il declino spagnolo (1630-1706), Milano 1958, p. 319 (ill.).

20. *Frontespizio per la tesi di Giovanni Battista Lodi*, 1643

bulino, mm 290 × 196

Firmato in basso verso sinistra «Blancus Delin.it et Sculp.it Mediolani.». Nel I stato sullo scudo c'è il titolo della tesi, sostituito nel II stato con il riferimento all'opera «SCIENTIARVM/ FILOSOPHICVM FLORILEGIVM/ sub tanti Procugnaculi umbra/ exponitur/ ut/ in bono lumine/ collocetur» (forse da identificare con *Scientiarum philosophicum florilegium* di Giovan Battista Ceva edita a Torino nel 1654, citata da BORRONI, *Bianchi...* cit. n. 3, p. 122)

Monza (def. 942, il solo frontespizio, I/II); TOBNU (q.IV.63/ 7, il solo frontespizio, II/II)

Nel I stato il bulino è stato utilizzato come frontespizio per le *Theses ex Universa Philosophia* presentate nel 1643 da Giovanni Battista de Lavie (o Lodi), dell'Accademia degli Infocati (Collegio barnabiteico di Sant'Alessandro).

21. *Tesi in-folio di Francesco Zardovski*, 1643 (FIG. 4)

bulino, mm 1265 × 812

La testata è firmata in basso a sinistra «Ioan. Bap. Lampugnanus Del.^{it}/ Ioan Paulus Blancus Scalp.^{it} Mediolani.», mentre per la cornice i riferimenti sono in basso, sotto il cartiglio centrale «Lampugnanus delin.^{it}», «Blancus scalp.^{it}»

ParisBN (AA-7 Bianchi)

L'esemplare, il più grande tra quelli di Bianchi fin qui esaminati, è riferito alla pubblica disputa della tesi di Francesco Zardovski, francescano polacco, dal titolo *Imperscrutabile unitatis in Trinitate Misterium*, avvenuta a Ferrara «sub assistentia A.R.P.M. Laurentij de Laurea Regentis Ferrariensis meritissimi ac præceteris sui amantissimi», possibilmente l'*inventor* della complessa scena rappresentata nella testata.

Dedicatario: re Ladislao IV di Polonia. Stampa della parte tipografica: Ferrara, Giuseppe Gironi «Typographum Episcopalem».

Ambientata in un triportico (forse un richiamo all'argomento trinitario della tesi?), con oculi aperti nelle vele che ricordano l'incisione Prevedari, la scena è scandita in tre azioni distinte: a sinistra la fusione di un metallo operata da due giovani donne e presieduta da Vulcano e Marte; al centro Apollo e Diana che sovrintendono al lavoro di quattro putti affaccendati a travasare liquidi tra bocce e alambicchi; a destra una figura femminile allegorica che illumina, tramite uno specchio ustorio, la pietra sulla quale una donna è intenta a delineare con uno strumento. Tutto intorno, una distesa di acque solcate da navi.

Nella cornice inferiore, attraverso una sequenza di fregi sono rappresentati, a sinistra i passaggi operativi per la realizzazione di una corona d'oro all'interno di una bottega orafa, e a destra un'officina per la lavorazione di fili metallici con la tecnica del trafilato, dove si producono paramenti sacri. In basso al centro la Teologia, bifronte, vittoriosa sull'Ignoranza e l'Eresia.

22. Tesi in-folio di Giovanni Maria Secco d'Aragona, 1644 (FIG. 11)

bulino, mm 1070 × 581 (tre fogli)

La testata è firmata in basso a destra «Io. Paul.^s Blancus Fec. Mediolⁱ», la parte inferiore è firmata in basso a destra dei putti reggitemma «Blancus F. Mediolani.»

MiCRSB (Tesi g. 1-17)

L'opera presenta le *Conclusiones Philosophicae* di Giovanni Maria Secco d'Aragona, *patritius mediolan.* (Collegio Braidense, 1644). Dedicatario: Antonio Briceno Ronquilli, Gran Cancelliere dello Stato di Milano.

La parte superiore, con Minerva che conduce Ulisse all'antro delle ninfe, è copia nello stesso verso da un bulino di Johann Friedrich Greuter. La parte inferiore, ambientata in un colonnato a semicerchio, ospita tre figure femminili allegoriche, e le personificazioni dei fiumi Ibero, Tago, Ticino e Po.

Bibliografia: ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 428.

23. *Frontespizio del plausus di Giovanni Maria Secco d'Aragona*, 1644 (FIG. 10)
acquaforte e bulino, mm 211 × 155 (foglio, esemplare smarginato)
Firmato in basso al centro «Blancus Fec. Mediol.»
Chicago (in volume); MiCRSB (MT p. 7-58, il solo frontespizio)

Frontespizio di: *Academiae Animosorum plausus in laurea philosophica Ioannis Mariae Sicci de Aragonia Mediolanensis patricii &c. Sub auspiciis illustrissimi d.d. Antonii Bricenni Ronquilli... In Collegio Braydensi Societatis Iesu*, Filippo Ghisolfi, Milano, s.d. (a MiBNB e MiBA, copie mutile del frontespizio). Il ritratto del giovane, in un ovale, è montato su un'aquila araldica e affiancato dalla Giustizia, a sinistra, e dalla Sapienza, a destra.

24. *Tesi in-folio di Francesco Somaglia*, 1644
bulino e acquaforte, mm 1065 × 556 (tre fogli)
Firmato nella parte inferiore, in basso a sinistra «Blancus Fec. Mediolani.»
MiCRSB (Tesi g. 1-18)

L'opera celebrava le *Conclusiones Philosophicae* di Francesco Somaglia (Collegio Braidense, 1644). Stampa della parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi. Dedicatario: il principe Ercole Teodoro Trivulzio (1620-1664).

Nella parte superiore il ritratto equestre del dedicatario, posto su un piedistallo al quale sono incatenate, da sinistra, l'Invidia, l'Ignoranza, l'Avarizia (mentre beve il sangue di un bambino da una coppa d'oro) e la Guerra. Tutto attorno le statue di Ercole nelle diverse declinazioni culturali (romano, gallico, troiano, tebano). Nella cornice inferiore quattro medaglioni con putti che realizzano, da una parte corone metalliche, dall'altra corone di foglie di alloro. In basso telamoni e lo stemma della famiglia Trivulzio.

Bibliografia: ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit. n. 10, p. 74, n. 427, p. 162, fig. 254.

25. *Tesi in-folio di Antonio Gagliardi de Rota*, 1648
bulino e acquaforte, mm 1000 × 564 (tre fogli)
Nella testata in basso a sinistra «Iacobus Casella Delin.», e a destra «Io. Paul. Blanc. Inv. Mediolani». La cornice è firmata in basso verso destra «Blanchus Incidit Mediolani.»
MiCRSB (Tesi g. 1-15)

Nella parte inferiore lo stemma in alto al centro (dedicatario) è su tracce di abrasione – prova che il rame aveva conosciuto in precedenza almeno un'altra edizione –, mentre i due stemmi in basso al centro sono ricavati con l'inserimento di piccole matrici ovali.

L'opera ricorda l'esposizione di alcune tesi da parte di Antonio Gagliardi De Rota (morto nel 1688, si veda sul personaggio: ARGELATI, *Bibliotheca...* cit. cat. 2, I.2, col. 651, dal quale si apprende che presso la biblioteca del convento di San Marco, di cui Gagliardi più tardi sarebbe stato priore, era conservato un suo ritratto; PERINI, *Bigliographia Augustiniana...* cit. cat. 11, II, pp. 89-90), studente del ginnasio genovese, presso la chiesa di San Marco a Milano. Stampa: Milano, Ludovico Modoetia.

Autore del disegno: Giacomo Casella il giovane. Il soggetto della testata sarebbe un'*Allegoria di Casa Savoia* (F. BIANCHI, *Giacomo e Andrea Casella*, in *I Casella di Carona*, a cura di F. Bianchi, E. Agustoni, Lugano 2002, p. 250). La cornice decorativa presenta al basso due figure femminili allegoriche.

Bibliografia: ALBERICI, *L'incisione a Milano...* cit., p. 74, n. 433; F. BIANCHI, *Giacomo e Andrea Casella*, in *I Casella...* cit., pp. 235-257, in particolare pp. 250-252 (ill.).

26. Tesi in-folio di Fabrizio Parravicini, 1650

bulino e acquaforte, mm 1015 × 568 (tre fogli)

Nella testata, in basso a destra, sulla base della seduta della figura femminile «Guid. Rhen. In./ Blanc. Sculp. Mediol.»). La cornice è firmata in basso, nella cornice dell'emblema al centro «Io. Paul. Blanc./ Delin. et Scalp./ Mediolani.»

MiCRSB (Tesi g. 1-1)

Nella testata, lo stemma del dedicatario, in alto al centro, è ottenuto mediante l'utilizzo di un'apposita matrice, mentre quello del dedicante, in basso, è su tracce di abrasione, che provano l'esistenza di edizioni precedenti ma che al momento non sono state reperite. In seguito sulla matrice è stato praticato un taglio in corrispondenza dello stemma del dedicante per predisporre l'inserimento temporaneo di nuovi riferimenti araldici, come documenta una prova illustrata nel catalogo 2012 della Libreria romana Antiquarius (n. 4357, la sola testata).

L'esemplare della Raccolta Bertarelli celebrava la difesa delle *Conclusiones Philosophicae* di Fabrizio Parravicini, principe dell'Accademia degli Arisofi (Collegio Braidense, 1650). Dedicatario: Francesco Maria Casnedi, senatore di Milano (1602-1660). Tipografo: Giovanni Pietro Cardì.

La testata, come peraltro denuncia l'iscrizione, è derivata da Guido Reni attraverso

un *camaïeu* di Bartolomeo Coriolano del 1640 (A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, I-XXI, Vienna 1803-1821, XII, p. 139, n. 18; KARPINSKI, *The Illustrated Bartsch...* cit. n. 38, p. 227, n. 18), rispetto al quale si registrano minime varianti. Nel suo *Abecedario*, laddove descrive l'incisione di Coriolano, Mariette menziona la copia di Giovanni Paolo Bianchi situandola nel 1642, e riferendo dell'aggiunta, sotto la Logica e la Morale posizionate nella testata, di una parte di sua invenzione con la Metafisica e la Fisica sistemate entro nicchie «Cette pièce a été faite pour une thèse et est fort difficile à trouver» (P.J. MARIETTE, *Abecedario*, IV, Paris 1857-1858, p. 381).

27. *Tesi in-folio di Angelo Francesco Porro, 1654*

bulino, mm 985 × 568 (tre fogli)

Nella testata in basso a destra «Io. Christophorus Storer Delin.^{it} Io. Paul.^{us} Blancus Sculp.^{it} Mediolan.» La cornice è firmata nella parte ombreggiata del gradino centrale «Storer delin.^{it}» «Blancus Sculp.^{it}»

MiCRSB (Tesi g. 1-14)

L'opera celebrava la difesa, presso la chiesa milanese dei Santi Cosma e Damiano alla Scala, appartenente all'ordine dei Girolomini e oggi scomparsa, delle *Conclusiones Theologicae* di Angelo Francesco Porro, monaco milanese dei Girolomini (poi abate del monastero di Lodi, e generale dell'ordine, morto nel 1674). Dedicatario: Evangelista Comenduli, generale dei Girolomini. Stampa della parte tipografica: Milano, Filippo Ghisolfi. Autore del disegno: Johann Christoph Storer.

In alto Ercole con il globo celeste sulle spalle e figure allegoriche. Nella cornice al testo delle tesi, quattro emblemi e tre episodi della vita di Ercole, il combattimento con l'Idra (a sinistra), l'uccisione del serpente nella culla (a destra) e la lotta con il drago nel giardino delle Esperidi.

Bibliografia: G. BORA, *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*, «Arte Lombarda», 98-99 (1991), fasc. 98-99, pp. 29-40, in particolare pp. 38, 40.

28. *Tesi in-folio di Girolamo Marcello Gubernati*

bulino e acquaforte, mm 1005 × 567 (tre fogli)

L'opera è firmata nella cornice in basso a destra «Io: Paul.^{us} Blanc.^{us} Delin.^{it} et Scupsit: [!] Mediolani.»

MiCRSB (Tesi g. 1-23)

Lo stemma in basso a destra è ottenuto mediante l'inserito di una piccola matrice ovale, mentre lo stemma in alto è tracciato su un'abrasione, segno che il rame era stato utilizzato già in precedenza.

L'opera non è datata, ma per lo stile si può individuare l'epoca di esecuzione nell'ultimo periodo dell'attività dell'incisore. Annuncia le *Conclusiones Philosophicae* difese a Nizza da Girolamo Marcello Governati di Nizza, *princeps* dell'Accademia *Aetiliorum* (forse l'arcade Solindro Carmonio?). Stampa della parte tipografica: Milano, Giovanni Pietro Cardi. Dedicatario: Desiderio Palletis, vercellese, canonico regolare lateranense e vescovo di Nizza dal 1645.

In un tripudio di putti e simboli, un carro allegorico percorre la volta celeste, mentre nella cornice, ai lati, sono le quattro Virtù Cardinali.

29. *Soggetto per tesi con Apollo e Minerva* (FIG. 15)

bulino, mm 257 × 359

Firmato in basso a sinistra «Ioa. Paulus Blancus F. Mediolani». Sulla base della fontana il motto "QVO ALTIVS DEDVCTÆ"

BrussKBR (S.I.8253)

In un'architettura a emiciclo, decorata con erme, Apollo e Minerva, ai lati di una fontana, indicano l'arme di un cardinale. La fontana è ripresa da un bulino di Philippe Thomassin del 1610-1620 circa, commissionato dal Collegio Romano per decorare una tesi di Filosofia (RICE, *Pomis sua...* cit. n. 10, p. 228, n. 5, fig. 23).

30. *Soggetto per tesi con la Virtù e la Gloria*, (FIG. 16)

bulino, mm 308 × 385

Firmato in basso a sinistra «Ioan. Paulus Blancus F. Mediolani»

BrussKBR (S.I.8254); Monza (def. 926)

I due esemplari conosciuti presentano differenze per quanto è raffigurato sugli stemmi. Davanti a un portico colonnato, la Virtù porge il frutto del suo parto alla Gloria. Nell'architettura sono inseriti due scudi figurati, uno con lo stemma francescano, l'altro con l'Annunciazione.

31. *Triportico con al centro Minerva*

bulino, mm 347 × 458

Firmato in basso a sinistra «Ioan. Paulus Blancus Sculpsit/ et Delineavit Mediolani»

RmBC (K.II.20.CCC, tav. 21)

Minerva e figure allegoriche. Nelle nicchie statue delle discipline, tra cui Teologia, Filosofia e Matematica.

32. *Alessandro taglia il nodo gordiano*

bulino, mm 311 × 402

Firmato in basso a sinistra «Ioan.s Paulus Blancus Fec. Mediolani»

RmBC (K.II.20.CCC, tav. 22)

33. *Allegoria con un giovane su una barca*

bulino, mm 341 × 442 (*trait carré*)

Firmato in basso a destra «Jo: Paolus Blancus Fecit/ Mediolani.»

NaCap (vol. 82, 94980)

Un giovane armato di scudo è condotto sulla barca della Teologia al cospetto della Religione, che è attorniata dalle virtù cardinali e teologali, lasciando alle sue spalle una scena di naufragio. In primo piano, abbattuti al suolo, due uomini e un'idra.

GABINETTO DEI DISEGNI

L'esposizione al pubblico del cartone di Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*

Arnalda Dallaj

Nei primi mesi del 1806 Andrea Appiani, consapevole della posizione conquistata e sancita dalle nomine a Commissario per le Belle Arti e a Regio pittore, donò all'Accademia di Brera, di cui era autorevole membro, alcuni suoi cartoni⁽¹⁾, legittimandone la vocazione alla pubblica fruizione. Si stava preparando infatti l'esposizione annuale attraverso la quale il segretario Giuseppe Bossi avrebbe avuto l'occasione di presentare, seppure in forma temporanea, il progetto di ordinamento museale vagheggiato per gli scopi dell'istituto⁽²⁾.

Per la formazione artistica era veramente di grande stimolo lo studio di disegni preparatori per composizioni di grandi dimensioni. Lo aveva sperimentato Appiani stesso negli anni di apprendimento: tra i suoi riferimenti fondamentali, come aveva confidato all'amico incisore Giuseppe Longhi⁽³⁾, vi era stato il cartone di Raffaello per la *Scuola d'Atene* conservato all'Ambrosiana. Dall'osservazione di quell'opera, anch'essa emblema della «trasformazione dello strumento di lavoro in pezzo di bravura»⁽⁴⁾ consacrato alla didattica e al collezionismo, così come dall'esame dei calchi di sculture antiche nonché dei disegni di Leonardo e dei suoi seguaci, il giovane pittore ebbe chiaro il percorso che lo avrebbe portato a compenetrare l'imitazione del vero con la ricerca del bello.

All'Ambrosiana, al tempo degli studi di Appiani, il cartone dell'urbinate era incorniciato, senza vetri, coperto da tende di seta intese solo come riparo dalla polvere⁽⁵⁾. Anche i cartoni di Raffaello esposti all'epoca nella galleria appositamente creata nel palazzo di Hampton Court, preparatori per gli arazzi vaticani, potevano essere osservati una volta discostate le cortine protettive di seta verde; in quegli ambienti inoltre venivano accesi punti di fuoco per prevenire i danni delle stagioni umide come riporta la descrizione settecentesca di Jonathan Richardson. Le tende sulle opere riducevano l'impatto dei raggi solari che, dalle finestre della galleria, investivano i manufatti ma il rischio derivante dagli effetti della luce non era avvertito tanto quanto lo è ai nostri tempi se, nel riportare le modalità di conserva-

zione dei cartoni, Antoine Quatremère de Quincy un secolo dopo segnalerà che erano «encadres, suspendus et soignés avec toutes les precautions qui peuvent les garantir des injures de l'air et de l'humidité»⁽⁶⁾. Anche nei progetti per le sale espositive di Brera, predisposti dal 1806 e che avevano previsto l'adozione di lucernari, l'attenzione si concentrava sulla diffusione della luce⁽⁷⁾ piuttosto che sul suo controllo.

I cartoni di Appiani presentati a Brera da Bossi erano quelli degli *Evangelisti* per gli affreschi nei pennacchi della cupola in Santa Maria presso San Celso⁽⁸⁾, un cartone con *Due putti* per un affresco nella casa Moriggia a Balsamo⁽⁹⁾, e quello circolare con *Psiche ricevuta fra gli Dei* per la villa arciducale di Monza⁽¹⁰⁾.

Anche un altro cartone giunto a Brera nel 1857 fu appositamente incorniciato perché il pubblico potesse apprezzare, oltre all'oggetto artistico, la generosità del donatore⁽¹¹⁾: sua maestà l'Imperatore Francesco Giuseppe d'Austria. Si tratta di quello per l'affresco del *Parnaso* commissionato dal viceré Eugenio di Beauharnais per la sua villa a Milano, già appartenuta ai Belgiojoso.

Dipinto in meno di due mesi nel 1811, l'affresco è ricordato come l'ultimo portato a compimento dall'artista che nel 1813, colpito da paralisi, lascerà incompiute le decorazioni per la Sala della Lanterna di Palazzo Reale. La composizione, per il corale convergere delle figure verso la figura centrale di Apollo, venne presentata all'ammirazione dei contemporanei come una novità in una relazione pubblicata in elegante veste tipografica da Luigi Lamberti, che verso Appiani era stato prodigo di suggerimenti iconografici⁽¹²⁾; il letterato sottolinea analiticamente l'originalità rispetto ai modelli illustri di Raffaello e di Mengs senza però avvertire che verso una simile soluzione si era già indirizzato Giuseppe Bossi nel cartone dedicato allo stesso soggetto e presentato pubblicamente nel 1805⁽¹³⁾.

Il disegno del cartone di Appiani è soffuso ed unito con una «dolcezza di tratto» non raggiunta nei precedenti⁽¹⁴⁾. Prima di essere acquistato per Brera era stato depositato dagli eredi di Appiani presso la Biblioteca Ambrosiana, desiderosa di assicurarselo tanto da invocare un gesto munifico da parte dell'Imperatore⁽¹⁵⁾; ancor prima il cartone sembra fosse visibile presso la collezione dell'avvocato Francesco Reina⁽¹⁶⁾. Reina, letterato e bibliofilo, fu amico ed estimatore dell'artista e a lui dobbiamo un prezioso insieme di memorie manoscritte raccolte con l'idea di comporne la biografia, documento ora in larga parte a disposizione degli studiosi grazie alla pubblicazione di Gian Lorenzo Mellini⁽¹⁷⁾. Il progetto, rimasto inattuato per la morte di Reina, destò il rammarico dei contemporanei, soprattutto dell'incisore Giuseppe Beretta che nel 1848 pubblicherà autonomamente il *Commentario* dedicato alla vita e alle opere di Appiani⁽¹⁸⁾.

Già undici anni prima Beretta aveva colto una certa inerzia sul versante dell'acquisizione dei cartoni di Appiani da parte dell'Accademia di Brera e volle indirizzarle

un monito affinché quei preziosi elaborati «sparsi in Milano» non si allontanassero dalla città⁽¹⁹⁾.

Da diverso tempo infatti la famiglia del maestro si era attivata per garantire ai cartoni ereditati quella vocazione espositiva inizialmente perseguita dal loro congiunto. Fanno luce sulla vicenda i documenti dell'Archivio di Stato di Milano, attraverso i quali possiamo ricostruire le tappe dei tentativi della vendita, da parte degli eredi, dei cartoni rimasti nella casa di Appiani al fine di esporli all'Accademia di Brera o per ottenere, in alternativa, il consenso alla loro alienazione oltre confine. Le trattative, avviate nel 1823 e protrattesi per quasi tre lustri, riguardarono diversi cartoni per Palazzo Reale – e precisamente per la Sala del Trono, per la Rotonda e per la Sala della Lanterna – quello già citato del *Parnaso* commissionato dal Beauharnais, un cartone per una *Famiglia* e infine quello per l'*Eterno in gloria* della parte alta della pala di Alzano. Il consenso all'esportazione era giunto dal governo nel 1826 ma gli eredi, ancora nel 1837, avevano tentato di riproporre i cartoni per Brera, senza successo⁽²⁰⁾. La nuora di Appiani, Giuseppina Strigelli – celebre per il suo salotto frequentato da musicisti e intellettuali⁽²¹⁾ – non si perse d'animo e, al fine di trovare un acquirente di rango senza andare troppo lontano, sollecitò l'intermediazione del bolognese Pelagio Palagi, allora pittore delle residenze dei Savoia. Palagi a Milano aveva dipinto nella Sala della Lanterna parte di quelle campiture lasciate vuote da Appiani per la malattia che lo aveva colpito e, osservata l'opera del collega milanese sembra avesse asserito: «da Raffaello in poi non comparve frescante da paragonare all'Appiani»⁽²²⁾. La Strigelli nell'ottobre 1846 scrisse a Palagi: «Come sapete abbiamo ancora presso di noi i grandiosi cartoni dei dipinti a buon fresco eseguiti da mio suocero nell'I.R. Palazzo di Corte. Il giusto desiderio di degnamente collocarli ci fece nascere l'idea di offrirne l'acquisto a S.M. il Re di Sardegna che così splendidamente favorisce le belle arti»⁽²³⁾. Su quei cartoni aleggiava da anni, puntualmente annotata dall'amico di Appiani Francesco Reina⁽²⁴⁾, l'aura del paragone più eccelso: quello con il cartone per la *Scuola d'Atene*. Tuttavia alcune opere, per i contenuti altamente celebrativi della figura del Bonaparte, dopo il crollo del suo astro non erano facilmente collocabili in Italia. E difatti già nel 1827 Costanza Bernabei, vedova del pittore, aveva raccomandato all'incisore Francesco Rosaspina di non far circolare alcune composizioni del marito incentrate sull'epopea di Napoleone, poiché i soggetti erano ritenuti politicamente compromettenti⁽²⁵⁾.

Fu così che, dopo una lunga negoziazione con la Strigelli, la serie preparatoria per gli affreschi della Sala del Trono e il cartone per la volta della sala detta la Rotonda di Palazzo Reale furono acquisiti da Napoleone III nel 1861⁽²⁶⁾ e destinati al Louvre grazie all'impegno di Emilien conte di Nieuwerkerke – direttore generale dei musei nazionali e definito *deus ex machina* della politica culturale del secondo impero – che già nel 1853 era riuscito a farli esporre⁽²⁷⁾.

Nell'*Apoteosi di Napoleone Bonaparte* dipinta nella Sala del Trono, ambiente colpito dai bombardamenti del 1943 ma i cui affreschi, riportati su tela, sono conservati a Villa Carlotta di Tremezzo⁽²⁸⁾, l'imperatore dei francesi e re d'Italia è presentato nelle vesti di Giove, secondo una formula consueta nell'antichità, a partire da Alessandro Magno. I contemporanei, lodando Appiani come «vivente Apelle, a cui [...] è dato / vivo ritrar più che Alessandro un Magno / più Imperator che Cesare ed Augusto»⁽²⁹⁾, avevano proiettato sulle virtù dell'artista un alone parimenti glorificatore. Appiani attinge i suoi modelli dall'antico e, nel ritrarre Napoleone come divinità suprema, crea un'opera che sarà protagonista nello sviluppo iconografico dell'«apoteosi del potere», lucidamente analizzato da Aby Warburg⁽³⁰⁾.

Per quanto riguarda l'ultimo intervento di Appiani a Palazzo Reale, abbiamo già ricordato che la Sala della Lanterna rimase incompiuta, ma i cartoni degli scomparti dipinti da Appiani sono conservati e recano, sul verso, la preparazione a carboncino per il trasporto del disegno sull'intonaco⁽³¹⁾. La serie, caratterizzata da soggetti senza le implicazioni politiche presenti negli altri, passò dagli eredi di Appiani all'Accademia di Bologna nel 1871⁽³²⁾.

Se Brera e il Louvre avevano esposto i cartoni di Appiani la città di Milano, che aveva dato i natali all'artista e che nel 1865 gli aveva dedicato una via⁽³³⁾, non poteva essere da meno al momento di organizzare il proprio museo. Così Appiani ebbe ragguardevole visibilità nella prima sala del Museo Artistico Municipale al Salone delle Esposizioni ai Giardini Pubblici, inaugurato nel 1878. I primi ambienti erano riservati a disegni antichi e moderni e a cartoni di diversi maestri dell'Ottocento acquisiti attraverso lasciti e donazioni tra il 1861 e il 1876. L'ordinamento del Museo, costituito anche con la finalità di giovare all'educazione estetica dei giovani avviati all'industria manifatturiera, è descritto da Giuseppe Mongeri. Egli, con una consapevolezza maturata anche nel corso dell'attività a Brera come segretario e insegnante di estetica⁽³⁴⁾, opportunamente sottolinea l'efficacia didattica dell'osservazione diretta dei disegni, per avvicinare i maestri del passato che «insegnano, qui alla nuova generazione artistica quanto sudassero di studi e schizzi, nel loro segreto, intorno alle loro composizioni prima di venirne all'opera pubblica»⁽³⁵⁾.

Un commento particolare Mongeri riserva, con qualche imprecisione cronologica, ad alcuni fogli di Appiani, «i primi segni di quei suoi lavori in fresco alla cupola del santuario presso S. Celso che, a trent'anni, lo rivelaron già un artista nuovo, originale, sicché presso la prima corte Napoleonica, tenevasi degnamente quella stima che ebbe David in Francia»⁽³⁶⁾.

I cartoni di Appiani esposti sono elencati nel 'catalogo' del nuovo museo senza specificare gli ambienti per i quali erano stati eseguiti⁽³⁷⁾. Nella prima sala vennero collocati, indipendentemente dalla loro cronologia e accostati a disegni di altri artisti, un cartone per un *Angelo volante* connesso all'esordio della collaborazione con

Santa Maria presso San Celso prima dell'impresa per la cupola⁽³⁸⁾, *Apollo e Dafne*, *Apollo e Giacinto* e il *Giudizio di Marsia* della serie relativa alla casa Sannazzaro⁽³⁹⁾, il cartone con due figure oggetto di questa ricerca (FIG. 1)⁽⁴⁰⁾ – il cui restauro a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Settore Materiali Cartacei e Membranacei si è concluso nel 2011 – e infine un *Putto volante*, preparatorio di un affresco per i Moriggia a Balsamo⁽⁴¹⁾, pervenuti dal legato del conte Gian Giacomo Attendolo



FIG. 1 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Aggiunte 770. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Bolognini. Del donatore non si fa menzione in catalogo ma un cartellino museale incollato sul verso degli oggetti certificava la provenienza insieme al numero di pubblicazione.

Pio Innocenzo Attendolo Bolognini, fratello di Gian Giacomo, aveva acquisito i cartoni di Appiani nel 1843 dallo scenografo Alessandro Sanquirico, la cui famiglia era attiva sul mercato antiquario⁽⁴²⁾. Quasi di una generazione più giovane di Appiani, Alessandro aveva avuto l'opportunità di collaborare con il pittore nella preparazione degli apparati per la festa nazionale della Repubblica Italiana e i due inoltre condividevano l'interesse per le armi antiche⁽⁴³⁾. Le opere cedute non sono elencate tra quelle esistenti nella casa di Appiani poco dopo la sua morte⁽⁴⁴⁾ e pertanto Sanquirico poteva averle acquistate per aiutare economicamente il più anziano collega negli ultimi anni di forzata inattività. Lo studio dello scenografo era allestito in un edificio nel verde al numero civico 699 dietro il Borgo di Monforte⁽⁴⁵⁾, ad un isolato dall'abitazione e dall'atelier di Appiani situati ai numeri civici 251 e 252⁽⁴⁶⁾. La raccolta di oggetti artistici del Sanquirico fu in parte destinata alla vendita⁽⁴⁷⁾ e in parte da lui stesso gestita per procacciarsi distinzioni onorifiche. Da una sua lettera del 1844 sappiamo che possedeva ancora diversi cartoni del «pittore delle Grazie» e che li aveva proposti in dono all'Accademia di Parma qualora avesse ottenuto la croce dell'ordine Costantiniano. L'offerta non venne accolta⁽⁴⁸⁾. Entro il 1848 Sanquirico donerà a Brera, come narra Beretta, alcuni cartoni di Appiani⁽⁴⁹⁾.

All'inizio del nuovo secolo i musei artistici municipali milanesi trovarono la loro sede in Castello Sforzesco dove anche la Galleria d'Arte Moderna ebbe nel 1903 il suo primo allestimento, dopo aver incamerato notevoli depositi provenienti dalla Pinacoteca e dall'Accademia di Brera. Tra questi si annoverano importanti cartoni di Appiani⁽⁵⁰⁾: quello del *Carro d'Apollo*, che completa la serie per casa Sannazzaro poi Prina già pervenuta al Comune grazie al Bolognini, la serie per la cupola di Santa Maria presso San Celso e *Psiche condotta da Mercurio nell'Olimpo* preparatorio per il soffitto di palazzo Busca. Quest'ultimo trovò posto nella Sala del Tesoro e ad esso si affiancarono i cartoni per gli *Evangelisti* di Santa Maria presso San Celso come dimostra una fotografia dei primi del Novecento (FIG. 2), assai preziosa poiché le opere di Appiani in essa riprodotte furono distrutte dai bombardamenti del 1943⁽⁵¹⁾. L'accostamento di queste due imprese decorative era felice perché riusciva a documentare la svolta stilistica di Appiani quanto a «modernità e autonomia di linguaggio»⁽⁵²⁾.

In altri ambienti del Castello Sforzesco prevalse l'intento di rammentare un episodio della storia milanese. Infatti, dell'insieme per casa Sannazzaro poi Prina, Brera aveva depositato i due affreschi maggiormente deteriorati nel corso della sommossa popolare che, alla caduta del regime napoleonico, aveva portato all'assassinio dell'inviso ministro Giuseppe Prina e alla devastazione della sua dimora⁽⁵³⁾; i dipinti

approdati in Castello Sforzesco furono esposti vicino ai cartoni dello stesso ciclo⁽⁵⁴⁾. Tale schema sarà riproposto negli allestimenti della Galleria d'Arte Moderna nella nuova sede alla villa di via Palestro, dove le pitture murali e le composizioni preparatorie verranno affiancate a confronto⁽⁵⁵⁾.

I cartoni per gli affreschi della maturità e dell'ultima attività di Appiani erano realizzati a carboncino e gesso bianco secondo modalità tramandateci dalla descrizione che il garzone di Appiani, Alessandro Chiesa, ci ha lasciato a proposito di quelli per la cupola di Santa Maria presso San Celso. Il trasferimento del disegno sugli intonaci era stato ottenuto ricalcando con uno stilo il cartone (o sue porzioni) dopo averne annerito il verso⁽⁵⁶⁾. Il procedimento, già richiamato citando gli ultimi cartoni per Palazzo Reale, era stato adottato anche per un'altra impresa. Lo stesso trattamento del verso è stato infatti rivelato dal restauro del cartone per il *Carro d'Apollo*⁽⁵⁷⁾, preparatorio per la volta del tempio con le *Storie d'Apollo* create per casa Sannazzaro. L'avvocato Reina riteneva che Appiani avesse mantenuto costantemente il medesimo iter ideativo nella preparazione di tutti i suoi dipinti: «Pensiero a lapis / Schizzo ad acquerello, o varj lapis o in altro mezzo / Studj in picciolo / Studi in grande / Studi parziali di teste, braccia, cosce gambe piedi panneggiamenti ecc. / Rilievi in plastica / Cartoni grandi anche pei quadri ad olio»⁽⁵⁸⁾. Ma il metodo dell'artista non



FIG. 2 - Sala del Tesoro, inv. AM 188. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 3 - Andrea Appiani, *Amore che forgia una freccia*, Album Vallardi inv. 55 recto. Milano, Accademia di Brera.

era sempre uguale e d'altra parte è lo stesso Reina a smentirsi quando ci fa sapere di due affreschi eseguiti senza cartoni. Si tratta di pitture murali 'private', destinate alla sala da pranzo del pittore e rappresentanti *Orfeo ed Euridice* e il *Genio della Pittura che scompiscia gli Invidiosi*, famoso quanto licenzioso dileggio di alcuni colleghi. I dipinti furono preceduti soltanto da schizzi abbozzati contemporaneamente alla preparazione dell'intonaco⁽⁵⁹⁾.

Queste decorazioni domestiche nel 1877 costituirono il premio di una lotteria organizzata al fine di sostenere economicamente la 'vedova Appiani' Giuseppina Strigelli; donate nel 1920 al Comune di Milano dall'imprenditore Innocente Mangili, sono oggi conservate nelle raccolte della Galleria d'Arte Moderna⁽⁶⁰⁾.

Il *Genio della Pittura* è un adolescente alato il cui atteggiamento deriva dal *puer mingens* dell'*Hypnerotomachia Poliphili*⁽⁶¹⁾, forse fonte d'ispirazione anche per l'isolamento della figura posta in posizione sopraelevata rispetto agli altri protagonisti della scena; nel secondo dipinto il personaggio alato che accompagna Orfeo ha le stesse sembianze del Genio.

L'edificio nel quale gli affreschi erano collocati in origine, ormai sostituito da un palazzo più recente, si trovava come già detto al numero civico 251 in Borgo Monforte, di fronte al Palazzo di Governo, già Diotti. Una casa al contiguo numero civico 252, di Costanza Bernabei prima che diventasse sposa di Appiani nel 1792⁽⁶²⁾, era stata utilizzata come studio dell'artista⁽⁶³⁾. La casa con gli affreschi venne segnalata nelle guide di Milano tra i luoghi accessibili al pubblico⁽⁶⁴⁾ ma nel 1881, forse perché l'immobile aveva cambiato proprietà, il ricordo dell'abitazione di Appiani è affidato solo ad una lapide.

Oltre a quelli nella sala da pranzo, il pittore aveva decorato la propria abitazione con altri affreschi: la *Toiletta di Venere servita dalle Grazie* in una sala e un *Putto* in uno studiolo⁽⁶⁵⁾. Quest'ultimo soggetto è invece ricordato come *Amore arciere* nelle memorie di Reina che data i due dipinti intorno al 1788 sulla base di un conto di anni a ritroso dopo la morte dell'artista⁽⁶⁶⁾; il muratore Chiesa⁽⁶⁷⁾ colloca tutti gli affreschi, compresi quelli della sala da pranzo, prima del viaggio a Roma del 1791⁽⁶⁸⁾; se Appiani volle abbellire gli ambienti in concomitanza con il proprio matrimonio, è possibile che una datazione verosimile per queste opere possa scalarsi tra la fine degli anni Ottanta e i primi mesi del 1792⁽⁶⁹⁾.

Negli anni Ottanta Appiani si sofferma di frequente sulla figura isolata di Amore: abbiamo riportato la notizia a proposito della sua casa in Borgo Monforte e un *Amore vittorioso* si ritroverà nella volta di palazzo Orsini, eseguita entro il 1787. Agli studi dedicati alla giovane divinità si possono collegare alcuni disegni dell'Accademia di Brera, tra i quali un foglio dell'Album Vallardi raffigurante *Amore che tira d'arco*. Nella stessa pagina del volume è presente un altro studio con *Amore che forgia una freccia* (FIG. 3), anteriore al precedente e datato al 1780



FIG. 4 - Andrea Appiani, *Amore che forgia una freccia*, Album Vallardi inv. 55 verso. Milano, Accademia di Brera

circa⁽⁷⁰⁾ perché avvicinato ai contatti che Appiani ebbe con il mondo delle arti decorative e della bottega dell'ebanista Maggiolini⁽⁷¹⁾: è un disegno a matita e pennello intinto in pigmento marrone arancio e con fori per lo spolvero. La ridotta misura giustifica l'adozione dello spolvero per il trasferimento del disegno sul supporto dell'opera finale, in osservanza a quanto suggerito dalle voci sulla tecnica di un dizionario artistico diffuso nel Settecento⁽⁷²⁾. Del resto la paziente foratura si inquadra assai bene in una fase ancora di formazione, allorché l'esordiente si cimenta, quasi con devozione, nell'applicazione delle pratiche adottate dai maestri ammirati all'Ambrosiana⁽⁷³⁾.

Sul verso è presente un ulteriore studio con Amore intento a forgiare la propria freccia sull'incudine (FIG. 4). Si tratta di un'evoluzione dell'idea sviluppata sul recto perché la gestualità chiusa della versione messa in opera si apre in una movenza quasi danzante, più dinamica e avvitata, una postura che rivela, come del resto l'*Amore vittorioso* di palazzo Orsini⁽⁷⁴⁾ o la *Flora* di palazzo Diotti⁽⁷⁵⁾, la conoscenza delle stampe di traduzione delle opere dei maestri del Cinquecento additati a modello dalla didattica artistica dell'epoca.

Il soggetto viene ripreso poco dopo in un disegno (FIG. 5) conservato al Castello Sforzesco eseguito a matita e a penna con inchiostro metallo-gallico. I tratti a matita evidenziano la laboriosa messa a punto della posizione della gamba sinistra. La carta è lacerata soprattutto lungo i contorni della figura per l'azione acida dell'inchiostro nel tempo e in conseguenza del ricalco cui il disegno è stato sottoposto⁽⁷⁶⁾ per ricavarne una rielaborazione panneggiata e con un taglio di luce ribaltato (FIG. 6), a cura di un allievo⁽⁷⁷⁾.

La quadrettatura lascia supporre che sia esistito un disegno di maggiore dimensione, necessario per il corretto e proporzionato inserimento di un altro elemento. Infatti l'invenzione sfocerà nel cartone cui sono dedicate queste note e che racchiude, oltre ad Amore, Venere (FIG. 1) disposti in una campitura ottagonale. L'opera è eseguita con tecnica in parte simile a quella del disegno giovanile di Brera (come *medium secco*, al posto della matita è stato usato il carboncino) ma del tutto diversa dai preparatori descritti dal garzone Chiesa. Al momento non è nota l'esistenza del foglio intermedio.

Nel cartone la gamba sinistra di Amore riprende la posizione arretrata inizialmente prevista, a matita, nello studio preliminare e viene corretto lo scorcio della spalla sinistra. La fisionomia della modella è accostabile a quella di Giuditta negli ovali con storie bibliche affrescati nel 1785 a Rancate di Triuggio⁽⁷⁸⁾.

Il cartone – da quando nel 1878 venne esposto nella sede del Museo Artistico Municipale ai Giardini Pubblici⁽⁷⁹⁾, fino alla mostra monografica curata nel 1969 da Mercedes Garberi e nel cui catalogo⁽⁸⁰⁾ si riprendono i dati desunti dal *Registro di inventario*⁽⁸¹⁾ della Galleria d'Arte Moderna – è citato come *Venere e Amore nella*



FIG. 5 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. (Autori) 144 B 61. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

fucina di Vulcano. In verità la raffigurazione non riprende la tradizionale presentazione del tema, quale ad esempio quella adottata da Appiani per il paracamino dei Moriggia con «Venere, in compagnia di Amore, scortati dalle Grazie, che ordinano alcune armi a Vulcano [...] nella fucina del Ciclope; Venere appare sopra alcune nubi. – Vulcano e un Ciclope sostengono uno scudo, e si rivolgono alla Dea» come la descrive Beretta⁽⁸²⁾, e neppure si allinea a versioni più singolari come ad esempio



FIG. 6 - Allievo di Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. (Autori) 140 B 57. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

quella di un pittore molto apprezzato da Appiani, Luini, che a Vulcano associa, nel ruolo inconsueto del forgiatore, una figura nuda interpretata nell'Ottocento come Venere⁽⁸³⁾.

Nel nostro cartone l'accento è invece posto su Amore, mentre a Venere è lasciata la parte di spettatrice. L'effettiva natura del soggetto è specificata da una relazione del 1793 che descrive gli affreschi di palazzo Corio in Contrada di San Paolo a Milano, inventati ed eseguiti da Appiani: «Amore, che fabbrica gli strali, e Venere che sta osservando». La composizione faceva parte – con *Venere che accarezza Amore*, *Venere adornata dalle Grazie e dagli Amori*, *Venere e Marte* – dei finti bassorilievi che circondavano la medaglia centrale della volta ove campeggiava «al naturale Amore coronato di papaveri in un cocchio tirato da cigni, che conduce seco i sogni graziosi, ed allontana i tristi»⁽⁸⁴⁾. Oggi, dopo le ristrutturazioni degli ambienti, la rimozione degli affreschi (FIG. 7), il loro restauro e la parziale ricollocazione decontestualizzata nella sala del consiglio della Banca Popolare di Milano, attuale proprietaria dell'immobile, possiamo farci un'idea dell'originaria distribuzione dei dipinti grazie ad un'illustrazione di Silvio Talman (FIG. 8)⁽⁸⁵⁾. La relazione del 1793 venne

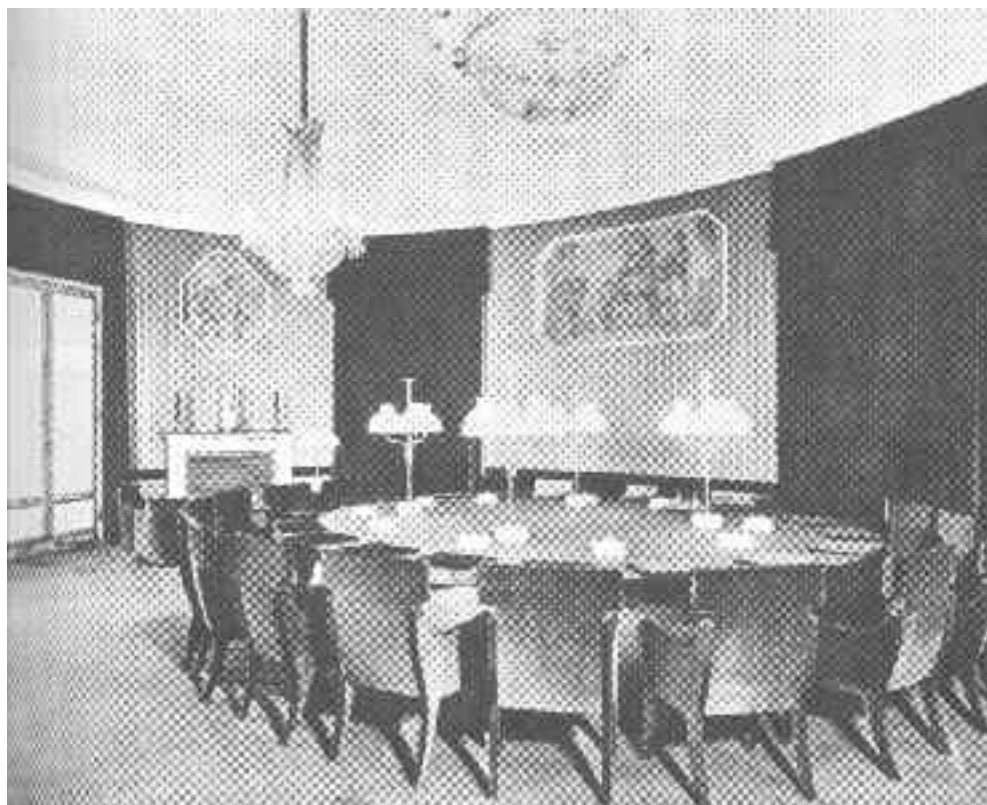


FIG. 7 - Sala del consiglio della Banca Popolare di Milano, da «BPM» 6 (dicembre 1970/ gennaio 1971)



FIG. 8 - Silvio Talman, *Gabinetto della Presidenza* (volta affrescata da Andrea Appiani), da *Onoranze a Luigi Luzzatti fondatore primo presidente effettivo ed attuale presidente onorario della Banca Popolare di Milano in occasione del raggiungimento dell'ottantesimo anno di età*, Milano, 1921

stilata come perizia per la controversia ereditaria innescata nel gennaio 1791 dalla morte – senza discendenti maschi – di Antonio Corio, probabile committente degli affreschi⁽⁸⁶⁾.

