NELLO SPECCHIO DEL PASSATO

NELLO SPECCHIO DEL PASSATO

RISCOPRIRE L'IDENTITÀ E LA FORMA NELL'ANTICHITÀ

TRA RINASCIMENTO E NEORINASCIMENTI

Scalpendi

Nello specchio del passato.
Riscoprire l'identità e la forma nell'antichità
tra Rinascimento e neorinascimenti
a cura di *Roberta Martinis, Edoardo Rossetti*

© 2025, Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979-12-5955-194-8

Progetto grafico
© Solchi graphic design

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

L'edizione digitale è pubblicata in Open Access sui siti www.scalpendi.eu e https://neorenaissance.supsi.ch
Questo libro è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore, non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons del libro e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright.

Prima edizione: marzo 2025

Scalpendi editore S.r.l.
Sede legale e operativa
Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano

www.scalpendi.eu

NELLO SPECCHIO DEL PASSATO

RISCOPRIRE L'IDENTITÀ E LA FORMA NELL'ANTICHITÀ TRA RINASCIMENTO E NEORINASCIMENTI

a cura di

Roberta Martinis, Edoardo Rossetti

SCALPENDI

SOMMARIO

Un lungo Rinascimento?
Roberta Martinis, Edoardo Rossetti 7

Inscenare la storia. Appunti sul recupero letterario del Rinascimento sforzesco nel secolo XIX
Simone Moro 27

Luca Beltrami, Tito Vespasiano Paravicini: due modi di guardare al passato.
Il caso della Certosa di Pavia
Amedeo Bellini 39

Il Rinascimento nel corpus *grafico di Tito Vespasiano Paravicini*:
un progetto incompiuto per rilevare il patrimonio architettonico milanese?
Edoardo Rossetti 45

«Però abbiamo un passato!».
Alcune considerazioni sul neosforzesco e neorinascimento lombardo, tra architettura e decorazione
Ornella Selvafolta 61

Modernità rinascente.
Principio ed epilogo del "neo-bramantesco" nell'architettura lombarda
Michela Marisa Grisoni 77

Culto, usi e significato del Rinascimento nel collezionismo lombardo tra Otto e Novecento
Alessandra Squizzato 89

Dal Bargello alle Grazie: il neorinascimento a Casa Sessa tra Luca Beltrami
e i fratelli Bagatti Valsecchi
Lorenzo Francesco Colombo 103

Corrispondenze antiquarie tra Firenze e Milano:
uno sguardo al mercato e al collezionismo d'arte lombarda a fine Ottocento
Lorenzo Orsini 117

Le «origini prime in tutte le cose»: il Rinascimento al Monte di Pietà di Milano
Corinna Tania Gallori 131

La riscoperta del Rinascimento nel Cantone Ticino tra Otto e Novecento.
Da Giocondo Albertolli ad Augusto Guidini
Lara Calderari 145

L'invenzione del Rinascimento.
Gli "Scultori dei Laghi" e la costruzione di un'identità
Laura Damiani Cabrini 159

Aspetti di metodologia neorinascimentale in Casa Bagatti Valsecchi
Antonio D'Amico, Aurora Ghezzi 171

Ernesto Rusca e la decorazione neorinascimentale.
Alcune novità e una proposta di cronologia
Ilaria De Palma 183

"L'incanto della verità". L'immagine di Milano tra documento e ornato:
l'opera di Luigi Bisi dal disegno alla scuola di prospettiva a Brera
Niccolò D'Agati 197

Un'arte multiforme. La fortuna dell'ornamento rinascimentale
nella manualistica della seconda metà dell'Ottocento
Ariane Varela Braga 211

Da Léon Dufourny a Paul Marie Letarouilly:
riscoprire i disegni originali degli architetti del Rinascimento, tra fine Settecento e primo Ottocento
Antonio Brucculeri 223

L'architettura lombarda e il progetto per South Kensington:
il Rinascimento della terracotta nell'Inghilterra del XIX secolo
Simona Valeriani 235

L'immagine ideale del Rinascimento.
La cupola di San Pietro e l'architettura americana del potere
Massimiliano Savorra 251

Il Rinascimento inventato di Piero Portaluppi
Ferruccio Luppi 263

"In coda": rinascimenti ipotetici.
Madonna di Ponte di Brissago tra restauri e modernismo
Nicola Soldini 277

Bibliografia 295

UN LUNGO RINASCIMENTO?*

Roberta Martinis, Edoardo Rossetti

Percorrendo via del Babuino a Roma si può restare sorpresi imbattendosi in un portale che parla un linguaggio architettonico e decorativo non propriamente "romano". Si tratta infatti della copia di una porta milanese quattrocentesca. L'incontro risulta in qualche modo straniante nel quadro di una consolidata visione del rapporto di dare e avere tra Roma e Milano, rappresentando un'inversione rispetto a quanto ci si aspetterebbe in una lettura schematica della storia dell'arte del Rinascimento – e del neorinascimento – dal retaggio vasariano, secondo la quale è da Roma e/o da Firenze che giungono soluzioni e modelli, pittorici, scultorei e architettonici, della "buona maniera" da innestare in "periferia" e non viceversa. Resta ancora ampio spazio di ricerca nello studio delle relazioni e degli scambi artistici lungo l'asse nord-sud della Penisola, sia per la comprensione di rinascimenti e percorsi alternativi rispetto alla presunta ortodossia fiorentino-romana, sia per approfondire tempi e modi della costruzione ottocentesca del mito del Rinascimento[1]. Anzi si può forse sostenere che nell'invenzione del Rinascimento dovuta al XIX secolo, si debba riconoscere a Milano un ruolo primario, nazionale e internazionale, legato al complesso rapporto della città ambrosiana con il proprio passato visconteo-sforzesco, come questo testo e questo volume aspirano a evidenziare.

La porta in via del Babuino è un calco ottocentesco di un esemplare marmoreo milanese del XV secolo, realizzato probabilmente dalla ditta di Pietro Pierotti. L'originale è reso discretamente famoso da alcuni contributi dell'ultimo quarto del XIX secolo che l'ascrivono nel novero dei portali bramanteschi di età sforzesca, per la maggior parte perduti, ed è ora ricoverato in virtù della sua effimera fama presso il Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. L'attenzione verso l'esemplarità di questo oggetto è stata tale che un calco si ritrova anche nelle aule dell'Accademia di Brera e le sue forme sono servite da modello per la produzione seriale di decori neorinascimentali con una diffusione che ha raggiunto evidentemente anche Roma[2] (figg. 1-7).

Rinascimento "a tentoni"

Studiando il Rinascimento e il suo doppio nell'Ottocento resta comunque indispensabile fare qualche premessa legata alla difficoltà di tracciarne un confine. Quello che ancora oggi è riconosciuto un «necessary but troubleso-

* *Questo testo è il risultato del lavoro congiunto dei due autori. A fini burocratici, la prima e la seconda sezione sono scritte da Roberta Martinis, la terza e la quarta da Edoardo Rossetti.*

1 Per come il problema si riverbera sulla cultura ottocentesca, cfr. Bolzoni, Payne 2018: 20.

2 Casati 1870: 114, nota 27; Paravicini [1882]: 61, fig. 15; Carotti 1893: 443-454, tav. 1; Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 78; II (1915) 7-8; E. Rossetti, in *La scultura lapidea* 2012-2015: II (2013), 311-315, n. 700. Il portale è stato anche oggetto di un attento rilievo dell'architetto Tito Vespasiano Paravicini, cfr. Veneranda Biblioteca Ambrosiana (BAMi), S.P.II.217, quaderno 8, cc. 3-7 (numerazione originale cc. 1r-5r), si veda anche la scheda https://neorenaissance.supsi.ch/cms/2021/06/15/milano-porta-magenta/ (alle schede dello stesso sito si rinvia implicitamente per gli edifici citati in questo testo, ove non diversamente indicato). Il calco compare accanto al monumento Brivio di Sant'Eustorgio nel catalogo *Gispoteca Vallardi* 1932, tav. 33 (ditta che assorbe quella Pierotti divenuta nel contempo Campi), l'uno venduto al prezzo di 5.500 lire e l'altro al prezzo di 2.600 lire, ed è probabilmente realizzato quando il portale è ancora in sito, considerato che la foto del catalogo riproduce anche il selciato di corso Magenta e corrisponde a quella A7751 dell'Archivio Civico Fotografico del Comune di Milano pubblicata anche da Giulio Carotti e da Francesco Malaguzzi Valeri. In una foto del Museo Campi-Vallardi (Ivi: 11) la porta incornicia stemmi viscontei e fa da sfondo a una sala dove sono affastellati calchi che vanno dal trecentesco altare di Carpiano fino al cinquecentesco *Adamo* di Annibale Fontana. Sulla produzione di questi gessi tratti da calchi di opere lombarde, e da collegare all'attività dell'Accademia di Brera si vedano Fergonzi 1997; Trento 2005 (per la Certosa di Pavia); e soprattutto per il Pierotti: Zani 2013: 233-240. Sull'invio di questi calchi al Victoria and Albert Museum di Londra si vedano Panazza 2020 e il saggio di Simona Valeriani in questo volume. In generale sul valore espositivo e formativo di queste copie seriali si rinvia almeno alle ancora fondamentali riflessioni di Barocchi 1985; Gentilini 1985; Haskell 2001: 53-57.

me concept»[3], è avvertito fin dal momento della sua definizione come problematico e "oscuro". Già colui a cui si deve per consuetudine il ruolo di consacratore del termine in senso europeo, Jules Michelet – per evidenziare la difficoltà di isolare il concetto – esclamava: «Oh! la Renaissance est obscure! […] Elle se cherche à tâtons»[4]. Una difficoltà d'altra parte sottolineata anche da Jacob Burckhardt quando affermava

> i contorni ideali di una data epoca culturale si presentano diversamente all'occhio di ciascun osservatore: quando poi si tratta per giunta di una civiltà che, qual *madre immediata*, continua ad influire sulla nostra, riesce quasi impossibile evitare che a ogni tratto non si inserisca il sentimento e il giudizio subbiettivo tanto di chi scrive, quanto di chi legge. Nell'ampio mare, nel quale ci avventuriamo, le vie e le direzioni possibili sono molte; e gli stessi studi intrapresi per questo lavoro assai facilmente, potrebbero, in mano ad altri, […] porgere altresì occasioni a conclusioni essenzialmente diverse[5].

Per gli studiosi contemporanei il Rinascimento presenta ulteriori problemi di cronologia. Difficile definire un suo inizio e una sua fine, ed è sempre più rischioso contrapporlo dualisticamente al Medioevo, tanto che oggi si preferisce usare il termine *early modern* per circoscrivere a maglie larghe un periodo fluido[6]. Con l'imperare della *global history* anche la geografia del Rinascimento ha perso ogni confine in favore di una visione slabbrata del concetto[7].

A sua volta seguire i vari processi di invenzione, interpretazione e *revival* del Rinascimento nel XIX secolo è operazione ancora più indefinibile e personalizzabile. Già Burckhardt, sottolineando come la civiltà europea considerasse il Rinascimento «madre immediata» potentemente capace di modellare il presente[8], mette in luce le ragioni di un insidioso intreccio di attualizzazione anacronistica.

Negli ultimi anni, l'importanza di uno studio parallelo e comparativo tra le vicende storico-artistiche e letterarie del XV e del XVI secolo e la loro rilettura e reinterpretazione otto-novecentesca è stata da più parti ribadita ed evidenziata. Basti come esempio il confronto tra le prospettive di due convegni distanziati da un quindicennio di studi, dai titoli speculari e entrambi tenuti alla Villa I Tatti a Firenze: nel primo (1999) si rendeva necessario fare il punto storiografico della lettura che il XX secolo aveva fatto, e stava facendo, del Rinascimento[9]; nel secondo (2013) si indagava – in un contesto ampio di storia culturale e con un taglio innovativo che prediligeva lo studio dell'intersezione tra le varie discipline piuttosto che un'insistenza sulla specificità settoriale – la creazione e rilettura del mito-Rinascimento come «*lieu de mémoire* europeo», «non tanto come *revival* quanto come fenomeno paneuropeo di critica, commento e rimodellamento di un presente ottocentesco percepito come profondamente problematico»[10]. Per quanto, come dimostra questa recente pubblicazione, sia necessario affrontare questo tema in modo intrinsecamente interdisciplinare, resta vero che lo studio della storia dell'architettura ha segnato una sorta di primato nella definizione del revivalismo ottocentesco, fornendo anche le basi per una rilettura del Rinascimento e delle sue implicazioni rispetto ad altre arti e discipline umanistiche[11].

Il presente volume si inserisce in questo "gioco di specchi" stringendo l'obiettivo su un'area geografica specifica, quella della Lombardia "storica" intesa come spazio culturale e transfrontaliero che comprende i domini dell'ex ducato di Milano (fig. 8). Si tratta di un territorio, tra Lombardia e Canton Ticino, dove, nonostante il parziale passaggio ai cantoni svizzeri a seguito del collasso dello stato sforzesco, permane una

3 Bann 2018: 46.

4 Michelet 1855: 312. Si veda in merito anche Gardini 2010: 46-48.

5 Burckhardt [1876] 2000: 5.

6 Per i problemi di cronologia cfr. Cantimori [1955] 1971; Franceschi 2002: 153-154; Gardini 2010: 21-80.

7 Per la globalizzazione di alcuni temi tipici del Rinascimento e della prima età moderna, almeno, gli ormai classici: Goody 2010; Subrahmanyam 2014; con le avvertenze di Trivellato 2023: 71-99.

8 Si veda *supra* a nota 5.

9 *The Italian Renaissance* 2002.

10 Bolzoni, Payne 2018: 18-19; *The Italian Renaissance* 2018.

11 *Le XIXe siècle et l'architecture* 2010; *Renaissance italienne* 2015; Payne 2018a: 513-517. D'altra parte, proprio la comparazione tra l'architettura italiana del XV secolo e quella contemporanea europea ha contribuito direttamente, specie per mezzo del basileese Jacob Burckhardt, alla stessa formazione e definizione del termine *Renaissance* (Ghelardi 1991; 2018).

coerenza giurisdizionale fino alle soglie dell'Ottocento – sotto il profilo ecclesiastico i distretti ticinesi smettono di essere circoscrizioni sottoposte alle diocesi di Como e Milano solo nel 1798 – e il paesaggio culturale resta sostanzialmente comune[12].

L'area geografica risulta così un proficuo campione di studi. D'altra parte, durante il XIX secolo, Lombardia e terre ticinesi restano territori affini per identità linguistica, lessico architettonico e vivacità degli scambi intellettuali, condividendo un *revival* che si muove tra le labili categorie del *neobramantesco* e del *neosforzesco*[13].

Rosso rinascimento

L'operazione di assegnare coscientemente un carattere regionale specifico a un *revival* rinascimentale è di fatto un'impresa d'avanguardia di questo territorio rispetto a quanto avviene nel resto d'Europa. È a Milano, città per un decennio capitale napoleonica, di un Regno d'Italia meno effimero del previsto, che si concretizzano alcune tra le prime istanze per la progettazione di uno stile nazionale ancora senza nazione, e proprio nel momento in cui il termine *Renaissance* è in via di definizione[14].

Mentre si inventa il Rinascimento e la sua tradizione viene attivata come *risorsa*, il concetto entra in dialogo con quello nuovo di Risorgimento[15]. I due termini continuano a misurarsi reciprocamente, a riflettersi l'un l'altro, e in questo scarto si imposta la costruzione di un presente per lo Stato italiano. In questo ambito di "critica operativa", è a Milano, non a Roma, che si spende per la prima volta il nome di Bramante – con tutti i problemi che questo comporta – come possibile fonte per formulare una grammatica e una sintassi per l'architettura moderna[16].

Nel 1827, l'architetto Paolo Landriani scrive «lo stile, ed il gusto che si ammira nelle fabbriche, e specialmente nelle chiese attribuite ai Bramanti è tutto proprio di Milano, e de' suoi contorni non trovandosi in nessuna altra parte dell'Italia fuorché nella Lombardia fabbriche di gusto Bramantinesco»[17]. Ancora nel 1839, su "Il Politecnico", la rivista *moderna* milanese, in un articolo anonimo verosimilmente di Francesco Durelli, si evidenzia la necessità di elaborare un linguaggio architettonico "nazionale" attraverso uno «stile per eccellenza *moderno e italiano*, nel quale il genio di Bramante seppe fondere all'uso nostro i puri elementi antichi»[18]. In competizione con una tradizione fondata sulla maniera etrusco-toscana come linguaggio "italiano" per eccellenza[19], a Milano si va costruendo il mito di Bramante e insieme di uno *stile* bramantesco – sebbene confuso ed eccentrico – da porgere a Roma e all'Europa, soprattutto dal momento in cui il nuovo stato comporta definitivamente la fine dell'idea di Milano capitale[20].

Il "progetto bramantesco" avrebbe avuto la prerogativa ideale di legare in modo piano e chiaro uno stile

12 Chiesi 2010; Soldini 2010. Per la storia dell'architettura la bibliografia dei due territori è di fatto indistinguibile, specie se si tiene conto delle provenienze delle maestranze (Rodari, Solari, ecc.) native delle regioni ticinesi e attive contemporaneamente a Lugano, Milano, Como, Roma e in tutta Europa, cfr. per un quadro generale *Magistri d'Europa* 1998; sul tema è in corso la ricerca *Building a Renaissance. Networks of Artists and Patrons from Ticino and Lombardy in Rome (1417-1527)*, Principal Investigator da Roberta Martinis, finanziata dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (FNS) (https://data.snf.ch/grants/grant/213050).

13 Si rinvia, in questo volume, ai saggi di Lara Calderari, Laura Damiani Cabrini, Ilaria De Palma e Nicola Soldini.

14 *Storia, progetto e patrimonio* 2024 e bibliografia ivi citata.

15 Sul concetto di risorsa si veda Jullien 2018: 1-3, 28-36, 62-72.

16 Cfr. Tafuri 1986: 161-193.

17 [Landriani] 1827: 526-527; per l'identificazione dell'autore, cfr. Tondo 2002: 377, 384, nota 39.

18 [Durelli] 1839b: 355 (corsivi nostri); D'Amia 1999; e si veda il saggio di Michela Grisoni in questo volume.

19 L'alleanza Etruria-Roma, sotto il segno del papato di Leone X, è resa esplicita nelle cerimonie medicee dell'entrata a Roma di Giuliano de' Medici nel 1513 e del carnevale romano del 1514, su programma di Fedra Inghirami da Volterra. Nell'allestimento del teatro capitolino nel 1513 viene celebrata l'«antiquissima origine dei Toschani» intesi esplicitamente come Etruschi: Settis [1981] 2010: 4-13; Tafuri 1992: 104-105. Si pensi anche al tempio etrusco antico vitruviano interpretato da Antonio da Sangallo il Giovane per il secondo progetto per San Giovanni dei Fiorentini a Roma (1518-1519), ivi: 178-180. Una tradizione *tuscanico more* si snoda a partire da Vitruvio (*Tuscanicae dispositiones*: IV, 6-7), resa etrusca e tuscanica da Alberti, – il quale individua una origine etrusca per l'ordine dorico, precedente quello greco (*De re aedificatoria*, I, 9; VI, 3; VII, 6) – e codificata da Serlio e Vignola, trovando nell'ambiente vasariano spazio di discussione e di realizzazione negli Uffizi, segnatamente in relazione alla committenza del duca Cosimo (Payne 2001: 60-70).

20 Si veda l'articolo di Cesare Correnti *Viva l'Italia*: «Viva l'Italia. E spariscono tutte le sub nazionalità come oggi sparisce la più illustre e la più antica di esse, *davanti alla patria risorgente si umilino tutte le tradizioni locali e si rassegnino ad eguagliarsi tutte le primizie*, quelle del tempo come quelle della fortuna […]. La Lombardia è finita, il Piemonte è finito, la Provincia è finita: in tutto il nuovo stato non v'è che Italia e libertà. A questo patto è dolce morire e glorioso rinascere»: Correnti 1861 (corsivi nostri), cfr. Rumi 1991.

per il presente a un nome, invece che a un'epoca, molto meno agevole da maneggiare. Questo nome a sua volta consente di stabilire una chiara successione cronologica nella filiazione della Roma rinascimentale, quella della maniera moderna, dalla Milano ducale e sforzesca della corte di Ludovico il Moro. Tuttavia, quello che in effetti restava allora difficile da stringere, al di là del nome di Bramante, era il suo catalogo, come pure la sua identità, ancora soggetta all'equivoco della sua moltiplicazione in Bramante Lazzari da Urbino, Bramante da Milano, nonché quella del suo allievo Bartolomeo Suardi, detto Bramantino, alias Bramantino da Milano, Agostino di Bramantino e Bramantino Suardi, con relativi accavallamenti cronologici[21].

Quale Bramante, dunque, quali i suoi edifici, i suoi *modi*, e come distinguerlo a Milano dalla truppa solariana? E come selezionarne i motivi da reimpiegare in una grammatica neobramantesca? Un linguaggio generico, etichettabile come bramantesco, si sarebbe potuto prestare con maggior disinvoltura a diverse interpretazioni, associato alla Lombardia sforzesca o alla Roma papale. Per i nuovi gentiluomini di Lombardia, nuovi signori della società urbana, che si rispecchiano in una supposta età dell'oro sforzesca (con la quale certa "antica aristocrazia" si identifica in tutta scioltezza), un vestito modernamente antico di superfici e decorazioni in cotto appare spesso più che adeguato; eventualmente da mescolare con pezzi autentici provenienti dallo smantellamento di edifici quattrocenteschi, investiti dal primo piano urbanistico di Cesare Beruto, in un gioco continuo di rimandi tra vero, falso, finto, antico e moderno[22].

Questo nuovo ceto riunisce recente aristocrazia e borghesia emergente, scegliendo di autorappresentarsi attraverso il linguaggio neosforzesco, contribuisce contemporaneamente e paradossalmente a distruggere e a conservare il passato rinascimentale della regione scomponendone le parti ed annullandone il più complesso valore culturale. Sono questi proprietari a promuovere demolizioni e lottizzazioni, ma sono sempre loro a collezionare i più preziosi lacerti delle strutture smembrate nei propri palazzi, integrandoli nelle architetture moderne. Gli interi complessi demoliti e i medesimi pezzi erratici collezionati sono utilizzati anche come modelli decorativi per gli esterni e gli interni delle nuove dimore; in un processo se si vuole parallelo a quello che lo stesso Rinascimento aveva operato nei confronti dell'antichità di Roma[23].

In questo contesto, lo studio e il rilievo degli edifici del XV e XVI secolo, spesso in via di abbattimento o di radicale rielaborazione, diventano cruciali. Il risultato della produzione grafica del XIX secolo su questi temi è duplice: da un lato testimonia l'aspetto di edifici rinascimentali che stanno per scomparire, dall'altro è funzionale alla messa a punto di cataloghi di modelli ed elementi decorativi[24]. Sono infine le nuove possibilità della riproducibilità seriale industriale, recuperando la tradizione quattrocentesca della decorazione in terracotta a stampo, a consentire un gusto a questo punto più genericamente e praticamente neosforzesco, declinabile secondo diverse esigenze e rappresentazioni[25].

La fortuna di questo registro decorativo lombardo neosforzesco travalica i confini italiani e il rosso cotto quattrocentesco si associa al Bramante di Santa Maria delle Grazie nella pubblicazione di Lewis Gruner, *Specimens of ornamental art* (1850), che reca nel frontespizio il ritratto di Bramante dalla *Scuola d'Atene* di Raffaello[26]. Qualche anno dopo, nel 1867, Gruner dedica al cotto lombardo un intero volume monografico, con una ricognizione della Lombardia: *The terra-cotta architecture of North Italy (XIIth-XVth centuries): pourtrayed* [sic] *as examples for imitation in other countries*[27]. Il panorama delineato dalle tavole comprende un arco temporale cromaticamente omogeneo che annovera esempi medievali e quattrocenteschi, tutti accomunati dall'impiego del

21 Giordano 2014; Martinis, Rossetti, c.d.s. b.

22 Si veda il saggio di Ferruccio Luppi in questo volume.

23 Il caso più eclatante è quello dei fratelli Bagatti Valsecchi, con bibliografia sterminata: si vedano i saggi di Ornella Selvafolta e quello di Antonio D'Amico con Aurora Ghezzi in questo volume.

24 Si vedano anche i saggi di Amedeo Bellini, Edoardo Rossetti e Antonio Brucculeri in questo volume.

25 Selvafolta 2005a: 85; 2005b.

26 Gruner 1850. All'interno sono illustrati dei dettagli della decorazione lignea dell'Incoronata a Lodi (ivi: 51, 53-55); un settore dell'«external enrichment in stone and terracotta by Bramante (1492) from the church of St. Maria delle Grazie at Milan» (ivi: 56); un tabernacolo dipinto e un settore di soffitto di Bernardino Luini da San Maurizio (ivi: 57-59); un archivolto dipinto sempre da Luini in Sant'Ambrogio (ivi: 60); il cortile di palazzo Taverna con gli affreschi di Luini (ivi: 75-76).

27 Gruner 1867. Nell'introduzione di V. Ottoli, *Sketch of the history of terra-cottas and a brief description of the best methods used in Italy to produce them* è immediatamente dichiarato l'obiettivo pratico della pubblicazione, pur nel solco dello studio di Seroux d'Agincourt 1814, sull'uso della terracotta nell'antico.

medesimo materiale. Una lunga e generica tradizione lombarda, riassunta dal cotto, diventa esportabile poiché, in quanto affine a certe tecniche in uso in Europa settentrionale, è riproducibile a macchina e pertanto moderna, disponibile a nuovi mercati[28].

L'operazione di Gruner è dichiaratamente pratica, sollecitata dall'attività della fornace milanese di Andrea Boni[29]. Lo studio del monumento diventa funzionale al suo smembramento ideale e alla riproducibilità seriale. Il frontespizio del catalogo della ditta Boni (circa 1850) prende a modello per l'impaginato quello dell'*Architettura milanese* di Giulio Ferrario (1843), con in evidenza l'immagine-manifesto di Santa Maria delle Grazie (figg. 9-10). Tra queste due illustrazioni, sicuramente di intendimento diverso, si misura tuttavia un cambio di passo. In Ferrario Santa Maria delle Grazie appare inquadrata nel portale del Banco Mediceo, cui è appoggiata l'insegna viscontea della vipera, ribadita dal monumento funebre di Bernabò Visconti, su uno sfondo ideale con le colonne di San Lorenzo, la facciata di Sant'Ambrogio, il campanile di San Gottardo, il Duomo e l'Arco della Pace, a riassumere i capisaldi della storia dell'architettura milanese; nel catalogo Boni la chiesa bramantesca, simbolo dell'età di Ludovico il Moro, spicca entro un *capriccio* monocromatico in cotto rigorosamente rinascimentale orgogliosamente disponibile alla sua mercificazione globale (del resto Boni è un assiduo frequentatore di Esposizioni internazionali).

Ciò che resta, come scrive Owen Jones, è una grammatica dell'ornamento, dove una volta estratti dal contesto di origine, gli ornamenti e i singoli sintagmi si propongono come frammenti smembrati[30]. E in effetti, ragionando in termini architettonici sulle opzioni di linguaggio – dopo il grande spartiacque del Crystal Palace – in funzione della necessità letterale di costruzione dello Stato italiano, a un sistema in piena crisi viene consegnato un mito che non resisterà al disfacimento in atto, finendo per naufragare in un'ipertrofia scenografica, e ridursi a uno *stile* labile e incerto[31].

Si potranno smembrare porzioni o interi edifici, riprodurli, esportarli, trasformarli in *spolia* antiche o contemporanee, traslocandoli in una dimensione spesso teatrale (proporzionale alla mole dell'oggetto e dello spostamento) oppure domestica, tenendo conto di come mobilizzare un oggetto anche alla scala architettonica comporta sempre mobilizzare una geografia culturale e modificare il contesto di approdo[32]. Si tratta di operazioni commerciali – soprattutto nel caso delle collezioni statunitensi, Hearst in testa alla «ricerca della gloria attraverso l'esercizio di un amore non corrisposto per il passato europeo»[33] – ma sovente anche di salvataggio – si pensi alla

28 Si veda il *Programma per la fondazione del Museo d'arte industriale*, steso nel 1873 a cura dell'Associazione industriale italiana, già promotrice della prima Esposizione industriale italiana a Milano del 1871. Il nuovo museo, su modello di South Kensington fondato nel 1852, avrebbe compreso una sezione didattica con una biblioteca, una fototeca, un'esposizione di modelli plastici «da servire come modelli e direzioni al gusto» un'esposizione permanente di oggetti antichi, e una di prodotti industriali di rilevanza artistica: cfr. Bairati 1991.

29 Gruner 1867: 4-5, che riprende il testo di De Castro sull'industria delle terre cotte in Lombardia: De Castro 1865. Protagonista della manifattura di terrecotte a stampo, celebrato anche da Gruner, è il pluripremiato plasticatore campionese Andrea Boni (1815-1874), la cui manifattura per la produzione di cotti è finanziata dal banchiere di origine svizzera Ippolito Gaetano Ciani. Il prospetto di casa Ciani, ovvero la "casa rossa" in corso Venezia a Milano (1856), rappresenta il grande saggio-catalogo a cielo aperto delle possibilità della ditta e come tale viene scelta per illustrare il saggio di De Castro. Il riconoscimento di Boni come massimo specialista in materia è sancito dall'incarico conferitogli da Alessandro Manzoni nel 1863 per le decorazioni della propria abitazione di fronte al neoclassico palazzo Belgiojoso. Cfr. Venturelli 2014 e 2016. Sull'impiego del cotto per una decorazione moderna, come auspicato anche dai fratelli Durelli e da Carlo Cattaneo ([Cattaneo] 1840), cfr. almeno Selvafolta 1990.

30 Si rimanda al saggio di Ariane Varela-Braga in questo volume. Considerazioni sull'artigianato, il ruolo di Semper e la sua lettura di Vasari, di cui nel 1907 a Londra viene pubblicato il florilegio *Vasari on Technique* (*Vasari* 1907), in Payne 2018a: 517-526.

31 Si veda il durissimo giudizio di Tito Vespasiano Paravicini sulla "casa rossa" in corso Venezia a Milano: «Il primo tentativo d'impiego di questo materiale [la terracotta] nella decorazione degli edifici venne fatto in Milano nella casa Ciani sul corso di Porta Venezia. Fosse l'imperizia dell'architetto od il modo suo di vedere l'arte, fatto sta che questa casa riuscì pesante, stucchevole per profusione d'ornati e, più di tutto, ingrata alla vista per troppo campeggiare della tinta rossa della terracotta senza alcun riposo all'occhio», in Paravicini 1885: 347-348. Gli stampi della casa Ciani saranno riutilizzati da Boni per decorare un'altra "casa rossa" (casa e farmacia di Tranquillo Venzi, 1864-1865), a Bellinzona: Venturelli 2015. Il legame con il Canton Ticino da parte di Ippolito Ciani è mantenuto da Giacomo, che a Lugano fonda la Tipografia della Svizzera Italiana, stampando nel decennio 1842-1852 testi destinati alla diffusione clandestina in Lombardia (Venturelli 2016: 82).

32 Payne 2018b; Martinis, Rossetti c.d.s. a.

33 Eco 1977: 38; descrive la visita al Castello-Xanadu di Randolph Hearst, composto da acquisti di «pezzi o per intero palazzi, abbazie, conventi europei, facendoli smontare e numerare mattone per mattone, impacchettandoli attraverso l'oceano e ricostruendoli cul colle incantato, in mezzo ad animali selvaggi allo stato libero. Siccome non voleva un museo ma una casa rinascimentale, aveva integrato i pezzi autentici con arditi rifacimenti, senza curarsi di distinguere reperto autentico e copia moderna. Un incontinente collezionismo, il cattivo gusto dell'arricchito e l'avidità di prestigio lo portavano a livellare il passato sull'oggi da vivere, ma a concepire l'oggi come degno di vita se garantito come "uguale al passato". […] ciò che offende è la voracità della scelta», ivi: 32, 34. Sul collezionismo di chiostri gotici negli Stati Uniti cfr. Brugeat 2018; Colonnese, D'Amelio, Grieco 2021.

grande campagna di acquisto del South Kensington Museum del 1859 caratterizzata da un senso di urgenza[34]. Tornando al quadro lombardo, il procedimento della copia diventa ipertrofico estendendosi ad alcuni edifici eccellenti. In due casi analoghi di repliche bramantesche è possibile osservare atteggiamenti divergenti verso l'originale, che consentono di osservare come il linguaggio e le forme collegate a Bramante vadano diventando una delle tante opzioni possibili. Se la cappella Borromeo d'Adda costruita da Giuseppe Balzaretto nella villa ad Arcore (1850) replica fedelmente la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, predisponendo un raffinato contenitore per le eleganti sculture di Vincenzo e Lorenzo Vela (figg. 11-12); la cappella Pozzobonelli riprodotta nel cimitero di Cartabbia per l'imprenditore Ernesto Sessa, membro di una famiglia emergente della borghesia lombarda, si presenta come una copia a basso costo, che testimonia la persistenza di un gusto, ma anche la sua volgarizzazione con una cronologia fuori tempo massimo (1928)[35] (figg. 13-14).

Immerso in un sistema ideologico di attese, il cangiante concetto di Rinascimento finisce per misurarsi, e ibridarsi, con quello di Risorgimento di matrice comunale, tinto di tonalità medievali, anch'esso funzionale alla costruzione dello Stato italiano[36]. Mentre l'adozione del termine Risorgimento per questa architettura diventa una scelta che sintetizza l'unità nazionale e il Rinascimento, a Milano questo viene declinato come un "Risorgimento dell'architettura lombarda" in mattoni, in stretta continuità con lo specifico linguaggio visconteo-sforzesco[37].

È Camillo Boito a uscire dall'*impasse* ampliando l'ideale arco cronologico di riferimento in senso vasariano, quando sostiene che «il Rinascimento architettonico dovrebbe iniziare con la fioritura di Giotto […] così come nella poesia e nelle lettere inizia con Dante e Petrarca»[38]. Così, a diverse scale di progettazione, le forme considerate protorinascimentali, una categoria che comprende l'architettura del XV secolo da Venezia a Milano e che rappresenta per Boito, così come per Pietro Selvatico, un'espressione del *genius loci*, si mescolano con strutture e impaginati neomedievali[39]. Al di là dell'innegabile *pastiche* prodotto, tali risultati offrono un ipotetico allontanamento dal sistema neoclassico, ormai irriproducibile e non più storicamente appropriato. Tentativi simili camminano sulla sottile linea dell'anacronismo e il loro risultato è la produzione di immagini architettoniche disponibili a diversi livelli di utilizzo e interpretazione[40].

È sintomatica la vicenda della costruzione dell'aula provvisoria del primo parlamento italiano eretta nel cortile di palazzo Carignano a Torino (1861). La struttura moderna in ferro e vetro – su modello del Crystal Palace – viene attenuata da rivestimenti in legno e decorazioni a stucco, con un prospetto a «bifore lombardesche» (ovvero alla veneziana) e merlature, meritandosi di venire rubricato ancora oggi nella categoria "neomedievalismo risorgimentale". Tuttavia, a guardar bene, i due registri sovrapposti di archi a tutto sesto su colonne descritti «di ordine lombardo» poco hanno di medievale a meno che con questo termine fluido non si comprenda, come nel caso di Camillo Boito, anche l'architettura del Quattrocento[41].

Nel 1911, all'Esposizione Internazionale di Roma per il cinquantenario dell'unità d'Italia viene messa in scena una coda della rappresentazione dell'identità artistica "lombarda". L'imponente padiglione della Lombardia si propone come un montaggio di corpi tratti da edifici datati tra il XIII e il XVI secolo: si avvicendano giustapposti entro un unico complesso l'Arengario di Monza, il castello di Malpaga, il palazzo Besta di Teglio, il castello di Pandino, la milanese casa Missaglia, parti del duomo di Como, il cortile di palazzo Fodri a Cremona e il chiostrino della Certosa di Pavia[42]. Il tema dell'esposizione è dunque l'arte e l'architettura del Rinascimento della regione, intese come testimonianze di una sorta di età d'oro, e infatti, anche laddove appaiono riprodotti

34 Si vedano i saggi di Lorenzo Orsini, Simona Valeriani e Massimiliano Savorra in questo volume.

35 Martinis, Rossetti 2022; si veda il saggio di Lorenzo Colombo in questo volume.

36 Sul Medioevo come «costruttore di contemporaneità» si veda Balestracci 2015, in generale si vedano anche *Il Medioevo al passato e al presente* 2004; Scolaro 2004.

37 Selvafolta 2002: 138.

38 Boito 1893: 22; sul paragone tra Dante e Giotto capostipiti del Rinascimento, e la discussione nella cerchia di Vasari cfr. Payne 2001: 58-59; 2018a: 515.

39 Zucconi 2016: 20.

40 Si veda il saggio di Corinna Gallori in questo volume.

41 G.B. 1861; Zerbi 2023: 148.

42 Rossetti 2019a: 227-228 con bibliografia.

particolari decorativi delle epoche precedenti, nelle intenzioni degli organizzatori, tale scelta risulta funzionale ad

> attestare di fronte al visitatore, per avventura inconscio, dei legami che esistono fra il Rinascimento e le forme d'arte che di gran lunga lo precedettero […]. Ma […] inevitabile riusciva l'insistenza in quei motivi quattrocenteschi e cinquecenteschi che hanno avuto nella regione un'applicazione così ricca e varia[43].

Questioni morali e questioni artistiche

L'attenzione verso il Rinascimento "lombardo" si forma attraverso un lento processo. Essenzialmente è un'evoluzione che affonda le radici negli eventi che chiusero il XV secolo con la perdita dell'indipendenza per il ducato di Milano e il fallimento della politica di Ludovico Maria Sforza. Se a livello "nazionale" l'appello di Ludovico il Moro all'intervento francese nelle questioni d'Italia era stato giudicato dai suoi illustri contemporanei, specie fiorentini (Machiavelli e Guicciardini) – ma non mancano strali anche da parte del milanesissimo Bernardino Corio – come l'inizio della fine delle libertà italiche, non tutta la penisola si era allineata e si allineava sulla medesima posizione. Innanzi tutto, non mancavano le ambivalenze perché, se Corio condannava appunto l'iniziativa del Moro, per converso Guicciardini finiva per lodarne l'acutezza di ingegno.[44]

Certo la chiamata di Carlo VIII di Francia in Italia (1495), il collasso dello stato napoletano prima e di quello sforzesco poi, ponevano agli storici italiani dell'Ottocento e agli ideologi del Risorgimento diversi problemi nel giudizio sul Rinascimento. Il dilemma riguardava la scelta del modello ideale per ispirare una nuova nazione, quale passato reinventare e come specchiarvisi; un problema che non si presentava ai colleghi europei con altra tradizione nazionale e altro passato: altrove si poteva coltivare con maggiore serenità il mito rinascimentale dei primi Valois (Francesco I ed Enrico II) o dell'era Tudor elisabettiana. A cosa ispirarsi nella Penisola? Meglio l'eroismo di una moralmente integra età comunale o la lascivia e gli inganni diplomatici delle corti del Rinascimento? Meglio l'epoca in cui gli italiani cacciavano gli imperatori germanici o quella in cui Roma era già invasa da iberici borgiani? Nasceva il problema del giudizio morale sul Rinascimento per la nazione che, al di fuori dei suoi nuovi confini, ne era riconosciuta la patria[45]. Specie in epoca postunitaria, si percepiva il disagio per

> L'Italia appena risorta dopo più di due secoli, volgendosi indietro, non poteva guardare al Rinascimento senza avvertire e deplorare, in quell'apparente splendore, l'ombra dell'imminente declino[46].

Nonostante tutto, il recupero del Rinascimento milanese avviene proprio dalla rivalutazione della corte di Ludovico il Moro, ma con una feroce ambiguità di fondo. È emblematico il modo in cui Pietro Verri introduce l'argomento nella sua *Storia di Milano* edita nel 1783. Il suo giudizio sull'azione politica di Galeazzo Maria e di Ludovico il Moro è negativo senza appello, specie in confronto con quello del genitore Francesco Sforza vero padre della patria, e di Cicco Simonetta, segretario prosecutore dell'equilibrata politica del primo duca anche nei momenti di crisi. Ma se per Galeazzo Maria si nega persino qualsivoglia valore della politica culturale («il Corio dice ch'egli amasse gli uomini probi e colti, e fosse sensibile alle belle arti: io non trovo che tali inclinazioni sieno combinabili colle antecedenti, e sicuramente nessun vestigio ci è rimasto del suo regno»)[47], nel valutare le

43 Esposizione 1911: vii. All'interno, se si eccettuano tre sale su dodici dedicate alla pittura del Sei-Settecento, il resto era dedicato al Rinascimento: erano ricostruiti gli apparati decorativi della sacrestia di Santa Maria della Passione e di palazzo Borromeo a Milano, della cappella del pavese collegio Castiglioni, di palazzo Vertemate a Piuro, dei camerini di Isabella d'Este a Mantova, del luogo pio Colleoni di Bergamo e di palazzo Fodri a Cremona.

44 Pellizzari 2012; Covini 2024: 228-236.

45 Le riflessioni sullo *hiatus* tra Rinascimento e Risorgimento vengono soprattutto dalla lettura crociana del celebre articolo *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento* (Croce [1939] 1958), per la quale di rinvia a Ossola 1983; Dionisotti [1989] 1998.

46 Ivi: 167.

47 Verri [1783, 1798] 2009: 501.

mancanze di Ludovico, il Verri attua una svolta:

> stacchiamo lo sguardo, almen per poco, dai tristi avvenimenti della politica, rimiriamo oggetti più ameni, cioè i progressi che la coltura fece presso di noi sotto il governo di Lodovico il Moro. […] egli pose all'architettura per maestro il Bramante da Urbino, alla pittura, Lionardo da Vinci. […] con tali beneficenze pubbliche si otteneva l'amicizia di Lodovico, il che certamente fa sommo onore alla memoria di lui[48].

Sul chiudersi del XVIII secolo, il mito è fondato e diventa indistricabile: Ludovico, Bramante, Leonardo. I "genii" del Rinascimento italiano sono legati all'uomo che ha rovinato l'Italia, ma che per merito loro non può essere giudicato troppo severamente[49]. In Verri, segue anche un interessante riconoscimento di due fasi dell'architettura milanese: l'una di prima maniera «conservava capricciosi ornamenti», come nella casa dei conti Marliani di cui è inserita a favore dei lettori una ricca incisione[50]; e la seconda modello di «bella architettura» espressa nella fabbrica di Santa Maria presso San Celso e dai chiostri di Sant'Ambrogio. Verri introduce poi un capitolo sul fiorire delle lettere contenente una delle prime valorizzazioni delle poesie volgari di Gaspare Visconti e Antonietto Fregoso, con una descrizione dell'opulenza e raffinatezza della corte sforzesca, non senza qualche indicazione pratica di costi ed entrate, chiudendo addirittura con un ritratto del Moro («d'aspetto veramente maestoso»), per riprendere infine la narrazione sulle malefatte del duca[51].

L'equivocità della nuova fortuna di Ludovico il Moro legata agli artisti per lui attivi diventa ancora più evidente nel Novecento. Quando Francesco Malaguzzi Valeri consacra definitivamente la corte sforzesca a emblema del Rinascimento, con un'operazione che però non scalfisce minimamente il primato riservato dagli anglosassoni a Firenze come culla del Rinascimento, il capitolo sull'arte e architettura milanese finisce per perdersi sotto l'insegna dei soli Bramante e Leonardo ai quali è dedicato un intero volume. Insomma, il riscatto rischia di avere un effetto boomerang perché l'arte milanese finisce per essere dominata e soggiogata da due non milanesi. Questa virata, oltre al sapore neorinascimentale e positivistico, induce Roberto Longhi a stroncare le pubblicazioni di Malaguzzi Valeri[52], e probabilmente ad espellere – per una corretta rilettura dell'arte lombarda – dalla mostra del 1958 non tanto un Bramante naturalizzato "prospettico milanese", ma Leonardo e i leonardeschi[53].