L'inventario manoscritto delle opere d'arte del già ricordato conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini, che aveva acquistato da Alessandro Sanquirico i cartoni di Appiani, si riferisce a quello qui studiato senza precisare il dipinto per il quale è pre-



FIG. 9 - Francesco Albani (pinx.), Beauvais (sculp.), *Le Feu*, inv. Art. m. 4.16. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

paratorio ma riporta un brevissimo cenno sulla tecnica: «Amore che temprà la frece a soli contorni»⁽⁸⁷⁾. Per sintetizzare in un titolo il soggetto il venditore, cui dovevano essere noti gli affreschi di palazzo Corio, non aveva menzionato Venere anche in ragione del ruolo collaterale della dea in un contesto decorativo incentrato su Amore e in una scena concepita per enfatizzare quello principale di Amore, intento a creare in autonomia le proprie frecce.

Il tema del dio fanciullo che si accosta alle attività del padre nella sua fucina, dopo essere stato raffigurato nella Sala degli Elementi a Palazzo Vecchio da Vasari e aiuti, ha avuto la sua espressione pittorica più fortunata nelle serie allegoriche di Francesco Albani (FIG. 9), realizzate per augusti committenti e ampiamente diffuse grazie alle copie e alle traduzioni incisorie⁽⁸⁸⁾. Come ricorda Beretta, al pittore bolognese Appiani aveva guardato nel 1798 per affrescare una serie di putti intenti in diverse «animatissime azioni»⁽⁸⁹⁾. L'interesse di Appiani per l'artista felsineo non è stato episodico e infatti nella biblioteca del pittore era presente anche un volume con le opere di Albani incise da Girolamo Frezza⁽⁹⁰⁾.

Albani può aver stimolato l'estro di Appiani anche per il cartone in esame, ma il modello è sfrondata e la composizione si basa su due sole figure. Qui il protagonista si spoglia del fare giocoso ed è invece raffigurato come un risoluto adolescente, concentrato sull'oggetto da realizzare⁽⁹¹⁾.

In questa prospettiva Amore nelle vesti di fabbro potrebbe spiegarsi con un distico di Anacreonte, nel quale *Amor tamquam faber*⁽⁹²⁾ colpisce con un grande maglio il sentimento del poeta per poi temprarlo nell'acqua gelata. Anacreonte era tra i lirici ellenici che Appiani aveva letto in compagnia dell'amico Reina, traendone spunto per alcuni schizzi⁽⁹³⁾; inoltre il pittore, come è noto, poteva contare sui consigli di Giuseppe Parini che ben conosceva ed apprezzava la poesia anacreontica⁽⁹⁴⁾.

Per tornare alla definizione data dal venditore del cartone nel 1843 dobbiamo osservare che le parole «a soli contorni» intendevano rimarcare la differenza di tecnica tra questo e gli altri cartoni di Appiani.

Il disegno documenta molto bene la fase nella quale il pittore è ancora alla ricerca della propria cifra stilistica e appare «castigato di forme» tanto da meritare, come narra il suo biografo, l'appellativo di «Seccone»⁽⁹⁵⁾. D'altra parte l'essenzialità di stesura grafica e la foratura per lo spolvero, ora pienamente apprezzabile grazie al restauro, crediamo possano correlarsi alla tipologia di dipinto per il quale il disegno è preparatorio: l'affresco monocromo a finto bassorilievo, genere nel quale Appiani si era dimostrato assai valente⁽⁹⁶⁾ e per il quale era cruciale la chiarezza di delineazione poiché, per citare Vasari, i soggetti così dipinti «si hanno a vedere et a conoscere di lontano»⁽⁹⁷⁾.

Queste particolarità tecniche e formali rendono l'oggetto un caso a sé stante rispetto agli altri cartoni presenti nelle raccolte municipali. La sua peculiarità non è stata

colta appieno neppure nella già citata esposizione temporanea dedicata ad Appiani, organizzata alla fine del 1969 per riaprire al pubblico la Galleria d'Arte Moderna dopo un periodo di chiusura per restauro. Le opere erano state perlopiù selezionate tra quelle «a portata di mano»⁽⁹⁸⁾ nell'intento di contenere i costi. Per presentare i cartoni fu in larga parte recuperato l'insieme offerto dal precedente allestimento della sala IX con l'aggiunta di un unico prelievo dai depositi al fine di completare la serie della casa Sannazzaro: il *Carro d'Apollo*. L'esemplare oggetto delle nostre ricerche figurava ultimo nel gruppo della mostra rivelando, riguardo all'evoluzione della maestria di Appiani disegnatore, una lettura affrettata non distante da quella palesata dall'ordinamento museale del dopoguerra. Infatti l'assetto risalente al 1950 circa della sala IX (FIG. 10) – che ospitava, oltre ai preparatori di Appiani, l'*Atalanta*, scultura di Antonio Acquisti, e i bozzetti in terracotta di Camillo Pacetti e di Pompeo Marchesi⁽⁹⁹⁾ – è ricostruibile da una fotografia che chiarisce come il criterio seguito per distribuire le opere sulle pareti si fosse basato, nella sostanza, sulle simmetrie di formato. Chiusa la mostra del 1969, il museo è stato al centro di ambiziosi sforzi di innovazione nell'intento di espandere la fruibilità dell'arte ottocentesca e contemporanea sia attraverso la pubblicazione di cataloghi sistematici sia attra-



FIG. 10 - Attilio Bacci, Sala IX della Galleria d'Arte Moderna di Milano. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

verso la progettazione di nuovi allestimenti, resi necessari anche per ospitare nuove acquisizioni⁽¹⁰⁰⁾. Gli spazi a disposizione imponevano delle scelte e i cartoni un tempo visibili nella sala IX furono ritirati nei depositi del Castello Sforzesco mentre alcuni altri erano stati, ancor prima, destinati all'arredo di spazi non museali del Comune di Milano, come gli uffici di Presidenza o alcuni ambienti della Biblioteca Sormani.



FIG. 11 - Andrea Appiani, *Angeli musicanti*, inv. Aggiunte 771. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Nel 1992 la nuova direttrice, Maria Teresa Fiorio, decise di puntare sul ritorno in Galleria d'Arte Moderna dei cartoni di Appiani che quindi furono sottoposti, dal 1993 per circa otto anni, a una serie di restauri e interventi conservativi approvati dalla Soprintendenza di Milano, alcuni dei quali realizzati – come accennato sopra – a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze⁽¹⁰¹⁾ e altri con il sostegno di Italia Nostra⁽¹⁰²⁾. Si mirò allora a sceverare, per l'esposizione museale, i manufatti che potessero documentare le fasi dell'affermazione di Appiani, lasciando invece al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco quelli che maggiormente rivelano l'artista ancora in formazione.

Uno di questi è il cartone per gli *Angeli musicanti* (FIG. 11) della lunetta sopra la porta di ingresso alla navata sinistra della chiesa di Santa Maria presso San Celso⁽¹⁰³⁾ che, precedentemente classificato come «scuola di Appiani» e registrato con il titolo fuorviante *Apollo con la lira e quattro Muse*, è stato riguadagnato alla paternità del pittore grazie al confronto con lo studio a penna conservato nello stesso istituto e all'analisi della documentazione sulla provenienza collezionistica⁽¹⁰⁴⁾. A motivo della precedente attribuzione il cartone era stato depositato dal 1967 nella sala di lettura dei periodici della Biblioteca Centrale Sormani di Milano, ove è rimasto fino al 1992 per poi ritornare in Castello Sforzesco. In questo cartone – che ancora rivela la predilezione per Bernardino Luini degli esordi di Appiani – si nota una differente tecnica rispetto a quella della maturità in quanto la stesura preliminare a carboncino è ribadita da un'acquerellatura bruna nelle zone dei ripensamenti; il procedimento per il trasferimento del disegno sulla parete è invece in linea con quello descritto dal garzone Chiesa come si osserva nell'angelo a destra, dove la traccia del liuto prescelto per la composizione definitiva è ricalcata con lo stilo per il passaggio sull'intonaco⁽¹⁰⁵⁾.

Il secondo esemplare rimasto in Castello Sforzesco è l'elaborato preparatorio appena restaurato grazie alla generosa disponibilità dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze⁽¹⁰⁶⁾ (FIG. 1), elaborato che, ancora più acerbo del precedente, poteva essere coerentemente presentato all'interno delle raccolte del Gabinetto dei Disegni come snodo di interesse nella storia dello sviluppo delle tecniche grafiche.

L'attuale cornice del cartone è la stessa riprodotta nella fotografia dell'allestimento del 1950. L'opera di Appiani, in quegli anni, era stata racchiusa in una cornice con listello dorato, riadattata e senza vetro, diversa da una precedente che, in un documento anteriore al 1943, era definita «in legno naturale»⁽¹⁰⁷⁾ senza oro. Dopo il restauro del cartone, nelle scelte riguardanti la cornice, si è preferito conservare il manufatto ereditato dagli anni Cinquanta, opportunamente integrato per le accresciute dimensioni dovute al recupero di parti marginali del supporto cartaceo e munito di vetro per una adeguata protezione.

In chiusura ci sia permesso di ringraziare il direttore Claudio Salsi e Francesca

Rossi, del Gabinetto dei Disegni, per aver sostenuto la conclusione del progetto di restauro, Maria Fratelli per l'aiuto nelle verifiche sulle opere in Galleria d'Arte Moderna, Rossella Manzo per l'accesso alla documentazione dell'Archivio della Banca Popolare di Milano, Francesca Valli dell'Accademia di Brera e i colleghi del Castello Sforzesco che, con la consueta cortesia, hanno agevolato le ricerche.

NOTE

- ⁽¹⁾ G. BOSSI, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte alla Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806*, Milano 1806, pp. 66-67.
- ⁽²⁾ F. VALLI, *Giuseppe Bossi, una pinacoteca per l'Accademia*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno (Pinacoteca di Brera, Sala della Passione, 2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Milano 2010, pp. 49-54.
- ⁽³⁾ *Elogio del pittore milanese Andrea Appiani scritto dal professore Giuseppe Longhi*, Milano 1826.
- ⁽⁴⁾ C. FROSININI, L. MONTALBANO, M. PICCOLO, 'Venere e Amore': un Michelangelo recuperato?, in *Le antologie di "OPD Restauro". I materiali cartacei*, a cura di C. Frosinini, Firenze 2006, p. 64; per la storia della tecnica dei cartoni in generale e per il metodo adottato da Appiani in particolare si veda M. PICCOLO, *I cartoni preparatori: funzioni e significati*, in *Leonardo e Raffaello, per esempio ... Disegni e studi d'artista*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 26 maggio – 31 agosto 2008), a cura di C. Frosinini, Firenze 2008, pp. 39-49; sui riferimenti anche a Leonardo e ai suoi seguaci riscontrabili nella prima fase di Appiani si veda G.B. SANNAZZARO, *Motivi leonardeschi nell'Appiani*, «Raccolta Vinciana», 26 (1995), pp. 255-285.
- ⁽⁵⁾ K. OBERHUBER, L. VITALI, *Raffaello: il cartone per la Scuola d'Atene*, Milano 1972 (Fontes Ambrosiani, 47), pp. 79, 96.
- ⁽⁶⁾ A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris 1824, p. 333; per la situazione nel Settecento si veda J. RICHARDSON, *Description de divers fameux tableaux, desseins, statues, bustes, bas-reliefs, &c. qui se trouvent en Italie*, Amsterdam 1728, pp. 456-457.
- ⁽⁷⁾ A. SCOTTI, *Finestre e lucernari a Brera: un aspetto delle sistemazioni museali napoleoniche*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 18 – 21 settembre 1997), Roma 2000, pp. 281-292.
- ⁽⁸⁾ BOSSI, *Notizia delle opere...* cit. n. 1, pp. 66-67. I cartoni donati da Appiani saranno in seguito collocati nella Sala delle statue dell'Accademia: A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze 1979 (Quaderni di Brera, 5), pp. 80-81; ulteriori cartoni, forse presenti a titolo di deposito in quanto successivamente confluiti in altre collezioni, erano visibili nella Sala dei professori e accademici: *ibid.*, p. 96.
- ⁽⁹⁾ Bossi non specifica l'affresco di riferimento; la notizia è in G. BERETTA, *Le opere di Andrea Appiani [...] Commentario*, Milano 1848, p. 155; per il cartone con il terzo putto volante presente nella pittura murale si veda *infra* n. 41.
- ⁽¹⁰⁾ BOSSI, *Notizia delle opere...* cit. n. 1, p. 73; sul restauro del cartone si veda G.L. MELLINI, *Apolo-gia di Appiani*, «Labyrinthos», 3-4 (1983), pp. 208-239, in particolare p. 209.
- ⁽¹¹⁾ Sulla cornice, in lettere capitali dorate, si legge: «IL PARNASO – OPERA DI ANDREA APPIANI / DONO DI S.M.I.R.A. – 1857».
- ⁽¹²⁾ L. LAMBERTI, *Descrizione del dipinto a buon fresco eseguito nella Reale Villa di Milano dal sig. Cavaliere Andrea Appiani primo pittore di S.M.I.E.R.*, Parma 1811; sull'affresco si veda F. LEONE, *Andrea Appiani e il primato dell'affresco*, in *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, a cura di F. Mazzocca, Milano 2006, pp. 73-89, in particolare p. 86.

- ⁽¹³⁾ R. ANTONELLI, *Gli studi preparatori di Giuseppe Bossi per il cartone del Parnaso*, «Raccolta Vinciana» 28 (1999), pp. 215-254.
- ⁽¹⁴⁾ G. NICODEMI, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano 1915, p. 122 nota 4.
- ⁽¹⁵⁾ Milano, Archivio di Stato (ASMi), Autografi, 103, febbraio-giugno 1857.
- ⁽¹⁶⁾ G. CASELLI, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827, p. 33; l'autore della guida cita il *Parnaso* ma in collezione Reina era invece presente il progetto per il salone del Palazzo Reale con la composizione in ovale del *Trionfo di Giove* descritto in BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, pp. 288-289, noto anche come l'*Olimpo in pace*, che fu oggetto di una controversia patrimoniale tra gli eredi Appiani, Francesco Reina e Brera (ASMi, Studi, parte moderna [p.m.], 353, fascicolo 2); il disegno fu venduto dal fratello di Reina a Felice Bellotti; si veda P. DETTAMANTI, *Francesco Reina: un patriota cisalpino amico di Stendhal*, «Archivi di Lecco» 4 (1990), pp. 298-334, nota 58; l'articolo è erroneamente corredato dalla fotografia dell'*Olimpo*, lunetta a pastello della Galleria d'Arte Moderna di Milano, inv. 1617; la composizione in ovale di proprietà Bellotti giunse nelle raccolte della Galleria d'Arte Moderna (inv. 1619, mm 1040 × 740) ma venne purtroppo distrutta durante i bombardamenti del 1943.
- ⁽¹⁷⁾ G.L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, «Labyrinthos» 10 (1986), pp. 103-127.
- ⁽¹⁸⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9.
- ⁽¹⁹⁾ G. BERETTA, *Della vita, delle opere ed opinioni del cavaliere Giuseppe Longhi*, Milano 1837, p. 143 nota
- ⁽²⁰⁾ ASMi, Studi, p.m., 348, fascicolo 6.
- ⁽²¹⁾ *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Band 6: 1853-1855*, a cura di S. Henze-Dohring, Berlin-New York 2002, p. 709; F. WALKER, *Le sue amicizie*, «La scala», 42-43 (1953), pp. 20-24 (I), pp. 16-20 (II). Giuseppina era sposa di Raffaele, primogenito di Appiani, e madre del pittore Andrea junior; abitava nella casa che era stata di Appiani, in Borgo Monforte.
- ⁽²²⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 113.
- ⁽²³⁾ Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Carteggio Pelagio Palagi, cartone 1, lettera 118.
- ⁽²⁴⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 113.
- ⁽²⁵⁾ G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. 2: Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna 2004, p. 34 nota 9.
- ⁽²⁶⁾ *Cartons d'artistes du XV au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 25 janvier – 27 may 1974), a cura di R. Bacou, Paris 1974, p. 31; si veda anche M. GARBERI, *Aggiunte ad Andrea Appiani*, «Arte illustrata», 52 (1973), pp. 15-21.
- ⁽²⁷⁾ P. LUEZ, *Nieuwerkerke, homme public*, in *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, catalogo della mostra (Musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000 – 8 janvier 2001), Paris 2000, p. 37; G. GOVI, *Les cartons d'André Appiani*, «L'illustration. Journal universel», Paris, 21 mai 1853, pp. 335-336.
- ⁽²⁸⁾ Sugli affreschi si vedano F. MAZZOCCA, *Palazzo di Corte (o Arciduciale) poi Palazzo Reale*, in F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI, E. COLLE, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 130-133 e LEONE, *Andrea Appiani...* cit. n. 12, p. 85.
- ⁽²⁹⁾ F. ARRIVABENE, *L'alloro di Livia al cavaliere Andrea Appiani primo pittore di S.M.I.E.R. Napoleone I*, Brescia 1811, p. XIII.
- ⁽³⁰⁾ G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*,

in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I: L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 373-444, in particolare p. 443.

- ⁽³¹⁾ M. FAIETTI, in *Figure: disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 29 marzo – 30 giugno 1998), a cura di M. Faietti e A. Zacchi, Milano 1998, pp. 350-353.
- ⁽³²⁾ CAMMAROTA, *Le origini...* cit. n. 25, p. 34 nota 9; l'accademia bolognese acquistò anche il cartone con l'*Eterno in gloria* per la pala di Alzano. I cartoni per la Sala delle Udienze (o Sala de' Ministri) furono acquistati da nobili inglesi (MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, pp. 111, 116); a proposito delle sale di Palazzo Reale, è documentata anche l'esistenza di una cartella con «studj e lucidi» nel *Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni più ragguardevoli del defunto cavaliere Andrea Appiani e di varie altre pitture, stampe e libri figurati esistenti presso gli Eredi del suddetto C. Appiani*, Milano 1818, p. 10.
- ⁽³³⁾ O. BRENTARI, *Le vie di Milano e l'origine dei loro nomi*, Milano 1900, p. 22.
- ⁽³⁴⁾ Su Mongeri si vedano 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*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre – 1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 259-280 e F. VALLI, *1857 – Raccolta di disegni di celebri autori. Un'indagine preliminare*, in *Disegni emiliani dei secoli XVII-XVIII della Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in Poggiale, 14 gennaio – 26 febbraio 1995), a cura di D. Pescarmona, Milano 1995, pp. 49-53.
- ⁽³⁵⁾ G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, «Archivio Storico Lombardo» 1878, pp. 517-535, in particolare p. 529.
- ⁽³⁶⁾ *Ibid.*, pp. 528-529.
- ⁽³⁷⁾ *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano a cura della commissione amministratrice*, Milano 1879; il catalogo, in realtà una guida, è aperto da un cenno storico di G. M. (Giuseppe Mongeri).
- ⁽³⁸⁾ Nel *Catalogo del Museo...* cit. n. 37, il cartone è descritto al numero 33, con misure errate perché sottintendono un formato rettangolare. Si tratta dell'*Angelo con cembalo* (noto poi come *Angelo con tamburello*); sui cartoni legati a questo esordio, si veda *infra* alla nota 103.
- ⁽³⁹⁾ Nel *Catalogo del Museo...* cit. n. 37, i cartoni sono descritti ai numeri 38, 40, 54. Sugli affreschi si veda F. FRANGI, schede in *Pinacoteca di Brera: dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Milano 1993, pp. 28-31; il cartone oggi noto come *Apollo e Giacinto* nel *Catalogo* del 1879 era denominato *Apollo e Ciparisso*.
- ⁽⁴⁰⁾ Nel *Catalogo del Museo...* cit. n. 37, il cartone è descritto al numero 49.
- ⁽⁴¹⁾ Nel *Catalogo del Museo...* cit. n. 37, il cartone è descritto al numero 50 come *Angelo volante*. In realtà si tratta di uno dei tre putti volanti dipinti nel soffitto della casa Moriggia a Balsamo; il cartone contenente le figure degli altri due putti raffigurati nell'affresco era stato donato a Brera da Appiani: si veda *supra* n. 9. Il cartone proveniente da Bolognini è stato restaurato presso il Laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Settore Materiali Cartacei e Membranacei.
- ⁽⁴²⁾ A. SCHIAVI, *Alle origini delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco. La collezione del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini*, «Rassegna di studi e di notizie. Castello Sforzesco» 27 (2003), pp. 307-346; su Sanquirico cfr. M.R. CORCHIA, *Notizie biografiche su Alessandro San-*

quirico, in M.I. BIGGI, M.R. CORCHIA, M. VIALE FERRERO, *Alessandro Sanquirico «il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro 2007, pp. LXIX-LXXX.

- ⁽⁴³⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 106; CORCHIA, *Notizie biografiche...* cit. n. 42.
- ⁽⁴⁴⁾ *Catalogo delle pitture...* cit. n. 32.
- ⁽⁴⁵⁾ *Otto giorni a Milano, ossia guida pel forestiere alle cose più rimarchevoli della città e suoi contorni*, Milano 1838, p. 23.
- ⁽⁴⁶⁾ Milano, Archivio Storico Civico (ASCMi), Ornato Fabbriche, Serie I, cart. 34, fasc. 6; con prot. 9731 del 25 maggio 1812 è allegata la nota: «Il Pittore Andrea Appiani, all'oggetto di formarsi un ambiente ad uso di studio nella casa situata in Borgo di Monforte al Civico n 252 contigua a quella di propria abitazione, vorrebbe innalzare per circa Br.a 10 l'esteriore prospetto di detta casa, ed effettuare alcune riforme come si rileva sui disegni».
- ⁽⁴⁷⁾ CORCHIA, *Notizie biografiche...* cit. n. 42, pp. LXXIX-LXXX.
- ⁽⁴⁸⁾ G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, pp. 501-502.
- ⁽⁴⁹⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, p. 147 nota 1: Beretta ricorda i doni ma non specifica i titoli.
- ⁽⁵⁰⁾ Si tratta dei cartoni per quattro *Angeli volanti*, quattro *Dottori della Chiesa* e quattro *Evangelisti* della cupola di Santa Maria presso San Celso; per il *Carro d'Apollo* di casa Sannazzaro e per *Psiche condotta da Mercurio nell'Olimpo* del soffitto di palazzo Busca. Tra le opere di Brera giunte al Castello Sforzesco i cartoni non riconducibili ad altre provenienze e nei quali si potrebbero vedere quelli che Beretta ricordava, senza nominarli, come donati da Sanquirico sono quello per palazzo Busca e quello per il *Carro d'Apollo* di casa Sannazzaro. I cartoni degli *Evangelisti* e quello per palazzo Busca furono distrutti nei bombardamenti del 1943. S. Samek Lodovici, forse considerando fotografie d'archivio e non gli originali ormai perduti, descrive e cita i cartoni degli *Evangelisti* come conservati alla Galleria d'Arte Moderna, la cui sede era da tempo la villa di via Palestro (s. SAMEK LUDOVICI, *La pittura neoclassica*, in *Storia di Milano*, XIII, Milano 1959, p. 558). Alla villa erano invece esposti cartoni di Appiani già Litta (M. FRATELLI, *La formazione delle raccolte della Galleria d'Arte Moderna: l'identità civica della collezione*, in *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, a cura di F. Mazzocca, Milano 2007, p. 46 nota 23). Antonio Litta Visconti Arese aveva donato a Brera tra il 1845 e il 1847 i cartoni per i *Dottori della Chiesa* negli arconi di Santa Maria presso San Celso (P. SALVI, *I disegni di figura*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Milano 1997 [Quaderni di Brera, 8], p. 57) e i relativi *Angeli volanti* come risulta dal cartellino di uno dei telai (Galleria d'Arte Moderna, inv. 126) di cui resta documentazione presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco. Questi ultimi sono stati a lungo l'ornamento dell'ingresso alla Galleria d'Arte Moderna [Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (ACRA), Depositi di Brera, elenco dattiloscritto «Opere di proprietà della Pinacoteca di Brera non incluse nel catalogo a stampa»]. I cartoni per *Sant'Agostino* e *San Girolamo*, già nell'elenco delle perdite di guerra, sono stati rinvenuti nel 2005 nei depositi della villa (FRATELLI, *La formazione...* cit., p. 47 nota 28).
- ⁽⁵¹⁾ Nella prima guida della Galleria d'Arte Moderna (V. FORCELLA, *Guida della Galleria d'arte moderna nel Castello Sforzesco*, Milano 1903, p. 11.) si accenna alle opere di Appiani nella Sala del Tesoro ma l'unico titolo esplicitato è *Psiche condotta da Mercurio al consiglio degli Dei*, cui è correlato il numero 86, forse rimando ad una preliminare inventariazione; dell'assetto della sala, come descritta nella guida, esistono fotografie diffuse dallo Stabilimento di N. Riccardi editore di Belle Arti, attivo agli inizi del Novecento anche per la Pinacoteca di Brera; l'esemplare qui pubblicato è conservato al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (CAFMi), inv. AM 188.

- ⁽⁵²⁾ LEONE, *Andrea Appiani...* cit. n. 12, p. 76.
- ⁽⁵³⁾ FRANGI, cit. n. 39, pp. 28-31.
- ⁽⁵⁴⁾ G. ZAPPA, *Verso Emmaus. Scritti d'arte e di storia*, Milano 1921, p. 178. Giulio Zappa, curatore dei musei di Brescia, morì nel 1917 e il suo libro venne pubblicato postumo a cura degli amici Franco Bianchi e Carlo Vicenzi, direttore dei musei del Castello Sforzesco; in Castello Sforzesco i vari cartoni di Appiani erano ospitati, oltre che nella Sala del Tesoro, nella prima e nella quarta galleria annesse alla Sala della Balla: E. VERGA, *Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*, Milano 1906, p. 379.
- ⁽⁵⁵⁾ M. BEZZOLA, *L'arte a Milano*, «Milano» 1929, p. 442.
- ⁽⁵⁶⁾ PICCOLO, *I cartoni preparatori...* cit. n. 4, pp. 44-45.
- ⁽⁵⁷⁾ Restauro curato dal Laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Settore Materiali Cartacei e Membranacei.
- ⁽⁵⁸⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 116; la sedimentazione del pensiero attraverso elaborati grafici è documentabile per i dipinti frutto di lunga meditazione come ad esempio quelli per la cupola di Santa Maria presso San Celso in gran parte conservati, come ricordava già nel 1959 Samek Ludovici (*La pittura...* cit. n. 50, pp. 558 e 554), «alla biblioteca della Accademia di Brera al Castello e alla Galleria d'arte moderna di Milano»; alcuni dei disegni e dei cartoni presenti nelle raccolte comunali sono stati pubblicati in *Andrea Appiani. Pittore di Napoleone*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, dicembre 1969 – gennaio 1970), a cura di M. Precerutti Garberi, Milano 1969, pp. 41-42. Ai nuclei citati da Samek Ludovici vanno aggiunte le recenti acquisizioni presentate da A. CANEVARI, G. FUSCONI, *Andrea Appiani*, in *L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 8 aprile – 11 giugno 2006), a cura di G. Fusconi, Roma 2006, pp. 146-150.
- ⁽⁵⁹⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, pp. 111, 122.
- ⁽⁶⁰⁾ ASMi, Autografi, 103, per la vicenda della lotteria. Sugli affreschi si veda A. ZANCHI, *Affreschi in Casa Appiani a Milano*, in *Canova e Appiani alle origini della contemporaneità*, catalogo della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 14 aprile – 25 luglio 1999), a cura di R. Barilli, Milano 1999, p. 163, che però situa erroneamente la casa di Appiani in palazzo Simonetta, riprendendo una svista già in L. CAMEL, C. PIROVANO, *Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento A-E*, Milano 1975, p. 19.
- ⁽⁶¹⁾ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, II, Padova 1980, p. 101.
- ⁽⁶²⁾ ASCMi, Località Milanesi, 231/2, per i dati sulla casa al civico 252; il matrimonio di Appiani ebbe luogo il 17 maggio 1792 come si legge a p. 15 del registro *Matrimoni 1788-1815* dell'Archivio parrocchiale di Santa Maria della Passione.
- ⁽⁶³⁾ Cfr. *supra*, n. 46.
- ⁽⁶⁴⁾ F. PIROVANO, *Nuova guida di Milano*, Milano 1822 consultata nella ristampa ed. Polifilo, Milano 1988, p. 452; T.V. PARAVICINI, *Guide artistique de Milan environs et lacs*, Milano 1881, p. 158.
- ⁽⁶⁵⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, p. 172.
- ⁽⁶⁶⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 111.
- ⁽⁶⁷⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 119.

- ⁽⁶⁸⁾ L'anno del viaggio è attestato in BERETTA, *Le opere...* cit, n. 9, p. 120.
- ⁽⁶⁹⁾ Per i due affreschi conservati si è a lungo proposta la datazione al 1805, cfr. ZANCHI, *Affreschi...* cit. n. 60.
- ⁽⁷⁰⁾ Scheda ICCD dell'Album Vallardi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera: NCTN 00199074, di Marta Pivetta (1998); disegno mm 356 × 252. Al tema si rivolgerà anche Giuseppe Bossi: cfr. C. NENCI, *L'eredità di Achille. Giuseppe Bossi, alunno del precettor gentile*, in *L'Amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, Bologna 2000 (Quaderni di Acme, 45), II, pp. 1023-1044.
- ⁽⁷¹⁾ Sulla collaborazione di Appiani con Maggiolini, aperta con disegni per una *commode* realizzata entro il 1773, cfr. G. BERETTI, *Il mobile dei Lumi. Milano nell'età di Giuseppe Maggiolini. Volume I (1758-1778)*, Milano 2010, pp. 104-115.
- ⁽⁷²⁾ P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, p. 552.
- ⁽⁷³⁾ OBERHUBER, VITALI, *Raffaello: il cartone...* cit. n. 5.
- ⁽⁷⁴⁾ A. CANEVARI, F. FUSCONI, *Andrea Appiani e Roma e nuove acquisizioni per il catalogo dei disegni dall'Istituto Nazionale per la Grafica*, «Bollettino d'arte» 125-126 (2003), pp. 41-78.
- ⁽⁷⁵⁾ S. BOSI, *Momenti d'arte a Palazzo Diotti*, in *Palazzo Diotti a Milano. Storia arte istituzioni*, a cura di N. Raponi e A. Scotti Tosini, Milano 2005, I, pp. 101-124.
- ⁽⁷⁶⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Autori inv. 144 B 61, matita, inchiostro bruno a penna su carta mm 311 × 210; sulla provenienza del disegno si veda la prossima nota. Sebbene ripassato dal recto, forse con uno stilo, gli effetti del ricalco si possono paragonare a casi segnalati in F. FIORANI, G. PACE, *I disegni di Étienne du Pérac per i "Vestigi dell'antichità di Roma"*. *Le prime carte traslucide*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008), a cura di M. Faietti, L. Melli, A. Nova, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» 52 (2/3) (2008), p. 241-251.
- ⁽⁷⁷⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Autori inv. 140 B 57, inchiostro a penna su carta mm 284 × 238. Il contorno della figura è ricalcato dal disegno precedente. Nel 1928 il Comune ha acquistato il disegno, insieme al precedente, da Raffaello Giolli, critico d'arte e d'architettura e militato antifascista; si deve sottolineare che i fogli neoclassici pervenuti da Giolli appartenevano alla moglie Rosa Menni (cfr. NICODEMI, *La pittura...* cit. n. 14, p. 99) che probabilmente li aveva ereditati dai genitori Guido Menni e Maria Cleofa Legnani.
- ⁽⁷⁸⁾ Affresco riprodotto in S. VISMARA, *Affreschi e tele dell'Appiani*, «Arte cristiana» 7 (1923), pp. 201-206.
- ⁽⁷⁹⁾ *Catalogo del Museo...* cit. n. 37, cartone numero 49.
- ⁽⁸⁰⁾ *Andrea Appiani. Pittore di Napoleone...* cit. n. 58, p. 40 nota 39.
- ⁽⁸¹⁾ ACRA, Registro di inventario della Galleria d'Arte Moderna, n. 575.
- ⁽⁸²⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, p. 153.
- ⁽⁸³⁾ Nell'*Illustrazione storico-artistica dei Reali Palazzi di Milano*, Milano, 1865, p. 54 si citava l'opera di Luini con il titolo *Vulcano e Venere che temprano sull'incudine le armi d'Achille*; gli studi attuali propendono a non vedere, nella figura di destra, un nudo femminile o Venere (M.T. BINAGHI OLIVARI, scheda in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese, 1300-1535*, Milano 1988, pp. 276-279).
- ⁽⁸⁴⁾ Si veda il manoscritto firmato dall'ingegnere collegiato di Milano Giuseppe Lavelli de Capita-

ni contrassegnato in coperta con la specifica: «30 marzo 1793 / Consegna della casa da nobile posta / nella contrada di Sant Paolo in Com= / pito seg.ta col civ.co N° 934 di ragione / dell'eredità Corio» cc. 68rv-69r, conservato presso l'Archivio storico della Banca Popolare di Milano – Immobili. Il manoscritto è stato segnalato in M. CANELLA, E. PUCCINELLI, *Beneficenza e risparmio. I documenti preunitari della Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde*, Milano 2005, pp. 52-53. Il palazzo Corio passò in seguito alla famiglia Casati e, con la nuova denominazione, fu annoverato tra le dimore affrescate da Appiani in G.B. CARTA, *Guide de la ville de Milan ou description de ses Monumens anciens et modernes, Hospices, Etablissemens publics*, Milano 1831, p. 170.

⁽⁸⁵⁾ L'illustrazione di Talman è pubblicata in *Onoranze a Luigi Luzzatti fondatore primo presidente effettivo ed attuale presidente onorario della Banca Popolare di Milano in occasione del raggruppamento dell'ottantesimo anno di età*, Milano 1921; per la fotografia che documenta la rimozione degli affreschi e il loro inserimento a decoro della sala riunioni del consiglio di amministrazione della Banca – avvenuti entro il 1970 – e per il loro restauro nel 1976 si vedano rispettivamente «BPM» 6 (dicembre 1970/gennaio 1971), p. 3 e *Tra '800 e '900. La collezione d'arte moderna della Banca Popolare di Milano*, a cura di A. Negri, Milano 2010, pp. 12, 20-21 e 26 nota 23 con la riproduzione dei monocromi, il cui aspetto appare pesantemente penalizzato dalle vicende conservative.

⁽⁸⁶⁾ Nel manoscritto cit. n. 84, c. 65r è ricordato un altro ambiente affrescato da Appiani, il salone, il cui soffitto era stato decorato con figurazioni mitologiche e quattro scudi con lo stemma gentilizio del Corio. Il garzone di Appiani Alessandro Chiesa afferma che all'età di sedici anni conobbe il pittore in casa Corio e, come anno, riporta il 1792 (MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 119). La data riferita da Chiesa presenta difficoltà di decifrazione poiché, di recente, è stata trascritta come 1782 (V. ORLANDI BALZARI, *Biografia di Andrea Appiani*, Bosisio Parini 2009, p. 78). A nostro parere l'arco cronologico della committenza Corio ad Appiani si colloca tra il 1784 e il 1790: il primo termine si può fissare in base alla data di compimento del sedicesimo anno da parte del garzone, nato il 16 gennaio 1768 (ASCMi, Ruolo generale della popolazione: 1811, cart. 7), mentre il termine finale è da ricercare entro il 6 gennaio 1791, data di morte dell'ultimo rappresentante della casata (ASMi, Feudi camerati, parte antica, cart. 429, Dipartimento camerale, fascetto 48).

⁽⁸⁷⁾ ACRA, Legato Bolognini, I.3.11.1. Nel manoscritto *Oggetti di Belle Arti acquistati dal Conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini* sono elencati i nove cartoni ceduti da Sanquirico. Nella seguente trascrizione del manoscritto sono stati indicati, tra parentesi in corsivo, gli identificativi inventariali della Galleria d'Arte Moderna e, se difforme da quello consolidato, il soggetto; i numeri preceduti da «Agg» riguardano opere conservate presso il Gabinetto dei Disegni al Castello Sforzesco: «1843. 17 Dicembre Al Signor Cav. Alessandro Sanquirico in pagamento e saldo delle seguenti opere del Pit. Cav. Andrea Appiani dal medesimo garantite cioè: (...) / Angelo figura colossale con violino eseguito con tocchi all'acquarello (*inv. Gam 7036*); / Angelo con cimballo eseguito come sopra (*inv. Gam 573*); / Apolo e Marzia a bianco e scuro (*inv. Gam 584*); / Apolo e Giacinto idem (*inv. Gam 568*) /= Apolo e Dafne id (*inv. Gam 567*) / Aurora agrupata con altra figura con tre puti eseguiti con qualche tocco a biacca ed acquarello (*inv. Gam 7035: Flora e Zefiro*) / Puttino volante eseguito in bianco e scuro (*inv. Gam 576*); / Amore che temprà la frece a soli contorni (*inv. Gam 575, inv. Agg 770*) / 1844. 2 Genn. Al sudd. Sig.r Cav. Sanquirico per un cartone disegnato all'acquarello di fuligine dal medesimo Cav. Appiani rapp.te alcuni angeli maggiori del vero che suonano varj istromenti e su questo studio dipinti a buon fresco nella chiesa di S.ta Maria presso S. Celso in Milano (*inv. Gam 7677, inv. Agg 771*) (...)». I cartoni *inv. Gam 7035, 7036, 7677* sono giunti dai Bolognini non

con il legato del 1865, bensì negli anni Quaranta del Novecento come doni della moglie di un discendente, la contessa Lydia Caprara (cfr. SCHIAVI, *Alle origini...* cit. n. 42, pp. 309-310).

- ⁽⁸⁸⁾ C.R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999, pp. 135, 144-146. L'incisione che riproduciamo è conservata presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano, Art. m. 4.16: diffusa dallo stampatore Joseph Limosin, è databile entro il 1746.
- ⁽⁸⁹⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, p. 160.
- ⁽⁹⁰⁾ *Catalogo delle pitture...* cit. n. 32, p.13.
- ⁽⁹¹⁾ Per il piglio, il giovane dio richiama l'*Amore* di Guido Reni, ai tempi di Appiani noto come *Genio della musica* (A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, p. 124).
- ⁽⁹²⁾ *Anacreontis Teii Odae et fragmenta, graece et latine, cum notis Joannis Cornelis de Pauw*, Trajecti ad Rhenum, apud Guilielmum Kroon, 1732, pp. 264-265; l'opera è stata consultata nell'esemplare appartenuto a Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831); sul tema cfr. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, a cura di W. H. Roscher, Leipzig 1884-1886, I, p. 1347 e B. GENTILI, *Anacreon*, Roma 1958, pp. 20-21, 145.
- ⁽⁹³⁾ MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 116.
- ⁽⁹⁴⁾ NENCI, *L'eredità di Achille...* cit. n. 70, p. 1036.
- ⁽⁹⁵⁾ BERETTA, *Le opere...* cit. n. 9, p. 98.
- ⁽⁹⁶⁾ A. DALLAJ, J. KINDERMANS, *L'inventario del palazzo di corte a Milano all'arrivo dei francesi*, «Libri & documenti», 1/3 (1999), pp. 55-56.
- ⁽⁹⁷⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 72.
- ⁽⁹⁸⁾ A. GONZALES-PALACIOS, *Andrea Appiani. Una mostra e qualche precisazione*, «Arte illustrata» (1970), pp. 138-142.
- ⁽⁹⁹⁾ G. ROSA, *La Galleria d'Arte Moderna di Milano*, Milano 1950, p. 17; la fotografia, consultata e microfilmata presso il CAFMi prima del riassetto del 2001, è stata scattata da Attilio Bacci, il cui studio era ubicato in corso Italia 66 a Milano: nella ripresa si notano l'*Angelo musicante*, *Apollo e Dafne* e *Amore che temprava la freccia*.
- ⁽¹⁰⁰⁾ M. GARBERI, *Istituzioni tra gestione e innovazione*, in *Quale cultura per quali istituzioni. Analisi e critica sulle istituzioni culturali in Italia e Francia*, a cura di P. Saporito, Milano 1980, pp. 199-202.
- ⁽¹⁰¹⁾ Inv. Gam 140 *Carro d'Apollo* (restauro 1995), inv. Gam 576 *Putto volante* (restauro 1995-1996).
- ⁽¹⁰²⁾ Inv. Gam 573 *Angelo con cembalo* (o *con tamburello*) (restauro 1994-1995); inv. Gam 1197 *Venere e Amore* (restauro 1993-1994); ulteriori restauri senza sponsorizzazioni, in ordine di data: inv. Gam 7035 *Zefiro e Flora* (1993-1995); inv. Gam 230 *Angelo volante* (1994-1995); inv. Gam 126 *Angelo volante* (1994-1995); inv. Gam 7036 *Angelo musicante* (1996); inv. Gam 198 *Angelo volante* (1999); inv. Gam 169 *Angelo volante* (1999); inv. Gam 1199 *Aurora* (2000).
- ⁽¹⁰³⁾ La lunetta sopra la porta e la volta della prima campata erano decorate da dipinti e stucchi secenteschi parzialmente ammalorati. I fabbricieri del santuario sembra avessero commissionato il rifacimento di alcune figure angeliche ad Appiani per saggiarne la maestria in vista

dell'incarico più impegnativo riguardante la cupola (MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 119). Agli affreschi, dalle qualità difficilmente apprezzabili per i diversi restauri subiti a partire dal 1904 (M. ROSCI, *Il Cerano*, Milano 2000, pp. 108-109) e le cui stratificazioni sono state indagate nel 2006 a cura di A.R.C. di Pogliano Milanese, si collegano il cartone per gli *Angeli musicanti* della controfacciata (metà a destra) e quelli per l'*Angelo musicante* e per l'*Angelo con cembalo* (o *con tamburello*) della volta. Questi ultimi due furono pubblicati in *Andrea Appiani. Pittore di Napoleone...* cit. n. 58, p. 39, dove sono considerati contestuali a quelli della cupola, mentre il primo cartone è rimasto inedito.

⁽¹⁰⁴⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Agg. 771; la documentazione fotografica del cartone è in CAFMi, inv. A 8214. Sulla provenienza di questo cartone e degli altri due dello stesso ciclo vedi *supra*, n. 87; lo studio a penna correlato è pubblicato in *Andrea Appiani. Pittore di Napoleone...* cit. n. 58, pp. 42-43, n. 49.

⁽¹⁰⁵⁾ Il pittore era consapevole delle difficoltà di lettura dei suoi lavori preparatori tanto che «soleva dire parlando del suo metodo di trattare i cartoni senza lineare finitezza ove Giove troncò l'albero colla scure e non col coltellino», come ricordano le annotazioni di Reina (MELLINI, *Dalle carte...* cit. n. 17, p. 117).

⁽¹⁰⁶⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Agg. 770 (carboncino, pigmento bruno a pennello, fori per lo spolvero, su carta mm 1070 × 930). Nel 2008, quando fu deciso l'intervento, il supporto cartaceo era fortemente ondulato e offuscato da depositi di polvere dovuti alla prolungata assenza di un vetro protettivo, inoltre parte del supporto risvoltava sul telaio e le giunzioni dei legni della cornice presentavano sconnessioni.

⁽¹⁰⁷⁾ Milano, Archivio del Civico Gabinetto dei Disegni, Faldone Documentazione storica, Disegni mancanti, Disegni e cartoni già esposti, s.d.; le cornici con oro nel manoscritto sono segnalate puntualmente.

Il restauro del cartone preparatorio per affresco di Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano (2009-2011)

Francesca Rossi, Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano, Sara Micheli*

«Ma di pittori voi state male in Italia - disse Napoleone - mentre in Francia noi ne abbiamo di migliori dei vostri». Risposi essere già anni dacché io non avea vedute le opere dei pittori francesi, e che non poteva fare confronti ma che pertanto anche noi avevamo degli uomini valenti. A Roma Camuccini e Landi; a Firenze Benvenuti; a Milano Appiani e Bossi. Disse che i francesi mancavano un poco nel colorito ma che nel disegno erano superiori di molto ai nostri. Non lasciai di riflettere che anche i nostri disegnavano bene (...) e che Appiani avea dipinto affresco le sale del palazzo di Sua Maestà a Milano in modo che non avrei saputo ritrovare un altro che avesse potuto fare altrettanto. «Dite bene, affresco - ei rispose - ma non a oglio.»

Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone, 1810⁽¹⁾.

La maestria di Andrea Appiani nel campo della decorazione murale viene tramandata con sfumature leggendarie nei toni di ammirazione dei suoi contemporanei, che lo avevano eletto «primo frescante d'Europa» secondo la graduatoria stabilita da un fine conoscitore come Leopoldo Cicognara, amico dell'artista e primo direttore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Stando alle note raccolte da Francesco Reina per la biografia di Appiani rimasta incompiuta, persino David dalla Francia vedeva nel milanese il depositario dei segreti della tecnica dell'affresco e perciò, incontrandolo a Parigi nel 1804 prima dell'incoronazione di Napoleone, gli avrebbe detto: «vorrei esser voi», per invitarlo poi nel suo studio per farsi guidare «nella pratica del fresco» (...) «sopra una delle pietre assorbenti intonacate di calce»⁽²⁾.

Nella lista degli aneddoti illustri, d'altra parte, per il discorso dei cartoni è sintomatico uno scambio di battute tra Canova e Napoleone, un ricordo forse anche banalizzato dalla memoria dello scultore ma in grado di evidenziare l'eccellenza che si attribuiva ad Appiani nell'affresco rispetto ai più modesti risultati nella pittura a olio, uno scarto qualitativo che doveva dipendere non poco dalla tecnica esecutiva

raffinatissima dei cartoni preparatori per quelle pitture destinate a vaste superfici murali, elaborati a tal punto da diventare oggetti di collezionismo di per sé. Nella costruzione della sua visione del Bello e dell'Ideale classico, insieme ai testi figurativi dell'Antico e del Rinascimento il pittore aveva senz'altro assimilato testi fondamentali della teoria artistica del Cinquecento come i *Veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini (1587), in cui veniva spiegata la funzione imprescindi-



FIG. 1 - Andrea Appiani, *Angeli musicanti*, inv. Agg. 771. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

bile di un cartone nell'operare artistico più virtuoso: «si vede in un ben finito cartone esserci espresse di tutte le cose le difficoltà più estreme, di maniera che a seguir i termini di quello si cammina in sicurissima strada con un perfettissimo esempio ed un modello di tutto quello che si ha da fare»⁽³⁾.

La conoscenza profonda del potenziale espressivo del disegno, l'osservanza di una tradizione esemplare e una lunga meditazione sui cartoni dell'Ambrosiana, soprattutto quello spettacolare e di enormi dimensioni di Raffaello per la *Scuola di Atene*, maturarono nell'artista la convinzione che lo studio dei disegni preparatori per grandi decorazioni avesse un ruolo formativo fondamentale. Lui stesso destinò perciò dal 1806 alcuni suoi cartoni alla pubblica fruizione donandoli all'Accademia di Brera, e fu così che nel corso dell'Ottocento numerosi esemplari simili che circolavano in collezioni private confluirono a Brera e alla Raccolta dei Disegni del museo civico milanese.

Gran parte di essi sono oggi alla Galleria d'Arte Moderna, il museo che ospita la più importante collezione di dipinti di Appiani compreso l'affresco con il *Parnaso*, l'ultima sua grande opera celebrativa. Dagli anni Novanta fino al 2012 i cartoni erano esposti nel percorso permanente della galleria; si trattava di un allestimento che segnalava uno dei più significativi *trait d'union* tra le collezioni civiche e le collezioni braidensi. Tuttavia, dopo un periodo tanto prolungato di esposizione continua alla luce si è reso necessario ricoverarli in deposito, almeno temporaneamente, in attesa di un'esposizione parziale o a rotazione dei pezzi.



FIG. 2 - Andrea Appiani, *Carro di Apollo*, inv. GAM 140. Milano, Galleria d'Arte Moderna (in deposito dalla Pinacoteca di Brera)

Il cartone con *Amore e Venere*, conosciuto come *Amore che temprava la freccia*, eseguito a pigmento bruno a pennello, carboncino e foratura per lo 'spolvero', su carta, mm 1070 × 930, inv. Agg. 770 (FIG. 4), è rimasto invece nella raccolta del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco a documentare un momento cruciale della storia del disegno tra Sette e Ottocento, insieme a un altro cartone raffigurante gli *Angeli musicanti* (inv. Agg. 771), preparatorio per uno degli affreschi di ispirazione luine-



FIG. 3 - Andrea Appiani, *Putto volante*, inv. GAM 576. Milano, Galleria d'Arte Moderna

sca nella chiesa di Santa Maria presso San Celso che segnarono la piena affermazione dell'artista tra il 1792 e il 1795 (FIG. 1).

Il restauro e la campagna di indagini scientifiche svolte sull'opera dal 2009 al 2011 sono stati possibili grazie all'intervento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e l'impostazione del progetto conservativo è stata concordata con la Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici di Milano,



FIG. 4 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ripresa in luce visibile dopo il restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

con la direzione del Civico Gabinetto dei Disegni e con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, nell'ambito di un riordino sistematico dell'intero complesso dei cartoni dell'artista nei musei cittadini avviato dalla direzione dei Musei Civici di Milano nel 1993. L'Opificio delle Pietre Dure, all'interno di un programma che ha condotto finora complessivamente a una quindicina di interventi, tra il 1996 e il 1997 ha restaurato il *Carro di Apollo* preparatorio per l'affresco di un soffitto di casa Sannazzaro a Milano, e un *Putto volante* per un affresco di casa Moriggia a Balsamo (FIGG. 2 e 3), entrambi conservati a Villa Reale⁽⁴⁾.

Solo dagli studi di Arnalda Dallaj pubblicati in questa stessa sede abbiamo appreso che il cartone in questione è riferito a un affresco a finto bassorilievo per la volta di un soffitto di palazzo Corio-Casati in via San Paolo (ora nella collezione d'arte della Banca Popolare di Milano) (FIG. 5): un dipinto purtroppo fortemente alterato da ridipinture apportate probabilmente in occasione dello strappo alla metà del Novecento. Il soggetto faceva parte infatti di una decorazione complessa dedicata a *Storie di*



FIG. 5 - Andrea Appiani, *Amore e Venere*, affresco staccato da un soffitto di palazzo Corio Casati, Milano. Milano, Collezione d'Arte della Banca Popolare di Milano

Amore, Venere e Marte realizzata entro il 1790, e fu ripreso da Appiani in due disegni anch'essi al Civico Gabinetto dei Disegni, uno dei quali ricalcato per ricavarne la versione panneggiata dell'altro⁽⁵⁾.

Il cartone preparatorio è quindi un documento di notevole interesse per comprendere la prassi grafica funzionale ai dipinti murali nel periodo prenapoleonico, una fase giovanile della carriera dell'artista ancora scarsamente documentata e stilisticamente



FIG. 6 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg.770. Ripresa in luce visibile prima del restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

ben lontana dagli esiti della produzione matura. Non a caso, la tecnica dello ‘spolvero’, che qui si è rilevata per il trasferimento del disegno sulla superficie finale, non trova riscontri o esempi analoghi tra i cartoni appianeschi più tardi. Anche l’ingenua essenzialità del segno grafico e l’insistita ripassatura a pennello e pigmento liquido sul carboncino per definire la traccia definitiva della composizione sono chiare indicazioni di come il giovane pittore fosse ancora alla ricerca di una propria cifra stilistica originale.



FIG. 7 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ripresa in luce radente prima del restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Il restauro

Il progetto di restauro si è reso necessario per salvaguardare l'integrità storica, estetica e strutturale dell'opera, nonché per permetterne la corretta e completa fruizione al pubblico.

Il montaggio storico con il quale il cartone è giunto al laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure soffriva di una serie di problematiche conservative che avevano indotto un'accelerazione del degrado e che limitavano la lettura della composizione⁽⁶⁾ (FIG. 6). L'intervento conservativo ha mirato sia a ottenere un miglioramento estetico del manufatto tramite pulitura e integrazione materica e pittorica delle zone macchiate, lacere o mancanti, sia ad adottare un nuovo sistema di montaggio completamente rimovibile all'occorrenza.

Lo stato di conservazione prima del restauro

Il montaggio originale del cartone prevedeva la sua completa adesione a una sottile tela da rifodero, mai rifilata lungo il perimetro delle carte e quindi visibile osservando l'opera dal verso. Il cartone si presentava ancorato a un telaio ligneo tramite chiodi affissi direttamente lungo il perimetro che avevano provocato lacerazioni e perdite di materiale cartaceo. Per proteggere il verso del cartone già foderato, la luce del telaio era stata schermata con fogli di carta cerulea incollati lungo le traverse lignee. L'opera così montata era quindi stata inserita all'interno di una cornice in legno



FIG. 8 - Andrea Appiani, *Amore che temprò la freccia*, inv. Agg. 770. Rimozione della tela di foderatura. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

decorata con un listello dorato con foglia d'oro zecchino; segno, questo, di un'attenzione e considerazione di tipo collezionistico molto alta.

La mancanza del vetro protettivo ha comportato tuttavia, nel tempo, un notevole accumulo di particolato atmosferico sulla superficie dell'opera, depositatosi soprattutto negli interstizi e lungo le pieghe delle carte.

Osservando la superficie in luce radente si notavano deformazioni e pieghe secche della carta causate dalla foderatura e dal successivo montaggio su telaio, forse eseguito quando il collante non aveva raggiunto la completa asciugatura. L'immagine in luce radente ha evidenziato al contempo la materia fibrosa e spessa delle carte, la loro grande porosità, nonché la composizione strutturale del cartone, costituito da sei fogli di diverse dimensioni, incollati l'uno all'altro lungo tutto il perimetro (FIG. 7).

L'intervento di restauro

L'opera è stata smontata dal telaio originale così da distendere i lembi di carta e tela ripiegati intorno alle traverse lignee. Il cartone è stato poi sottoposto a una lieve pulitura a secco per eliminare i residui di particolato e di ruggine presenti sulla superficie (FIG. 8).

Nonostante le tracce dell'utilizzo dello 'spolvero' fossero parzialmente visibili anche a luce naturale, è stato solo grazie alla rimozione della tela di foderatura e alla pulitura del verso dall'adesivo originale degradato che il segno lineare delle sagome



FIG. 9 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Distensione del cartone tramite l'impegno di pesetti perimetrali. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

delle figure, completamente forato per il trasferimento a spolvero dell'immagine, è tornato apprezzabile.

Il cartone è stato quindi sottoposto a un blando e graduale 'tensionamento' eseguito con il metodo dei 'falsi margini'. Per effettuare questa operazione l'opera è stata umidificata con membrane a rilascio graduale di umidità e leggermente distesa grazie all'ausilio di pesi perimetrali (FIG. 9).

In una fase successiva, le mancanze sul supporto cartaceo sono state integrate con carta giapponese di media grammatura; i fori lasciati dai chiodi sono stati colmati con polvere di cellulosa e gli strappi perimetrali integrati con carta giapponese molto leggera, applicata solo sul verso, completando le operazioni con un ritocco pittorico a velature.

Anche il telaio e le carte cerulee di protezione sono stati recuperati quali significative testimonianze storiche e museografiche; in particolar modo, le carte sono state staccate dal telaio con impacchi a base di metilcellulosa e gel rigidi, pulite, consolidate e nuovamente applicate al telaio insieme alle etichette d'inventario restaurate.

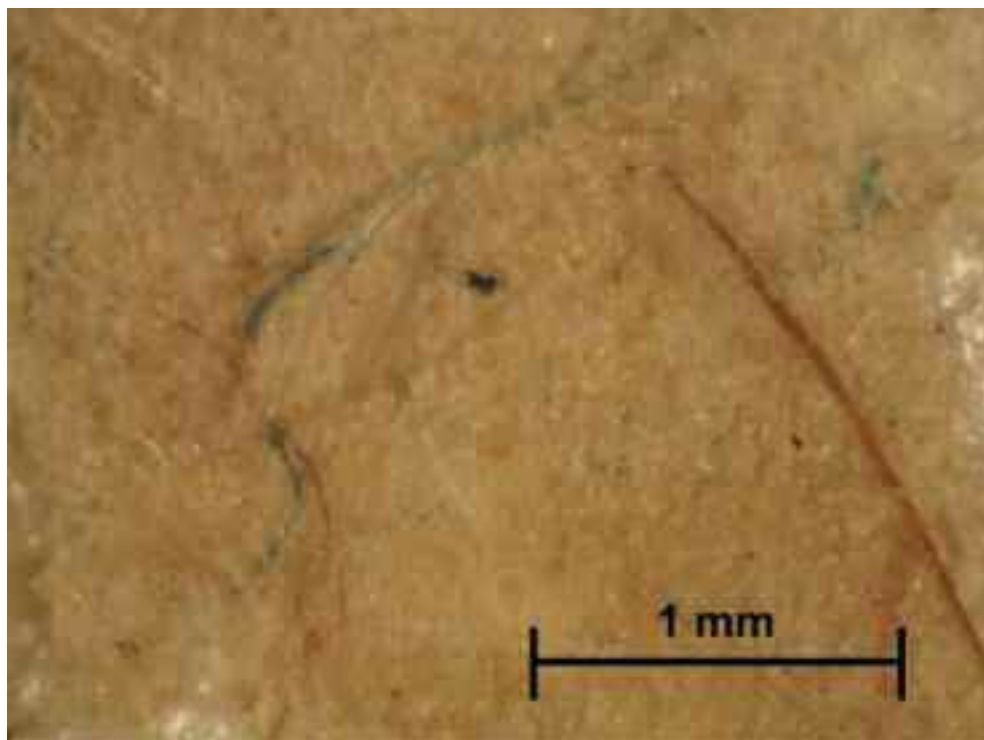


FIG. 10 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Composizione della carta, particolare con fibre di cellulosa colorate. Microscopio ottico, ingrandimento 15x. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

La tecnica del giovane Andrea Appiani: indagini diagnostiche

Per conoscere più approfonditamente i materiali costitutivi e la tecnica dell'opera, il Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure ha esaminato il supporto cartaceo con microscopio ottico in luce diffusa e con sorgente UV, con spettrofotometro FT-IR e SEM-EDS e ha condotto alcune analisi istochimiche e microchimiche su sezione⁽⁷⁾. I risultati hanno permesso di stabilire che la carta impiegata non è stata colorata in impasto, né tinta superficialmente. Il tono grigio-azzurro che la caratterizza è quindi



FIG. 11 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ripresa in UV fluorescenza prima del restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

attribuibile alle fibre naturali che la costituiscono (FIG.10).

Le indagini con spettrofotometro FT-IR e SEM-EDS sulle linee di color bruno hanno individuato la presenza di un materiale silicatico contenente ferro e manganese, la cui composizione pare riferibile più a una terra d'ombra che a un inchiostro vero e proprio.

L'indagine in UV mostra poi la mancanza di fluorescenza di questo *medium* ai raggi ultravioletti, accumulandolo più a una terra che a un inchiostro metallo-gallico (FIG. 11).



FIG. 12 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Riflettografia IR multi-spettrale, banda a 850 nm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

L'opera è stata quindi sottoposta a riflettografia IR multi-spettrale, che permette di osservare lo strato pittorico di un manufatto artistico nel suo spessore e può penetrarlo in base alla natura dei pigmenti che incontra nella regione spettrale compresa tra 850 e 2265 nm.

Normalmente utilizzata per la diagnostica dei dipinti su tela e tavola, la riflettografia IR può essere utile anche per indagare la superficie di altri materiali. Nel caso in



FIG. 13 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Riflettografia IR multi-spettrale, banda a 2265 nm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

esame, l'utilizzo dello scanner IR multi banda, creato da INO-CNR di Firenze e utilizzato nell'ambito della collaborazione col Laboratorio di Metrologia Ottica presso l'OPD, ha consentito di comprendere l'*iter* pratico adottato da Appiani per la realizzazione del disegno.

L'artista ha utilizzato la tecnica del carboncino per impostare l'abbozzo compositivo: la ripresa IR evidenzia come entrambe le figure siano frutto di una elaborazione

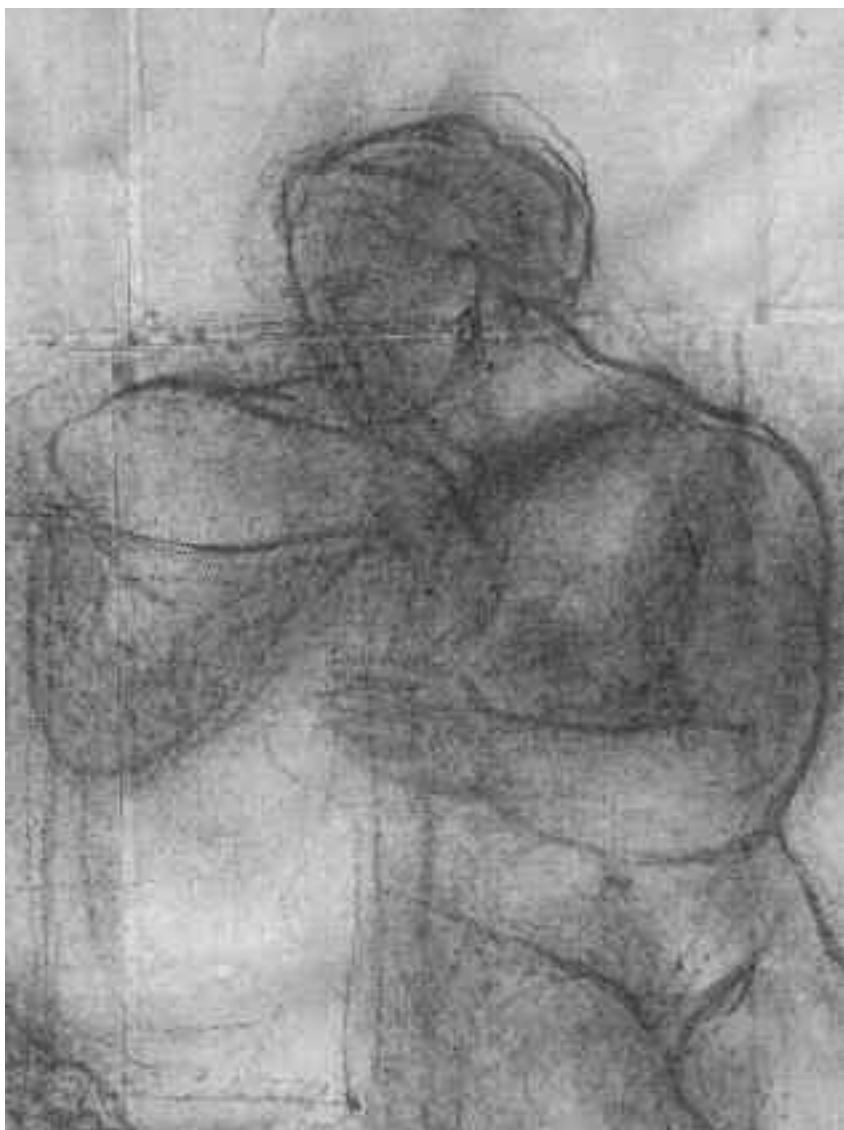


FIG. 14 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. inv. 770. Particolare in riflettografia IR multi-spettrale, banda a 850 nm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

avvenuta attraverso numerosi piccoli ‘pentimenti’ e alcune modifiche più sostanziali delle pose (FIGG. 12, 13).

Impiegando un *medium* bruno molto liquido steso velocemente sopra il carboncino, Appiani ha quindi completato la composizione ripassando i contorni delle figure in modo da definire con precisione la versione finale del disegno. Osservando il particolare della testa femminile e della figura di Amore si nota come, avanzando dagli 850 ai 1400 nm, le linee brune divengono trasparenti ai raggi infrarossi rivelando le

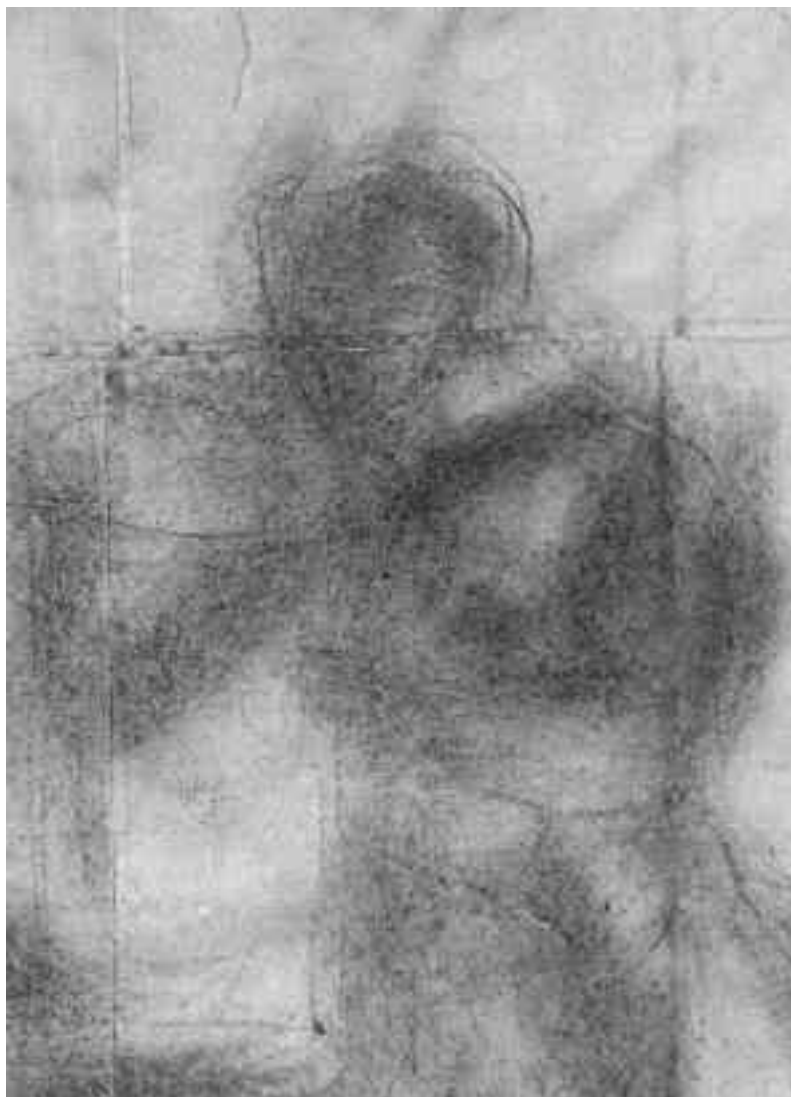


FIG. 15 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. inv. 770. Particolare in riflettografia IR multi-spettrale, banda a 1400 nm. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

sottostanti stesure a carboncino, in parte sbiadite (FIGG. 14, 15).

Infine l'artista, dopo aver forato i contorni delle figure con uno stilo per eseguire lo 'spolvero', li ha tamponati con un carboncino per trasferire i segni dal *verso* del disegno a un nuovo supporto.

La struttura del cartone e la tecnica dello 'spolvero'

La tecnica fotografica della transilluminazione consente di visualizzare in trasparen-



FIG. 16 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ripresa in transilluminazione. Visibili la vergatura della carta con filoni e vergelle, gli accumuli di fibre cellulosiche, gli strappi e le lacune, lo spolvero. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

za le peculiarità materiche di un manufatto. Questo tipo di osservazione si effettua indirizzando una fonte luminosa diffusa sul verso dell'opera e osservando dal recto l'effetto di trasparenza che si produce (FIG. 16).

Nel caso in esame, la luce applicata dietro al cartone ha messo in evidenza le peculiarità di manifattura delle carte: la disomogeneità dell'impasto di cellulosa, la distribuzione delle fibre lungo i filoni e le vergelle, la mancanza di filigrane e quindi di qualsiasi indicazione relativa alla provenienza delle carte e, infine, la modalità di sovrapposizione dei fogli sfalsati tra loro e di diversa grandezza.

La transilluminazione è servita anche a individuare i danni subiti dal materiale cartaceo nel tempo: nel caso specifico i fori provocati dai chiodi usati per ancorare il cartone al telaio, le lacerazioni del tessuto cartaceo, le lacune e gli strappi perimetrali. Particolarmente interessante è inoltre la possibilità di osservare la fitta rete di forellini eseguiti dall'artista per preparare lo spolvero del cartone. Di forte impatto il dettaglio ravvicinato sul volto di Amore (FIG. 17), che mostra con chiarezza l'attenzione con cui l'artista si è preoccupato di riprendere i profili precedentemente

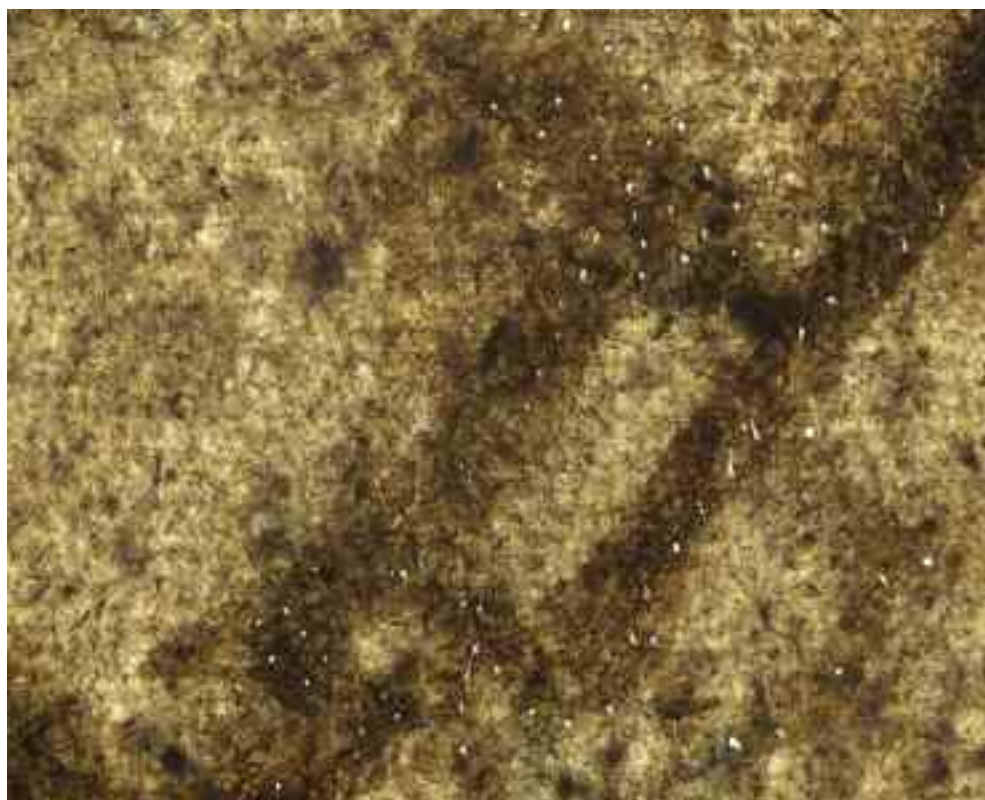


FIG. 17 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ripresa in transilluminazione, particolare di Amore con i fori dello spolvero che individuano i contorni del volto. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

disegnati, riproducendo i lineamenti del naso, dell'occhio e del sopracciglio, compresi i riccioli dei capelli. Lo 'spolvero' è visibile anche osservando, in IR fotografico, il lato posteriore del cartone, dove la pulitura dai collanti ha rivelato la presenza del carbone passato dal recto sul verso attraverso i fori nella carta (FIG. 18).

Il montaggio espositivo

Il telaio

Ultimato il restauro del cartone è stata individuata una nuova metodologia di montaggio adatta al materiale cartaceo, studiata affinché non appesantisse o costringesse il manufatto all'interno di strutture rigide e rendesse visibile all'occorrenza lo 'spolvero' della composizione, recuperato sul verso a seguito della pulitura. Si è quindi rimontato il cartone su un telaio ligneo di nuova costruzione, rispondente alle più ampie dimensioni assunte dall'opera a seguito della spianatura. Come già detto



FIG. 18 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. 770. Particolare del verso in IR fotografico a 850 nm. In evidenza i residui di carbone lungo i fori dello spolvero. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

sopra, il vecchio telaio (FIG. 19) aveva provocato lacerazioni e danneggiamenti alla carta e si è perciò preferito riutilizzarlo diversamente dopo averlo restaurato.

Al nuovo telaio è stato ancorato anteriormente, lungo le traverse, un pannello in *Carton Plume* foderato di carta giapponese, in modo che l'opera non risultasse a contatto diretto con il legno. Su questa struttura è stato adagiato il cartone, poi incollato alle traverse tramite 'falsi margini' in carta giapponese (FIG. 20). Questo tipo di ancoraggio rende l'opera totalmente libera e capace di reagire gradualmente alle modificazioni microcli-



FIG. 19 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Montaggio dell'opera su telaio prima del restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

matiche dell'ambiente esterno. L'assemblaggio è inoltre completamente reversibile. La luce del telaio, privo di traversa centrale, è stata schermata posteriormente da un altro pannello in *Carton Plume* estraibile realizzato a incastro, in modo da poter essere facilmente rimosso per visualizzare lo spolvero sul *verso* del cartone (FIG. 21). A questa struttura è stato ancorato il vecchio telaietto ligneo, completo della carta cerulea restaurata, tramite un semplice sistema di viti rimovibili all'occorrenza. (FIG. 22)

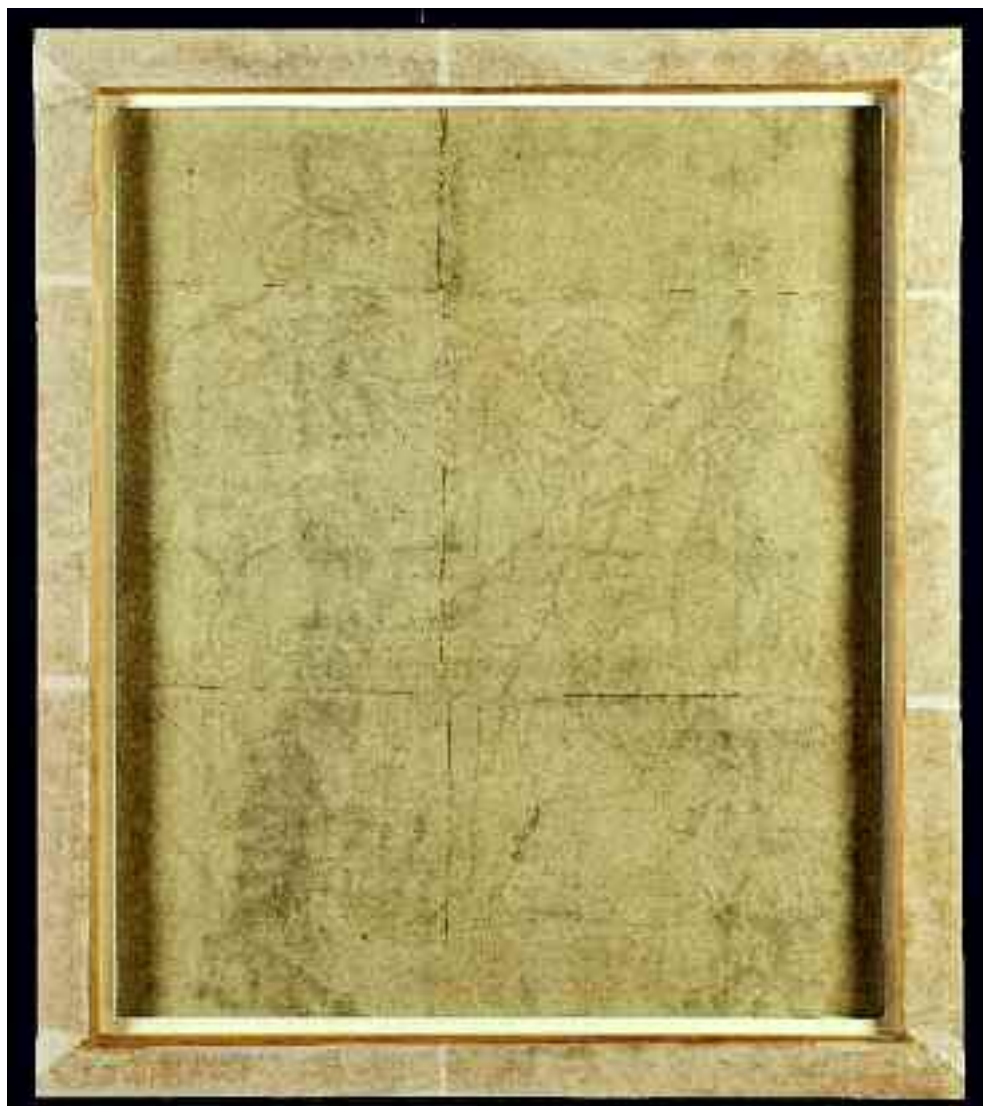


FIG. 20 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Montaggio dell'opera sul nuovo telaio ligneo con il metodo dei 'falsi margini' in carta giapponese. Visibile il verso dell'opera. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

La cornice lignea

La vecchia cornice lignea con la quale il cartone è giunto in laboratorio è stata restaurata e vista l'esigua profondità originaria dello scasso è stata adattata con l'aggiunta di spessori per permettere l'inserimento dei nuovi elementi di montaggio: nuovo e vecchio telaio, pannello di chiusura alla luce del telaio, *passé-partout* in cartone e vetro anteriore.

Oltre all'aumento dello spessore è aumentata la luce della cornice dei centimetri corrispondenti a quelli acquistati dal cartone a seguito della sua spianatura. Per tale



FIG. 21 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Copertura del verso del cartone tramite un pannello rimovibile in *Carton Plume*, foderato con carta giapponese. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

motivo la cornice è stata ingrandita utilizzando due fasce di legno di abete (la medesima essenza della cornice originaria), aggiunte a due dei quattro angoli.

Sul davanti si è proceduto alla pulitura della superficie e alla sua verniciatura in bianco, rispettando il colore che aveva al momento dell'arrivo in restauro, nonché alla doratura superficiale del listello ligneo aggiunto (FIG. 23).

L'opera montata sul nuovo telaio, completo di pannello posteriore estraibile e ancorata al vecchio telaietto munito di carta cerulea di controfondo, è stata inserita all'interno della cornice e bloccata a viti con un sistema rimovibile.



FIG. 22 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Ancoraggio del vecchio telaio ligneo restaurato dietro al nuovo telaio munito di copertura in *Carton Plume*. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

La superficie del cartone è stata munita di un *passe-partout* in cartone durevole per la conservazione e di un vetro antiriflesso stratificato polarizzato.



FIG. 23 - Andrea Appiani, *Amore che temprava la freccia*, inv. Agg. 770. Opera montata sul nuovo telaio e inserita nella cornice restaurata. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

* Il capitolo introduttivo di questo saggio si deve a Francesca Rossi mentre i successivi testi che illustrano le varie fasi dell'intervento di restauro sono di Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano e Sara Micheli.

Il restauro è stato presentato al pubblico il 21 novembre 2011 nella Sala Studio della Raccolta Bertarelli al Castello Sforzesco (interventi di Arnalda Dallaj, Cecilia Frosinini, Sara Micheli, Letizia Montalbano, Daniele Pescarmona, Francesca Rossi, Claudio Salsi).

NOTE

- ⁽¹⁾ Pubblicata nell'epistolario dello scultore in A. CANOVA, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma 2007, p. 434.
- ⁽²⁾ G.L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, «Labyrinthos», 5 (1986), p. 107.
- ⁽³⁾ G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* [1587], vol. II, VI, ed. a cura di S. Ticozzi, Milano 1820, p. 142.
- ⁽⁴⁾ Altri interventi conservativi sono stati compiuti dalla restauratrice Lucia Tarantola, due dei quali grazie al sostegno di Italia Nostra.
- ⁽⁵⁾ Per questi disegni si veda il contributo di Arnalda Dallaj in questa stessa sede.
- ⁽⁶⁾ Le riprese fotografiche in luce visibile, radente, UV e transilluminazione sono state eseguite dal Gabinetto Fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze.
- ⁽⁷⁾ Le analisi scientifiche in microscopia ottica, spettrofotometria FT-IR e SEM-EDS sono state eseguite dal Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

La Sala delle Asse

Fotografia e memoria fra le trame di un archivio

Silvia Paoli

Occorre dunque che essa [la fotografia] torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti...Che salvi dall'oblio le rovine cadenti, i libri, le stampe e i libri che il tempo divora, le cose preziose di cui va scomparendo la forma e che richiedono un posto negli archivi della nostra memoria.

C. BAUDELAIRE⁽¹⁾.

[...] la fotografia è vista come una rappresentazione della natura, come una copia immediata del mondo reale. Il mezzo stesso è considerato trasparente. I contenuti che il mezzo comunica sono imparziali e dunque veri [...] il potere di questo luogo comune della pura denotazione è molto forte, ed eleva la fotografia al legittimo status di documento e di testimonianza [...]. Ma io rifiuto deliberatamente di separare l'immagine da un concetto di funzione. Un discorso fotografico è un sistema all'interno del quale la cultura orienta le fotografie verso diverse funzioni rappresentative. Il problema da affrontare è capire *che aspetto prende il segno*: solo sviluppando una conoscenza storica dei modi in cui i sistemi dei segni fotografici prendono forma possiamo comprendere la natura veramente *convenzionale* della comunicazione fotografica.

A. SEKULA⁽²⁾.

Charles Baudelaire e Allan Sekula: tra i due, più di un secolo. L'intellettuale ottocentesco si misura col nuovo linguaggio fotografico, affermatosi pienamente a metà Ottocento, e ne delimita l'ambito: la fotografia non farà alcuna concorrenza alle arti ma sarà loro umile ancella, diventando 'documento' di ciò che scompare, 'sostituendolo' e così conquistandosi il diritto ad un posto «negli archivi della nostra memoria». Sekula parte dal punto in cui Baudelaire si ferma e nel suo testo fa luce sulla comune credenza che considera la fotografia «copia immediata del mondo reale», 'documento' e 'testimonianza'. Una nuova consapevolezza ha ormai preso corpo, grazie agli sviluppi dell'arte contemporanea e agli apporti di ambiti disciplinari diversi, dalla storia alla sociologia, all'antropologia culturale, alla

linguistica e alla semiotica: diviene centrale una coscienza storica e critica che, afferma Sekula, comprenda come il ‘segno’ fotografico si collochi all’interno di sistemi culturali complessi che ne orientano i significati e le funzioni rappresentative. Il ‘segno’ fotografico non è neutro ma è il risultato di un processo che non si ferma alla realizzazione dell’oggetto bensì prosegue nel momento in cui la fotografia, ‘le’ fotografie, sono poste all’interno di un sistema culturale che ne orienta la comprensione, attraverso modalità di comunicazione che dipendono, in prima istanza, dai ‘luoghi’ in cui vengono conservate, e dai ‘modi’ in cui sono catalogate, studiate, ‘usate’. Facendo riferimento all’ambito archivistico-museale, di nostra pertinenza, è fondamentale porsi il problema della comprensione della ‘non neutralità’ dei processi culturali che hanno interessato le fotografie, soprattutto nel momento in cui sono entrate in luoghi di conservazione storicamente determinati, come gli archivi e i musei, e qui sono o ‘non’ sono diventate oggetto di catalogazione, conservazione e studio⁽³⁾.

In Italia, la fotografia è stata accolta nei musei, negli archivi, nelle biblioteche, insieme ad altri materiali, sul finire dell’Ottocento, come ‘copia del reale’ e così intesa come ‘documento’, al pari di altri, senza considerazione per la sua peculiare dimensione oggettuale, linguistica e culturale fino agli anni settanta del Novecento. Il Decreto Legislativo 490/1999 ne sancì lo *status* di bene culturale, venendo a cadere in una situazione *in fieri*: da tempo, infatti, la fotografia era studiata, catalogata, conservata, in molte realtà italiane, grazie a una cultura dell’immagine consolidata tra gli operatori più sensibili.

La storia del Civico Archivio Fotografico di Milano, nato ufficialmente nel 1933 da un precedente ‘Gabinetto’, istituito nel 1926, al Castello Sforzesco – i musei storico artistici erano qui stati aperti nel 1900 – va inserita all’interno delle dinamiche storiche accennate che hanno fortemente condizionato, in Italia come altrove, la formazione degli archivi fotografici e la loro fruizione. Organismo stratificato e complesso, costituitosi nel tempo per accumulo e sedimentazione di nuclei fotografici provenienti da molteplici e differenti contesti, il Civico Archivio Fotografico di Milano non è mai stato studiato e catalogato in senso scientifico, sia nelle singole unità, le fotografie, sia nella sua dimensione di archivio, se non a partire dal 2001⁽⁴⁾.

Lo strumento primario di comunicazione del patrimonio di un archivio è il catalogo, strumento che si crea attraverso una serie di operazioni conoscitive affatto neutrali, bensì frutto di scelte, non sempre consapevoli. Si sceglie ‘cosa’ catalogare, si sceglie ‘come’ catalogare. La fotografia, in particolare, anche se inserita in un archivio o in un museo, non ha generalmente goduto di attenzione in questa direzione, subendo omissioni, cancellazioni, scarti, sia di natura fisica – con l’eliminazione delle fotografie stesse o il loro abbandono al degrado – sia di natura concettuale, nel momento in cui si è omesso di inventariare e catalogare ‘determinate’ fotografie o interi fondi

fotografici. Se un oggetto di un archivio o di un museo non viene inserito in un inventario che permetta di individuarlo secondo le caratteristiche che gli sono proprie e l'assegnazione di un numero inventariale, semplicemente 'non esiste'.

All'interno delle collezioni del Civico Archivio Fotografico di Milano, da circa un decennio sistematicamente studiate e catalogate su base informatica, un peculiare destino ha colpito i nuclei di fotografie dedicati alla storia delle opere d'arte e degli allestimenti realizzati ai musei del Castello Sforzesco. Fino al 2000, l'ordinamento di queste fotografie è avvenuto in modo parziale e solo su base cartacea, senza riferimenti a standard scientifici nazionali o internazionali. Nel corso degli anni è stata privilegiata la sistemazione inventariale dei negativi, compiuta per intero, mentre è stata lasciata priva di numerazione la gran parte dei positivi, suddivisi approssimativamente in faldoni tematici.

La ricerca volta a reperire fotografie che potessero testimoniare lo stato della Sala delle Asse agli inizi del Novecento e i successivi interventi di restauro si è quindi dovuta misurare con questa situazione, avvalorata anche da una tradizione di studi sull'argomento che non ha mai fatto ricorso a un'indagine sistematica rivolta ai materiali dell'archivio. La catalogazione informatica, condotta in modo sistematico, ha invece rivelato l'esistenza di una ricca documentazione fotografica la cui memoria era andata persa in assenza di organici interventi di riordino e di catalogazione. Sono state ritrovate più di cento fotografie, tra negativi e positivi, relative alla storia novecentesca della Sala delle Asse, fotografie che oggi costituiscono un'interessante occasione di studio sia per le attività di restauro in corso sia per le dinamiche che hanno determinato la storia e la percezione, negli studiosi come nel più vasto pubblico, dell'archivio e del suo patrimonio fotografico.

Le fotografie: 1902-1908

Un primo nucleo di fotografie può essere datato tra il 1902 e il 1908. In esse è infatti visibile il rifacimento della volta della Sala dovuto ad Ettore Rusca, terminato nel 1902 – la Sala fu inaugurata al cospetto delle autorità civili il 10 maggio di quell'anno – così come l'allestimento provvisorio, precedente gli interventi effettuati da Luca Beltrami nel 1909 con l'inserimento di bancali a spalliera lignea lungo le pareti e di una tappezzeria soprastante in raso operato a fondo amaranto⁽⁵⁾. Beltrami (1854-1933) fu uno dei protagonisti della cultura visiva del proprio tempo, tra i più attenti al nuovo linguaggio fotografico: collezionista di fotografie per motivi di lavoro e di studio fece parte, insieme ad altri intellettuali, del Circolo Fotografico Lombardo, fondato nel 1889⁽⁶⁾, e intrattenne, sin dai primi del Novecento, documentati e fecondi rapporti con fotografi come Carlo Fumagalli (1849-1912, noto imprenditore oltre che fotografo), Achille Ferrario (1848-1914) e Antonio Paoletti (1881-1943)⁽⁷⁾; il fratello Giuseppe Beltrami (1852-1935), inoltre, attento alle novità d'oltralpe e tra i primi a dedicarsi

alla fotografia istantanea, fu in diversi momenti al suo fianco, con campagne fotografiche dedicate soprattutto all'impresa di ricostruzione del Castello Sforzesco⁽⁸⁾. Beltrami fece largo impiego di fotografie commissionate o comprate, utilizzandole come materiale di confronto e di studio per verificare costantemente l'andamento dei propri progetti. Il complesso degli interventi da lui diretti per la ricostruzione del Castello Sforzesco, condotta tra il 1893 e il 1905, fu infatti affiancato da un'intensa attività di committenza verso alcuni tra i fotografi più qualificati del periodo, come testimoniano le fotografie facenti parte della sua collezione, oggi conservata al Civico Archivio Fotografico e interamente catalogata⁽⁹⁾. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento Beltrami si avvale in particolare dell'operato di Achille Ferrario, di Carlo Fumagalli e di suo fratello Giuseppe. Le fotografie ritrovate non sono tutte riconducibili alla sua collezione personale ma è ragionevole presumere che le altre siano entrate a far parte della documentazione raccolta presso gli uffici competenti per



FIG. 1 - Fotografia Montabone di Carlo Fumagalli, *La Sala delle Asse (particolare)* e *la Torre nord al Castello Sforzesco di Milano*; *due disegni di nodi vinciani*, stampe all'albumina, 1902, inv. AM 441. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

i lavori in corso – sia presso il Castello Sforzesco, sia presso l’Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti – grazie all’interessamento di Beltrami⁽¹⁰⁾.

Il nucleo di fotografie del periodo citato si deve proprio allo Stabilimento Fotografico Montabone, di proprietà di Carlo Fumagalli dal 1901⁽¹¹⁾ e, in minor misura, allo Stabilimento Domenico Anderson di Roma⁽¹²⁾. Questi scatti testimoniano lo stato della Sala successivo all’intervento di Rusca sul soffitto, precedente tuttavia l’allestimento definitivo di Beltrami: in tutti sono visibili le pareti di colore chiaro sottostanti la volta affrescata. Sulle pareti sarebbe quindi presente la «tela color cinericcio» citata dalle fonti⁽¹³⁾. Il colore chiaro non può infatti essere interpretato, nei positivi, come risultato, in fase di stampa, di una maschera in carta posta sul negativo – accorgimento peraltro molto in uso sin dall’Ottocento per eliminare dettagli o ‘imperfezioni’ del negativo, secondo le più diverse esigenze – poiché i negativi che fanno parte di questa campagna fotografica ne sono del tutto privi: in essi è visibile infatti il colore chiaro delle pareti. In questo nucleo merita di essere citata, poiché fu ampiamente utilizzata, anche una fotografia che è stata reperita di recente, grazie alla catalogazione informatica, appartenente alla Raccolta Luca



FIG. 2 - Domenico Anderson, “Milano - Decorazione della Sala delle Asse – Leonardo da Vinci – Museo”, stampa alla gelatina bromuro d’argento, 1902 – 1907, inv. AM 413/d. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Beltrami⁽¹⁴⁾ e pubblicata dal Beltrami nel volume da lui dedicato alla Sala delle Asse e da Gaetano Moretti nel suo volume dedicato al Castello e ai suoi musei⁽¹⁵⁾. La fotografia è presente, inoltre, su un cartoncino, insieme ad altre fotografie, una delle quali riprende l'esterno della Torre nord in cui si trova la Sala delle Asse, e alcuni disegni di nodi vinciani, sempre pubblicati dal Beltrami nel 1902⁽¹⁶⁾.

Le fotografie: 1909-1929

Un altro nucleo di fotografie testimonia l'allestimento della Sala voluto da Beltrami tra il 1909 e il 1929, anno in cui furono installate le lampade in ferro battuto del Mazzucotelli. Nel 1909 furono invece collocati i bancali a spalliera lignea lungo le pareti e la tappezzeria soprastante di color amaranto; venne, inoltre, realizzato il pavimento a tarsie marmoree: la Sala sarà così inaugurata alla presenza del pro-sindaco Bassano Gabba il 2 giugno 1909⁽¹⁷⁾. Una fotografia dello Stabilimento Domenico Anderson mostra l'allestimento voluto da Beltrami e può essere datata tra il 1909 e il 1921⁽¹⁸⁾: la tappezzeria appare di colore scuro poiché probabilmente la ripresa è avvenuta con uso di lastre negative ortocromatiche non sensibili al colore rosso⁽¹⁹⁾. Compare, inoltre, nella fotografia, la porta, poi chiusa, che dava nella Sala verde.