Una costante nostalgia

D'altra parte, un senso di nostalgia quasi struggente per i fasti sforzeschi si era sentito subito in quell'autunno-inverno 1499, seguito alla fuga del duca verso Innsbruck e all'invasione francese del settembre. Uno scontento generale si era manifestato subito anche tra coloro che avevano più di altri avversato la politica del Moro. Il governo francese rappresentato dal Trivulzio aveva causato un diffuso malcontento in poche settimane. Oltre ai dispacci degli ambasciatori se ne registrava immediatamente l'eco nelle rime dei poeti già parte della collassata corte sforzesca, come nei versi di Antonio Cammelli datati al gennaio 1500.

> Ritorna, Ludovico, se tu puoi:
> ciascun qua ti desia, ciascun ti chiama,

48 Ivi: 515-517.

49 Per questa via, cioè per il peculiare rapporto con Leonardo da Vinci avviene il riscatto della figura di Ludovico il Moro durante l'Ottocento milanese, per esempio attraverso i commenti di Giuseppe Elena e Francesco Ambrosoli al dipinto di Francesco Gonin del 1845, *Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci*; con esisti inaspettati anche in Toscana, dove Leopoldo II di Lorena commissiona a Nicola Cianfanelli per stabilire il primato toscano sulla scienza italiana (1843) un *Leonardo da Vinci alla presenza di Ludovico il Moro* destinato alla tribuna galileiana; e a Napoli, dove Ferdinando II di Borbone, fa dipingere a Francesco Podesti (1846) un *Lodovico il Moro che osserva il pensiero del Cenacolo presentato da Leonardo da Vinci*. Cfr. Pelgrom 2011; e il saggio di Simone Moro in questo volume.

50 Martinis, Rossetti 2024.

51 Verri [1783, 1798] 2009: 516-524. Una delle fonti principali di Verri è la *Historia* di Bernardino Corio, esplicitamente filosforzesco, anche se forse più allineato sulle posizioni ultraghibelline di una parte dell'aristocrazia milanese che direttamente con quelle del Moro.

52 Longhi [1916] 1980.

53 Longhi 1958: XXVII.

torna acquistar l'honore e la tua fama,
torna hor che 'l vitio suol regnar nel Roi.
Deh, torna a riveder li servi tuoi,
torna all'alma città che ti richiama,
torna alle Gratie a riveder la Dama,
e spera in lei, che in lei ben sperar puoi!
Torna e dispiega il tuo ducal vexillo,
sotto dil quale spera anchor Milano
di ritornasi, in una età, tranquillo:
che non tanto aspettò il popul romano,
da' Galli oppresso, il tornar di Camillo,
libero poi con la sua forte mano!
Deh vieni! Non star più in vano,
perché alcun dice (ch'il tuo honor non cura):
l'avaritia lo tiene e la paura.
Mettiti a la ventura
per acquistar la persa signoria:
che vincere o morir gloria ti fia[54].

A distanza di anni, un malinconico ricordo era rivelato anche nelle poesie di Ippolita Gambaruti Claro (†1536), moglie di un senatore di Francesco II Sforza in corrispondenza con il Bembo che scrisse circa trecento componimenti tra il 1530 e il 1535 per esaltare una rinascita di Milano sotto l'insegna sforzesca, con un deciso rimpianto verso la «la bella età dell'oro», «ch'era quando il fiorito e ricco stato, godea Beatrice e Lodovico insieme»[55]. E vale la pena ricordare che il figlio di Ippolita, Giulio Claro (1525-1575), giurista e reggente del Consiglio d'Italia in Spagna, collezionista di disegni del primo rinascimento lombardo, in un gioco significativo di riflessione sui modelli pittorici del passato sforzesco commissionava (1569) al Lomazzo una copia conforme al vero della *Deposizione* di Bramantino sul portale di San Sepolcro, forse realizzata dall'ancora misterioso Pietro Martire Stresi, allievo di un Lomazzo avviatosi alla cecità, e donata a Filippo II di Spagna[56].

Il 1549, segna un deciso richiamo al passato visconteo di Milano, con l'edizione latina e volgare de *Le vite dei dodici Visconti* di Paolo Giovio, date alle stampe a Parigi e a Venezia con le ammiccanti dedicatorie a Enrico di Valois, il Delfino, e a Cosimo I de' Medici, e l'esordio, nella versione parigina, della serie di ritratti viscontei derivanti probabilmente dalla collezione gioviana delle vere effigi di uomini famosi[57]. Una galleria di volti che in dipinto, stampa, terracotta o in pietra iniziò a popolare le case dei Visconti, e non solo, in ricordo del glorioso passato. Un ciclo completato idealmente con i ritratti dei duchi Sforza e con quelli di Carlo V e Filippo II nella *Cremona fedelissima città* di Antonio Campi[58].

Forse però, il più interessante caso di riabilitazione di Ludovico il Moro sono le *Novelle* di Matteo Bandello. Quando i volumi sono dati alle stampe, a Lucca nel 1554, i racconti e le lettere dedicatorie rappresentano il ritratto di un mondo scomparso e diventano una sorta di nostalgico necrologio. Già cresciuto a Milano presso i domenicani di Santa Maria delle Grazie, dal suo nuovo punto di osservazione francese, il frate ricorda e reinventa a tavolino avvenimenti e fasti della città degli ultimi decenni del XV secolo. Nelle *Novelle* il duca Ludovico è

54 Camelli 1908: 563, sonetto n. 513.

55 Albonico 1989: 328-335; Sacchi 2005, I: 78, i versi della Claro sono più volte ripresi in diverse parti del volume.

56 Giuliani, Sacchi 1998: 324, 330-331; Leydi 1999: 208-209. Forse in questo senso bisogna anche rammentare che durante il suo incarico di podestà di Cremona (1560-1561), il Claro, commissionava un riallestimento delle pale della chiesa di San Sigismondo, edificio simbolico del passato sforzesco nella città già di Bianca Maria Visconti, cfr. Tanzi 2004: 27-28.

57 Giovio 1549a e 1549b (con un'ulteriore dedica del Domenichi a Giovanni Battista di Ermes Visconti che precede quella a Cosimo). Per il contesto di questa "cultura" della ritrattistica si rimanda almeno a Haskell 1993: 25-71; per il Giovio e il suo museo, il recente Agosti 2008: 98-102 (per i ritratti Visconti); e almeno Prince Zimmermann 2012. Sulla diffusione del ciclo si rinvia a Pescarmona 2020; Rossetti 2021; Galli, Monferrini 2023.

58 Campi 1585: 89-107; Barbisotti 1985: 343-345.

essenzialmente «sfortunato», ma «sapientissimo principe», che ha intrapreso una riforma religiosa dei costumi del clero regolare e secolare, «santa, necessaria e lodevole opera», che si sottende, se «non perdeva questo ducato», avrebbe addirittura potuto fare qualcosa per frenare la deriva religiosa e lo scisma luterano, agendo là dove non erano riusciti i maldestri pontefici del primo Rinascimento[59].

Ancora a Milano, nel 1622, si inizia a progettare una sorta di collana storica comunale che prevede l'edizione o la riedizione di testi prodotti durante l'epoca visconteo-sforzesca, o relativi ad essa (Calco, Corio, Decembrio, Merula, Giovio, ecc.); impresa incompiuta, ma che stimola l'emulazione in altre stamperie locali con un'impennata nella produzione di testi storici[60]. Un'iniziativa da leggersi probabilmente in chiave anti-ispanica[61], dalla quale vedono la luce solo due volumi ufficiali tra il 1627 e il 1630 e nella cui preparazione sono coinvolti sia Giovan Battista Crespi detto il Cerano (1573-1632), il primo pittore della città, che Giovanni Maria Visconti (1586-1638), marchese della Motta, il più nobile tra i gentiluomini lombardi[62].

Tutto il Seicento milanese è segnato da un complesso tentativo di confronto con il passato, che si gioca in casa Visconti, anche nelle schermaglie tra vari rami al fine di costruire e provare genealogie più o meno incredibili – anche facendo ricorso a falsi documenti – e per ottenere una sorta di primato interno all'agnazione. In questo vero e proprio scontro si distinguono in particolare Tebaldo Visconti di Cislago (1601-1674) e Vercellino Maria Visconti (1603-1679)[63]. Le tensioni della politica internazionale, specie nell'ottica dei problemi di successione alla corona di Spagna, sempre più evidenti a partire dall'ottavo decennio del secolo, portano a una riscoperta del passato tardomedievale e rinascimentale da parte di diverse casate milanesi con un duplice movimento.

Da Vienna si tenta di accaparrarsi le simpatie lombarde con un'operazione editoriale, come le *Vite et azzioni di personaggi militari e politici* (1674) dell'erudito vicentino Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678), che presenta un buon numero di medaglioni storici di milanesi del XV secolo; a volte affiancati dalle incisioni di ritratti e inserite in un novero di biografie dal sapore neoghibellino[64]. Si tratta di un progetto a cui collaborano direttamente gli aristocratici ambrosiani inviando dai propri archivi estratti di documenti e dalle proprie collezioni le matrici per le effigi degli antenati. È un'iniziativa in qualche modo preludio di quella promossa da Jacob Whilhelm von Imhof (1651-1728) per creare l'immagine di un'aristocrazia europea di matrice germanica[65]. Tutta questa complessa discussione produce in loco una serie di opere d'arte fortemente suggestionata dal passato. Ancora vari rami dei Visconti continuano a commissionare in pittura e scultura una complessa serie di ritratti di famiglia, non solo debitori di Giovio, ma ora anche attenti a far risalire la loro discendenza al re longobardo Desiderio († 786), così come aveva enunciato Pietro da Castelletto nel discorso funebre per il primo duca di Milano (1402)[66].

Tra il 1673 e il 1678, Antonio Renato Borromeo, genero di Tebaldo Visconti, fa dipingere i fasti famigliari da Filippo Abbiati e compagni[67]. Il cognato, Cesare Visconti di Cislago, commissiona al pittore Agostino Santagostino una gloria di famiglia per il castello di Somma. Gli Sforza di Caravaggio fanno realizzare al pittore Cesare Fiori († 1702) – lo stesso che fornisce i disegni per i ritratti del volume viennese di Gualdo Priorato – dipinti che raffigurano il matrimonio di Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza a Cremona, in San Sigismondo (1441), e l'incoronazione di Francesco Sforza davanti al Duomo di Milano (1450). Sono quadri che si innestano, nella dimora di San Giovanni in Conca, in un sistema decorativo incentrato su gallerie di ritratti degli antenati

59 Bandello-Flora [1554] 1934: 355-356 (*Novelle* I, 20; III, 65; III, 19). A narrare il passaggio è Jacopo Antiquario effettivamente preposto dagli sforza alla cancelleria beneficiale e membro di una sorta di commissione di riforma che agisce effettivamente tra il 1497 e il 1499, cfr. De Luca 2012: 347-367.

60 Petraglione 1905; M. Rosci, in *Cerano* 1964: 107-110, n. 134; Rosci 2000: 246-248, n. 167; Bora 2005: 219.

61 D'altra parte, nel 1622 sono da poco stati pubblicati a Venezia la satira anti-ispanica di Traiano Boccalini (1612-13) e il De *Hispanorum iure in Indos dialogus* (1618) di Alvise Lollino che criticano aspramente il colonialismo spagnolo dall'Italia alle Americhe e registrano il principio della "declinazione" spagnola, poi evidente durante i regni di Filippo IV e Carlo II, cfr. Preto 2003; Anatra 1996-1997; ma sul pericolo di una lettura anacronistica dell'antispagnolismo in Italia cfr. Signorotto 2003.

62 Per il coinvolgimento nell'impresa di Giovanni Maria Visconti e per i suoi rapporti con il Cerano, cfr. Rossetti 2024.

63 Si veda Natale 1972. Ora tutto il testo del processo si legge in Comincini 2022.

64 Visconti 2011.

65 Bizzocchi 1995: 22-24, 57-61; Donati 2005: 117-119.

66 Bolandrini 2013; Bacchi, Zanuso 2011: 10-14. E si veda *supra* a nota 57.

67 Galli, Monferrini 2012: 45-49.

e in particolare sull'esaltazione della figura di Ludovico il Moro[68]. Nel 1691, nel castello di Tradate, i Pusterla ordinano al pittore Andrea Lanzani (1641-1712) una precisa serie di profili dei propri avi, con ampio spazio dedicato ai protagonisti della politica visconteo-sforzesca[69]. Sono scelte decorative che sembrano fuori tempo massimo rispetto ai grandi cicli di storie di famiglia realizzate dalle principali casate italiane tra la seconda metà del Cinquecento e il primissimo Seicento, iniziative che non mancano di guardare a quanto messo in scena dai vicini Savoia e attestano una peculiare situazione milanese all'alba della guerra di successione spagnola[70].

Ed è proprio nei castelli di Cislago e Somma che in queste date appaiono beccatelli e merli posticci su torri rieditate in un precoce *revival* neomedievale o neorinascimentale. Influiscono in questo clima probabilmente anche i contemporanei rifacimenti dei vicini castelli piemontesi, più o meno sabaudi[71]. È poi altamente sintomatico, che, tra 1710 e 1715, si progetti una villa barocca in forma di castello come quella Archinto a Robecco sul Naviglio, grandiosa idea onirica rimasta in sospeso e della quale sopravvivono ad oggi solo un'ala con le due torri merlate verso il naviglio, ma fino al quarto decennio dell'Ottocento esistevano anche la altre due con il corpo centrale nella forma di una rovina non finita, in una sorta di visione piranesiana affacciata sull'acqua che scorre lenta nel canale lombardo. Voluta da Filippo Archinto la dimora è probabilmente progettata da Federico Pietrasanta, tra i più *rocaille* degli architetti milanesi, con il concorso del coltissimo Carlo, figlio dell'Archinto e tra l'altro – a proposito di riprese dal passato – membro della commissione che finanzia i *Rerum italicarum scriptores* di Ludovico Antonio Muratori[72].

Si tratta della ripresa di un linguaggio mai del tutto sparito dal contesto milanese. Una continuità non solo garantita dalla gestione della fabbrica del Duomo, ma anche dalla consapevolezza remota di avere creato in loco un linguaggio peculiare accoppiando ingegnosamente il «gotico col romano», dribblando le «aridezze dell'antico», così Antonio Francesco Albuzzi mentre si accinge tardivamente (1776) nel tentativo di scrivere una storia dell'arte milanese[73]. Pur con tutti i dubbi sulla «gotica corruttela», Albuzzi giudica come bellissimo il campanile di San Gottardo, loda la facciata di Santa Maria di Brera e l'architettura solariana delle chiese quattrocentesche milanesi, come nel caso di Santa Maria della Pace. D'altra parte, ancora, tra tardo Cinquecento e Seicento, gli architetti locali si cimentano in un confronto diretto con le architetture del XV secolo, nell'eterno cantiere della cattedrale e con i completamenti "in stile" dell'arcivescovado, dell'Ospedale Maggiore e dei chiostri di Sant'Antonio. Specie l'architettura privata dimostra un radicamento dei proprietari nelle forme del Quattrocento. I palazzi Talenti di Fiorenza e Marliani sono costruiti con un linguaggio sforzesco nella seconda metà del XVI secolo. Le dimore dei Trivulzio in Rugabella e in Porta Tosa sono rivisitate dal Ricchino utilizzando colonne e materiali del Tre e del Quattrocento. Gli Imbonati mantengono intatto l'elegante cortile bicromo del palazzo di Tristano Sforza, figlio del duca Francesco I, solo trasformando in verande i loggiati e sovrapponendo le proprie imprese a quelle sforzesche nei capitelli del XV secolo. I Litta rieditano senza discostarsi dalle forme originarie il palazzo dell'Antonio da Corte, famigerato favorito del Moro. Nonostante i molti progetti, i Serbelloni non trasformano mai in una moderna residenza l'antica casa di Lorenzo Mozzanica, funzionario preposto alle milizie sforzesche, sulla corsia dei Servi. Il palazzo Castiglioni in Porta Venezia rimane nelle sue forme volute dai Fontana e dai Pallavicini tra la fine del XV secolo e i primissimi anni del XVI, con l'unica facciata rinascimentale dipinta sopravvissuta e la corte antica, malgrado i piani dell'architetto Simone Cantoni. Le dimore dei Borromeo in Santa Maria Podone e quella dei Visconti di San Giorgio in San Giovanni in Conca, ma anche quelle meno note e adiacenti del conte Gerolamo Casati e del conte Antonio Corio giungono alla fine del Settecento conservando i porticati a sesto acuto poggianti su colonne a base ottagonale, le finestre con le ghiere e stemmi in cotto. Così

68 Rossetti 2021: 157-159.

69 Comincini 2020; Cavalieri 2020.

70 Kliemann 1993: 201-211.

71 Simoncini 2017: 258-261.

72 Kluzer, Comincini 1997: 95-105, 175-177; Kluzer 2001: 36-40; Simoncini 2017: 330-332; forse non è un caso che il palazzo di città ebbe rifacimenti neogotici tra 1805 e 1839 cfr. Resmini 2001: 49. Per l'inserimento di Carlo Arconati nella commissione a sostegno di Muratori e per i problemi politici della Società Palatina – con le discussioni a Vienna tra partito tedesco e spagnolo – legati all'edizione di testi storici in funzione di una nuova visione universale imperiale, cfr. Cremonini 1997: 192-194, 204.

73 Interessanti affondi sul modo in cui nella Milano del XVIII secolo era tenuta in gran conto l'architettura del Quattro e Cinquecento, ma anche quella gotica – specie dall'amico di Verri, Paolo Frisi – si rinvia a Grassi, Mezzanotte 1982: 547-559.

come la stessa corte sede del governatore, l'attuale palazzo reale già visconteo, conserva archeggiature gotiche e antiche torri, almeno fino all'operazione di Piermarini «ch'ai pezzi antichi non porta rispetto»[74]. Già alla fine del Settecento, si fissa l'immagine di un paesaggio diffuso che contribuisce a preservare una memoria materiale quasi mitica del passato visconteo sforzesco: era in cotto rosso, era gotico, ma era anche rinascimentale.

Queste sono le tracce di un percorso in realtà ancora da definire dove manca una catalogazione complessiva e risulta lacunoso il quadro generale. Ma già da questi cenni, resta indubbio che per motivi politici e culturali, il ducato di Milano abbia contributo in modo originale alla formazione di una precocissima tendenza verso il gusto neomedievale, o meglio, neorinascimentale. Sicuramente in anticipo rispetto all'esplodere settecentesco del *gothic taste*, la Lombardia tardobarocca vive una stagione di contatto con il proprio passato che assume le forme di un senso di continuità. Ciò avviene molto prima di quel processo che trasforma l'interesse romantico per il medioevo in un'attenzione patriottica al Bramante milanese, e da questo a una ibrida passione internazionale per il cotto neoquattrocentesco lombardo, e quindi a un vero e proprio maniacale *revival* locale neosforzesco. Esistevano dunque in loco solide fondamenta all'evoluzione di quel gusto ottocentesco europeo che si chiama comunemente neorinascimento, e quelle fondazioni si trovano abbondanti in terra lombarda, come questo volume può contribuire ad attestare.

***

Questo libro raccoglie gli esiti di un dialogo che i curatori hanno scambiato con colleghi e amici studiosi, nel quadro della ricerca *In the Mirror of the Past: Rediscovering Identity and Form in Antiquity. The Graphic Corpus of Tito Vespasiano Paravicini between Renaissance and Neo-Renaissance*, finanziata dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (FNS) (https://data.snf.ch/grants/grant/185344) e basata presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI) a Mendrisio. Le occasioni sono state diverse, a partire dal convegno *Nello specchio del passato, ritrovare identità e forma nell'antichità. La "Lombardia" tra Rinascimento e neorinascimento* (Milano, Pinacoteca di Brera, Castello Sforzesco, Società Svizzera, 15-17 marzo 2022), seguito dal seminario *Il lungo Rinascimento* (SUPSI, Mendrisio, 24 ottobre 2022) nonché alcuni fortunati incontri in altre sedi istituzionali.

Desideriamo ringraziare i *project partner* della ricerca – Amedeo Bellini, Mauro Natale, Luca Ortelli, Serena Romano, Aurora Scotti, Nicola Soldini – tutti coloro che hanno partecipato alle giornate di studio, gli ospiti che ci hanno accolto – James Bradburne, Claudio Salsi, Raffaella Castagnola – e il Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientificache ha reso possibile tutto ciò. Ill nostro riconoscimento va anche a: Alessia Alberti, Flavia Berizzi, Claudia Buraschi, Paolo Coen, Claudia Conforti, Martina Corgnati, Giulia Donnarumma, Isabella Fiorentini, Sara Fraticelli, Nicola Gardini, Giovanna Mori, Cristina Quattrini, Maria Cristina Passoni, Andrea Sampaoli, Francesca Tasso, Fabio Vittucci.

74 Martinis, Rossetti 2024. La citazione del sonetto da Filippini 1936: 373.







1. Calco della porta rinascimentale di corso Magenta a Milano, via del Babuino a Roma, XIX secolo

2. Foto storica della porta di corso Magenta 39 ancora in sede, Milano, Archivio Civico Fotografico, A7751, *ante* 1893

3. Copia della foto storica della porta di corso Magenta utilizzata nel catalogo *Gipsoteca Vallardi* 1932, tav. 33

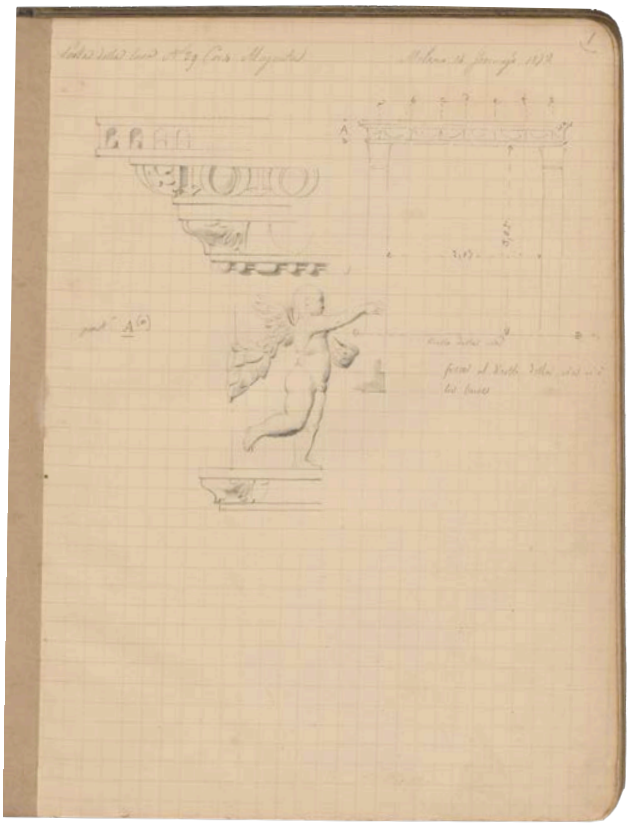


4. Porta di corso Magenta, Milano, Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco, ottavo-nono decennio del XV secolo
(© Comune di Milano – tutti i diritti riservati; foto di Roberta Martinis)

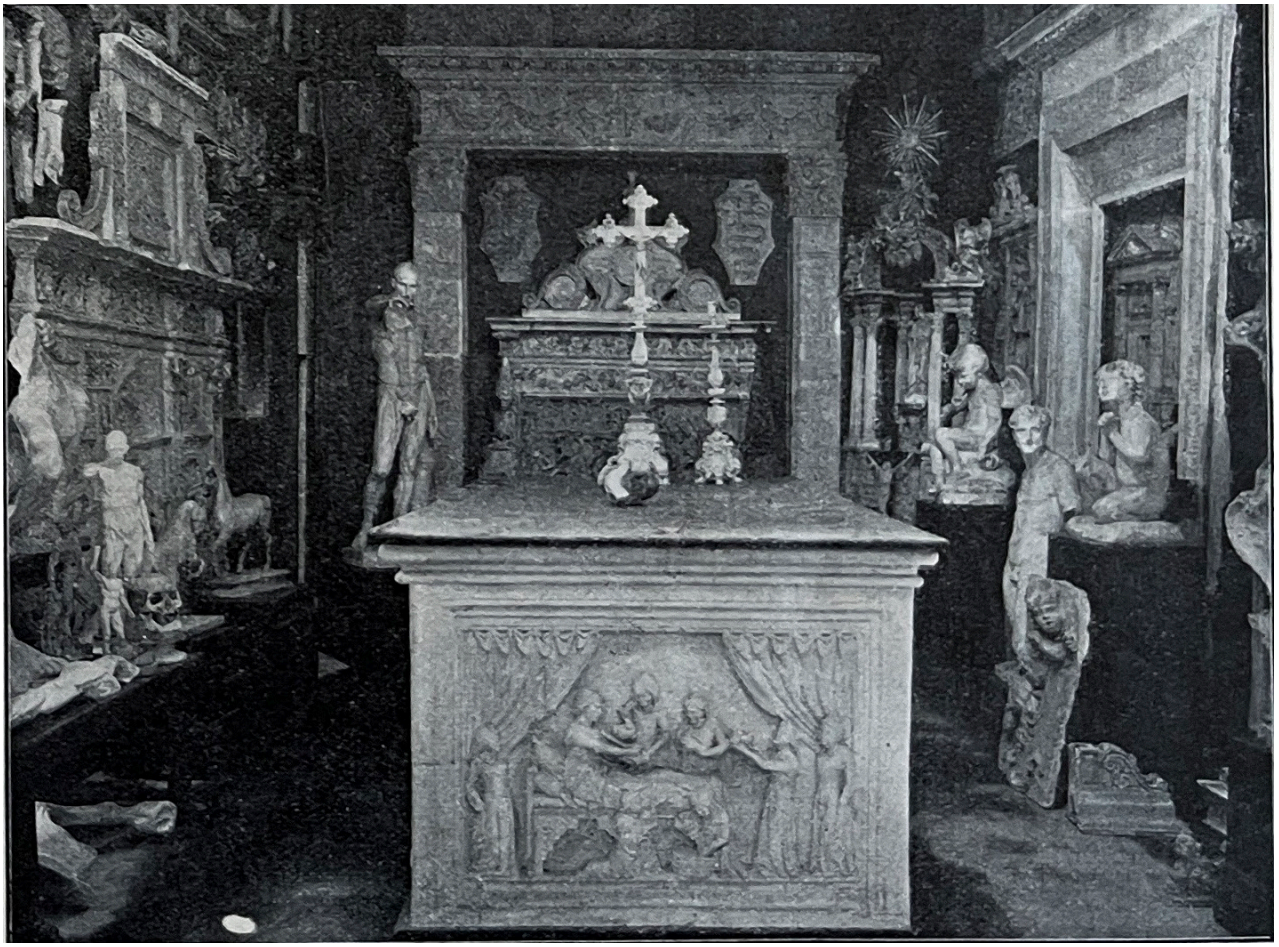


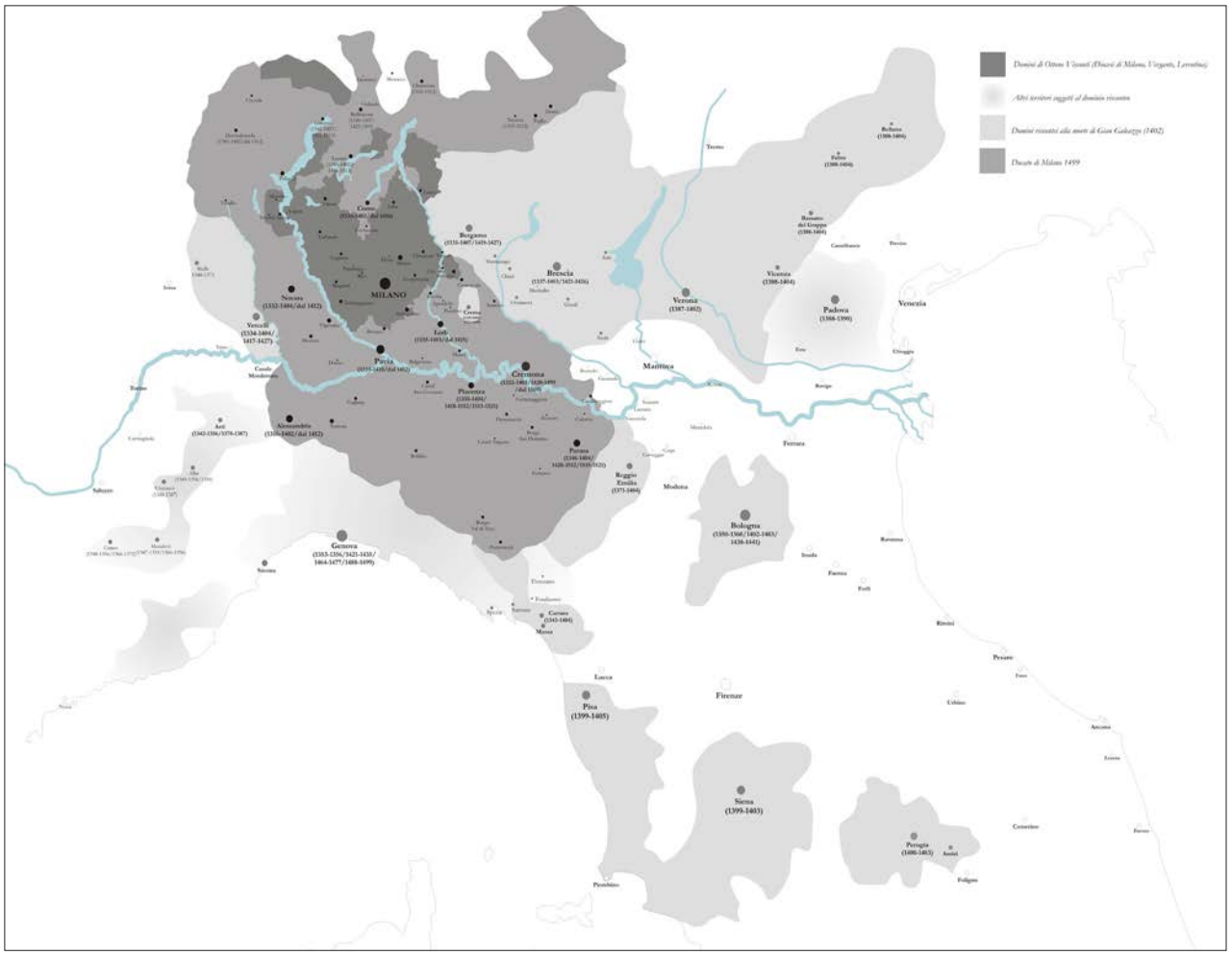
5. Calco della porta di corso Magenta, Milano, Accademia di Brera, aula di scenografia, XIX secolo
(© foto di Flavia Berizzi)

6. Tito Vespasiano Paravicini, *Rilievo parziale della porta di corso Magenta*, 14 gennaio 1872, BAMi, S.P.II.217, quaderno 8, c. 1r (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)
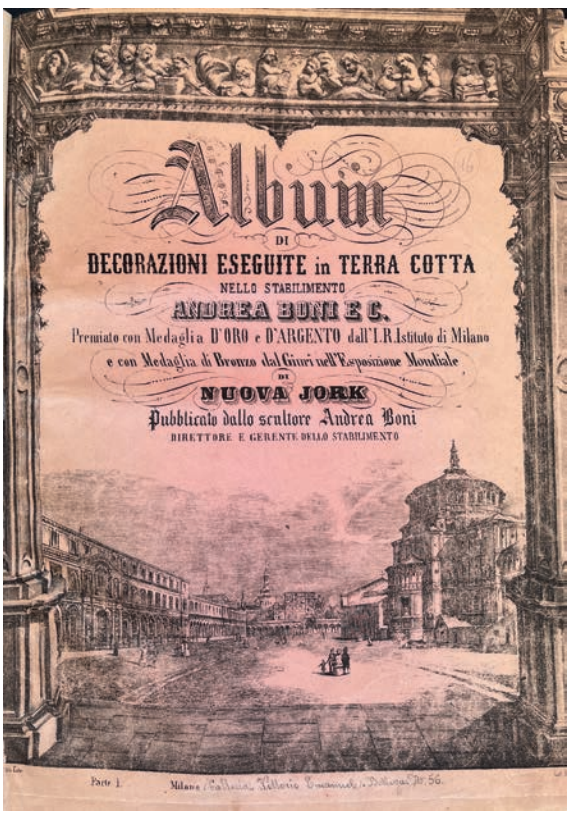


7. Calco della porta di corso Magenta inserita nel Museo Campi Vallardi, da *Gispoteca Vallardi* 1932, p. 11




Domini di Ottone Visconti (Ducato di Milano, Vergiate, Lavordina)
Altri territori soggetti al dominio visconteo
Domini ricevuti alla morte di Gian Galeazzo (1402)
Ducato di Milano 1459
MILANO
Bergamo (1331-1407/1419-1427)
Brescia (1337-1403/1421-1426)
Novara (1332-1404/dal 1412)
Vercelli (1334-1404/1417-1427)
Como (1335-1403/dal 1416)
Pavia (1359-1418/dal 1452)
Cremona (1322-1402/1426-1499/dal 1509)
Piacenza (1359-1404/1418-1512/1515-1521)
Alessandria (1348-1402/dal 1412)
Parma (1346-1404/1428-1512/1515-1521)
Reggio Emilia (1371-1404)
Asti (1342-1356/1378-1387)
Genova (1353-1356/1421-1431/1464-1477/1488-1499)
Carmagnola (1389-1392)
Verona (1387-1402)
Vicenza (1388-1404)
Padova (1388-1390)
Belluno (1388-1404)
Feltre (1388-1404)
Treviso
Venezia
Mantova
Ferrara
Modena
Bologna (1350-1360/1402-1403/1438-1441)
Lucca
Pisa (1399-1405)
Firenze
Siena (1399-1403)
Perugia (1400-1403)
Pesaro
Rimini
Ancona
Fano
Cesena
Forlì
Faenza
Ravenna
Imola
Cremona
Pisa
Siena


ARCHITETTURA
MILANESE
DEL
DOTT. G. FERRARIO


Album
DI
DECORAZIONI ESEGUITE in TERRA COTTA
NELLO STABILIMENTO
ANDREA BONI E C.
Premiato con Medaglia D'ORO e D'ARGENTO dall'I.R. Istituto di Milano
e con Medaglia di Bronzo dai Giurì nell'Esposizione Mondiale
DI
NUOVA JORK
Pubblicato dallo scultore Andrea Boni
DIRETTORE E GERENTE DELLO STABILIMENTO
Parte I.

11-12. Giuseppe Balzaretto, cappella della Villa Borromeo d'Adda, Arcore, 1850 (© foto di Marco Introini)





Nella pagina accanto
8. Mappa dei territori del ducato storico di Milano (1402-1499), elaborazione grafica di Edoardo Rossetti

9. Alessandro Sanquirico, frontespizio del volume di Giulio Ferrario, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'impero romano fino ai nostri giorni*, Milano, Bernardoni, 1843

10. Frontespizio del catalogo della ditta di Andrea Boni, 1850 circa



13. Corrado Rossi, cappella Sessa, Varese, cimitero di Cartabbia, 1928
(© foto di Marco Introini)



14. Corrado Rossi, *Progetto della cappella Sessa*, Ufficio Servizi Cimiteriali del Comune di Varese, cimitero di Cartabbia, fasc. cappella Sessa-Riva, 1928

NELLO SPECCHIO DEL PASSATO
RISCOPRIRE L'IDENTITÀ E LA FORMA NELL'ANTICHITÀ TRA RINASCIMENTO E NEORINASCIMENTI

INSCENARE LA STORIA.
APPUNTI SUL RECUPERO LETTERARIO DEL RINASCIMENTO SFORZESCO NEL SECOLO XIX*

Simone Moro

La costruzione di un'identità culturale milanese e lombarda è impresa che dura secoli e si consolida durante il periodo cruciale della prima modernità (secoli XV-XVI), quando, attraverso l'affermarsi di un'istituzione come la corte signorile, con i suoi rituali e i suoi simboli, la nobiltà cittadina e feudale prende maggiore coscienza di sé, del proprio ruolo nel determinare la società[1]. Le ripercussioni sulla successiva società di Ancien Régime sono considerevoli e nel caso milanese acuite oltremodo dalle Guerre d'Italia (1494-1559) e dalla conseguente perdita dell'autonomia politica che caratterizza tutta la storia moderna del territorio, con momenti di più forte crisi che favoriscono un ritorno al passato, uno sguardo all'indietro alla ricerca delle proprie radici identitarie e della legittimità del proprio ruolo sociale malgrado le turbolenze del presente[2].

Il 1499 diventa dunque l'anno simbolico[3] che segna allo stesso tempo l'acme del processo identitario delle *élites* milanesi e il tracollo del loro potere politico effettivo. I decenni precedenti il disastro, quando giungono a piena maturazione sia la costruzione statale del ducato sia il Rinascimento artistico, rappresentano così nei secoli successivi un "reliquario" imprescindibile[4], variamente richiamato ancora nell'Ottocento, quando il quesito sulla «funzione dirigente della nobiltà» torna a proporsi con urgenza di fronte all'ascesa delle forze borghesi, pronte a ricoprire incarichi e ruoli amministrativi sempre più estesi e blasonati[5]. Tutto questo ha un'importante ricaduta sul piano culturale, in particolare sul bisogno e sulla capacità di questi gruppi sociali di autorappresentarsi attraverso la messa in scena artistica del proprio potere. È noto, e più volte discusso anche in questo volume, come la Lombardia, in un quadro di *revival* rinascimentale geograficamente più ampio[6], conosca in proposito una florida stagione neorinascimentale (e in particolare neobramantesca o neosforzesca) fin dal quarto decennio del secolo, promossa proprio da una borghesia in ascesa, affamata di legittimazione sociale, e avallata da un'aristocrazia abituata da tempo a identificarsi solo o quasi nella presunta eccellenza del passato[7]. Ma come si comporta il campo letterario? In che modo autori di romanzi e drammi a sfondo storico, diffusissimi all'epoca, recuperano il Rinascimento milanese nei loro testi? E come cambia la prospettiva durante la successiva riscoperta critica del Rinascimento in ambiente positivista? Se in campo artistico conta anche e soprattutto l'individuazione di una "grammatica" delle forme, elegante e versatile, da emulare nel presente[8], in quello letterario l'ambito stilistico è

* *Nel licenziare questo lavoro sono grato in particolare a Simone Albonico, Gabriele Bucchi, Fabio Dal Busco, Christian Genetelli ed Edoardo Rossetti.*

1 Il tema è stato ampiamente affrontato dal progetto *Constructing identity: visual, spatial, and literary cultures in Lombardy, 14th to 16th centuries*, promosso da alcuni tra i principali atenei svizzeri e finanziato dal *Fondo nazionale svizzero per la ricerca* (FNS), che ha dato luce a importanti pubblicazioni, tra le quali vanno qui segnalate almeno *Modernamente antichi* 2014 e *Courts and Courtly Cultures* 2016. Già Isella 1984: 24 osservava come una *gens* lombarda in cui si radunano aristocratici feudali e gentiluomini cittadini abbia assunto il «ruolo di classe dominante» nel milanese dal Seicento fino al primo Novecento.

2 Rossetti 2022.

3 A ben vedere, malgrado la disfatta degli Sforza, lo spartiacque decisivo sia sul piano politico sia su quello culturale e letterario va posticipato di tre-quattro decenni, quando la «catastrofe» è realmente incontenibile e «la capacità di adattamento e di ripresa» viene meno (sono parole di Dionisotti [1964] 2009: 143-144; in merito si vedano pure Albonico 2003 e 2013; Chittolini 1982).

4 Con queste parole, che mi paiono altamente esemplificative, si apre il romanzo *Manfredo Pallavicini o i francesi e gli sforzeschi* (1845) di Giuseppe Rovani, dedicato al periodo immediatamente successivo al tracollo sforzesco: «Uno Stato che, dopo aver raggiunto, quasi potrebbe dirsi, un primato di prosperità, di floridezza e di coltura, si arresta improvviso, tentenna, si sconnette, perde finalmente tutto quanto aveva acquistato con un lavoro assiduo di mezzo secolo; nè solo perde ciò che possedeva di bello e di grande, ma cade nel più profondo della miseria e del languore; questo Stato, io dico, presenta senza dubbio uno spettacolo troppo degno che alcuno vi si fermi coll'attenzione» (Rovani 1877, *Introduzione*).

5 Berengo 2004: 52-56.

6 Cfr. per ulteriori rimandi bibliografici, *The Italian Renaissance* 2018.

7 Selvafolta 1997a: 53-55.

8 Ivi: 44-52 e Selvafolta 2010a: 207-214.

di fatto irrecuperabile, e anzi spesso criticato senza riserve. Si tratta allora di porre l'accento sulla rivisitazione scritta dei fatti e dei protagonisti di un'epoca comunque percepita come decisiva più nel quadro della storia nazionale che non in quello della storia letteraria.

Per provare a rispondere alle domande precedenti è necessario anzitutto circoscrivere l'oggetto o meglio gli oggetti di studio. La parte finale del lavoro si interessa a testi e autori noti, ascrivibili alla cosiddetta Scuola storica, che prende le mosse per il contesto milanese soprattutto dall'"Archivio storico lombardo", voluto nel 1874 da Cesare Cantù; la parte iniziale, al contrario, ha confini ancora in larga parte da individuare. La fortuna del *revival* storico a partire almeno dagli anni Venti e l'assoluta centralità di una piazza editoriale e teatrale come Milano[9] non aiutano a divincolarsi nel *mare magnum* di testi stampati e rappresentati, diffusi e censurati, malgrado gli strumenti di catalogazione vecchi e nuovi[10]. Ad oggi, ho potuto individuare diciotto opere che si occupano della prima età sforzesca, ridotta in realtà quasi esclusivamente ai fatti dell'uccisione di Galeazzo Maria Sforza (26 dicembre 1476) e, soprattutto, al ducato del fratello Ludovico Maria Sforza (1494-1499). Questa scelta cronologica molto ristretta mi ha portato a escludere testi ben più blasonati, come la *Beatrice di Tenda* del Bellini (1833), il *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (1834), romanzo poi più volte portato in scena negli anni successivi, o il *Castello di Trezzo* (1838) di Giambattista Bazzoni; ma, di là dall'ovvia necessità di circoscrivere il mio raggio d'azione, a guidarmi è stata anche l'assoluta centralità storico-culturale appena richiamata dei decenni sforzeschi e l'auspicio, già formulato in altra sede da Lina Bolzoni, che queste opere secondarie possano illuminare al meglio «il formarsi di una mentalità media […] in cui la ricostruzione storica si intreccia saldamente con la proiezione, nel Rinascimento, di miti, desideri, passioni contemporanee»[11].

Gli Sforza sulla scena del Risorgimento

La cultura illuministica prima e romantica poi che pervade la Lombardia a cavallo tra i secoli XVIII e XIX non guarda favorevolmente al periodo rinascimentale, riconoscendo piuttosto nell'età medievale e comunale la culla di quella tradizione civile repubblicana da ricostruire al presente[12]. Il giudizio, come ha mostrato Carlo Dionisotti, è viziato da una conoscenza storica insufficiente del Rinascimento, ancora ampiamente fondata sui prodotti dell'erudizione settecentesca[13]. Già un autore avvertito come Alessandro Verri, nella sua *Congiura di Milano* (1776), malgrado proclami nelle *Annotazioni* finali di aver seguito la «storica verità» del tempo, adducendo per intero le sue fonti (le non certo imparziali *Historie fiorentine* di Machiavelli e la *Historia Patria* di Bernardino Corio), ammette subito dopo di aver tacciato Galeazzo Maria di matricidio senza alcuna prova, giustificandosi in questo modo: «io non ho offesa la fama di un buon Principe, ma ho attribuito ad un pessimo un delitto che dagli altri suoi molti è reso verisimile»[14]. E in generale il ritratto del duca è impietoso fin dal principio, tutto

9 Un inquadramento imprescindibile della cultura libraria milanese durante la Restaurazione (1815-1848) è ancora quello di Berengo 1980. Sulla scena romanzesca e teatrale milanese vedi rispettivamente Cadioli 2001 e Monti 1939; mentre con un'attenzione più generale, e ulteriori rimandi bibliografici, Portinari 1981, Baldacci 1997 e Tellini 1999.