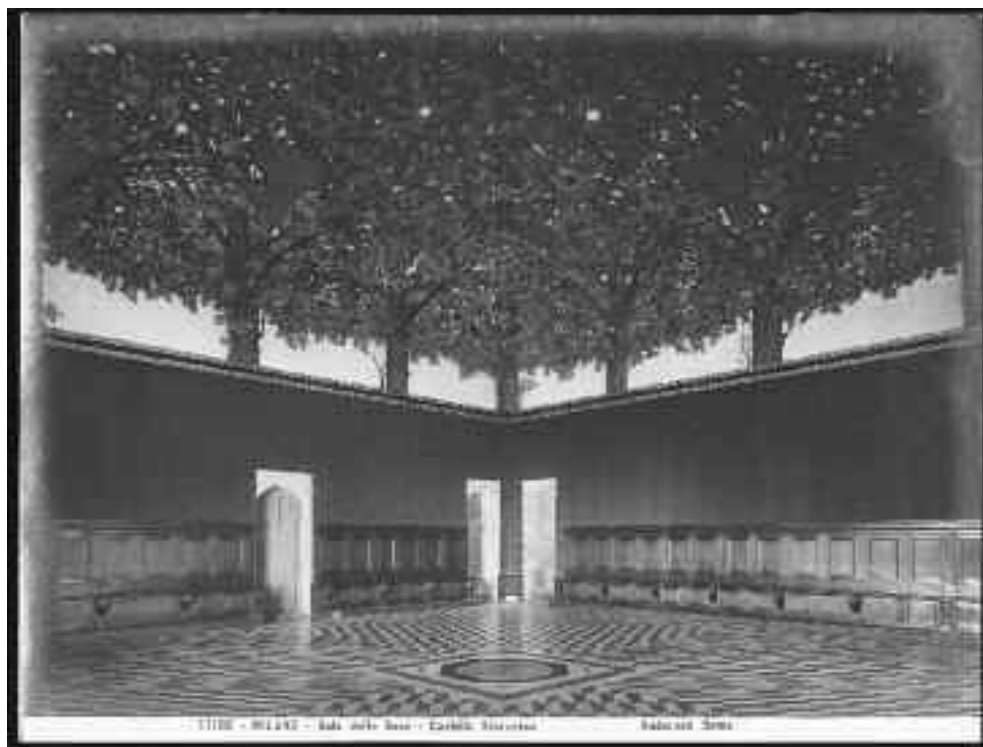


FIG. 3 - Domenico Anderson, "Milano – Sala delle Asse – Castello Sforzesco", stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1909 – 1921, inv. AM 401/c. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Le fotografie: 1925-1939

Alcune fotografie possono essere fatte risalire agli anni tra il 1925 e il 1940 circa, anno in cui, nel maggio, l'Italia entra in guerra. Tra queste vanno segnalate alcune stampe positive legate alla mostra dedicata all'attività dell'egittologo Achille Vogliano, tenutasi nel 1939 e allestita tra la Sala delle Asse e le sale limitrofe, e alcune diapositive utilizzate per proiezioni di carattere promozionale o didattico⁽²⁰⁾. Non sono al momento state rinvenute fotografie della Sala delle Asse databili tra il 1940 e l'inizio degli anni cinquanta, periodo in cui probabilmente non furono promosse campagne fotografiche nei musei se non per documentare i lavori per la protezione delle opere durante gli eventi bellici e i danni causati dai bombardamenti⁽²¹⁾. Durante la seconda guerra mondiale anche il patrimonio fotografico subì ingenti danni e numerosi documenti inventariali andarono dispersi⁽²²⁾. Giunsero comunque ancora importanti donazioni, come l'archivio fotografico di Osvaldo Lissoni, arrivato nel 1940 e composto da circa 6000 lastre riproducenti opere d'arte lombarda, tutt'oggi esistente⁽²³⁾.

Le fotografie: 1954-1956

La ricostruzione del Castello Sforzesco, dopo i bombardamenti, e il riallestimento dei Musei – riaperti nel 1956 – condotto dal gruppo BBPR, furono documentati da nuovi servizi fotografici, affidati in particolare a Mario Perotti (1909-1999)⁽²⁴⁾, commissionati dalla Direzione dei Musei, sotto Costantino Baroni, e oggi confluiti nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico⁽²⁵⁾.



FIG. 4 - Mario Perotti, La Sala delle Asse al Castello Sforzesco durante i lavori di smantellamento dell'allestimento beltramiano, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954, inv. AM 407. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 5 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco durante i lavori di smantellamento dell'allestimento beltramiano: la rimozione delle tarsie marmoree sul pavimento*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954, inv. AM 419. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 6 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco durante i lavori di smantellamento dell'allestimento beltramiano: il ponteggio davanti al 'monocromo' leonardesco*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954, inv. AM 420. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 7 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco durante i lavori di smantellamento dell'allestimento beltramiano: due persone studiano il 'monocromo' leonardesco*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954 - 1955, inv. AM 436. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 8 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco col nuovo allestimento BBPR: il 'monocromo' leonardesco (particolare)*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954 - 1955, inv. AM 437. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

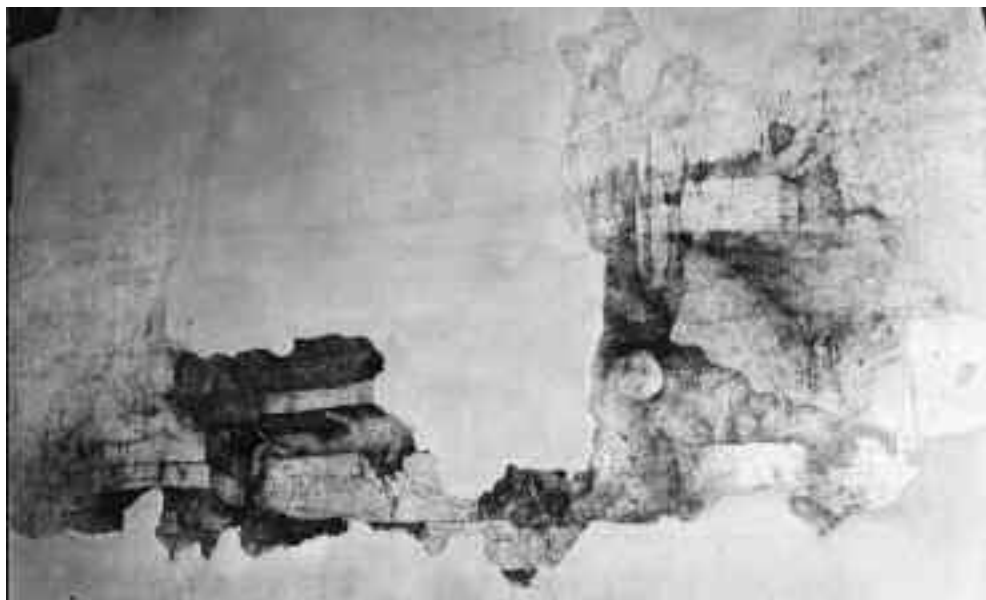


FIG. 9 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco col nuovo allestimento BBPR: il 'monocromo' leonardesco (particolare)*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1954 – 1955, inv. AM 439. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

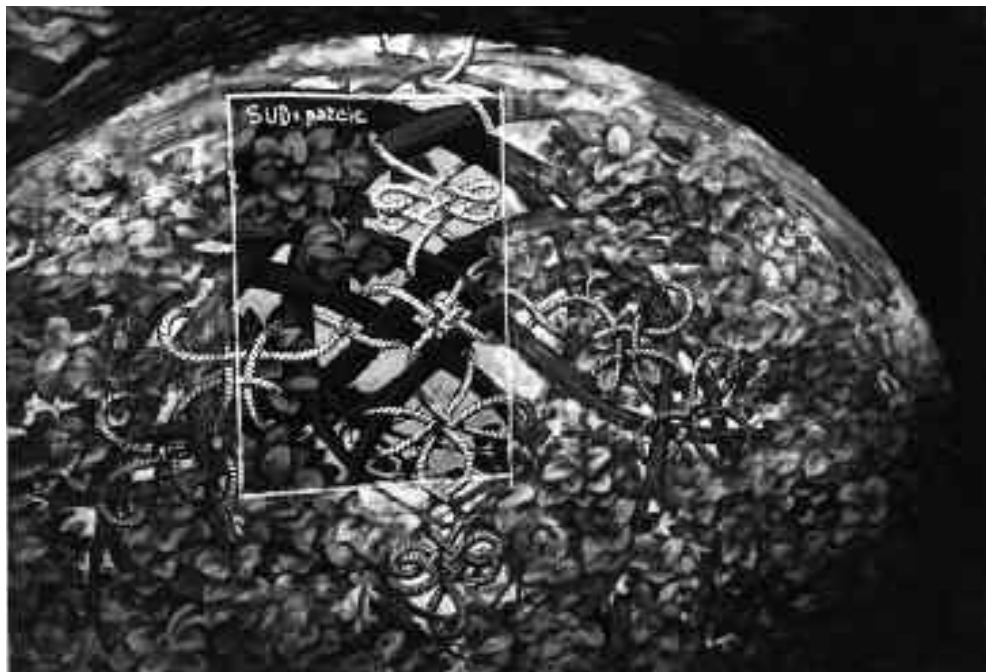


FIG. 10 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco: saggi di pulitura sulla parete sud della volta in occasione del restauro di Ottemi Della Rotta*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1955 – 1956c., inv. AM 422. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 11 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco: il 'monocromo' leonardesco (particolare) e tracce del camino sottostante*, negativo in vetro alla gelatina bromuro d'argento (versione positiva in digitale), inv. B 3785. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

La campagna fotografica affidata a Perotti documenta sia i lavori in corso – disallestimenti, opere di consolidamento, prove sui nuovi allestimenti – sia gli assetti definitivi. Rispetto agli inizi del secolo, il linguaggio e la tecnica fotografica sono profondamente mutati grazie anche all'affermarsi, a Milano, di una cultura fotografica diffusa che trova nelle riviste, nei circoli, nelle industrie e nelle agenzie fotografiche terreno fertile per il proprio sviluppo. Perotti è tra i professionisti più affermati, collaboratore di riviste come «Ferrania» e «Fotografia», attivo grazie anche a importanti committenze tra cui spiccano, nel dopoguerra, quelle per la *Storia di Milano*, edita da Treccani⁽²⁶⁾, per il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia e per i Musei del Castello Sforzesco.

Molte fotografie del Perotti sono dedicate alla Sala delle Asse, tra il 1954 e il 1956: gli scatti accompagnano tutte le operazioni volte a rimuovere, nel 1954, le tarsie

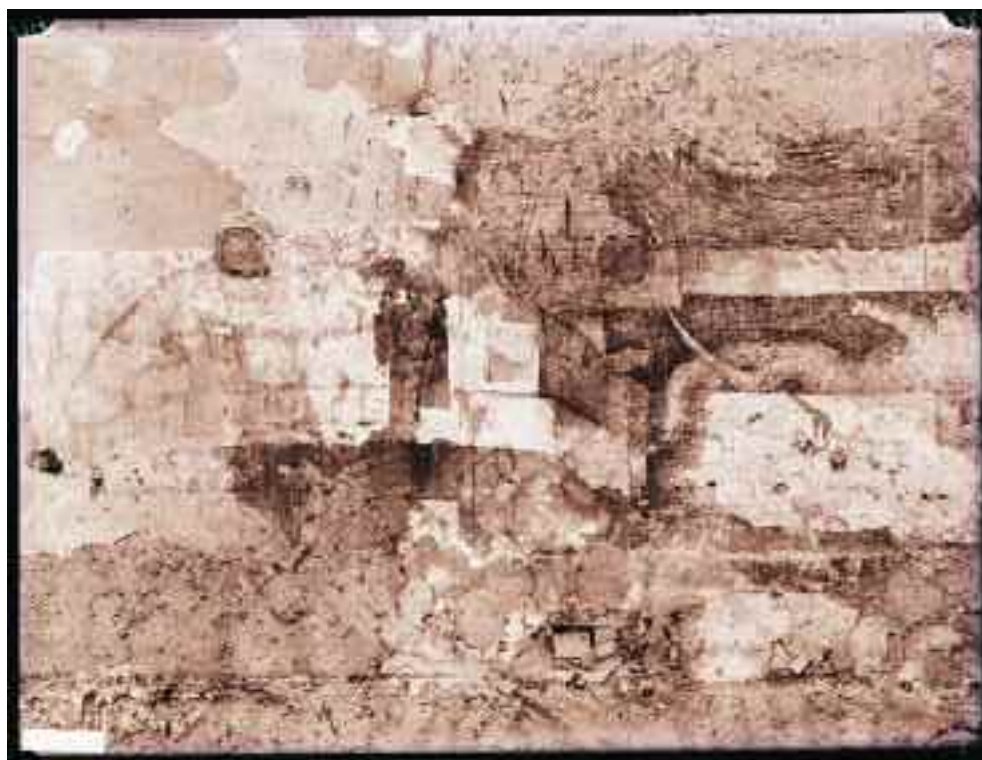


FIG. 12 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco*: il 'monocromo' leonardesco, negativo in vetro alla gelatina bromuro d'argento (versione positiva in digitale), inv. B 3786. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

marmoree del pavimento, le spalliere lignee, la tappezzeria e le lampade del Mazzucotelli⁽²⁷⁾. Si noti, per inciso, che la tappezzeria amaranto appare ora chiara nelle fotografie, probabilmente per l'uso di lastre negative pancromatiche sensibili a tutti i colori dello spettro visibile⁽²⁸⁾. Come è noto, le operazioni di rimozione del precedente allestimento portarono allo scoprimento delle pareti e quindi del monocromo leonardesco⁽²⁹⁾, poi lasciato a vista nel successivo allestimento BBPR. Successivi scatti, eseguiti tra il 1955 e il 1956 e attribuibili al Perotti, documentano lo stato delle pareti, del monocromo e alcuni saggi di pulitura effettuati sulla volta in occasione del restauro eseguito da Ottemi Della Rotta⁽³⁰⁾. L'allestimento definitivo dello studio BBPR diviene poi oggetto degli ultimi scatti eseguiti dal Perotti così come di riprese di altri operatori, probabilmente dipendenti dei Civici Musei⁽³¹⁾.



FIG. 13 - Mario Perotti, *La Sala delle Asse al Castello Sforzesco col nuovo allestimento BBPR (con lampade)*, negativo in vetro alla gelatina bromuro d'argento (versione positiva in digitale), inv. A 4905. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

NOTE

- (1) C. BAUDELAIRE, *Salon del 1859. Lettere al Direttore della "Revue Française"*, II. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Torino 1992, p. 221.
- (2) A. SEKULA, *On the Invention of Photographic Meaning*, «Art Forum», New York, gennaio 1975, cit. in R. VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano 2008, pp. 171-172.
- (3) Per la riflessione in ambito filosofico sul tema dell'archivio come organismo complesso e 'dispositivo', specie in relazione al pensiero di Michel Foucault e di Jacques Derrida, ma anche agli sviluppi del rapporto tra archivi e arte contemporanea, cfr. T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela*, a cura di A. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, pp. 102-125. Sull'ambiguità e la problematicità della nozione di 'documento' in fotografia, cfr. *Storie di fotografia*, Atti degli Incontri di studio (Milano, Castello Sforzesco, ottobre 2007 – maggio 2010), a cura di S. Paoli e G. Zanchetti, «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», IX (2012), n. 9: in particolare O. LUGON, *Le "documentaire", l'art et son dépassement*, pp. 165-174, e P. CAVANNA, *Mostrare i documenti: una questione diplomatica*, pp. 175-195.
- (4) Cfr. S. PAOLI, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Note per una storia dell'Istituto e delle sue collezioni*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», XXII, 2006, n. 43 (giugno), pp. 3-14.
- (5) Cfr. C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Rendiconti, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», Milano 1955, pp. 21-32.
- (6) Cfr. S. PAOLI, *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di M. Miraglia, M. Ceriana, Milano 2000, pp. 68-75.
- (7) Cfr. S. REBORA, G. SASSI, *Luigi Montabone*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, a cura di S. Paoli, Torino 2010, pp. 291-292; S. PAOLI, *Achille Ferrario*, in *ibid.*, pp. 283-284; J. BRIGO, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Antonio Paoletti fotografo (1881-1943) dei Civici Musei del Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVIII (2004), pp. 131-148. Antonio Paoletti lavorò con Beltrami probabilmente a partire dal 1905 circa e fino al 1920, anno in cui Beltrami lasciò Milano per Roma. I negativi di Paoletti, eseguiti su commissione del Beltrami, furono inventariati a partire dal 1910 per conto della Direzione dei Musei: cfr. *Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei Musei*, registro di carico, *pro manuscripto*, s.d. [ma post 1910 dalla data di stampa tipografica], Civico Archivio Fotografico, Milano. L'intero archivio dei negativi eseguiti per i Musei Civici milanesi da Paoletti e dal suo studio è ora conservato al Civico Archivio Fotografico di Milano.
- (8) Cfr. S. PAOLI, *Giuseppe Beltrami*, in *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, «Quaderni Fondazione Cineteca Italiana», Milano 2007, pp. 147-152. Il Civico Archivio Fotografico conserva diverse centinaia di negativi e positivi di Giuseppe Beltrami.
- (9) Cfr. S. PAOLI, *Fotografia come documento. Luca Beltrami architetto, storico dell'arte, collezionista, fotografo*, in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, edited by C. Caraffa, Berlin-München 2011, pp. 205-216. Gli aggiornamenti sul catalogo delle fotografie di Luca Beltrami si devono a Simone Bertelli e Benedetta Brison.

- ⁽¹⁰⁾ Beltrami fu Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia tra il 1892 e il 1895. La sua attenzione per la fotografia lo portò a promuovere la costituzione di raccolte pubbliche: promosse la nascita del 'Ricetto' fotografico di Brera così come delle raccolte poi confluite nel Civico Archivio Fotografico (cfr. S. PAOLI, *Fotografia come documento...* cit. n. 9).
- ⁽¹¹⁾ Cfr. Lettera del 3 marzo 1902 di Carlo Fumagalli alla Direzione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano; Castello Sforzesco, 1901-1910, 2994-AV.137: nella lettera (ringrazio Carlo Catturini per avermene indicato l'esistenza) Carlo Fumagalli chiede di fotografare la volta della Sala – «anche per tricromia» – quando sarà ultimata dal «pittore Rusca», dicendo che la «tavola» sarà la sessantesima «ed ultima illustrazione compiuta del vs [vostro] grande Castello Sforzesco». Con tutta probabilità Fumagalli fa riferimento al volume *Il Castello di Milano e i suoi musei d'arte*, edito a Milano nel 1902 dallo Stabilimento Montabone, contenente 60 collette: la tavola con la volta della Sala delle Asse è qui, tuttavia, la n. 24.
- ⁽¹²⁾ Si danno qui i numeri d'inventario delle fotografie, suddivise per fondi/sezioni, tutte appartenenti al Civico Archivio Fotografico di Milano (CAFMI): Stabilimento Montabone – Fumagalli: D 80, D 81 (negativi su lastra in vetro alla gelatina bromuro d'argento, di formato 'D', cm 24x30; le lastre 'D' furono inventariate a partire dagli anni trenta), AM 411, AM 412, AM 434, AM 440, AM 441 (sezione Allestimenti museali, stampe all'albumina e alla gelatina bromuro d'argento di vari formati; la sezione è stata creata nel 2009 per ordinare e inventariare fotografie prive di qualsiasi indicazione), RLB 2251/1, RLB 2251/2, RLB 2251/3, RLB 2704 A, RLB 2704 B (stampe all'albumina e alla gelatina bromuro d'argento di vari formati; la Raccolta Luca Beltrami, comprendente materiali del proprio archivio donati dal Beltrami alla città di Milano così come altri materiali privati raccolti da Giorgio Nicodemi, fu inventariata intorno al 1935, in vista della sua apertura al pubblico avvenuta nella Sala del Tesoro al Castello Sforzesco nel 1936); Anderson, AM 413_d (stampa alla gelatina bromuro d'argento, con numero di lastra 9881, che consente di datarla anteriormente al 1907). Sullo Stabilimento Domenico Anderson, attivo sin dal 1845 a Roma e tra i più conosciuti a livello europeo nel campo della fotografia di opere d'arte, cfr. S. PAOLI, *Ditta Anderson, in 1899, un progetto...* cit. n. 6, pp. 168-169.
- ⁽¹³⁾ Cfr. *La Sala delle "Asse" di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, «Emporium», 90, (1902), pp.475-477 (la «tela color cinericcio» è citata a p. 477). Ringrazio Carlo Catturini per l'indicazione.
- ⁽¹⁴⁾ CAFMI, inv. RLB 2251/3.
- ⁽¹⁵⁾ L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, Milano 1902, p. 48; G. MORETTI, *Il Castello di Milano e i suoi musei*, Milano 1903, pp. 22-23.
- ⁽¹⁶⁾ CAFMI, inv. AM 441: le altre fotografie montate sul cartoncino sono pubblicate in L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 15, p. 61 (la Torre nord) e p. 38 (i nodi vinciani). Il cartoncino con le fotografie apparteneva evidentemente al Beltrami anche se non porta la sigla «RLB», fatta apporre da Giorgio Nicodemi a tutte le fotografie appartenenti alla Raccolta Luca Beltrami intorno al 1935.
- ⁽¹⁷⁾ Cfr. Archivio Civico di Milano (deposito), via Deledda, Educazione, fasc. 37, 1957. Ringrazio Carlo Catturini per la segnalazione.
- ⁽¹⁸⁾ CAFMI, inv. AM 401_c: la fotografia porta il n. 17180, riconducibile a un numero di lastra presente sul catalogo della ditta Anderson del 1921 (cfr. *Ilème Supplément au Catalogue Général*

des reproductions photographiques publiée par D. Anderson, Rome 1921, p. 73). Risale allo stesso arco di tempo una fotografia analogica scattata dal fotografo B. Simonetti (CAFMI, inv. AM 402).

- ⁽¹⁹⁾ Le lastre ortocromatiche resteranno in uso fino agli anni Cinquanta (la Kodak cesserà di produrle nel 1956) anche se, a partire dal 1910, cominceranno a diffondersi le lastre pancromatiche sensibili a tutte le lunghezze d'onda dello spettro visibile.
- ⁽²⁰⁾ Si danno qui i numeri d'inventario delle fotografie reperite, divise per sezioni: L 1739 (frammento di pellicola in celluloido con 4 fotogrammi che riprendono la volta della Sala, scattati con una macchina Leica, databili dopo il 1925; fanno parte della sezione che comprende il formato 'L', tutta inventariata); D 2629, D 2631, D 2632 (negativi su lastra in vetro alla gelatina bromuro d'argento, formato 'D', cm 24×30); P 2735, P 2736 (diapositive in vetro della sezione che comprende il formato 'P', tutta inventariata, che riproducono fotografie scattate dalla ditta Alinari alla fine degli anni trenta)
- ⁽²¹⁾ Tali fotografie sono oggi interamente inventariate nella sezione Milano bombardamenti che comprende circa 600 esemplari.
- ⁽²²⁾ Tra il 1998 e il 2001, quando si diede avvio a una completa riorganizzazione dell'Archivio iniziando a censirne i materiali, furono reperiti 25 registri di carico e inventari datati tra il 1910 e gli anni novanta; esistono inoltre schede cartacee di catalogo, compilate per soggetti, relative ai negativi nei formati A (fino al 13×18), B (18×24), C (21×27), D (24×30), E (30×40), F (40×50 e 50×60).
- ⁽²³⁾ Cfr. Atti del Comune di Milano, Delibera della Giunta Municipale, 20 novembre 1956, *Spesa [...] per riscatto diritti riservati di pubblicazione e stampa sull'archivio fotografico Osvaldo Lissoni, donato [...] nell'anno 1940*, Milano, Archivio Civico (ACMi). Osvaldo Lissoni fu editore di monografie dedicate ai principali monumenti lombardi e raffinato collezionista di incisioni e fotografie delle opere di artisti italiani e stranieri dal XV al XIX secolo.
- ⁽²⁴⁾ Cfr. Atti del Comune di Milano, 9 febbraio 1956, *Oggetto: Sig. Perotti – Studio fotografico [...] Liquidazione di n. 40 fatture [...] per esecuzione fotografie documentanti restauri ad opere d'arte e sale del Castello Sforzesco*, Milano, Archivio Storico Civico, Biblioteca Trivulziana (ASCMi-BT), Archivio Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), Castello Sforzesco, cart. 190, fasc. 4-10; inoltre, cfr. M. D. PADOVANI, *Mario Perotti. Uno studio fotografico in Galleria Vittorio Emanuele a Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. XIX (2005), pp. 181-205.
- ⁽²⁵⁾ Col 1956 fu inoltre donato al Comune di Milano l'intero archivio personale di Costantino Baroni, composto da appunti manoscritti e fotografie, tuttora conservato parte presso l'Archivio Fotografico e parte presso le Raccolte Artistiche: cfr. *Atti del Comune di Milano*, 27 novembre 1956, *Oggetto: Dr. Giovanni Baroni – Milano - Offre in donazione materiale di studio del compianto suo figlio prof. Costantino Baroni*, ASCMi-BT, Archivio Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), Castello Sforzesco, cart. 167. Cfr. inoltre S. MOCERI, *L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il recupero del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie. Centenario di fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900-2000)», numero monografico, 24 (2000), pp. 133-154.
- ⁽²⁶⁾ Cfr. B. BRISON, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, in *Intorno ad alcuni archivi milanesi*, «Concorso. Arti e Lettere», IV (2010), pp. 7-20.
- ⁽²⁷⁾ Cfr. CAFMi, inv. AM 404_b, AM 405, AM 407, AM 416, AM 417, AM 418, AM 419, AM 420, AM 415 (positivi alla gelatina bromuro d'argento di formato 18×24, della serie Allestimenti museali).

- ⁽²⁸⁾ Cfr. CAFMi, inv. AM 401_c: la tappezzeria è invece scura a causa dell'uso di lastre ortocromatiche.
- ⁽²⁹⁾ Cfr. CAFMi, inv. AM 420: il lacerto leonardesco si intravede dietro il ponteggio; inv. AM 436: due persone stanno studiando il 'monocromo'.
- ⁽³⁰⁾ Cfr. CAFMi, inv. B 3770, B 3773, B 3785, B 3786, B 3787, B 3146, B 3147, B 3148, B 3780, B 3781, B 3783, B 3784 (pubblicata in C. BARONI, *Tracce pittoriche...* cit. n. 5, tav. V), B 3771, B 3772, B 3774, B 3775, B 3776, B 3778, B 3788, B 3789, B 3790 (lastre negative in vetro alla gelatina bromuro d'argento formato cm 18×24: corrispondono al formato dei positivi citati alla nota 24).
- ⁽³¹⁾ Cfr. CAFMi, inv. B 541 (lastra negativa in vetro alla gelatina bromuro d'argento formato B 18×24: mostra il 'monocromo' e dettagli dell'allestimento BBPR); inv. A 7303, A 26968, A 26975 (tre scatti su pellicola Kodak *safety film* in acetato di cellulosa: mostrano la volta e l'allestimento BBPR); A 27537 (fotogramma su pellicola: mostra l'allestimento BBPR con lampade e pannelli per mostre temporanee); A 26872 (due fotogrammi su pellicola ILFORD F P.4, databile quindi a dopo il 1968, mostrano l'allestimento BBPR con lampade); inv. AM 437, AM 438, AM 439 (positivi alla gelatina bromuro d'argento, mostrano il 'monocromo' con l'allestimento BBPR); inv. AM 422, AM 423, AM 424, AM 425, AM 426, AM 427, AM 428, AM 429, AM 430, AM 431 (positivi alla gelatina bromuro d'argento, mostrano saggi di pulitura delle pareti della volta).

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

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

(seconda parte)

Vito Zani

I calchi dal monumento di Gaston de Foix dopo l'Esposizione del 1872

Chiusi i battenti della mostra di Brera del 1872 e con questa ogni speranza di poter ricomporre il monumento di Gaston de Foix pezzo per pezzo, il futuro di «questa già considerevole e preziosa raccolta» di calchi si prospettava conforme alle sue origini come strumento di ricerca storico artistica («vero incitamento a studi e meditazioni per gl'indagatori delle memorie intorno alla storia dell'Arte lombarda»), senza che ne venisse prospettato alcun reimpiego nella didattica del disegno accademico.

Per questo, nel novembre 1872 era stato chiesto al nuovo Ministro Scialoia che il denaro residuo delle 5000 lire predisposte dal Correnti potesse venire impegnato nella formatura di quella trentina di pezzi rimasti (per la quale erano stati già presi accordi informali col Pierotti), e nella realizzazione di un grande armadio per conservare in Accademia i gessi della mostra. Il Ministro non approvò la prima proposta, concedendo invece la disponibilità del denaro per l'armadio, che venne effettivamente realizzato, come appare da diverse note di pagamenti e rimborsi che si protrassero fino al gennaio 1874⁽¹⁾.

I calchi bambaieschi, insieme ai marmi originali posseduti dall'Accademia, vennero quindi trasferiti ed esposti già nel 1881 al Museo Patrio di Archeologia, ancora insediato nel palazzo di Brera. Un documento datato 15 novembre della Consulta dello stesso museo, della quale era entrato a far parte anche Giuseppe Mongeri, ricorda tra alcuni lavori la «messa in opera dei calchi del monumento di Gastone di Foix»⁽²⁾. In quell'anno fu pubblicato il primo catalogo a stampa dei materiali del Museo Patrio, che riportava sotto un unico numero di repertorio il gruppo braidense degli originali marmorei del monumento di Gaston, avvisando che «nelle tre vetrine, che precedono, sono raccolti i bassorilievi figurati ed ornamentali e le statuine, calchi presi sugli originali che trovansi in Milano (Biblioteca Ambrosiana), nella Villa Sormani-Busca al Castellazzo, in Torino ed in Londra»⁽³⁾.

La storia dei calchi per la ricostruzione del monumento riprendeva così in seno al

Museo Patrio, laddove era iniziata timidamente nove anni prima, riprendendo anche il criterio integrativo della commistione con gli originali, così come voleva l'iniziale progetto del Correnti, sia pure depurato dell'essenziale proposito ricostruttivo.

Nel 1892, quando era ormai certa la destinazione al Museo Patrio della nuova, storica e spaziosa sede del Castello Sforzesco, la Consulta manifestò ulteriore interesse verso i calchi del monumento di Gaston in rapporto al problema della sua ricomposizione, tentando nuove acquisizioni non sempre riuscite.

In quell'anno una *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia*, della serie periodica pubblicata in «Archivio Storico Lombardo», offriva largo spazio al Bambaia nell'occasione dell'ingresso nelle collezioni di un rilievo marmoreo raffigurante una *Flagellazione*. A firmare il testo era il Segretario della Consulta Giulio Carotti, che riconosceva il legame del nuovo rilievo col ciclo della *Passione* in Ambrosiana, mettendone in dubbio la pertinenza col monumento di Gaston de Foix, postulata invece nella ricostruzione braidense del 1872. Entrando così nel merito del problema, il Carotti ebbe modo di enumerare i gessi depositati nel Museo, qualificandoli come oggetti «preziosissimi» e ricordando quando vent'anni prima «furono ricomposti a Brera»⁽⁴⁾.

Allo stesso 1892 risale anche l'importante nota documentaria del verbale di una riunione della Consulta, tenuta in dicembre. Essa riporta che, durante un recente soggiorno a Madrid, il «Consulatore Cav. Frizzoni» aveva ricevuto una lettera del Carotti «che lo invitava a rintracciare nel museo del Prado i due bassorilievi del Bambaia ricordati dal Perkins nella sua opera sugli scultori italiani e di procurarne la fotografia e il calco». Gustavo Frizzoni comunicava dunque in riunione «che il direttore del Museo Sig. Madraso gli ha lasciato sperare che concederebbe a questa Consulta di cavarne i calchi in gesso». La richiesta, come informa un verbale del 9 febbraio 1893, fu inoltrata anche al console di Spagna⁽⁵⁾.

E ancora, in una *Relazione sulle antichità* del biennio 1897-1898, il Carotti tornava a ribadire che «la ricchezza del Museo in opere del Bambaia ed in calchi di molte altre anima la Consulta ad accrescere anche la serie dei calchi e, quando questi fanno difetto, fa di tutto per avere almeno le fotografie degli originali. In questo biennio la Consulta ha difatti acquistato il calco di una statuetta di guerriero, che oggi si trova in Francia in una raccolta privata, ed ha ottenuto dal Museo di Madrid di far fotografare i due alti rilievi del nostro maestro che sono conservati in quel Museo. L'originale della statuetta era nella stessa raccolta Passalacqua da cui proviene questo calco»⁽⁶⁾.

Tale statuetta, come già osservato, era l'unico marmo nella sala dei gessi bambaieschi alla mostra del 1872. Si desume quindi che il Passalacqua fece realizzare il calco dopo quell'evento e prima di aver venduto all'asta l'originale nel 1875.

Nel maggio del 1900 fu finalmente aperta al pubblico la nuova sede espositiva del

Museo Archeologico ed Artistico al Castello Sforzesco, dove ancora trovarono posto i calchi accanto agli originali, come ricorda la guida pubblicata in quello stesso anno dal Carotti⁽⁷⁾ e come documentano in questo caso anche alcune fotografie già note dell'allestimento nella sala degli Scarlioni, curato da Luca Beltrami⁽⁸⁾.

Almeno i calchi dei sette rilievi narrativi del Castellazzo, menzionati come opere del Pierotti, risultavano ancora nel 1935 accanto ai frammenti del monumento⁽⁹⁾. Ma nel giro di pochi anni, con il riallestimento della sala operato sotto la guida di Giorgio Nicodemi, i gessi presero la via dei depositi, lasciando negli spazi espositivi i soli originali⁽¹⁰⁾.

Nei depositi del Castello Sforzesco sono conservati ancora oggi quasi tutti i calchi impiegati per la ricostruzione del monumento alla mostra del 1872, oltre a quelli acquisiti successivamente dalla Consulta⁽¹¹⁾.

A parte poche irrilevanti lacune, manca soltanto la figura giacente di Gaston, che probabilmente rimase a Brera. Una copia del ritratto dell'eroe si trova infatti nei depositi dell'Accademia, insieme a pochi altri storici calchi didattici da marmi del Bambaia, fatti eseguire prima e dopo la mostra del 1872. Tra questi si riconoscono i pezzi con l'impronta del sarcofago Birago, voluta a fine Settecento dall'Albuzzi⁽¹²⁾, oltre all'unico esemplare oggi noto del calco della *Madonna Taccioli*, il cui originale marmoreo è entrato qualche anno fa nelle raccolte del Castello Sforzesco. La formatura di questa statua venne eseguita nel 1899 da Carlo Campi, dopo l'identificazione operata dal Sant'Ambrogio nel quadro di una clamorosa restituzione alle conoscenze storiche del monumento Birago, un nuovo importante complesso funebre del Bambaia, citato dalle fonti antiche, andato disperso con le soppressioni di fine Settecento e rimasto ignoto per quasi tutto il secolo seguente⁽¹³⁾. La scoperta di questo imponente apparato contribuì ad attenuare progressivamente l'interesse per il problema della ricostruzione del monumento di Gaston de Foix, che finì per estinguersi nel corso del Novecento.

Non si conosce oggi alcuna matrice per calchi da marmi del Bambaia. Risulterebbe tuttavia che nel 1903 l'Accademia di Brera possedeva un esemplare di quella formata sul ritratto funebre di Gaston de Foix, come si evince da un elenco di gessi non datato ma redatto verosimilmente in quell'anno, che riporta due distinte stime in denaro, corrispondenti ai «getti» e alle «forme buone», laddove possedute⁽¹⁴⁾. Riguardo ai pezzi utilizzati per la mostra del 1872, il ritratto funebre è abbinato ad entrambe le voci, mentre tutti gli altri sono raggruppati senza alcuna stima, ma con l'appunto della cessione in deposito al Castello Sforzesco.

Non è escluso che potesse esistere anche più di una matrice (magari anche ricavata da un calco), considerando che, come si vedrà, il calco del ritratto funebre di Gaston era incluso tanto nel catalogo Pierotti del 1906, quanto nei successivi delle ditte Campi e Vallardi, che rilevarono una parte cospicua delle matrici Pierotti. Per gli

altri pezzi, tuttavia, non vale lo stesso discorso, dato che soltanto il catalogo Pierotti riportava un repertorio di calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix paragonabile a quello impiegato per la mostra del 1872.

Esso comprendeva infatti ancora un significativo numero di calchi da opere del Bambaia⁽¹⁵⁾, soprattutto dal monumento di Gaston, cui sono da ricondurre fra l'altro alcune serie generiche («rilievi», «pilastrelli», ecc.) delle quali non è precisato il numero di esemplari, ma col prezzo indicato «l'uno». Ciò avviene anche per i non meglio specificati «Apostoli», a lire 30 l'uno, elencati dopo il pezzo forte, «La bara colla statua», che costava ben 1000 lire. Questo pezzo, il più voluminoso ma forse anche il meno difficile da calcare nell'intero complesso dei marmi, costava addirittura cinque volte di più rispetto a ciascuno dei grandi rilievi istoriati del Castellazzo, pieni di figure e di intricati sottoquadri, che ai tempi della mostra del 1872 vennero invece pagati cadauno il doppio del ritratto giacente di Gaston.

Evidentemente, la celebre figura funebre era tornata ad essere una sorta di emblema, che ora forse rievocava anche il 'grande evento' della mostra tanto reclamata. A parte ciò, questo calco risultava praticamente l'unico superstite del monumento nei successivi cataloghi delle ditte Campi e Vallardi.

Nel catalogo Campi del 1906 era disponibile solo la testa del ritratto funebre di Gaston de Foix, per 8 lire, mentre l'estratto successivamente stampato tra il 1907 e il 1925 riportava l'intera figura giacente a 500 lire⁽¹⁶⁾. Nei cataloghi Vallardi del 1930 e 1932 erano presenti solo due partiture decorative del monumento, oltre alla figura dell'eroe defunto, proposta a 2600 lire nel 1930 e a 2200 due anni dopo. Tuttavia, per 40 lire era disponibile anche il solo calco del volto, assente nei precedenti elenchi del Pierotti, e presente invece nel catalogo Campi del 1906, ma molto probabilmente già ripreso altre volte nel corso dei secoli⁽¹⁷⁾.

La pratica dei calchi tra didattica e filologia: il caso del Bambaia

Per quanto solo presunta, la prima notizia di un calco da un marmo del Bambaia corrisponde alla menzione già incontrata nell'inventario del Castellazzo del 1673, di una «testa di stucco con il busto con al collo il Tosone di Francia, rappresentante Castone de Foijs». Comunque sia, il caso è da ricondurre alla memoria dell'eroe anziché a quella dell'artista.

Il museo di Galeazzo Arconati, oltre agli importantissimi marmi dell'antichità romana, risultava peraltro talmente ricco di ogni sorta di sculture in «stucco», che qui sarebbe impossibile anche solo riassumere, tra teste, busti, frammenti, figure intere e lacunose di qualsiasi soggetto⁽¹⁸⁾. I calchi in gesso di sculture antiche erano una presenza ricorrente nelle botteghe artistiche già nel Cinquecento, valga l'esempio delle copie del *Looconte* e della *Pietà* di Michelangelo in San Pietro, appartenute a Leone Leoni ed ora in Ambrosiana⁽¹⁹⁾.

L'uso didattico dei calchi venne canonizzato presso le Accademie nel primo Seicento come un precetto fondamentale della formazione artistica, per tutte le arti⁽²⁰⁾.

Tra i primi calchi didattici di un nucleo ampliato enormemente nel corso dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento, l'Accademia di Brera possedeva già dalla fondazione, nel 1776, anche quelli fatti eseguire dall'abate Antonio Albuzzi sul sarcofago decorato a rilievo dell'abbandonato monumento Birago del Bambaia in San Francesco Grande a Milano, come egli stesso riferiva:

Mercè le provvide cure di questo Governo a favore delle Belle Arti è stata ultimamente disseppellita, e tratta in luce una parte del mentovato Deposito de' Biraghi, cioè l'urna sepolcrale, che è uno dei più bei pezzi che veder si possano in genere di grottesco, e i modelli che se ne sono cavati in gesso, servono ora di esemplare, e norma sono e soggetto di studio ai giovani frequentatori di questa Reale Accademia del Disegno⁽²¹⁾.

L'erudito Albuzzi, primo Segretario provvisorio dell'Accademia, fu una sorta di anticipatore degli studi filologici sul Bambaia, che trasmise ai successori Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi (rispettivamente in carica dal 1778 al 1801 e dal 1801 al 1807). I gessi dell'«urna» Birago erano ricordati a stampa dallo stesso Bianconi nel 1787⁽²²⁾, e nello stesso anno, ancora a stampa, gli originali venivano consacrati come modelli nel manuale di decorazione di Giocondo Albertolli, docente di ornato a Brera dall'apertura dell'Accademia, che raccomandava una visita in San Francesco Grande:

quei giovani, a cui la loro situazione non permette di vedere Roma, troveranno anche in Milano, se vorranno esaminarli, dei buoni ornamenti, non già del secolo di Augusto, ma del decimosesto. Quegli scolpiti in marmo [...] sull'urna sepolcrale deposta in una capella di S. Francesco grande [...] sono a mio parere de' più belli ornamenti di que' tempi felici⁽²³⁾.

Già qualche anno prima della soppressione della chiesa, avvenuta nel 1798, si erano perse le tracce e quasi anche la memoria di quei marmi, ma fu proprio grazie al calco dell'urna fatto fare dall'Albuzzi che, un secolo dopo, Diego Sant'Ambrogio poté trovare conferma all'identificazione del monumento Birago nel grande complesso scultoreo comprato da Giberto V Borromeo (1751-1837) entro il 1794 e trasferito all'Isola Bella, dove nell'Ottocento veniva semplicemente chiamato «il monumento dell'urna»⁽²⁴⁾.

La dotazione di calchi da opere rinascimentali per la classe terza dell'Accademia milanese ricordava nel 1854 cinque «piccoli pilastrini del monumento a Gastone di Foix» e due pezzi del «fregio che circonda i bassirilievi del monumento di Gastone di Foix», questi ultimi ricavati certamente dai marmi narrativi allora al

Castellazzo, gli unici circoscritti da un fregio. Altri quattro «pilastrini a trofei» e una «cartellina del medesimo monumento» vennero consegnati in Accademia da Pietro Pierotti nel luglio 1861⁽²⁵⁾.

Intorno al 1857 il Pierotti intraprese una nuova intensa campagna di calchi alla Certosa di Pavia, realizzando nello stesso periodo un album con le riproduzioni fotografiche di decine di gessi da lui tratti in Certosa e da altri monumenti lombardi⁽²⁶⁾. Tra questi, figurano due rilievi decorativi di un ciclo oggi conservato al Castello Sforzesco di Milano, ritenuti allora pertinenti al monumento di Gaston de Foix, solo di recente ricondotti all'ambito veneto e ultimamente sospettati come prodotti bresciani⁽²⁷⁾.

Dopo la vicenda della mostra del 1872, l'Accademia di Brera acquistò almeno un ulteriore calco bambaiesco: quello tratto nel 1899 da Carlo Campi sulla meravigliosa statua della *Madonna Taccioli*, oggi al Castello Sforzesco, allora appena riscoperta da Diego Sant'Ambrogio ma non visibile pubblicamente perché posseduta da privati. Conservato ancora oggi nei depositi dell'Accademia in condizioni molto compromesse, questo esemplare risulta l'unico attualmente conosciuto di un calco che ebbe un discreto successo espositivo e con ogni probabilità anche di mercato, certamente anche in seguito al clamoroso ritrovamento dell'originale⁽²⁸⁾.

Un calco della *Madonna Taccioli* venne esposto alle mostre di arte sacra di Como e di Varese nel 1899⁽²⁹⁾, e contemporaneamente «il principe Della Rocca fece richiesta in questi giorni, pel museo internazionale di arte sacra, avente sede provvisoriamente in Parigi, nella via Courcelles, n. 60, di una copia della bella Madonna col Bambino del Busti»⁽³⁰⁾.

A quanto riferiva nel 1904 Diego Sant'Ambrogio, un'ulteriore replica di questa statua (probabilmente con finitura invetriata) venne eseguita dalla «rinomata Ditta industriale di Signa [...], egregiamente riescita, in quella terraglia lucente e d'un bianco sporco d'avorio, di cui ha il segreto»⁽³¹⁾.

Se si eccettua il caso presunto del 1673, accennato in apertura di questo paragrafo, pare chiaro che il Bambaia, replicato fino a metà Ottocento attraverso i calchi, è sostanzialmente l'insuperabile campione di un eletto stile decorativo, la cui fortuna accademica e revivalistica si preservò pressoché inalterata dal neoclassicismo all'arte industriale.

L'interesse filologico subentrato dopo la metà dell'Ottocento verso i calchi bambaieschi, oltre a spiegarsi con le circostanze del tutto peculiari che avevano portato alla mostra del 1872, deve tuttavia essere visto in parallelo con le istanze di studio archeologico e storico-artistico che nel corso del secolo avevano determinato la formazione delle più importanti gipsoteche europee, talvolta al di fuori delle accademie d'arte⁽³²⁾.

Approdato oltreoceano, il successo dei calchi non mancò di interessare anche il

Bambaia e il suo capolavoro. Nel 1891, il Metropolitan Museum di New York inseriva tra i propositi di acquisto di calchi anche «Details from monument of Gaston de Foix; three large and many small reliefs», presso il venditore «Pierrotti» per 500 franchi, specificando che «Pierrotti sells whole monument for 2500 francs»⁽³³⁾. Entro la fine del secolo, il museo americano aveva in esposizione «Portions of the tomb, and recumbent portrait effigy of Gaston de Foix»⁽³⁴⁾, le prime meglio specificate nel catalogo del 1910 in sei rilievi narrativi e in uno decorativo⁽³⁵⁾.

Sulla scia di questi nuovi musei di calchi, Camillo Boito tentò subito dopo il suo insediamento alla Presidenza dell'Accademia di Brera, retta dal 1897 al 1914, di istituire una gipsoteca pubblica nel palazzo braidense, utilizzando gessi del corredo didattico⁽³⁶⁾. La valutazione di fattibilità del progetto e l'esame dei materiali da destinare all'esposizione furono affidati nel 1899 all'archeologo Serafino Ricci, il cui referto, pubblicato a stampa l'anno dopo, lamentava il disordine di quel corpus di gessi, continuamente soggetti a spostamenti tra le aule di studio, oltre che legati ad esigenze didattiche che impedivano il loro utilizzo per la sperata gipsoteca⁽³⁷⁾. A ciò si aggiunse la sottrazione all'Accademia di locali passati alla Pinacoteca, che comportò nel 1902 il trasferimento di molti dei calchi in deposito ad altre sedi⁽³⁸⁾.

Tali erano le condizioni dell'istituzione braidense quando Edoardo Pierotti, prima di chiudere l'attività, offrì in dono verso il 1906 all'Accademia tutti i calchi raccolti nel suo studio, a condizione che fossero da lui personalmente allestiti in un'apposita sala del palazzo di Brera e destinati a pubblica esposizione⁽³⁹⁾. L'istituzione, nonostante il direttore Camillo Boito fosse fortemente propenso ad accettare l'offerta, acquistò solo una parte sia pure cospicua dei calchi, quasi tutti da opere rinascimentali, ricordati in un elenco⁽⁴⁰⁾.

Su Pietro Pierotti e gli altri formatori milanesi

In Italia, dalla metà dell'Ottocento l'attività dei formatori si era intensificata al punto da rendere necessaria una disciplina normativa per la tutela degli originali, che nel 1865 introdusse il divieto di trarre calchi in gesso da sculture in marmo e bronzo. Il provvedimento era evidentemente incompatibile con le esigenze di un mercato che proprio allora conseguiva i suoi culmini storici anche grazie a una pressante richiesta di calchi dall'estero, soprattutto da sedi istituzionali, cosicché fu abrogato otto anni dopo da una nuova legge che imponeva però il preliminare permesso ministeriale per ogni formatura⁽⁴¹⁾.

In quel periodo di grande successo commerciale dei calchi, per quasi tutta la seconda metà dell'Ottocento, la ditta del formatore Pietro Pierotti dovette essere la più operosa e stimata in Lombardia. La memoria di questo artefice si è tramandata per oltre un secolo in modo confuso, anche attraverso le scarse e talora contrastanti notizie di una pubblicitica per lo più marginale, mentre solo di recente è stato possibile legare

precise attestazioni documentarie ad episodi della sua attività, principalmente grazie alle ricerche di Dario Trento e di Giovanna Giacomelli Vedovello⁽⁴²⁾.

Il nome di Pietro Pierotti è fino ad oggi collegabile per lo più all'esecuzione e alla vendita di calchi, già a partire dalla sua attestazione più remota, del novembre 1844, quando realizzò una copia del *Discobolo* per l'Accademia di Brera⁽⁴³⁾. Tra le poche eccezioni conosciute, si pongono i restauri integrativi della lunetta quattrocentesca in terracotta del lavabo nel chiostro piccolo nella Certosa di Pavia, su cui il Pierotti pose la firma e la data 1853, e quelli di alcuni dei rilievi architettonici all'Incoronata di Lodi nel 1874⁽⁴⁴⁾.

L'importanza delle sue realizzazioni in calco è chiaramente testimoniata a metà secolo non solo dalla formatura, nel 1850, del ritratto funebre di Gaston de Foix, ma anche da una serie di copie dall'antico consegnate alla Scuola di pittura di Pavia tra il 1851 e il 1857, che comprendeva il *Laoconte*, il *Discobolo*, la *Venere Medici*, il *Torso del Belvedere*, il *Gladiatore Borghese*, il *Fauno Barberini*, l'*Antinoo*, alcuni frammenti del frontone del Partenone, il *Satiro sdraiato* di Napoli, il *Putto con l'oca* e la *Venere inginocchiata*⁽⁴⁵⁾.

Entro la metà dello stesso decennio, Pierotti iniziava un'intensa campagna di formatura sui marmi della Certosa di Pavia, fornendo calchi a scopo didattico all'Accademia di Brera, con la quale strinse un duraturo rapporto professionale e di fiducia, comprovato da una serie di documenti di cui ha dato conto Dario Trento⁽⁴⁶⁾.

Quasi certamente sono da ricondurre a Pietro Pierotti almeno alcuni calchi elencati nel 1854 come dotazione didattica della classe terza dell'Accademia braidense, già esaminati per quanto riguarda le copie bambaiesche⁽⁴⁷⁾. Nell'elenco erano inclusi dei «cantonati presi dalla Certosa di Pavia», ma anche parti del monumento di Gian Galeazzo Visconti, del lavabo della sacrestia del Duomo di Milano, un «piccolo baldacchino gotico», alcune «treccie Bisantine», «capitelli pure Bisantini» e «capitelli presi sui migliori modelli del 1500», «altri frammenti dello stesso secolo» e «un putto composto con grazioso ornato, pure del 500», oltre ad alcuni «pezzi formati dal vero».

Una consegna documentata nel luglio 1861 del Pierotti all'Accademia, controfirmata dal docente di ornato Claudio Bernacchi e dal Segretario Antonio Caimi, anch'essa già esaminata per quanto riguarda le copie dal Bambiaia, comprendeva diversi calchi dalla Certosa di Pavia, soprattutto ampie partizioni di sculture architettoniche e decorative tratte dalla facciata, dal portale, dagli interni della chiesa, dall'ornamentazione fittile dei chiostri, ma anche dai chiostri simili di San Lanfranco, sempre a Pavia. Nell'elenco figuravano anche due calchi da Annibale Fontana, di interesse decorativo e non statuario: cioè il calice del Tesoro del Duomo di Monza e il piede di un candelabro della Certosa. In più, erano compresi i getti di alcune opere moderne del «prof. Vela»⁽⁴⁸⁾.

Come rilevato da Dario Trento, l'intraprendenza e il progressivo successo del Pierotti in quegli anni è dimostrato anche dalla singolare e pionieristica iniziativa di promozione dei suoi calchi attraverso un album fotografico, realizzato nel 1857⁽⁴⁹⁾. Da alcune riviste di metà Ottocento si recupera qualche notizia molto interessante sull'operosità del Pierotti. Si viene a sapere che aveva ottenuto premi e riconoscimenti nelle esposizioni dell'industria per aver messo a punto dei marmi artificiali molto simili a quelli naturali, utilizzandoli per vari manufatti (come piastrelle ed altro), e per aver impiegato nei calchi, in sostituzione del gesso, una particolare composizione a base di cemento, resistente alle intemperie⁽⁵⁰⁾.

Del Pierotti e dei fratelli nel pieno dell'attività riferiva Antonio Caimi nel 1862, in un libro storico-antologico sugli artisti lombardi dal 1777 all'anno della pubblicazione:

Da molto tempo hanno sede in Milano i fratelli Pierotti, originari di Torino, de' quali Pietro, il maggiore, dedito dapprima alla scultura decorativa, è abile fonditore in bronzo. Francesco, defunto nel 1850, erasi particolarmente distinto pel Trionfo di Paolo Emilio, operato a bassorilievo pel castello reale di Racconigi, e per un Ajace modellato con franca e spiritosa maniera. Giuseppe, noto per parecchi lodati lavori plastici condotti con modo libero ed energico appalesò pure una singolare maestria nel modellare animali. Ricordiamo di lui la Caccia al leone, il Mazzeppa, il Selavaggio avvinto dal serpente boa, il gruppo di Adamo ed Eva, il Gladiatore ferito e la statua equestre di Vittorio Emanuele⁽⁵¹⁾.

«Abile fonditore in bronzo» e, come contemporaneamente riferiva il Biondelli, «valente formatore e plasticatore»⁽⁵²⁾, Pietro Pierotti aveva dunque una particolare dimestichezza nella formatura a tasselli, utilizzata anche per la fusione del bronzo. Nel 1860 il Pierotti doveva aver già messo insieme una raccolta di calchi tratti dai pezzi del monumento di Gaston de Foix, continuando l'impresa due anni dopo per conto di un museo di Londra, come riferivano la testimonianza già esaminata dell'Odorici e del Biondelli. Ma se i pezzi bambaieschi entrarono solo nel 1884 nelle Cast Courts (consegnati dal figlio Edoardo, quando Pietro Pierotti era già morto), dove sono a tutt'oggi conservati⁽⁵³⁾, risaliva invece al 1866 la consegna da parte del Pierotti per le stesse raccolte, non ancora aperte al pubblico, dei calchi delle due grandi e allora misconosciute ancone marmoree conservate nei Capitoli dei Padri e dei Fratelli della Certosa di Pavia, raffiguranti un'Adorazione e un *Compianto*: capisaldi della ricostruzione dei fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, restituiti alle conoscenze storico-artistiche appena un anno prima dal libro del Calvi e puntualmente ripresi dal Perkins nel suo *Italian sculptors* del 1868⁽⁵⁴⁾. Per la formazione delle Cast Courts, nel 1867 il Pierotti aveva consegnato anche la copia in gesso di una delle quattro enormi bifore della facciata della Certosa.

Un fascicolo datato 1870 dell'archivio dell'Accademia⁽⁵⁵⁾, relativo a richieste di cal-

chi da parte della gipsoteca di Monaco, contiene la brutta copia non datata di un elenco manoscritto del Pierotti, con un sorprendente campionario di repliche da monumenti lombardi anche di dimensioni smisurate: da Milano, l'arca di san Pietro Martire in Sant'Eustorgio, il sarcofago Birago di Andrea Fusina alla Passione, il monumentale candelabro detto della Madonna dell'albero e il tabernacolo dell'altare maggiore del Duomo, oltre a qualche pilastro del monumento di Gaston de Foix; dalla Certosa di Pavia i due tabernacoli ai lati dell'altare maggiore, il portale dell'Amadeo del chiostro piccolo, «due fianchi del vestibolo della porta della chiesa» con i quattro grandi riquadri istoriati e le lesene, un «fianco completo del monumento di Gian Galeazzo Visconti», ed altro ancora, compresi «20 pezzi variati dei migliori ceselli della R. Armeria di Torino, consistenti in corazze, elmi, scudi, else di spade, alabarde». In chiusura l'avvertenza: «NB. occorrendo potrò fornire una quantità molto maggiore di gessi di tutte le epoche e diverse scuole di tutta Italia». È naturale supporre che un assortimento così ampio e recente di calchi monumentali, viste le restrizioni normative allora vigenti in Italia in materia di formatura, fosse stato favorito anche da un rapporto per così dire fiduciario con le autorità di tutela. In tale senso può essere spiegata la preferenza riservatagli dal Ministero, non solo per l'impresa della ricostruzione del monumento di Gaston de Foix nel 1872, ma anche per la formatura di alcune storiche sculture del Bargello, i cui calchi erano stati richiesti nel luglio 1874 dal governo prussiano per le gipsoteche tedesche. Si conservano ancora due relazioni preliminari (imposte per legge) redatte dal Pierotti il 16 agosto 1875 e il 7 aprile 1876, sullo stato conservativo dei pezzi originali da formare⁽⁵⁶⁾. Su un totale di 25 sculture, tra statue e rilievi, in marmo, bronzo – anche dorato –, e terracotta invetriata, sono comprese opere come il *David* di Donatello, il *Bacco* di Michelangelo, le formelle di Ghiberti e Brunelleschi per il concorso della porta del Battistero, e alcune Robbiane.

L'ultima testimonianza del Pierotti in vita, appena recuperata e cortesemente segnalata da Laura Basso, è la registrazione di un pagamento in favore di lui e dei formatori Carlo Campi e Giulio Gerosi (quest'ultimo operoso in Toscana e in Italia centrale) da parte dell'Accademia di Brera, per una fornitura di calchi per la scuola di Ornato, il 18 gennaio 1881, anno a cui è stata ipoteticamente ricondotta la morte del Pierotti⁽⁵⁷⁾.

Qualche ulteriore dato si può ricavare dallo spoglio della rivista «Guida di Milano per l'anno...», una sorta di almanacco annuale della città, pubblicato dal 1847 al 1889, contenente anche gli elenchi dei professionisti, compilati sulla base delle inserzioni degli stessi. Nella categoria «scultori», Pietro Pierotti è registrato solo dal 1869 al 1877, ed è quindi probabile che prima condividesse il laboratorio col fratello Giuseppe, ricordato in tali elenchi dal 1852. Può valere come indizio la testimonianza di Federico Odorici, che nel 1860 parlava del «suo magnifico studio al Seminario

di porta Nuova n. 1», cioè nei pressi di Piazza Cavour (così intitolata nel 1859), dove nello stesso anno risultava il laboratorio di Giuseppe. Tuttavia, una pubblicazione stampata a Vienna nel 1850 riportava lo studio di Pietro Pierotti a Milano, in «strada al Ponte dei Fabbri, Nr. 2719»⁽⁵⁸⁾. Dal 1869 al 1873, il laboratorio di Pietro Pierotti era in piazza del Carmine 4, dopodiché si trasferì in via Brera 28, fino all'ultima registrazione del 1877. Dal 1878 al 1882 la sua ditta non è più riportata nella «Guida...», mentre nel 1883 ricompare con la denominazione «Pierotti vedova di Edoardo, studio di scultore e formatore», che si mantiene fino all'ultimo numero della rivista nel 1889. Il nuovo titolare era dunque il figlio Edoardo, anche se l'intestazione della azienda era «vedova Pierotti». Non è dato sapere se costei vada identificata nella Bice Pierotti citata in un documento datato 9 luglio 1880, individuato e segnalato da Laura Basso, nel quale è attestato un pagamento ad essa corrisposto dall'Accademia di Brera «per somministrazione di diversi modelli in gesso dalla medesima fatta alla scuola d'ornato di questa Accademia»⁽⁵⁹⁾. Non è dato sapere se si trattasse della moglie di Pietro Pierotti, non citato nel documento, mentre si ha certezza che nel 1861 sua moglie era Francesca Redaelli⁽⁶⁰⁾. Dopo la morte di Pietro Pierotti, la ditta risultava insediata in via Macello 1 nel 1883 e 1884, in via Penitenziario 1 nel 1885, e in via Filangieri 3 negli anni seguenti.

Nel 1884, Edoardo Pierotti recapitava a Londra diversi calchi per le Cast Courts: un nucleo dai marmi del monumento di Gaston de Foix (il ritratto funebre e i sette rilievi narrativi del Castellazzo), un altro dai rilievi superstiti dell'arca dei Martiri Persiani dell'Amadeo, già in San Lorenzo a Cremona (sei rilievi narrativi degli otto ricollocati nella cattedrale dal 1813), oltre a un fianco del monumento funebre di Gian Galeazzo Visconti in Certosa.

Tra il 1888 e il 1890, Edoardo Pierotti inoltrò varie richieste per la formatura di ulteriori sculture della Certosa, che non sempre ottennero l'approvazione. In questo frangente, egli entrò spesso in contatto con Luca Beltrami, Regio Delegato ai Monumenti. Fu proprio il Beltrami a sollecitare l'esecuzione dei calchi di alcune parti ornamentali della facciata della Certosa, allo scopo di formare una collezione di interesse filologico e conservativo, dettato in primo luogo dalla necessità di documentare lo stato di originali marmorei già danneggiati e in progressivo degrado, ma anche dal proposito di rendere disponibili allo studio i calchi di sculture collocate in chiesa ed in facciata ad altezze impraticabili, o in altri luoghi del convento non visibili dal pubblico. Fu in seguito a queste trattative che, nel 1892, Edoardo Pierotti compì una donazione al neonato Museo della Certosa di Pavia di 149 gessi tratti dal monumento pavese, ancor oggi li conservati⁽⁶¹⁾. Il consistente nucleo comprende non solo i calchi tratti in Certosa da Edoardo Pierotti, ma anche quelli ricavati dalle forme che suo padre Pietro aveva realizzato qualche decennio prima.

Pur avendo accresciuto la già cospicua raccolta di forme della storica azienda fami-

liare, Edoardo Pierotti sembra non fosse riuscito a mantenere il prestigio paterno, forse anche a causa della difficile concorrenza con un nuovo formatore milanese, Carlo Campi, che già nell'ultimo decennio del secolo aveva finito per guadagnare i favori della clientela, anche all'estero.

Il Pierotti chiuse la ditta intorno al 1910⁽⁶²⁾. Nel 1906 aveva fatto stampare il catalogo dei calchi, che, come recita il frontespizio, «si trovano presso Pietro Pierotti, formatore delle R. Gallerie»⁽⁶³⁾. L'evocazione del padre come se fosse ancora vivente rende ancor più chiara la difficoltà del figlio ad eguagliarne la reputazione, cosicché, anche la stampa di quel prezioso fascicoletto sembra quasi voler lasciare la memoria di un grandioso patrimonio storico ormai avviato alla dispersione. In questo catalogo, i pezzi sono elencati con rimandi a delle tavole, evidentemente contenute in un album a parte, di cui purtroppo non si conosce alcun esemplare, ma che certamente doveva essere più corposo di quello realizzato dal padre Pietro verso il 1857.

I numeri di catalogo, sommando la sezione dei calchi ordinari a quella del materiale didattico, sono relativi a 406 lotti, alcuni comprendenti più opere. Sono presenti repliche da opere di ogni sorta calcate in tutta la Lombardia, in vari centri toscani, a Bologna e Torino, lungo un repertorio che va dalle statue e dai busti dell'antichità, alle sculture medievali e rinascimentali, alle opere moderne da Canova in poi, oltre ad armature e oreficerie, e ai «pezzi presi dal vero», con la disponibilità anche di fusioni in bronzo. Nel dettaglio delle opere, ritornano i nomi dei grandi che Pietro Pierotti aveva avuto il privilegio di calcare, Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Pollaiuolo, Mino da Fiesole, Michelangelo, Cellini ecc.

Prima di chiudere l'attività, Edoardo Pierotti aveva offerto in dono all'Accademia questa raccolta di calchi, a condizione che fossero destinati a pubblica esposizione in un'apposita sala del palazzo di Brera, da lui personalmente allestita⁽⁶⁴⁾. Egli intendeva probabilmente anche approfittare della mancata apertura della gipsoteca che Camillo Boito aveva tentato di istituire in Accademia. Nella lettera in cui avanzava tale proposta, il Pierotti dichiarava infatti di avere fornito «di lavori molti Musei d'Europa e d'America, fra i quali il Museo Reale di Berlino, i tre Musei d'Inghilterra, South Kensington, Edimburg Museum e Dublin Museum, nonché quelli di Copenaghen, Bruxelles, Dresda, Pietroburgo, Svezia e i Cosmopolitani di Nuova York». Come si è visto, l'Accademia acquistò solo alcuni calchi da opere rinascimentali particolarmente significative⁽⁶⁵⁾.

La gran parte del patrimonio di forme del Pierotti (ammontante a circa 3000 pezzi, secondo alcune testimonianze bibliografiche) dovette confluire nel 1907 nella ditta di Carlo Campi. Assai scarse ed ancora da accertare sono le notizie su questo importante formatore milanese, che sarebbe nato nel 1841, avrebbe aperto un laboratorio nel 1871, in via della Moscova, e dato alle stampe il catalogo dei propri prodotti almeno già dal 1894⁽⁶⁶⁾.

Al 1881 risale un primo pagamento a suo carico da parte dell'Accademia di Brera per la fornitura di calchi, mentre già negli anni Novanta il Campi aveva effettuato presso le Cast Courts di Londra un numero di consegne ben maggiore rispetto a quelle di Edoardo Pierotti, che nel decennio precedente risultava l'unico fornitore lombardo della raccolta londinese. Il Campi consegnò anche calchi di complessi scultorei imponenti, come quello, recapitato a Londra nel 1895, del tardoquattrocentesco monumento Brivio in Sant'Eustorgio a Milano⁽⁶⁷⁾.

Il crescente successo del Campi è ampiamente dimostrato dai premi e dai riconoscimenti conseguiti dai suoi lavori in esposizioni italiane a partire dal 1884: chiaro segno di come la sua fama, dopo la morte di Pietro Pierotti, sopravanzasse progressivamente quella della storica ditta guidata ora dal Pierotti junior, fino ad assimilarla completamente.

L'acquisizione delle matrici appartenute alla ditta Pierotti (dopo che Edoardo aveva venduto all'Accademia una parte dei calchi) incrementò ulteriormente il prestigio del Campi, che a sua volta si prodigò a realizzare una sorta di gipsoteca cittadina. Nel 1907, egli trasferì la ditta nella nuova sede di via Brera 17, con la nuova denominazione di «Museo Campi Carlo», impressa sul portone della sala espositiva⁽⁶⁸⁾. È evidente che l'impresa portava a compimento l'ambizione, già accarezzata in sede istituzionale da Edoardo Pierotti, di realizzare presso l'Accademia una gipsoteca secondo un costume europeo.

L'avventura del Museo Campi non dovette tuttavia protrarsi molto a lungo⁽⁶⁹⁾. Prima di entrare in possesso di Antonio Vallardi, sicuramente entro il 1925, le sue forme avevano infatti già subito ben due passaggi di proprietà. Risulterebbe infatti che il Campi «cedette più tardi le sue raccolte ed il suo laboratorio ai Fratelli Ferrandi, i quali, alla loro volta li cedettero all'Unione Nazionale per l'educazione popolare. Ed è da quest'ultimo Ente che l'editore Antonio Vallardi rilevava l'intera Gipsoteca per ospitarla nei locali luminosi e moderni di Via Stelvio»⁽⁷⁰⁾.

Non si sa quando ebbe luogo l'acquisto delle forme da parte del Vallardi, né la precisa data di chiusura dell'attività della sua nuova gipsoteca, divenuta di gran lunga la più importante di Milano, ma che solo per pochi anni dovette affiancare l'antica e prestigiosa dedizione della famiglia all'editoria. Tra i pochi esemplari conosciuti di cataloghi della Gipsoteca Vallardi il primo è datato 1925 e l'ultimo 1936⁽⁷¹⁾. Il patrimonio di «6000 modelli», vantato sul frontespizio di quei cataloghi e in parte riprodotto nelle tavole degli album fotografici allegati, andò poi disperso e quasi interamente distrutto, tra i bombardamenti dell'ultima guerra e ancora negli anni Settanta.

Le forme di alcune statue antiche, già appartenute ai Pierotti e al Campi, vennero acquistate presso la Gipsoteca Vallardi da due dipendenti, Gariboldi e Bertolazzi, che aprirono un laboratorio in via Montello, ancora oggi esistente con la denomina-

zione di Gipsoteca Fumagalli e Dossi⁽⁷²⁾. Esso conserva le forme di quelle statue ed altre probabilmente superstiti dai nuclei più antichi del Pierotti, dopo la complicata serie di passaggi di mano fin qui ripercorsa esclusivamente sulla base dei pochi dati bibliografici disponibili.

Il catalogo della ditta Campi del 1906 (l'unico in versione completa reperito nella presente occasione) non riporta parti del monumento di Gaston de Foix se non il ritratto funebre, e comprende altre opere del Bambaia, tra cui due *Angeli* non identificati, e la *Madonna Taccioli* col relativo piedistallo⁽⁷³⁾.

A parte la fascicolazione del testo, le due edizioni del catalogo Vallardi che è stato possibile reperire, del 1930 e 1932, si distinguono solo per i prezzi, che nel 1932 risultavano ridotti di circa il 20-25% rispetto a due anni prima.

La prima parte del presente studio è stata pubblicata sul precedente numero della rivista (vedi n. 1). La terza e ultima verrà pubblicata sul prossimo.

NOTE

- ⁽¹⁾ Sulla mancata esecuzione di questo lotto di calchi si veda la prima parte del presente studio: v. ZANI, *Pietro Pierotti, i calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (prima parte)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII, 34 (2011), p. 175 nota 53, e relativi docc. XLI-XLII. Per l'armadio si veda qui l'Appendice documentaria, docc. VII-XX. È probabile che la realizzazione dell'armadio rientrasse nel «parziale riordinamento della Galleria delle statue», citato in una lettera scritta dalla presidenza dell'Accademia il 1 luglio 1873 al Regio Ufficio del Genio Civile, nella quale veniva chiesto di «otturare mediante muro la porta che dai portici mette alla sala adiacente al Gabinetto d'Appiani» (*ibid.*, doc. XII).
- ⁽²⁾ Appendice documentaria, doc. XXI.
- ⁽³⁾ *Notizie sul Patrio Museo Archeologico in Milano*, Milano 1881, pp. 24-25, cat. 94.
- ⁽⁴⁾ G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia nel 1891*, «Archivio Storico Lombardo», XIX, 2 (1892), pp. 424-436. Il rilievo è schedato da M.T. FIORIO, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990, p. 94, cat. 6.9.
- ⁽⁵⁾ Appendice documentaria, docc. XXII-XXIII. Il rilievo di Madrid, il cui calco non venne concesso dal Museo del Prado (che fornì solo una fotografia, cfr. G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia in Milano negli anni 1897 e 1898*, «Archivio Storico Lombardo», XXV, 20 [1898], p. 380), non è quello considerato ai tempi della mostra del 1872, ma fa parte di una serie diversa, insieme ad altri tre del Victoria and Albert Museum, di cui invece vennero esposti i calchi in tale occasione. Due rilievi di questa serie dal misterioso soggetto profano (FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 4, pp. 144-149, cat. 7A-10A) sono citati in un documento del 1532 trovato alcuni anni fa da Sergio Gatti (*Nuove aggiunte al catalogo di "Benedetto Pavese", collaboratore di Agostino Busti detto il Bambaia*, «Arte Lombarda», 96/97 [1991], pp. 117-119), nel quale il Bambaia formalizzava il pagamento all'esecutore in subappalto, Benedetto Cervi, forse a seguito di una commissione risalente all'anno prima.
- ⁽⁶⁾ CAROTTI, *Relazione...* cit. n. 5, pp. 380-381; sulla questione si veda ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, pp. 169, 175 nota 49.
- ⁽⁷⁾ G. CAROTTI, G.B. VITTADINI, *Giuda sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900, pp. 22-23.
- ⁽⁸⁾ In tale allestimento, con al centro il ritratto funebre, i calchi risultavano separati dagli originali in gruppi distinti. In alcune foto (G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, fig. 12) non sono visibili calchi, mentre in una pubblicata da Mercedes Garberi (*Quel 'tranquillo asilo di arte e di memorie cittadine': il Castello Sforzesco e le sue raccolte di scultura*, 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, p. 5) si scorgono in posizione arretrata le copie in gesso di tre rilievi narrativi e di alcuni *Apostoli* del Castellazzo, delle tre *Virtù* di Londra, e di qualche pilastro dell'Ambrosiana. Altri calchi si scorgono sulla sinistra ma non si riesce a distinguerli con precisione.
- ⁽⁹⁾ L. CANDRINI, *Pitture e sculture antiche dei Civici Musei alla Mostra d'arte italiana a Parigi*, «Milano», LI, 5 (1935), p. 244.
- ⁽¹⁰⁾ AGOSTI, *Bambaia...* cit. n. 8, pp. 34-35, fig. 13.

- ⁽¹¹⁾ I calchi bambaieschi sono registrati in 64 schede inventariali redatte alcuni anni fa, tre delle quali relative a gruppi di piccoli frammenti distaccatisi da vari esemplari. Il cospicuo nucleo comprende i seguenti pezzi: dodici statue degli *Apostoli*; tre statue di *Virtù*, di cui due tratte da originali oggi al Castello Sforzesco e l'altra, dalla *Fortezza*, del Victoria and Albert Museum; la statuetta di *Guerriero* (vedi n. 6); sette grandi rilievi istoriati ripresi al Castellazzo dagli originali oggi al Castello Sforzesco; due rilievi narrativi con *Soldati* e una *Battaglia* tratti dai marmi di Torino; una serie quasi completa (e con un esemplare doppio) delle otto lesene, i cui originali sono suddivisi tra il Museo Civico di Torino, l'Ambrosiana e il Castello Sforzesco; una serie anch'essa quasi completa (con quattro esemplari doppi ed alcuni separati da altre parti aggregate negli originali) dei pilastri tratti dagli originali conservati per lo più in Ambrosiana; quattro riquadri della *Passione di Cristo*, anch'essi calcati in Ambrosiana; infine, tre rilievi narrativi a soggetto profano di Londra, per i quali vedi n. 5.
- ⁽¹²⁾ Anche i pochi calchi bambaieschi dell'Accademia sono stati schedati di recente, e quello del ritratto funebre è stato riprodotto in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di M. Ceriana, G. Agosti, Firenze 1997, p. 155, fig. 59 (di questo pezzo si conservano separatamente i due sostegni con zampe leonine). Restano a Brera anche quattro lesene decorate, tratte da un originale dell'Ambrosiana e da tre del Museo Civico di Torino. Al calco della *Madonna Tacciolini*, non documentato e spezzato in due parti a loro volta gravemente danneggiate, è abbinato il piedistallo. Il calco di parte del sarcofago del monumento Birago è incorniciato e tenuto insieme da un'incassatura lignea, molto probabilmente sette o ottocentesca.
- ⁽¹³⁾ D. SANT'AMBROGIO, *Notizie e criteri per la ricostruzione dei due monumenti di Agostino Busti alla famiglia Birago ed a Gastone di Foix*, «La Perseveranza», 19 giugno, 29 e 30 agosto (1891), senza numerazione di pagina; ID., *Di alcune nuove acquisizioni ed esclusioni intorno ai resti presumibili del disperso monumento Birago in S. Francesco Grande a Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XIX, 4 (1892), pp. 907-922; ID., *Notizie archeologiche diverse*, «Archivio Storico Lombardo», XX, 1 (1893), p. 218; ID., *La statua di S. Gerolamo di Agostino Busti nella ricomposizione del monumento Birago del 1522*, «Archivio Storico Lombardo», XXI, 2 (1894), pp. 192-206; ID., *I Sarcofagi Borromeo e il Monumento Birago all'Isola Bella*, Milano 1897; vedi anche n. 24.
- ⁽¹⁴⁾ Appendice documentaria, doc. XXV; la datazione al 1903 è stata ipotizzata come conseguenza di una disposizione di legge da Flavio Fergonzi (*I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'Ottocento*, in *Le raccolte storiche...* cit. n. 12, p. 193), che riporta una trascrizione estesa dell'elenco, lacunosa però della parte sui pezzi del monumento depositati al Castello (*ibid.* pp. 200-201, nota 4). Alle «forme buone» è sempre abbinato un valore superiore in media di un terzo, ma in qualche caso anche di dieci volte, rispetto ai «getti».
- ⁽¹⁵⁾ Appendice documentaria, doc. XXVI.
- ⁽¹⁶⁾ Appendice documentaria, docc. XXVII, XXXI.
- ⁽¹⁷⁾ Appendice documentaria, doc. XXXII.
- ⁽¹⁸⁾ P. FERRARIO, *La "Regia Villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Olgiate Olona 1996, pp. 144-148.
- ⁽¹⁹⁾ Per quanto meno diffusa la pratica era già in uso nel Quattrocento, stimolata a Firenze dai lavori bronzei per le porte del Battistero di Lorenzo Ghiberti (cfr. E. MARCHAND, *Reproducing relief: the use and status of plaster casts in the Italian Renaissance*, in *Depth of field. Relief sculpture in Renaissance Italy*, a cura di D. Cooper, M. Leiko, Oxford 2007, pp. 191-221; ID., *Plaster and plaster casts in Renaissance Italy*, in *Plaster casts. Making, collecting and dis-*

playing from classical antiquity to the present, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin 2010, pp. 49-79).

- ⁽²⁰⁾ A. CAPUTO CALLOUD, *Cultura, didattica, mercato del calco in gesso*, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986) a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrococco, Firenze 1985, pp. XVII-XIX.
- ⁽²¹⁾ A.F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, ms. pubblicato a cura di G. Nicodemi in appendice a «L'Arte», LIV (1954), p. 74, nota i.
- ⁽²²⁾ C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano*, Milano 1787, p. 282.
- ⁽²³⁾ G. ALBERTOLLI, *Decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*, Milano 1787, senza numerazione di pagina
- ⁽²⁴⁾ SANT'AMBROGIO, *Di alcune...* cit. n. 13, p. 917, ID., *I Sarcofagi...* cit. n. 13, pp. 46, 49. La definizione di «monumento dell'urna» risulta da un documento dell'archivio Borromeo del 27 settembre 1843 (M. NATALE, *Introduzione*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1996, p. 15).
- ⁽²⁵⁾ Per le annotazioni del 1854 e del 1861 si veda l'Appendice documentaria, docc. II-III.
- ⁽²⁶⁾ Sull'album, di cui è noto un esemplare conservato all'Albertina di Vienna, si veda D. TRENTO, *Copie e calchi in Certosa per la storia dell'arte lombarda*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Pavia, Certosa, 22-23 giugno 2005) a cura di B. Bentivoglio-Ravasio con L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 437-445.
- ⁽²⁷⁾ TRENTO, *Copie e calchi...* cit. n. 26, pp. 439-440, figg. 17-18; sul ciclo, composto di cinque riquadri, si veda FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 4, pp. 103-106, cat. 6.15-19; sull'ipotesi della loro pertinenza veneziana si veda 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, p. 76; su quella bresciana, v. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Roccafranca 2010, p. 110.
- ⁽²⁸⁾ Vedi nn. 13, 24.
- ⁽²⁹⁾ S. MONTI, *Arte sacra antica*, in «1899. Como e l'Esposizione Voltiana», 3 giugno (1899), p. 20; ID., *All'Esposizione artistica*, in «1899. Como e l'Esposizione Voltiana», 5 agosto (1899), p. 95; D. SANT'AMBROGIO, *Il calco di una madonna del Busti all'Esposizione di Arte Sacra di Como*, «Arte e Storia», XVIII (1899), pp. 119-120; ID., *Una statua dello scultore Ambrogio Volpi raffrontata con altra del Busti*, «Il Politecnico» (1904), p. 641.
- ⁽³⁰⁾ MONTI, *All'Esposizione...* cit. n. 29, p. 95.
- ⁽³¹⁾ SANT'AMBROGIO, *Una statua...* cit. n. 29, p. 641.
- ⁽³²⁾ Sulle gipsoteche europee si veda CAPUTO CALLOUD, *Cultura...* cit. n. 20, pp. XVIII-XXIII. Restano da fare alcune considerazioni su numerose altre attribuzioni al Bambaia contenute in diversi elenchi di calchi qui esaminati. Si tratta per lo più di attribuzioni indebite ed evidentemente dovute al dilagante successo collezionistico e commerciale dell'artista. Già un primo elenco del Pierotti, redatto probabilmente intorno al 1870, gli riferisce la paternità di alcune opere alla Certosa di Pavia: nel portale, i «4 grandi pilastri, con storie tratte dalla vita di St. Ambrogio, di St. Giovanni, opera di Agostino Busti detto il Bambaia», e, nel monumento di Gian Galeazzo Visconti, la scena sul fianco con «la Battaglia, opera di Agostino Busti detto il Bambaia e di Cristoforo da Romano» (Appendice documentaria, doc. VI). Nel catalogo del

Pierotti stampato nel 1906 (*ibid.* doc. XXVI), le opere pavese non venivano più attribuite al Bambaia, ma tornavano ad esserlo con alcune varianti in altri due coevi elenchi manoscritti dello stesso Pierotti. Ecco che le lesene del portale diventano opere di collaborazione tra il Bambaia, Gian Giacomo della Porta e «Benedetto da Vairano» (cioè Biagio Vairone), mentre uno dei due monumentali tabernacoli ai fianchi dell'altare maggiore della Certosa di Pavia è ricondotto a «Benedetto da Vairano e A. Busti», e un «finestrone completo della facciata» della Certosa riporta come autori «Busti e Amadeo» (*ibid.*, docc. XXIX-XXX).

In compenso, il catalogo Pierotti del 1906 riferiva al Bambaia i rilievi dell'arca dei santi Pietro e Marcellino nel duomo di Cremona (*ibid.*, doc. XXVI), riportata anche in uno dei due coevi elenchi manoscritti (*ibid.*, doc. XXX). Altra attribuzione promozionale, stavolta nel catalogo Vallardi (*ibid.*, doc. XXXII), è quella del tabernacolino con *Cristo alla Colonna* del Castello Sforzesco di Milano, databile con evidenza al tardo Quattrocento (su questo calco si veda in particolare J. STOPPA, *La Gipsoteca Vallardi e la produzione in serie amadeesca*, «Raccolta Vinciana», XVII [1997], pp. 439-467). È inoltre difficile capire quali originali corrispondessero agli «Angeli di Bambaja» nel catalogo Campi del 1906 (Appendice documentaria, doc. XXVII).

Un caso a parte è quello del perduto monumento Valli nella chiesa delle Grazie a Milano, il cui calco, diviso in due parti, era incluso nel catalogo a stampa del Pierotti 1906, nel catalogo Campi dello stesso anno e nei due successivi della ditta Vallardi (*ibid.*, docc. XXVI-XXVII, XXXII), i quali ultimi ne fornivano riproduzioni nell'album fotografico. Per quanto piccole e non molto nitide, esse risultano l'unica memoria visiva di questo interessantissimo monumento a parete, senza dubbio cinquecentesco e apparentemente di buona qualità, oltre che del tutto ignoto alla letteratura critica.

- ⁽³³⁾ *Tentative lists of objects desirable for a collection of casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*, New York 1891, p. 82.
- ⁽³⁴⁾ Risulta dal catalogo *The Metropolitan Museum of Art. Handbook n. 7. Sculptural plaster casts and bronze reproductions*, s.l., s.d., p. 151 cat. 154-160; sebbene non datato il volume è precedente all'anno 1900, poiché registra gli originali del Bambaia ancora in «The Brera, Museo Archeologico», da cui vennero rimossi in quell'anno per approdare al Castello Sforzesco.
- ⁽³⁵⁾ *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of the collection of casts*, New York 1910, pp. 298-299, cat. 2415.
- ⁽³⁶⁾ FERGONZI, *I calchi*, cit. n. 14, pp. 194, 201 nota 7.
- ⁽³⁷⁾ S. RICCI, *Le Gipsoteche d'arte in Italia, loro caratteri e loro importanza per gli studi archeologici ed artistici (A proposito della formazione di una Gipsoteca d'arte in Milano)*, «Rivista di storia antica», giugno (1900), consultato in estratto.
- ⁽³⁸⁾ Appendice documentaria, doc. XXIV.
- ⁽³⁹⁾ Sulla vicenda si vedano i testi di Fergonzi (*I calchi...* cit. n. 14, pp. 193-194, 201 nota 5), e Trento (*Copie e calchi...* cit. n. 26, pp. 445-447), e qui l'Appendice documentaria, doc. XXVIII.
- ⁽⁴⁰⁾ FERGONZI, *I calchi...* cit. n. 14, p. 201 nota 5.
- ⁽⁴¹⁾ Sulle leggi in materia si veda *Sculture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi*, a cura di A. Giusti, Milano 1990, pp. 82-90. Va ricordato che la spasmodica richiesta anche dall'estero di calchi da sculture antiche aveva portato nel 1867 a una convenzione internazionale stipulata tra quindici Paesi e promossa dal primo direttore del South Kensington Museum di Londra, Henry Cole. La 'International Convention of promoting universally Reproductions

of Works of Art' aveva lo scopo di favorire lo scambio di calchi dalle maggiori opere possedute dai vari Paesi aderenti (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 del V centenario del sacco del 1512*, atti della giornata di studi [Brescia, 18 febbraio 2012], in corso di pubblicazione). Può darsi che un documento qui riportato (Appendice documentaria, doc. VI) rientri tra le conseguenze di questi accordi internazionali.

⁽⁴²⁾ *Donatello e il primo Rinascimento...* cit. n. 20, pp. 268-270, docc. 7-8; G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *I gessi*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan e P.C. Marani, Firenze 1992, pp. 127-130; FERGONZI, *I calchi...* cit. n. 14, pp. 193, 196; TRENTO, *Copie e calchi...* cit. n. 26, pp. 432-451; ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1.

⁽⁴³⁾ A. MUSIARI, *I calchi da opere classiche*, in *Le raccolte storiche...* cit. n. 12, pp. 179, 187 nota 55, ove si riferisce che tra le carte dell'Accademia di Brera risulta registrazione già nel 1839 di due formatori di nome Pierotti, Vincenzo e Michele, con cui Pietro fu probabilmente imparentato).

⁽⁴⁴⁾ Per il *Discobolo*, vedi MUSIARI, *I calchi...* cit. n. 43, p. 179; sul restauro della lunetta certosina vedi TRENTO, *Copie e calchi...* cit. n. 26, p. 436 e J. G. BERNSTEIN, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, New York 1972, p. 134; sui restauri all'Incoronata di Lodi vedi G. MONGERI, *L'Incoronata di Lodi e gli attuali suoi restauri*, «Archivio Storico Lombardo» (Bollettino della Consulta Archeologica del Museo Storico Artistico di Milano), III (1876), p. 12.

⁽⁴⁵⁾ GIACOMELLI VEDOVELLO, *I gessi...* cit. n. 42, pp. 127, 129-130 nota 7. Sulla prima formatura del ritratto funebre di Gaston de Foix, vedi ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, p. 176 doc. I.

⁽⁴⁶⁾ TRENTO, *Copie e calchi...* cit. n. 26, pp. 432-447.

⁽⁴⁷⁾ Appendice documentaria, doc. II.

⁽⁴⁸⁾ Appendice documentaria, doc. III. Probabilmente si trattava di Lorenzo Vela, lodato in modo particolare nella scultura decorativa e che, «per la meritoria sua rinomanza venne scelto nel recente riordinamento dell'Accademia a dirigere nella Scuola di Ornato l'istruzione plastica» (A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 199).

⁽⁴⁹⁾ Vedi n. 26.

⁽⁵⁰⁾ Nel 1851 avevano riscosso successo i suoi «Lavori in marmo artificiale, cioè un assortimento di piastrelle di varie dimensioni e colori imitanti marmi naturali, un basso-rilievo ed un modello di una fontana da eseguirsi in grande in marmo artificiale. Pietro Pierotti, stabilito in Milano, Ponte di S. Vittore, N. 2719» («Collezioni degli atti delle solenni distribuzioni de' premj d'industria fatte in Milano ed in Venezia dall'anno 1840 al 1852», VII [1852], p. 533). Cinque anni dopo, il Reale Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti gli riservò una menzione d'onore a un concorso: «Lo scultore Pierotti, con un suo composto imitante il marmo anche colorato, fabbricò lastre per mobili, piastrelle per pavimenti, ed altri svariati ornamenti anche a basso rilievo. I lavori del concorrente si trovarono meritevoli di lode, ma l'Istituto aspettando che questa manifattura prenda un conveniente sviluppo, per ora non ammise che l'esposizione decretata dei saggi presentati al concorso» («Giornale dell'I. R. Istituto lombardo di scienze, lettere ed arti e biblioteca italiana», VIII [1856], p. 141; anche qui è ricordato il suo indirizzo in Milano, Ponte di San Vittore, N. 2719). Passati altri cinque anni, lo stesso Istituto lo premiava per le sue applicazioni al calco del nuovo composto cementizio: «lo scultore Pietro Pierotti, che da anni si è dedicato a riprodurre in gesso le opere più classiche di scultura e d'architettura,

fatto tesoro delle cognizioni acquisite presso la Società d'incoraggiamento e mestieri di Milano, ove nel 1846 si fece una esposizione di calchi e cementi idraulici dei diversi paesi della Lombardia, volle provarsi a sostituire il cemento idraulico al gesso nella riproduzione degli oggetti d'arte, onde resistessero anche esposti alla pioggia. Dopo alcuni tentativi mal riusciti, raggiunse a poco a poco un notevole grado di perfezionamento, dimodo che, sino dal 1859, si presentò al concorso con oggetti meritevoli d'encomio. La fornace che aveva costruito in Milano, forniva cementi idraulici anche pel commercio. Per le aumentate ricerche di questo cemento, attualmente ha due fornaci, e sta allestendo una più grandiosa manifattura di cementi idraulici e di oggetti d'ornamento e d'uso edilizio. L'Istituto rimerita gli sforzi del Pierotti accordandogli la menzione onorevole, con riserva di maggior premio, quando, mandati ad effetto i suoi progetti, potrà soddisfare più ampiamente ai bisogni del pubblico» («Atti del Reale Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», II [1860], p. 371). Fino a che, nel 1862, le sue sperimentazioni sui calchi gli valsero una medaglia d'argento: «Allo scultore Pietro Pierotti, premiato nel 1850 (*sic*) colla menzione onorevole, era stato promesso maggior premio quando avesse ingrandita la sua fabbrica di cementi idraulici, in modo da soddisfare tutte le ricerche del commercio. Egli produce ora le prove di un esteso smercio del suo cemento, e di oggetti d'arte formati sull'antico, fabbricati con esso, e ne comprovò altresì la bontà col presentare diversi ornamenti rimasti a lungo esposti alle intemperie, e tuttavia ben conservati; aggiungendo le testimonianze della buona durata di altri sparsi in più luoghi. Il Pierotti ha quindi adempiuto alle suddette condizioni, e gli viene perciò conferita la medaglia d'argento» («Atti del Reale Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti», III [1862], p. 370).