10 Per individuare il campione di testi indagato, certo parziale e incrementabile, mi sono servito in particolare dei seguenti repertori: *Clio. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, Milano, Editrice bibliografica, 1991, 19 voll.; *Erzählte Nationalgeschichte der historische Roman im italienischen Risorgimento; mit einer Bibliographie des historischen Romans (1800-1870)*, a cura di P. Ihring e F. Wolfzettel, Tübingen, Narr, 1993; *Duecento anni di teatro alla Scala. Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, a cura di G.P. Tintori, Roma, Edizioni Gutenberg, 1979; e *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, consultabile online sul sito dell'Università Alma mater di Bologna (corago.unibo.it). Alcune di queste opere e una loro prima disanima attenta a ricostruire i meccanismi di relazione tra passato e presente sono proposte in Pelgrom 2011, che anticipa la "parte milanese" della tesi di dottorato dell'autore: *Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef. Milaan en Florence, 1800-1848* (Rijksuniversiteit Groningen, 2011).

11 Bolzoni 2018: 369.

12 Dionisotti [1989] 1998.

13 A riprova di ciò si possono ricordare, in ambito milanese, le continue ristampe della *Storia di Milano* di Pietro Verri (1728-1797), che secondo i dati CLIO tra il 1824 e il 1851 conosce oltre una decina di edizioni (la *princeps* è del 1784!), o i lavori di uno studioso pienamente settecentesco come Carlo de' Rosmini (1758-1827), che pubblica la monografia su Gian Giacomo Trivulzio nel 1815 imitando quella medicea di William Roscoe (1753-1831), edita nel 1795, e i quattro fortunati tomi dell'*Istoria di Milano* nel 1820 senza scostarsi troppo dall'antecedente del Verri.

14 Cito qui come prima dall'edizione settecentesca dell'opera, Verri 1789.

volto a confermarne l'indole tirannica crudele e spietata, e a rappresentare quel gusto per l'orrido e il sublime caro alla cultura tardo-settecentesca[15]. Le messinscene successive mostrano una rilettura (e riscrittura) ancora più disinvolta della storia ad opera di autori ben più modesti del Verri: coreografi-ballerini impegnati più nella rappresentazione scenica che nella riflessione storica o nella scrittura letteraria. Se nel 1798 il balletto di Urbano Garzia (*Il Bruto milanese, ossia la congiura contro Galeazzo Maria Visconti Sforza*)[16] ripropone senza scarti il medesimo soggetto del Verri, il dramma di Pietro Ferrari (del 1791)[17] e il balletto di Sebastiano Gallet (1778-1807) e Giuseppe Hardlizka (del 1785)[18] spostano l'attenzione agli anni dell'ascesa di Ludovico Sforza e della coincidente campagna italiana di Carlo VIII (1494), dando ciecamente fede alle dicerie cinquecentesche (del Machiavelli, del Guicciardini, del Corio e di molti altri) intorno alla figura del Moro per dipingerlo, al pari del fratello, come un tiranno spregiudicato, ambizioso e lussurioso, pronto a ricorrere all'avvelenamento pur di appropriarsi del potere ai danni del nipote e follemente invaghito della giovane moglie di quest'ultimo, Isabella d'Aragona. Ne nasce una rappresentazione drammatica passionale, a tinte forti, in cui conta principalmente il rapporto patetico tra i personaggi e la condanna morale dell'usurpatore assetato di potere, tradito da una gelosa Beatrice d'Este e, con gesto carico di titanismo, suicida a Pavia per sfuggire la meritata condanna[19].

Abbiamo indugiato su queste prime prove di recupero del Rinascimento sforzesco perché mostrano alcune soluzioni e tendenze letterarie che tornano anche nei decenni successivi, malgrado il diverso clima culturale e politico. Possiamo sorvolare sul *Carlo VIII re di Francia in Pavia* (in scena nel 1823, 1824, 1825 e 1828, anche con il titolo *Ludovico Sforza detto il Moro*) del prolifico coreografo toscano Giovan Battista Giannini (1778-1834), praticamente un plagio del balletto ideato da duo Gallet-Hardlizka[20], mentre mostra un'attenzione al dato storico e uno spessore ben diversi dai precedenti la tragedia *Lodovico Sforza detto il Moro* del fiorentino Giovan Battista Niccolini (1782-1861). L'opera, come si ricostruisce da alcune lettere dell'autore, è realizzata tra il 1831 e il 1832, ma, a causa della censura, non può essere rappresentata prima del 1847 a Firenze e viene stampata inizialmente solo a Capolago, in Svizzera, presso la Tipografia e Libreria Elvetica (1833)[21].

Il Niccolini si mostra subito conscio della portata del soggetto, sia per la caratura tragica dei personaggi sia per la condivisione del noto giudizio del Guicciardini, secondo cui dalle scelte di Ludovico discenderebbero i mali che l'Italia tutta sconta nei decenni successivi e, nella prospettiva risorgimentale, continua a scontare al presente («Hai compra / la servitù d'Italia, e quanto costa / saper non puoi; lo sveleranno i molti / secoli di sventura e di vergogna / che tu sul capo alla tua patria aduni» profetizza fatalmente il consigliere ducale Carlo Belgioioso all'inizio del II atto, scena 2)[22]. Ne consegue anche qui una rappresentazione negativa e machiavellica di Ludovico, crudele dissimulatore dedito solo agli intrighi:

… Adesso è il tempo
Ch'io, nobil figlio di lion, mi spogli
Questo manto di volpe; alfin securo

15 Sul Verri e la sua attività teatrale vedi Iacobelli 2005, con ampi rimandi bibliografici (e più in generale sul teatro milanese del Settecento *Il teatro a Milano* 2008). Da segnalare anche l'esistenza di una successiva tragedia sforzesca intitolata *Galeazzo Maria Sforza*, ad oggi inedita e conservata solo nel ms. AG. XI 49 *ter* della Biblioteca Braidense di Milano (Iacobelli 2004).

16 Garzia 1798.

17 Ferrari 1791.

18 Gallet, Hardlizka 1787.

19 Riassume al meglio questa deformazione teatrale della storia l'*Argomento* della tragedia del milanese Ferrari: «Ludovico Sforza, denominato il Moro, zio e tutore di Gian Galeazzo, vero erede del Ducato di Milano, divorato dall'ambizione di regnare a costo di qualunque delitto, ed ostacolo, seppe impadronirsi del governo, e rinchiuse il nipote colla famiglia nel castello di Pavia, dove questo infelice principe morì d'un lento veleno, che Ludovico stesso gli fece dare. Gian Galeazzo morendo lasciò in potere del zio la sua vedova sposa, Isabella d'Aragona, [per la quale] si rileva la passione che aveva Ludovico […] con tutto che egli maritato fosse con Beatrice d'Este, virtuosa principessa, ma predominata dal furore geloso. […] Su questi morali fondamenti si aggira la spettacolosa tragedia, e l'Autore non altro è stato in necessità di variare, che la morte di Ludovico, che fa succedere in Pavia sotto la condanna di Carlo VIII […] Simili anacronismi sono perdonabili, prima, perché i più celebri scrittori ne hanno dato l'esempio; secondo, perché questi nulla levano alla sostanza del fatto, e danno un perfetto compimento all'azione» (Ferrari 1791: 5-6).

20 Giannini 1825, e, con titolo diverso, Giannini 1823.

21 Allasia 2012.

22 Niccolini 1833: 32.

Dei mezzi io riderò, che in uso ho posti
Negli'inganni che ordiva: al mio disegno
Che non servì? Virtù, vizi, speranze,
Timori, ardir, popolo, grandi e regi,
Tutto adoprava ed avvilia: conosco
La voluttà di quei che usurpa un regno,
Al mio dispregio della razza umana[23].

Come da tradizione egli è pure attratto da Isabella, che gli resiste e per prima tenta di svelarne carattere e segrete intenzioni rivolgendosi all'ingenuo sposo Gian Galeazzo:

Scaltro, atroce, improvviso: ei mai non posa
Finché un'opra non sia; mai chiude il sonno
Gli occhi di sangue che miraro asciutti
Il tuo lungo dolor; sempre ha la notte
Opportuna alle insidie, e le ricopre
Tanto all'occhio del mortal, che ancor nel giorno
Luce non ha pe' suoi delitti il sole[24].

Proprio l'Aragonese ottiene con il dramma del Niccolini un ruolo più ampio e significativo rispetto ai testi precedenti, trasformandosi nell'eroina tragica che si oppone con fierezza, pudore e perfino acume politico tanto alla cospirazione quanto alle lusinghe del Moro. Come ha osservato Lina Bolzoni, la drammaturgia rinascimentale riserva un posto di primo piano alle figure femminili, tratteggiandole però secondo gli stereotipi dell'epoca[25], con una diffusa «amplificazione emotiva […] che fa di ogni personaggio la perfetta personificazione di facoltà morali astratte», anche attraverso un linguaggio fortemente connotato: se il traditore e l'oppressore sono sempre crudeli, spregevoli, abili nel raggiro, libidinosi, sanguinari, l'eroe (o l'eroina) è sempre coraggioso, casto, integerrimo e pronto al sacrificio[26]. Così, a fianco della virtuosa ma sconfitta Isabella compare una Beatrice d'Este non solo gelosa ma capricciosa, altera e partecipe delle ambizioni e macchinazioni del marito.

La 'questione morale' della rilettura del Rinascimento è del resto rilevante nel Risorgimento[27], quando si sostanzia, anche attraverso un proliferare di strumenti comunicativi diversi, una narrazione melodrammatica della storia patria basata sul nesso decadenza-rigenerazione[28], a cui un autore *engagé* come il Niccolini non può certo sottrarsi (e la condanna senza appello di Ludovico quale motore primo della decadenza successiva riflette un sentimento largamente condiviso dalla classe dirigente del tempo)[29]. Ne è prova pure l'accenno al mecenatismo artistico del duca che s'incontra proprio nelle *Annotazioni* storiche che accompagnano il testo («Celebre fu lo splendore della corte del Moro, circondata dall'illusione di artisti e letterati distinti»), e che il Niccolini condanna polemico, in quanto emanazione di un potere dispotico, e dunque segno di decadenza piuttosto che di rinascita, poiché strumento funzionale ad assopire gli animi dei sudditi, a meglio asservirli[30].

Questo tema ci conduce tuttavia a considerare le «due facce», come ha ben visto Pelgrom, del recupero del personaggio di Ludovico (e di conseguenza del Rinascimento sforzesco) nell'Ottocento. Accanto all'usurpatore

23 Ivi: 79 (atto IV, scena 10).
24 Ivi: 65 (atto IV, scena 2).
25 Bolzoni 2018.
26 Sorba 2015: 143 e 156-158.
27 Croce 1939 e Ossola 1983.
28 Sorba 2015: 137-146.
29 Gino Capponi, l'indomani dalla pubblicazione del famoso "Testamento" dello Sforza scovato a Parigi da Antonio Marsand (1836), si augura pubblicamente che il testo serva a provare su certa base documentaria l'animo meschino del «fatale traditore dell'Italia […] quale ce lo ha tratteggiato in nobili versi il profondo Niccolini» (cit. in Molini 1836-1837: I [1836], p. 40, n. XV; il passo è già stato ricordato da Pelgrom 2011: 95).
30 Niccolini 1833: 107-108.

senza scrupoli, responsabile della rovina italiana, emerge infatti – soprattutto nelle arti figurative – l'immagine di un mecenate illuminato, capace di raccogliere attorno a sé una schiera di personaggi geniali, tra cui spicca ovviamente Leonardo da Vinci[31]. L'evidente contraddizione trova di per sé corrispondenza in un quadro culturale e geografico più ampio, poiché nel contesto generale del *revival* rinascimentale italiano ed europeo, «l'arte con le sue immagini può mettere in ombra il lato oscuro del Rinascimento in nome del nazionalismo» (o, in questo caso, del regionalismo lombardo), mentre «con la letteratura ci troviamo su un terreno più conflittuale», in cui prevale spesso la rappresentazione negativa del passato per meglio risaltare e indirizzare il presente[32]. Tuttavia, se un autore cosentino come Giuseppe Campagna, proponendo nel 1834 la medesima vicenda del Niccolini, resta sostanzialmente fedele alla linea maestra[33], gli scrittori milanesi che in quegli stessi anni si cimentano con il soggetto ne propongono una visione più articolata, e non di rado molto meno critica.

Pubblicando nel 1837 il suo romanzo *Lodovico il Moro o Condizioni usi costumi singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV*, Giovanni Campiglio (1804-1854?) s'incarica da subito di rievocare con fedeltà storica «le glorie non meno che le colpe di quell'età notevole» e la figura del Moro, «tanto celebre e tanto poco a tutta prima comprensibile»[34]. Pur senza raggiungere un pieno intento apologetico, nelle pagine del romanziere milanese Ludovico appare sotto una luce decisamente meno fosca[35]: da una parte incontriamo al solito l'usurpatore ambizioso e dissimulatore, che con le sue scelte ha favorito l'invasione straniera della penisola; dall'altra, il Moro è tratteggiato come un uomo di «rara saggezza»[36] e acume politico, dedito non solo al mecenatismo ma anche allo studio[37]. Timido e quasi esitante nel carattere, «alieno dal sangue» come il giovane Renzo[38], gli sarebbe mancato l'ardire per agire concretamente contro il nipote, ma in questo sarebbe stato spinto e sostenuto dalla moglie Beatrice d'Este; quest'ultima è dipinta nel romanzo come ambiziosa, altera e spregiudicata, ed è proprio la sua intromissione negli affari di stato (sostenuta a distanza dal padre Ercole) a spingere Ludovico verso il baratro morale e politico: è lei a suggerire esplicitamente di avvelenare Gian Galeazzo e di ricorrere all'imperatore Massimiliano o, con prudenza, a Carlo VIII:

> La vostra morte! Ebbene, con tale parola, ella [Isabella d'Aragona] ha pronunziata la sua condanna. Chi vi potrà ora biasimare, se per salvare la vostra vita, quella della consorte vostra, di vostro figlio, voi v'appiglierete a qualsiasi partito? Moderato non sembrerà, in questo caso, quello stesso dell'usurpazione? … il Re de' Romani Massimiliano è sempre bisognoso di danaro; amichiamocelo col sovvenirlo. … All'uopo anche questo [ricorrere a Carlo VIII] si potrà fare: ma con cautela! Sapete i diritti che vanta la casa d'Orleans sul milanese … E se voi non volete morire, converrà allora spegnere il nipote[39].

Su questa strada, il Campiglio si adopra poi per rimuovere o mettere in dubbio altri luoghi comuni riguardo alla figura del Moro, giudicando poco probabile una sua infatuazione per Isabella d'Aragona[40] e ritenendo infine discutibile anche l'avvelenamento del nipote, del quale, aggiunge, sarebbe sicuramente stata capace la stessa Beatrice[41]. E, d'altra parte, l'autore insiste di continuo sul buon governo di Ludovico, anche rispetto all'inetto, edonista e indolente Gian Galeazzo, dedicando lunghe pagine alla descrizione non solo dello splendore artistico

31 Pelgrom 2011: 85-91, che richiama in particolare, ma non solo, le opere di artisti lombardi e/o patrocinati dall'aristocrazia locale quali Giuseppe Diotti (*La corte di Ludovico il Moro*, 1823, per il nobile Gian Giacomo Mellerio); Francesco Gonin (*Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, 1845, per il duca Antonio Litta); e Cherubino Cornienti (*Lodovico il Moro duca di Milano che con Beatrice sua moglie ed il cardinale Ascanio suo fratello, visitano Leonardo da Vinci occupato a dipingere il famoso Cenacolo*, 1845).

32 Bolzoni, Payne 2018: 21.

33 Campagna 1842. Dell'opera esiste un'edizione moderna che non ho potuto vedere: Campagna 2005.

34 Campiglio 1837: VIII.

35 Dissento, qui e nei capoversi successivi, dalla lettura di Pelgrom 2011: 94-96, che allinea senza scarti le opere di Niccolini, Campagna, Campiglio e Turati, ignorando le altre prese qui in esame.

36 Campiglio 1837: 3 (cap. I).

37 Ivi: 83-85 (cap. VII).

38 Ivi: 240 (cap. XVII).

39 Ivi: 80-82 (cap. VII).

40 Ivi: 29 e 32 (cap. III).

41 Ivi: 177 (cap. XII).

e culturale della corte alimentato dal mecenatismo del Moro (cap. VII), ma pure dello sviluppo dell'intera Milano, prima città d'Italia e forse dell'Europa intera. Due interi capitoli, il decimo e l'undicesimo, abbandonano la narrazione per evocare minuziosamente i monumenti, le istituzioni, le leggi, l'economia, gli usi cittadini, ecc. di Milano (e dell'imperiale Pavia), tratteggiando così il quadro di un'Età dell'oro milanese in cui il presente è chiamato a specchiarsi e riconoscersi, piuttosto che a distanziarsi inorridito per le colpe e gli eccessi dei governanti o il deprimente asservimento della popolazione[42].

La ricostruzione romanzesca fornita dal Campiglio propone così, in primo luogo, il riscatto di un'intera città (e della sua popolazione) dalle ombre proiettate dalla letteratura risorgimentale sul Rinascimento milanese e, in secondo luogo, quello parziale dello Sforza, a scapito di un ritratto impietoso di Beatrice d'Este. A promuovere questa lettura è non a caso un esponente della nuova borghesia milanese, erede di una famiglia da poco trasferitasi in città dopo aver fatto fortuna nel commercio dei formaggi e alla ricerca, ora, di forme simboliche di legittimazione da radicare in una storia patria dovutamente riscattata, a cui partecipa pure la dinastia sforzesca[43]; il Campiglio, del resto, è autore anche di un'entusiasta *Storia di Milano* che è pedissequa rifacitura di quella del Rosmini, ma che nell'intenzione si rivolge a un pubblico ampio, non specialistico e popolare, un pubblico di suoi simili[44].

Su una linea molto simile si muove l'anno successivo pure Ignazio Cantù (1810-1877), fratello meno blasonato di Cesare[45], che nei suoi *Racconti storici* dedicati a Girolamo Calvi confeziona due novelle sforzesche: *Donato del Conte ossia La reggenza di Bona di Savoia* e, soprattutto, *Beatrice o La corte di Ludovico il Moro*. La prima, sullo sfondo brevemente accennato della lotta di potere tra Bona di Savoia e i fratelli del defunto Galeazzo Maria, narra in realtà la tragedia sentimentale vissuta da Donato del Conte, imprigionato a Monza per tradimento, e dalla moglie Ermelinda. La seconda riprende molto da vicino l'antecedente del Campiglio (citato in esergo del capitolo finale), ponendo tuttavia al centro di tutti gli intrighi e gli avvenimenti la cieca rivalità femminile tra Isabella e Beatrice, ora accomunate da un ritratto identico: «Due donne […] egualmente altiere ed ambiziose, egualmente vaghe di regnar da sole nell'impero della bellezza, gettarono il seme delle discordie che poi ruinarono affatto lo stato di Milano» (cap. II)[46]. L'Estense, in particolare, è di nuovo indicata come co-responsabile delle scelte del marito («applaudendo agli sforzi dello sposo [nell'usurpare il ducato], lo rendeva più saldo nella sua ambizione»)[47], che influenza con segrete macchinazioni e il sostegno del fratello Ippolito d'Este, arcivescovo di Milano («L'unione del porporato con Beatrice, confermò sempre più questa donna negli ambiziosi disegni e contribuì poi a maturare la ruina della sua famiglia»)[48]. E se il velo del dubbio deve coprire, sottolinea il Cantù, il possibile avvelenamento del nipote («fino a che non compajano prove più luminose»), un fatto appare certo: «dopo la morte dell'infelice Gian-Galeazzo, Beatrice, levato d'attorno l'unico ostacolo che potea ancora mettere qualche freno alla sua ambizione, pesò più vivamente sulla desolata vedova e sui figli di lei», obbligandoli a lasciare Milano[49].

42 Non a caso, il Campiglio verrà puntualmente ripreso sulle colonne della "Biblioteca italiana" da un anonimo recensore per aver scritto un romanzo «un po' troppo positivo» (*Lodovico il Moro* 1838).

43 Sulla sua biografia vedi Filippini 1919, con le correzioni e integrazioni di Visconti 1920 a e Filippini 1922; egli è parso «la più umile figura nella gerarchia del mondo librario milanese», in quanto all'attività di scrittore e divulgatore accompagna quella di piccolo libraio, fino al 1827 come collaboratore di Anton Fortunato Stella, quindi in associazione con il padre, Ambrogio, per almeno un altro lustro (Berengo 1980: 78-79).

44 «… quest'opera [la *Storia* del Rosmini] dovea, a mio avviso, essere rifusa in modo che […] non che nello scrittojo dell'instancabile letterato agevolmente potesse ancora trovar luogo sul tavolino di ogni classe di cittadini» (Campiglio 1831: IV-V).

45 Docente ed educatore poco allineato con il governo austriaco (ottiene la cattedra solo dopo la liberazione della Lombardia nel 1859), Ignazio è a lungo attivo nel mondo dell'editoria milanese e dirige per il primo biennio la "Rivista europea", nata nel 1838 dalle ceneri del più illustre "Ricoglitore", firmandosi con l'anagramma "Giovan Antonio Zonca" (Berengo 1980, *ad indicem*; ma anche Ambrosoli 1975).

46 Cantù 1838: 262.

47 *Ibidem*.

48 Ivi: 272 (cap. III). In realtà, Ippolito è insignito del titolo di arcivescovo solo dopo la morte di Beatrice, nell'ottobre 1497 (Byatt 1993).

49 Cantù 1838: 279 (cap. IV). Nel capitolo successivo, il Cantù sorvola sugli eventi storici fino al gennaio 1497, quando Beatrice muore di parto, e inscena un patetico commiato tra lei e Ludovico, durante il quale la duchessa chiede perdono dei suoi misfatti, ma il pentimento a detta dell'autore non è sufficiente: «In questo modo morì Beatrice d'Este, donna ambiziosa, ma pentita; nata per essere suddita, aveva voluto essere padrona, e se il pentimento non le valse il paradiso, qual maggiore contrasto fra un corpo adorno di gemme […] ed un'anima disperata, gemente fra gl'interminabili orrori dell'inferno!» (ivi: 285 [cap. V]).

Non si sottrae, invece, dal recuperare i tratti più tradizionali della figura di Ludovico (ambizioso, avido, senza scrupoli, doppiogiochista, invaghito di Isabella, ecc.) il funzionario amministrativo Pietro Turati (padre di Filippo), attivo dalla fine degli anni Trenta come commissario distrettuale durante il governo austriaco e confermato poi come prefetto da quello italiano[50]; ma il suo *Lodovico il Moro*, più che la questione politica, pone al centro della vicenda la folle gelosia di Beatrice, che sfida Isabella (atto I, scena IV), tenta di spingere il marito contro un insolitamente vigoroso Gian Galeazzo (atto I, scena III) e avvelena poi quasi accidentalmente quest'ultimo (atto II, scena V). Così, in un epilogo dai contorni storici fumosi (la morte di Beatrice avviene in concomitanza con le scorribande delle truppe francesi e la caduta di Ludovico…), la scena finale è dedicata non al Moro ma proprio alle due primedonne, con Isabella che accoglie inorridita la confessione della sua antagonista in punto di morte:

> *Bea*. Senti, dunque, le mie colpe, e prega Dio che mi perdoni. Io ho contristato la vita d'un'innocente creatura perchè m'era rivale, l'ho attrita.
> *Isa*. Dio vi perdoni.
> *Bea*. Ho tentato di traviare lo sposo di lei; l'ho messo ad un agguato perchè uccidesse il mio…
> *Isa*. Dio vi perdoni.
> *Bea*. E sono io che ha avvelenato Galeazzo.
> *Isa*. (forte, ritraendosi) Dio vi maledica[51].

Una simile attenzione più alle passioni del cuore che non agli avvenimenti politici, con le figure femminili a guadagnarsi il centro della scena, traspare anche nell'altro dramma sforzesco del Turati: *Gerolamo Olgiati*, dedicato alla congiura contro Galeazzo Maria, ma in cui trova di nuovo ampio spazio il tratteggio delle motivazioni personali dei protagonisti. Il duca, al solito, è dipinto quale crudele e dissoluto, se non addirittura folle[52], e in un monologo che apre l'atto III si dà conto delle «fantasime» e dei rimorsi che lo animano[53], insieme all'amore per Giulia, sorella di Girolamo Olgiati. E proprio a causa di questo sentimento ricambiato dalla giovane ma inviso al fratello, più che da motivazioni tirannicide e repubblicane, nasce e si concretizza la congiura (anzi, la vendetta) di Santo Stefano ai danni dello Sforza:

> *Olg*. … Ma io vi ho vendicati tutti. (a Giulia) Sì, or sei vendicata, superbamente vendicata; ora la vergogna è levata dalla tua fronte, levala in faccia al mondo. Che! tu sei fatta pallida come un cadavere! Il tuo sguardo è spento!
> *Giu*. Io l'amava[54].

Altri autori milanesi si cimentano in quegli stessi anni con la rievocazione letteraria delle vicende sforzesche. Tralasciando due rappresentazioni operistiche di poco conto: il balletto *L'ultimo dei Visconti e il primo degli Sforza* del coreografo Giovanni Galzerani (1815-1852) e la romanza per soprano *Lodovico il Moro* di Vincenzo Gabussi (1800-1846)[55], dobbiamo soffermarci ancora su tre testi teatrali più impegnati, ideati rispettivamente da Giovanni Agrati, Giuseppe Rovani (1818-1874) e Carlo Barbiano di Belgioioso (1815-1881).

Scritta a ridosso delle 'Cinque giornate' milanesi, il *Simone Rigoni* del Rovani è un'opera che mostra un chiaro intento politico, al punto che la sua rappresentazione non avviene prima del 1875, quando l'autore è già morto. Il protagonista è un eroe romantico pronto a sacrificare sé stesso per liberare la patria dall'oppressione di Ludovico (e così «trovare una vendetta al venerando e sventurato Simonetti che avrebbe fatto di questa città

50 Ricaviamo le notizie su Pietro dall'inventario dei beni del figlio Filippo, in cui sono descritte cinque cartelle con documenti relativi al padre, tra cui varie traduzioni e composizioni poetiche originali, oltre alle minute di cinque drammi (Dentoni Litta 1992: 362-367).

51 Turati 1841a: 62 (epilogo, scena III).

52 Così si legge in una nota all'inizio del dramma: «Nel trabocco delle sue crudeltà e dissolutezze, questo sovrano aveva dei momenti strani: talora si rinchiudeva per molti giorni nel suo palazzo inaccessibile a tutti, talora si lasciava andare alla più pazza vanità, ai più disfrenati sollazzi, e fu visto scoperchiare i sepolcri e affissarvi i cadaveri a lungo. Era follia, superstizione, o rimorso! Tale ce lo dà la storia» (Turati 1941b: 12 (atto I, scena I)).

53 Ivi: 35-37 (atto III, scena I).

54 Ivi: 53 (atto III, scena XIII).

55 Cfr. rispettivamente Galzerani 1839 e Gabussi 1843.

nostra un paradiso, e un Dio del suo ducale allievo»)[56]; tuttavia, quest'ultimo, lungi dall'apparire il crudele tiranno tratteggiato in molti drammi precedenti, si caratterizza fin dal principio per la propria clemenza nei confronti dei suoi cospiratori, al punto che entrambi, il Rigoni e Antonio Landriani, confrontandosi con lui ritrattano almeno in parte le loro iniziali intenzioni[57]. Del resto, a muovere il Rigoni è un amor di patria che nasce da un funesto presentimento («Io porto la convinzione che ella [la vita di Ludovico] sarà fatale a quella della città mia… un tristo presentimento io ne ho… però ho fatto quello che ho fatto»)[58] e trascende l'avversione personale per il Moro, anzi vorrebbe salvare la dinastia sforzesca al pari di Milano:

> *Lod.* … Non avete nulla a domandare per voi?
> *Rig.* Per me nulla… bensì assai cose per questa mia patria… per il vostro ducale pupillo… per voi stesso, eccellenza.
> *Lod.*Per me?
> *Rig.* La vostra fama mi sta sul cuore… S'ella non è più netta… si purghi…[59]

La portata politica del dramma non emerge infatti questa volta tanto dalla caratterizzazione dell'antagonista, i cui misfatti sono evocati quasi di sfuggita[60], quanto dall'opposizione tra la ferma risolutezza di Rigoni e la debole sottomissione di tutti gli altri, a cominciare dall'amico Landriani, vendutosi per soddisfare la propria ambizione. E proprio quest'ultimo, insieme a Bernardino da Corte, rappresenta alla fine il vero antagonista, colpevole di aver ceduto Milano ai francesi; sicché il Rigoni si adopera per fermarlo e, con prodigiosa capovolta, salvare pure il Moro, «perché la sua rovina è rovina di tutti»[61].

Diversamente, Giovanni Agrati e il nobile e senatore Carlo Barbiano di Belgioioso (attivo anche come pittore) realizzano a distanza di alcuni anni due tragedie incentrate sulla caduta di Cicco Simonetta nel 1480[62]. Non è tanto il cambio di scenario a richiamare l'attenzione, con l'azione che si svolge tutta attorno alla figura del Simonetta, sconfitto difensore della legittimità contro la spregiudicata ambizione di Ludovico e la stupida ingenuità di Bona, circuita dall'amante Antonio Tassino, quanto il tentativo dell'Agrati di attribuire la responsabilità della fine del primo segretario alle *élites* del ducato e, all'opposto, quello del Belgioioso di scindere le azioni del tiranno sforzesco, unico colpevole, da quelle della classe dirigente ghibellina. Una lunga tradizione storico-letteraria era solita ripetere che la rovina di Cicco fosse stata propiziata da interessi di fazione[63], e l'Agrati conferma questa lettura, traendone però lo spunto per assolvere almeno in parte il Moro dalle colpe storicamente attribuitegli:

> … e questi sperando di guadagnarselo procedea lentamente contro di lui, e non da nemico, come voleano Tassino e i Ghibellini accerrimi avversarii di Cicco caldo Guelfo. I quali temendo che le lor cose gissero a male se Lodovico governava con Cicco, presero l'armi, e dichiararono a Bona ed a Lodovico che non le volean por giù finchè Cicco non fosse preso. Lodovico a malincuore condiscese a congiurati…[64]

56 Rovani 1847: 6-7 (atto I, scena II).

57 Ivi: 16-20 e 21-23 (atto I, scene VIII e X).

58 Ivi: 22 (atto I, scena X).

59 Ivi: 22-23. E ancora, in un successivo confronto tra Landriani e Rigoni si precisa che: «*Land.* … Per qual fine abbiamo cospirato contro Lodovico? rispondi preciso. *Rig.* C'è dubbio? Per il pubblico bene. *Land.* Benissimo detto; per il pubblico bene, non già per odio di Lodovico. *Rig.* In faccia alla causa di centinaia di migliaia non ci hanno ad essere private passioni» (ivi: 40 [atto II, scena VI]).

60 «In questi pochi anni si sono consumati qui tali delitti che basterebbero a far nera la storia di tutt'un secolo. Taccio molti fatti. Non ti richiamo alla memoria che la morte del giovane infelice, il duca Galeazzo, e l'usurpazione inaudita di questo tuo Ludovico, e Carlo di Francia, venuto, per sua istigazione, a porre sossopra le cose nostre, e forse, Dio non lo voglia, per sempre» (ivi: 37).

61 Ivi: 51 (atto III, scena VI).

62 Il dramma dell'Agrati è stampato nel 1841, mentre quello del Belgioioso solo nel 1858, ma «ha subito, alcuni anni addietro, la prova della recitazione. Esposto su più d'un teatro, trovò il pubblico in vena d'indulgenza e liberale di qualche applauso» (Belgioioso 1858: *Avvertenza iniziale*).

63 A cominciare dal Corio, richiamato sia dall'Agrati sia dal Belgioioso, per arrivare fino al quasi apologetico Campiglio: «… il principale autore della morte di Simonetta non fu Lodovico; di sua natura, veramente, moderato, ed alieno dalla crudeltà: ma furono gli altri suoi nemici […] i Ghibellini […] precipitarono dipoi la caduta del fedele Simonetta, che da Lodovico, come pare, stato sarebbe risparmiato» (Campiglio 1837: 215 [cap. XV]).

64 Agrati 1841: 7-8.

Con parole quasi identiche ma ribaltate, si legge invece nella *Prefazione storica* che precede il testo del Belgioioso che:

> Non sono unanimi gli storici intorno alla causa che determinò la condanna del Simonetta. Il Corio ne accagiona la fazione ghibellina, e francamente racconta che i principali seguaci di essa, come Giovanni Borromeo, Martino Crivelli, Pietro Pusterla, Antonio Marliano, ec. ec., costringessero Ludovico ad abbattere in lui il capo della fazione contraria. Ma il Corio, famigliare ed istoriografo della casa Sforza, non è molto attendibile. Ben più volentieri m'accosto all'opinione del Muratori e del Giulini, i quali vorrebbero salvare una numerosa classe di cittadini dall'accusa di un inutile delitto, per farla ricadere su di un sol uomo; quello veramente, che vi aveva il più grande interesse. Quando pure si ammetta col Corio che la fazione ghibellina abbia affrettata la sventura del Simonetta, Lodovico non vi sarebbe stato estraneo, essendo l'anima di quel partito. Inoltre, fu sempre nel carattere dello Sforza l'indurre gli altri a fare, quasi fosse spontaneamente, ciò che egli desiderava…[65]

Sorprende vedere come lo specchio attraverso il quale si guarda il passato possa riflettere così nitidamente un'immagine tanto diversa degli stessi avvenimenti, degli stessi protagonisti. E più della scelta dell'Agrati, in linea con la tradizione, sorprende cogliere come, a ridosso dell'Unità d'Italia, per un alto esponente dell'aristocrazia lombarda quale il Belgioioso sia importante distinguere in modo chiaro le azioni e le responsabilità delle *élites* milanesi da quelle di una dinastia, quella sforzesca, che nel Quattrocento come nell'Ottocento poteva all'occorrenza essere considerata "straniera". Sintomo questo di un processo di identificazione con gli antenati signorili del Rinascimento ancora attivo tra le grandi casate nobiliari lombarde, ma anche della concreta difficoltà di questo ceto nel fare i conti con il presente e i suoi mutamenti.

La messinscena critica

Con simbolica coincidenza, la liberazione della Lombardia nel 1859 e la proclamazione dell'Unità d'Italia nel 1861 coincidono con la pubblicazione di un'opera spartiacque nell'approccio europeo, e italiano, al Rinascimento: *Die Kultur der Renaissance* di Jackob Burkhardt (1860). In questi stessi anni, o poco prima, le venerande storie milanesi del Verri e del Rosmini iniziano finalmente a essere superate dai lavori di autori metodologicamente più aggiornati come Cesare Cantù (*Milano e il suo territorio*, 1844; *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, 1857) o Francesco Cusani (*Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni e cenni storico-statistici sulle città e provincie lombarde*, 1861). E un decennio più tardi, nel 1873, sempre ad opera del Cantù nasce la Società Storica Lombarda, le cui pubblicazioni, promosse in particolare attraverso la rivista ufficiale dell'"Archivio storico lombardo", permettono un avanzamento significativo nella diffusione e nello studio delle fonti archivistiche lombarde, di cui beneficia anche e soprattutto il periodo visconteo-sforzesco. La società è istituita con l'intento di offrire un'alternativa alla Regia deputazione di storia patria sabauda (estesa con decreto reale nel 1860 anche alla provincia lombarda), che fosse in grado di meglio corrispondere alle esigenze storiografiche e patriottiche locali. Il Cantù era infatti animato «da un fortissimo senso di appartenenza alla patria lombarda»[66], e al suo fianco, tra i primi collaboratori e sostenitori dell'istituzione, vediamo annoverati più esponenti della società civile milanese (in netta maggioranza nobili e patrizi; ma anche politici, notabili, ingegneri, clerici) che studiosi veri e propri (se ne contano appena dieci nei primi quarantaquattro iscritti)[67].

Il rinascimento sforzesco che s'affaccia scorrendo le pagine dell'"Archivio storico lombardo" o delle altre pubblicazioni limitrofe – in ambito letterario, non si può non citare almeno il "Giornale storico della letteratura

65 Belgioioso 1858: 45-46.

66 Raponi 2006: 376. Insiste sull'autocoscienza degli intellettuali lombardi e sulla sensazione "colonialistica" che percepirono nei confronti dei piemontesi all'alba dell'unità nazionale quali impulsi decisivi all'origine della Società Storica Lombarda pure Capra 2012.

67 Raponi 1991, e, con un interessante chiave comparatistica che evidenzia il primato aristocratico della Società Storica Lombarda rispetto ad altre istituzioni analoghe, Clemens 2004.

italiana" fondato nel 1883 da Rodolfo Renier[68], autore presente a più riprese anche sul periodico milanese – risponde anzitutto a una rinnovata esigenza critica: l'attenzione al dato biografico, alla riscoperta documentaria, all'edizione filologica dei testi che pervade la scuola positivista; ma in secondo luogo risponde anche a una rinnovata esigenza identitaria delle *élites* milanesi[69]. Il confronto sia sul piano internazionale, con l'Italia chiamata a colmare lo svantaggio di fronte alle altre nazioni europee, sia su quello interregionale, con lo slittamento della capitale dal Nord al Centro che rischia di trasformare la Lombardia in periferia politica e culturale del regno, attirando verso sud numerosi intellettuali, favoriscono di nuovo un recupero del passato rinascimentale quale formidabile eredità da sfoggiare a vario titolo come compensazione del presente e rafforzamento dell'identità locale.

Riguardo alla dinastia sforzesca, sul primo numero dell'"Archivio storico lombardo" troviamo l'immagine di un Ludovico affranto per la morte di Beatrice e mutatosi in modo «meraviglioso» in devoto benefattore di Santa Maria delle Grazie[70]. Nel 1886 possiamo poi leggere un saggio di Achille Dina dedicato interamente alla sua persona, in particolare ai meno noti anni giovanili trascorsi tra studi, giochi, esercizi militari («Noi possiamo dunque figurarci il piccolo Ludovico ora chino su un manoscritto miniato di Cicerone o d'Orazio […] ora invece, chiuso in piccole armature dorate, trattare lance ed archi, o reggere le redini di generosi destrieri riccamente bardati»)[71], e i continui spostamenti tra le «dimore splendide e ornate» dei castelli del ducato e del palazzo dell'Arengo in amorevole compagnia dei genitori e degli artisti toscani e lombardi al servizio del duca[72]; anni in cui Ludovico approfitta «degli insegnamenti che gli uomini e le cose gli porgevano più degli altri fratelli, perché più attento e più pronto d'ingegno di loro», con piena soddisfazione di Francesco[73], dal quale trae ammaestramenti che lo prepareranno poi al governo dello stato[74]. Certo, non tutte le ombre scompaiono. Ludovico viene ancora presentato come un personaggio ambivalente: scaltro simulatore e dissimulatore, superbo doppiogiochista, pusillanime, e ovviamente ambizioso; ma anche liberale, industrioso, amante delle arti e protettore di artisti e ingegni vari che hanno fatto la fortuna e lo splendore di Milano, oltre che un politico capace di destreggiarsi tanto nella gestione della *res publica* quanto in un contesto europeo non facile. Sicché, come concludono pochi anni dopo Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, sarebbe «male giudicarlo tutto sinistramente, come vollero molti storici», perché del suo operato importa ora soprattutto la «grandezza» dei risultati[75].

Si apre così la strada all'immagine ideale di un Ludovico buon statista, incarnazione archetipica degli ideali di quella «civiltà del lavoro» che tanta parte ha nel definire l'identità lombarda di ieri e di oggi[76], e ovviamente splendido mecenate, capace di raccogliere l'eredità lasciata cadere da Lorenzo de' Medici nel 1492. E, per irresistibile parallelismo, il Rinascimento lombardo è presentato come erede diretto e legittimo di quello fiorentino dei decenni precedenti, allargando ora la prospettiva anche a centri minori e a figure rimaste più in disparte nei decenni precedenti, come Isabella d'Este[77].

68 Sulla fondazione del "Giornale storico della letteratura italiana" cfr. Berengo 2004: 239-266.

69 Primi accenni a un'indagine in questa direzione si trovano in Rossetti 2019a: 227-232.

70 D'Adda 1874: 26 (lo studioso precisa però in nota la contraddizione di questa afflizione per la morte della moglie, visto che pochi mesi più tardi Ludovico elargisce possedimenti nel comasco all'amante Lucrezia Crivelli…).

71 Dina 1886: 741.

72 Ivi: 742.

73 Ivi: 743-744.

74 Ivi: 748-749.

75 Luzio, Renier 1890: 90-1; le parole chiudono un sintetico ma emblematico ritratto del Moro che vale la pena riportare per intero: «Nello splendore del suo [di Ludovico] mecenatismo è bensì da ravvisare l'orgoglio dell'animo fastoso, ma non soltanto questo: sarebbe ingiustizia. L'incremento da lui dato allo studio ed alla biblioteca di Pavia […]; le numerose fabbriche iniziate e finite in Milano e in Lombardia, con Bramante a capo degli architetti; la pittura lombarda chiamata a nuova vita, e alla testa Lionardo con quella adunata di ingegni eletti che si chiamò, secondo l'uso del tempo, *accademia*; la statuaria vivificata con Gian Cristoforo [Romano] e una lunga schiera di artefici illustri, le cui tracce gigantesche sono in quel miracolo della Certosa pavese e nel Duomo di Milano proseguito; le lettere sorte a nuova fortuna, se non al fastigio delle arti per mancanza di un uomo veramente grande; […] la musica protetta, cantori e musicisti convenuti a Milano dalla Fiandra e da altri paesi, il Gafurio [Franchino] compositore indigeno; l'agricoltura favorita; le arti minori tutte, da quella del minio a quella degli ori e a quella della tappezzeria, fiorentissime, sono tutti fatti che attestano abbastanza chiaramente quanto quell'uomo, nonostante le continue preoccupazioni politiche, abbia saputo fare a pro' della coltura, dell'arte, del benessere materiale e morale dei sudditi».

76 Le parole, non riferite a Ludovico, sono di Isella 1984: 24.

77 Si vedano in proposito le parole di Giovanni Agosti nell'introdurre la riedizione, corroborata di tanti indispensabili indici, delle generose fatiche profuse da Alessandro Luzio e Rodolfo Renier per ricostruire la fisionomia dell'ambiente culturale e artistico attorno a Isabella (Luzio, Renier 2006).

Per questa strada, battuta con maggiore o minore adesione a seconda dei singoli casi, ma tendenzialmente condivisa dalla scuola positivista lombarda, si giunge alla *summa* storiografica di Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, pubblicata tra il 1913 e il 1923 in quattro volumi da Ulrico Hoepli, editore svizzero trapiantato a Milano vicino agli ambienti della Società Storica Lombarda e promotore, fra gli altri, del neobramantesco[78]. L'intento dell'autore, esplicitato fin dalla *Premessa*, è quello di mettere a frutto le tante scoperte documentarie dei decenni precedenti per rappresentare al meglio la magnificenza artistica, culturale e letteraria della Milano sforzesca; intento che è perseguito, come è noto, con un apparato iconografico lussureggiante, ancora di notevole interesse per tutti gli studiosi[79]. Ma abbandonando ogni ambivalenza o prudenza critica, Malaguzzi Valeri associa alla tradizionale celebrazione dello sfarzo rinascimentale milanese un'aperta apologia dei suoi artefici più illustri e controversi: Ludovico e Beatrice, sbarazzandosi puntualmente di tutti i luoghi comuni che segnano la fama della coppia ducale e riavvicinando così a pieno titolo la grandezza della dinastia sforzesca allo splendore della città.

Anzitutto, è prontamente confutata l'ipotesi che Ludovico fosse segretamente innamorato o desideroso di Isabella d'Aragona, accusando piuttosto Gian Galeazzo di indolenza e freddezza nei confronti della sposa[80]. Quindi, con l'ausilio di precisi riferimenti storici, sono smentite le due colpe maggiori addossate al Moro nel corso dei secoli: l'avvelenamento di Gian Galeazzo e la chiamata di Carlo VIII. Riguardo al primo capo d'accusa, Malaguzzi Valeri imputa la morte del giovane duca alla sua costituzione cagionevole e a una vita di eccessi:

> Da questa nostra oggettiva esposizione di tutto il decorso della malattia risulta evidente che la morte del duca fu naturale: una comune e volgare malattia d'intestino o gastro-enterite di forma cronica prodotta, facilitata almeno, dalle sregolatezze del giovane. Ma ciò non toglie che anche recentemente si arrivasse a scrivere che la morte del Duca è degna di una tragedia di Shakespeare! Ahimè! La storia è molto più semplice: semplice e monotona come la vita. La leggenda dell'avvelenamento … vuol essere abbandonata definitivamente; e con essa l'altra ingiusta leggenda dei maltrattamenti dello zio … è evidente che Lodovico – di natura bonaria e rifuggente dalle violenze e dai delitti – amò, sia pure a modo suo, con poco slancio, un congiunto così diverso da lui e incapace[81].