- (51) CAIMI, *Delle arti...* cit. n. 48, pp. 192-193. Il testo di V. VICARIO, *Gli scultori italiani dal Neoclassicismo al Liberty*, II, Lodi 1994, pp. 823-824, pur non riportando una voce su Pietro Pierotti, riferisce notizie di rilievo sulla biografia e l'attività scultorea dei due fratelli Francesco e Giuseppe. Per quanto riguarda quest'ultimo, la presenza del suo laboratorio in Milano è registrata con alcuni cambi di sede dal 1852 al 1872, nella rivista «Guida di Milano» (vedi Appendice documentaria, doc. I). La stessa fonte riporta informazioni sul laboratorio di Pietro Pierotti, registrato a partire dal 1869 (vedi *infra*, i passi del testo con rimando alla nota 58). In questa fonte, la sede del laboratorio milanese di Giuseppe Pierotti (Ponte di San Vittore, n. 2719) corrisponde a quella registrata per il fratello Pietro nelle testimonianze qui riportate alla nota precedente.
- (52) B. BIONDELLI, *Sulle antichità e sui restauri di Milano*, «Il Politecnico», XIII (1862), pp. 222-232, p. 231; vedi anche ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, p. 173 nota 32.
- (53) Sulle testimonianze di Odorici e Biondelli vedi ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, pp. 173-174 note 31-32; sui calchi delle Cast Courts, vedi PANAZZA, *La "Folgore"...* cit. n. 41.
- (54) G.L. CALVI, *Architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, II, Milano 1865, pp. 29-42; C. PERKINS, *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern and eastern Italy*, London 1868, pp. 125-126; *Catalogues of reproductions of objects of art, in metal, plaster, and fictile ivory, chromolithography, etching, and photography, selected from the South Kensington Museum, continental museums, and various other public and private collections*, London 1869, pp. 33-35.
- (55) Appendice documentaria, doc. VI.
- (56) *Donatello...* cit. n. 42, pp. 268-270, docc. 7-8.
- (57) Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera (ASAB), Carpi, I. 11 (vennero corrisposte lire 300 al Gerosi, 32 al Pierotti e 30 al Campi); l'ipotesi sull'anno di morte del Pierotti è di GIACOMELLI VEDOVELLO, *I gessi...* cit. n. 42, pp. 127-128.

- ⁽⁵⁸⁾ Sugli elenchi professionali della «Guida di Milano» vedi Appendice documentaria, doc. I; per la testimonianza dell'Odorici vedi ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, p. 173 nota 31; per l'appunto sulla rivista austriaca vedi «Allegemeines Reichs-Gesetz und Regierungsblatt für Kaiserthum Österreich», XII (1850), p. 830.
- ⁽⁵⁹⁾ ASAB, Carpi, I. 11.
- ⁽⁶⁰⁾ Nel 1861 veniva riscosso all'Accademia di Brera un pagamento «per mio marito Pierotti Pietro» dalla «Sott.a Francesca Redaelli di lui moglie» (Appendice documentaria, doc. V).
- ⁽⁶¹⁾ GIACOMELLI VEDOVELLO, *I gessi...* cit. n. 42, p. 128.
- ⁽⁶²⁾ In quell'anno i calchi erano ancora nel suo laboratorio, ma in via di dismissione (TRENTO, *Copie e calchi...* cit. n. 26, p. 445).
- ⁽⁶³⁾ Appendice documentaria, doc. XXVI.
- ⁽⁶⁴⁾ Appendice documentaria, doc. XXVIII.
- ⁽⁶⁵⁾ Vedi nn. 39-40.
- ⁽⁶⁶⁾ Queste notizie su Carlo Campi sono ricavate da *Il Museo Campi Carlo...*, s.l., s.d. (1907-ante 1925), p. 15, e da R.C., *I seimila modelli di una gipsoteca cittadina*, «Milano», LII, 12 (1936), pp. 455-448; dati simili, ma con qualche incongruenza, si trovano in *Catalogo della Gipsoteca Fumagalli e Dossi*, Milano 1990, pp. 10-11, 41-42. Al 1894 risale la prima testimonianza conosciuta di un catalogo a stampa della produzione del Campi, rilasciata da Emilio Motta (*Bollettino di bibliografia storica lombarda*, «Archivio Storico Lombardo», XXI, 4 [1894], p. 446, n. 84), con i seguenti estremi bibliografici: «Catalogo dei monumenti, statue, bassorilievi e ornamenti ecc., di varie epoche, formati in gesso che si trovano presso Campi Carlo, formatore delle R. Gallerie, Milano, tip. Guidoni, 1894, in-8, pag. 24 [Ristampa]». Non si conoscono copie superstiti di edizioni ottocentesche del catalogo del Campi (per quelle novecentesche rintracciate si veda qui l'Appendice documentaria, docc. XXVII, XXXI).
- ⁽⁶⁷⁾ Per il pagamento del 1881, vedi n. 57. Ci si chiede se il Campi avesse condiviso dei modelli con Edoardo Pierotti, dato che il calco del monumento Brivio risulta presente anche nel catalogo Pierotti del 1906. In alternativa, si dovrebbe pensare che il monumento Brivio fosse stato sottoposto ad almeno due formature complete nel giro di pochi anni, il che non sembra molto probabile. Del resto, non è l'unico caso di contemporanea disponibilità di un medesimo calco presso i due formatori.
- ⁽⁶⁸⁾ Immagini della facciata e degli interni della gipsoteca si trovano nell'estratto del catalogo stampato tra il 1907 e il 1925 (Appendice documentaria, doc. XXXI), dove si trova anche un elenco dei premi e dei riconoscimenti del Campi dal 1884 al 1899. L'esemplare consultato del catalogo del 1906 (*ibid.*, doc. XXVII) riporta a stampa sulla copertina e sul frontespizio l'indirizzo di via Moscova, ma reca un timbro con scritto «preghiamo di prendere buona nota che coll'ottobre 1907 la nostra sede verrà trasferita in via Brera n. 17».
- ⁽⁶⁹⁾ Come gentilmente informa Nicoletta Serio, nel catalogo *Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1908. Catalogo Illustrato*, Milano 1908, si trova una pubblicità a piena pagina del Museo Campi «Formatore al servizio della R. Accademia di B. A. di Milano», dove sono ricordate le «ultime importantissime riproduzioni», tra cui il candelabro del Riccio a Padova, il monumento di Medea Colleoni a Bergamo, l'arca di san Pietro Martire a Milano e i tre rilievi trecenteschi di Pizzighettone, allora ritenuti di Giovanni di Balduccio (la reclame si trova nella prima delle pagine finali, successive alle pagine illustrate). Analoghe pubblicità del Museo Campi si trovano successivamente anche nei cataloghi delle edizioni dell'Esposizione Nazio-

nale del 1910 e del 1912. Al mercato europeo era invece rivolta la reclame con cui nel 1911 la ditta di «Reproductions d'ouvrages d'art Campi Carlo» occupava una piena pagina fuori testo in una guida storica-illustrata della Certosa di Pavia per visitatori stranieri, presentandosi come «mouler au service de la R. Académie de Beaux Arts de Milan et du R. Bureau pour la Conservation des Monuments en Lombardie». L'inserzione precisava che il catalogo comprendeva «cinq mille modèles en plâtre (ou voulant en ciment)», e che «on envoie par vision l'Album Illustré à ceux qui en font demande» (L. BELTRAMI, *The Carthusian Monastery of Pavia*, Milano 1911; mentre il testo dell'inserzione è in francese, quello della guida è in inglese e in tedesco).

⁽⁷⁰⁾ *Gipsoteca Vallardi. Già Museo Campi. 6000 modelli riproducenti le più belle opere di architettura e di scultura antica e moderna, sacra e profana. Catalogo generale compilato dal Prof. Arch. Alfonso Du-Bois*, Milano 1932, p. 4; nel volume *Catalogo...* cit. n. 66, pp. 10-11, è riportato che alcune forme di Carlo Campi passarono anche alla ditta Fontana.

⁽⁷¹⁾ *Donatello...* cit. n. 42, p. 282; all'indice bibliografico ivi riportato va aggiunta un'edizione del 1927, la cui copertina è riprodotta in *Catalogo della Gipsoteca...* cit. n. 62.

⁽⁷²⁾ *Catalogo della Gipsoteca...* cit. n. 62, pp. 10-11, 41-42.

⁽⁷³⁾ Appendice documentaria doc. XXVII. È stato reperito poi un *Estratto dal catalogo generale* (Appendice documentaria, doc. XXXI), senza data ma stampato tra il 1907 e il 1925. L'elenco di questo estratto riporta i pezzi non numerati e con qualche immagine degli interni del laboratorio inserita nelle stesse pagine dell'elenco e del breve testo introduttivo, firmato 'Polifilo', che propone una succinta rassegna storica sulla pratica dei calchi, dall'antichità in poi, con in chiusura alcune notizie sull'attività del Campi. Tale testo didascalico-promozionale, assente nel catalogo Pierotti, tornava invece molto simile in alcune edizioni successive del catalogo Vallardi, sotto forma di estratto da un articolo di Guido Edoardo Mottini apparso nel 1929 sulla rivista «Emporium». Una nota di chiusura riferiva inoltre che «a richiesta si invia, per esame, il ricco Album Illustrato della Collezione, col Catalogo Generale; fatto obbligo ai Signori Comittenti di ritornare l'Album Illustrato entro 15 giorni».

Appendice documentaria

Abbreviazioni utilizzate nelle schede

ACMP, Milano, Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia

ALAPRF, Firenze, Archivio del Liceo Artistico di Porta Romana (già Istituto Statale d'Arte)

ASAB, Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera

BACS, Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco

I

1852-1889

Ricorrenze del cognome Pierotti negli elenchi degli scultori residenti a Milano, sulla rivista «Guida di Milano per l'anno...» (1847-1889).

1847-1851	-----		pag.
1852	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2719	397
1853	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2719	405
1854	Pierotti Giuseppe	stradone di s. Ambrogio 2727	421
1855	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2719	436
1856	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2719	444
1857	Pierotti Giuseppe	stradone di s. Ambrogio 2727	478
1858	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2713	485
1859	Pierotti Giuseppe	ponte di s. Vittore 2713	477
1860	Pierotti Giuseppe	piazza Cavour 1	500
1861	Pierotti Giuseppe	piazza Cavour 1	548
1862	Pierotti Giuseppe	piazza Cavour 1	565
1863	Pierotti Giuseppe	via Manin 21	598
1864	Pierotti Giuseppe	via Manin 21	626
1865	Pierotti Giuseppe	strada Manin 21	610
1866	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	649
1867	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	639
1868	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	635
1869	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	658
	Pierotti Pietro	piazza Carmine 4	
1870	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	657
	Pierotti Pietro	piazza Carmine 4	
1871	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	683
	Pierotti Pietro	piazza Carmine 4	
1872	Pierotti Giuseppe	via Manin 19	665
	Pierotti Pietro	piazza Carmine 4	
1873	Pierotti Pietro	piazza Carmine 4	648
1874	Pierotti Pietro	via Brera 28	641
1875	Pierotti Pietro	via Brera 28	643
1876	Pierotti Pietro	via Brera 28	698
1877	Pierotti Pietro	via Brera 28	747

1878-1882	-----		pag.
1883	Pierotti vedova di Edoardo studio di scultore e formatore	via Macello 1	938
1884	”	via Macello 1	954
1885	”	via Penitenziario 1	943
1886	”	via Filangeri 3	936
1887	”	via Filangeri 3	915
1888	”	via Filangeri 3	944
1889	”	via Filangeri 3	951

II

1854, dicembre, 2

ASAB, Tea, G. III. 26

Elenco di calchi in gesso per l'Accademia di Brera, firmato dal prof. Angelo Brusa (supplente di ornato dal 1852 al 1857), intitolato «Proposizione del numero e specie dei modelli in rilievo servibili per la Classe terza». Comprende i seguenti calchi da opere del Bambaia: «5 piccoli pilastrini, monumento Gastone di Foix» e «2 pezzi del fregio che circonda i bassirilievi del monumento di Gastone di Foix». Per le altre opere si veda nel testo il passo dopo il rimando alla nota 47.

III

1861, luglio 18

ASAB, Tea, N. III. 6; Amministrazione e rendiconti anno 1861, seconda parte

Elenco dei calchi consegnati da Pietro Pierotti all'Accademia di Brera, stilato dal professor Claudio Bernacchi e indicante anche i rispettivi prezzi. L'elenco, conservato insieme alla lettera di cui al punto successivo, comprende le seguenti voci inerenti calchi tratti da opere del Bambaia:

R. Accademia di Belle Arti in Milano Ornati in gesso formati da Pietro Pierotti, 1861, per uso della scuola, ordinati dai S.ri Professori Bernacchi e Vela	
n. 4 Pilastrini a trofei del monumento di Gastone di Foix	£ 60
n. 1 Cartellina del medesimo monumento	£ 4
Ricevuto i suesposti modelli, si propone la liquidazione in £ 200 Sott. Pro. Bernacchi Dalla scuola il 18 luglio 1861	

IV

1861, agosto 9

ASAB, Tea, N. III. 6, Amministrazione e rendiconti anno 1861, seconda parte

Lettera di Pietro Pierotti alla direzione dell'Accademia di Brera, per richiedere il compenso relativo ad alcuni calchi in gesso consegnati. La lettera è conservata insieme all'elenco dei calchi di cui al punto precedente.

V

1861, agosto 22

ASAB, Tea, N. III. 6, Amministrazione e rendiconti anno 1861, seconda parte

Sotto questa data è registrato il compenso di 200 lire a Pietro Pierotti, «a saldo del conto per somministrazione di gessi per la Scuola d'Ornato», in un modulo prestampato recante scritti i capitoli dell'amministrazione dell'Accademia di Brera, relativi al terzo trimestre del 1861.

Nello stesso fascicolo si conserva anche la ricevuta, con in calce la stessa data e la firma in delega «per mio marito Pierotti Pietro, Sott.a Francesca Redaelli di lui moglie».

VI

S.d. (1870?)

ASAB, Carpi, A. V. 9

Elenco manoscritto in brutta copia di calchi eseguiti da Pietro Pierotti e posti in vendita. Il documento, senza data, è inserito nel fascicolo del 1870 «Acquisti, modelli [...] della Gipsoteca di Monaco» e reca le misure delle opere e i relativi prezzi espressi in Franchi. Nell'elenco sono comprese le seguenti opere del Bambaia o ritenute tali (per le quali si veda n. 32).

Gessi formati su antichi monumenti della Lombardia, di varie epoche. Gessi formati da Pietro Pierotti (Milano Piazza del Carmine n. 4)			
[Certosa di Pavia]	Misure in metri		Prezzo in Franchi
	altezza	larghezza	
Due fianchi del vestibolo della porta della Chiesa, in altorilievo; uno rappresenta Gian Galeazzo Visconti che pone la pietra fondamentale della Certosa; e l'altro la cerimonia funebre per il suddetto Duca; sono essi fregiati con 4 grandi pilastri, con storie tratte dalla vita di St. Ambrogio, di St. Giovanni, opera di Agostino Busti detto il Bambaia	4,80	2,20	3000
Fianco completo dal Monumento di Gian Galeazzo Visconti, in cui è rappresentata una Battaglia, opera di Agostino Busti detto il Bambaia e di Cristoforo da Romano	6,20	2,30	1500
6 Pilastri variati, con ornati e figure di trofei del Monumento di Gaston De Foix (unicati nel suo genere, cancellato) di Agostino Busti detto il Bambaia del 1512	ciascuno		100

VII

1872, novembre 10

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera firmata da Mongeri e Belgiojoso, inviata al professor Claudio Bernacchi, per chiedergli un progetto per l'armadio destinato a conservare i calchi dei pezzi del monumento «se non tutti almeno quelli più minuti e di delicato lavoro. Nell'ideare

cotesto scaffale si dovrà aver riguardo anche ai pezzi che, per avventura, avessero a sopraggiungere, secondo le proposte del Pierotti, e non dimenticare, soprattutto, il minor limite della spesa. Il progetto, col prezzo relativo, si attende pel 24 dell'andante mese».

VIII

1872, novembre 30

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera inviata dal Ministro dell'Istruzione Pubblica al Presidente dell'Accademia. In conseguenza alle rassicurazioni ricevute nella lettera del 23 novembre circa la liquidazione del Pierotti, il Ministro approva la proposta di realizzare un armadio per la conservazione dei calchi, utilizzando la somma residua degli stanziamenti per l'esposizione. La lettera è allegata alla seguente del 6 dicembre.

IX

1872, dicembre 6

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera inviata dalla Commissione al professor Claudio Bernacchi, per sollecitarlo «a presentare senza indugio il progetto d'armadio di cui le facevo preghiera col mio foglio del 10 novembre passato».

X

1873, gennaio 13

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera inviata da Brera, con le firme di Carlo Belgioioso e Antonio Caimi, Segretario dell'Accademia, al Ministro dell'Istruzione Pubblica per presentare il progetto e il preventivo, ammontante a £ 443, per la realizzazione dell'armadio per i calchi dei pezzi del monumento di Gaston de Foix.

XI

1873, gennaio 17

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera del Ministro dell'Istruzione Pubblica al Presidente dell'Accademia, per comunicare l'approvazione del progetto e del preventivo per la realizzazione dell'armadio. La lettera è allegata alla precedente lettera del 13 gennaio.

XII

1873, luglio 1

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera inviata al «Regio Ufficio del Genio Civile» da Antonio Caimi, segretario della Presidenza dell'Accademia. Viene richiesto di «otturare mediante muro la porta che dai portici mette alla sala adiacente al Gabinetto d'Appiani». L'intervento è reso necessario dal «parziale riordinamento della Galleria delle statue», ma non è dichiarato se ciò riguardi l'armadio dei calchi, come è tuttavia molto probabile.

XIII

1873, dicembre 9

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera dell'Economato dell'Accademia al Presidente della stessa per chiedere l'autorizzazione a procedere ai pagamenti relativi «alla esecuzione e posizione in opera dello scaffale che deve servire a contenere vari getti in gesso di diversi pezzi del monumento a Gastone de Foix».

XIV

1873, dicembre 9

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera del Presidente dell'Accademia all'Economato per autorizzare il pagamento dello scaffale «visto il Dispaccio Ministeriale 17 gennajo p.p. N. 1703/309-448».

XV

1873, dicembre 9

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera dell'Economato alla Presidenza dell'Accademia per la liquidazione degli artigiani che hanno realizzato lo «scaffale che deve servire a contenere i getti in gesso del monumento di Gaston de Foix». Come in alcuni documenti precedenti, il manufatto non è più detto armadio, ma «scaffale»; tuttavia è evidente che fosse dotato di ante a vetri, dato che tra gli artigiani elencati in calce con le rispettive somme loro dovute, figurano, oltre ad un verniciatore e ad un muratore, anche un falegname, un vetraio e un fabbro.

XVI

1873, dicembre 10

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera dell'Economato dell'Accademia al Presidente della stessa per comunicare l'avvenuto saldo delle spese per lo «scaffale».

XVII

1873, dicembre 10

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera del Presidente dell'Accademia al Ministero per chiedere il rimborso delle £ 443 spese dall'Accademia per l'armadio, da trarre dalle £ 1720 avanzate dalla somma di £ 5000 stanziata l'anno prima per la mostra.

XVIII

1873, dicembre 10

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera dell'Economo dell'Accademia al Presidente della stessa per consegnare «il prospetto documentato dei diversi pagamenti da me eseguiti in saldo delle spese incontrate per l'esecuzione e la posizione in opera dello scaffale».

XIX

1873, dicembre 19

ASAB, Carpi, F. I. 23

Lettera del Ministero al Presidente dell'Accademia per comunicare l'avvenuto rimborso delle £ 443 spese dall'Accademia per l'armadio.

XX

1874, gennaio 27

ASAB, Carpi, F. I. 23

Avviso di pagamento del Ministero del rimborso delle £ 443 spese dall'Accademia per l'armadio.

XXI

1881, novembre 15

ACMP, doc. 2362/1

Minuta di verbale di una riunione della Consulta (tra i membri presenti risulta Giuseppe Mongeri), nella quale il presidente Luigi Bisi aveva informato la Consulta di alcuni lavori, tra cui la non meglio precisata «messa in opera dei calchi del monumento di Gastone di Foix».

XXII

1892, dicembre 9

ACMP, doc. 2422/1

Minuta di verbale di una riunione della Consulta. Un punto delle discussioni all'ordine del giorno riporta:

Il Consultore Cav. Frizzoni partecipa che nel suo recente viaggio in Spagna, avendo ricevuto a Madrid una lettera del Segretario Carotti che lo invitava a rintracciare nel Museo del Prado i due bassorilievi del Bambaia ricordati dal Perkins nella sua opera sugli scultori italiani, e di procurarne la fotografia ed il calco al Museo, egli ne fece ricerca ed ebbe la soddisfazione di rinvenirli precisamente in quel Museo. Ne fa la descrizione ed avverte che hanno stretta analogia con quelli del South Kensington, di cui addita i calchi in museo. Partecipa pure che il direttore del Museo Sig. Madraso gli ha lasciato sperare che concederebbe a questa Consulta di cavarne i calchi in gesso. Il Consultore Cav. Frizzoni presenta quindi una lettera diretta al prefato Direttore Sig. Madraso, ed il Sig. Presidente si assume di fare domanda ufficiale accompagnandola con questa lettera.

XXIII

1893, febbraio 9

ACMP, doc. 2424

Minuta di verbale di una riunione della Consulta, nella quale si riporta che Frizzoni chiede se è giunta risposta dal Museo del Prado circa la richiesta della fotografia e dei calchi dei marmi del Bambaia, e viene informato che la richiesta è stata avanzata anche al console di Spagna.

XXIV

1902, marzo 25

ASAB, Carpi, A.V.10

Lettera del Presidente dell'Accademia Camillo Boito, controfirmata dal Segretario Giulio Carotti, al Direttore dell'Ufficio Regionale di Conservazione dei Monumenti.

Codesta On.le Direzione non ignora che, per i successivi ampliamenti della R. Pinacoteca e per gli accordi intervenuti due anni or sono, quest'Accademia ha dovuto abbandonare, prima le sale del primo piano verso la piazzetta, e poi tutte le sale della fronte del palazzo, salvo quella d'angolo verso la via dei Fiori; ed ha pertanto pur dovuto asportare tutta la ricca sua serie di sculture e di calchi in gesso.

Le sculture ed i calchi di opere di artisti contemporanei, per concessione del Municipio, vennero depositate in Castello.

I calchi in gesso dalle opere antiche e da quelle del medioevo e del rinascimento, vennero ritirati parte nelle scuole, parte nei magazzini.

Però non tutti i gessi necessari per l'insegnamento trovarono posto nelle scuole ed ogni tanto di parecchi di quelli depositati nei magazzini vien fatta ricerca e trasporto nelle scuole, operazione che non si può compiere facilmente, né senza danni agli stessi calchi, a cagione dell'ingombro dei magazzini per tanti gessi ivi ricoverati. Inoltre, per tutto il tempo che i calchi sono nei magazzini, non solo ne è sottratta la vista agli alunni, ma ne è pur sottratta l'utilizzazione per l'insegnamento della storia dell'arte [...]

La Presidenza dell'Accademia chiede così l'autorizzazione ad esporre «i calchi di maggiore importanza» in locali e corridoi del Regio Istituto lombardo e dell'Osservatorio astronomico, e

per tutto ciò che si riferisce alla diffusione della cultura nella nostra gioventù, spera che vorranno renderle possibile anzi agevolare l'attuazione di questo provvedimento, tanto più considerando che all'estero, nei palazzi delle principali scuole di Belle Arti, i giovani hanno per lo appunto agio di contemplare nei corridoi e negli ambienti di passaggio, non solo i calchi dei principali capolavori dell'arte antica, ma anche i calchi dei principali capolavori dell'arte italiana del medio evo e del rinascimento, massime di quelli di Firenze, di Roma, di Napoli e di Venezia.

XXV

1903

ASAB, Carpi, A.V.10

Elenco di calchi in gesso posseduti dall'Accademia di Brera, in cui sono riportati in lire i rispettivi valori delle «forme buone» e dei «getti». A pagina 7 sono elencate:

Opere del bambaja	Forme buone	Getti
Statua giacente di Gastone de Foix	£ 400	£ 200
I calchi di tutti i frammenti sparsi di monumenti di quell'artista: statuette, fregi, bassirilievi, lesene ecc. ecc.; calchi eseguiti nel 1872 per provvedimento del Ministro Cesare Correnti e depositati nel Museo Archeologico di Milano.		

XXVI

1906

ASAB, Carpi, A.V.10, fasc. «Atti inerenti calchi in gesso offerti in dono dal formatore Pierotti 1907»

Catalogo a stampa della ditta Pierotti. Il frontespizio recita:

Catalogo dei monumenti, statue, bassorilievi e ornamenti in gesso di varie epoche che si trovano presso Pietro Pierotti, formatore delle R. Gallerie, premiato più volte con Medaglie d'oro e d'argento. Milano. Si eseguono lavori in bronzo, terra cotta, cemento. Ricco materiale per scuole di plastica e disegno. Milano, Tipografia Ghezzi Giovanni, via Ospedale n. 1. 1906.

Le opere sono elencate nel fascicoletto con un rimando in numeri progressivi a una «Tavola», verosimilmente un album di illustrazioni, su cui vedi n. 26. Riguardo ad alcune opere citate vedi nn. 21-24 («Mezzo fregio dell'urna Birago») e 32 («Monumento Valli» e rilievi cremonesi, da identificare in quelli del Briosco e Gian Giacomo Della Porta nell'arca dei santi Pietro e Marcellino in Duomo, citata nell'elenco alla voce precedente, con attribuzione a Gian Cristoforo Romano).

pag.	tav.		prezzo
Sculture di Milano			
2	30	Pezzo del Monumento a Gastone Foix, opera di Agostino Busti	L. 2500
	(31a)	Monumento Valli di Agostino Busti, chiesa delle Grazie	100
Sculture di Cremona			
3	45	Bassorilievi di Agostino Busti	l'uno 50
Bassorilievi diversi			
4	81	Grandi rilievi del monumento a Gastone de Foix di Agostino Busti detto Bambaja - Battaglia di Brescia	200
	82	Battaglia di Ravenna	200
	83	Funzione funebre	200
	84	Rilievi più piccoli	l'uno 100
	85	Trofei da guerra	50
	86	Piccoli rilievi con battaglie	50
	87	Pezzo di guscio del Sarcofago	80
	88	Cartellina	5
	89	Pilastrelli con trofei	l'uno 20
	90	La bara colla statua	1000
	91	Apostoli	l'uno 30
	92	Figurette diverse	l'una 30
Materiale didattico			
9	3	12 Pilastrini del Mon. a Gaston de Foix	12
	26	Monumento Valle del Busti, Milano	100
	27	Cimasa e base dello stesso	40
10	49	Mezzo fregio dell'urna Birago, Milano	30
	50	Testa di detta urna	50
11	97	2 Lesenette del Mon. Gaston de Foix Agostino Busti	10
	98	2 Pilastri del Mon. Gaston de Foix Agostino Busti	8
	111	Pilastri a trofei da guerra di Agostino Busti	l'uno 40
	124	2 Grifoni del Mon. Vimercati del 1500, Duomo Milano	10
12	172	2 Fodrine ornate del Bambaja	20

XXVII

1906

ALAPRF, 730.74.CAM.01

Catalogo a stampa della ditta Carlo Campi. Il frontespizio recita:

«Campi Carlo, Milano, via Moscova n. 64. Fornitore Regie Accademie. Scuole. Musei. Catalogo riproduzioni in gesso di opere d'arte: Scultura, Bassorilievo. Architettura. Dal Vero. Milano, ottobre 1906»

Le opere sono elencate nel fascicoletto con un rimando in numeri progressivi a una «Tavola», cioè alle pagine di un «Album illustrato» menzionato sullo stesso frontespizio, di cui purtroppo non si conosce alcun esemplare. Le pagine presentano due tipi diversi di incolonnamenti, forse dovuti all'utilizzo di matrici da precedenti cataloghi. Sugli «Angeli di Bambaja» e i pezzi del «Monumento Valle» si veda n. 32.

pag.	tav.		prezzo
Tav. n. 34			
17	13-14	Angeli di Bambaja. Alt. m. 1,20, largh. M. 049. Cadauno	L. 18
Tav. n. 37			
20	21	Cimasa Monumento Valle nella chiesa delle Grazie in Milano	10
	22	Base Monumento Valle nella chiesa delle Grazie in Milano	8
Tav. n. 44 – Teste e maschere			
28	11	Gaston de Foix	8
Tav. n. 45			
29	16	Madonna del Bambaja, esistente in casa Taccioli a Varese. Altezza m. 1,15	90
	17	Piedistallo della Madonna del Bambaja. Altezza m. 035, larghezza m. 0,50	25

XXVIII

S.d. (1906-1907 ca.)

ASAB, Carpi, A.V.10, fasc. «Atti inerenti calchi in gesso offerti in dono dal formatore Pierotti 1907»

Lettera di Edoardo Pierotti, con allegato un catalogo a stampa della ditta, datato 1906, indirizzata al Ministro della Istruzione Pubblica:

Eccellenza,

Il sottoscritto formatore, che fornì di lavori molti Musei d'Europa e d'America, fra i quali il Museo Reale di Berlino, i tre Musei d'Inghilterra, South Kensington, Edimburg Museum e Dublin Museum, nonché quelli Copenaghen, Bruxelles, Dresda, Pietroburgo, Svezia e i Cosmopolitani di Nuova York, si trova avere una ricca raccolta di Monumenti, bassorilievi, statue, e pezzi architettonici diversi dei migliori artisti del rinascimento.

Tante belle riproduzioni stanno infruttuose nel suo studio; ora sarebbe a proporre all'E.V. Ill.ma che tanto si è preso a cuore l'impegno per il risveglio artistico del nostro paese, che tali esemplari possano essere raccolti in un locale, affinché gli artisti si possano attingere quelle cognizioni che possano tornar utili per il perfezionamento dell'arte loro.

A tale scopo, sarebbe disposto a cedere gratuitamente quanto ora tiene nel suo studio, purché sia a carico del Governo l'assetto e messa al porto di tali opere, il quale incarico però desidererebbe fosse a lui dato, come colui che avendone fatti i calchi, meglio conosce gli

originali, e quindi maggior sicurezza e speditezza nel lavoro. Per far ciò però bisognerà pensare ad un locale qualunque per l'assetto dei pezzi stessi, per non ingombrare il locale adibito a galleria. Si prega unire l'elenco dei calchi. Colla speranza l'E.V. Ill.ma vorrà prendere a cuore tale proposta che di sicuro tornerà di sommo [...] dell'Arte nostra, colla massima stima [...],
 Edoardo Pierotti.

XXIX

S.d. (1906-1907 circa)

ASAB, Carpi, A.V.10, fasc. «Atti inerenti calchi in gesso offerti in dono dal formatore Pierotti 1907»

Elenco di calchi di Edoardo Pierotti, manoscritto, con timbro tondo in alto a sinistra «Edoardo Pierotti. Modellatore. Via Commenda. Milano». Sono riportate le seguenti opere del Bambaia o reputate tali:

Certosa di Pavia	
G. Giacomo Della Porta e Agostino Busti detto il bambaia	Bassorilievi e lesene del Pronao della Chiesa istoriate, colla posa della prima pietra, consagrazione del tempio, e funzione funebre di G. Galeazzo Visconti
Busti e Amedeo	Finestrone completo della facciata della Chiesa
Busti detto il Bambaia	Raccolta dei pezzi del Monumento a Gaston de Foix

XXX

S.d. (1906-1907 circa)

ASAB, Carpi, A.V.10

Elenco manoscritto di calchi di Edoardo Pierotti (intitolato «Elenco dei Monumenti, Statue, Basso e altorilievi e decorazioni diverse che si trovano presso Edoardo Pierotti»). Sono riportate le seguenti opere del Bambaia o reputate tali (anche in questo caso, i bassorilievi cremonesi attribuiti al Bambaia devono essere quelli del Briosco e di Gian Giacomo Della Porta nell'arca dei santi Pietro e Marcellino in Duomo [vedi doc. XXVI, e n. 32], citata nell'elenco alla voce precedente, con attribuzione a Gian Cristoforo Romano):

Certosa di Pavia

- Altorilievi di fianco all'altare del Coro opera di Benedetto da Vairano e A. Busti
- Fianchi del Pronao cogli altorilievi e le lesene opera di A. Busti, Benedetto da Vairano e G. G. Della Porta

Scolture di Cremona

- Bassorilievi di A. Busti

Scolture di Milano

- Pezzi del Mon. a G. de Foix op. di A. Busti.

XXXI

S.d. (1907- ante1925)

BACS, Op. E. 152

Fascicolo a stampa senza data, intitolato *Il Museo Campi Carlo*. Riporta un estratto del catalogo della ditta, preceduto dall'intestazione «Saggio delle riproduzioni della collezione ditta Campi Carlo, Milano, via Brera 17 (estratto dal catalogo generale)». Il fascicolo reca alcune illustrazioni degli interni della gipsoteca e le opere sono elencate senza numeri progressivi e senza l'apporto di tavole illustrate. Sono citati i seguenti calchi da opere del Bambaia:

pag.		altezza	prezzo
18	Gastone di Foix” di A. Busti detto Bambaja, Milano, Castello Sforzesco (1479-1538)	m. 0,70	L. 500
20	Due bassorilievi “Angeli” di Bambaja Cadauno	1,20	22

XXXII

1932

BACS, Op. C. 1924

Catalogo della gipsoteca Vallardi, con le seguenti indicazioni nel frontespizio: «Gipsoteca Vallardi. Già Museo Campi. 6000 modelli riproducenti le più belle opere di architettura e di scultura antica e moderna, sacra e profana. Catalogo generale compilato dal Prof. Arch. Alfonso Du-Bois. 1932-a.X. Milano. Antonio Vallardi Editore, Via Stelvio 22».

A p. 2, precedute dall'indicazione «Importante» sono riportate alcune note, tra cui il significato dell'asterisco (*) abbinato ad alcuni pezzi del catalogo:

Con il recente acquisto fatto dalla Casa di un ricco materiale appartenente alla raccolta Pierotti, la Gipsoteca Vallardi si è arricchita di notevoli soggetti elencati nell'ultimo capitolo del presente Catalogo, i quali non figurano nel Catalogo illustrato. Tutti i soggetti portano impresso lo speciale timbro della Casa, la quale ha l'esclusivo diritto di riproduzioni dei propri modelli. I soggetti segnati con asterisco sono di assoluta proprietà della ditta Vallardi. La riproduzione è vietata a termine di legge.

Nelle pagine del catalogo, i numeri progressivi abbinati sulla sinistra a ciascun pezzo fanno medesimo riferimento alle figure contenute nelle tavole fotografiche di un album, di cui sono pervenuti alcuni esemplari.

Lo schema seguente, preceduto dalle note, riporta le trascrizioni integrali delle voci relative a tutti i calchi da opere del Bambaia, sicure, presunte, o già indicate come tali. È da notare che i prezzi riportati risultano identici nelle edizioni del catalogo del 1930 e del 1932, ad eccezione di quello del ritratto funebre, che nel 1930 ammontava a 2600 lire; la «Lesena del Monum. A Gastone di Foix dello scultore Bambaia»

è in realtà il pilastrino firmato «Aug. Busti Opus», proveniente dal monumento Orsini, oggi al Castello Sforzesco (FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 4, pp. 24-26); per il «Cristo legato» e i pezzi del «monumento Valle» vedi n. 32; la «Testa di Gastone di Foix» è un calco del volto del ritratto giacente del monumento funebre.

pag.	n.		misure	prezzo
Tavola 13 Frammenti gotici				
12	21	Cimasa del monumento Valle, nella Chiesa della Grazie, in Milano	m. 0,70-0,60	L. 68
	22	Base del monumento Valle, nella Chiesa della Grazie, in Milano	0,25-0,8545	52
Tavola 24 Capitelli e frammenti romanici. Ornati di Venezia				
18	18	Lesena del Monum. A Gastone di Foix dello scultore Bambaia	0,83-0,20	32
Tavola 31 Targhe e medaglie della Chiesa delle Grazie in Milano ed altri particolari decorativi				
22	*20	Cristo legato, tabernacolo esistente nel Museo archeologico di Milano dello scultore Bambaia	0,50	48
	*29	Base del monumento a Gastone di Foix	0,30-1,00	100
Tavola 54 Fregi, lesene, targhe. Gruppi classici ridotti				
30	*41	Testa di Gastone di Foix	0,35	40
Tavola 73 Statuaria. Venere di Milo. Gallo Morente. Torso del Belvedere. Testa di Davide di Michelangelo. Busti e sculture diverse				
43	*28	Madonna, del Bambaja (1479-1538), esistente in casa Taccioli, in Varese	1,15	500
	29	Piedistallo della Madonna, del Bambaja	0,35-0,50	70
Tavola 77 Il Davide di Donatello. Statuaria di Michelangelo ed altri capolavori				
45	*7	Statua (sarcofago) di Gastone di Foix, di Agostino Busti detto il Bambaia (1479-1538) nel Castello Sforzesco di Milano	0,70-2,20	2200

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Il ‘libro-album’ delle stoffe di Luigi Vassalli

Elvira D’Amicone e Massimiliana Pozzi Battaglia*

Oggetto insolito o attualità di una tradizione tessile? Campionari di tessuti antichi e moderni.

Il ‘libro-album’ delle stoffe Vassalli insieme a due scatole di tele è conservato a Milano presso le Raccolte d’Arte Applicata, inv. T. 1099-1173. Si tratta di un volume di formato in-piano delle seguenti misure: altezza 52,3 cm e larghezza 37 cm e si compone di 33 fogli con 74 campioni e 12 appunti manoscritti. La copertina riporta il seguente testo: «Tele e Tessuti da sarcofagi di Mummie Egizie - Raccolte da Luigi Vassalli Bey – 1867», ma la data non deve essere considerata come *terminus ante quem*, poiché appunti manoscritti e provenienze dei reperti riportano a ritrovamenti anche del 1881 (FIG. 1)⁽¹⁾.

Rispetto agli attuali canoni conservativi, sicuramente valutiamo con perplessità il modo di ‘archiviare’ le stoffe dell’Egitto faraonico, riportate alla luce dal Vassalli nell’ambito delle importanti scoperte nei siti d’Egitto nella seconda metà dell’Ottocento, sebbene ci sia anche suggestione per un aspetto dell’esperienza archeologica, appassionante e straordinaria, per le persone che la vissero ed i ritrovamenti che vi avvennero. Tuttavia riteniamo che il modo di valutare e praticare la conservazione abbia una componente storicistica e che l’attuale patrimonio di conoscenze sia il frutto delle pregresse esperienze, maturate a seguito di ritrovamenti, tipologie di materiali e loro esiti a millenni di distanza da lavorazione, impiego ed abbandono. Apportata questa riflessione, vorremmo soffermarci su un aspetto, che riteniamo particolarmente significativo per il rapporto del ‘libro-album’ del Vassalli con il suo tempo e con più generali pratiche nella produzione tessile.

A tutti sono noti i campionari in uso nelle sartorie, la cui attualità cela secolari tradizioni ben radicate nella storia. Dal 1 marzo a settembre del 2012 presso i Musei Capitolini di Roma la mostra “Lux in arcana – L’Archivio Segreto Vaticano” ne ha esposto alcuni suggestivi esemplari del 1734⁽²⁾. Si tratta dei due campionari di stoffe delle ditte dei lanaioli fiorentini Ciseri e Colzi fondaci e Francesco Mazzoni con esemplari di tessuti selezionati per rispondere alle committenze di monasteri e con-

venti, che si servivano dell'uno o dell'altro fornitore per la confezione di abiti religiosi. Un secolo dopo la produzione industriale tessile li adotta come strumento di presentazione dei propri articoli e un consistente *corpus* di libri campionario dalla metà dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento è conservata nel Museo Studio del Tessuto (MuST) di Como, afferente alla Fondazione Ratti⁽³⁾. Segnaliamo in particolare i 2500 esemplari appartenenti alla società Chavent Père et Fils di Lione, che documentano l'attività della compagnia francese dagli anni Sessanta dell'Ottocento. L'importante ditta ci collega ad un significativo evento della cultura del XIX secolo: l'esperienza delle Esposizioni Universali, destinate a celebrare le «magnifiche sorti



FIG. 1 - 'Libro-album' di Luigi Vassalli, 1867, inv. T. 1099-1173. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

progressive dell'umanità», dovute al progresso della scienza e della tecnica. La partecipazione della ditta alla manifestazione del 1894 a Lione le consente di meritare il Diploma Grand Prix, uno dei maggiori riconoscimenti. Si aggiudicano lo stesso premio i lanieri biellesi, che partecipano all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910 con ventinove campionari di particolare bellezza per presentazione e contenuto, testimoniate dagli unici quattro esemplari rimasti, esposti alla mostra "Campioni di stoffa", allestita in Biella, località Pray, Fabbrica della ruota, dall'11 settembre al 20 novembre 2011. Ne abbiamo selezionato l'esemplare appartenente alla Società laniera F. Lora Totino di Pray (FIG. 2). Ulteriori campionari degni di museo sono



FIG. 2 - Campionario della Società laniera F. Lora Totino di Pray (Biella), presentato all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1910 con conseguimento del Premio Grand Prix. Pray, Fondo Lora Totino del Lanificio Felice Lora Totino

quelli di un altro industriale tessile di Lione, Bianchini Ferrier, i cui raccoglitori tra il 1890 e il 1910 sono stati acquisiti nel 2011 dal Museo della Nuova Zelanda Te Papa Tongarewa di Wellington⁽⁴⁾.

Questa caratteristica tradizione di presentare i vari tipi di stoffe in raccoglitori-campionari dovette sicuramente essere di riferimento agli archeologi e collezionisti della metà del XIX e dell'inizio del XX secolo, che vissero nel periodo della riscoperta delle testimonianze della tessitura antica, l'egizia in primo luogo a ragione delle condizioni climatiche, particolarmente favorevoli alla loro conservazione⁽⁵⁾. In questo ambito due furono i settori che si arricchirono di questa documentazione: il periodo faraonico con le innumerevoli metrature di bende e teli funerari di lino, che



FIG. 3 - Copertina del catalogo Gayet all'esposizione Universale del 1900 a Parigi. Biblioteca privata

avvolgevano le mummie e che in aggiunta erano deposte nel corredo, e il periodo copto, cioè l'Egitto cristiano, con straordinarie produzioni di lino e lana, dotate di inserti policromi decorati, così da essere equiparate a materiali storico artistici e per questo spesso conservati in questo tipo di musei. Non dobbiamo stupirci se il Vassalli per le stoffe di età faraonica e il Gayet, il celebre artefice della scoperta dell'area archeologica di Antinoe e delle sue sepolture di età copta, ritennero corretto affidare i loro straordinari ritrovamenti a questi campionari, che in forma di libro-album consentissero la visione dei reperti in modo degno e sequenziale alla loro natura di materiali tessili. Inoltre in occasione dell'Esposizione Universale del 1900 a Parigi il Gayet realizza la copertina del suo catalogo come una pagina di campionario con i frammenti tessili posti a cornice del titolo in analogia alla composizione del libro-album tessile, acquistato nel 1983 dalla Henry Art Gallery dell'Università di Washington insieme ad un altro esemplare (FIGG. 3-4)⁽⁶⁾. La stessa soluzione di libro-album è adottata dal collezionista di antichità egizie ed orientali Georges Labit per le stoffe della sua raccolta, donata alla città di Tolosa nel 1912⁽⁷⁾. Possiamo considerare la scelta dei libri-album per le stoffe antiche come un percorso obbligato nell'ambito delle tradizioni del settore, che ci può meravigliare in base agli attuali standard conservativi, ma che all'epoca doveva costituire un riferimento costante. Il rapporto con ulteriori pratiche, desunte da altri ambiti è riferibile anche all'interno del libro-album Vassalli.

I frammenti tessili sono tenuti in sede sulle pagine da fascette di carta e nei casi in cui sono particolarmente grandi, sono piegati ed occupano un'unica pagina. Vi tro-



FIG. 4 - Album tessile di Albert Gayet, inv. 83.7-1 to 83.7-73 (recto e verso). Seattle, The Henry Art Gallery, University of Washington

viamo analogie con le tavole degli erbari, che hanno mantenuto tale pratica e con gli album fotografici, che hanno progressivamente sostituito le fascette con angolari o più semplici tagli nella pagina, in cui inserire i vertici delle stampe. Particolarmente conforme ci sembra il riferimento agli erbari, di cui presentiamo un esemplare della *Flora sinaitica e di Palestina* del Museum Biblicum di padre Ubach presso l'abbazia di Montserrat in Spagna (FIG. 5)⁽⁸⁾. *A latere* di ogni ramoscello o fiore o foglia



FIG. 5 - Erbario di padre Ubach, *Ficus Sycomorus*. Abbazia di Montserrat (Spagna), Museum San Millán



FIG. 6 - Annotazione del Vassalli (sopra) e Frammenti di lino fine dalla piramide di Unis (sotto), inv. 1109 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

figura l'appropriata didascalia come nel 'libro delle stoffe' Vassalli. Così composto in ogni suo elemento il particolare raccoglitore si collega ad abitudini 'maestre' di predisposizione alla presentazione e conservazione di campioni e oltre il contenuto archeologico costituisce l'interessante testimonianza di un'epoca e dei suoi protagonisti, che cercarono nelle tradizioni della loro cultura i modi più propri per preservare la memoria delle loro scoperte.

Segnalazioni integrative di tessuti Vassalli in altre collezioni.