Riguardo al secondo, l'operato di Ludovico è giudicato più che positivamente fino al 1494:

> la politica del Moro, che qualcuno continua volentieri a dipingere con foschi colori, ci appare ben lodevole almeno finchè sia dato a lui di reggere con sicurezza le sorti del Ducato senza bisogno di patteggiare con stranieri[82].

E anche di fronte all'intervento di Carlo VIII, Malaguzzi Valeri sottolinea la necessità geopolitica del frangente e come l'idea di una campagna militare italiana fosse già stata decisa da tempo da parte del re di Francia, sicché Ludovico «alla malaugurata impresa […] fu […] trascinato e la subì», responsabile solo di «poca chiaroveggenza» per non aver capito di che pasta fosse Carlo VIII[83]; a queste parole segue poi un'aspra requisitoria contro il re francese e i francesi in generale, che sposta ulteriormente l'attenzione verso le colpe degli stranieri piuttosto che dello Sforza[84].

Liberato da questi presunti pregiudizi sull'iniqua usurpazione e sulla responsabilità della rovina d'Italia, Ludovico appare allora, ripetendo un giudizio che già era stato del Burckhardt, «il tipo più completo del principe del Rinascimento»:

78 Sull'Hoepli, si vedano Gigli Marchetti 1992 e Selvafolta 2010a.

79 Sulla figura e sull'opera del Malaguzzi Valeri, si veda *Malaguzzi Valeri* 2014. In particolare, il saggio di Rovetta 2014: 98-105 per le indicazioni sulla genesi dell'opera malaguzziana e, soprattutto, per il pubblico di riferimento dell'impresa: l'aristocrazia e l'alta borghesia lombarda.

80 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 32-35.

81 Ivi: 58-59.

82 Ivi: 44.

83 Ivi: 46-47.

84 Ivi: 48-49.

> Bonario, amante della pace, alieno fin che potè da quei pericolosi ardimenti che pur avevan fatto forte il suo ducato mercè l'iniziativa di alcuni de' suoi antenati, e potente e temuta la sua famiglia, egli per vent'anni rivolse quasi esclusivamente la sua attività in favor dei cittadini e de' suoi. Elegante, prestante di figura …, colto, buon scrittore in volgare e in latino, arguto, incoraggiator delle lettere … oratore piacevole, amante dei lieti conversari e della musica … agricoltore appassionato e introduttore da noi di nuove coltivazioni e industrie agricole, moderno di idee nel voler leggi provvide e liberali … la più attraente, la più completa figura di gentiluomo della Rinascenza italiana[85].

E con lui pure l'amata sposa riceve un ritratto minore ma molto lusinghiero, che smentisce i giudizi passati, in particolare la rivalità con Isabella d'Aragona che l'avrebbe spinta a incoraggiare il Moro a liberarsi del nipote. Proprio la figura dell'Aragonese completa per difetto il capovolgimento di prospettiva rispetto alla cultura romantica e risorgimentale, perché la fiera e virtuosa oppositrice delle trame di Ludovico e Beatrice nella ricostruzione di Malaguzzi Valeri finisce ai margini della scena, spodestata anche nella memoria dall'ascesa dell'astro dell'Estense, alla cui morte all'inizio del 1497 sarebbe conseguentemente seguita la rovina dello splendore milanese, secondo un altro duraturo mito del rinascimentale lombardo fissato dalla cultura positivista.

È dunque significativo, per concludere, che in due momenti diversamente critici per la storia e la coscienza identitaria della Lombardia ottocentesca – la lotta per l'indipendenza dal governo austriaco prima, la determinazione di uno spazio e di un ruolo all'interno del neonato Regno d'Italia poi – si tenti con insistenza un recupero del proprio passato. Ed è ancora più significativo che al centro di questa operazione si collochi sempre il periodo sforzesco e rinascimentale, ricostruito ora con più libertà letteraria ora con ostentato rigore filologico, ma in ultima analisi assecondando sempre una sua rivisitazione passionale, nel tentativo, diverso ma analogo, di legittimare il presente attraverso lo sfoggio di un primato rinascimentale lombardo debitamente ripulito dalle scorie più ingombranti.

85 Ivi: 375-376.

LUCA BELTRAMI, TITO VESPASIANO PARAVICINI: DUE MODI DI GUARDARE AL PASSATO. IL CASO DELLA CERTOSA DI PAVIA

Amedeo Bellini

Luca Beltrami e Tito Vespasiano Paravicini rappresentano due modi radicalmente diversi nella concezione del significato dell'architettura come fenomeno artistico e sociale, sia nel momento della sua produzione sia in quello in cui la si sperimenta come presenza del passato, strumento per la conoscenza storica, oggetto d'uso. Due concezioni opposte, ma con un guscio comune: quello del positivismo ottocentesco; due declinazioni che in parte hanno origine in scelte politiche.

La posizione di Luca Beltrami si esprime soprattutto nell'attività pratica del restauro, svolta comunque per un periodo relativamente breve fatta eccezione per l'esperienza del Castello Sforzesco di Milano, piuttosto che in una elaborazione teorica che si svolge soprattutto verso i modi e la funzione della tutela. Essa dipende strettamente da una concezione della storia che è per lui una continuità razionale, dotata di leggi intrinseche, in taluni momenti interpretata in senso strettamente darwiniano, come nel caso esemplare del Duomo di Milano, che egli ritiene organismo lombardesco che muta i suoi caratteri secondari, la decorazione, la forma esteriore, per adeguarsi ai tempi, per sopravvivere mimetizzandosi, adeguandosi alla temperie gotica. La storia dell'architettura, che è storia sociale di quell'arte, dimostra l'assunto, e questo è affermato a chiarissime lettere in scritti divulgativi, non in quelli destinati ad un pubblico competente perché l'assunto, fra i colti, è ritenuto ovvio.

Questo significa che come lo storico (di allora) dall'analisi dei fatti salienti deduce i processi di causa ed effetto, ritrova le ragioni degli accadimenti, ricostruisce nella sua totalità il passato, cosi Luca Beltrami esamina l'organismo architettonico, la sua struttura organica, le correlazioni con gli avvenimenti che l'hanno prodotto, le volontà dei committenti a loro volta parte di un sistema di fatti; egli prescinde dalle accidentalità, da ciò che è trascurabile perché non ha rilievo nella identificazione del processo.

Questa posizione è sostanziale nella considerazione dell'architettura: il Duomo è lombardesco[1] perché è tale la sua struttura organica, sul piano costruttivo e distributivo; la decorazione, ciò che suscita un sentimento diverso nell'osservatore che avverte il sentimento espressivo del gotico, come osserva Camillo Boito, non è essenziale. Quando Beltrami rileva il Lazzaretto di Milano, alla vigilia della sua distruzione, osserva la regolarità delle parti lapidee[2], l'irregolarità di quelle laterizie, sia nella muratura sia nella formazione degli elementi architettonicamente significativi: architravi, cornici, eccetera. Il motivo di queste difformità non sta in "ragioni dell'architettura" ma nelle circostanze pratiche dell'edificazione: probabilmente sono dovute alla inevitabile pluralità dei fornitori. La decisione di usare per ciascun elemento la misura media non è un semplice espediente semplificativo delle operazioni di rilievo e di restituzione, è una scelta critica che individua ciò che è opportuno trasmettere al futuro. Possiamo collegare questo concetto con un altro espresso a proposito del restauro quando egli afferma che nel caso di interventi su edifici rinascimentali sarà necessaria una precisione assoluta anche nei particolari, mentre nel caso dell'architettura medioevale metro più o metro meno non ha particolare significato. La misura è l'essenza del progetto rinascimentale, la proporzione e il carattere modulare devono essere rispettati: vale sempre la regola che ove manchi la possibilità di ristabilire il vero è sufficiente mettere in opera il verosimile, ma rispettando le regole. Nel caso dell'architettura medievale il carattere pittoresco, la maggiore libertà distributiva, la varietà decorativa, richiedono altro tipo di studi: un accordo in stile che si basa sulla sensibilità formale. L'architettura non solo documenta le caratteristiche della società che l'ha prodotta ma anche l'evoluzione nella sua generalità, la razionalità intrinseca del divenire. La sua comprensione è conoscenza delle caratteristiche specifiche della nazione, la cultura dell'arte in generale deve avere questo risultato. Il restauratore, di fronte al documento alterato o

1 Beltrami 1883; Bellini 2012.
2 Beltrami 1882 e 1890.

menomato, ha il compito di ristabilire la sua funzione di testimonianza veritiera, di renderlo non solo testimone autorevole ed eloquente, ma leggibile da tutti. La capacità espressiva dell'arte deve colpire l'animo dello spettatore, fargli capire che egli è parte di una cultura; il senso di appartenenza conduce alla fedeltà verso le istituzioni, a sottomettere l'egoismo agli interessi generali: la funzione del restauro è didattica e patriottica, posizione questa condivisa dai maggiori esponenti della organizzazione della tutela di stato. Non è corretta la frequente affermazione che Luca Beltrami ricerchi l'unità stilistica del monumento, che anzi indica come pericoloso errore: egli ricerca una organicità dell'architettura che rifletta quella della storia che il monumento testimonia; spetta al restauratore scegliere «quale storia rivendicare» quando nell'edificio si presentino elementi contradditori ed il criterio selettivo è determinato dallo scopo del restauro: l'illustrazione della storia patria. È evidente in questo quadro l'opposizione di Luca Beltrami alle categorizzazioni del progetto per tipo di intervento (consolidamento, liberazione, ripristino…) o di epoca storica, che egli definisce una burocratizzazione del restauro.

La posizione di Paravicini è opposta. La storia, come si deduce dai suoi scritti, soprattutto sul restauro, non dà una presa di posizione diretta, gli appare un processo di causa ed effetto ma non meccanicistico, non predeterminato, privo di una razionalità intrinseca: questo lo porta ad affermare l'impossibilità di ricostruire il tutto a partire da un frammento. Lo si afferma a chiare lettere a proposito dell'organismo architettonico ma, in termini meno diretti, anche a proposito della ricerca storiografica: in effetti se non vi è una razionalità riconoscibile non è possibile individuare collegamenti univoci tra i fatti. La scomparsa di un documento, qualunque sia la sua natura, è perdita irreparabile, significa creare una lacuna nella conoscenza la cui entità non è definibile. L'alterazione del documento impedisce la fondatezza del giudizio. Le particolarità di un edificio, i suoi scostamenti dalle presunte regole formano il suo carattere speciale, ciò che lo rende unico, il suo contributo alla conoscenza storica.

Questo si riflette immediatamente nel rifiuto del restauro, definito una falsificazione, una omologazione a modelli astratti: l'intervento sull'edificio che voglia essere rispettoso del dato storico deve escludere aggiunte, correzioni, ricostruzioni, raschiature.

È evidente una adesione alla visione romantica di Wiliam Morris e John Ruskin ma anche l'originalità dell'adattamento allo storicismo della cultura italiana, con alcune osservazioni che fanno supporre, ma non ne abbiamo certezza, qualche conoscenza delle tesi di Alois Riegl; mi riferisco alla straordinaria affermazione sull'inesistenza dell'unità di stile, concetto dirompente rispetto a tutta l'attività restaurativa del suo tempo.

Paravicini si rende conto che le sue tesi comportano come inevitabile conseguenza la perdita dell'unità formale, dell'uniformità e dell'integrità che sono comunemente considerati parametri di bellezza, che con esse non si raggiunge quel fascino evidente che poteva coinvolgere anche chi fosse privo di conoscenze antiquarie. Il restauro, quindi, dovrà essere opera che risponde alla cultura ed alle esigenze scientifiche di chi ha conoscenze di archeologia, degli eruditi. Nessuna funzione didattica e tantomeno politica del documento della storia, nessuna strumentalizzazione ideologica.

Stranamente non ci sono particolari punti di contatto nelle attività di Paravicini e di Beltrami, che non è mai direttamente nominato anche quando sorgono polemiche che riguardano l'ufficio per la conservazione dei monumenti da lui diretto e, prima di allora, la sua attività di delegato ministeriale per la conservazione dei monumenti. Al contrario Camillo Boito è fatto oggetto spesso di attacchi diretti, pur rappresentando una corrente di pensiero meno lontana. Forse l'unico punto di contiguità tra i due studiosi è costituito dagli studi sulla Certosa di Pavia.

Luca Beltrami si occupa di quel monumento soprattutto per le proprie funzioni istituzionali e gli dedica molti scritti, alcuni precedenti agli incarichi governativi di tutela. Egli è noto per il carattere rigoroso dei suoi studi, per una forte razionalità, per il rifiuto delle tendenze critiche che si affacceranno agli inizi del secolo XX che giudica manifestazioni soggettive, opinabili, inadatte ad illustrare il vero carattere dell'arte, per metà frutto delle intenzioni artistiche dell'autore, per metà delle circostanze sociali. Tuttavia, alcuni dei suoi primi lavori sono impregnati di un sentimentalismo molto acceso, come, uscendo per un attimo dal nostro percorso, il breve testo del 1881 per una pubblicazione fiorentina destinata a raccogliere fondi a favore dei terremotati dell'isola greca di Chio[3]. Su questa linea anche l'esordio negli studi sulla Certosa[4]: corredato da belle incisioni,

3 Beltrami 1881a.
4 Beltrami 1881b.

la sua prima vocazione artistica; egli ci dà del monumento una lettura descrittiva, letteraria, sentimentale, che volge verso il rimpianto di un passato: in altri tempi, dice, l'impressione che dava il monumento era forte, ora non più, manca la vita, mancano i certosini; egli ricorda, in una visita di pochi anni prima, quando era studente, con i compagni di corso, due pittori «che cercavano di rapire lo spirito del monumento» mentre lui ed un altro allievo («discepoli della sesta») invece cercavano l'uno di «trovare il segreto di quell'accordo e la scienza di quelle proporzioni», lui di cogliere colla matita tutta la varietà dei fiorami. Poi, solo verso la fine, in una mezza pagina, la descrizione tradizionale e tipica delle guide, con i nomi degli artisti, ma anche dell'ambiente naturale che circonda la Certosa.

Compiutamente significativi degli orientamenti storiografici di Luca Beltrami i tre successivi studi complessivi sulla Certosa: il primo del 1891[5], più volte ristampato, corredato da grandi tavole; il secondo, un volume relativamente agile, 175 pagine in piccolo formato, utilizzabile anche come guida per un visitatore colto e desideroso di approfondimenti, che ebbe numerosissime riedizioni in italiano ed in varie lingue straniere[6]; il terzo è costituito da una storia erudita, accompagnata dalla pubblicazione integrale di documenti che avrebbe dovuto svolgersi per parecchi volumi, ma che non andò oltre il primo, forse anche per le polemiche che ne accompagnarono la pubblicazione, più probabilmente per un carattere troppo impegnativo a fronte della mole di attività in cui egli si impegnerà[7].

Qualche indicazione sulla organizzazione dei capitoli può essere più significativa di qualsiasi discorso; il volume del 1896, riferito ad un breve periodo di tempo, quello della fondazione è così strutturato: capo I, *Pavia ed il suo territorio all'epoca dei Visconti. La dominazione di Pavia,* vi si illustra la struttura economico sociale dell'aera geografica in cui il monumento si inserirà; capo II, *I Certosini in Italia al tempo dei Visconti,* sulla rilevanza dell'ordine, la sua attività ed organizzazione; capo III, *Ragioni politiche della fondazione della Certosa,* che mostra gli scopi effettivi del fondatore, al di là della tradizione che fa riferimento ad un puro motivo religioso: l'architettura è così la tessera di un mosaico in cui il dato stilistico complessivo assume un significato per la funzionalità allo scopo generale, è il frammento di un complesso progetto sociale e politico, che ovviamente non può emergere dallo studio dei singoli episodi decorativi; capo IV, *Ordinamento amministrativo dei lavori*, argomento del tutto escluso in altre narrazioni storiche ma che rappresenta un aspetto interessante per la comprensione dell'organizzazione burocratica del ducato e delle capacità tecniche, ma immediatamente la mente corre al Luca Beltrami che coinvolto nei restauri del Duomo e della basilica di Sant'Ambrogio di Milano chiede con insistenza che si definisca un regolamento per l'esecuzione dei lavori; capo V, *Inizio dei lavori, interventi di Gian Galeazzo, cerimonie relative*; capo VI, *I lavori, tempi, paga degli operai, descrizione dell'ospizio di Torre del Mangano*; successivamente due capitoli che riguardano i lavori fino alla morte del fondatore ed alcuni restauri recenti.

Anche il volume del 1895, più rivolto agli aspetti strettamente architettonici, alle definizione dell'esatta cronologia della costruzione, all'analisi tecnico costruttiva, si distingue per l'esame di un campo allargato: l'edificio è visto nell'insieme di quelli che segnano il perdurare del romanico lombardesco anche durante il clima gotico, è esaminato con altri stabili con cui condivide caratteristiche in ambito regionale ed extraregionale; Beltrami è cauto nel presentare relazioni e raffronti, ma convincente, e soprattutto individua i temi della politica edilizia degli Sforza, indica con molta precisione gli architetti che ne sono protagonisti, segnala la loro presenza in altri cantieri.

Si noti che Beltrami allega ai suoi testi piante e sezioni della chiesa, che usa anche per individuare la matrice geometrica delle proporzioni, e con esse le planimetrie del complesso monumentale. I disegni, molto probabilmente di sua mano come lascerebbe intendere la grafia, soprattutto dei numeri e tuttavia senza la sua abituale sigla (LB) riportano la struttura dell'edificio, senza gli elementi complementari, come gli altari. L'omissione si giustifica per lo scopo della pianta, funzionale alla comprensione dei ragionamenti sullo spazio, sull'organismo architettonico, mentre gli arredi complementari fissi, come altari, balaustre, separazione tra navata principale e presbiterio sono accidentalità trascurate.

5 Beltrami 1891, ristampato nel 1892 e nel 1898 con una serie di tavole ma anche con il solo testo ed il titolo variato, già nel 1894.

6 Beltrami 1895a. Il volume è stato ristampato numerose volte in italiano, edito in lingua francese e tedesca, riedito con piccole variazioni nel 1900 e nel 1924; cfr. Bellini 2022.

7 Beltrami 1896.

L'interessamento di Paravicini per la Certosa ha basi completamente diverse da quelle che coinvolgono Beltrami: si tratta di un caso particolare della sua indefessa attività di rilevatore, che si rivolge ad una vasta categoria di edifici, dalle architetture monumentali più importanti di Milano, di Brescia, agli edifici rurali, ai particolari architettonici formalmente affascinanti, come i parapetti rococò in ferro battuto. Il rilievo si rivolge spesso a quanto è in pericolo, particolarmente fragile o minacciato da demolizione a causa del rinnovamento urbano. In alcuni casi l'accurata descrizione degli immobili è funzionale alla documentazione dei dati a base di una polemica. Sono un chiaro esempio i disegni della chiesa di San Giovanni in Conca di Milano[8] che dopo la parziale demolizione, eliminata la prima campata, era stata ripristinata nella fronte da Angelo Colla con un disegno ispirato all'autentico ma con proprie "correzioni", alcune inevitabili perché la nuova facciata, parallela alla strada che aveva provocato la riduzione della lunghezza dell'edificio non era più ortogonale alla navata. Ancora da segnalare l'analisi puntuale e molto acuta delle fasi costruttive di Santa Maria presso San Satiro di Milano[9] in cui particolarità architettoniche anche minime sono utili per precisare le fasi costruttive e la cronologia, con acquisizioni utili per l'annosa e controversa presenza a Milano di Donato Bramante. Paravicini, nella sua immensa opera di rilievo, talora sembra non seguire un filo logico, in altri casi è sistematico, questo è quanto avviene per la Certosa: la straordinaria mole di disegni segue un piano preciso ed enunciato, solo in parte eseguito, che è funzionale anche ad un progetto di storia complessiva della fabbrica. La sua presenza sul monumento lo conduce anche ad un duro scontro con le autorità ministeriali di tutela in seguito alle sue critiche ad interventi in corso: la sostituzione dei pavimenti eseguita a proprie spese da Ambrogio Nava. I lavori oltre a essere oltraggiosi per la verità storica del monumento, rendono vano il lavoro di rilievo di quel manufatto, già iniziato. Le sue polemiche sono tanto rilevanti che infine le autorità lo trattano come un disturbatore da tenere lontano: in particolare gli si impedisce di accedere ai sotterranei del complesso e della chiesa, visita che egli riteneva giustamente essenziale per la completezza della sua rappresentazione. Modesti, per quantità, i contributi storiografici strettamente riferiti alla Certosa[10], ma come sempre di grande interesse, Alla descrizione tradizionale egli aggiunge la segnalazione di particolarità decorative e costruttive non presenti in altri monumenti, segnala che il lato del chiostro grande privo di celle si presenta con trentatré colonne e non con trentadue come gli altri, esprimendo l'opinione che ciò sia una scelta e non un errore perché le campate estreme sono identiche a quelle degli altri lati mentre le intermedie diminuiscono la loro dimensione in modo regolare; osserva la posizione asimmetrica della finestra superiore dell'abside destra del transetto; lamenta che nelle visite si mostrino le celle imbiancate e non quelle con affreschi che attribuisce al Bergognone; deplora pitturazioni in rosso nei cotti del chiostro piccolo per ottenere «quella uniformità di colore che piace al volgo». Un accento se si vuole non necessariamente contrapposto ma complementare a quello di Beltrami, comunque conseguente ad una diversa visione dei dati ritenuti essenziali nella descrizione di un edificio.

L'atteggiamento verso l'architettura del rinascimento nei due personaggi ha dimensioni diverse, anche in rapporto all'attività professionale: comunque va ricordato e molto sottolineato che l'architetto è al più coprotagonista della scelta dello stile dell'edificio, che invece compete in primo luogo al committente. Quando Luca Beltrami ottiene il prestigioso incarico di costruire la sede milanese delle Assicurazioni Generali scrive al segretario del Consiglio di amministrazione di chiedere a quell'organo dirigente della compagnia di quale stile volesse l'edificio, ottenendo una sconcertante ma precisa risposta che ne certificava l'indifferenza al tema[11]. L'iniziativa dell'architetto documenta l'abitudine di discutere, quanto meno, la scelta stilistica con il committente; si fatica a concepire un Beltrami che spezza il regolare perimetro neoclassico del cimitero di Stradella per realizzare una cappella gotica per la tomba di Agostino Depretis se la richiesta non fosse venuta dalla vedova Amalia. Nelle sue architetture il riferimento alla tradizione classica è preponderante, ma ben lontana da ogni schematismo dottri-

8 Occasionalmente e specificatamente in manoscritti rimasti inediti: *Morituri te salutant* e *Considerazioni ed appunto pel ristauro dei monumenti architettonici principalmente della Lombardia*. cfr. Bellini 2000a: 161, 171.

9 Paravicini 1877.

10 Il primo e forse il più importate è il testo di Paravicini [1882]: 157-174 (capitolo settimo del volume *L'Evo Moderno*, che conclude con il terzo tomo l'opera di Pietro Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*, lasciata incompiuta dall'autore); lo scritto di Paravicini esce presso Vallardi, senza data ma è da collocarsi dopo 1880 ed entro il 1883, probabilmente 1882; di rilievo anche i testi: Paravicini 1883, 1887a e 1892-1893.

11 La risposta fu che il Consiglio di amministrazione desiderava uno stile che rendesse il 4%!

nario o manualistico: il neoclassico è forse l'unico modo di fare architettura che egli censura. L'uso dello stile, quando può scegliere, è dettato dalle circostanze, dal grado di rappresentatività che l'edifico deve assumere, dal rapporto tra forma e funzione come storicamente definito, secondo la lezione di Selvatico che è comunemente accettata in quel momento storico. Egli ha grande stima di Donato Bramante, a cui dedica molti scritti, ma ama anche l'architettura degli ingegneri ducali ed il linguaggio dell'epoca sforzesca che imita reinterpretandolo nel Castello sforzesco. Beltrami apprezza gli interventi barocchi di Richini che vuol togliere dal Duomo, ricollocandoli insieme ai pezzi del Pellegrini in un nuovo campanile; Beltrami apprezza e valorizza l'opera di Alessi che studia a fondo prima di completare Palazzo Marino. Un eclettismo culturale e progettuale che si manifesta con coerenza di stile negli edifici progettati, con i criteri già accennati nel restauro. La scelta non dipende da un richiamo alla rinascenza come momento di una gloria da recuperare ed esaltare ma come esito attuale di un divenire storico, di una realtà politica e sociale laica, che richiede razionalità, compiutezza, ordine, linearità di obiettivi e che non può riconoscersi nella casualità dell'architettura medievale e neppure nel tipo di sentimento che essa rappresenta, sia pure per definizione della storiografia ottocentesca piuttosto che per "verità" storica.

Paravicini non costruisce, pur progettando molto[12]: i suoi disegni rappresentano case popolari semplicissime alla ricerca dell'economia; ville di lusso, di forme molto gradevoli, in cui l'eclettismo si spinge all'incoerenza stilistica, alla contaminazione di elementi classici e medievali; un museo di storia naturale che si richiama ad una tardo rinascimento con qualche richiamo richiniano, ma l'unico edificio realizzato, con notevoli differenze rispetto ai disegni di progetto, è una casa cittadina in un borgo delle Brianza con vesti di casa di campagna in stile Tudor. Da un punto di vista critico non mancano i cenni all'architettura classica contrapposta a quella medievale di cui critica a fondo la debolezza statica, dovuta non solo all'uso di materiali scadenti, ad incapacità costruttiva, ma per caratteri intrinseci allo stile gotico[13].

Interessante una polemica contro ogni tesi degli «ammiratori del romanticismo, gli adoratori della scienza e dei miracolosi segreti statici delle Logge Massoniche e dei Franchi Muratori», affermazione implicitamente antimassonica, forse da intendersi anche sul piano politico[14].

Un certo antimedievalismo del Paravicini, che pure dedica a quel momento storico attenzione sia negli scritti sia nei rilievi, si deduce anche da una sua interessante distinzione rimasta senza seguito: quella tra architettura del Risorgimento e del Rinascimento, espressa in particolare in una delle sue maggiori opere[15]. Con il primo termine, semplificando, egli intende un modo più maturo di costruire, una decorazione connessa con la struttura, geometricamente conclusa, un allontanamento dai modi rozzi dell'epoca precedente, quella medievale, una ritrovata capacità di fare architettura, di governare il progetto in tutti i suoi aspetti. Il Rinascimento rimane il termine che definisce l'architettura ispirata all'antico, all'architettura classica. Una posizione che deve essere compresa senza dimenticare che Paravicini accetta l'idea diffusa da Pietro Selvatico della relatività del bello[16], pone in primo piano le capacità tecniche dell'artista ma non è esente da pregiudizi naturalistici, che lo conducono talora a formulare giudizi non contestualizzati, tendenti quindi ad assumere valore assoluto[17].

12 Non sussiste neppure alcun indizio che i suoi disegni abbiano avuto attenzione e che quindi qualsiasi influenza, al contrario di quanto si è talora affermato: Patetta 1975, ripreso da De Fusco 1980, che enfatizza, ed ancora in Patetta 2012 che lo cita fra pochissimi come un protagonista dell'architettura milanese dell'Ottocento.

13 Vedi, per esempio, lo scritto *Considerazioni ed appunti sul restauro dei monumenti architettonici principalmente della Lombardia*, rimasto inedito e pubblicato in Bellini 2000a: 171-192, in particolare 182-183.

14 Occorre estrema cautela in assenza di dati più complessi, si può tuttavia osservare che Paravicini in alcune lettere private, esprime una certa insofferenza verso i conservatori e gli aristocratici che dominavano la scena politica di Milano nella seconda metà dell'Ottocento, che sono tuttavia antimassoni, al contrario di molti autorevoli rappresentanti della sinistra, socialisti o radicali, uniti nelle elezioni milanesi: i partiti "popolari". Nelle polemiche preelettorali, ma in modo molto sporadico, appare nei giornali conservatori l'annotazione del favore di molti uomini di sinistra per la cultura artistica medievale e neomedievale. Nel caso di Paravicini va notato l'apprezzamento espresso per i campionesi che qualifica come una delle più accreditate famiglia di «franchi muratori» o «muratori comacini».

15 Paravicini [1875].

16 «[…] perché in arte il bello assoluto, esiste solo nella mente degli scrittori d'estetica; ma nella pratica … tutto è relativo, e l'arte è perfetta in ogni tempo quando soddisfa la massa contemporanea» in *L'arte decorativa*, manoscritto rimasto inedito e pubblicato in Bellini 2000a: 192-198, in particolare 195.

17 Riscontrabile con molta evidenza in questo passo: «A tutti è noto il nome di Giotto; io pure riconoscendone i molti pregi che si riscontrano nelle sue opere di pittura, per la semplicità ed evidenza delle composizioni, sono costretto dire che il disegno è così mancante, la prospettiva così falsa, il colorito così primitivo, che a tempi nostri passerebbe peggio che inosservato», *ibidem*.

IL RINASCIMENTO NEL *CORPUS* GRAFICO DI TITO VESPASIANO PARAVICINI: UN PROGETTO INCOMPIUTO PER RILEVARE IL PATRIMONIO ARCHITETTONICO MILANESE?

Edoardo Rossetti

Un forte debito per la conoscenza di molte strutture medievali e rinascimentali perdute si deve all'attività di artisti, architetti, eruditi – ma spesso anche da semplici dilettanti – che durante il XIX secolo presero a disegnare prima e a fotografare poi molti edifici in distruzione.

Sotto la spinta di un progresso che voleva da un lato l'eliminazione di antichi isolati malsani, dall'altro l'isolamento completo di costruzioni monumentali elette a simbolo di un passato in via di mitizzazione, l'Europa urbana del XIX secolo perse gran parte del proprio antico patrimonio storico. Scomparivano interi quartieri medievali, si alteravano i sistemi viari allargando e rettificando le arterie principali, crollavano le fortificazioni, si parcellizzavano grandi isolati un tempo occupati da complessi religiosi o da vastissime abitazioni aristocratiche, ampi tratti di campagna ricchi di residenze suburbane diventavano indistinte periferie industriali.

Conservare memoria di questi spazi in disfacimento fu operazione ardua e spesso malriuscita. Raramente le amministrazioni pubbliche ebbero sufficiente coscienza per serbare traccia grafica di quel passato. Due casi emblematici in questo senso furono quelli della Firenze neocapitale del Regno d'Italia e della Parigi haussmanniana. Operazioni peculiari, quella fiorentina e parigina, anche per la messa in atto di tecniche diverse per la conservazione del passato. Da un lato a Parigi (1865) si sperimenta in modo estensivo l'uso della fotografia[1], dall'altro, a Firenze (1865), non si manca di fare uso della nuova tecnica, ma si privilegia un sistema più tradizionale e verosimilmente più efficace affidando all'artista aretino Corinto Corinti il compito di disegnare e rilevare con dovizia di particolari quanto si va distruggendo[2].

A Milano, poco si attua in questo ambito, sicuramente nulla di veramente sistematico. Se, in grave ritardo, con cui, tra XVIII e XIX secolo, gli eruditi locali (da Antonio Francesco Albuzzi a Gian Luigi Calvi) affrontano maldestramente l'arduo compito di costruire una storia locale dell'arte e dell'architettura onde sopperire alla mancanza di una critica in grado di rivaleggiare con altre tradizioni, soprattutto con quella vasariano fiorentino-romana, nessuno sembra essersi accinto in terra milanese a rilevare gli edifici antichi nonostante gli espliciti inviti[3].

Qualche immagine dal carattere evocativo di una Milano rinascimentale già in via di dismissione appare nella seconda metà del XVII secolo a corredo dell'impresa storiografica di Giorgio Giulini[4]. A prescindere dalle grandi fabbriche, la capitale lombarda, con la sua architettura in cotto non attira grande attenzione grafica nemmeno degli stranieri calati in massa in Italia, con qualche rara eccezione, tra le quali si annovera – un po' in ritardo sui tempi – l'interesse di Lewis Gruner a metà Ottocento[5].

1 Sul Service des Travaux Historiques parigino e le campagne fotografiche di Charles Marville (De Thézy 1980); e più in generale sul rapporto tra architettura e fotografia almeno *Architectes et photographes* 2016; specificatamente per il Rinascimento: Brucculeri 2013; Payne 2017.

2 Sull'operato di Corinto Corinti e della Commissione Storico Artistica fiorentina cfr. Kannès 1983; Boccia 1985; Orefice 1986: 13, 29-50; *Appendice* 1986; si tenga conto, tra l'altro, che Corinti era in stretti contatti con Stefano Bardini (sull'antiquario si rinvia al saggio di Lorenzo Orsini in questo volume) per il quale realizza dei progetti per il palazzo di via de' Mozzi, attuale Museo Bardini (Viale 2001: 303-304, nota 7; Novelli 2019: 118-120).

3 Per la nota critica longhiana sul tema, cfr. Longhi 1958: XVII-XIX.

4 Isella [1975] 1984: 104

5 Si deve tenere conto che la città resta marginale nel *grand tour*, ma non mancano alcune registrazioni importanti da parte britannica, si pensi ad esempio agli schizzi di edifici milanesi anche apparentemente secondari di Richard Symonds (1617-1660); sui quali Beal 1984; Cassanelli 2006. In generale sui viaggiatori britannici, cfr. Burke 1989; da aggiornare con Giani 2019. Completamente negativa l'impressione dei viaggiatori francesi sull'architettura delle dimore private milanesi, cfr. Cogné 2017: 354-359; per i disegni dei viaggiatori architetti "francesi" si deve premettere che Milano è di fatto esclusa dal recente volume *À travers l'Italie* 2020, ma ora cfr. Martinis, Rossetti c.d.s. b. Per Gruner si rinvia all'*Introduzione* e al saggio di Simona Valeriani in questo volume. Tra le rare eccezioni sopravvissute si segnalano gli album di Giovanni Migliara (1785-1837; sull'attività del quale ora *Giovanni Migliara* 2019) conservati ad Alessandria per i quali cfr. L. Tosi, in *Il portale* 2009: 75-78, nn. I.9, II.10.

All'indomani dell'unificazione italiana, nel 1862, si crea il Museo patrio di Archeologia, con sede nella soppressa e sezionata chiesa di Santa Maria di Brera, e governato da una Consulta che ambisce a una funzione almeno di vigilanza, se non di vera e propria tutela sul patrimonio storico artistico cittadino. Sullo scorcio del secolo e per solo un quindicennio, questa Consulta riesce a pubblicare un "Bollettino" (1874-1898) che ha il pregio di rendere conto di alcuni smantellamenti e migrazioni di elementi architettonici entro la città, soprattutto nella sede del Museo Storico Artistico di Milano, trasferito a partire dal 1897 nel restaurato Castello Sforzesco. Un lavoro affiancato e realizzato in modo più sistematico dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia nato nel 1891 su insistenza di Luca Beltrami, che ne è il primo presidente. Organo che pure con le proprie relazioni annuali comparse come il "Bollettino" a corredo della rivista "Archivio Storico Lombardo" va pubblicando immagini preziose di particolari edifici. Anche in questo caso non ne sortì però nulla di sistematico[6].

Il compito di conservare la memoria della città antica in disfacimento è in qualche modo assunto a titolo personale da un personaggio eccentrico e determinato, l'architetto Tito Vespasiano Paravicini (1830-1899)[7]. Nell'arco di circa un trentennio, dal 1860 al 1890, Paravicini realizza centinaia di disegni e rilievi di edifici milanesi, ma non solo, la sua attenzione si rivolge anche a Lugano, Bergamo, Brescia, Pavia e Verona. Questo materiale è conservato nella quasi totalità presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano raccolto in diverse buste di documentazione sciolta, in quaranta album di grande formato e in undici quaderni di appunti su carta quadrettata[8]. Attorno al 1875, molti disegni sono raccolti e stampati in un volume trilingue edito a Dresda, tutto dedicato al Rinascimento, che ha l'indubbio valore di travalicare gli studi locali e di far conoscere a un pubblico internazionale le architetture lombarde[9]. Un Rinascimento, o meglio Risorgimento, che resta per Paravicini «l'epoca più splendida dell'arte italiana», alla quale, dichiara nel 1879, «da oltre vent'anni ho assiduamente rivolto i miei studi e le mie ricerche»[10].

Entro il 1884, i disegni più rappresentativi sono raggruppati in una serie di sette album, sei intitolati a *Il ducato di Milano. Rilievi di monumenti antichi esistenti nelle provincie lombarde* e uno *Repubblica di Venezia. Rilievi di monumenti antichi esistenti nelle provincie venete*, tutti creati per essere esposti – insieme a un grande acquarello della Certosa di Pavia donato poi all'Accademia Albertina di Belle Arti – all'esposizione nazionale di Torino. Un complesso di trecento ventitré tavole dedicate per un buon novanta per cento a manufatti rinascimentali di Milano (tre album), Pavia, Como, Lecco, Lodi, Bergamo, Brescia e Verona[11].

A Torino, l'insieme di disegni di Paravicini è idealmente completato dal lavoro consimile di altri colleghi, che raffigurano le architetture di altre regioni italiane, come per esempio per il Piemonte dalle tavole di Edoardo Arborio Mella (1808-1884) e dello stesso Alfredo d'Andrade (1839-1915), uno dei protagonisti delle iniziative del 1884. La consistente presenza dei lavori di Paravicini a questa esposizione indica altresì i buoni rapporti del milanese con gli ambienti intellettuali torinesi. Felici relazioni attestate anche dalle lodi tessute dal Paravicini durante una conferenza tenuta a Milano, al Collegio degli Ingegneri e Architetti, il 3 agosto 1884. Tito Vespasiano elogia l'impresa di costruzione del Borgo Medievale di Torino voluta da D'Andrade, lavoro risultato di ventisei anni di studio e dell'operato di un gruppo straordinario che va dal pittore Federico Pastoris (1837-1884) al letterato Giuseppe Giacosa (1847-1906). Il testo di Paravicini riassume i capisaldi della sua idea di conoscenza dei manufatti antichi. Se l'originale resta inviolabile, con le sue stratificazione, e la musealizzazione equivale a una straniante decontestualizzazione, per l'architetto l'unica via percorribile al fine di garantire una conoscenza corretta è la «copia delle identiche misure, dell'istesso materiale», una «riproduzione» che non diventa «simulazione» come può accadere per edifici sconsideratamente restaurati, un duplicato totalmente conforme che diventa documento «se con l'andare del tempo gli originali per legge di natura andranno distrutti, le copie potranno valere quanto gli originali»[12].

6 La Guardia 1989; Bonomelli 2007 e 2014; Basso 2014.

7 Bellini 2000a; Martinis, Rossetti 2022; e bibliografia ivi citata.

8 Il volume Bellini 2013 costituisce di fatto un inventario del fondo.

9 Paravicini [1875].

10 Paravicini [1882]: 1 (lettera dell'autore data Milano, 1 ottobre 1879).

11 *L'ingegneria, le arti e le industrie* 1884: 119-120. La struttura di questi volumi si riconosce ancora in parte nel materiale conservato all'Ambrosiana, ma con qualche variazione che suggerisce l'idea di un tentativo di riallestimento successivo rimasto incompiuto.

12 Paravicini 1884; si veda anche copia del testo in Veneranda Biblioteca Ambrosiana (BAMi), R260 inf. Per il clima in cui nasce il borgo torinese cfr. Maggio Serra 1981; Marconi 2004 (anche per il commento positivo di un Boito di solito avverso all'uso della "copia"

D'altra parte, risulta evidente come l'attività di Paravicini nei territori dell'ex ducato di Milano sia vicina alla sensibilità di quanto D'Andrade mette in opera per Liguria e Piemonte. L'attenzione all'architettura "minore", mutuata dall'esperienza di Violet le Duc, al rilievo e alla riproduzione fedelissima sono le medesime.

Qualche anno dopo, i disegni del Paravicini esposti a Torino sono ancora ricordati come «una parte dei documenti con i quali si attende all'edizione di una nuova opera architettonica [...] lavoro immenso e che richiederà ancora lungo tempo prima che venga intieramente alla luce»[13], dunque una raccolta preziosa, di cui si riconosce l'indubbio valore e si auspica la pubblicazione integrale. La promessa edizione dell'intero *corpus* di disegni resta tale e probabilmente lo stesso autore si rende presto conto dell'impossibilità dell'impresa, memore di un altro precedente insuccesso.

Risulta infatti fallimentare anche il progetto di pubblicazione dei rilievi, accompagnati da brevi saggi specifici, tentato nel 1874, quando Paravicini avvia la sfortunata impresa editoriale della rivista "Albo dell'Architetto". Sebbene totalmente in linea con le aspirazioni di conservazione almeno di una memoria del patrimonio monumentale milanese perseguito dalla Società Storica Lombarda e dal gruppo dal quale nascerà la Consulta archeologica, l'iniziativa di Paravicini, e in generale tutto il suo progetto, sono trattati con una benevola sufficienza, che ha il sapore della stroncatura, dalla redazione dell'"Archivio Storico Lombardo". Nel recensire i primi e ultimi numeri dell'"Albo", l'opera è ritenuta degna di «meritar considerazione ed elogio, è già per sé stesso impresa difficile molto scabra», le prove del Paravicini «benché non rispondano tutte, né per ordine, né per bontà d'esecuzione al bisogno e al nostro ideale meritano sincero incoraggiamento», «potevano dal professor Paravicini essere meglio eseguite tanto sotto l'aspetto tipico quanto sotto l'artistico, e più saviamente coordinate». Soprattutto si evidenzia quello che probabilmente è il vero punto di anacronismo dell'iniziativa di rilevare tutte queste costruzioni «cose che già in gran parte esistono ben fotografate»[14].

In realtà, i redattori dell'"Archivio Storico Lombardo" non comprendono il valore assoluto che Paravicini attribuisce al rilievo e al disegno, come premesso nell'editoriale della sua rivista:

> è di somma necessità, per l'attuale sviluppo dell'arte edilizia, che l'architetto abbia cognizioni il più possibile esatte, dei diversi stili, non soltanto perché le sue composizioni riescano armoniche, ma assai più pei ristauri che può essere chiamato a fare, i quali esigono una scrupolosa e completa conoscenza dei caratteri propri di questo o di quell'altro edificio; del modo proprio di ciascun architetto; del tipo speciale dell'epoca, del paese, ecc. ecc. Tali cognizioni non si possono acquistare che dall'esame di un gran numero di monumenti e dal rilievo delle loro parti caratteristiche, il quale esame richiede tempo non breve, spese non indifferente e molta perseveranza di studi[15].

Per Paravicini il rilievo rende consci del manufatto più di qualsiasi immagine fotografica. Quella che si percepisce in questo passaggio è più un'ansia di educazione che di conservazione, ma certo le due cose vanno di pari passo. E d'altra parte, quando tra 1891 e 1892 con ampio ritardo, attraverso i tre volumi delle *Reminiscenze di Storia e d'Arte nella città di Milano e nel suburbio*, si attese a fotografare e pubblicare in modo più o meno seriale quanto restava del Rinascimento lombardo si era oramai fuori tempo massimo per registrare l'esistenza di una serie di stabili completamente distrutti, e quindi ad oggi noti solo per l'attività di Paravicini[16]. Nel contempo, l'estenuante lavoro di rilievo dell'architetto rese il suo occhio assolutamente attento ai problemi dell'architettura

[p. 508]).

13 *L'ingegneria, le arti e le industrie* 1893: 273-274. Si veda anche Bellini 2000a: 19-20.

14 H 1879; per l'uso di ritrattare monumenti in fotografia a Milano si rinvia a *Alle origini della fotografia* 1996; Paoli 2000a; Cassanelli 2001 e 2004; *Lo sguardo della fotografia* 2010; Paoli 2014.

15 Paravicini 1874a.

16 Sulla peculiare iniziativa di Carlo Fumagalli accompagnato da Luca Beltrami e Diego Sant'Ambrogio si rinvia a Cassanelli 2014; nonché al saggio di Lorenzo Colombo in questo libro. Nei volumi (Fumagalli, Beltrami, Sant'Ambrogio 1891-1892) un esplicito rimando all'operato del Paravicini è almeno evocato in relazione alla chiesa di Corte Regina di Crescenzago «illustrata dall'architetto Paravicini» (ivi, III [1892]: 28); non ché per la chiesa di Casoretto dove si rammenta «noteranno però gli intelligenti come sia stato conservato a Casoretto il basamento di laterizio, che andò invece poco opportunamente sostituito nel tempio delle Grazie, come osservò il Paravicini da un basamento di sarizzo» (III [1892]: 44). Ma il lavoro di Paravicini si sovrappone a quello delle *Reminiscenze* – oltre a quanto si accenna dopo per le dimore rinascimentali suburbane – almeno per l'oratorio di Cascina Olona (ivi, III [1892]: 31-36; BAMi, S.P.II.217, quaderno 10, cc. 51r-54r, datati 2 settembre 1879), il monastero di Gratosoglio (Fumagalli, Beltrami, Sant'Ambrogio 1891-1892, III [1892]: 47-48; BAMi, S.P.II.271, quaderno 6, c. 60; ivi, III.St.E.XIV, vol. 16, tav. 10, l'acquarello della facciata è datata 22 agosto 1883).

milanese anche e soprattutto al di là dei grandi cantieri.

L'occhio critico di Paravicini: «non era troppo facile nei suoi giudizi»

Commentando il progetto dell'architetto Enrico Terzaghi per casa Branca a Milano, Paolo Mezzanotte ricorda le parole di apprezzamento di Paravicini per questa abitazione asserendo «che non era troppo facile nei suoi giudizi»[17]. Molti anni dopo la sua morte, gli si riconosceva implicitamente una grande capacità critica nel valutare i risultati dell'architettura contemporanea, ma tra gli appunti e gli scritti dell'architetto si trovano affermazioni che rivelano acume anche nella lettura degli edifici antichi. D'altra parte, Paravicini incoraggia un ferreo metodo di confronto con il monumento: «bisogna indagare le sue parti originali e scoverarle dalle aggiunte e più di tutto dalle falsificazioni»[18]. Questa analisi del manufatto deve confrontarsi anche al dato documentario in un rapporto che travalica il semplice positivismo, il conoscitore deve accompagnare «le ricerche dei documenti con un diligente esame del monumento»[19]. E sebbene questa analisi conduca a volte lo studioso a qualche eccesso, come nel caso del cantiere di Santa Maria presso San Satiro, fabbrica che il Paravicini tende a retrodatare e a togliere da un completo monopolio di Bramante per provare, tra l'altro, come l'impropriamente chiamato *bramantesco* esistesse in «Lombardia assai tempo prima della venuta fra noi dell'Urbinate», nondimeno le sue acute osservazioni sulle fasi di quel cantiere non si possono trascurare ed evidenziano tutta la complessità e contraddizioni dei modi della messa in opera di un progetto nel XV secolo[20].

Comunque, un caso emblematico è il giudizio riservato al cosiddetto palazzo Marliani alle Sbarre di Sant'Andrea, edificio un tempo sito nell'attuale via Montenapoleone, trasformato dal Piermarini (1782-1783) nel Monte di Santa Teresa (poi appunto Napoleone) e noto per un'incisione rappresentante la facciata posta a corredo della Storia di Milano di Pietro Verri (1783), infine completamente atterrato nel 1878. Lo stabile è ritenuto da tutti gli studiosi fin dentro al XX secolo, come un originale del Quattrocento, anzi in qualche modo la sua fronte diventa da Verri in poi – insieme alla facciata del Banco Mediceo, probabilmente mai realizzata in quelle forme, tramandata da Filarete – il "falso" modello del palazzo milanese rinascimentale. Paravicini rappresenta una voce stonata rispetto a questo consenso affermando:

> nasce però il dubbio se tutta questa decorazione apparentemente così armonica, appartenga ad un'istessa epoca, e il dubbio cresce maggiormente quando si esamina la cornice di coronamento sorretta da mensole di pietra, mentre a quell'epoca facevansi sempre assai sporgente ed in legno, senza contare poi che le sculture dell'interno cortile distrutto solamente nel 1878 ed i medaglioni accennati ch'erano nelle finestre sono evidentemente fattura di diverse epoche[21].

La storia del palazzo diventa quasi una questione di famiglia, quando qualche anno dopo il fratello, Rodolfo Paravicini (romanziere e librettista), pubblica un articolo con il quale si prova per via documentaria che la facciata di casa Marliani deve essere posteriore alla metà del XVI secolo ed è quindi un *pastiche* di elementi diversi assemblati in stile neosforzesco[22]. Lo stesso Rodolfo interveniva in un'altra costruzione dal non chiaro passato, il palazzo Talenti di Fiorenza, realizzato con un assemblaggio di elementi diversi che Diego Sant'Ambrogio non esitò a collegare alle dispersioni

17 Mezzanotte 1945: 76; i giudizi sull'architettura contemporanea si leggono in particolare in Paravicini 1885.

18 Paravicini 1884: 615. Questo sforzo di associare lettura del documento e del monumento porta il Paravicini a svolgere qualche ricerca di archivio, verosimilmente in accordo con Pietro Ghinzoni (Bellini 2000a: 18, nota 29). Da questo scavo emergono per importanza le note tratte dai registri per il 1487 della fabbrica di Santa Maria presso San Satiro («lista dei pagamenti settimanali a favore di diversi operai per la fabbrica»), con annotazioni che si differenziano da quelle stralciate successivamente dal Malaguzzi Valeri (1905: 150), come la chiusura dei pagamenti «al Batagio, zoé Gabriel per suo saldo lire 55.5 iii marzo 1487», sottoscritta da Niccolò da Gerenzano, cfr. BAMi, R249 inf., fasc. 9.

19 Paravicini 1877: 578.

20 Vale la pena di sottolineare come la chiosa della comunicazione di Paravicini fosse intesa a evidenziare «quel carattere speciale per cui l'architettura del risorgimento in Lombardia è contraddistinta da quella di tutte le altre parti d'Italia», evidenziando implicitamente come l'etichetta di bramantesco avesse allora assorbito tutta l'architettura del Quattrocento milanese e in particolare quella di matrice "solariana", cfr. Paravicini 1877; gli appunti preparatori per questo scritto sono in BAMi, R249 inf., fasc. 9. Per l'avvio del cantiere e la complessità delle prime fasi della fabbrica cfr. Schofield, Sironi 2000.

21 Paravicini [1882]: 113; 1885: 364-365.

22 Paravicini 1892.

del cantiere della canonica bramantesca di Sant'Ambrogio, avvenute dopo il collasso dello stato sforzesco nel 1499[23]. Per quanto riguarda invece il Banco Mediceo, Paravicini presenta alcuni importanti dettagli utili per ricostruire la fabbrica. Nel 1895, l'architetto Agostino Caravati pubblica un articolo di "Arte italiana decorativi e industriale" corredato da alcuni disegni sulla dimora milanese dei Medici; il saggio è scritto in base ai ricordi del pittore Giuseppe Bertini (1825-1898) – che non aveva mancato di asportare come spoglia una colonna del loggiato e sistemarla nella sua villa di Varese a Biumo Superiore – e redatto con il supporto di Giulio Carotti (1852-1922) e di Lodovico Pogliaghi (1857-1950)[24]. Laddove Caravati cede a un'idea di regolarizzazione, mutuata probabilmente sul michelozziano palazzo fiorentino di via Larga, Paravicini vede direttamente il cortile ancora in opera registrando l'irregolarità dello spazio, trapezoidale e non rettangolare, e la presenza del portico solo su tre lati all'uso milanese (figg. 1-2), come nella vicina residenza già di Cicco Simonetta[25]. Rilevati nel dettaglio da Paravicini, i capitelli su base ottagona si presentano in perfetta continuità con quelli delle dimore dei Visconti di Albizzate e dei Visconti di Brignano in Porta Romana, e con quelli – solo più articolati nella decorazione – del palazzo di Tristano Sforza in San Fedele[26]. E d'altra parte sono le architetture di Cicco e Tristano a costituire, insieme al Banco, i modelli più alti del costruire a Milano tra anni Sessanta e Settanta del XV secolo.

Come suo solito, Paravicini registra misure dettagliate di ogni parte architettonica, compresa la ghiera in cotto degli archi, e annota con acume «i ritratti in cotto nei medaglioni sembrano essere più moderni»[27], anticipando un problema posto solo in epoca recente con lo spostamento della datazione dei busti clipeati dagli anni Sessanta agli anni Ottanta del XV secolo, e quindi probabilmente alla fase dei lavori di restauro voluta da Aloisio Terzaghi, segretario del Moro, dopo la vendita di Lorenzo de Medici (1486-1489)[28]. Si conferma anche in questo caso una notevole capacità di lettura del manufatto artistico.

Per una casa in via San Maurilio 14, Paravicini evidenzia il mutamento dell'androne di accesso, già posto «in corrispondenza all'infilata di uno di questi portici», del quale erano stati rinvenuti la porta nelle murature e il selciato originale nei pavimenti. Insiste poi sullo spostamento e riuso dei peducci. Si tratta di considerazioni derivate dalla diretta osservazione dei lavori realizzati nel 1868[29] (figg. 3-4). L'interesse dell'architetto è dunque legato al riallestimento di pezzi originali del Rinascimento. Altro tratto distintivo è l'attenzione di Paravicini per i materiali e per la cromia: in questo caso colonne, capitelli e peducci in calcare nero facevano contrasto i con profili degli archi in cotto. Ancora più evidente è la riflessione sulla policromia di palazzo Rabia, di cui Tito Vespasiano è l'unico a dare conto con dovizia di particolari[30].

Architettura "minore" tra Milano e il "suburbio"

Un passaggio centrale della conferenza di Paravicini sul Borgo medievale di Torino riguarda la necessità di leggere le architetture nel loro contesto originario, senza alterare le gerarchie, ma tenendo conto anche di quella

23 *Ibidem*; Sant'Ambrogio 1906. Sull'edificio e le sue contraddizioni dovute a una vera e propria operazione di riuso di elementi quattrocenteschi da ultimo cfr. Waters 2016.

24 Caravati 1895; si veda per commento a queste tavole Gritti 2018: 24-27.

25 BAMi, III.St.E.XIV, vol. 32, tav. XXVII (già commentato in Martinis 2020: 79-80); ivi, R268 inf., c. 25r. Nel Banco, il cortile si presenta porticato solo su tre lati a chiudere l'invaso davanti al profondo androne di ingresso, come accade sovente in Milano dove sono abbastanza rare le corti che presentano portici su tutti i lati. Nel vicinissimo (la parrocchia era la medesima) palazzo di Cicco Simonetta il portico è inteso in modo speculare rispetto al banco, ma sempre su tre lati, presentandosi nell'ala d'ingresso ad accogliere il visitatore, lo accompagna con il braccio laterale verso l'adrone alla seconda corte-giardino e abbraccia idealmente lo spazio aperto verso la sala grande terrena e le due grandi sale verso il giardino.

26 Per questi edifici e la loro storia si rinvia alle relative schede nel sito https://neorenaissance.supsi.ch/cms/.

27 BAMi, R268 inf., c. 25r.

28 Per la svolta critica nella lettura dei tondi cfr. E. Caldara, in *Vincenzo Foppa* 2003: 144-145, n. 28; e per tutta la vicenda Martinis 2021: 93-95, nota 58.

29 Paravicini 1874 b; BAMi, III.St.E.XIV, vol. 25, tavv. 38-43; Ivi, S.P.II.217, quaderno 3, cc. 34-35. Di fatto, a parte Paravicini, l'unico a occuparsi della dimora sembra essere stato in tempi recenti Paolo Merzagora (2002: 274, nota 42). Resta ignota l'originaria proprietà della casa, che è indicata da Paravicini come appartenente alla famiglia Legnani. Questi ultimi erano però entrati in possesso di questa abitazione solo nel 1813 a seguito di una sentenza che la sottraeva a Giuseppe Mantelli di Pietro e alla moglie Giulia Annoni di San Cassiano, cfr. Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Catasto* 2005, atto n. 2668, 1813 febbraio 4 (casa n. 15 Porta Ticinese, parrocchia di Sant'Ambrogio in Solariolo).

30 Per questo palazzo e i rilievi di Paravicini, cfr. Rossetti 2022.

che si può impropriamente chiamare architettura "minore": «l'abitazione del ricco senza il confronto con quella del povero […] riescono pressoché incomprensibili»[31].
Sebbene l'interesse dell'architetto per quelle che possono essere considerate opere "maggiori", il cantiere della Certosa di Pavia e quello di Santa Maria presso San Satiro *in primis*, è indubbio che, seguendo le lezioni di Violet le Duc e il parallelo operare di D'Andrade, Paravicini presti grande attenzione a quella che si può considerare la piccola architettura del ducato visconteo sforzesco. Un interesse che si rivolge in particolare alle abitazioni private e alle stratificazioni storiche in esse presenti.

Caso emblematico quello della dimora Salimbeni in Milano dove lo studioso analizza con attenzione anche le presenze più antiche della struttura evidenziandone il ruolo di palinsesto per scoprire qualcosa anche della città medievale[32]. Annotazioni sull'aggregarsi progressivo delle costruzioni nei sedimi quattrocenteschi si trovano anche nella disamina di una casa in via San Giovanni sul Muro[33]. Ad esempio, dalla pianta risulta evidente come a un nucleo originario edificato attorno a una corte porticata se ne aggreghi un secondo con diverso andamento, verso strada, dovuto verosimilmente alla sistemazione della contrada di San Giovanni al momento della copertura del Nirone[34]. In questa abitazione si registra prontamente anche lo scalone esterno a rampa unica, alla maniera veneziana, ma coperto da porticato, come avviene anche in palazzo Fodri a Cremona[35] (figg. 5-6). Si tratta dell'unica preziosa attestazione di una pratica del costruire che doveva essere assai comune anche in Milano.

Insieme ai rilievi di un altro caseggiato sito in via Torino, i disegni di Paravicini di queste tre case sono gli unici che possano rendere allo studioso contemporaneo l'aspetto di una residenza quattrocentesca milanese del ceto medio. Residenze che risultano per altro campionari di tipologie diverse dell'abitare: le due situate nel centro della città, appunto in via Torino, aggregate su murature medievali per almeno tre o più piani attorno a stretti cortili, quasi dei cavedii, porticati e loggiati (fig. 7); strutture verticali assai disordinate per le quali si tenta una regolarizzazione con una pelle di decori in cotto, fronti graffite e dipinte. Quella in San Giovanni sul Muro, appena esterna alla cinta romana della città, più ampia, a solo due piani fuori terra, disposta intorno a un numero maggiore di più vasti cortili, sebbene dalla forma sempre irregolare.

A indirizzare l'attenzione verso queste dimore è sicuramente la loro imminente demolizione, ma ad affascinare Paravicini è certamente l'esemplarità di un'architettura quattrocentesca estemporanea e "quotidiana". Ad ogni modo, l'interesse dell'architetto sembra essere motivata anche da una sorta di casuale e domestica consuetudine. Se la registrazione della facciata dipinta su via Cappuccio 12[36] – un tempo splendido esempio di affresco rinascimentale da esterno con le belle figure poste su mensoloni – rientra nell'ambito di una riflessione implicita sui parati dipinti[37], si deve tenere conto che Paravicini abita per un periodo proprio nella medesima strada, in via Cappuccio 19, e ha quindi un rapporto diretto di dimestichezza con quelle vestigia del passato[38].

Simile relazione di casualità dovuta a questioni famigliari soggiace probabilmente alla realizzazione di alcune delle più belle tavole dell'architetto, quelle relative a una casa quattrocentesca di Rancio Valcuvia (VA). Si deve infatti tenere conto del fatto che la madre di Paravicini è Sara Maggi originaria di Cuvio, borgo adiacente a Rancio nella vallata a nord di Varese[39]. Si spiega dunque in questo modo l'attenzione riservata a quest'area prealpina. L'operazione del rilievo della palazzina cosiddetta del "Vecchio convento" a Rancio – edificio pra-

31 Paravicini 1884, p. 615.

32 Questa casa è costruita sui resti della duecentesca Credenza di Sant'Ambrogio, cfr. Rossetti 2023: 44-47, figg. 2.1, 2.2.

33 BAMi, III.St.XIV, vol. 24, tavv 20-24; Ivi, S.P.II.217, quaderni, cc. 8r-12r, 15r-16r; Ivi, quaderno 11, c. 27r.

34 In questa zona il Nirone è voltato nella primavera del 1475, si cfr. le indicazioni per esentare dal pagamento il cantore Cordier e la contessa di Melzo, Lucia Marliani, cfr. Morbio 1846: 454-455. Erroneamente, Paravicini identificava questa casa in via San Giovanni sul Muro – probabilmente dell'amministratore del traffico del sale Giovanni Antonio Ferrari – con quella prima del medico Ambrogio Griffi (già del cantore Cordier) e poi della contessa di Melzo, cfr. Paravicini 1887b; abitazioni site invece all'imboccatura dell'attuale via Dante verso il teatro Dal Verme e scomparse già nei primissimi anni del Cinquecento.

35 Martinis 2021: 424-426.

36 La proprietà dovrebbe corrispondere nel Rinascimento a due case di Lorenzo Toscani, vescovo di Lodeve, vendute entrambe alle monache del Cappuccio: l'una da Lorenzo jr per 23.000 lire imperiali il 21 luglio 1590 e l'altra da Paolo e Luca per 30.000 lire il 12 luglio 1610, cfr. ASMi, *Santa Corona*, Origini e Dotazioni 227; ivi, *Fondo di Religione* 1957.

37 Rossetti 2019b.

38 BAMi, R 256 inf.

39 Pozzi, Arrigoni 1995-1996.

ticamente sconosciuto alla bibliografia del Rinascimento lombardo[40] – non perde però di valore e originalità. Per gli studi attuali risulta particolarmente importante perché l'edificio si conserva quasi integralmente nelle stesse sembianze viste dall'architetto, dimostrando la sua capacità nel rendere fedelmente forme e decorazioni (figg. 8-9). In più la rappresentazione dei decori dell'androne di accesso – con un velario a fasce verticali bianche, rosse e verdi, sopra il quale corre un fregio con mostri, girali vegetali e clipei iscriventi stemmi – in uno stato di conservazione migliore rispetto a quello attuale permette di identificare le imprese un tempo presenti in quelle delle famiglie Griffi e Castiglioni e così a ricondurre con verosimiglianza l'originaria committenza della casa a una di queste due stirpi[41] (fig. 10). Inoltre, Paravicini realizza una tavola dedicata a una finestra in cotto iscritta in una elaborata cornice dipinta con greche marmoree e frontone a cornucopie, riportando la data 1511 e le iniziali «IP. TE. AN. CA.» attorno a un trigramma IHS. Scritte che si possono verosimilmente sciogliere in «Ippolita/o Terzaghi (?) e Antonia/o Castiglioni», probabilmente i proprietari della dimora a primo Cinquecento[42] (fig. 11).

Sono indicazioni preziose per ricostruire una vicenda ancora complessa, utile anche preliminarmente per comprendere più vasti contesti: la palazzina di Rancio risulta esempio di un'architettura rurale che traduce quanto realizzato in città e funziona da cartina di tornasole per leggere la consistenza dell'abitare nel XV secolo. Inoltre, se il sistema di committenza del casato Castiglioni è assai noto si deve tenere conto anche di quello di casa Griffi. Le famiglie Griffi e Castiglioni sono strettamente legate da rapporti di parentale e mecenatismo culturale su un raggio che va dal varesotto a Roma. Giacomo Griffi e Caterina Castiglioni sono infatti i genitori tra gli altri di Leonardo (1437/1440-1485), cancelliere di Sisto IV e arcivescovo di Benevento, e Ambrogio (morto nel 1493), archiatra alla corte sforzesca, protonotario apostolico e commendatario di San Pietro a Lodi Vecchio; entrambi patroni d'arte di primo piano.

Al momento è difficile affermare con sicurezza che la famiglia Castiglioni-Griffi proprietaria a Rancio fosse esattamente la stessa di Leonardo e Ambrogio, ad ogni modo, il disegno di Paravicini permette di restituire una dimensione meno isolata a un'operazione di mecenatismo periferico e misconosciuta: una semplice abitazione di campagna si ricolloca in un complesso sistema di committenze, appunto quello della famiglia Griffi, entro il quale si annoverano i perduti palazzi di Varese e Milano (ma anche di Roma), le cappelle milanesi di San Leonardo e Santa Liberata in San Giovanni sul Muro con l'impegno di Marco d'Oggiono e Giovanni Antonio Boltraffio, di Sant'Ambrogio in San Pietro in Gessate, dove sono attivi Bernardo Zenale, Bernardino Butinone e Benedetto Briosco, nonché rifacimenti nel complesso di Lodi Vecchio[43].

Cascine e ville: definizione e salvaguardia di un paesaggio culturale?

La palazzina del borgo di Rancio non è caso isolato tra le carte di Paravicini. Un buon numero di appunti e disegni riguarda le cascine quattrocentesche del contado alle porte di Milano, da intendersi come antiche unità agricole con edifici residenziali che assumono a volte dignità di villa. La questione dello studio di questi casini suburbani risulta in realtà ancora di grande attualità. Manca completamente una mappatura di questi edifici – realizzabile ormai quasi solo per via documentaria – e della loro dislocazione sia nella fascia suburbana tra la cerchia muraria azzoniana e il Redefossi, sia nell'immediato spazio extraurbano dei Copri Santi. In questo gruppo si annoverano edifici come la cascina Mirabello dei Portinari, poi Landriani[44], la Pozzobonella con la sua peculiare cappella bramantesca[45], fino alle vere e proprie ville come la Gualtiera, ora Simonetta[46]. Sono edifici

40 Come sede umiliata risulta schedato insieme ad altre interessanti case del borgo tra le ville lombarde da Vitali 1984 (con pianta del pian terreno). I disegni di Paravicini su questa dimora occupano quasi tutto l'album BAMi, III.St.E.XIV, vol. 21.

41 Ivi, tavv. IX, X.

42 Ivi, tav. XII.

43 In particolare, su Ambrogio cfr. Shell, Sironi 1989; Galimberti 1998; Sacchi 1999; Cairati 2013 e 2016a.

44 Gritti 2019.

45 Fortunato 2016; al quale si aggiungono ora i dati derivanti dal collaudo di alcuni miglioramenti in ASMi, *Atti dei notai* 3264, notaio Giovanni Ambrogio Maestri, 1507 dicembre 11.

46 Soldini 2007.

di architettura e di decorazione di livello diverso che certo non possono essere appiatti in un'unica "categoria", ma attestano ciascuno con le loro differenze una civiltà del vivere in villa con radici antiche. Le menzioni di questi resti sono tasselli di un complesso puzzle ancora da ricostruire a partire da un saggio ormai storico di Luisa Giordano[47]. Proprio l'osservazione di quanto annotato o pubblicato durante il XIX e i primi anni del XX secolo su questi luoghi può essere utile metodo per riscoprire questo mondo di ville[48].

Anche in questo caso Paravicini sembra attratto dalle strutture meno auliche, quelle che maggiormente trasmettono l'immagine tradizionale delle costruzioni in cotto arricchite da graffiti e dipinti. L'interesse verte sull'uso dei materiali, ma anche sulla dimensione distributivo-spaziale: sono indicate la presenza di torri, fossati, porticati, corti più o meno auliche e spazi di servizio. Senza dimenticare di instaurare una relazione con lo spazio campestre circostante. E così la Pozzobonella è introdotta da precisi riferimenti topografici oggi quasi incomprensibili:

> A meno che cinquecento metri ad oriente delle mura di Milano [ampio brano cancellato] in mezzo a quelle vaste praterie che si stendono a settentrione della grande strada che da porta Venezia mette a Loreto trovasi un lungo caseggiato, che quantunque oggi intieramente volto ad uso agricolo, attrae l'occhio per una certa grandiosità di proporzioni per decorazioni tutt'altro che rusticane che indicano che in quel caseggiato doveva essere uno splendido ritrovo, od un'abitazione, od una villa di qualche cospicua famiglia[49].

Per la Mirabella si descrive con dovizia il percorso di arrivo:

> Chi esce da porta Nuova e costeggia il naviglio della Martesana trova a circa mezzo chilometro una stradicciula coll'indicazione Cassine Abbadesse, questa stradicciuola giunta all'abitato si biforca, ed a noi ci conviene seguire il ramo destro che dopo breve tratto fra i campi s'inoltra ombrata da alberi e rinfrescata da canali irrigui che gli scorrono al fianco: d'un tratto cessano gli alberi e all'occhio s'apre una vasta prateria, alla cui destra in fondo s'alza una maestosa mole in gran parte a mattoni a vista che a tutte prima ha la soda sembianza di un castello[50].

Sulla cascina Bolla il commento paesaggistico è succinto (fig. 12), ma è immediatamente chiaro il rapporto tra l'edificio, la campagna e le acque: «trovasi a circa due chilometri fuori da porta Magenta, dopo breve tratto della stradiciola a destra dal ponte sull'Olona». Segue poi la descrizione dello stabile dove emerge chiaramente lo sforzo per ricostruire l'aspetto originario della struttura:

> È pressoché rettangolare cinta da mura con qualche feritoia e circondato dal fossato oggi otturato. In A si aveva la porta d'ingresso principale, ma ora non è riconoscibile che dalle feritoie a doppio ordine che stanno nel muro a destra. B era un'altra porta ben riconoscibile anche ora all'esterno. C è un porticato a volto acuto semplicissimo formato da pilastri, superiormente si trovano finestre arcuate acute, la canna sporgente di un camino ed in un angolo una finestrella circolare. Questa parte assomiglia molto a quella ad archi della Cascina Mirabello. Il capo D ha tracce di finestre acute a piano terreno. Una cortarda (?) simile all'indicata e finestre acute al piano superiore mezzo distrutte od otturate[51].

Insomma, la cura nel descrivere e rilevare l'architettura non la estrapola dal contesto del paesaggio suburbano ed extraurbano. Tutte le descrizioni concorrono all'idea che per Paravicini l'edificio fosse parte del suo contesto

47 Giordano 1988; da completare ora con Giordano 2019, ma anche Süss 1988: 25-41; e Binaghi Olivari 1989: 7-16. Si deve tenere conto anche di alcuni studi pionieristici sui giardini della stessa Maria Teresa Binaghi Olivari (2001).

48 Ancora ben dentro il XX secolo è l'architetto Andrea Fermini attraverso gli appunti per un articolo mai pubblicato a rivelare sostanza e consistenza di quello che è il caso più interessante e la perdita più eclatante nel panorama delle ville quattrocentesche di Lombardia: la Cassina Bianca di Gaspare Ambrogio Visconti a Vignate, cfr. Biblioteca d'Arte di Milano, ms. OP.B. 1707 e OP.B.1708; Cavanna 1989: 68-72; Rossetti 2012; Buganza 2020: 84-90; Martinis 2021: 197-199.

49 BAMi, R 253 inf.

50 BAMi, R 260 inf.

51 BAMi, R 249 inf., fasc. 16; la cascina doveva essere parte integrante del mecenatismo dei Bolla sul quale si rinvia a Cairati 2016b.

naturale. Un concetto che in qualche modo trova compimento nella descrizione del castello di Carate Brianza posto «sul ciglio dell'altipiano che forma la riva destra del fiume Lambro», dove le costruzioni si integrano con la natura e dove la costruzione «nuda e disadorna, imponente nella sua semplicità», è

> fiancheggiata da una tozza torre quadrata con le mura annerite, l'intonaco scretolato e qua e là ha crepacci ove il musco e l'alianto ivi si sono invischiati e conrono a dare all'assieme dell'edificio quella tinta d'antico, di maestoso, di severo, di autunnuale, che l'arte non arriverà mai ad emulare[52].

È una visione esasperatamente ruskiniana che affonda però le radici in una tradizione locale di riscoperta del paesaggio e della compenetrazione che l'architettura milanese ha con esso della quale si dirà in conclusione. La valutazione finale di Paravicini viaggia di pari passo rispetto a quanto osservato nella conferenza sul castello torinese: nessuno intervento deve essere eseguito sulla struttura antica perché finanche il muschio e l'intonaco decadente sono parte della sua bellezza.

L'attenzione a consimili costruzioni di campagna non è esclusiva di Paravicini. Malaguzzi Valeri dedica alla vita agreste un capitoletto della sua *Corte di Ludovico il Moro*, con uno scarno elenco di dimore per la villeggiatura, utile comunque per ricominciare una ricerca sul tema[53]. Ma già qualche anno prima, per lo meno il suburbio, se non la campagna a nord di Milano, entra nel titolo e nel contenuto del lavoro di Fumagalli, Beltrami e Sant'Ambrogio attenti a un paesaggio prossimo alla città destinato a scomparire a breve, e gli stessi dedicano spazio proprio anche alla Cascina Bolla e alla Mirabella, come Paravicini[54]. Ma anche l'architetto Ambrogio Annoni (1888-1952), di generazione successiva, quasi a preparazione del suo coinvolgimento nella ristrutturazione e reinvenzione della Bicocca degli Arcimboldi e della Mirabella[55], non manca di prestare attenzione a cascine e ville del suburbio con interventi significativi; per esempio pubblicando le tracce di un perduto episodio di committenza della famiglia del Maino a Bruzzano: uno stemma del 1467 attestante il matrimonio tra Ambrogio del Maino ed Elisabetta Pallavicini e un parato di affreschi a compassi ancora in uso ben dentro al XV secolo[56].

Alle notizie di frammenti materiali derivanti da queste fonti tarde si uniscono quelle documentarie antiche a dare conto di una complessità ancora sfuggente. Solo per fare due esempi, alle foto di Fumagalli del casino Borromeo a Longhignana, ritraenti affreschi con scene divise da gruppi di colonne a candelabra, hanno fatto prima contraltare un gruppo di foto pubblicate in sede locale nel 1984, alle quali ora si può collegare un inventario del 1495[57]. Quest'ultimo, redatto dopo la morte del conte Giovanni Borromeo, descrive la proprietà di Longhignana come un vero e proprio casino di campagna dipendente dal castello di Peschiera con una «camera de le asse», dotata di «maiestà grande», stanze decorate con motti e ghirlande, e soprattutto una «camera di Alessandro Magno di sopra», che prendeva verosimilmente il nome da un ciclo di affreschi (forse lo stesso di cui conosciamo questa scarna prova fotografica) e una «camera di baroni», che non può non fare eco, almeno

52 BAMi, R 253 inf.

53 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 597-601.

54 L'attenzione al suburbio è ancora più accanita di quella riservata alla città nei volumi di Fumagalli, Beltrami, Sant'Ambrogio (1891-1892), i tre studiosi pubblicano e commentano le immagini della Cascina Mirabello (I [1891]: 13-21), del castello di Cusago (I [1891]: 22-24), della Cascina Bolla (I, 28-30), di casa De Vecchi a Palazzolo Milanese (I [1891]: 31-32), della Cascina Pozzobonelli (I [1891]: 33-35), della Bicocca degli Arcimboldi (I, 38-41), della Cascina Fasana presso Bullona (I [1891]: 42), di una casina al Vigentino e di un fattoria a San Romano di Trenno (I [1891]: 49-50), della Cascina Palazzo (I [1891]: 51), del castello di Tolcinasco (I [1891]: 55), della Simonetta (I [1891]: 58-59), di un casino Greppi a Maconago (III [1892]: 18-19), del castello di Peschiera Borromeo con l'attiguo casino di Longhignana (III [1892]: 25-27), le proprietà Corio Beltrami e Durino Trivulzio a Ronchetto e Robarello (III [1892]: 63-65), casa Galbiati di Figino presso Trenno (III [1892]: 73-74).

55 Annoni 1922; 1934; 1946: 51-53.

56 Annoni 1903: 88. La proprietà di Bruzzano – allivellata dall'abbazia di San Simpliciano – è ricordata del valore di ben 8.000 lire in una contraddizione di beni tra Ambrogio e Giovanni Battista del Maino del 1504, cfr. ASMi, Finanze Confische 1744

57 Fumagalli, Beltrami, Sant'Ambrogio 1891-1892: III (1892), 25-27, tav. XIII; Gerosa Bricchetto, Leondi 1984: 86-89; per quanto di bassa qualità le immagini danno l'idea di un ciclo che – specie ricomposto idealmente con quanto pubblicato a fine Ottocento – si doveva presentare come esteso e imponente, dai modi non distanti da quanto poteva uscire dalla bottega di Montorfano tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del XV secolo.

nel nome, con la più nota produzione milanese di Bramante ad affresco[58]. Gli affreschi di Longhignana non sono solo un capitolo ancora da contestualizzare del mecenatismo quattrocentesco dei Borromeo, ma anche un'attestazione importante di un vivere in villa ad alti livelli.

Ancora, il testo dell'*Isola beata* di Enrico Boscano, acquisizione relativamente recente agli studi lombardi, riporta in proemio una sintetica descrizione della villa di Guzzafame voluta da Simone Crotti:

> E per stare con toi filosophi in solitudine già fecisti ameno il tuo giardino di Guzafame d'arbori fructiferi e, rivi e, prati e d'ombre delectevoli; e al primo de l'intrata una pischera ben murata in quadro con una loggia collonata di marmo dipicta di fin colori a prospective. Poi dui colloquii in testa in fogia di torrette che d'intro erano dipincte a certi fauni quali parivano haver rapite due sirene habitante in quelle aque.
>
> E, dabasso, gl'intrava un bel sorgiente, fornito di pesci e navicelle da giochi e da pischarvi. E poi, sequendo, gl'era un praticello che cinto era di busci e di iunepri e, a mezo dil giardino, un bel boschetto de prugne e di nuocelle stechato d'intorno con dentro augielli, lepore e conigli.
>
> E, al fin di quello, una chiara fonte fabricata di pietra in iusto tondo, e ombrata di fora d'odoriffere rose e giassimini con una scala voltata sotto sopra come un groppo tanto inganenvole che, credendosi di descendere, per intrarvi al mezo gli ascendeva, tal che de la via ne usciva fori.
>
> Poi, l'ornamento hera ben schulpito a teste e corna, reliquei de silvagie chacciagioni tal che, mirando in l'acqua de tal fonte, gli trasparirà certo un bel tropheo consecrato a Diana con uno epigramma in grecho al mezo de l'intrata molto arguto quale meritamente il Laschari gli compose[59].

Un resoconto tale da rendere meno eccentrico il "caso" della Pelucca di Gerolamo Rabia con gli affreschi luineschi di ninfe e satiri al bagno, e il sistema di vigneto, orto e frutteto contrassegnato da epigrafi all'antica; epigrafi pure presenti, ma in greco (come a Guzzafame), nel palazzo di Milano[60]. Chissà se questa villa del Crotti si possa collegare alla licenza concessa a Cristoforo Solari – pure poi attivo per Rabia – di lavorare per un mese nel giugno del 1503 alle dipendenze di Simone[61].

Anche in questo ambito, Paravicini, più dei suoi colleghi Beltrami e Sant'Ambrogio, sembra affezionato a esempi meno aulici – ingressi in cotto e colombai di cascinali quattrocenteschi ormai non identificabili riempiono le sue pagine[62] – dimostrando, come e ancora di più dei suoi contemporanei, di vivere una tensione alla ricognizione del singolo frammento disperso che non si fa mai solamente erudizione isolata, ma sforzo – spesso immane – di rendere conto di un paesaggio dall'identità linguistica appena ritrovata e già in disfacimento.

Un eco sottile ma costante sembra attraversare l'Ottocento milanese. Perché riecheggiano nelle pagine di Paravicini, specie in quelle rimaste inedite, l'affermazione di un'identità architettonica – miticamente bramantesca di mattoni, cotti e graffiti – dal valore cromatico impossibile da disgiungere dal paesaggio in cui è immersa. È l'eco delle parole di Durelli sulla Certosa di Pavia, studi sui quali evidentemente la generazione di Paravicini si è formata.

> Non si vuol certamente disconoscere che negli edifici di genere classico i bianchi marmi ed i graniti non siano per più ragioni i più convenevoli […] ma la poco costosa opera fittile, vero vanto dell'antica arte etrusca e dell'architettura italica de' tempi medi, quest'opera, la cui tinta più o meno rosseggiante si armonizza sì bene col bel verde della nostra campagna e coll'azzurro del nostro cielo, che sì docilmente s'accompagna a quelle varie tinte d'altra qualsiasi

58 ASMi, *Atti dei notai* 2392, notaio Cristoforo della Croce, 1495 dicembre 3.

59 Pederson 2020: 299. Il giardino fuori Porta Ticinese è già ricordato nel testamento di Simone Crotti del 1496, cfr. ASMi, *Atti dei notai* 1940, notaio Antonio Bombelli, 1496 aprile 19. Sul toponimo di Guzzafame, presente anche altrove in Lombardia e tipico delle tenute di protovilleggiatura, e il suo significato – «per le amenità del locho, quasi che incitasse la fame alli stomachi desturbati e mal distposti alli necessarii cibi» – cfr. Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 598.

60 Binaghi Olivari 2001; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014: 102-135, nn. 13-19; L. Franco, in *La scultura lapidea* 2012-2015: 364-365, n. 1921; M.T. Fiorio, in ivi: 365-368, nn. 1922-1924; Quattrini 2019: 38-42, 50-51, 149-169, n. 20.

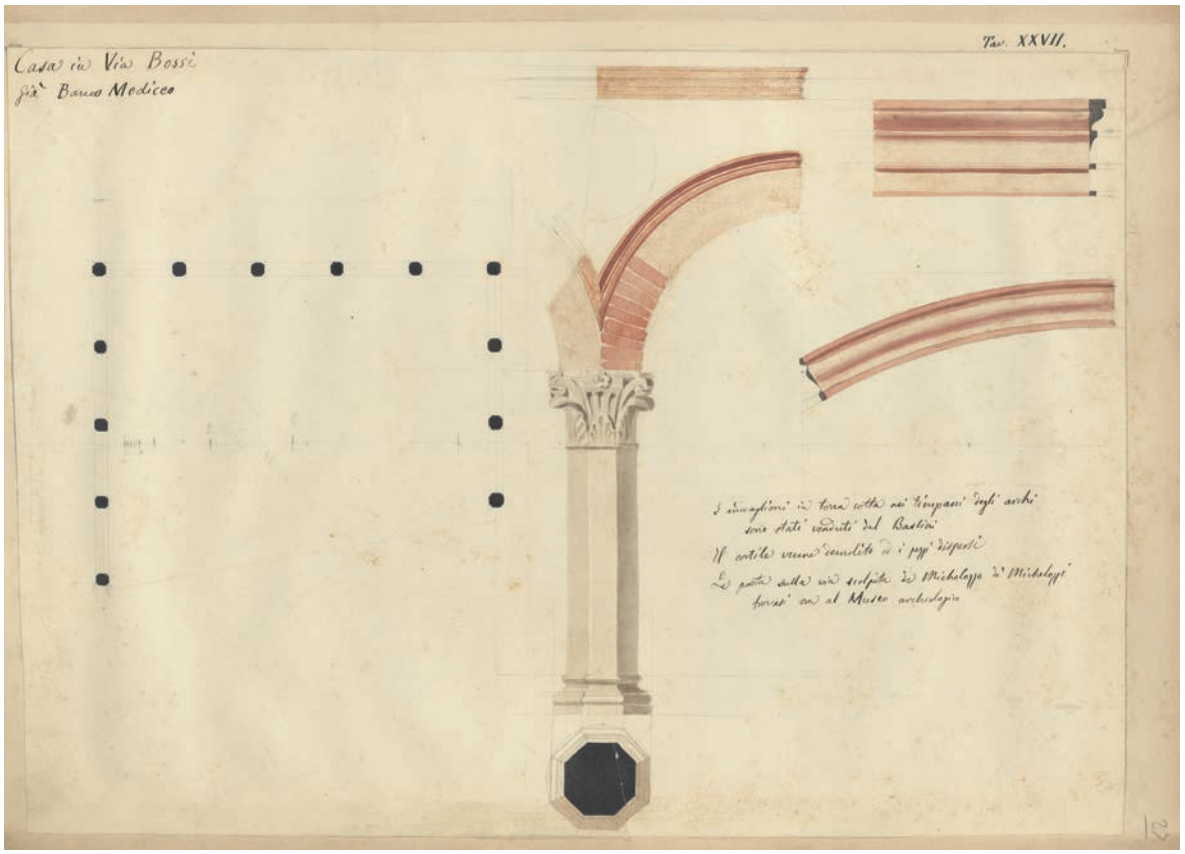
61 Agosti 1986: 61, nota 41.

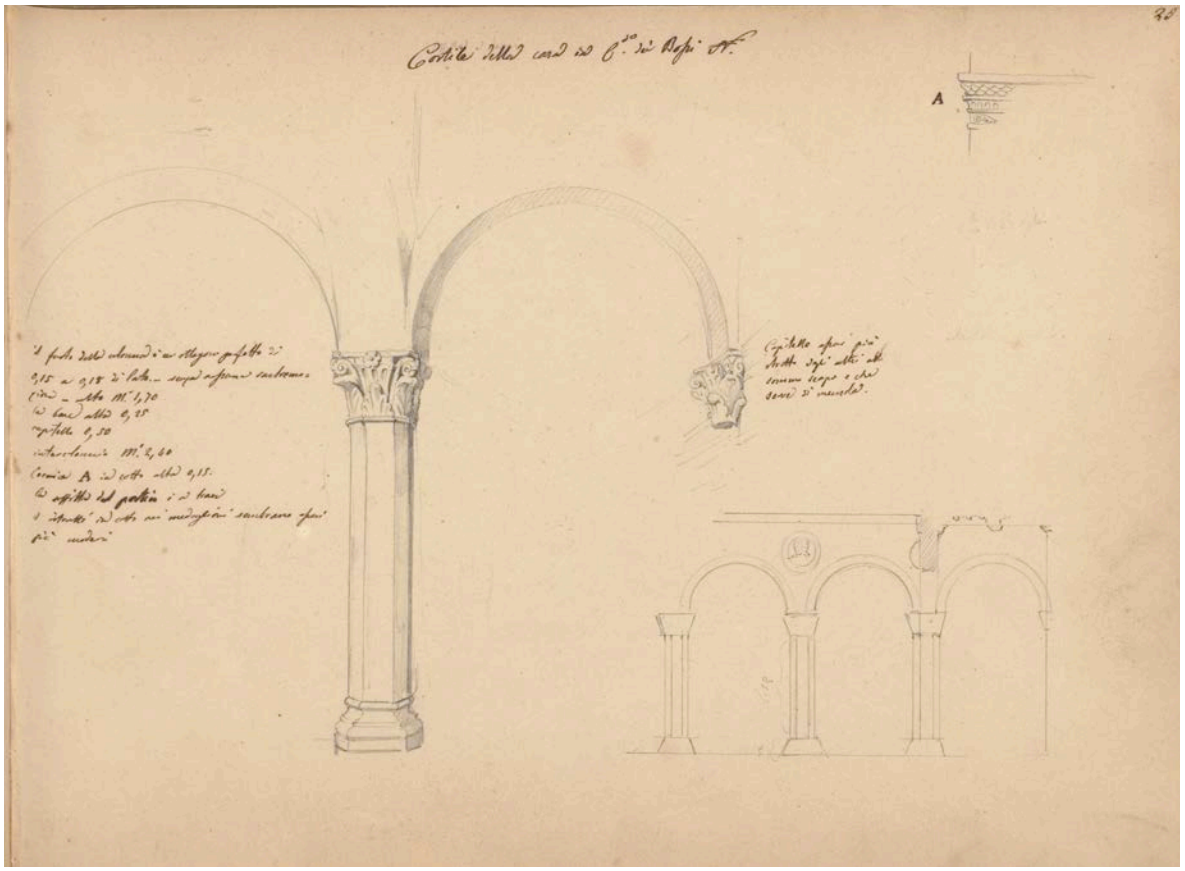
62 Oltre alle sopracitate, di difficile identificazione: BAMi, S.P.II.217, vol. 11, c. 45r; ivi, III.St.E.XIV, vol. 23, tav. 7. Per la Cascina Bompero II: ivi, III.St.E.XIV, vol. 32, tav. II; S.P.II.217, quaderno 1, c. 21r.