Oltre quanto illustrato in relazione allo specifico contenitore-libro riteniamo importanti le seguenti due segnalazioni, relative ad altre stoffe Vassalli, conservate in altri



FIG. 7 - *Due frammenti di lino finissimo* alla piramide di Pepi I, inv. 1163 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

musei. La prima è relativa a frammenti di bende, donati nel 1887 al Museo Egizio di Firenze dalla vedova Vassalli. L'interesse del materiale è aumentato dalla didascalia, che le attribuisce alla mummia del faraone Unis della V dinastia, contesto archeologico cui appartengono anche i frammenti 11, 49 e 67 del 'libro' milanese del Vassalli⁽⁹⁾. I reperti sono di notevole importanza, perché incrementano la documentazione di una sepoltura regale di considerevole rilevanza, cui appartengono i più antichi testi delle Piramidi, iscrizioni di rituali religiosi per il destino ultraterreno del faraone. La seconda segnalazione è relativa a due frammenti, attribuiti dal Vassalli alle prime dinastie e provenienti da Saqqara⁽¹⁰⁾. Entrambi i reperti sono di straordinaria importanza, perché lavorati con frange a *bouclée*, tecnica applicata alla

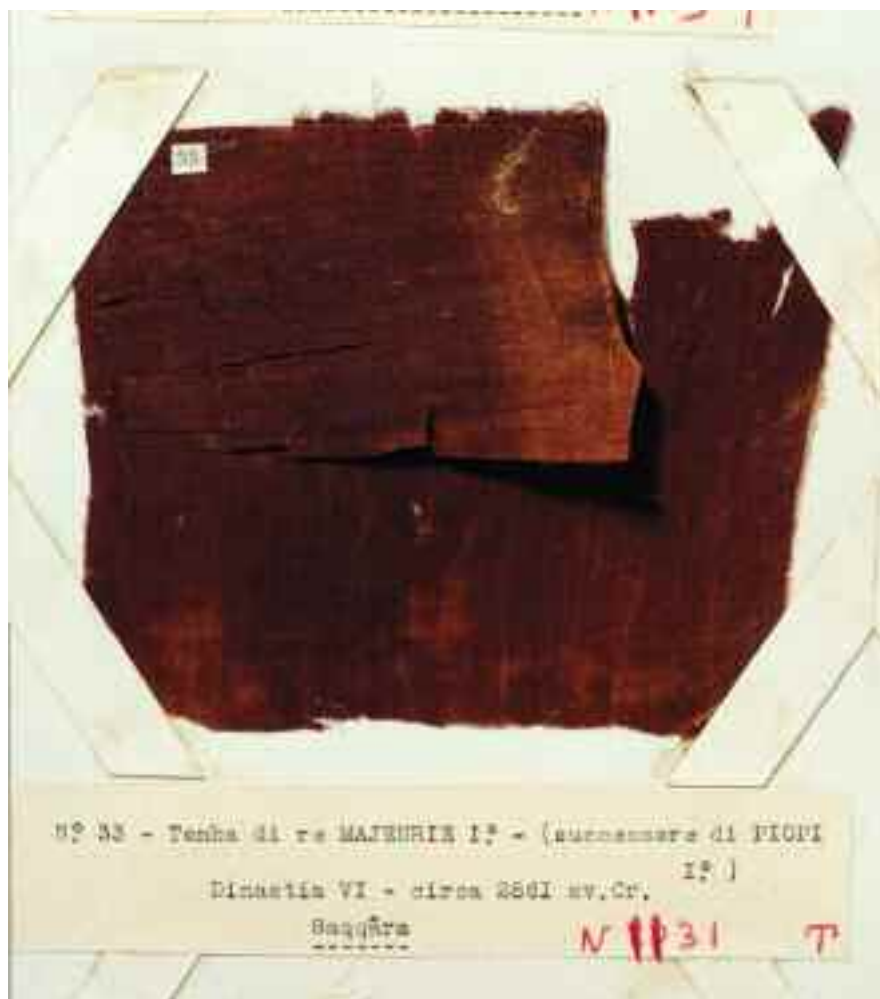


FIG. 8 - Frammento di lino reale impregnato di sostanze grasse, inv. 1131 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

realizzazione di biancheria da letto, di cui eccezionale testimonianza sono le ‘coperte’ dei letti della tomba dell’architetto Kha, conservati al Museo Egizio di Torino⁽¹¹⁾. Qualora la datazione Vassalli fosse corretta, sarebbero le più antiche testimonianze di questo tipo di articoli di corredo domestico. Al fine di creare una rete di riunificazione di materiali da identici contesti, ma conservati in vari musei per vicende connesse alla loro riscoperta, a cura delle scriventi è stato attivato il “Progetto Osiris”, cui si riferisce la successiva parte del presente contributo e che ha incluso esemplari dal ‘libro-album’ delle stoffe Vassalli.

Le tele del ‘libro-album’ Vassalli nel progetto Osiris

Per la loro importanza le tele Vassalli sono state considerate per l’immissione nel progetto Osiris, ideato da Massimiliana Pozzi Battaglia diversi anni fa nell’ambito di una progettualità europea non condotta a termine per ragioni tecniche sopraggiunte e attivato nel 2010 grazie all’appoggio della Direzione Generale per i Beni Archeologici del Ministero nelle figure del già Direttore Generale Stefano De Caro



FIG. 9 - Frammento di lino reale impregnato di sostanze grasse, inv. 1138 T, dal ‘libro-album’. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d’Arte Applicata

e di Jeannette Papadopoulou, dirigente della stessa Direzione Generale Servizio III per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale. La collaborazione con l'egittologa Elvira D'Amicone, già presso il Museo Egizio di Torino e inserita nel progetto come coprogettista, è stata preziosa per svilupparne particolari aspetti⁽¹²⁾. Il sito web mantiene la sua vitalità grazie all'appoggio del nuovo Direttore Generale Luigi Malnati⁽¹³⁾. Il progetto ha fin ora raccolto i dati di tredici collezioni per un totale di duecento cinquanta schede-reperto realizzate su una selezione, caricata sulla piat-



FIG. 10 - Frammenti di lino comune, inv. 1102 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 11 - Frammento di lino finissimo, inv. 1152 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 12 - Frammento di lino reale, inv. 1099 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 13 - *Frammento di lino reale*, inv. 1161 T., dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 14 - *Telo di lino con macchie di essenze grasse a disegno romboidale*, inv. 1174 T, scatola 14. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 15 - *Due teli di lino fine*, scatola 14bis, cartella 22. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

taforma informatica dell'Istituto di Cibernetica "E. Caianello" del CNR di Napoli⁽¹⁴⁾. Tutte le schede sono redatte in tre lingue: italiano, inglese e arabo. Le stoffe Vassalli hanno fatto parte della prima presentazione del progetto alla XIV Borsa Mediterranea del Turismo Archeologico, tenutasi a Paestum tra il 17 e il 20 novembre 2011⁽¹⁵⁾. Se ne riportano le schede, organizzate cronologicamente e che hanno dato rilevanza in particolare ai lini regali, di eccezionale importanza soprattutto per gli esemplari pertinenti alle sepolture dei faraoni della V dinastia, epoca fondamentale per il potere regale, destinato a breve a subire una profonda crisi politica, e per la sua legittimazione religiosa, cui appartengono i primi testi scritti all'interno delle Piramidi (*Testi delle piramidi*)⁽¹⁶⁾. Gli appunti redatti dal Vassalli relativi alle stoffe integrano la documentazione archeologica con importanti informazioni sulle scoperte, in taluni casi tra le maggiori del tempo, a cui il patriota milanese partecipò nella funzione di ispettore agli scavi, assunta in Egitto per nomina del direttore del Servizio delle Antichità, Auguste Mariette⁽¹⁷⁾. Per il profondo affetto del Vassalli nei confronti della città natale, per la quale aveva combattuto al fine dell'unità d'Italia,



FIG. 16 - Frammento di lino comune color crema con cimosa a colore bruno, inv. 1115 T, dal 'libro-album'. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco conserva un magnifico album di acquarelli e grazie all'amicizia col barone Emilio Cornalia, direttore del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, la città ricevette numerosi crani e specie di animali oltre alla collezione personale di Vassalli di pietre e fossili, materiale per la maggior parte perso coi bombardamenti del 1943; infine ancora oggi il Museo del Risorgimento di Milano conserva la sua sciabola di ufficiale e varie decorazioni al valore⁽¹⁸⁾.

*A Elvira D'Amicone, già Direttore Coordinatore Archeologo presso l'ex Soprintendenza al Museo delle Antichità egizie di Torino e docente di "Materiali dell'arte egizia e loro conservazione" nell'Università degli Studi di Torino nell'anno accademico 2004- 2011, si devono i capitoli *Oggetto insolito o attualità di una tradizione tessile? Campionari di tessuti antichi e moderni e Segnalazioni integrative di tessuti Vassalli in altre collezioni*, mentre Massimiliana Pozzi Battaglia, della Società Cooperativa Archeologica (SCA) e ideatrice e coordinatrice del "Progetto Osiris", è autrice del capitolo *Le tele del 'libro-album' Vassalli nel 'Progetto Osiris'* e delle *Schede* delle opere.

NOTE

- ⁽¹⁾ Elenco delle stoffe del 'libro-album' Vassalli e degli ulteriori esemplari conservati presso le Raccolte Extraeuropee in G. LISE, *Un Importante repertorio di tessuti di lino dell'antico Egitto al Castello Sforzesco, Milano*, «Rassegna di studi e di notizie», II (1974), pp. 207-216 e C. PAGGI COLUSSI, *La raccolta di tessuti di Luigi Vassalli Bey presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni*, in *L'egittologo Luigi Vassalli (1812-1887). Disegni e documenti nei Civici istituti culturali milanesi*, Milano 1994, pp. 177-180; per alcuni tessuti esposti nella mostra dedicata al ruolo dell'Italia nella riscoperta dell'antico Egitto prima e dopo l'Unità con sezione dedicata al Vassalli si rimanda a M. POZZI BATTAGLIA, *Tele e tessuti da sarcofagi di mummie egizie raccolte da Luigi Vassalli Bey. 1867 e Quattro teli di lino della scatola 14 di Luigi Vassalli Bey*, in *Il fascino dell'Egitto. Il ruolo dell'Italia pre e post unitaria nella riscoperta dell'antico Egitto*, catalogo della mostra (Orvieto, Fondazione per il Museo "C. Faina" e Fondazione Cassa di Risparmio di Orvieto, 12 marzo – 2 ottobre 2011) a cura di E. D'Amicone, M. Pozzi Battaglia, Pisa 2011, pp. 39-40. Itinerario nelle stoffe del 'libro-album' connesso alle riscoperte ed alla loro importanza storico archeologica in E. D'AMICONE, M. POZZI BATTAGLIA, *De Guiza a Tebas con el "Libro" de las telas de Luigi Vassalli*, in *Moda y belleza en el antiguo Egipto*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Egipci, 20 ottobre 2011 – 20 luglio 2012) a cura di E. D'Amicone, Barcelona 2011, pp. 148-161; ulteriore presentazione del 'libro' e scatola di stoffe Vassalli e di tele di mummia alle schede *Album e scatole con frammenti di tele e tessuti, Frammento di telo di mummia e Frammento di telo di mummia*, in *Un egittologo garibaldino milanese: Luigi Vassalli bey*, catalogo della mostra, (Milano Castello Sforzesco, 6 luglio – 30 settembre 2012), a cura di R. La Guardia, F. Tiradritti, Milano 2012, schede 64-64b, pp. 72-73.
- ⁽²⁾ <<http://www.luxinarcana.org>> (18-04-2012).
- ⁽³⁾ <<http://www.fondazioneratti.org>> (18-04-2012).
- ⁽⁴⁾ <<http://www.collections.tepapa.govt.nz>> (18-04-2012).
- ⁽⁵⁾ Dobbiamo alle particolari condizioni climatiche dell'Egitto la conservazione di materiali di grande deperibilità dai papiri, ai reperti vegetali – quali foglie e fiori secchi – agli alimenti, dai pani, alle uova, ai frutti, alle cesterie e stuoie, al cuoio e alla pittura nella sua cospicua consistenza qualitativa e quantitativa. Su questi aspetti di grande suggestione, oltre che di notevole importanza scientifica, si rimanda ai seguenti due contributi specifici: E. D'AMICONE, *La conservación de los materiales egipcios y los colores de la vida eterna en los de madera de "los jardineros del templo de Amon"*, in *Sarcófagos del antiguo Egipto*, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Egipci, 13 marzo 2008 – 13 aprile 2009), a cura di E. D'Amicone, Barcelona 2008, pp. 26-29; e E. D'AMICONE, *La straordinaria conservazione dei materiali egizi: una situazione particolare*, in *Antico Egitto mai visto*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 30 maggio – 8 novembre 2009) a cura di E. D'Amicone e M. Pozzi Battaglia, Trento 2009, pp. 331-340.
- ⁽⁶⁾ Cartoni con tessuti dagli scavi Gayet sono conservati anche al Louvre (F. CALAMENT-DEMERGER, *Carton "Guimet" de tissus*, in *Antinoe cent'anni dopo*, catalogo della mostra [Firenze, palazzo Medici Riccardi, 10 luglio – 1 novembre 1998], a cura di L. Del Francia Barocas, Firenze 1998, pp. 34-35. Per gli albums Gayet conservati alla Henry Art Gallery si vedano N. HOSKINS, *The Text Album*, in *Antinoe... cit.*, p. 231 e nella monografia N. ARTUR HOSKINS, *The Coptic Tapestry Album and the archaeologist Albert Gayet*, Washington 2004.

- (7) Pagine del 'libro-album' con stoffe giapponesi in http://www.museedesconfluences.fr/musee/conferences_colloques/colloques/2007_histoire_collections/actes/collanges.htm (18-04-2012) e sul collezionismo egizio del Labit, che comprende anche una sezione tessile copta, si vedano i cataloghi di J.C. GUILLEVIC, *La collection des tissus coptes du Musée Georges Labit*, Toulouse 1976 e A. LORQUIN, *Etoffes égyptiennes de l'Antiquité tardive du musée Georges Labit*, Paris-Toulouse 1999.
- (8) Su tale erbario cfr. P. RAMON TRAGAN, *Il Museum Biblicum di padre Bonaventura Ubach e le piante dell'habitat delle sacre Scritture*, in *Nei giardini del faraone. Tra piante e fiori dell'antico Egitto e storie della loro riscoperta*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Scienze Naturali, 11 maggio – 15 settembre 2013), a cura di A. Actis Caporale, E. D'Amicone, E. Giacobino, M. Spini, Torino 2013, pp. 80-91, figg. 1-4.
- (9) Le bende fiorentine hanno il numero di inventario 9936 e sono pubblicate in P. QUAGLIARELLA, *Catalogo dei tessuti*, in *I tessuti del Museo Egizio di Firenze*, a cura di M.C. Guidotti, Firenze 2009, p. 19, mentre i frammenti del faraone Unis del 'libro' milanese del Vassalli in D'AMICONE, POZZI BATTAGLIA, *De Guizas a Tebas...* cit. n. 1, pp. 149-150.
- (10) I frammenti sono conservati all'University College di Londra, inv. UC 38955 e sono consultabili al sito <<http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/saqqara/archive/uc38955.gif>> (18-04-2012).
- (11) Sulla scoperta della tomba e il suo eccezionale corredo, tra cui le 'coperte' citate cfr. E. SCHIAPARELLI, *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto. II. La tomba intatta dell'architetto Cha*, Torino 1927.
- (12) Attualmente Stefano De Caro è Direttore Generale dell'ICCROM e il progetto è consultabile al sito <<http://www.osiris.beniculturali.it>> (18-04-2012) e <osiris.lab32.org> (18-04-2012).
- (13) Finalità del progetto è la documentazione sistematica dei materiali archeologici di origine egiziana presenti nelle collezioni 'minori' italiane, integrata dalla relativa documentazione fotografica e dalle indicazioni topografiche delle aree di provenienza originarie nonché dei luoghi di ulteriore dispersione dei frammenti pertinenti alla stessa opera o di ulteriori materiali appartenenti allo stesso contesto archeologico. Naturalmente il progetto prevede di raccordi con gli altri studi e ricerche attive nel settore e con altri enti e istituti interessati al tema dell'antico Egitto e delle sue aree archeologiche. Per queste ragioni il progetto è stato chiamato 'Osiris', poiché recupera le parti 'smembrate' dell'antica storia d'Egitto come avviene nell'antico mito egizio con il corpo di Osiride, ucciso e smembrato dall'invidioso fratello Seth e ricomposto dalle cure della sposa Iside.
- (14) La scelta della piattaforma dell'Istituto di Cibernetica "E. Caianello" del CNR di Napoli è dovuta alla predisposizione alla catalogazione dei reperti archeologici ed egizi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, realizzato dal Soprintendente Stefano De Caro negli anni della sua dirigenza presso l'importante collezione museale.
- (15) Per la presentazione del sito da parte della Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale del Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) si rimanda al testo pubblicato sul sito <http://www.beniculturali.it/varie/Pubblicazioni/PAE-STUM_2011.pdf> (18-04-2012).
- (16) Questa componente cronologica e il collegamento delle stoffe alle importanti scoperte cui afferiscono sono le chiavi di lettura del contributo D'AMICONE, POZZI BATTAGLIA, *De Guiza a Tebas...* cit. n. 1.
- (17) Sul Vassalli cfr. M. POZZI BATTAGLIA, *Luigi Vassalli, un patriota, pittore ed egittologo*, in *Il fascino dell'Egitto...* cit. n. 1, pp. 29-30 e i siti <<http://www.osiris.beniculturali.it>> (18-04-

2012) e <<http://www.comune.milano.it>> (archivio Luigi Vassalli) (18-04-2012).

⁽¹⁸⁾ Sull'album di disegni cfr. F. TIRADRITTI, *L'album di disegni di Luigi Vassalli presso la Civica Biblioteca d'Arte di Milano*, in *L'egittologo Luigi Vassalli...* cit. n. 1, pp. 45-128 e successiva pubblicazione in *Un egittologo garibaldino...* cit. n. 1, schede 10a-y, pp. 30-40.

Schede

Si presentano qui le schede dei tessuti dal 'libro-album' Vassalli (nn. 1-8 e 11), integrate da esemplari conservati nelle due scatole (nn. 9 e 10), come da progetto Osiris.

1. Frammenti di lino fine (FIG. 6)

Antico Regno, V dinastia

Lino, cm 18 × 20

inv. 1109 T – «Tele e Tessuti da Sarcofagi di Mummie Egizie – Raccolte da Luigi Vassalli Bey – 1867» (da ora «Vassalli Bey – 1867»), n. 11

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Saqqara, piramide di Unis – lascito Vassalli

Lino fine impregnato di sostanze grasse fortemente ossidate. Al frammento si abbina un appunto del Vassalli datato 8 marzo 1881 (FIG. 6) che fa riferimento alla provenienza dal sarcofago di Unis aperto appunto nel 1881. Nella raccolta sono presenti altri due frammenti con la stessa attribuzione: inv. 1147 T («Vassalli Bey – 1867», n. 49) e inv. 1165 T («Vassalli Bey – 1867», n. 67).

2. Due frammenti di lino finissimo (FIG. 7)

Antico Regno, VI dinastia

Lino reale, cm 35 × 25

inv. 1163 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 65

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Saqqara – lascito Vassalli

Due frammenti di lino finissimo del tipo reale, il cosiddetto bisso, presentati in due direzioni diverse; si caratterizzano per le diverse colorazioni. Questi frammenti possono essere associati alla piramide di Pepi I grazie alla lettera riferita alla loro donazione redatta dal Vassalli su carta intestata del *Service des antiquités*, in cui Vassalli scrive che sono stati raccolti nel 1880 dentro la piramide di questo sovrano.

3. *Frammento di lino reale impregnato di sostanze grasse* (FIG. 8)

Antico Regno, VI dinastia

Lino, cm 12 × 12

inv. 1131 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 33

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Saqqara – lascito Vassalli

Frammento di lino fine del tipo reale che può essere associato alla piramide di Merenra grazie alla lettera collegata a questo reperto redatta dal Vassalli su carta intestata del *Service des antiquités*, in cui il Vassalli scrive che il frammento è stato raccolto dentro la piramide di Merenra aperta nel 1880. La stessa attribuzione, sempre grazie ad un appunto di pugno del Vassalli, vale anche per il frammento inv. 1138 T («Vassalli Bey – 1867», n. 40) e per l'inv. 1149 T («Vassalli Bey – 1867», n. 51).

4. *Frammento di lino reale impregnato di sostanze grasse* (FIG. 9)

Antico Regno, VI dinastia

Lino, cm 12 × 12

inv. 1138 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 40

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Saqqara – lascito Vassalli

Come l'inv. 1131 T («Vassalli Bey – 1867», n. 33) e l'inv. 1149 T («Vassalli Bey – 1867», n. 51) questo frammento di lino fine del tipo reale può essere associato alla piramide di Merenra, grazie ad un appunto manoscritto del Vassalli stesso.

5. *Frammenti di lino comune* (FIG. 10)

Medio Regno, XII dinastia

Lino, cm 17 × 11

inv. 1102 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 4

Stato di conservazione

Discreto

Provenienza

Meidum – lascito Vassalli

Due frammenti di lino comune con colorazione crema e bruna, raccolti presso la piramide di Medium, si caratterizzano per una trama semplice con cimosa, bordura di tessuto più fitto e resistente, a tre fili di trama su uno di ordito.

6. Frammento di lino finissimo (FIG. 11)

Nuovo Regno, XVIII dinastia

Lino reale, cm 18 × 14

inv. 1152 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 54

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Deir el-Bahari – lascito Vassalli

Frammento di lino finissimo del tipo reale, il cosiddetto bisso, diviso in due frammenti, attribuito dall'etichetta dattiloscritta a Tutmosi III. C'è fra le carte manoscritte di Vassalli conservate nell'album un appunto che fa riferimento a un frammento di tessuto vergato d'inchiostro con parte del capitolo XVII del Libro dei Morti e frammenti delle 'Litanie del sole'. In questo appunto Vassalli ci dice anche che gli altri frammenti di lino appartenenti alla mummia di Tutmosi III sono posseduti dal «Sig.e Maraini» e dal «Museo di Bulacco». Come noto il primo era l'ingegnere Clemente Maraini che in quel periodo era impegnato nei lavori per la costruzione del Canale di Suez.

7. Frammento di lino reale (FIG. 12)

II Periodo Intermedio, XVII dinastia

Lino, cm 13 × 11

inv. 1099 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 1

Stato di conservazione

Discreto

Provenienza

Deir el-Bahari – lascito Vassalli

Frammento di lino reale finissimo, con una colorazione rosata, proviene dalla mummia di Ahhotpe, sposa del faraone Sekenenra Taa II.

8. *Frammento di lino reale* (FIG. 13)

Nuovo Regno

Lino, cm 42 × 37

inv. 1161 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 63

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Deir el Bahari – lascito Vassalli

Frammento di lino reale finissimo, come osservato da Carla Paggi Colussi «nel momento in cui viene aperto sembra animarsi, dilatarsi, prender vigore e morbidezza insieme. Potrebbe essere paragonato a un finissimo *chiffon* di seta, ma è ancora più bello di questo, perché più lucido e consistente. Ricorda da vicino i trasparenti tessuti di lino che vestivano le matrone romane, definiti da Plinio il Vecchio, con un'immagine molto poetica, “brezza filata”».

9. *Telo di lino con macchie di essenze grasse a disegno romboidale* (FIG. 14)

Nuovo Regno

Lino, cm 100 × 112

inv. 1174 T – Scatola 14

Stato di conservazione

Discreto

Provenienza

Tebe – lascito Vassalli

Telo di lino, caratterizzato da cimosa, ovvero bordura di tessuto più fitto, e frangia longitudinale oltre a cimosa trasversale da cui partono gli orditi. Caratterizza questo telo la presenza di macchie di essenze grasse che disegnano un motivo geometrico a rombi. Questo telo è conservato all'interno di una scatola siglata come sca-

tola 14, in cui i settantotto frammenti sono catalogati e separati dall'uso di cartelle di vari tipi di carta: velina, filigrana o feltro.

10. *Due teli di lino fine* (FIG. 15)

Nuovo Regno – Epoca Tarda

Lino, cm 12 × 49

scatola 14 bis, cartella 22

Stato di conservazione

Discreto

Provenienza

Tebe – lascito Vassalli

Teli di lino fine, ogni quattro strisce di ordito inglobano dodici – dieci trame. Questi due teli sembrano appartenere a una stessa pezza e sono conservati in una scatola non identificata da numero (scatola 14 bis) che contiene trentasei frammenti.

11. *Frammento di lino comune color crema con cimosa a colore bruno* (FIG. 16)

Età Romana

Lino, cm 7 × 15

inv. 1115 T – «Vassalli Bey – 1867», n. 17

Stato di conservazione

Frammentario

Provenienza

Benha (Tell Atrib) nel Delta – lascito Vassalli

Tessuto di lino grosso, a doppia trama su doppio ordito, con righe di cimosa, bordura rinforzata, realizzate in colore bruno scuro, di un filo di trama su due di ordito.

Un inedito pregevole Crocifisso cinquecentesco nella temperie culturale dell'analogo vasto repertorio coevo, già considerato da significativi studi

Oleg Zastrow

La finalità del presente intervento non vuole limitarsi a proporre una pregevole, sconosciuta e antica raffigurazione di Gesù crocifisso, indicandone cioè solo le caratteristiche, il contesto cronologico e i caratteri stilistici. Riteniamo infatti che uno degli aspetti particolarmente interessanti a proposito di questo notevole elaborato consista nel dichiararne la genesi: in altre parole, indicare come questa sacra immagine sia stata progettata e ideata nell'ambito di un particolare e felice contesto storico della creatività di suppellettili liturgiche. Per chiarire in modo concreto il discorso, possiamo ricordare che, ad esempio, come l'opera di Leonardo da Vinci concorse nel determinare il movimento artistico dei Leonardeschi (alcuni dei quali, come è stato anche di recente osservato, furono pittori non meno valenti del loro maestro), lo stesso dovette verificarsi nei confronti dell'artefice il quale, di sicuro a conoscenza di un particolare, molto diffuso, omogeneo e coevo repertorio d'immagini cristologiche in metallo, volle peraltro rielaborarne la raffigurazione: sia pure mantenendo una certa aderenza meramente iconografica, ma evolvendo magistralmente, secondo la propria personale sensibilità d'interprete, i caratteri intrinseci del simulacro di Gesù crocifisso.

Prima di esaminare le ragioni che hanno condotto ad affiancare idealmente, pur nel rispetto della specifica dignità dell'opera, questa raffigurazione alla vasta presenza di similari (ma concettualmente differenti) espressioni artistiche, merita considerare il *Crocifisso* in oggetto nelle sue particolarità⁽¹⁾.

L'esemplare è di bronzo in getto, cesellato; si rilevano minime tracce di doratura ravvisabili in particolare nella parte più profonda dei solchi cesellati nella capigliatura e nella barba. È attendibile ritenere che in origine tutta la figura fosse stata dotata di una sorta d'impreziosimento, come si nota tutt'ora in una larga percentuale di questo tipo di sacra raffigurazione; non è neppure da escludersi la possibilità che l'immagine avesse alcune parti argentate (quelle non coperte dalla barba, dai baffi, dai capelli, dal perizoma): l'ipotesi si collega alla constatazione che dette compo-

nenti della figura sono totalmente prive di tracce di qualunque tipo di trattamento e che l'argentatura è molto meno durevole della doratura. La possibilità che solo gli incarnati non fossero dorati è rafforzata dal fatto che pure il perizoma, nella sua parte retrostante e in particolare sul fondo delle pieghe, conserva tutt'ora, come si è osservato per la barba ed i capelli, tracce della doratura.



FIG. 1 - *Crocifisso*, inv. BRONZI 121, fronte. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

La statuetta è cava, come si può notare osservando i fori che trapassano sia i piedi sovrapposti che le mani (FIG. 1); inoltre, sul retro, al centro del perizoma, è visibile un cospicuo foro già praticato per la fuoriuscita del materiale interno nel corso della fusione (FIG. 2).

Lo stato di conservazione dell'elaborato appare discreto, senza significative lacune;



FIG. 2 - *Crocifisso*, inv. BRONZI 121, retro. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

la superficie metallica mostra estesi segni di corrosione e di ossidazione; si nota pure una sottile fenditura, sul retro, nel punto di congiunzione fra il braccio sinistro e la spalla; anche i bordi del citato foro, sul verso, appaiono slabbrati, forse anche a seguito di un tardivo e improprio uso di tale apertura. Ai lati del capo, in una collocazione un poco arretrata, furono praticati due piccoli fori nei quali in origine veniva



FIG. 3 - *Crocifisso*, inv. BRONZI 121, particolare del fronte. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

fissata (secondo una metodologia che abbiamo reperito in analoghi coevi esemplari metallici) la corona di spine, andata persa. Sulla nuca è visibile un ulteriore foro: in esso un tempo era inserito il perno che, trapassando il centro dell'aureola (pure non conservatasi), faceva aderire il nimbo alla nuca del Salvatore.

L'immagine è caratterizzata da notevoli e armoniose proporzioni anatomiche. Il tronco, robusto ma non massiccio, mostra la pregevole conformazione della gabbia toracica (bene disegnata anche sul retro, con le scapole in evidenza) e una tonica muscolatura (sviluppata in particolare di lato, nel tratto fra le ascelle e la vita). Le braccia, rimontanti un poco l'orizzontale, sono magistralmente modellate e segnate con efficacia dalla linea delle vene, affioranti per la residua tensione; le mani, lievemente contratte, hanno i pollici in adduzione e il foro per il chiodo che trapassa il centro del palmo.

Le gambe, un poco flesse, sono piuttosto slanciate ed hanno i piedi sovrapposti, già trafitti da un unico chiodo. Di notevole pregio si presenta il perizoma: stretta fascia annodata morbidamente sul lato destro del bacino. L'accurata rappresentazione del tessuto di questo drappo, mosso da più pieghe, mostra due tipi di ornati di cui, uno corre lungo i bordi, l'altro ne decora parzialmente l'interno. Va sottolineato che anche il retro della statuetta attesta una compiuta definizione di ogni singolo particolare, nonostante il verso dell'elaborato non fosse osservabile quando l'immagine aderiva alla croce. Sul torace si presentano marcatamente evidenziati i capezzoli; dalla ferita aperta sul costato (secondo la citazione evangelica giovannea: 19, 31-37) colano tre gocce: si tratta dell'unico particolare non realistico, ma prettamente simbolico, di questa immagine cristologica.

La più alta qualità artistica della figura si esprime nel capo del Salvatore, reclinato in avanti e accentuatamente flesso verso la spalla destra (FIG. 3). Il volto, incorniciato da una folta e mirabile lunga capigliatura ondulata (che scende in parte con una ciocca frontale e che per il resto si distende serpeggiando sulla parte alta della schiena), dalla curata e mossa barba appuntita e dai baffi spioventi, riproduce le fattezze di Gesù morto, come indicano gli occhi chiusi. Solo una leggera increspatura delle rughe sulla fronte ricorda il dolore patito durante la Passione. Nel complesso, peraltro, la concezione espressiva del corpo e del viso mostrano i segni di una raggiunta serenità.

Da quanto osservato si può concludere che ci si trova in presenza di una creazione di particolare e magistrale qualità, ideativa e tecnica, quale opera di una maestranza molto dotata.

I caratteri stilistici e iconografici indicano trattarsi di un elaborato ascrivibile a una fase non inoltrata del secolo XVI e, come ancora diremo, attribuibile alla cultura della Lombardia settentrionale. Non ci è dato sapere se la matrice che fu realizzata per la fusione del bronsetto possa essere stata riutilizzata al fine di eseguire ulterio-

ri copie: di questa notevole versione in getto non abbiamo infatti avuto modo di ritrovare, a tutt'oggi, copie identiche, come invece abbiamo potuto documentare nel caso di molteplici altre coeve versioni in metallo pure con la raffigurazione di Gesù crocifisso. Ciò che si può però affermare con sicurezza è che l'esame dei particolari, anche di quelli più minuti, permette di escludere trattarsi di una replica tardiva, tratta cioè da uno stampo già usato più volte: mancano, a detto proposito, i caratteristici segni di logoramento o di livellamento, in specie per i dettagli più rilevati.

Come abbiamo accennato in via introduttiva a proposito della statuetta in oggetto,



FIG. 4 - *Crocifisso*, inv. OREFICERIE 129, fronte. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

non si tratta di una realizzazione, sia pure mirabile, del tutto isolata nel contesto della cospicua creatività cinquecentesca di questa versione di sacra suppellettile. A margine, va annotato che la perdita non tanto di alcune componenti minori (i chiodi che trapassavano le mani e i piedi; la corona di spine; l'aureola; l'impreziosimento determinato dalla doratura e forse anche dalla parziale argentatura), quanto piuttosto della croce sulla quale doveva essere applicato il simulacro cristologico, ci priva di alcune possibilità per approfondire la valutazione critica di questo elaborato.

Il *Crocifisso*, comunque, trova convincenti collegamenti con un gruppo di similari immagini cinquecentesche, tutte realizzate in getto (in argento o in bronzo) tramite



FIG. 5 - *Crocifisso*, fronte. Firenze, Raccolta privata

una unitaria matrice: argomento del quale ci siamo interessati di recente⁽²⁾. Si tratta di un repertorio di opere, numericamente piuttosto rilevante ma dalla chiara origine unitaria, le cui varianti si limitano (oltre al non uniforme materiale di fusione) ad alcune marginali rifiniture eseguite a cesello e a un impreziosimento talora diversificato delle superfici (argentatura, doratura, parziale trattamento), oltre che a un variegato stato di conservazione. Alcuni Crocifissi sono pervenuti come componenti smembrate dalla primitiva sacra suppellettile; altri furono riapplicati a croci non pertinenti; taluni (realtà questa di particolare importanza, al fine di poterne identificare l'ambito di provenienza) sono ancora inchiodati alla loro croce originaria.

Prima di proporre alcune considerazioni nel confronto fra i moduli iconografici del prototipo, dal quale furono tratti vari elaborati, e quelli del soggetto qui in esame, senza riprendere in modo particolareggiato quanto abbiamo già esposto in precedenza a proposito di detto insieme, ne segnaliamo perlomeno, in prima istanza, un sintetico elenco rimandando, per ulteriori notizie e per i richiami bibliografici pubblicati da vari studiosi da oltre un secolo a questa parte, al nostro precitato studio.

La nostra ricerca era principiata con un esemplare, pure custodito nelle Raccolte di Arte Applicata⁽³⁾; la statuetta argentea (FIG. 4), smembrata dalla sua sacra suppellettile originaria, era stata tardivamente riapplicata ad una croce tardoseicentesca di modesta fattura. Del tutto analogo è un Crocifisso, ancorché in bronzo e analizzato da Ulrich Middeldorf, custodito in una raccolta privata a Firenze: opera della quale non avevamo proposto l'immagine (FIG. 5). Lo stesso autore segnalò la stretta analogia con una statuetta cristologica in argento custodita a Parma e pubblicata nel tardo secolo XIX da Gaetano Guasti. Un altro identico simulacro, pure argenteo, di pertinenza di una raccolta privata milanese, è stato da noi pubblicato di recente.

A questo repertorio si sono aggiunte altre testimonianze: una, in bronzo, del Museo di Arte Sacra, a Montalcino (Siena), censita da Alessandro Bagnoli; un'altra, in argento, conservata nel Museo Sistino, a Montalto delle Marche (Ascoli Piceno) e analizzata da Gabriele Barucca; una coppia, pure argentea, rispettivamente nel Duomo di Aviano (Pordenone) e presso l'Ospedale Civico di San Vito al Tagliamento (Pordenone), studiata da Giovanni Mariacher. Ancora, una croce argentea figurata con il suo Crocifisso, nel museo fiorentino del Bargello: oggetto di un'attenta analisi da parte di Antonella Capitano la quale ne cita un'altra, realizzata nello stesso materiale, di proprietà della Pinacoteca di Fabriano (Ancona). Due altre opere in argento, pervenute integre con la rispettiva croce figurata, le pubblicammo nel repertorio dell'oreficeria sacra conservato nella provincia di Como: la prima della prepositurale dei Santi Pietro e Paolo, a Nesso; la seconda nel tesoro del duomo di Como. In un'altra catalogazione, riferita a croci del Canton Ticino, abbiamo analizzato un esemplare di detto tipo di statuetta, applicato a una coeva croce

figurata (pure argentea), di pertinenza della parrocchia dei Santi Pietro e Paolo, ad Ascona.

Al novero di detto insieme di tredici Crocifissi, tutti realizzati in getto tramite una unitaria matrice, possiamo qui aggiungere l'ulteriore segnalazione di altri tre esemplari, strettamente pertinenti. Il primo è già stato oggetto di un nostro studio ed è custodito nelle Raccolte di Arte Applicata⁽⁴⁾: si tratta di una statuetta in bronzo, sempre ricavata dalla ricordata matrice, ma pervenuta mutila a causa del troncamento delle braccia (FIG. 6). Un altro Crocifisso appartiene a una raccolta privata, a Imola (Bologna): creazione di bronzo in getto, cesellato e dorato, si presenta in un discreto stato di conservazione (FIGG. 7 e 8). Infine, una pregevole croce argentea, recante sui due lati dieci immagini sacre, e dotata essa pure dello stesso tipo di statuetta (FIG. 9): si tratta di un'elaborazione pervenuta integra e custodita nel tesoro della parrocchiale di San Bartolomeo a Margno (Lecco), nell'alta Valsassina⁽⁵⁾.



FIG. 6 - *Crocifisso*, inv. BRONZI 85, fronte. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Nella nostra precitata pubblicazione che aveva come oggetto il gruppo di Crocifissi realizzati tramite una unitaria matrice per la fusione del metallo e che oggi, allo stato attuale delle conoscenze, annovera già ben sedici esemplari, abbiamo potuto documentare come, in contrasto con quanto esposto dai sopra ricordati studiosi (che attribuirono l'esecuzione, rispettivamente, a Benvenuto Cellini, Guglielmo Della Porta, Jean de Boulogne detto il Giambologna, Antonio Calcagni, e alla cerchia del Sansovino e del Vittoria), lo *specimen* sia stato realizzato in una fase non inoltrata del secolo XVI da un centro orafa lombardo. Questo laboratorio, con tutta attendibilità, va localizzato nel contesto (ben noto agli studiosi per essere stato all'epoca la patria di celebri artefici di sacre suppellettili) del settentrione di questo territorio: realtà storico-artistica preminente, come è stato giustamente sottolineato da Antonella Capitanio secondo la quale, in particolare riferendosi alla ricordata croce



FIG. 7 - *Crocifisso*, fronte. Imola (Bologna), Raccolta privata

astile argentea del Bargello, «si conferma da un ulteriore punto di vista la centralità della scuola orafa lombarda per tutto l'arco del Cinquecento»⁽⁶⁾.

Tanto premesso, va osservato che, se si mette a confronto l'esemplare qui in oggetto con una qualsiasi delle figure di Cristo crocifisso facente parte del repertorio al quale abbiamo sopra accennato, non si può non ravvisare analogie di ordine indubbiamente non casuale. Così, ad esempio, la configurazione delle due versioni dell'immagine cristologica presenta notevoli elementi unitari: braccia tese rimontanti leggermente l'orizzontale; mani dalle dita lievemente contratte e dal pollice in adduzione; gambe un poco flesse, con il piede destro che sormonta il sinistro; capo reclinato e incorniciato da una simile versione della capigliatura, della barba e dei baffi; occhi chiusi; espressione serena del volto; corpo privo di marcate tensioni; simile concezione del perizoma.



FIG. 8 - *Crocifisso*, retro. Imola (Bologna), Raccolta privata



FIG. 9 - Croce, fronte. Margno (Lecco), Parrocchia di San Bartolomeo

Non si tratta di analogie meramente casuali, erroneamente attribuibili, alla luce di un esame solo superficiale, a schemi iconografici diffusi all'epoca: i contatti sono invece talmente stringenti sì da poter affermare che le due formule figurative nacquero pressoché in contemporanea e in una sorta di ideale collegamento culturale; si nota, in sostanza, una netta convergenza: morfologica, cronologica, stilistica.

Peraltro, osservando con attenzione i caratteri delle due versioni del Crocifisso, si rilevano al contempo significative varianti. Innanzi tutto le dimensioni non sono le stesse: mentre lo *specimen*, dal quale furono tratti i perlomeno sedici esemplari che abbiamo più addietro indicato, misura in altezza, mediamente, circa una ventina di centimetri, il soggetto in esame è alto cm 32,2: si tratta quindi, in questo secondo caso, di opera dalle proporzioni nettamente maggiori. Oltre a ciò, non marginali particolarità permettono di sottolineare significative differenze, formali e concettuali.

Il Crocifisso in esame risulta un elaborato di esecuzione innegabilmente più accurata e raffinata, come si nota, in via principale, nella concezione del capo e del volto. Il disegno di barba, baffi e capelli rivela un intervento maggiormente ricercato e questo vale, in modo ancora maggiore, se ci si riferisce all'espressività del viso, quasi assorto. Lo stesso dicasi nel considerare la formulazione delle braccia, che nello *specimen* ad esemplari multipli sono un po' troppo turgide negli avambracci, mentre si nota una migliore proporzione nell'elaborato che esaminiamo; oltre a ciò, gli arti superiori di questa opera si presentano ulteriormente evidenziati nel loro naturalismo dalla presenza del reticolo venoso affiorante.

Anche la conformazione del torace è qui riprodotta più realisticamente, meno esile; lo stesso dicasi per gli arti inferiori. Per quanto riguarda la fascia che ha la funzione di perizoma, va osservato che in entrambi i prototipi di Crocifisso si registra un pregevole livello qualitativo, anche se diversa è l'ornamentazione della stoffa: meno ripetitiva nella statuette che stiamo esaminando. In questa opera, infine, l'esame del retro permette di meglio notare come il capo di Gesù sia sì ripiegato in avanti, ma in modo meno innaturale.

Nonostante le segnalate diversità qualitative, non si può negare la già ricordata stretta correlazione fra i due tipi dell'immagine di Gesù crocifisso; a questo proposito non è neppure da escludersi la ragionevole ipotesi che possa trattarsi, a proposito dell'origine di entrambe le opere, di un unitario centro orafico il quale potrebbe avere elaborato due parallele versioni di questa sacra immagine cristologica. Rimane comunque indiscutibile la constatazione, sulla scorta di quanto abbiamo ampiamente documentato nella precitata pubblicazione, circa l'ambito lombardo (non improbabilmente ascrivibile all'antico territorio diocesano comense) nel quale, in una fase non attardata del secolo XVI, furono ideati e realizzati sia lo *specimen* dell'opera in esame sia quello dal quale vennero tratte le molteplici statuette da noi individuate sparse in un largo comprensorio non solo italiano.

Vi è comunque un interrogativo che si affaccia, come considerazione conclusiva, a proposito della diversa situazione che risulterebbe abbia segnato il destino, o meglio la non paritaria fortuna, delle due raffigurazioni cristologiche.

Ai nostri occhi, portati a considerare detta coppia di versioni del Crocifisso secondo criteri essenzialmente estetizzanti e non facendoci condizionare da influenze legate al contesto storico nel quale vennero realizzati i due prototipi, l'immagine di Gesù crocifisso che è l'oggetto del presente intervento si presenta, come abbiamo anticipato, di qualità superiore. Si nota: un più convincente realismo, sia anatomico che espressivo; una esecuzione più accurata dei particolari; una plasticità corposa e posente, pienamente legata a un retaggio del più significativo momento della scultura rinascimentale. Queste caratteristiche sono decisamente più sfumate nei molteplici esemplari che abbiamo citato in parallelo: il tronco della figura è scarsamente muscoloso e le gambe molto esili, come lo sono le braccia prive fra l'altro dei veristici segni del reticolo venoso; il volto, in particolare, non conserva segni dell'umano dolore sofferto prima della morte.

Nonostante dette considerazioni circa il più alto livello artistico del Crocifisso in oggetto, notiamo che, da quanto abbiamo potuto constatare nel corso delle nostre ricerche, non risulta che questa versione del simulacro cristologico abbia goduto, all'epoca, di un apprezzamento minimamente paragonabile a quello che è invece tutt'oggi testimoniato dalla vasta diffusione di statuette (in bronzo e in argento) ricavate tutte dalla ricordata matrice.

Riteniamo che la soluzione del quesito vada a collegarsi a un'annotazione che abbiamo avuto modo di esprimere nella nostra precedente pubblicazione⁽⁷⁾. In tale intervento parlammo di una elaborazione «strettamente conforme agli schemi iconografici influenzati dalle disposizioni imposte, a detto proposito, dai decreti emanati dopo la conclusione del Concilio di Trento. Si percepisce in questa opera, merita sottolinearlo, una componente ideologica di non marginale impronta controriformista la quale concorre nello spiegare (unitamente all'importante livello qualitativo di questo oggetto) la straordinaria fortuna che dovette godere, per un lungo arco di tempo, tale prototipo d'immagine raffigurante Cristo crocifisso»⁽⁸⁾.

In altre parole, nel valutare a suo tempo le due versioni del Crocifisso che abbiamo qui affiancato, la scelta dovette cadere sull'esemplare che, a causa della sua più accentuata spirituale trascendenza e della lievità delle forme, in un superamento dei segni della sofferenza patita dal Salvatore nel corso della Passione, meglio si adattava alle finalità espressive collegate alle disposizioni posttridentine. Per contro, nonostante il maggiore valore artistico, ma a causa della corposa struttura dell'immagine, molto meno spirituale, oltre che della più sofferta umanità espressa dal simulacro in oggetto, questa raffigurazione dovette essere considerata meno adeguata, rimanendo così in buona misura negletta.

NOTE

- ⁽¹⁾ L'oggetto reca la registrazione museale: inv. BRONZI 121. La relativa scheda non fornisce informazioni, né sulla provenienza, né in merito all'anno in cui entrò a fare parte delle raccolte del museo. Il Crocifisso misura in altezza (dalla estremità dei piedi al sommo della testa) cm 32,2; l'apertura delle braccia è di cm 31,8.
- ⁽²⁾ O. ZASTROW, *La vasta diffusione di un raffinato Crocifisso rinascimentale e la sua controversa attribuzione*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIII (2010), pp. 235-257.
- ⁽³⁾ L'elaborato, che reca la registrazione inv. OREFICERIE 129, era già stato pubblicato: O. ZASTROW, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 157-158, n. 105.
- ⁽⁴⁾ O. ZASTROW, *Un nuovo contributo alla catalogazione di oggetti sacri: cinque inedite opere in metallo*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXV (2001), pp. 233-236. L'esemplare è registrato: inv. BRONZI 85; la scheda museale segnala che pervenne tramite il legato del dottor Antonio Guasconi di Milano, nell'anno 1863.
- ⁽⁵⁾ O. ZASTROW, *La chiesa matrice di San Bartolomeo a Margno*, Oggiono-Lecco 2001, pp. 270-273, figg. 333-335.
- ⁽⁶⁾ A. CAPITANIO, *Croce astile*. in *Oreficeria Sacra Italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1990, pp. 259-269, n. 81.
- ⁽⁷⁾ O. ZASTROW, *La vasta diffusione...* cit. n. 2, p. 240.
- ⁽⁸⁾ Significativo, a proposito delle norme emanate dopo il Concilio di Trento, è il testo riportato nel volume: *Istructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II. Caroli Borromei*, «Monumenta studia instrumenta liturgica», Città del Vaticano 2000; si veda in particolare il capitolo: *La forma delle suppellettili. La croce*, pp. 304-307.