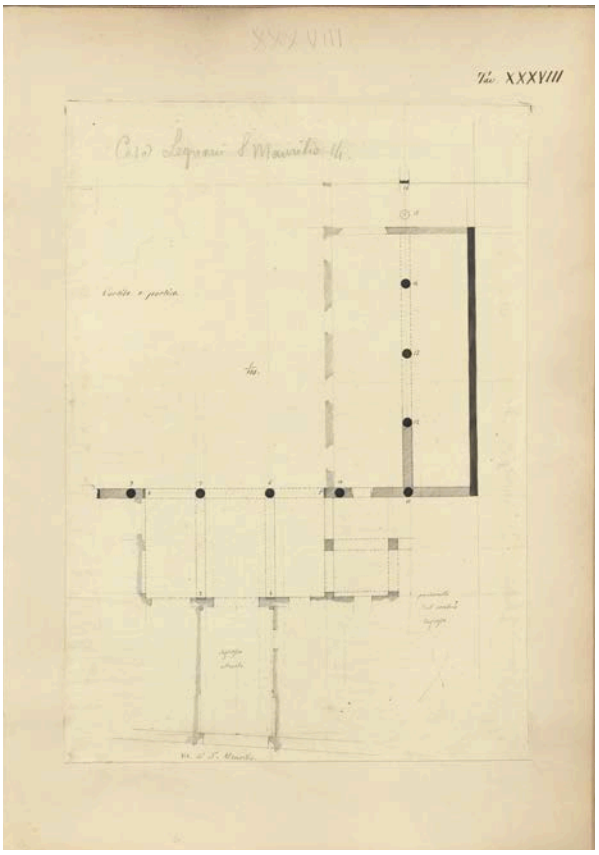
> materia, colle quali l'arte amò interrompere i campi troppo vasti, atta a conservare fedelemente nel chiaroscuro della grandiosità e il carattere della masse, è sola capace di creare ne' monumenti, massime se ornati e di libero genere, quell'effetto eminentemente pittoresco che tanto si cerca ed apprezza anche in architettura da chi sa distinguervi o gustarvi, oltre alla bellezza delle forme e la ricchezza degli ornamenti, anche la seducente magia d'un bel colorito[63].

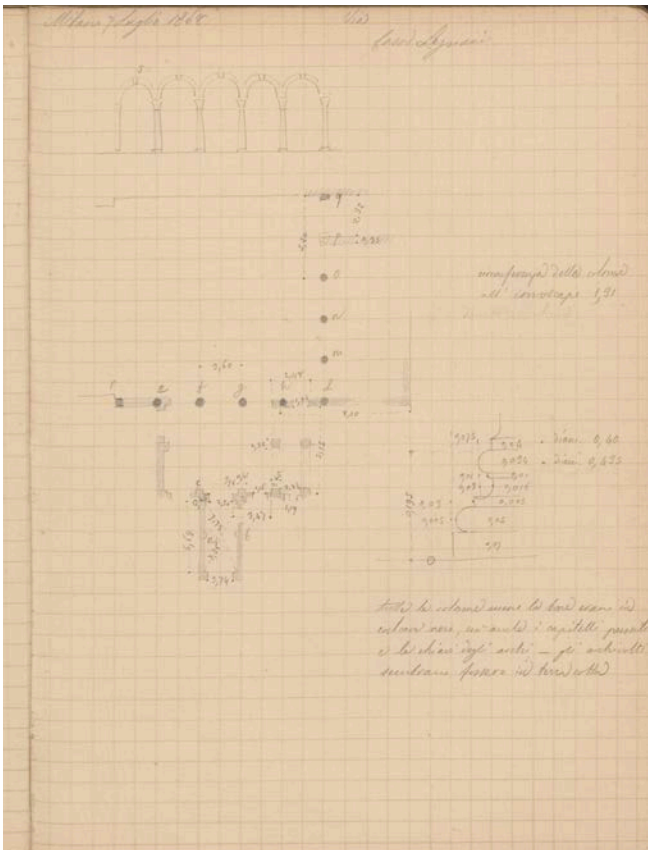
Forse quello di Paravicini è un tentativo di rilevare il patrimonio architettonico "lombardo", certo un progetto incompiuto e in qualche modo fallimentare. Quello che ne resta non solo permette di acquisire reali conoscenze di molte costruzioni del XV secolo lombardo, ma soprattutto emerge lo spirito di un'epoca che ritrova con orgoglio un proprio linguaggio tentando – senza riuscirci – di conservare e riprodurre all'esasperazione un mondo di campi verdi e mattoni rossi. Una sorta di ossessione imposta alla città e alla sua campagna sotto l'etichetta di un Bramante inventato, una moda che rende Milano prima della Seconda guerra mondiale pervasa dalla «luce d'un pomeriggio bramantesco», per usare le parole di un Gadda attento a questi tormenti atmosferici ambrosiani[64].

63 Durelli, Durelli 1823: 15-16.
64 Gadda [Lucchini] 2004⁴: 172.


Tav. XXVII.
Casa in Via Bossi
già Banco Mediceo


A

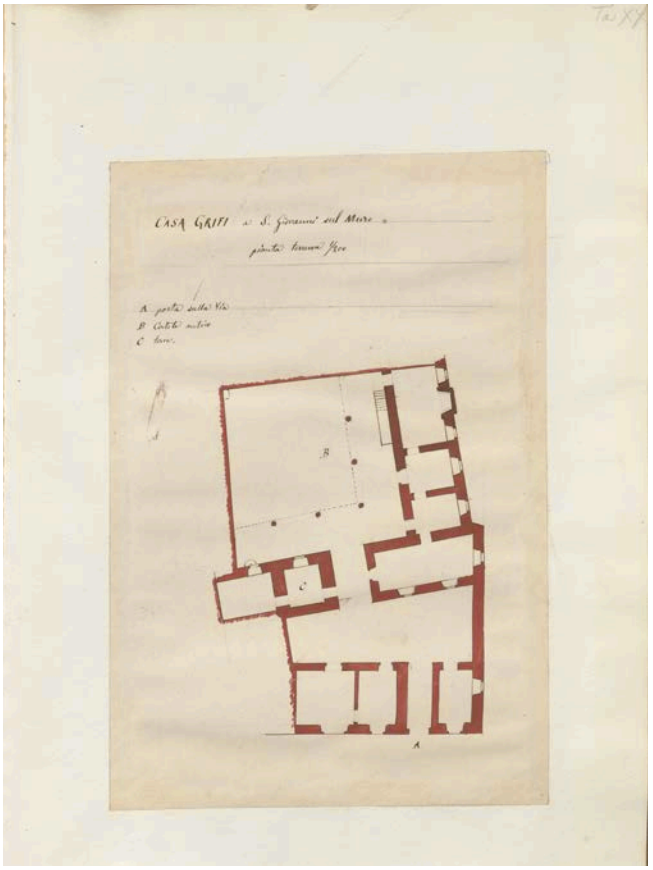




3. Tito Vespasiano Paravicini, *Planimetria di casa Legnani a Milano*, BAMi, III.St.E.XIV-25, vol. 25, tav. XXVIII (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

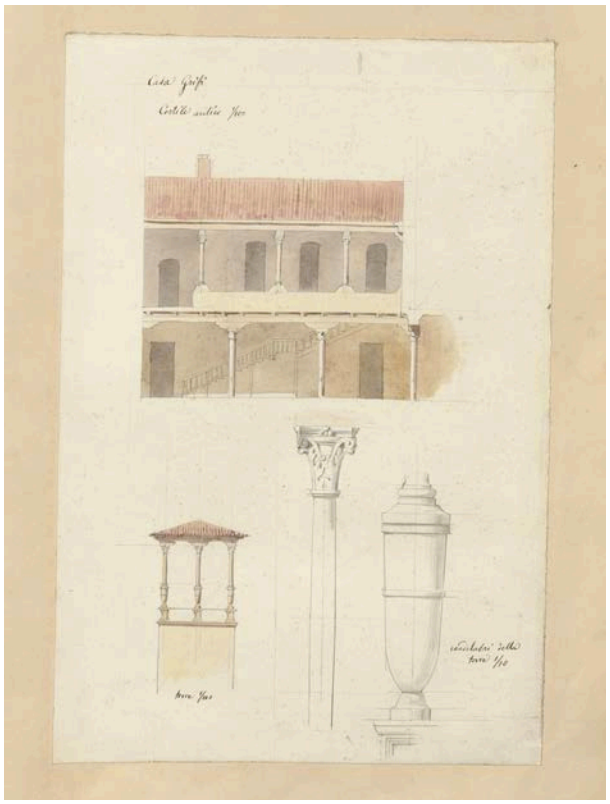
4. Tito Vespasiano Paravicini, *Schizzi e appunti per la planimetria di casa Legnani a Milano*, 7 luglio 1868, BAMi, S.P.II.217, quaderno 3, c. 34r (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

5. Tito Vespasiano Paravicini, *Planimetria di "casa Grifi" in via San Giovanni sul Muro a Milano*, BAMi, III.St.E.XIV, vol. 24, tav. XX (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

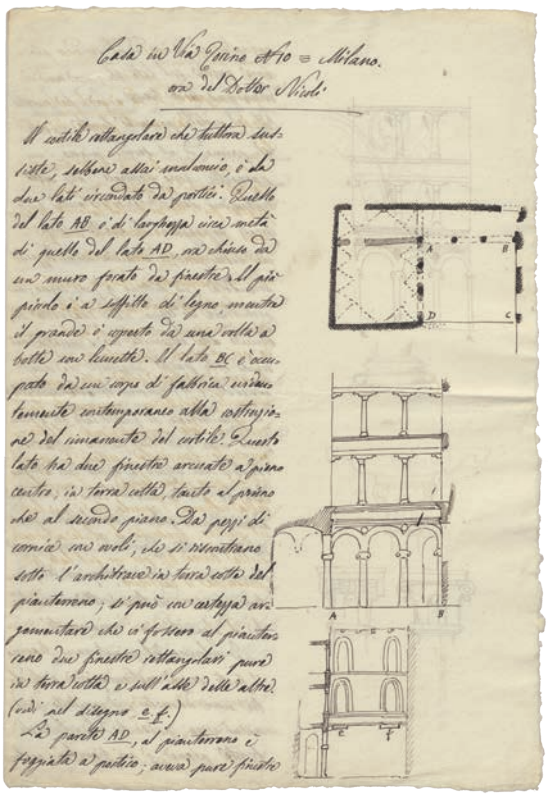


Nella pagina accanto
1. Tito Vespasiano Paravicini, *Disegno del cortile del Banco Mediceo a Milano*, BAMi, III.St.E.XIV, vol. 32, tav. XXVII (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

2. Tito Vespasiano Paravicini, *Disegno del cortile del Banco Mediceo a Milano*, BAMi, R268 inf, tav. 25 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)



6. Tito Vespasiano Paravicini, *Alzato della corte e particolari decorativi dell'altana di "casa Grifi" a Milano*, BAMi, III.St.E.XIV, vol. 24, tav. XXII (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)



7. Tito Vespasiano Paravicini, *Appunti, planimetria e alzati di una casa in via Torino 10 a Milano*, BAMi, R252 inf. (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

8. Tito Vespasiano Paravicini, *Prospetto verso il torrente Rancina di una casa a Rancio Valcuvia*, BAMi, III.St.E.XIV, vol. 21, tav. IV (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)





9. Casa detta il “Vecchio Convento” a Rancio Valcuvia (© Edoardo Rossetti)

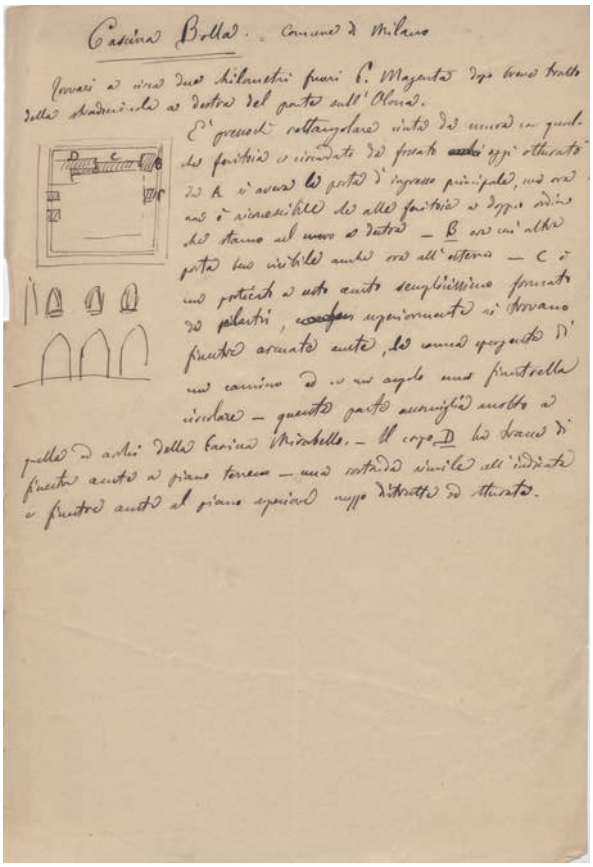


10. Tito Vespasiano Paravicini, *Decorazioni dell’androne di una casa a Rancio Valcuvia, particolare con lo stemma dei Griffi*, BAMi, III. St.E.XIV, vol. 21, tav. IX (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)

11. Tito Vespasiano Paravicini, *Finestra di una casa a Rancio Valcuvia*, BAMi, III.St.E.XIV, vol. 21, tav. XII (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)



12. Tito Vespasiano Paravicini, *Appunti, schizzi planimetrici e di alzato della Cascina Bolla a Milano*, BAMi, R249 inf, fasc. 16 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana)



«PERÒ ABBIAMO UN PASSATO!». ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL NEOSFORZESCO E NEORINASCIMENTO LOMBARDO, TRA ARCHITETTURA E DECORAZIONE*

Ornella Selvafolta

Tra i Visconti e gli Sforza: «tendenze diverse» in un «oggetto interessantissimo di studio»

«Però abbiamo un passato!», scriveva nel 1903 l'architetto Diego Brioschi sulla rivista "L'Edilizia Moderna", nonostante Milano non potesse essere considerata città «eminentemente artistica», impegnata com'era in attività che appartenevano a un ambito «meno contemplativo» e «meno puro di quello che maggiormente si adatta ai cultori delle arti»[1]. Ma anche qui esisteva un passato e poiché ogni passato implica un'eredità, anche qui era presente un patrimonio da conservare e valorizzare che, per Brioschi, coincideva soprattutto con gli svolgimenti dell'arte lombarda nel passaggio dal tardo gotico al rinascimento, dal dominio dei Visconti a quello degli Sforza, dall'«evo antico all'evo moderno», quando l'architettura, oscillando tra «tendenze diverse», se ne arricchiva e si configurava come «un oggetto interessantissimo di studio»[2].

L'articolo era dedicato al restauro, meglio dire alla ricostruzione/reintegrazione/reinterpretazione della chiesa di Santa Maria della Pace ad opera dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, non architetti professionisti, ma da tempo attivi sulla scena milanese dove avevano guadagnato «fama ormai universale per il loro squisito senso d'arte, per l'amore e la conoscenza delle antiche architetture, per la sagacia paziente delle ricerche e delle ricostruzioni»[3]. Ripercorrendo la complessa storia dell'edificio nell'avvicendarsi degli eventi, delle proprietà e dei cambiamenti dell'uso, passando dai momenti di splendore a quelli di estremo degrado, si apprezzava la «riproposta neoquattrocentesca» condotta dai due «egregi riproduttori»[4] che, grazie all'agiatezza e all'erudizione, alla conoscenza diretta dei modelli, all'esperienza sul campo, ad una «distinta» inclinazione al riuso, erano riusciti a «esumare», ovvero a sottrarre all'oblio, «un'autentica gemma della collana» che legava la città alla sua storia.

Davanti a un simile intervento era giocoforza "inanellare" una catena di modelli virtuosi, tra antecedenti e derivazioni, riconoscimenti e verifiche che, nell'insieme, avevano condotto alla nuova Santa Maria della Pace, passata da edificio religioso a deposito di artiglieria, da cavallerizza a sala da concerti. Una destinazione, quest'ultima, considerata «non in urto con le sue origini» e «armonica con la maniera del tempo», poiché la «restituzione» delle «forme antiche» non precludeva gli usi moderni e anzi ne qualificava il «restauro» come un'«opera d'arte» che ammetteva le interpretazioni, le aggiunte, le sottrazioni, le invenzioni, purché conformi all'impronta artistica di elezione[5].

Sono argomenti noti che, nell'insieme, concorrono a identificare l'«eredità» cittadina ritenuta «più feconda» e «artisticamente più interessante», alla quale si poteva guardare con orgoglio, rivendicando un proprio *status* nella geografia del Rinascimento italiano, con peculiarità di manifestazioni e sviluppi, degni dell'attenzione tradizionalmente accordata ad altri contesti. Il tutto coincideva sostanzialmente con la stagione visconteo-sforzesca: il primo vero ducato milanese che pareva non solo concentrare gli aspetti più pregevoli del passato artistico, ma anche evocare quelli più attualizzabili, legati a forti sentimenti municipali e regionali, dotati di uno spiccato senso di appartenenza e identità che sappiamo particolarmente coltivati nell'Italia postrisorgimentale. Va da sé che in questo orizzonte era il Castello Sforzesco di Milano e, soprattutto, il castello in corso di restauro ad opera di Luca Beltrami, il monumento più pregnante e influente, occasione sia

* *Si ringrazia CASVA gli archivi del progetto a Milano.*

1 Brioschi 1903: 7.

2 Ivi: 7-8.

3 Ivi: 7. Per i fratelli Bagatti Valsecchi nell'ampia bibliografia cfr., da ultimo, il saggio D'Amico, Ghezzi in questo stesso volume.

4 «Egregi riproduttori» è espressione di Moretti 1894: 67.

5 Brioschi 1903: 8.

di indagini archeologiche e studi scientifici, sia di interessi e curiosità diffuse, che lo avevano reso un centro di elaborazione per quella particolare inclinazione del gusto e riformulazione stilistica che può essere definita "neosforzesca"[6].

E non è un caso che i Bagatti Valsecchi siano così attivi nell'«esumazione» di questo passato, considerando il loro generoso *engagement* nella salvaguardia del patrimonio storico artistico della regione e una già concreta pratica del "neostile" che, qualche anno prima del "restauro" di Santa Maria della Pace, si era, ad esempio, manifestata nella costruzione del loro secondo palazzo in via Santo Spirito 7, di fronte alla già esistente residenza principale. Con occhio divertito e benevolo, il 29 settembre 1895, il settimanale satirico "Guerin Meschino" rappresentava i due fratelli in una vignetta con il bel titolo di *Aedilitia Mediolanensis*, dove un tirannico e occhialuto Luca Beltrami in armatura antica, o meglio, «vestito in ferris vecchis», si sporgeva da una finestrella castellana per sorvegliare e impartire ordini a Fausto e Giuseppe intenti a decorare una parete del cortile della loro nuova casa, conclusa proprio in quell'anno[7] (fig. 1).

La tecnica da loro usata era il graffito, i soggetti erano i principali monumenti lombardi del periodo artistico più felice della città e della regione: da Sant'Ambrogio al Castello Sforzesco [ovvero «di Porta Giovia»], dall'abbazia di Chiaravalle alla Cascina Pozzobonella fino alla Certosa di Pavia, tutti rappresentati non nell'attualità, ma come dovevano essere in base a testimonianze documentarie risalenti "alle origini" o al secolo XV, assegnando quindi alla decorazione anche un'importante missione di storia e cultura. Che si tratti di una storia intenzionale e di uno sguardo selettivo, propenso a espungere quanto non rientrava nel disegno generale del racconto, non pare importante a fronte di un interesse autentico che dall'ambito specialistico si era esteso alla più ampia dimensione del fatto di costume.

Il "Guerin Meschino" meriterebbe a tale proposito qualche considerazione, perché attorno alla rivista ruotava una vivace cerchia di intellettuali, artisti e professionisti[8]: per lo più personaggi di rilievo, oscillanti tra atteggiamenti "scapigliati" e perbenisti, sempre dotati di felice ironia e spirito battagliero. Un mondo singolare e certamente di *élite*, ma comunque un osservatorio non marginale sulla città e i suoi eventi politici e culturali, dove trovavano spazio anche rilevanti questioni artistiche, architettoniche e urbanistiche: non ultime le battaglie di Luca Beltrami contro gli «edili di Palazzo Marino» per la salvaguardia del Castello Sforzesco.

In questo caso la vignetta testimoniava anche della notorietà acquisita dai fratelli Bagatti Valsecchi nelle vicende dell'edilizia milanese. Il loro orientamento in campo architettonico e decorativo si basava, come si è visto, sulla riproposta dei migliori esempi dei secoli XV e XVI e trovava una certa approvazione anche sulle riviste di architettura votate all'attualità: per il modo "sincero" e "coltivato" in anni di studio, con cui avevano concepito un progetto culturale che andava al di là dell'opzione di gusto e arrivava a stabilire un rapporto quasi di compromissione tra l'arte e la vita. Dei Bagatti Valsecchi si valutava con favore, ad esempio, sia la scoperta dell'autentico sia la sua invenzione, il salvataggio di parti originali recuperate da altri contesti e la loro immissione nelle nuove fabbriche, il loro rifacimento e rifunzionalizzazione in manufatti, forme e decori, considerati "congruenti" con il modello di origine. Un altro sintomo di come il neoquattrocento o il neorinascimento lombardo godesse, in fondo, di una "simpatia" che poteva anche superare le remore e/o i doveri della modernità[9].

Attraverso il caso dei Bagatti Valsecchi il "Guerin" stigmatizzava l'incipiente tendenza dell'*Aedilitia Mediolanensis* a far propri modi architettonici e decorativi sforzeschi che costituivano gli esiti praticabili dei numerosi studi fioriti nei decenni precedenti attorno all'«interessantissimo» passato della città e della regione, tra i quali è bene almeno ricordare, negli anni settanta, le indagini archeologiche e le ricerche storiche legate all'interesse e alla valorizzazione delle «patrie memorie» promosse dalla Società Storica Lombarda e dalla rivista "Archivio Storico Lombardo"[10]. Mentre sul versante "più operativo" degno di nota era il contributo dell'architetto Tito Vespasiano Paravicini, *L'Architettura del Risorgimento in Lombardia*, uscito a Dresda nel 1875, a cui spettava

6 Per questa denominazione rimando a Selvafolta 2005b.

7 *Aedilitia Mediolanensis* 1895. Sulla casa Bagatti Valsecchi in via Santo Spirito, cfr., tra le fonti coeve: Brioschi 1895a; Moretti 1896.

8 Cfr., ad esempio, lo stesso Luca Beltrami che fu assiduo collaboratore del "Guerin Meschino": cfr. Beltrami 1932.

9 È bene tuttavia sottolineare come, nonostante l'impegno, la qualità, la generosità dell'agire, i due fratelli erano comunque considerati «pazienti e degni restauratori», «egregi riproduttori» del passato, stabilendo implicitamente i confini e i limiti della loro attività progettuale.

10 Cfr. per le attività della Società Storica Lombarda tra Otto e Novecento, Seregni 1923.

il merito di avere segnalato tra i primi le potenzialità "moderne" dell'arte e dell'architettura traguardanti il «periodo dai Visconti a quello immediatamente successivo a Bramante».[11] Senza dimenticare che anche la predilezione medievalista di Camillo Boito, così come espressa nei suoi scritti e trasmessa agli allievi dell'Accademia di Belle Arti e del Politecnico di Milano, si dilatava nel tempo fino a comprendere «le grazie» dell'«ingenuo 400 lombardo» dove si era verificato un affascinante *mixage* tra una garbata classicità e la libertà inventiva e la spontaneità dei secoli precedenti[12].

E non pare un caso, né un dettaglio irrilevante che nel 1881, quando l'Esposizione Italiana sanciva il primato economico-produttivo di Milano e contemporaneamente sollecitava, come avviene in tali circostanze, studi, descrizioni, osservazioni, sguardi particolareggiati e sguardi d'insieme sulla città, i tre volumi, raccolti sotto il titolo di *Mediolanum* dell'editore Vallardi, scegliessero come immagine di copertina il dettaglio di un'architettura in cotto di inequivocabile ascendenza lombarda, richiamando nella targa dedicatoria il ruolo di fratellanza e libertà svolto in passato da Milano per le altre città lombarde e rivendicandone nel presente il possibile ruolo di guida nella nuova «vita d'Italia» sotto l'egida unificante della «scienza, dell'industria, delle arti e del commercio»[13] (fig. 2).

Tornando tuttavia a inizio Novecento e alla diffusione di un'inclinazione sforzesca che toccava da vicino gli ambiti del progetto e della tutela, bisogna anche rilevare l'effetto prodotto da episodi distruttivi particolarmente dolorosi e biasimati dall'*intellighenzia* milanese. Tale fu la demolizione della casa dei Missaglia, all'origine del noto e lungo articolo di Gaetano Moretti, *L'architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia,* pubblicato nel 1902 da "L'Edilizia Moderna". Più che uno studio, un omaggio all'architettura del periodo, pervaso dall'emozione legata a un'irrimediabile perdita, a una ferita inferta al cuore stesso della città che ne aveva irrimediabilmente modificato la fisionomia, cancellando le tracce di vita e lavoro della «celebre famiglia di armajoli milanesi» come delle altre «numerose e piccole rinomate industrie artistiche»[14] (fig. 3).

Ricostruendone la storia Moretti tesseva un accorato elogio delle architetture del Quattrocento lombardo che avevano saputo guardare all'arte classica e adattarla «genialmente a esigenze e gusti rinnovati» e avevano lasciato «al secolo successivo una ricchissima eredità, di artisti e di opere»[15]. Aggiungendo tuttavia che le architetture ad uso civile, non classificabili come palazzi, erano state per lo più neglette, abbandonate «alla fatale azione del tempo, alle inesorabili vicende politiche, alla noncuranza e alla barbarie degli uomini, oppure rese irriconoscibili dalle continue trasformazioni». Fenomeni tipici di una grande città che, per la tensione alla prosperità e al «turbinio della modernizzazione», non era mai stata incline alla conservazione. Tanto che, chi avesse voluto studiarne le memorie, avrebbe dovuto invertire la gerarchia usuale del rapporto fra centro e periferia e rivolgersi non alla capitale, bensì alle più piccole città di provincia e guardare alle belle facciate ancora superstiti a Lodi, Pavia, Brescia, Crema, Cremona, Mantova…[16]

Pur nella sua assenza, la casa dei Missaglia restava un esempio eccelso di arte e di storia e bastavano alcuni lacerti della facciata per ricostruirne o immaginarne la *facies* nello splendore di tecniche, motivi, colori. Con un impegno reso ancor più cogente dalla sua distruzione, Moretti descriveva i contorni e gli ornati in cotto attorno a portali e finestre, rilevava come le decorazioni delle pareti ad intonaco semplice, a graffito o ad affresco avessero non solo il compito di abbellire, ma anche di "attenuare" o nascondere gli eventuali difetti della costruzione.

Indugiava nell'identificazione di motivi sforzeschi come le quadrettature e gli scarlioni, le cornici ondulate riempite da «una flora a colore verde su fondo rosso cupo», gli accenni di paesaggi, i motivi di «fiori, frutti, rami di lauro e alcune figure». E ancora, le stelle, le iniziali della famiglia, le insegne araldiche e più tipiche

11 Cfr. Paravicini [1875]; sulla sua figura e il ruolo culturale cfr. Bellini 2000a e 2013 e il contributo di Amedeo Bellini in questo stesso volume. Il libro di Paravicini fu pubblicato a Dresda in tre lingue (italiano, tedesco e francese) a dimostrazione di un interesse internazionale sul tema.

12 Boito [1880] 1988: 19.

13 *Mediolanum* 1881: testo della targa dedicatoria riportata in copertina.

14 Moretti 1902: 5-14.

15 Ivi: 5.

16 Severo il giudizio di Moretti su Milano e la conservazione del proprio passato: una «città dove il turbinio della modernizzazione, la febbre delle industrie e dei commerci, l'affarismo più o meno palesabile, la speculazione di sventramenti mal celati da sedicenti virtù altruistiche e di dubbia filantropia» hanno spesso portato a «trasformazioni, deformazioni», indebite distruzioni. Moretti 1902: 7.

della Milano del XV secolo e della sua corte: la «nube iridescente» del cardinale Ascanio Sforza, la «scopetta o pennellessa di Ludovico il Moro», il nodo d'amore, la «colombina di Bona di Savoia», sparsi liberamente sul fondo bianco disseminato di stelle e monogrammi[17] (fig. 3).

Un dominio ornamentale che anche in questi esempi "minori" aveva toccato e nobilitato ogni angolatura del progetto, così da dotarli di qualità che potevano rigenerare sia l'architettura, sia «le industrie delle materie usuali»[18]. Si tratta di temi per nulla marginali nella cultura contemporanea, quando il decoro e le arti applicate erano nodi significativi del confronto con una modernità che collegava le ragioni dell'arte con quelle delle tecniche, la cultura del disegno con intenti didattici ed educativi, le esigenze funzionali con la psicologia dei consumi, la produzione con i numerosi mestieri dell'arte, minacciati ed in parte già vinti dagli incipienti processi di industrializzazione.

Questo tipo di decorazione, aggiungeva Moretti, non aveva «nulla da invidiare a certune modernissime tendenze dell'arte decorativa»[19]. Siamo nel 1902, anno dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino, l'evento che vide l'affermazione del Liberty e che, come si accennerà in seguito, sarà anche occasione per innescare riflessioni in merito al neorinascimento lombardo.

Il Castello Sforzesco: un fecondo «campo di attività per i decoratori e i pittori»

Quello che la perduta Casa dei Missaglia lasciava solo immaginare, si esibiva ancora nel Castello Sforzesco che, in quegli stessi anni, Luca Beltrami stava finendo di recuperare brano a brano per restituirlo al «decoro della città e all'uso dei cittadini»[20]. In diversa misura i suoi interventi "esaltano" i tratti viscontei-sforzeschi emersi dagli studi e dalle indagini sul campo, ma anche consapevolmente "rafforzati" in base al programma di tutelare, ricomporre e comunicare alla città gli elementi più salienti della sua identità storico artistica. Spesso "giocando" su un'accentuata fenomenologia del decoro quale veicolo primario della caratterizzazione artistica, della narrazione e della qualificazione stessa dell'opera. Non a caso i nuovi ambienti castellani prendono il nome dalle decorazioni araldiche, dai motivi dell'ornato e dai colori: la sala degli scarlioni o quella delle colombine, la sala dei ducali o quella dei *fazoli*, la sala verde, la sala rossa, la saletta *nigra*… Corrispondono a un frasario ornamentale gradualmente riportato alla luce e a un programma di valorizzazione e rilancio dei mestieri dell'arte ai quali Beltrami non cessò mai di prestare attenzione.

Ne fa fede, ad esempio, la sua raccolta di carte comprendente una miriade di notizie riguardanti non solo gli ingegneri e gli architetti, ma anche gli artigiani, attivi tra il XV e XVI secolo, in miscellanee di documenti, appunti e trascrizioni riferiti a incarichi, pagamenti, ordinazioni per armaioli e fabbricatori di morsi e staffe, fonditori di campane e fabbri ferrai, orefici e argentieri, ricamatori e arazzieri, legnamai e mobilieri, intagliatori e intarsiatori, lapicidi e scultori[21]. Attraverso il loro lavoro il Castello acquisisce anche il senso di un'opera d'arte totale che, al tempo antico, aveva accordato grande rilievo alle attività degli artisti, degli edili e degli artigiani e, che al tempo moderno, ambiva fondamentalmente allo stesso risultato, recuperando non solo il monumento nella sua sostanza architettonica, ma anche nella fitta trama di mansioni, competenze e mestieri che lo avevano generato ed erano necessari alla sua rinascita[22].

È significativo, perciò, che tra il 1896 e il 1897 la Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria, esistente a Milano già da una ventina d'anni con sede nel Salone dei Giardini Pubblici, sia trasferita al Castello e vada ad occupare le sale nella Corte Ducale contigue a quelle del nuovo Museo Artistico Municipale, al fine di accorpare

17 Rimando per le facciate dipinte del primo Rinascimento con ampie riflessioni sulla casa dei Missaglia, a Rossetti 2019b; mentre per i palazzi lombardi cfr. Martinis 2021.

18 Mongeri 1884: 3

19 Moretti 1902: 13.

20 «Urbis decori civium usui» era inciso sul retro della medaglia, disegnata da Luca Beltrami, e coniata a ricordo della consegna del Castello Sforzesco al Comune di Milano, il 25 ottobre 1893, cfr. Brioschi 1895b; Beltrami 1895c.

21 Cfr. Castello Sforzesco, Milano, Biblioteca d'Arte, Raccolta Beltrami: RB, A II, 61, [Artigianato – Documenti]. Su Beltrami e la decorazione cfr. Selvafolta 2014a.

22 Sulle componenti artistico-decorative degli esterni del Castello Sforzesco cfr. lo studio *Un Museo* 2017.

in un unico ambito culturale i modelli della storia, il momento dell'istruzione e le creazioni degli artefici visibili nella fabbrica restaurata[23]. Così come è significativo che, quando nel 1907 la Scuola si sposterà nella Corte Grande del Castello guadagnando uno spazio e un affaccio autonomi, Luca Beltrami studi una decorazione esterna ed interna che interpreta e connette schemi ornamentali, motivi e reperti provenienti dallo stesso Castello o dalla demolita Casa dei Missaglia. Così da configurare la Scuola come centro di formazione, di recupero della storia e di valorizzazione di quelle professionalità che, irraggiandosi dai grandi modelli, trovavano poi gli itinerari minuti, ma più pervasivi, del dettaglio ornamentale, dell'oggetto, delle materie lavorate[24] (fig. 4).

Vale la pena accennare ad alcune tra le loro componenti più "riconoscibili" e tali da configurarsi quasi come parti di un "sistema linguistico". In *primis* la costruzione in mattoni «scoperti», ovvero l'opera fittile che nel corso dei secoli aveva variamente «rosseggiato» in terra lombarda, come avevano scritto nel 1823 i fratelli Gaetano e Francesco Durelli, pittori e architetti, professori all'Accademia di Brera, nella loro magnifica pubblicazione *La Certosa di Pavia descritta e illustrata*[25]. Un apprezzamento dell'architettura lombarda già traguardante verso il bramantesco, ma ancora caratterizzata da ampi paramenti laterizi che con «incomparabile amabilità» di effetti, accoglievano innesti di materiali, tessiture, tecniche e colori diversi, al fine di scongiurare la monotonia dei «campi troppo vasti», grazie alle terrecotte di vari profili, alle pietre e ai marmi con differenti lavorazioni, alle parti intonacate, affrescate, graffite[26].

Tra questi l'ornato in cotto «stigma tipico dell'arte edilizia lombarda», poiché «in nessun'altra regione – eccetto forse l'Emilia – questo materiale si era palesato tanto utile e aveva vestito tanta bellezza»[27]. L'opportunità del suo *revival* era già stata avanzata nella prima metà del secolo XIX dalla rivista "il Politecnico" di Carlo Cattaneo quale possibile saldatura tra le ragioni della storia e le ragioni dell'industria, tra una vocazione stilistica a lunga durata e la persistente vocazione produttiva delle fornaci in terra padana[28]. Si auspicava cioè un ricongiungersi di passato e presente, di bellezza e utilità che, nella seconda metà del secolo, ditte come quella dell'ingegnere cremonese Giovanni Repellini, titolare di uno «stabilimento ceramico a vapore», sembreranno rappresentare al meglio, eseguendo le cornici per le grandi finestre del Castello «in esatte riproduzioni e imitazioni dell'antico», ma anche fabbricando industrialmente per l'uso moderno mattoni forati, volterrane e tavelloni[29]. Un imprenditore attivo, si potrebbe dire, sia nel «finimento», sia nel «rustico delle fabbriche», sia nei cantieri del restauro monumentale (oltre al Castello, la Certosa di Pavia e Santa Maria delle Grazie), sia nell'edificazione di nuovi palazzi, ville, case di affitto, edifici scolastici, istituti religiosi, contrassegnati dalle modulazioni di un neosforzesco che poteva adattarsi alle diverse gradazioni di reddito.

Altra componente dello "stile" era la decorazione a graffito, incisa sull'intonaco ancora fresco con un semplice chiodo e con «spigliata ingenuità di mano», come osservava Beltrami, attratto dalla schiettezza, dall'economia, dall'adattabilità di un ornato semplice, ma di sicuro effetto nel vivacizzare l'uniformità delle pareti, ammorbidire le linee architettoniche e «completare» le superfici in cotto nel modo «più naturale e efficace»[30]. «Il suo ufficio è sempre utile, il suo effetto è sempre sicuro», gli farà eco nel 1914 Piero Portaluppi dissertandone su *L'architettura del Rinascimento nell'ex ducato di Milano*: «sia che le sue tonalità delicate si sposino ai forti toni del cotto; sia che i suoi tratti servano a interrompere lo squallore delle superfici intonacate. Allora, coi semplici suoi graffi, esso figura sulle pareti delle costruzioni come una tappezzeria, distendendosi in modo uniforme, riquadrandosi in modeste fasce ricorrenti […] sormontando porte e incorniciando finestre»[31].

23 Cfr. Moretti 1897; Beltrami 1916. Sullo stretto rapporto tra la scuola e le raccolte museali del Castello Sforzesco, cfr. Salsi 1997: 22-29.

24 Annoni 1907: 428-430.

25 Durelli, Durelli 1823.

26 Ivi: 14-15.

27 Portaluppi 1914: 90. cfr. inoltre *Terrecotte* 2013.

28 Di rilievo sono le posizioni di Carlo Cattaneo espresse fin dall'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento, poi riprese nello scritto di De Castro 1865: 282-297. Cfr. inoltre Mongeri 1868: 404-412.

29 Cfr. Pubblicità Repellini, 1895.

30 Beltrami 1900: 50.

31 Portaluppi 1914: 107.

Alla pittura «a buon fresco» spettavano le credenziali di un prestigioso e antico mestiere, nonché le virtù della fantasia e della varietà entro una gamma di soluzioni comprendenti dagli schemi più elementari e le forme più stilizzate ai soggetti più vicini all'arte pittorica: il tutto «con fresco sapore di originalità e desiderio studiato di grazie»[32].

Essenziali e distintivi erano gli «scarlioni» bianchi, neri, rosso morello, a linee ondulate o aguzze, chiare e scure, «più d'ogni altri» prevalenti «nelle sale principesche della Rocca Giovia». Si trattava di un decoro facile, quasi «più da imbiancatore» che da pittore e che, tuttavia, rispecchiava l'antica «insegna blasonata dei Visconti a fasce ad onde di quei colori», e creava sulle pareti gli sfondi più adatti ad accogliere le «stoffe ed arazzi, le panoplie d'armi […], gli stipi e tabernacoli» che solevano arricchire gli ambienti ducali»[33]. Da queste nobili sale, gli scarlioni passeranno a ravvivare ambienti meno elitari, presentandosi sia negli interni, sia negli esterni dell'*Aedilitia Mediolanensis*: nei fregi e nelle fasce sottogronda, nelle sottolineature degli innesti architettonici di portici e torrette, nelle campiture ad intonaco attorno alle ghiere degli archi in cotto.

Evidentissima era poi l'origine sforzesca delle pitture con le «costellazioni» e i numerosi «fiammanti» che disponevano stelle e soli a lunghi raggi su volte e pareti; e ancora i rosoni e gli scudi, le cartelle, le sigle e le iscrizioni che i restauri riportavano alla luce o riproponevano e attualizzavano come tramiti di verità storiche, raccontando le tappe dell'architettura, segnalando le parti originali e quelle rifatte, omaggiando i cittadini mecenati dei lavori, donando al monumento valori di continuità e di stratificazione nel tempo. Dai muri restaurati trasmigreranno facilmente a quelli appena costruiti di nuovi edifici, diventando evocazioni allegoriche, motti e aforismi di buon auspicio, semplici e anche ingenue patenti di nobiltà storica ad uso di moderni proprietari.

Tra stilizzazioni geometriche e libertà figurative il Castello restaurato si configura quindi come un proficuo «campo di attività» per numerosi e valenti pittori e decoratori. Basterà qui segnalare il nome di Ernesto Rusca, particolarmente apprezzato da Luca Beltrami per la «capacità e l'intuito» a «penetrare nel sentimento […] del medio evo e del rinascimento»[34]. A lui si devono le decorazioni di reminiscenza bramantesca della Ponticella di Lodovico il Moro, di alcune sale della Rocchetta, della Sala Castellana nella Torre del Filarete, degli affreschi sulla facciata della casa rinascimentale di via Bassano Porrone, ricomposta sul muro interno della cortina nord nella Corte Grande del Castello. Soprattutto gli si deve la Sala delle Asse: la decorazione e l'ambiente di accento più elevato nel racconto artistico sforzesco. Fu, come è noto, un "rifacimento", condotto forse con eccessivo «intuito», ma tale da consacrare agli occhi della città e del mondo, la validità dell'"operazione Castello", riportando alla luce, sotto il nume tutelare di Leonardo, la magnificenza della corte del Moro e dei suoi artisti.

L'argomento è stato oggetto di numerosi e approfonditi studi, sollecitati anche dalle ricerche per il più recente restauro[35], ma è bene ribadire l'impatto che la sua scoperta ebbe sulla cultura decorativa contemporanea[36]. Inaugurata nel 1902, lo stesso anno dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Moderne di Torino, cioè del più importante ed esplicito evento italiano a favore del modernismo, la Sala delle Asse rispondeva anche alla strategia culturale di Beltrami di sostenere i valori della tradizione e dell'arte italiana nel contesto internazionale[37]. Così che la sua magnifica decorazione vegetale era considerata antesignana dell'ispirazione naturalistica Art Nouveau e testimonianza "inoppugnabile" di un primato artistico nazionale, messo in discussione dalle istanze di rinnovamento a oltranza. Alla sua inaugurazione (10 maggio 1902), il sindaco di Milano Giuseppe Mussi affermava esser stato «il sommo Leonardo […] un vero precursore di quell'arte floreale» della quale i «nostri tempi e i paesi d'oltre Alpi vorrebbero dirsi inventori», come se il Castello degli Sforza e di Leonardo facesse da leva sia per ritrovare nel passato una propria eccellenza, sia per rilanciare la tradizione in chiave moderna e spendibile nel progetto contemporaneo[38].

32 A.A. 1917: 5.

33 Sant'Ambrogio 1910: 467-468.

34 Beltrami 1903a: 15. Su Rusca cfr. Selvafolta 2005b; e i contributi di De Palma 2017 e 2018-2019; da ultimo il saggio della stessa autrice in questo volume.

35 Tra i quali cfr. Palazzo, Tasso 2017.

36 Cfr. Selvafolta 1997b e 2005b. Poi, nello specifico Tosi 2017 e 2018-2019.

37 Beltrami 1902.

38 *Cronaca cittadina* 1902: 216.

Dopo la sua apertura, la Sala delle Asse entra frequentemente negli orizzonti decorativi dell'epoca, sia con riprese letterali, sia come spunto per nuove creazioni. Un esempio dovuto allo stesso Beltrami è la pregevole «Vetrata dei Pavoni» progettata per gli interni di villa Mosterts a Somma Lombardo, presente all'Esposizione di Torino del 1902[39] e realizzata dal laboratorio milanese di Giovanni Beltrami. Composta di vetri smaltati colorati, vetri bianchi e vetri di alabastro, ingloba nel disegno motivi classici e suggerimenti modernisti dentro a un serrato avvitamento di foglie e di rose, di rami incurvati e di nastri attorcigliati, dove si riconosce lo svolgersi delle traiettorie leonardesche: quasi uno 'spicchio' della volta castellana e del «suo rigoglioso e elegante intreccio»[40].

Nella stessa esposizione era inoltre presente la sala da pranzo prodotta dal mobiliere milanese Ugo Ceruti e disegnata da Gaetano Moretti: contrassegnata da mobili e *boiserie* a fitti intagli di motivi vegetali, decori a ornati geometrici e, soprattutto, da un «graticcio» di stucchi a rilievo con cordicelle e nastri dorati svolgentesi su pareti e soffitto come un «pergolato» attraversato da ramoscelli di ulivo, motivi di ghirlande e *ramages*, quasi "maglie sfuggite" all'intricata foresta leonardesca[41]. Nel lungo articolo che Luca Beltrami dedica a questo ambiente, si apprezzava il modo in cui Moretti aveva integrato l'ornato all'architettura, rispettandone i «valori gerarchici» e quei principi di equilibrio (appartenenti a tutte le epoche) che testimoniavano di un «bisogno di rinnovamento» non immemore del «sussidio e guida» offerti dal «patrimonio delle forme già concrete d'arte»[42].

Non sfuggirà il senso di un commento che esplicitamente, e non diversamente da Camillo Boito[43], assegnava alla storia e al suo «patrimonio di forme» un forte ruolo educativo e progettuale, connettendo «il ricordo del passato con l'intuito dell'avvenire»[44] e, implicitamente, confermando il successo del castello milanese quale ispiratore di "nodi" virtuosi tra la memoria e il progetto.

Artefici, progettisti, realizzazioni: alcuni esempi neosforzeschi

Nella sala da pranzo progettata da Moretti le decorazioni parietali erano state eseguite da Ernesto Rusca, il cui ricchissimo curriculum professionale si dirama in molteplici percorsi e si dissemina in una quantità di interventi grandi e minuti non sempre facili da ricostruire. Egli, come già accennato, fu un professionista di notevole successo tra Otto e Novecento, dotato di una mano agile e di un'immaginazione versatile in grado di affrontare diversi soggetti e maniere stilistiche, ma con una evidente attitudine a «penetrare nelle forme e nel sentimento» dell'arte lombarda. Rusca agì principalmente nel solco di un *milieu* culturale dove l'emergere dei temi della conservazione e del restauro, della decorazione e del progetto e il loro riversarsi nelle aspettative d'*élite* come del gusto diffuso, creavano convenienti opportunità di lavoro e circostanze favorevoli al formarsi di speciali sodalizi professionali. Egli interpretò ai livelli più alti la figura dell'artefice che in questi anni andava conquistando un proprio "statuto" se non ufficiale, tuttavia qualitativamente riconosciuto e la cui "crescita" artistica e tecnica era spesso correlata alla "crescita" intellettuale e professionale degli architetti.

A parte il rapporto con Luca Beltrami, particolarmente intensa fu la collaborazione con Cecilio Arpesani, ingegnere civile di formazione politecnica, attivo soprattutto come architetto nel campo dell'edilizia religiosa e civile[45]. Allievo di Camillo Boito, Arpesani progettò con una peculiare, meglio dire esclusiva, inclinazione medievalista che, in consonanza con le idee del maestro, poteva svolgersi dal bizantino al romanico, dal gotico all'«ingenuo '400», modulandosi in una lingua duttile e varia, ricca di parole e di frasi, libera nella sintassi, immaginosa ed esatta, poetica e scientifica: una sorta di metalinguaggio dove, secondo Boito, si distingueva

39 Cfr. *Torino 1902* 1994: 355, 617-618.

40 L'espressione è di Annoni 1917: 5.

41 Beltrami 1903b: 25-32.

42 Ivi: 31

43 Il rapporto tra storia e progetto è argomento centrale della sua riflessione e della sua didattica, per cui rimando a Boito [1880] 1988, *passim*.

44 Beltrami 1903b: 31.

45 Per Cecilio Arpesani (1853-1924), cfr. da ultimi Selvafolta 2023a e 2023b.

l'idioma particolarmente efficace della cosiddetta «architettura lombarda»[46]. Tra le sue virtù vi erano la verità costruttiva, la ricerca di accordi tra la parte «simbolica» e la parte «organica» dell'edificio, la consonanza tra estetica e tecnica, tra il decoro e l'economia, nonché il merito di essere «compiutamente e incontrastabilmente italiana»[47]. A questo orizzonte culturale, con l'eccezione di alcuni "sconfinamenti" verso il rinascimento toscano[48], Arpesani rimase sostanzialmente fedele e si capisce come Ernesto Rusca fosse tra gli artefici da lui più apprezzati, con il quale intrattenne un rapporto continuativo e improntato a reciproco rispetto.

A parte gli edifici religiosi dove l'adesione allo «stile lombardo» era assolutamente rispettosa dei modelli storici, nell'edilizia privata, e soprattutto nelle residenze di campagna, Arpesani propose una personale elaborazione, oscillante tra il romanico e il rinascimento, tra la fortezza e la dimora con soluzioni diversamente articolate a seconda dei luoghi e delle circostanze. Un accenno meritano quindi le "ville e villini" contrassegnati da una sorta di neosforzesco "domestico", affabile e vivace con elementi costanti di riconoscimento: dalla muratura in mattoni paramano a vista con inserti di pietra chiara, dalle logge alle bifore, dal decoro ad affresco al graffito…. Ovvero le componenti di un'«espressione lombarda» che, guardando al passato castellano sforzesco, garantiva la «perfezione» dell'opera «nel suo vero stile»[49].

Tali la villa di Carlo Ricci al Montevecchio di Samarate e il contemporaneo «villino» di Pietro Cattoretti a Casorate Sempione, entrambi in provincia di Varese, costruiti per due famiglie di imprenditori nei primissimi anni del Novecento[50]. Di fatto piccoli "manieri", pur se privi di improbabili tratti fortilizi con il loro pittoresco corredo di pietre inespugnabili, archi ogivali e feritoie, torrioni e merlature. Certo non mancano accenti "feudali", tra i quali spicca principalmente la torre: un "accessorio" a cui i proprietari non sanno rinunciare, ma che Arpesani tratta sostanzialmente come un belvedere, trasformando l'antico sguardo difensivo nella moderna contemplazione del paesaggio. Sigla di entrambi è sempre la struttura in laterizio a vista, considerata anche una qualità "morale" dello stile: un modo di costruire «schietto e amico della verità», poiché, aveva sottolineato Boito, «i materiali son quel che paiono» e hanno il merito di associare il decoro all'economia[51] (fig. 5).

Committente di villa Ricci, la più nota delle due realizzazioni, è il titolare di una prospera industria di cappelli monzese, originario di Samarate, la cui figura di *self-made man* è emblematica di una classe imprenditoriale che alimenta un nuovo mercato di dimore di campagna, dove le "sembianze" neosforzesche entrano in sintonia sia con i caratteri ambientali pedemontani, sia con le aspirazioni di una borghesia di solida ricchezza, desiderosa di costruirsi attestati di "nobiltà" e di blasone sociale. Cecilio Arpesani è attento a questo intreccio tra ragioni economiche e funzionali, culturali e psicologiche, per il quale il "neostile" appare particolarmente adatto in termini ambientali-paesaggistici, tecnico-costruttivi, estetico-simbolici.

Egli affida a Rusca tutte le pitture a «buon fresco» che dispiegano fuori e dentro l'edificio un *décor* in «stile lombardo» adeguandolo agli spazi, agli usi, alle gerarchie dell'abitare e alle ambizioni del proprietario, ma senza abbandonarne i tratti caratteristici e l'efficacia comunicativa. I colori accesi, la diversità dei motivi, i motti, le figure allegoriche e gli emblemi, propongono una versione un po' favolistica, forse volutamente ingenua, dell'ornato sforzesco con motivi geometrici, «tinte spiccate», scudi e cartigli, festoni di frutti e fiori, gigli e stelle dorate, lacci e nastrini, abbreviazioni e scritte allusive: un intero repertorio che si adatta alla dimensione "familiare", praticabile e accessibile del gusto storicista (fig. 6).

A Milano un esempio particolarmente interessante è il «villino» Hoepli del 1895: una residenza definita in «stile del Risorgimento», ovvero in quello stile del «Quattrocento lombardo» che nella sua denominazione si colorava anche di accenti patriottici o, comunque, di omaggio alla storia del luogo, particolarmente convenienti a un imprenditore straniero che a Milano aveva costruito la sua fortuna[52]. Situato ai confini del nuovissimo parco Sempione, «collo sfondo delle Alpi» e vicino al Castello Sforzesco, il "villino" di 28 stanze,

46 Boito [1880] 1988: 19.
47 Boito [1880] 1988: 19.
48 Ad esempio, la villa per Rodolfo Sessa a Cremella, per la quale si veda: Ferrari 1892: 1-4.
49 Milano, CASVA, Archivio Cecilio Arpesani, *Copialettere*, vol. 7, 11 giugno 1898.
50 Cfr. *Villino Ricci* 1902: 59-60; *Villino Cattoretti* 1903: 21; Selvafolta 2023b: 48-57.
51 Lettera di C. Boito al sindaco di Gallarate, 24 ottobre 1867, cit. da Patetta 1997: 67.
52 Cfr. *Il Villino Hoepli* 1896: 33-34; *Individuus* 1896: 81-82.

apparteneva infatti al notissimo editore-libraio Ulrico Hoepli, giunto nel 1870 dalla natia Svizzera e fondatore di un'attività che aveva incontrato a Milano un ambiente culturale particolarmente ricettivo.

I suoi manuali dedicati ai mestieri e alle professioni, ai materiali, ai processi industriali, all'arte edilizia, all'ornato e alle arti applicate, ma anche le sue pregevoli pubblicazioni tecnico-scientifiche e storico-artistiche con speciale riguardo al patrimonio milanese-lombardo, rappresentano una sorta di "monumento" editoriale all'istruzione e alla conoscenza. Non a caso, allo scadere dei venticinque anni di attività, Ulrico Hoepli dedicò il catalogo delle sue pubblicazioni al «pubblico italiano», per esprimere la gratitudine verso il paese che lo aveva accolto e di cui aveva seguito «il meraviglioso progresso delle scienze, delle lettere, delle arti», «parallelamente al suo risorgimento politico e civile»[53].

Anche l'inaugurazione del villino coincise con il 25° anniversario della casa editrice e, a sua volta, può essere letto come un tributo al paese e alla città d'elezione. La casa è un "racconto sforzesco" che si svolge tra i mattoni a vista e le pietre scolpite, tra i graffiti, i fregi e le effigi di uomini illustri alla corte di Lodovico il Moro, dipinti a «buon fresco» da Ernesto Rusca nella fascia sottogronda della torretta: in evidente rimando al Castello, custode della memoria cittadina, che il villino proiettava nell'attualità urbana con una colorata evocazione della sua storia (fig. 7) Dotato di ogni agio e confort, costruito con sistemi innovativi, il villino era stato progettato dall'ingegnere civile Carlo Formenti, professionista di successo e professore al Politecnico di Milano, autore, tra l'altro, del fortunato manuale *La pratica del fabbricare*, pubblicato da Hoepli in due volumi e due «atlanti» splendidamente illustrati che hanno rappresentato un punto di riferimento per diverse generazioni di allievi e progettisti[54].

L'accenno a Formenti e al suo ruolo di insegnante, suggerisce un brevissimo inciso sulla formazione degli ingegneri e architetti al Politecnico di Milano dove, nei decenni tra Otto e Novecento, permane l'influenza di Camillo Boito. Numerosi elaborati di allievi preparati per gli esami finali di Architettura a inizio Novecento, rivelano echi dei suoi insegnamenti nelle proposte di edifici residenziali urbani o di sedi di uffici e manifatture che sfruttano il ricco frasario di decorazioni, tecniche e materiali dell'«ingenuo 400 lombardo», mentre i programmi delle gite e delle «escursioni scientifiche» indicano, tra le mete preferite e ricorrenti, monumenti come Santa Maria delle Grazie, Chiaravalle, la Certosa e il Castello Visconteo di Pavia, la Vigevano bramantesca e, a intervalli regolari secondo il procedere dei lavori, il cantiere di restauro del Castello Sforzesco di Milano[55].

C'è da pensare che durante il viaggio di studio del 1911 a Roma per i 50 anni dall'indipendenza nazionale, gli studenti del Politecnico fossero preparati ad ammirare (oltre che "decodificare") il padiglione espositivo della Lombardia che, in base al programma delle mostre regionali, concentrava in un'unica costruzione "porzioni" dei monumenti più rappresentativi dei suoi territori[56]. Di fatto un *mixage* di luoghi, architetture e decorazioni, che accoglieva l'eterogeneo e lo componeva in un unico insieme, allo stesso modo in cui l'intera esposizione romana intendeva valorizzare e armonizzare le disparità culturali e geografiche delle regioni all'interno del "racconto" unitario.

Progettato dall'architetto Adolfo Zacchi, già allievo di Gaetano Moretti all'Accademia di Belle Arti di Brera, il padiglione comprendeva monumenti dal romanico al rinascimento considerati «i periodi più salienti nella evoluzione artistica della Regione»[57]; e presentava parti dell'Arengario di Monza e della Casa dei Missaglia; del castello di Malpaga e del castello di Pandino, della villa alla Bicocca di Sesto San Giovanni e di palazzo Fodri a Cremona, del «pergolato della Certosa di Pavia» e della facciata del Duomo di Como, oltre a diversi «motivi» tratti da edifici di Castiglione Olona o da Palazzo Besta di Teglio (figg. 8-9).

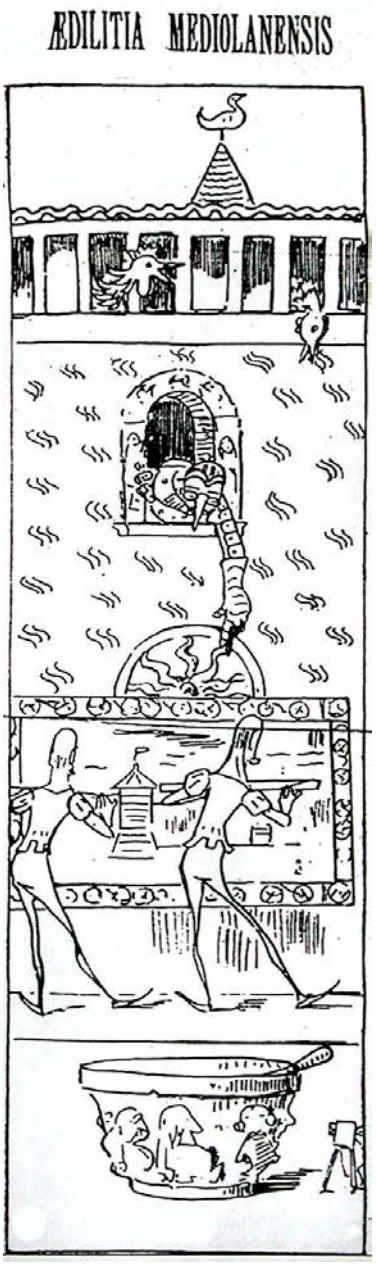
Un autentico *pastiche*, un "capriccio", un mosaico di tessere diverse e una molteplicità di innesti piuttosto sconcertante persino nel paesaggio plurimo dell'Esposizione. L'ingegnere Luigi Angelini sulle pagine di "Empo-

53 *Catalogo Cronologico* [1896]; *Tecnica e bellezza* 2008.
54 Formenti 1893-1895.
55 Cfr. Selvafolta 2012.
56 Cfr. Selvafolta 2013; *La Lombardia* 1911; Zacchi [1911]. Per le esposizioni del cinquantenario cfr. *Roma 1911* 2011.
57 Cfr. Zacchi [1911].

rium" giustificava tali commistioni pensando alla cultura italiana come un continuo fluire e convergere di esperienze artistiche che si erano variamente incorporate al tessuto delle città e dei loro monumenti[58].

Da alcune note del viaggio di studio[59] possiamo inoltre presumere che gli studenti politecnici visitarono con interesse il padiglione lombardo trovandovi numerose reminiscenze dei corsi e delle visite alle architetture storiche della regione; mettendosi alla prova nel riconoscimento dei singoli pezzi e nel confronto tra finzione e realtà, forse con un certo senso di compiacimento nei confronti di una città e una regione caratterizzate non solo dal «turbinio» delle imprese economiche, ma anche da una ricca «eredità» di arte e di storia. Poiché anche Milano e la Lombardia avevano «un passato!».

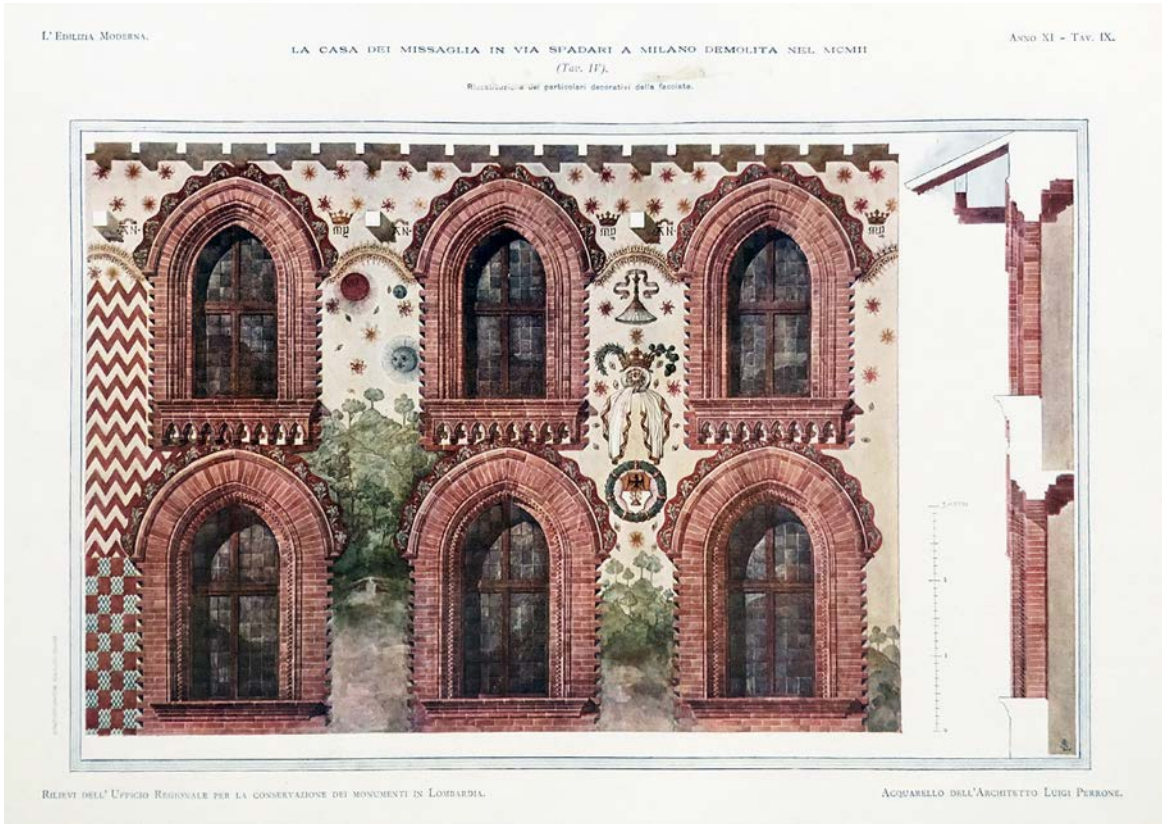
58 Angelini 1912: 18.
59 Selvafolta 2013: 60-64.



1. *Aedilitia Mediolanensis,* vignetta del "Guerin Meschino", 29 settembre 1895



2. Copertina di "Mediolanum", vol. II, Milano, Vallardi, 1881



3. *La casa dei Missaglia in via Spadari a Milano demolita nel MCMII*, "L'Edilizia Moderna", 11, 1902, fasc. 2-3, tav. IX



4. Dettagli di superfici e decorazioni nel Castello Sforzesco di Milano (© Ornella Selvafolta)



5. Cecilio Arpesani, *Prospetto laterale di Villa Ricci a Samarate*, 1899-1901, Milano, CASVA, Archivio Cecilio Arpesani



6. Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione della sala del camino di Villa Ricci a Samarate*, dell'ingegnere Cecilio Arpesani, 1899, collezione privata



7. Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione della torretta del Villino Hoepli a Milano*, dell'ingegnere Carlo Formenti, 1895-1896, collezione privata



8. *Il Padiglione Lombardo alla Esposizione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia*, Roma 1911. Fotografia di Achille Ferrario. Da Achille Zacchi, *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911,* Milano, s.d. [ma 1911]



9. *Loggiato superiore di Palazzo Fodri a Cremona nel Padiglione Lombardo*, Roma 1911. Fotografia di Achille Ferrario. Da Adolfo Zacchi, *Il Padiglione Lombardo a Roma nel 1911*, Milano, s.d. [ma 1911]

MODERNITÀ RINASCENTE.
PRINCIPIO ED EPILOGO DEL "NEO-BRAMANTESCO" NELL'ARCHITETTURA LOMBARDA

Michela Marisa Grisoni

Dominare un lungo periodo, cercando l'alfa e l'omega del "neo-bramantesco", è impresa molto temeraria; come lo sono tutte le ricerche che attraversano brutalmente il mutare delle intenzioni e delle interpretazioni. Con quanto segue si tenta di cogliere quanto meno l'evoluzione di un termine che, dalla teoria alla pratica, riappare, non di rado ambiguamente, a segnare, indirizzare o soltanto stimolare i modi del costruire e del restaurare in terra 'lombarda'. L'attenzione è riposta su alcune figure tramite le quali si percorre l'Ottocento, scavallandolo.

Nascita di un circolo intorno ad una cattedra di estetica

È una riappropriazione già matura del cosiddetto 'genere bramantesco' quella che affiora in alcuni testi pubblicati nella prima serie de "Il Politecnico" di Carlo Cattaneo (1801-1869). È noto che intorno al politico di orientamento repubblicano, si raccolse una redazione vivace e piuttosto eterogenea[1]. Fu davvero un focolaio di idee, tra le quali emerse prestissimo anche l'importanza del tema del restauro dei monumenti. I contributi apparsi sulla rivista furono fondamentali per presentarlo come un intreccio di questioni[2]. Compare infatti nel primo numero del periodico un articolo fondamentale in questo senso dal titolo *Del ristauro di alcuni edifici di Milano:* una critica principalmente rivolta ai restauri del tamburo della cupola di Santa Maria presso San Celso. Privandolo dei suoi originali capitelli marmorei bramanteschi, cioè di quel «genere che forma anello fra gotico antecedente e il redivivo romano», rimpiazzati da «un solo modello uniforme» in granito[3], si sostituiva di fatto la varietà del rinascimento lombardo (i capitelli erano «tutti di vario disegno») con una pratica uniformità ottocentesca sprezzante della storia, della forma e della sostanza dell'edificio. L'articolo appariva in forma anonima. Molti scritti coevi alla direzione di Cattaneo, in bilico tra illuminismo e romanticismo, rivelano accenti patriottici assenti nella seconda serie; quella successiva all'Unità d'Italia, in cui la sua stessa figura pare offuscata se non sopraffatta da più riconoscibili protagonisti della cultura tecnico-scientifica. Viceversa, prima del 1848, quegli accenti imposero agli autori di proteggersi nel nome collettivo; ma ai contemporanei, non sfuggì che dietro all'accesa e precoce invettiva contro la manomissione dei monumenti patrii vi fosse Francesco Durelli (1792-1851).

Che dietro a questo scritto vi fosse Durelli è già stato frutto di ipotesi, soprattutto per via delle relazioni dello stesso autore sui restauri di Santa Maria presso Celso conservate proprio nell'archivio di Carlo Cattaneo e datate al 1837[4]. Ad avvalorare definitivamente la paternità del testo, soccorre un testo di Giuseppe Mongeri (1812-1888). Scritto non casuale per i rapporti personali tra Durelli e Mongeri – dei quali si dirà tra breve – e per l'occasione in cui venne redatto. Risale infatti al 1863, quando, inaugurandosi il Museo Patrio di Archeologia, Mongeri ricordava l'amico Durelli, pubblicista sferzante le cui parole arrivarono al pubblico anche, e per l'appunto, «coì suoi scritti sul restauro di alcuni patrii monumenti pubblicati nel primo anno del Politecnico

1 Cargnelutti 1978; Colombo, Montaleone 1993.

2 [Durelli] 1839a; [Durelli] 1839b; Durelli 1841 (1843): 217. In un clima di auspicata emancipazione dai governi stranieri, i monumenti – rispettati, recuperati, restaurati – contribuivano a rafforzare un'identità unitaria propria. Emblematico il caso degli Archi di porta Nuova – luogo di orgogliosa affermazione dei confini municipali – la cui conservazione, oltre a contrastare una fuorviante idea di progresso, parve una dichiarazione di indipendenza (Boriani 2012: 205-208).

3 [Durelli] 1839a: 60-61.

4 De Stefani 2014: 64-66.

(1839)» [5]. Sicuramente in accordo con Carlo Cattaneo[6], Durelli si era fatto dunque interprete e precursore di questioni – la tutela dei monumenti ma anche l'autenticità del manufatto architettonico – che passarono attraverso l'opera ideale e materiale di Bramante[7]. O meglio, di tutte le figure e sfumature autoriali sotto le quali andavano rubricandosi le opere attribuite ai vari Bramanti e Bramantini; figure multiple create nel XIX secolo sotto le cui etichette si inseriva tutta l'architettura lombarda del XV secolo, fino all'invenzione funzionale di un indistinto "genere bramantesco" e dell'aggettivo sostantivato "bramantesco" *tout-court*[8].

Disegnatore e incisore abilissimo nonché illustratore dei monumenti milanesi e lombardi rinascimentali in collaborazione con il fratello Gaetano (1795-1855)[9], Durelli era un 'prodotto' dell'Accademia di Brera dove si formò, nell'ornato con Giocondo Albertolli e nella prospettiva con Giuseppe Levati. Fu allievo brillante i cui profitti sono documentati da premi, riconoscimenti e menzioni su un lungo periodo (1809-1820); a comprendere quindi anche il pensionato romano (1815)[10]. Nel 1822 'aggiunto' alla scuola di figura, già dal 1819 affiancò Levati in quella di prospettiva. A lungo ne fu il supplente (1824-1837), poi ne ereditò l'incarico (1838) mantenendolo fino alla morte (1851). Quel corso era molto importante: alle lezioni di prospettiva assistevano anche gli scenografi, e al docente – quindi lui stesso tra 1838 e 1851 – era affidato quello supplementare, obbligatorio per i giovani ingegneri che dopo la laurea universitaria aspirassero ad ottenere anche il diploma di architetto[11]. In questo senso l'insegnamento di Durelli è stato decisivo per la generazione successiva di artisti, architetti e ingegneri braidensi; e si sarebbe rivelato innovativo rispetto a quello di Levati almeno lungo due direzioni: perché cercò «di superare le divisioni fra discipline che invece erano convergenti […] quali appunto la scuola d'ornato e quella prospettica» e perché tentò «di trovare nuovi contenuti stilistici e di gusto» guardando con interesse al Medioevo e al Rinascimento[12]. Docente autorevole ma anche consigliere facente funzione di segretario dell'Accademia di Brera, Durelli fu inoltre introdotto nella commissione edilizia di pubblico ornato della città già nel 1835, entrandovi ufficialmente l'anno successivo, in sostituzione dell'anziano Paolo Landriani[13].

Gli scritti affidati da Durelli a "Il Politecnico" appartengono quindi alla fase di consolidamento di una posizione molto influente. Tale la recepirono i contemporanei; non solo Giuseppe Mongeri (1812-1888) ma anche Pietro Martire Rusconi (1785-1861). Mongeri nell'elogio funebre lodò l'insegnante, rammentandone il lavoro di «riconversione teorica» nel senso di una completa riformulazione della finalità e della modalità didattica dell'insegnamento. Emerso il bisogno di preparare figure capaci di coniugare vari aspetti del progetto (struttura e decorazione, forma e funzione ma anche passato e presente) in un percorso di formazione atto a creare un professionista poliedrico se non ancora politecnico, versato tanto nelle arti liberali come in quelle meccaniche, si costruì un programma che intensificò l'importanza del rilievo architettonico, delle ricostruzioni archeologiche, delle realizzazioni prospettiche di edifici monumentali[14].

Più avanti, quando un contesto politicamente mutato consentì di indirizzare più liberamente la tutela dei monumenti verso una forma figurata di 'riscatto' nazionale (1863), Mongeri, come osservato, attribuì con fermezza a Durelli la paternità della citata anonima invettiva contro certi restauri obliteranti. Non vi era infatti

5 Mongeri 1863: 80. Dello stesso Durelli era pure il testo sui progetti della piazza del Duomo ([Durelli] 1839b), come indicato dalle carte dello stesso Cattaneo, cfr. D'Amia 1999.

6 Dezzi Bardeschi 2003.

7 Come Giuseppe Sacchi (1804-1891), scrittore prolifico e pedagogo attivissimo, che accolse queste tematiche nel discorso letto alla Società di incoraggiamento (1845) subito pubblicato (Sacchi 1845) e successivamente argomentato per commentare la tentata istituzione, sul modello di quella viennese ma anche a Milano, di una Commissione volta a conservare i monumenti storici della monarchia (Sacchi 1853); idea che naufragò per il prevalere di un ideale nazionale italico.

8 Giordano 2014.

9 Durelli, Durelli 1823; *Le fabbriche* 1840-1864, II [1840], tavv. I, III, IV, V; Arrigoni, Bertarelli 1931, n. 1859. Per la presenza del fratello Gaetano all'Accademia di Brera, cfr. *Atti Accademia* 1838: 18; Fiorani 1993a: 187.

10 Fumagalli 1836: 14; *Atti Accademia* 1838: 229; per i diversi premi e i riconoscimenti *Estratto* 1820: 28-29; *Guida alle sale* 1823.

11 Tea 1941: 88.

12 Fiorani 1993a: 186.

13 D'Amia 2021: 80. Affermato architetto scenografo, autore o curatore di riedizioni di reputati trattati in materia, Landriani (1755 o 1757-1839) ebbe un ruolo non secondario all'interno dell'Accademia braidense, della quale fu membro (dal 1801) e candidato alla cattedra di architettura alla morte di Giocondo Albertolli. Nella commissione di pubblico ornato sedeva fin dalla sua istituzione (1807) (Mezzanotte 1966; Catini 2004: 531).

14 Mongeri 1852: 109. Per la formazione della figura di architetto cfr. Ricci 1992: 259.

più ragione di proteggere con l'anonimato il sostenitore di quella architettura locale di primo 'risorgimento', e i molti «frutti» maturati dal suo esempio, come Luigi Bisi (1814-1886), i fratelli Angelo (1804-1874) e Domenico (notizie 1827-1881) Brusa, Giovanni Brocca (1803-1876), Alessandro Sidoli (1812-1885), Luigi Baj (?-1843)[15]. Dal 1844 segretario dell'Accademia Braidense e professore di estetica, Rusconi diede di Durelli il medesimo ricordo aggiungendo che lo stesso Mongeri fu alunno del «perseverante e sottile investigatore delle scienze prospettiche»[16]. Quanto a Rusconi, nel 1844 era subentrato ad Ignazio Fumagalli (1778-1842); colui che del corso di estetica braidense aveva "architettato" l'intera struttura quando gli fu affidata la nuova cattedra sortita dalla revisione degli insegnamenti da cui nacque anche la Scuola del paesaggio (1838); così spiega proprio Durelli, suo supplente durante gli allontanamenti per malattia di Fumagalli, mettendo in luce la continuità della loro azione[17].

Questi avvicendamenti ci consentono di affermare che intorno al corso braidense di estetica si creò una sorta di circolo. Per circa un ventennio, tra la fine degli anni Trenta e la soglia del 1859, restò riconoscibile il programma dettato da Fumagalli il quale, in carica dal 1818, in occasione del discorso annuale per l'assegnazione dei premi del 1838, mentre annunciava il significativo «accrescimento di cariche insegnanti» dovuto alla riforma dell'Accademia, ripercorse la storia dell'Istituto enfatizzando i nuovi ruoli, i collegamenti tra le diverse scuole, gli obbiettivi da perseguire; ribadì che agli allievi si garantiva un «insegnamento basato sugli elementi del Barozzi da Vignola e su Vitruvio Pollione, rispetto alla parte più scientifica» ma nel farlo accennò di tutta fretta alla scuola di architettura, allora già passata a Carlo Amati. Piuttosto, segnalò la scuola di ornato, già affidata a Ferdinando Albertolli subentrato allo zio Giocondo, lasciando così trapelare l'auspicio che gli insegnamenti di architettura, di ornato e scenografia convergessero perché «il disegno della parte ornamentale è elemento dell'architettura».

Essenziale, all'interno di questo quadro, lo studio della prospettiva – «figlia dell'ottica e della geometria, collegata per affinità di linee specialmente all'architettura, sussidiaria alla pittura»; scienza «studiata fino dall'epoca anteriore a Leonardo da Vinci, e da questo studio ebbero i Lombardi grido di valenti»[18]. Si trova così, a lungo meditato e a valle di un itinerario ventennale, un interesse per un passato e un periodo in particolare, che riflette i binomi di estetica ed etica, sensibilità storica e coscienza civile, ma anche di novità e tradizione, cambiamento e durata e, sul piano compositivo dell'architettura, una germinale lettura del rapporto tra ornamento e struttura. Tanti temi quindi, sui quali si riverberano le diverse tensioni del momento: da un lato, la frizione tra la cattedra di estetica e la Scuola di Architettura[19]; dall'altro, e non meno importante, la situazione politica.

Un principio più che uno stile

La riflessione si impostò fondendo estetica ed etica; dunque, il dibattito, ivi compreso quello sul restauro, coinvolse non solo architetti o accademici ma anche giuristi e filosofi. Si proiettò nei monumenti/documenti l'identità locale, prima che nazionale, proponendo di conseguenza di preservarli dalla dispersione come atto che giovava alla cultura patria. Le figure che si dedicarono a raccogliere le memorie del passato non erano più solo antiquari e collezionisti ma i cultori di scienze nuove, come l'archeologia[20]; tutti si rivolsero alla ricerca delle vere radici, taluni anche con intenti di rivalutazione e rinascita, tra riscoperte e revival. Scrive infatti ancora Mongeri riferendosi proprio a Durelli: «precorse tra noi quei severi ed illuminati studi architettonici ed archeologici che si vanno ora da tutti e dovunque animosamente coltivando» e «fattosi sapiente illustratore del Duomo, della Certosa di Pavia, contribuì a ricondurre in favore le soavi e caste inspirazioni del Quattrocento»[21].

15 Mongeri 1845b: 728.

16 Rusconi 1853: 19-20. Mongeri nel 1854 è titolare della cattedra di estetica all'Accademia di Belle Arti di Brera, della quale fu segretario e presidente dal 1855 al 1859, succedendo a Francesco Hayez, mentre dal 1878 al 1888 ricoprirà la cattedra di Storia dell'arte. Per la sua feconda attività pubblicistica ma non solo si rinvia a Squizzato 2007; *Le raccolte storiche dell'Accademia* 1997. Per il lavoro sul catalogo dei monumenti condotto collaborando con Giovanni Morelli invece Leonardi 2020.

17 Durelli 1841 (1843): 205-210.

18 Fumagalli 1838: 17-24.

19 Ricci 1997a; D'Amia 2002.

20 Tra le molte figure si propone, ad esempio, il caso di Ercole Ferrario (Grisoni 2013).

21 Mongeri 1852: 109-112.

I rilievi della Certosa di Pavia, pubblicati nel 1823 con il fratello Gaetano[22], preceduti da quelli di Santa Maria delle Grazie, all'interno della raccolta di Ferdinando Cassina, contribuirono certamente, già dagli anni Venti, all'esaltazione dell'architettura del periodo[23]. Indicarono un rinascimento pre-sforzesco e lombardo, testimonianza di una cifra costruttiva locale[24]: un'espressione multiforme cui attinse anche Bramante, «cavando dal Gotico dominante l'architettura italiana»[25]. Le illustrazioni di entrambi i Durelli, accompagnate dagli scritti del solo Francesco, manifestarono la considerazione riservata a quella particolarissima Milano signorile; altra rispetto all'interesse per il Rinascimento accertato altrove[26]. Si ipotizzarono con forza, e un certo campanilismo, che vi fossero stati i "bramanteschi" e non solo Bramante; come sostennero, tra gli altri, i docenti, gli Albertolli e il citato Fumagalli, in particolare, il quale nel 1826 invocò la reintroduzione della «bramantesca leggiadria»[27] riconoscendo che «fu sotto il governo degli Sforza e pel magistero de' Bramanteschi che Milano videsi abbellita di non poche fabbriche si pubbliche che private, i cui avanzi spiano ancora tutta la leggiadria e l'eleganza dello stile»[28]. Senza farne motivo di una totale ribellione al classicismo imperante, reclamò una maggiore varietà e ricchezza decorativa; chiese una sintesi di tradizione e innovazione che doveva assicurare agli ornati un posto non accessorio, ponendoli dentro gli ordini convenzionali ma dando adito a soluzioni più elastiche e quindi flessibili, ibride e quindi varie[29] (fig. 1).

Contributi recentissimi ci aiutano a cogliere le ricadute di questi orientamenti nei progetti per Milano proprio e già dagli anni Venti dell'Ottocento anche quando non realizzati; certi 'fallimenti'[30] non affondarono infatti l'emersione di un linguaggio architettonico di cui Durelli si fece non solo promotore in sede accademica ma anche difensore in Commissione d'ornato[31]. Il caso della facciata su giardino di palazzo Confalonieri, in contrada del Monte di Pietà, di Gaetano Casati (1843)[32], per esempio, mentre svela le irremovibili reticenze di Giacomo Moraglia, Francesco Peverelli e Carlo Amati, rispetto all'introduzione del genere lombardo o bramantesco, ci consegna la seconda delle arringhe di Durelli[33]: una difesa convinta del revival verso un "neo-bramantesco" di cui oramai si stavano facendo sostenitori anche altri[34], inasprendo il conflitto latente nelle Scuole dell'Accademia braidense e tra quelle di Prospettiva e di Architettura, in particolare; cioè tra Durelli e Amati, con inevitabili ricadute sui concorsi[35].

Durante la Restaurazione l'esaltazione di un linguaggio bramantesco prese una sua strada associandosi ad una maggiore esuberanza decorativa. Ne derivarono la rivalutazione del carattere artigianale del prodotto di architettura e della manualità degli esecutori (testimoniata dalla produzione laterizia quattrocentesca e propizia agli architetti-artigiani cresciuti a cavaliere tra le arti); ma anche la formulazione di un linguaggio capace di interpretare nuovi funzioni; la ricerca di uno 'stile' adatto a rappresentare se non un'identità italiana almeno capace di farsi espres-

22 Protagonista di una fortunata carriera a Ginevra dove si trasferì nel 1826 perché incaricato nella locale *École d'ornement* che lascerà nel 1848 (Fumagalli 1838: 18).

23 Lodi 2014: 33-34.

24 Rusconi 1853: 18-19; D'Amia 2021: 83; Della Torre 1989: 124-137.

25 Durelli, Durelli 1823: 5.

26 Mangone 1997; Pane 2016.

27 Fumagalli 1826a: 125. Sul problema dei molti Bramanti si rinvia a Giordano 2014.

28 Fumagalli 1826b:14.

29 Ricci 1997a: 67.

30 Quali l'adattamento del Salone dei giardini pubblici a Teatro diurno, secondo i due progetti predisposti da Paolo Landriani nel 1825-1827 e nel 1829, e il palazzo della Fabbrica del Duomo in Camposanto, progettato da Pietro Pestagalli nel 1837 (D'Amia 2021: 80).

31 Quando si tratterà del palazzo in contrada Cusani, commissionato nel 1824-1825 a Pestagalli dal conte Giuseppe Cagnola (*Le fabbriche* 1840-1864, II [1840], tav. 41), e della casa del conte Carlo Taverna (poi casa Ponti) in contrada dei Bigli, progettata e realizzata da Luigi Baj nel 1841 o della facciata del palazzo di Ippolito Gaetano Ciani in corso di Porta Orientale, presentata nel 1842 da Gaetano Casati, realizzata ma poi perduta.

32 Comprendente sia Casa Ponti, restaurata nel secondo Ottocento, che palazzo Confalonieri, dove nel 1932 interverrà Alessandro Minali rispettandone i fronti esterni e confrontandosi consapevolmente con il neo-bramantesco per codificarne uno proprio nel solco del neoclassicismo modernista del Novecento milanese.

33 Intendendo come prima il citato preveggente corpo di scritti del 1839 per "Il Politecnico".

34 Come Pietro e Giuseppe Pestagalli (D'Amia 2012).

35 Nelle frizioni tra i membri della Commissione d'Ornato rivive infatti la polemica sorta tra Landriani e Amati, professore di architettura dal 1817 al 1852, cui si imputava il prolungato irrigidimento della scuola milanese su posizioni di un insoddisfacente neoclassicismo (Ricci 1992: 253-281; Castiglioni 1998-1999; Tondo 2000-2001; ma prima ancora Mongeri 1845a: 133).

sione di un modello politico (federale) giustificato da una geografia di piccoli Stati storicamente fondata ed esito di contaminazioni, cioè contatti e relazioni, diverse e uniche da rispettare. La ricerca di una nuova espressività in verità esplorò una pluralità di riferimenti. Il "genere bramantesco" stesso era, per alcuni, unione di stili: lo sfarzoso Moresco, il Gotico e gli elementi antichi di cui si riteneva si fossero entrambi rivestiti allo scadere del XV secolo[36]. Nella cultura del momento un genere così inteso attecchì facilmente. Vi si ritrovava il rigore delle proporzioni e il gusto per la magnificenza, proprie della classicità greco-romana, ma anche la spiritualità del Gotico.

A questa riflessione, come accennato sopra, non erano inoltre estranee la geometria descrittiva e la prospettiva, in particolare: materie scientifiche che fornivano all'architettura regole numeriche e non più empiriche per il controllo della forma, per il governo della struttura. In questo dibattito il recupero del passato non si realizzò quindi né in chiave romantica né banalmente antologica. Gli stili del passato subentrarono come una varietà di soluzioni cui attingere 'astrattamente' e non per trarne forme predefinite da replicare. Dirimente l'affermazione di Durelli sull'età presente, fatta «per abbracciare con larga e generosa astrazione le idee di tutti i popoli e di tutti i tempi»[37]. L'uso del termine astrazione non è casuale. Non si trattava infatti di replicarli; né di preferire il "genere bramantesco", o di fare un uso capriccioso dello stile. Un conto poi era completare la preesistenza rispettandola, agendo come sotto dettatura dell'edificio stesso a comporre nel suo stesso linguaggio. Altro, progettare qualcosa di nuovo, partendo dalla funzione ed eventualmente riflettendo sul carattere da imprimere all'edificio.

"Bramantesco" o à la Bramante?

Percorrendo il secolo, il termine "bramantesco" comparve così molto ambiguamente; sia per indicare ciò che davvero si riferiva al maestro, sia quanto gli si poteva anche solo avvicinare o dirsi della sua stessa epoca. Gli studi su Bramante, cui si aggiungono, confondendosi, le opere genericamente indicate come bramantesche, nonché quegli edifici caratterizzati da decorazioni in cotto, ponevano continuamente nuovi problemi di attribuzione[38]. Lo stesso Mongeri nel 1846 etichettò "bramantesco" il cortile di casa Taverna ipotizzandone l'attribuzione[39], salvo ricredersi venticinque anni dopo[40]. Fattosi più maturo ed esperto, ma soprattutto coinvolto nel restauro della facciata della chiesa agostiniana di San Marco al fianco di Carlo Maciachini, stava lui stesso sperimentando, come altri, quanto fosse rischioso permettere ad una "storiografia preconcetta" di guidare la mano dei restauratori. Non poche per lui furono le occasioni di scontro sul terreno della critica[41]. Reintegrato in Accademia per tenere la cattedra di storia dell'arte[42], pubblicherà con l'editore Ulrico Hoepli un album di disegni commentati rivolto agli architetti[43]. In assenza di appunti, ma confortati dai programmi del suo insegnamento, le fitte pagine della premessa e il corredo grafico ci illudono di assistere alle lezioni del corso braidense che teneva ormai quasi da un decennio. Dell'architettura lombarda del Quattrocento scriverà, infine:

36 *I cinque ordini d'architettura* s.a. 1841 (stampato nel 1843): 125.