Un cassettone lombardo intagliato e dorato nelle raccolte del Castello Sforzesco

Andrea Bardelli

Una delle sale che accolgono gli arredi lignei delle collezioni del Museo delle Arti Decorative espone un cassettone intagliato e dorato (inv. MOBILI 380) che un'etichetta attribuisce a bottega lombarda, datandolo al secondo quarto del XVIII secolo (FIG. 1).

Per limitarci ai testi riguardati specificatamente la raccolta del Castello, il mobile è stato schedato una prima volta da Gilda Rosa, la quale ne riferisce come di un mobile lombardo in stile Luigi XIV, databile al XVII secolo⁽¹⁾. Più esauriente è la scheda redatta da Enrico Colle⁽²⁾ che parla di un mobile sempre lombardo, ma ne sposta la datazione al secondo quarto del XVIII secolo. La spiegazione è fornita dalla tipologia degli intagli che Colle sostiene tratti dagli ornati alla Berain⁽³⁾, «diffusi in Europa anche attraverso le incisioni, pubblicate a Norimberga intorno al 1710 dall'architetto e ornataista tedesco Paul Decker (1677-1713)». Sulla specifica questione ci riserviamo di tornare.

Descrizione e confronti

Diciamo subito che il cassettone è stato sottoposto a interventi di restauro che hanno riguardato diverse parti del mobile, non solo quelle intagliate e dorate⁽⁴⁾. Registriamo inoltre alcune mancanze. Queste circostanze non fanno venir meno l'interesse del mobile e ci ricordano le finalità prettamente didattiche che ne avevano suggerito l'acquisto e che ponevano la questione della sua integrità nettamente in secondo piano. Non è questa la sede per ripercorrere una vicenda già ampiamente trattata, ma, in estrema sintesi, fu l'Associazione Industriale Italiana a promuovere nel 1871 la fondazione di un Museo delle Arti Applicate, ceduto poi al Comune nel 1877, ancora in fase di costituzione, con l'annessa Biblioteca e Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria. Scopo ultimo dell'iniziativa era quello di fornire ispirazione agli artigiani lombardi da istruire e formare attraverso una serie di modelli. Il nostro cassettone, che risulta illustrato alla tavola 26 della rivista «Arte Italiana Decorativa e

Industriale» del 1897⁽⁵⁾, fu acquistato per la Scuola d'Arte Applicata nel febbraio 1892, presso Acquaroli⁽⁶⁾. Questa tendenza ad acquistare per il museo mobili interessanti ai fini didattici piuttosto che per la loro autenticità prosegue almeno fino agli inizi del XX secolo con l'acquisto della collezione dei fratelli Mora (1904). La questione dell'integrità diviene cruciale solo in anni relativamente recenti con lo sviluppo della prassi antiquaria tesa a premiare commercialmente solo gli esemplari intatti.

Chiarito ciò, le mancanze che il mobile del Castello presenta ne compromettono una corretta leggibilità in chiave storico artistica. Può essere quindi salutata come una buona opportunità la comparsa sul mercato antiquario di un cassettone molto simile (FIG. 2), ma che, rispetto a quello del Castello, si presenta perfettamente integro e in ottime condizioni di conservazione, al punto da costituire, anche dal punto di vista scientifico, un eccellente termine di paragone⁽⁷⁾.

Procediamo nella descrizione dei due mobili evidenziandone gli elementi di confronto.

La principale caratteristica, per entrambi, è costituita dalla fronte dei quattro cassetti interamente intagliata e dorata, con gli stessi motivi ripresi sui fianchi, al centro di grosse cartelle mistilinee (FIGG. 3 e 4) e sugli spigoli marcatamente arrotondati.



FIG. 1 - Cassettone intagliato e dorato, Lombardia, primo quarto XVIII secolo, inv. MOBILI 380. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Si tratta di veri e propri intagli e non di rilievi eseguiti in pastiglia secondo una tecnica già praticata in epoca rinascimentale⁽⁸⁾. A questi spigoli a forma di colonna corrisponde sul piano e sulla base analogo arrotondamento in leggero aggetto (FIGG. 5 e 6). Il piano è costituito da un'unica asse di noce; il bordo è ebanizzato, come pure il contorno dei cassetti, delle cartelle sui fianchi e la modanatura di base.

In realtà le differenze sono molte, alcune *ab origine*, altre riferibili agli interventi subiti dall'esemplare del Castello. Una prima distinzione la riscontriamo nei piedi a mensola. Quelli anteriori hanno in comune solo la parte frontale arrotondata; per il resto, quelli del cassettone del Castello sono ebanizzati, con alcune tracce di decori a rilievo e due semplici mensole ai lati (FIG. 7), quelli del cassettone di Brixiantiquaria sono intagliati e dorati e rifiniti con due mensole traforate (FIG. 8). I piedi posteriori richiamano quelli anteriori, ma nel mobile del Castello sono frutto di un rifacimento.

Sotto il bordo del piano del nostro cassettone notiamo due ordini di classici profili dorati con motivi a ovuli e fogliati, mentre l'altro mostra in posizione analoga una serie di lambrecchini dorati. Con questo termine, derivato dal francese *lambrequin* (drappeggio) si designa una sequenza di motivi standardiformi che hanno avuto



FIG. 2 - Cassettone intagliato e dorato, Lombardia, prima metà XVIII secolo. Mercato antiquario

enorme diffusione nella decorazione degli arredi barocchi e che traggono la loro origine dal fregio superiore del celebre baldacchino (1624-1633) realizzato dal Bernini per la basilica di San Pietro a Roma.

Relativamente a questo decoro, il confronto tra i due mobili riveste un'importanza più generale. Dimostra, infatti, che mobili appartenenti alla stessa bottega, quali si presume essi siano, potevano indifferentemente avere il decoro a lambrecchini oppure no a seconda dei gusti e della richiesta della committenza. Lo si può riscontrare anche in diversi cassettoni lastronati e intarsiati in legni di varie essenze passati sul mercato, riconducibili allo stesso ambito (alcuni dei quali dotati di spigoli arrotondati e dorati, altri no), dove la presenza dei lambrecchini è frequente, ma non costituisce la regola.

Tanto meno, l'assenza dei lambrecchini denota una manomissione, ossia l'eliminazione dell'intera serie in caso di perdita di alcuni di essi. Aspetto questo che ribadiamo a proposito del cassettoni del Castello, nato con il bordo superiore decorato così come lo vediamo. Ad ulteriore conferma, nel mobile del Castello, il profilo con



FIG. 3 - Cassettoni intagliato e dorato, particolare del fianco, Lombardia, primo quarto XVIII secolo, inv. MOBILI 380. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 4 - Cassettoni intagliato e dorato, particolare del fianco, Lombardia prima metà XVIII secolo. Mercato antiquario

motivi a ovuli che troviamo sotto il bordo viene ripreso lungo il perimetro superiore della base (tranne che sul fianco destro dove è stato presumibilmente sostituito). Alla base dell'altro cassettone troviamo invece un profilo dorato caratterizzato da una sequenza di motivi ondulati.

Entrambi i mobili sono dotati di una *parure* di maniglie e bocchette in bronzo dorato di ottima qualità, di disegno lievemente difforme, ma riferibile allo stesso ambito, forse anche alla stessa bottega di orafo o fonditore.

La fronte del primo cassetto si ribalta celando all'interno uno spazio vuoto laddove un tempo si trovava il cosiddetto scarabattolo, la cui originaria presenza è testimoniata da una serie di segni evidenti (FIG. 9). Il confronto con il cassettone di Brixiantiquaria ci consente di sapere come doveva presumibilmente essere detto scarabattolo, formato da sei tiretti di linea leggermente mossa, sovrapposti a due a due e decorati in modo analogo rispetto ai cassetti grandi (FIG. 10).

Sul piano costruttivo, entrambi i mobili sono in noce con interni in abete. Le misure sono sostanzialmente le stesse, anche se quelle del mobile del Castello sono ridotte di pochi centimetri, e il tipo di assemblaggio delle parti che formano lo scafo e la struttura dei cassetti è quasi identico, per altro del tutto simile a quello utilizzato nella maggior parte dei cassettoni della stessa epoca e provenienza⁽⁹⁾.

Pur nelle differenze, la serie di elementi di confronto riscontrati autorizza a credere che i due mobili siano usciti dalla stessa bottega. È interessante notare, in proposito,



FIG. 5 - Cassettone intagliato e dorato, particolare dello spigolo, Lombardia primo quarto XVIII secolo, inv. MOBILI 380. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 6 - Cassettone intagliato e dorato, particolare dello spigolo, Lombardia prima metà XVIII secolo. Mercato antiquario

che la loro produzione è quanto di più distante si possa immaginare dal concetto di serialità. Anche le maniglie e le bocchette sono state eseguite con modelli di fusione diversi, come pure la ferramenta vera e propria, serrature, cerniere e ganci, è stata appositamente forgiata per ciascuno dei due esemplari.

Datazione

Guardando al disegno realizzato con motivi a rilievo sulla fronte dei cassetti, lungo gli spigoli e sulle formelle al centro dei fianchi, notiamo ancora alcune differenze che ci possono fornire qualche elemento per quanto concerne la datazione. A proposito di questi decori è stato più volte e giustamente osservato che essi hanno origine nel vasto repertorio decorativo che si forma presso la corte di Luigi XIV ad opera di architetti, *designer* e decoratori di varie scuole, italiani, francesi, tedeschi e fiamminghi. Questi repertori sono stati diffusi in Europa attraverso le stampe influenzando a vari livelli l'ebanisteria e le arti decorative in genere.

Se il disegno del decoro nel cassetto del Castello risulta ancora debitore di stilemi legati al gusto della corte di Luigi XIV, quello 'bresciano', appare più arioso e 'moderno', incline cioè al gusto barocchetto. Più in particolare, il disegno sulla fronte dei cassetti sembra presagire la forma e la disposizione delle cornicette a rilievo, sagomate ed ebanizzate, che saranno tipiche del mobile lombardo attorno alla metà circa del Settecento⁽¹⁰⁾.

Stando quindi al tipo di decoro, il cassetto del Castello risponderebbe a modelli più arcaici rispetto a quelli adottati per il cassetto di collezione privata, suggerendo per il nostro una datazione entro il primo quarto del Settecento e per l'altro una datazione entro la prima metà dello stesso secolo.

Come già riportato all'inizio, il cassetto del Castello è stato autorevolmente datato al secondo quarto del XVIII secolo. Si tratta, al massimo di un decennio di differenza e la questione rischia di risultare oziosa, tuttavia può essere utile evidenziare



FIG. 7 - Cassetto intagliato e dorato, particolare del piede, Lombardia primo quarto XVIII secolo, inv. MOBILI 380. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 8 - Cassetto intagliato e dorato, particolare del piede, Lombardia prima metà XVIII secolo. Mercato antiquario

come, in materia di datazione, si agitano considerazioni contrapposte.

È probabile che Colle abbia ragione nel far avanzare la datazione del mobile perché, nel campo dell'ebanisteria, si riscontra spesso la tendenza a ripetere le stesse forme e gli stessi stilemi per molti decenni. Ciò è particolarmente evidente in ambito provinciale e lo si verifica con una certa puntualità quando si ha l'occasione di imbattersi in qualche esemplare datato. Per contro, sebbene i due mobili che stiamo trattando possano rispondere al bisogno di sfarzo che è tipico della provincia, riesce difficile pensare, per entrambi, a mobili ritardatari. Restano pur sempre mobili di alta committenza, cittadina o provinciale che sia. Infine, i repertori di ornati circolavano molto più rapidamente di quanto si creda, quindi lo scarto temporale tra la loro creazione e la loro applicazione anche a lunga distanza era in realtà assai ridotto. Per questo riteniamo che la datazione per il mobile del Castello entro il primo quarto del Settecento, sopra suggerita, sia da preferire.

Provenienza

Nessuno credo possa mettere in dubbio l'origine lombarda di questi mobili che, come già menzionato, vantano in regione diversi esemplari, variamente lastronati e intarsiati, quasi sempre con particolari ebanizzati, con o senza lambrecchini. Ciò che appare del tutto inusuale per l'ebanisteria non solo lombarda, ma italiana in genere, è la particolare forma arrotondata dello spigolo che denota solo un gruppo ristretto di questi cassettoni.

Questo può forse significare che, all'interno di una produzione più vasta che coinvolgeva diverse botteghe, probabilmente in più ambiti territoriali, esisteva una specifica bottega che si era specializzata in questo genere di cassettoni con gli spigoli a colonna. Quanto all'origine di questo particolare elemento formale e decorativo, una ricerca ha evidenziato che questa forma trova riscontro in alcuni rari mobili in stile Reggenza (1715-1723). Si veda, ad esempio, un cassettone conservato a Liegi nel



FIG. 9 - Cassettoni intagliato e dorato, particolare del vano di alloggiamento dello scarabattolo, Lombardia primo quarto XVIII secolo, inv. MOBILI 380. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 10 - Cassettoni intagliato e dorato, particolare dello scarabattolo, Lombardia prima metà XVIII secolo. Mercato antiquario

museo d'Ansembourg (FIG. 11)⁽¹¹⁾. Quindi, non è solo sul piano decorativo che troviamo confronti in ambito internazionale. Questo può indurci anche a ipotizzare che la bottega potesse essere gestita da un artefice fiammingo oppure, più verosimilmente, che impiegasse maestranze fiamminghe⁽¹²⁾.

Più in generale, il riferimento cosmopolita ci conforta nell'inquadrare il nostro mobile nel contesto della produzione lombarda d'eccellenza, legata da un lato alla corte spagnola prima e austriaca poi, ma soprattutto alla tradizione delle sue famiglie più influenti, quella dei Borromeo in testa.

Il tentativo di restringere ulteriormente l'ambito territoriale ci conduce nella zona dei laghi della Lombardia occidentale, dove l'influenza 'borromaica' è più forte. La ricerca in questo campo è appena agli inizi, ma possiamo fornire alcuni esempi di riferimento. Troviamo il motivo dello spigolo formato da una colonna intagliata e dorata, i lambrecchini e gli stessi piedi ebanizzati in un esemplare, assai più modesto, conservato nei Musei Civici di Lecco, dotato di cassetti con la fronte scandita da formelle semplicemente intarsiate a motivi floreali. Un altro cassettone della stessa famiglia appartiene alla collezione del Museo Pogliaghi al Sacro Monte di Varese⁽¹³⁾ e altri esemplari, sempre di fattura più modesta, sono comparsi sul mercato in varie occasioni.



FIG. 11 - Cassettoni in legno di quercia intagliato, Principato di Liegi, metà del XVIII secolo, Liegi, Museo d'Ansembourg

L'autore ringrazia Claudio Salsi, Soprintendente Direttore del Settore Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici; Francesca Tasso, Conservatore responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco; il personale della Biblioteca d'Arte e dell'Emeroteca del Castello Sforzesco; Adriano Piccinotti della galleria antiquaria Montournal di Quinzano sull'Olio (Brescia).

NOTE

- ⁽¹⁾ G. ROSA, *I mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963, p. 53, scheda n. 114, p. 54, ill. n. 114.
- ⁽²⁾ E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, p. 62, scheda n. 53.
- ⁽³⁾ Jean Berain (1640-1711), celebre decoratore francese attivo presso la corte di Luigi XIV.
- ⁽⁴⁾ ROSA, *I mobili...* cit. n. 1; Colle, *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 2.
- ⁽⁵⁾ Più esattamente, nel fascicolo 5 dell'anno VI (1897) della rivista, tav. 26, senza alcun riferimento nei testi. La didascalia attribuisce il mobile al «principio del XVIII sec.», datazione sulla quale conveniamo, come avremo modo di dire. Vedi anche COLLE, *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 2.
- ⁽⁶⁾ COLLE, *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 2; al momento attuale non è stato possibile accertare a cosa corrisponda esattamente la provenienza indicata.
- ⁽⁷⁾ Il mobile è stato presentato dalla galleria antiquaria Montournal di Quinzano sull'Olio (Brescia), nel corso dell'edizione di Brixiantiquaria del 2010.
- ⁽⁸⁾ La pastiglia è una miscela di vari ingredienti, in cui prevalgono gesso e colla, con la quale venivano eseguiti a stampo decori a rilievo, per lo più destinati a essere dorati.
- ⁽⁹⁾ Il confronto tra i due mobili nei singoli aspetti decorativi e costruttivi è riassunto nella tavola in Appendice.
- ⁽¹⁰⁾ Su questa tipologia di mobili lombardi, molto diffusi sul mercato e noti come 'mobili a cornicette nere', vedi: C. ALBERICI, *Il Mobile lombardo*, Milano 1969; A. GONZALES PALACIOS, *Il Tempio del Gusto, la Toscana e l'Italia settentrionale*, Milano 1986 p. 262; G. BERETTI, *Il mobile dei Lumi*, Milano 2010, p. 43 e seguenti.
- ⁽¹¹⁾ J. VAN HERCK, *Il mobile fiammingo*, Milano 1972, p. 113 n. 133.
- ⁽¹²⁾ La presenza di ebanisti di origine fiamminga è documentata nel XVII secolo in tutti i territori già soggetti al dominio spagnolo come Milano e Napoli, così come a Firenze e a Roma.
- ⁽¹³⁾ Lo riferisce anche COLLE, *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 2.

Appendice

Confronto tra il cassettoni delle collezioni del Castello Sforzesco e il cassettoni già Brixiantiquaria 2010.

	Castello Sforzesco	Brixiantiquaria 2010
Misure (centimetri)	69,5 x 151 x 116	71 x 152 x 118
Misure cassetto grande	63 x 118 x 17	63,5 x 118 x 20
Misure tiretto interno	non disponibili	22 x 34,5 x 6,5
Misure colonna (solo parte dorata)	11,5 x 90	13 x 92
Piano	Massello di noce	Massello di noce
Formella fianco	Simile ma diversa nella forma e nel decoro	Simile ma diversa nella forma e nel decoro
Piede posteriore	Ebanizzato (di restauro)	Dorato
Piede anteriore	Ebanizzato	Dorato
Bordo del piano	Ebanizzato	Ebanizzato
Sotto il piano	Doppio profilo dorato	Lambrecchini dorati
Colonna	Simile ma diversa nel decoro	Simile ma diversa nel decoro
Fronte cassetto	Simile ma diversa nel decoro	Simile ma diversa nel decoro
Fronte cassetto interno	Mancante	Dorata
Base	Profilo dorato	Profilo dorato
Maniglie	Simili ma diverse	Simili ma diverse
Bocchette	Simili ma diverse	Simili ma diverse
Serrature	Simili ma diverse	Simili ma diverse
Cerniere	Simili ma diverse	Simili ma diverse
Ganci	Simili ma diversi	Simili ma diversi
Costruzione retro	Assi orizzontali	Assi orizzontali
Costruzione piede	Identica	Identica
Connessione sponda cassetto con retro	Mezzo e mezzo	Due code di rondine
Connessione sponda cassetto con fronte	Due code di rondine (non del tutto identiche)	Due code di rondine

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

Il ripostiglio di Gravère (1912) ricostruito

Anna Pia Dalle Vegre, Eugenio Vajna de Pava

La rilettura di una notizia riportata nella «Rivista Italiana di Numismatica» del 1912, seguita da una puntuale ricerca nelle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere, ha portato alla parziale ricostituzione del ripostiglio di Gravère smembrato cento anni fa e alla pubblicazione di tutti gli esemplari presenti nelle collezioni milanesi e non assegnati allo scopritore secondo le leggi dell'epoca del rinvenimento.

Storia del ritrovamento

Come riportato dal Bosco⁽¹⁾, nell'aprile 1912 fu rinvenuto nel comune di Gravère, presso Susa, un ripostiglio di 66 monete d'oro. Il ritrovamento era avvenuto in campagna, durante la demolizione di un muretto a secco da parte del proprietario, signor Giovanni Brayda Bruno, che aveva rinvenuto le monete entro un astuccio di latta, sbriciolatosi all'atto dell'apertura. L'estensore dell'articolo, avuta la possibilità di esaminare gli esemplari, ne aveva pubblicato la lista, qui riportata (Appendice 1). L'allora R. Ispettore agli Scavi, Serafino Ricci, aveva poi studiato il complesso e avanzato proposta al Ministero di una suddivisione con lo scopritore. La divisione evidentemente avvenne, in quanto nella collezione di Brera, attualmente depositata presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere sono stati rintracciati solo 31 esemplari dei 66 iniziali (FIG. 1).

Le monete collocate nella raccolta di Brera non erano state omogeneamente conservate come appartenenti a un unico nucleo, ma distribuite secondo la zecca di emissione. Un gruppo di queste, lasciato dai curatori separato dai rimanenti esemplari, era già stato pubblicato nel 1986⁽²⁾ (d'ora in avanti, 1986) ed era stato attribuito genericamente ad un «ripostiglio franco-iberico».

Il riconoscimento degli esemplari è avvenuto sulla base di alcuni vecchi cartellini con la scritta *Gravère*, della lista stilata dal Bosco, e in relazione alle caratteristiche

incrostazioni color rosso-sangue presenti su tutti gli esemplari (FIG. 2), elementi già analizzati via XRF⁽³⁾ e riconosciuti come ossidi di ferro, probabilmente provenienti dalla scatola in cui il gruzzolo era stato rinvenuto.



FIG. 1 - Alcune delle monete ritrovate a Gravère. I numeri si riferiscono a quelli del catalogo qui pubblicato. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere



FIG. 2 - Ingrandimenti con porzioni di tondello con incrostazioni ferrose (A) e con residui ossido-ferrosi (B)

Catalogo⁽⁴⁾

REGNO DI FRANCIA

Luigi XI di Valois, re (1461-1483)

MONTPELLIER, dopo il 1475

Oro, *Scudo del sole*

D. (*giglio*) LVDOVICVS •• DEI °° GRA °° FRANCORVM °° REX

Scudo coronato con tre gigli e punto, sormontato dal sole in cerchio perlinato

R. (*giglio*) XPS •• VINCIT °° XPS °° REGNAT °° XPS °° IMPERAT

Croce gigliata in cerchio perlinato

1. g. 3,47; ø mm 25,8; h 5

Coll. Brera 3919

D. punto di zecca sotto la 4° lettera

R. punto di zecca sotto la 4° lettera

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 745 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 1 (questo esemplare, con descrizione errata)

Carlo VIII di Valois, re (1483-1497)

PARIGI, 2ª emissione verso la fine del regno

Oro, *Scudo del sole*

D. (*giglio*) KAROLVS °° DEI °° GRACIA °° FRANCORVM °° REX ••

Scudo coronato con tre gigli e punto, sormontato dal sole in cerchio rigato

R. (*giglio*) XPS °° VINCIT °° XPS °° REGNAT °° XPS °° IMPERAT ••

Croce gigliata in cerchio rigato

2. g. 3,41; ø mm 25,6; h 6

Coll. Brera 3923

D. punto di zecca sotto la 18° lettera

R. punto di zecca sotto la 18° lettera

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 794; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 2 (questo esemplare, con descrizione errata)

Luigi XII di Valois-Orléans, re (1497-1515)

LIONE, dopo il 1507

Oro, *Scudo del porcospino*

3. g. 3,38; ø mm 26; h 6

Coll. Brera Gravère 1

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 909 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 4 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 4 (questo esemplare)

GRENOBLE

Oro, *Scudo del sole del Delfinato*

4. g. 3,37; ø mm 26; h 9

Coll. Brera Gravère 2

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 917 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 3 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 5 (questo esemplare)

Francesco I di Valois-Angoulême, re (1515-1547)

LIONE

Oro, *Scudo del sole*

5. g. 3,33; ø mm 26; h 6

Coll. Brera Gravère 3

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1071 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 10 (questo esemplare, con descrizione errata); 1986 cit. n. 2, n. 6 (questo esemplare)

ROUEN

Oro, *Scudo del sole*

6. g. 3,41; ø mm 28; h 7/8

Coll. Brera Gravère 4

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1073 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 11 (questo esemplare con descrizione errata); 1986 cit. n. 2, n. 7 (questo esemplare)

TOURS

Oro, *Scudo del sole*

7. g. 3,48; ø mm 27; h 11

Coll. Brera Gravère 5

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1073 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 12 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 8 (questo esemplare)

TOLOSA, 1538 (maestro di zecca Hugues Launjer)

Oro, *Scudo del sole*

8. g. 3,38; ø mm 26; h 10

Coll. Brera Gravère 6

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1073 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 16 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 9 (questo esemplare)

Zecca non identificata

Oro, *Scudo del sole*

9. g. 3,36; ø mm 26; h 0

Coll. Brera Gravère 7

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1074 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 13 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 10 (questo esemplare)

CRÉMIEU

Oro, *Scudo del sole del Delfinato*

10. g. 3,39; ø mm 27; h 7

Coll. Brera Gravère 8

Bibliografia: CIANI, n. 1082 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 17 (questo esemplare con descrizione errata); 1986 cit. n. 2, n. 11 (questo esemplare)

11. g. 3,36; ø mm 25; h 8

Coll. Brera Gravère 9

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1082 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 18 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 12 (questo esemplare)

NANTES

Oro, *Scudo del sole di Bretagna*

12. g. 3,42; ø mm 26; h 6

Coll. Brera Gravère 10

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1074 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 15 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 13 (questo esemplare)

BORDEAUX, 1547-48 (maestro di zecca Robert Richard)

Oro, *Scudo della crocetta*

13. g. 3,41; ø mm 25; h 6

Coll. Brera Gravère 11

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1091 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 19 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 14 (questo esemplare)

Carlo IX di Valois-Angoulême, re (1560-1574)

AIX, 1564

Oro, *Scudo del sole*

14. g. 3,35; ø mm 25; h 11

Coll. Brera Gravère 12

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, n. 1346 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 21 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 15 (questo esemplare)

ROUEN, 1565

Oro, *Scudo del sole*

15. g. 3,37; ø mm 24; h 3

Coll. Brera Gravère 13

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, manca; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 22 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 16 (questo esemplare)

MONTPELLIER, 1568

Oro, *Scudo del sole*

16. g. 3,38; ø mm 24; h 5

Coll. Brera Gravère 14

Bibliografia: CIANI, *Les monnaies royales...* cit. n. 4, manca; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 23 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 17 (questo esemplare)

FIANDRA (o BRABANTE)

Carlo V di Asburgo, imperatore (1521-1555)

BRUGES, 1553

Oro, *Scudo del sole*

17. g. 3,39; ø mm 26; h 7

Coll. Brera Gravère 15

Bibliografia: BASTIEN, DUPLESSY, *Catalogue des monnaies...* cit. n. 4, nn. 132-137 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 1 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 18 (questo esemplare)

REGNO DI SPAGNA

Giovanna e Carlo di Asburgo, re di Spagna (1516-1555)

SIVIGLIA, 1537

Oro, *Scudo*

18. g. 3,38; ø mm 23; h 0

Coll. Brera Gravère 16

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Dona Juana y Carlos); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 7 (questo esemplare, errata attribuzione a Napoli); 1986 cit. n. 2, n. 19 (questo esemplare)

19. g. 3,36; ø mm 23; h 3

Coll. Brera Gravère 17

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 3 var. (Dona Juana y Carlos); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 8 (questo esemplare, errata attribuzione a Napoli); 1986 cit. n. 2, n. 20 (questo esemplare)

Filippo II di Asburgo, re di Spagna (1556-1598)

GRANADA, maestro di zecca Alonso de Valladolid

Oro, *Doppia*

20. g. 6,75; ø mm 25; h 9

Coll. Brera Gravère 18

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 7 (questo esemplare, errata descrizione come *Ducato*); 1986 cit. n. 2, n. 21 (questo esemplare)

SIVIGLIA

Oro, *Doppia*

21. g. 6,70; ø mm 27; h 6

Coll. Brera Gravère 19

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 3 (questo esemplare, errata descrizione come *Ducato*); 1986 cit. n. 2, n. 22 (questo esemplare)

22. g. 6,74; ø mm 25; h 11

Coll. Brera Gravère 20

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 5 (questo esemplare, errata descrizione come *Ducato*); 1986 cit. n. 2, n. 23 (questo esemplare)

Oro, *Scudo* (D. battuto sul conio della doppia)

23. g. 3,37; ø mm 24; h 4

Coll. Brera Gravère 21

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 1 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 6 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 24 (questo esemplare)

TOLEDO, maestro di zecca Eugenio de Manzanus

Oro, *Doppia*

24. g. 6,76; ø mm 25; h 2

Coll. Brera Gravère 22

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 4 (questo esemplare, errata descrizione come *Ducato*); 1986 cit. n. 2, n. 25 (questo esemplare)

VALLADOLID, maestro di zecca Alonso Garcia

Oro, *Doppia*

25. g. 6,72; ø mm 26; h 3

Coll. Brera Gravère 23

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 2 (questo esemplare); 1986 cit. n. 2, n. 26 (questo esemplare)

26. g. 6,74; ø mm 25; h 2

Coll. Brera Gravère 24

Bibliografia: HEISS, *Descripcion general...* cit. n. 4, n. 2 var. (Felipe II); BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 8 (questo esemplare, errata descrizione come *Ducato*); 1986 cit. n. 2, n. 27 (questo esemplare)

DUCATO DI SAVOIA

Emanuele Filiberto, duca (1553-1580)

VERCELLI, 1563

Oro, *Scudo del sole*

D. EM • FILIB • D • G • DUX • SAB • P • PED

Arma sabauda inquartata in cartella coronata, in due cerchi lineari

R. (*sole*) IN • DOMINO • CONFIDO • 1563 • V •

Croce ornata, accantonata da lettere FERT, entro due cerchi lineari

27. g. 3,32; ø mm 23,6; h 0

Coll. Brera 67

Bibliografia: CNI cit. n. 4, I, p. 199, n. 108.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 2 (questo esemplare)

DUCATO DI FERRARA

Alfonso II d'Este, duca (1559-1597)

FERRARA

Oro, *Scudo del sole*

D. (*sole*) ALFONSVS • DVX • FERRARI • III

Stemma d'Este, entro cerchio lineare

R. (*croce*) IN • HOC • SIGNO • VINCES •

Calvario con croce e i simboli della Passione, entro cerchio lineare

28. g. 3,26; ø mm 25,4; h 10

Coll. Brera 5308

Bibliografia: CNI cit. n. 4, X, p. 444, n. 12; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 3 (questo esemplare)

MIRANDOLA

Ludovico II Pico, signore (1550-1568)

MIRANDOLA

Oro, *Scudo del sole*

D. (*fiore*) LVD • PICVS • II • MIR • CON • Q • DNS

Scudo di Mirandola–Concordia caricato dello scudetto Pico, sormontato da sole, entro cerchio lineare

R. (*fiore*) IN • TE • DOMINE • CONFIDO

Croce ornata, accantonata da quattro foglie, entro doppio cerchio lineare

29. g. 3,31; ø mm 24,8; h 2

Coll. Brera 4832

Bibliografia: CNI cit. n. 4, X, p.139, nn. 6-7.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 4 (questo esemplare)

REPUBBLICA DI VENEZIA

Andrea Gritti, doge (1523-1539)

VENEZIA

Oro, *Scudo del sole*

D. (*croce*) ANDREAS • GRITI • DVX • VENETIAR

Croce fogliata, entro cerchio lineare

R. (*croce*) • SANCTVS • MARCVS • VENETVS •

Leone in soldo entro scudo sormontato da tre foglie, entro cerchio lineare

30. g. 3,33; ø mm 25,3; h 8

Coll. Brera 4050

Bibliografia: CNI cit. n. 4, VII, p. 277, n. 314 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 5 (questo esemplare)

REGNO DI NAPOLI

Carlo V, imperatore (1519-1554)

NAPOLI

Oro, *Scudo*

D. • CAROLVS • V • IMPERATOR •

Stemma asburgico su aquila bicipite coronata, entro cerchio perlinato

R. (*croce*) HISPANIARVM • ET • VTRIVSQ3 • SICILIE • REX

Croce con bracci ornati e coronati accantonata da due lettere K, entro cerchio perlinato

31. g. 3,32; ø mm 25,5; h 10

Coll. Brera 7389

Bibliografia: CNI cit. n. 4, XIX, p. 310, n. 207 var.; BOSCO, *Un ripostiglio...* cit. n. 1, n. 9 (questo esemplare)

Considerazioni sull'origine del ripostiglio

Il complesso totale delle monete (cfr. Appendice 1) consiste in buona parte (35 pezzi) di *Scudi del Sole*, la moneta francese che nel Cinquecento era andata a sostituire nella finanza internazionale il sistema *Ducato-Fiorino*, pur essendo di peso e lega inferiore⁽⁵⁾: il nominale rappresentava il potere francese dell'epoca, e ad esso si erano allineati in tipologia (il *piccolo sole*), peso e titolo molti degli stati italiani durante l'agitato periodo delle guerre d'Italia nel secolo XVI. L'altra presenza rilevante è quella degli *Escudos* spagnoli, esemplari che portano ancora una volta all'epoca delle guerre per il predominio in Italia tra l'Impero spagnolo e la Francia, periodo che si concluse effettivamente solo qualche anno dopo la pace di Cateau-Cambrésis del 1559. Tra il 1562 e il 1567 infatti francesi e spagnoli abbandonarono le ultime piazzeforti contrapposte tenute in Piemonte, restituendo completamente il Ducato di Savoia ad Emanuele Filiberto.

La data di costituzione del ripostiglio deve essere collocata poco dopo questi avvenimenti, in quanto l'ultima moneta datata, non presente qui ma descritta dal Bosco, è uno *Scudo* sabauda di Torino del 1570, e, tra gli esemplari non datati, il nucleo più recente, per complessivi 15 pezzi, appartiene alle emissioni spagnole, a nome del re Filippo II (1555-1598).

Quanto al possibile motivo che portò all'occultamento delle monete, non è ipotizzabile con certezza, ma è certamente connesso alla singolare posizione strategico-geo-



FIG. 3 - Stato del confine italo-francese alla metà del XVIII secolo, carta da atlante ante 1713. Collezione privata

grafica occupata durante i secoli dal borgo di Gravère, situato sulla strada del Monginevro, alla periferia ovest di Susa. Infatti fino dal secolo XI i conti d'Albon, poi detti Delfini di Vienne, avevano occupato l'alta val di Susa, già parte del regno carolingio d'Italia, inserendola tra i loro feudi del regno di Borgogna (poi Delfinato). L'annessione era stata ratificata dal Barbarossa nel 1155, e il confine stabilito tra Gravère, ultima terra dei conti di Savoia, e Chaumont (Chiomonte), prima terra transalpina (FIG. 3). Questa frontiera fu travolta durante l'invasione francese ai tempi delle guerre d'Italia del secolo XVI, ma venne solennemente ristabilita con la pace del 1559, con la posa di un cippo di confine nel paese lungo la strada di Francia. Dopo quasi due secoli il cippo fu abbattuto quando nel 1708, durante la guerra di successione spagnola, le truppe sabaude conquistarono l'alta val di Susa. La conquista fu poi ratificata nei trattati di Utrecht (1713), dove venne affermato il principio di individuare i confini politici lungo la linea di spartiacque. Il cippo spezzato rimase sul ciglio della strada fino al 1926, quando, allargandosi la sede stradale, venne definitivamente rimosso. Nel 1984 è stato ricostruito come memoria storica della vallata (FIG 4). Non sarà inutile ricordare inoltre che ancora nell'immediato ultimo dopoguerra la Francia aveva avanzato rivendicazioni territoriali fino a Susa⁽⁶⁾.

Un ultimo accenno storico può connettersi alla provenienza del ripostiglio. Al di là del confine sabaud, il Delfinato aveva proseguito la propria storia, prima nel regno



FIG. 4 - Ricostruzione del cippo di confine a Gravère

di Borgogna, quindi dal 1349 nel regno di Francia come appannaggio dell'erede al trono, detto appunto il Delfino. Ma nella zona montana che controllava i passi alpini si era costituita, già dal 1343, una singolare formazione politica che aveva ottenuto, prima dai Delfini di Vienne, poi dai re di Francia, una larga autonomia: la cosiddetta Repubblica degli *Escartons*, che, simile all'analogha lega dei Cantoni svizzeri, si articolava negli *escartons* transalpini di Queyras e Briançon, e in quelli italiani di Château-Dauphin o Val Varache (Casteldelfino o Val Varaita), Pragelas o Val Cluson (Pragelato o Val Chisone) ed Oulx o Cézanne (Cesana). L'allevamento del bestiame, e soprattutto il controllo del commercio tra Italia e Francia tramite i passi alpini (ben ventitre, tra cui il Col dell'Agnello, del Sestrière, del Monginevro, della Scala, eccetera) aveva reso economicamente florida questa confederazione, che, per favorire il commercio internazionale, lasciava entro il proprio territorio libertà di circolazione a qualunque buona valuta straniera⁽⁷⁾. Questo tratto 'liberista' era veramente insolito in un'epoca in cui ovunque precise ordinanze proscrivevano severamente la circolazione di moneta straniera entro i confini di uno stato. Con il trattato di Utrecht, l'annessione dei tre *escartons* cisalpini al Ducato di Savoia e il controllo del transito sui passi ormai condiviso con i nuovi vicini fecero entrare la piccola federazione in una profonda crisi. La fine avvenne infine nel 1790, quando la Rivoluzione francese, introducendo i dipartimenti, abolì qualunque traccia d'autonomia locale. Le notizie relative alla Repubblica degli *Escartons* potrebbero indurre ad ipotizzare, anche in relazione all'eterogeneità delle monete e la scarsità di quelle italiane contenute nel ripostiglio di Gravère, che il proprietario del gruzzolo provenisse da oltre confine e non dal Piemonte sabaud.

NOTE

- ⁽¹⁾ E. BOSCO, *Un ripostiglio di monete d'oro a Gravere*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1912, pp. 282-285.
- ⁽²⁾ A.P. DALLE VEGRE, *Indagine analitica di dispersione X mediante microsonda elettronica condotta su un probabile nucleo di ripostiglio franco-iberico del secolo XVI*, «Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», (1986) (cit. nel testo 1986), pp. 41-52.
- ⁽³⁾ DALLE VEGRE, *Indagine analitica...* cit. n. 2, pp. 51-52.
- ⁽⁴⁾ Per gli esemplari già catalogati nel 1986 la descrizione è sommaria. Per gli esemplari nuovi la catalogazione differisce in parte da quella proposta dal Bosco, talvolta imprecisa e in alcuni casi errata. Oltre ai già citati, i riferimenti bibliografici per il catalogo sono: L. CIANI, *Les monnaies royales françaises de Hugues Capet à Louis 16. avec indication de leur valeur actuel : description générale ornée d'un grand nombre de reproductions*, Paris 1926; P. BASTIEN, J. DUPLESSY, *Catalogue des monnaies d'or flamandes de la collection Vernier*, Wetteren 1975; A. HEISS, *Descripcion general de las monedas hispano-cristianas desde la invasion de los arabes*, 3 voll., Madrid 1865-1869; *Corpus Nummorum Italicorum Primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia e da italiani in altri paesi* (CNI), vol. I, *Casa Savoia*, Milano 1910, vol. VII, *Veneto (Venezia parte I. Dalle origini a Marino Grimani)*, vol. X, *Emilia (parte II) Bologna e Ferrara. Ravenna. Rimini*; vol. XIX *Area Meridionale continentale (Napoli parte I – dal ducato napoletano a Carlo V)*.
- ⁽⁵⁾ G.A. ZANETTI, *Nuova Raccolta Delle Monete E Zecche D'Italia*, II, Bologna 1772, pp. 449-452.
- ⁽⁶⁾ G. UGO, *Il confine italo-francese. Storia di una frontiera*, Milano 1989, passim.
- ⁽⁷⁾ *Ibidem*.

Appendice 1

Elenco completo del ripostiglio di Gravère come descritto dal Bosco (descrizioni abbreviate), con a margine le correzioni^(*).

FRANCIA			
1.	Luigi XI	<i>Scudo del sole</i>	1 es.
2.	Carlo VIII	<i>Scudo del Sole</i>	1 es.
3.	Luigi XII	<i>Scudo del Delfinato</i>	1 es.
4.	Luigi XII	<i>Scudo degli istriaci</i>	1 es.
5.	Luigi XII	<i>Scudo del sole</i>	1 es.
6.	Luigi XII	<i>Scudo del sole</i> (altro tipo)	1 es.
7.	Luigi XII	<i>Scudo del sole</i> (altro tipo)	2 ess.
8.	Luigi XII	<i>Scudo del sole</i> (altro tipo)	1 es.
9.	Luigi XII	<i>Scudo del sole</i> (altro tipo)	1 es.
10.	Francesco I	<i>Scudo del sole</i>	2 ess.
11.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i> (altro tipo)	1 es.
12.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i> (altro tipo)	1 es.
13.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i> (altro tipo)	1 es.
14.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i> (altro tipo)	1 es.
15.	Francesco I	<i>Scudo di Bretagna</i>	1 es.
16.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i>	3 ess.
17.	Francesco I	<i>Scudo del Delfinato</i>	1 es.
18.	Francesco I	<i>Scudo del Delfinato</i> (altro tipo)	2 ess.
19.	Francesco I	<i>Scudo della crocetta</i>	2 ess.
20.	Francesco I	<i>Scudo del Sole</i>	1 es.
21.	Carlo IX	<i>Scudo del Sole</i> (1564)	1 es.
22.	Carlo IX	<i>Scudo del Sole</i> (1565)	1 es.
23.	Carlo IX	<i>Scudo del Sole</i> (1568)	1 es.
24.	Carlo IX	<i>Scudo del Sole</i> (1565) (altro tipo)	1 es.
PAESI BASSI			
1.	Carlo V	<i>Ducato d'oro di Borgogna</i>	1 es.
2.	Filippo II	<i>Scudo d'oro di Fiandra</i>	1 es.
SPAGNA			
1.	Giovanna e Carlo II(sic)	<i>Ducato d'oro</i> (Siviglia)	5 ess. (in realtà, <i>Doppie</i>)
2.	Filippo II	<i>Doppio ducato d'oro</i> (Valladolid)	1 es.
3.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Siviglia)	1 es. (in realtà, <i>Doppia</i>)
4.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Toledo)	1 es. (in realtà, <i>Doppia</i>)
5.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Siviglia)	2 es. (in realtà, <i>Doppie</i>)
6.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Siviglia)	1 es.
7.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Granada)	1 es. (in realtà, <i>Doppia</i>)
8.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Valladolid)	1 es. (in realtà, <i>Doppia</i>)
9.	Filippo II	<i>Ducato d'oro</i> (Siviglia)	3 ess (in realtà, <i>Doppie</i>)

SAVOIA			
1.	Emanuele Filiberto	<i>Scudo d'oro</i> (Torino) 1570	1 es.
2.	Emanuele Filiberto	<i>Scudo d'oro</i> (Vercelli) 1563	1 es.
FERRARA			
1.	Alfonso II d'Este	<i>Scudo d'oro</i>	1 es.
MIRANDOLA			
1.	Ludovico II Pico	<i>Scudo d'oro</i>	1 es.
VENEZIA			
1.	Andrea Gritti	<i>Scudo d'oro</i>	1 es.
LUCCA			
1.	Repubblica	<i>Scudo d'oro</i>	1 es.
NAPOLI			
1.	Giovanna e Carlo II (sic)	<i>Ducato d'oro</i>	3 ess. (in realtà, <i>Doppie</i> di Siviglia)
2.	Giovanna e Carlo II (sic)	<i>Ducato d'oro</i>	3 ess. (in realtà, <i>Doppie</i> di Siviglia)
3.	Carlo V	<i>Scudo d'oro</i>	2 ess.

(*) Alcune descrizioni sono imprecise e in alcuni casi del tutto scorrette.

Appendice 2

Tavola di concordanza tra il numero d'ordine delle monete di Gravère secondo la lista del Bosco (*Un ripostiglio...* cit. n. 1), l'elenco 1986, cit. n. 2, e il presente catalogo.

Bosco	1986	Catalogo
FRANCIA		
1	-	1
2	-	2
3	5	4
4	4	3
5	-	-
6	-	-
7	-	-
8	-	-
9	-	-
10	6	5
11	7	6
12	8	7
13	10	9
14	-	-
15	13	12
16	9	8
17	11	10
18	12	11
19	14	13
20	-	-
21	15	14
22	16	15
23	17	16
24	-	-
PAESI BASSI		
1	18	17
2	-	-
SPAGNA		
1	-	-
2	26	25
3	22	21
4	25	24
5	23	22
6	24	23
7	21	20

8	27	26
9	-	-

STATI ITALIANI

1	-	-
2	-	27
3	-	28
4	-	29
5	-	30
6	-	-
7	19	18
8	20	19
9	-	31

Crediti fotografici

Abbazia di Montserrat, Museum San Millán, p. 270
Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, pp. 121,122
Foto Carla Molteni, pp. 295, 298, 299, 300
Foto Eugenio Vajna de Pava, p. 327
Foto Piero Tirelli, pp. 307, 308, 309, 310, 311
Liegi, Museo d'Ansembourg, p. 312
Lissone, Mino Martignano, pp. 15, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34
Milano, Accademia di Brera, pp. 156, 158
Milano, Archivio storico dell'Ospedale maggiore, p. 18
Milano, Banca Popolare di Milano, pp. 162, 184
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, pp. 85, 111
Milano, Museo di Sant'Ambrogio, pp. 78, 79
Parigi, Bibliothèque nationale, pp. 107, 110, 113
Parma, Biblioteca Palatina, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 120
Pray, Lanificio Felice Lora Totino, Fondo Lora Totino, p. 267
Roma, Biblioteca Casanatense, pp. 105, 114, 118
Seattle, The Henry Art Gallery, University of Washington, p. 269
Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese – su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 181
Zelo Surrigone, Archivio famiglia Bonati, p. 17

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana/Roberto Mascaroni/Saporetti Immagini d'arte, p. 124
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli/Luca Postini, pp. 83, 84, 104, 105, 108, 115, 117, 119, 123, 164
Civico Archivio Fotografico, pp. 87, 155, 166, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano/Roberto Mascaroni/Saporetti Immagini d'arte, pp. 153, 160, 161, 167, 180, 183, 202
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano/Gabinetto Fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze, pp. 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202
Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco, Milano, pp. 318, 326
Galleria d'Arte Moderna, p. 182
Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano/Franco Lovera, pp. 266, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279
Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano/Roberto Mascaroni/Saporetti Immagini d'arte, pp. 290, 291, 292, 294, 297, 306, 308, 309, 310, 311

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2013
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)