37 Durelli 1841 (1843): 217. Trascritta nel testo intitolato *Sulle tendenze delle arti nel secolo decimonono. Prelezione al secondo corso d'Estetica dell'architetto F. Durelli* pubblicato nel sesto volume (datato al 1841 ma stampato nel 1843) di "Il Politecnico" (pp. 205-218). Gli stessi assunti paiono ribaditi, con finalità chiaramente didattiche, nella recensione (s.a. 1841 [1843]), pure apparsa in quel volume (pp. 125-126), de *I cinque ordini di architettura di Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi* rappresentati dai disegni di Giovanni Battista Berti e spiegati, ovvero «ridotti a chiara lezione» da Francesco Durelli, per l'editore Vallardi, nel 1842 (Durelli 1842).

38 Risalgono a questo secondo periodo gli studi di Burckhardt ma anche gli scritti di Luigi Tatti, Girolamo Luigi Calvi, Antonio Caimi e Tito Vespasiano Paravicini oltre ovviamente alla prima edizione (1870), a cura di Carlo Casati, del manoscritto di Venanzio De Pagave (1722-1803) già precedentemente rielaborato nelle note di due edizioni delle *Vite* di Vasari; quella senese del 1791-1794 a cura di Guglielmo Della Valle (tomo V, 1792, pp. 156-164) e quella milanese nella serie dei Classici Italiani (1807-1811) (Ricci 1997a: 74-90; D'Amia 2021: 87).

39 Mongeri 1846: 742. Sull'origine rinascimentale di palazzo Taverna si rinvia a Giovanelli, Repishti 2020.

40 Mongeri 1872: 467.

41 Come quelle di Paravicini che, avviatosi a rilevare i monumenti del Quattrocento lombardo, respinse le ipotesi avanzate da Mongeri circa l'attribuzione a Bramante delle chiese di San Satiro (Paravicini 1877: 580) e di Santa Maria delle Grazie (Paravicini 1879: 216). Qui, in particolare, egli sosteneva che «i timpani delle finestre bifore della cupola e delle edicole sono alla foggia lombarda, sistema non mai seguito da Bramante».

42 Incaricato nel 1878 (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Carpi E IV 23) è ancora in ruolo quando viene a mancare, nel gennaio del 1888.

43 Mongeri 1887. Si tratta di un abaco di quaranta tavole, per un totale di 315 disegni, illustrativi degli «Stili architettonici, dimostrati in ordine storico dai più remoti tempi all'età presente» preceduti da uno denso testo a suo nome.

> Nella media Italia il Rinascimento tocca l'apogeo, mercè tre o quattro sommi ingegni, di cui il Bramante può aversi per la sintesi: nella parte superiore, dov'egli si formò, meno nella inferiore, dove arrivarono assai limitate le sue influenze, si hanno esempi vari e impareggiabili di questo stile tutto eleganze e profumi, sfoggiato e misurato nel tempo istesso; e fin là, dove la materia fa difetto allo scalpello, si volge alla terra cotta e vi getta un nembo di fiori delicati e gentili[44].

Nella tavola di corredo - la XXX, Stile del *Rinascimento II Italia superiore* - proporrà: la Certosa di Pavia, la parte absidale esterna di Santa Maria delle Grazie («architetto ignoto»), il palazzo comunale di Brescia («stile di transizione»), un settore del fregio di palazzo Mozzanica a Lodi («stile delle terre cotte»), i pilastri della sacrestia di San Satiro («opera certa di Donato Bramante»). Di tre dettagli uno solo viene etichettato di «stile bramantesco»: uno dei capitelli del cosiddetto Broletto Nuovo di Milano[45] (fig. 2).

Su questo edificio Mongeri aveva ragionato a lungo. Il palazzo, già proprietà di un capitano visconteo (il conte di Carmagnola), poi dimora sforzesca ricostruita nell'ultimo decennio del XV secolo per volere ducale e assegnato alla favorita Cecilia Gallerani da Ludovico il Moro, era diventato infine sede amministrativa del Comune di Milano[46]. Prima della menomazione provocata del nuovo tracciato della via Broletto, Mongeri aveva visto il palazzo ancora integro adibito a sede dell'Intendenza di Finanza; distinguendo le parti più antiche da quelle più recenti dell'edificio, fu colpito dalla «suprema bellezza e grazia di invenzione e d'esecuzione»[47] dei capitelli che reputò «frutto» dell'arte sforzesca, confrontandoli con quelli del palazzo arcivescovile[48], evocando i nomi di Mantegazza, Cazzaniga, Busti, Solari, Caradosso, Dolcebuono, Fusina, Briosco, Amadeo, senza scordarsi di precisare già allora che «fin là dove la materia fa difetto allo scalpello, si volge alla terra cotta». Alludere all'uso delle terre cotte non significava solo ammirare ma accorgersi di «uno stile che merita la più alta considerazione», perché potrebbe offrire «concetti bellissimi alla nuova architettura civile»; a patto che non degeneri nell'esuberanza fine a sé stessa; come nelle ottocentesche case Brambilla o Ciani – qui apertamente criticate[49]. Riproposto a distanza di anni, in un contesto politico e socio-economico mutato e attraverso l'informazione quotidiana che era espressione della classe agiata conservatrice ("La Perseveranza"), questo messaggio – inneggiante la reintroduzione della terra cotta in edilizia – raggiunse proprio la società lombarda che finì per promuovere l'industria locale dei laterizi ornamentali con ricadute tanto sull'architettura che sul mondo delle arti decorative. Mongeri contribuì ad accostare quanto da farsi a quanto fatto; progetti per il futuro e prodotti del passato, indifferente o inconsapevole degli equivoci storiografici.

A favorire la successiva babele di riferimenti e revival concorse il fatto che di Bramante restava ancora in dubbio quasi tutto[50]: si distingueva un periodo lombardo di formazione (sotto l'influenza di Bramantino alla corte viscontea-sforzesca) da quello romano successivo e più maturo[51]; si identificava e difendeva un ridente «italiano» come espressione di una scuola di architettura che, abbandonando il Gotico, assicurò alla decorazione maggiore leggiadria e ai volumi una concezione massiva[52]; si negava il primato della 'rinascenza' a Filippo Brunelleschi[53]. Per questo si auspicava di approfondire, raccogliere e documentare «tutto ciò che spetta alla storia

44 Mongeri 1887: 12.

45 Le tavole disegnate sono con tutta probabilità dell'incisore di origini berlinesi Richard Bong (1853-1935).

46 Rossetti 2014: 436-438; *La scultura lapidea* 2012-2015, III (2014), 438-448, nn. 1390-1409; Rossetti 2019c.

47 Mongeri 1872: 422.

48 Confutò sia Giacomo Filippo Besta che Paolo Morigia citandolo (Morigia 1592: 144) e così dimostrando di avere avuto accesso al frammentario manoscritto del noto: *Dell'origine e meraviglie della città di Milano* (Mongeri 1872: 423).

49 Mongeri 1872: 487.

50 Nel corso del secolo si ridiscussero tutte le opere accreditate dalla letteratura odeporica (Bianconi 1787, Borroni 1808): l'arco marmoreo in palazzo Serbelloni, il Lazzaretto, la chiesa e il portico di Santa Maria presso San Celso, l'interno di San Nazaro Maggiore, la chiesa di Santa Caterina, la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, la canonica e il monastero di Sant'Ambrogio, la cupola di Santa Maria delle Grazie. Si contribuì inoltre a dipanare l'interpretazione equivoca portata da Francesco Milizia, complici gli spostamenti dell'urbinate, che addirittura triplicava il nome parlando di: Bramante da Milano, Bramantino, Bramante da Urbino, per un esame approfondito della questione si veda Giordano 2014.

51 Landriani 1830: 368-369.

52 Sacchi 1833: 156.

53 [Landriani] 1827; Tondo 2002: 371-384.

di Bramante e de' varj Bramanti»[54] ma anche alla scuola leonardesca e a quella lombarda[55], e si proponeva di comporre e definire un catalogo di Bramantino[56]. Il secolo cioè trascorse discutendo l'esistenza di una Bramante prima di Bramante[57]; il tutto mentre si alzavano grida d'allarme ogni volta che un restauro minacciava gli originali[58], benché si reputasse corretto – con un pregnante francesismo – che il restauratore agisse *à la Bramante*.

Si produsse così un'idea articolata e malintesa di un genere neo-bramantesco: iniziative genericamente neo-rinascimentali che spesso sovrapponendosi agli originali esprimevano in primo luogo il desiderio di esaltare il primato di Milano e della sua *high society* presente rimirandola nei riverberi del suo splendente passato signorile e ducale; un'attitudine, consapevolmente revivalistica e particolarmente sentita quanto a farsene committenti furono coloro che si reputavano gli aventi titolo per diritto di nascita. Gli esempi sono numerosissimi. Viene facile ricordare Somma Lombardo e Carlo Ermes Visconti[59]. Ma ancora ad inizio Novecento anche il cugino, Guido Visconti di Modrone, chiese ai fratelli Turri, pittori di Legnano, una variante locale dei nodi leonardeschi: intrecciandoli cioè alle imprese della sua casata conferita del titolo ducale[60] (fig. 3).

Contemporaneamente però, pure un imprenditore di origini austro-ungariche – Ermanno Mosterts – affidò al più affermato architetto milanese del momento, Luca Beltrami, e ad un ingegnere, Luigi Repossi, la costruzione della propria villa: una sontuosa residenza posta sopra un poggio, rispondente ad ogni *comfort* dell'epoca nelle forme di un esperanto neo-rinascimentale in cui ad una profusione di pietre ornamentali si accostarono la rivisitazione di intonaci 'graffiti', a sgraffito e a fasce – sottogronda o marcapiano – figurate e per lo più fiorite[61].

A richiedere queste architetture fu una società in cui l'aristocrazia desiderosa di sopravvivere ai mutamenti in corso si lasciò letteralmente prendere per mano da borghesi rampanti (industriali, commercianti, banchieri, editori) che presto divennero i capostipiti di nuove dinastie e imprese. L'intera provincia milanese, proprio l'area corrispondente ai confini del Ducato - a comprendere anche il Canton Ticino e quella parte dell'Oltrepò in cui si era spinta l'interferenza ducale - è tuttora punteggiata di esempi, che restano tuttavia solo lontani parenti del linguaggio di Bramante e della «meglio gioventù» che gli girava intorno nel suo apprendistato milanese[62].

L'autentica «famiglia bramantesca» appare totalmente stravolta e, nella migliore delle ipotesi, decisamente allargata ad includere tutt'altre discendenze: esiti neo-bramanteschi di seconda generazione ma anche neo-sforzeschi e neo-leonardeschi da guardare con molta cura, caso per caso, anche per scovare e distinguere nei falsi, le citazioni colte dalle repliche più ridondanti. Si tratta di un patrimonio edilizio vario e vasto; un diffondersi di villini borghesi presto guardati con sospetto da una nuova generazione di architetti[63] e ora segnalati con preoccupazione (perché per lo più non tutelati e quindi a rischio se non già internamente molto manomessi); ma anche scuole e palazzi pubblici, opifici e stazioni, cappelle cimiteriali e chiese. Ci si potrebbe così soffermare anche sulla replica della chiesa di Santa Maria in Piazza di Busto Arsizio nel villaggio operaio di Crespi d'Adda dove un altro dei *self man made* evocati da altri nel volume, Benigno Crespi, esportò quasi *à l'identique* il prototipo per porlo al centro di una città ideale di nuova fondazione, ma densa di contaminazioni, che battezzò con il nome della propria famiglia. Affidata all'ingegnere Brunati, nel 1894 la costruzione si presentò nell'antologia di "L'Edilizia Moderna" per l'onesta replica che era; ma nell'approfondire il caso, oltre alla copia dell'edificio, emerge il richiamo ad un modello sociale e produttivo che commissionò il progetto (qui tanto architettonico che urbano; non solo architettura ma anche città ideale), rendendolo espressione delle aspirazioni di un imprenditore

54 Ferrario 1843: 44.

55 Sacchi 1833.

56 Ferrario 1843.

57 Geymuller 1890-1891: 95.

58 Caffi 1889.

59 Già dagli anni Sessanta del secolo promosse la ricostruzione dell'assetto di secondo Quattrocento del castello di sua proprietà culminata nel 1909 rielevando una delle torri (Bricchi 1911; Grisoni 2014).

60 Grisoni 2016.

61 La principale e quotata rassegna di architettura milanese – "L'Edilizia Moderna" – esaltò e reclamizzò i protagonisti del cantiere edile e quindi, oltre a Giovanni Beltrami – autore della vetrata dipinta dello scalone – anche Ernesto Rusca – il restauratore della Sala delle Asse – cui si attribuiscono, sui fronti esterni, una gran fascia a foglie e rami di vite intrecciate e negli interni vari decori tra cui «un intreccio romboidale di corda con nodi di sapore Leonardesco», *La Villa Mosterts* 1903. Per Giovanni Beltrami: Pica 1906: 342-330; Lopez 1932.

62 Martinis 2016: 85.

63 Portaluppi 1914.

di successo[64]. Il restauro cui era stato sottoposto l'originale nel 1876 forse contribuì a fare di quella costruzione una nuova icona bramantesca. Pur essendo pacifico che non fosse opera sua, la piccola cittadina di Busto Arsizio si era infatti riconosciuta espressione del policentrismo del Rinascimento; un satellite di un sistema espanso di nuovi centri del potere oltre le più reclamizzate Firenze, Mantova, Ferrara e Urbino allora tornato *in auge* come avamposto di un fremente industrialismo (figg. 4-5).

Verso l'epilogo

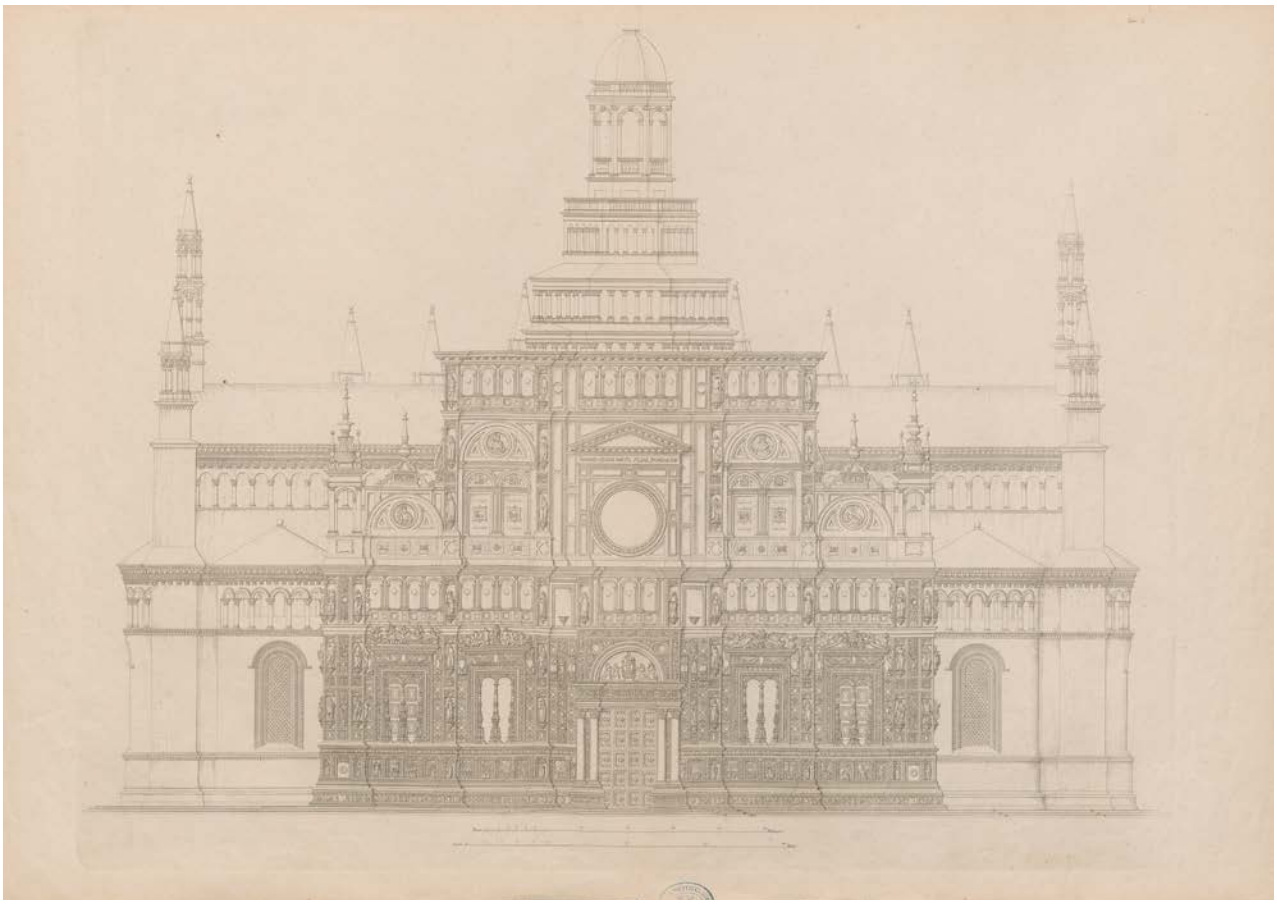
Tra revivals ed eclettismi, originali e copie, maestri e seguaci, così disorientanti, si comprende bene quindi l'invito a distinguere ciò che è autentico da ciò che non lo è affatto, chiedendo ai restauratori di farsi da parte per evitare imbrogli e agli architetti di farsi veramente moderni mettendo l'ornamento a servizio della funzione[65]. Fu il messaggio lanciato attraverso una scuola di architettura che si stava nuovamente riformando, separandosi dall'Accademia degli artisti con tutto ciò che ne seguì: nel rapporto tra le arti e la conduzione del processo edile, ma anche negli insegnamenti e nei profili di docenti e assistenti. Ne era consapevole Mongeri che, suo malgrado, cedette il passo. Nel citato *Album* – uno dei suoi ultimi scritti – afferma infatti:

> gli stili assunsero eguali diritti a considerazioni eguali siccome altrettanti veicoli naturali ad espressione di situazioni diverse nell'ordine ideale; ond'è che queste rinnovandosi o cui vogliasi alludere, gli stili, cui fu privilegio d'averle contrassegnate, si presentano da sé quale il modo per riuscirvi. L'elezione ne è la conseguenza; l'eclettismo il fatto. Non sempre intesa, non sempre appropriata, ma è l'onda questa che, oggi, dilaga[66].

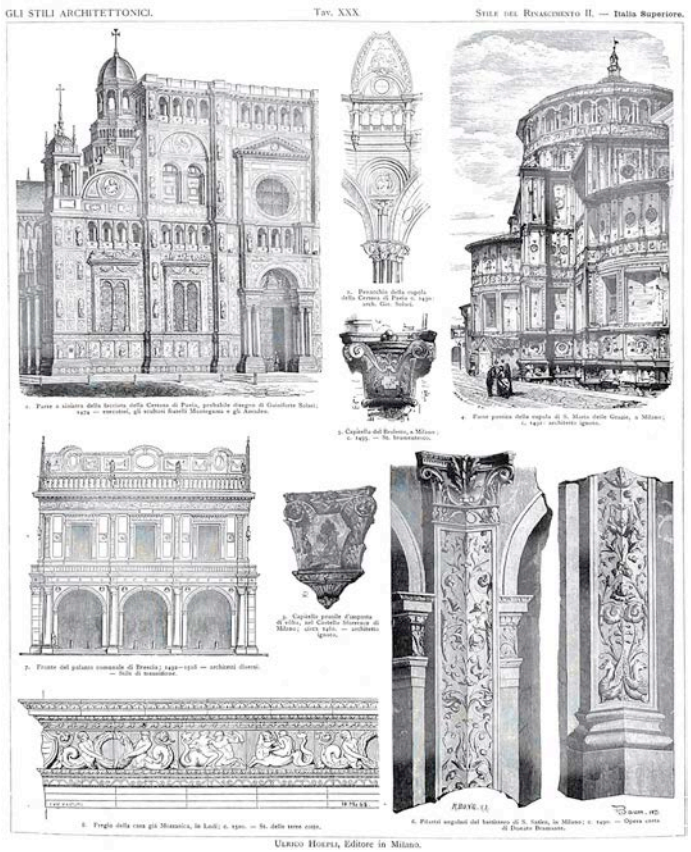
Si prefigurava il superamento di quest'onda, ma non fu immediato e passò per esplorazioni e avanguardie pure guardate con sospetto e ritrosia dai più conservatori. Un distacco più radicale dai lacci del passato e da certe ambigue citazioni bramantesche si augurò ad alcuni architetti lombardi perché si facessero realmente moderni pur senza votarsi ai "razionalismi" nazionali e internazionali o abiurare il passato[67]. Trattare di questo significa però scavallare definitamente il secolo ripercorrendo il Novecento fino quasi alla Seconda guerra mondiale. Cioè passare attraverso le ricorrenze bramantesche del 1914 e dunque le mostre – sia milanese[68] che fiorentina[69] – le conseguenti revisioni[70] e la documentatissima nuova narrazione dell'epopea visconteo-sforzesca, verificandone l'impatto sul gusto del momento[71].

Questo però, davvero richiederebbe un cambio di passo anche per presentare tutta un'altra classe di protagonisti e, con riferimento agli architetti, quelli addestrati a guardare e trattare l'edificio come un organismo e gestire la struttura come un ornamento. A questa nuova generazione, di architetti ma anche restauratori, professionisti ma anche docenti, Bramante si presentò come un modello sempre vivo: «lirico creatore delle idee architettoniche più alte e grandiose, il patriarca a cui risale in tutte le sue espressioni l'architettura del Cinquecento in Italia»[72]. Nell'anno del quarto centenario della sua morte, trionfava il Bramante romano e maturo le cui architetture si giudicavano di una «forza» ed «imponenza straordinarie […] sì che sembra quasi impossibile [scriveva ancora Gustavo Giovannoni] ravvisarvi lo stesso autore che a Milano ideò la sacrestia di San Satiro ed a Roma il chiostro della Pace»[73].

64 Beltrami 1894.
65 Boito 1886: 481.
66 Mongeri 1887: 12.
67 Nezi 1932: 68.
68 *La mostra bramantesca* 1914: 460.
69 Dami 1914; Salmi 1914.
70 Venturi 1914.
71 Malaguzzi Valeri 1913-1923; cfr. *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014.
72 Giovannoni 1914: 195.
73 Giovannoni 1914: 192.



1. *Facciata della Certosa di Pavia*, in Gaetano e Francesco Durelli, *La Certosa di Pavia descritta ed illustrata*, Milano, Giuseppe Civelli, 1863, tav. A



2. *Stile del rinascimento II – Italia superiore*, in Giuseppe Mongeri, *Gli stili architettonici*, Milano, Hoepli, 1887, tav. XXX



3. Fratelli Turri, *Nodi leonardeschi,* 1903, Somma Lombardo, castello Visconti di San Vito, già ala Visconti di Modrone (foto Michela M. Grisoni)

4. *Chiesa di Santa Maria di Piazza, Busto Arsizio*, in Gustavo Strafforello, *La patria, geografia dell'Italia. Provincia di Milano*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1894, p. 271





5. Chiesa del Santissimo Nome di Maria, Capriate San Gervasio, Crespi d'Adda, 1892, consacrata nel 1938 (foto Archivio Storico di Crespi d'Adda Ing. Giovanni Rinaldi)

CULTO, USI E SIGNIFICATO DEL RINASCIMENTO NEL COLLEZIONISMO LOMBARDO TRA OTTO E NOVECENTO

Alessandra Squizzato

Alcuni caratteri essenziali del fenomeno culturale noto come neorinascimento, per come si è andato affermando in particolare a Milano e nei territori limitrofi nel passaggio tra Otto e Novecento, sembrano essere stati intimamente legati all'ambito del collezionismo e alle dinamiche ad esso connesse: la formazione di un gusto dell'abitare «debitore delle forme del passato»[1], la sperimentazione per la definizione di uno nuovo stile nazionale, l'esaltazione della storia e dei suoi *exempla virtutis* hanno infatti trovato un naturale luogo di gestazione ed elaborazione proprio nelle dimore di alcuni grandi mecenati.

Non è certo un caso se quella che possiamo, a buona ragione, ritenere l'icona di un'intera stagione culturale prendeva vita tra le pareti di casa Bagatti Valsecchi: il celebre *tableau vivant* fotografico delle famiglie Bagatti Valsecchi e Greppi, studiatamente in posa come i duchi nella cosiddetta Pala sforzesca. Si aggiungeva alla composizione l'ulteriore ricercato dettaglio che la figlia di Giuseppe e di Carolina Borromeo, Costanza, vi fosse atteggiata ed abbigliata come la *Santa Giustina de' Borromei* di Giovanni Bellini, il capolavoro rinascimentale probabilmente portato in dote dalla madre alle nozze nel 1882[2].

Molte dovettero essere le ragioni culturali, storiche e fin politiche che permisero di arrivare ad un tale livello di immedesimazione con l'età rinascimentale – certo non privo di una buona dose di ironia – perseguito per di più all'interno di un sentire comune che coinvolse anche altri membri di una medesima *élite* culturale, all'epoca strenuamente impegnati nella ricerca di modelli locali di buon gusto (fig. 1). Tutta Milano pareva del resto «invaghita dei bei tempi andati e del Rinascimento sforzesco in particolare» e questo era testimoniato in più ambiti del vivere pubblico e privato, a livello architettonico, decorativo, museale[3].

È la città raccontata da Raffaele Calzini nel suo celebre *Milano fin de siècle* dove fra le varie notazioni di costume troviamo un eloquente paragrafo intitolato *Anticaglie fra due secoli* dedicato all'importante ruolo svolto entro tale clima dagli antiquari locali, senz'altro voci complementari a quelle dei collezionisti. Si esaltava qui in particolare il nome di Giuseppe Baslini affermando a proposito dei suoi eredi, i Grandi, l'importanza di quanto avveniva

> in quella loro illustre bottega di corso Venezia frequentata come un intellettuale caffè da Luca Beltrami e da Giulio Carotti, da Monsignor Ceriani e dal Cavenaghi. Era una scuola di arte lombarda; perché quegli interlocutori il cui linguaggio accademico era costituto dal dialetto si dedicavano di preferenza a rievocare splendori della corte di Lodovico il Moro o di Francesco Sforza[4].

Secondo l'attenta ricostruzione che di tutta questa stagione ha condotto, a più riprese, Rosanna Pavoni, il recupero del passato, almeno quello dei due nobili fratelli di via Santo Spirito, andava in realtà oltre un semplice allineamento al gusto che si andava imponendo per essere qualcosa di programmaticamente studiato e perseguito, il ricorso ad un modello non solo formale ma più ampiamente culturale ed esistenziale. La scelta per il "Rina-

1 *Milano 1848-1898* 2000: 1.

2 Il caso Bagatti Valsecchi è per la sua centralità in questo volume oggetto di uno specifico saggio da parte di Antonio D'Amico e Aurora Ghezzi, al quale rimando; sul *tableau* Butazzi 1994: 39 e fig. 24; Marani 2014: 110; sulla provenienza del Bellini attestato in collezione Bagatti Valsecchi almeno dal 1882: P.C. Marani, in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003-2004: I, 231-236, n. 298; G. Agosti, in *Restituzioni* 2006: 176-183, n. 30; Buganza 2012: 103-113.

3 Per la citazione Marani 2014: 110; una valida panoramica sul clima vissuto dalla città è delineata in *Milano fin de siècle* 1991, all'interno del volume segnalo in particolare per le dinamiche qui trattate: Bairati 1991; Della Torre 1991; Selvafolta 1991.

4 Calzini 1946; sulla citazione si veda anche Mazzocca 1997: 242; su Baslini: Zanni 2000, e ora l'importante lavoro di Colombi 2021.

scimento puro" fu atto che guardava al presente non semplicemente al passato, scegliendo consapevolmente di celebrare nell'antica corte viscontea e sforzesca quella nuova di Umberto e Margherita di Savoia monarchi dell'Italia unita dal 1878, la cui sede di villeggiatura estiva era fissata a Monza[5]. Perché tale richiamo non suonasse estemporaneo o velleitario era tuttavia necessario che fosse supportato e autorizzato dalla tradizione: il riferimento agli avi materni Borromeo del *tableau* esprimeva di fatto tutta l'urgenza di una perseguita continuità con una stirpe antica di signori «che sola poteva allontanare dalla semplice moda»[6]. La necessità di radicare ogni nuova proposta nella continuità con la storia era ribadita almeno in sede teorica da autori considerati di riferimento per gli studi cittadini dell'epoca come Carlo Romussi e Cesare Cantù[7].

Era stato anche un serrato percorso di studio a favorire la conoscenza della stagione rinascimentale avviato già intorno alla metà del secolo e culminato in quello che possiamo considerare come il parallelo storiografico di questi avvenimenti, la monumentale e forse un po' tardiva, impresa editoriale di Francesco Malaguzzi Valeri a celebrazione del mecenatismo sforzesco[8]. I volumi de *La Corte di Ludovico il Moro* usciti in prima edizione tra 1913 e 1923 furono realizzati, come vedremo, grazie all'alleanza con i collezionisti locali, che avevano messo a disposizione una cospicua messe di opere, nel tempo per svariate ragioni conservate e offerte alle ricerche.

Credo sia corretto guardare a questa particolare congiuntura fra i due secoli come ad un esito non certo occasionale, forse un po' estremo, che ha consapevolmente riannodato fili ed episodi di momenti storici precedenti all'interno di un percorso di lunga durata. L'interesse per il Rinascimento – ed in particolare per la corte visconteo-sforzesca che in Lombardia ne era in qualche modo l'incarnazione storica e quasi "fisica", con ampie tracce di sé lasciate al suolo – scorre, infatti, sotterraneo nella storia della città riemergendo a tratti in momenti di particolare forza, mentre in altri frangenti rimane sopito, legandosi via via a sottolineature di significato anche molto diverse, spesso dovuto a eventi fortuiti come la riscoperta di manufatti e vestigia eccezionali o di documenti inediti.

Fortune di Gaston

Solo un breve cenno ad un caso emblematico di quanto andiamo dicendo, quello del monumento funebre a Gaston de Foix, episodio artistico di grande rilevanza che ha attratto l'attenzione di esperti, dilettanti e curiosi dall'origine fino a tempi recentissimi, per motivazioni anche molto diverse fra loro che hanno garantito il passaggio del capolavoro nel tempo, per quanto in condizioni non certo ottimali[9]. La secolare dispersione che la sepoltura, lasciata incompiuta da Bambaia alla propria morte nel 1528, dovette subire, coincise di fatto con la sua fortuna collezionistica, raccontata già in prima età moderna dalla locale storiografia nonché da testimoni di eccezione come Vasari, la cui menzione forse è proprio all'origine della grande fama dell'opera[10].

Sembra infatti che in parecchi siano accorsi ad accaparrarsi anche un piccolo frammento delle preziose vestigia, precocemente abbandonate, secondo una parabola già iniziata alla fine del Cinquecento con le raccolte di Jacopo Valeri e di Flaminio Piatti, per proseguire poi con i più importanti nomi dell'aristocrazia lombarda, Arconati, Settala, Borromeo, Belgioioso, fino a scomodare i Savoia[11]. Singolarmente la ricollocazione degli avanzi aveva dato luogo in alcuni frangenti a dei veri e propri memoriali, come è il caso del gabinetto ricomposto al Castellazzo Arconati ma anche del parco del castello pavese dei Belgioioso, omaggi resi al culto del giovane eroe morto vittorioso sul campo di battaglia, le cui gesta avevano incarnato tutte le virtù care alla nobiltà.

5 Nella messa a fuoco non solo del caso Bagatti ma più ampiamente del contesto che lo ha generato, gli studi di Rosanna Pavoni e di Cesare Mozzarelli restano tutt'oggi fondamentali, in particolare: *Milano fin de siècle* 1991; Pavoni 1994a; *Reviving the Renaissance* 1997; *Milano 1848-1898* 2000; Pavoni 2003.

6 Pavoni 1994a: 122, 124.

7 Si vedano però le considerazioni svolte in merito da Della Torre 1991: 76.

8 Malaguzzi Valeri 1913-1923; Ferretti 1987: 9-25; per un'ampia e recente disamina: *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014.

9 Posso qui richiamare solo le voci principali in particolare sulla fortuna critica e collezionistica: Agosti 1990: 6-31; Fiorio 1990: 27-70; Zani 2010a; Fiorio 2014: 193-199 e le relative schede nn. 1050-1074, alle pagine 199-227.

10 Borsieri 1619: 67-70.

11 Agosti 1990: 6-22, per la fortuna ottocentesca 23-32; Fiorio 2014: 193-199.

A detta di quanti se ne sono ad oggi occupati, era stato poi l'interesse critico di Giuseppe Bossi a spostare l'attenzione dal soggetto all'autore, inserendo a pieno titolo Bambaia nel suo progetto di ricostruzione storica e museale della scuola artistica lombarda e avviando in tal modo pure il *topos* critico ottocentesco della ricostruzione del sepolcro[12].

Il lungo e travagliato percorso della musealizzazione del monumento o di quanto ne rimaneva, già iniziato negli spazi semipubblici dell'Accademia Ambrosiana, avrebbe occupato i tre secoli a venire entro un difficile equilibrio fra preferenza privata e pubblica tutela, trovando un primo approdo non proprio riuscito ma pure indicativo del valore civile riconosciuto al monumento, nell'*Esposizione d'Arte Antica* del 1872[13].

Non è facile sciogliere il nodo di questa secolare attenzione, ma è chiaro che in essa si stratificano molte ragioni: senz'altro l'altissimo valore estetico e l'estrema perizia tecnica della lavorazione dei pezzi aveva stupito e meravigliato i più, mentre il linguaggio all'antica esibito specialmente nell'apparato ornamentale aveva intrigato le predilezioni antiquarie degli eruditi sei e settecenteschi[14]. La narrazione cosi serrata ed evocativa dei pannelli, una sorta di "historica rappresentazione", aveva inoltre alimentato il culto dell'eroe e la passione per la storia, infine la glorificazione dell'arte locale aveva fatto del suo autore un punto di riscatto del Rinascimento lombardo.

All'interno di questa variegata parabola, del tutto peculiare è poi lo sguardo proiettato sul monumento e il suo scultore dagli artisti, anche a distanza di tempo. Non sorprende troppo l'interesse manifestatovi da Giuseppe Bertini che immortalava Bambaia scalpello alla mano in un quadro storico, già segnalato da Giovanni Agosti: ricco di dettagli, dall'effigie del guerriero nel frattempo finita a Brera alla raffigurazione di uno dei rilievi di Torino, la composizione ben rivela il ruolo fondamentale avuto dal pittore e accademico braidense nei decenni della seconda metà del secolo quale «precursore a Milano di una nuova tendenza del gusto»[15]. Come autore di soggetti storici spesso abbinati a sontuose ricostruzioni d'ambiente Bertini fu, infatti, quasi costretto a recuperare, a corredo del suo atelier di lavoro, oggetti e testimonianze della vita civile delle età precedenti, del Medioevo e del Rinascimento: costumi, arredi, stoviglie, tessuti, frammenti architettonici e decorativi venivano a costituire una raccolta a tutti gli effetti funzionale alla sua prassi artistica rendendolo del pari un esperto conoscitore di antichità, molto attivo sul mercato e a sua volta, com'è noto, consulente di altri importanti collezionisti, di fatto avviato ad una carriera oggi si direbbe da museologo[16]. Questa particolare tipologia di sguardo sui manufatti del passato ci introduce per venire a tempi più vicini al passaggio del secolo ad un'altra figura in realtà assai prossima a Bertini per formazione e affinità, e ugualmente protagonista di una prassi collezionistica assai originale, quella di Lodovico Pogliaghi[17]. Perfetto interprete di questa stagione culturale egli ha intrapreso un dialogo costante con l'antico in tutte le sue forme, frequentando assiduamente musei e raccolte, acquistando per la propria dimora cimeli e reperti di continuo studiati e disegnati per dare vita ad un ampio e originalissimo repertorio ornamentale, ispirato a scrupolo documentario ma anche ad una continua reinvenzione dei modelli all'interno di una «pratica artistica come amorevole scegliere e ricomporre»[18].

Se al Bertini studioso spettava, in collaborazione con Giuseppe Mongeri, l'attribuzione a Bambaia della cosiddetta Madonna Taccioli, proveniente dal disperso monumento Birago e all'epoca conservata in una residenza varesina[19], è a Pogliaghi che si deve una delle più originali reinvenzioni museografiche del suo piedistallo, il cui motivo "palpitante" con la testa di Medusa urlante aveva già attratto l'attenzione di eruditi e decoratori. Egli ne aveva ricavato un calco in stucco, impreziosito da dorature, da inserti in pietre dure e da un'ulteriore cornice a scaglie e lo aveva posto quale basamento di una statua cinquecentesca della *Madonna con il Bambino*,

12 Agosti 1990: 18-22; Zani 2010a: 65-66.

13 Zani 2011; Zani 2013; Zani 2014-2015.

14 Agosti 1990: 7; Carotti 1899: 165 con fig. non numerata.

15 Agosti 1990: 24, fig. 10; Carotti 1899: 165, fig. non numerata; per la citazione Morandotti 2008: 149-160.

16 Mottola Molfino 1982a: 17-19, 35-36; Vicario 1997; sul rapporto tra Bertini collezionista e pittore di storia in particolare Mazzocca 1987: 114-122, 216; Mazzocca 1997, in particolare tav. 85; Pini 1999; Tunesi 2020-2021.

17 Nella ripresa più recente degli studi segnalo: Rovetta 2011; Bosio 2015a; Bosio 2015b; *Aggiornamenti* 2018; Zatta 2021; Amadini 2014; Basso 2014-2015.

18 *Lodovico Pogliaghi* 1997: 12, 18.

19 Vicende ripercorse in dettaglio da ultimo in V. Zani, in *La scultura lapidea* 2012-2015: III (2014), 22-28, n. 843.

oggi attribuita a Gregor Erhart, posta entro nicchia nella sala d'ingresso della sua residenza-museo presso il Sacro Monte di Varese[20] (figg. 2a-2b).

In cerca di modelli

Aiuta a focalizzare almeno alcune tappe di questo percorso di revival rinascimentale un testimone contemporaneo di tale assoluto fervore a cavaliere fra i due secoli: Tito Vespasiano Paravicini, eccentrico depositario del sapere architettonico della sua epoca, che nel saggio intitolato *Palazzi e abitazioni civili* inserito fra le pagine della *Milano Tecnica* dedicava, come è noto, un articolato apprezzamento proprio alla sistemazione di palazzo Bagatti «vero capo d'opera ed un tipo completo delle abitazioni nostre dell'alta società»[21]. Vi si trovano sparse qua e là ulteriori e acute considerazioni sul tema del gusto e del bello, con particolare riferimento ad alcune soluzioni dell'arredo domestico, tema rilevante della breve trattazione: solamente alcune fra le molte menzionate risultavano a suo avviso assimilabili ad una forma raffinata di «vero lusso senza ostentazione con quella ricchezza che non stanca»[22] o ancora «di quel lusso sodo che è sempre di moda perché ha in sé l'intrinseca bellezza e che costituisce il vero gusto artistico e fino di chi è nato e vissuto nell'alta società»[23].

Tali affermazioni un po' estemporanee e non sempre sistematiche si vanno all'interno del testo chiarendo nell'esemplificazione e nelle descrizioni dei vari ambienti trattati – una vera carrellata dell'ampia tendenza eclettica dell'architettura milanese dell'epoca –, come avviene ad esempio con il parere, non del tutto positivo, espresso sulla galleria di palazzo Turati: essa scadeva agli occhi di Paravicini per la pesantezza eccessiva degli arredi come dell'ornamentazione[24]. Al contrario fra le soluzioni più apprezzate vi sono quelle approntate da Emilio Alemagna per il principe Castelbarco Albani – di fatto suo cugino – nelle cui gallerie di disimpegno

> tutto è nuovo e tutto è calcolato per un effetto sorprendente. L'occhio divaga su cento cose belle tutte equilibrate perché nessuna emerge sulle altre; non c'è insomma la messa in scena che incanta a prima vista ma presto riesce stucchevole[25].

Assai ben valutati del medesimo artefice erano inoltre l'ordinamento e l'apparato decorativo realizzati per alcune camere dell'appartamento di Gian Giacomo Trivulzio nel suo palazzo di piazza Sant'Alessandro, sulle quali avremo modo di tornare[26].

Paravicini sembrava cioè voler appuntare nel panorama architettonico a lui contemporaneo diversi registri di valore, indicando fra essi quale punto di riferimento e modello un estremo livello di distinzione nella sensibilità estetica in qualche modo adeguabile non come tentativo o sforzo ma piuttosto quale esito di una consuetudine di vita che solo il tempo poteva conferire. Traspare nei suoi giudizi un certo fascino per l'antica aristocrazia ed il suo stile di vita, guardato nell'ampio orizzonte della grande sperimentazione stilistica in atto come un sicuro modello e approdo:

> l'architetto può avere genio e moltissimo studio eppure certe cose non arriverà mai a intuirle perché non dipendono del gusto individuale ma sono frutto d'una speciale educazione[27].

20 Marelli 2015: 65-66; V. Zani, in *La scultura lapidea* 2012-2015: III (2014), 22-28, n. 843.

21 Paravicini 1885: 354; per alcune considerazioni generali sul saggio: Gallo 2000, I: 91-92; più ampiamente sulla figura di Paravicini: Bellini 2000a con rimando alle ulteriori considerazioni esposte dall'autore in questi atti; inoltre Martinis, Rossetti 2022; Rossetti 2023; Rossetti in questi atti.

22 Paravicini 1885: 345.

23 Paravicini 1885: 353.

24 Paravicini 1885: 344. Si vedano in merito anche le considerazioni di Coppa 2000: 210-211.

25 Paravicini 1885: 353.

26 Paravicini 1885: 353; su Alemagna, De Carli 1989; Luna 2022. Vedi anche note *infra*.

27 Paravicini 1885: 353.

In un ulteriore passaggio del testo Paravicini individuava, infatti, un forte e decisivo momento di cambiamento entro la parabola del gusto milanese proprio nelle due importanti esposizioni pubbliche degli anni Settanta dell'Ottocento, la già citata d'Arte Antica del 1872 e quella d'Arte industriale del 1874: a suo avviso esse avevano sollecitato entro un pubblico più ampio oltre ad un incitamento all'addobbo interno degli appartamenti, assai trascurato nelle età precedenti, una vera e propria esaltazione del passato insieme ad una rinnovata curiosità per gli antichi manufatti[28].

La prima esibizione tenutasi nelle sale di Brera dal 26 agosto al 7 ottobre del 1872 era nata, com'è noto, in seno al più ampio dibattito innescatosi negli ambienti della critica artistica e dell'insegnamento accademico sulla codificazione di uno stile artistico nazionale, ed era stata strenuamente voluta dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti al fine di «alzare Milano sugli scudi della cultura artistica nazionale»[29]. Nel progetto ideativo ed allestitivo iniziale infatti – al comitato esecutivo generale delle iniziative milanesi aveva attivamente partecipato fra gli altri Camillo Boito – si erano rese palesi le aspirazioni del capoluogo lombardo all'interno del processo identitario post-unitario di «illustrare la Scuola lombarda all'epoca Leonardesca comprendendo gli antecessori di questa dal rinascimento dell'arte in poi fino agli ultimi suoi successori»[30].

Nel farsi dei lavori, in realtà, il testa a testa tra istanza storiografica incentrata sulla pittura milanese quattro-cinquecentesca e velleità collezionistica aveva visto prevalere questa seconda: la celebrazione del valore esemplare dei più antichi maestri locali all'epoca conosciuti s'infranse contro il desiderio dei più rinomati donatori di esaltare anzitutto il proprio qualificato mecenatismo, imponendo nel percorso la teoria dei gabinetti collezionistici, secondo le ben note *griffe* nostrane, Borromeo, Poldi Pezzoli e Trivulzio, cui erano dedicate le ultime quattro sale[31].

Nonostante questo imprevisto scivolamento, in realtà come recitava la *Relazione* conclusiva

> si guadagnò l'importante dimostrazione non essere cosi tra noi dominante il disamore per l'arte antica come suona l'accusa di cui siamo fatti segno all'estero per ragioni che è facile comprendere – [con la successiva sottolineatura che] – ancor meglio poi parve chiaro nelle nostre famiglie patrizie e negli agiati cittadini vivere cotesto amore di vita viva e illuminata ed essere generalmente riguardato siccome la migliore prova di severo ed eletto sentire e siccome la più splendida forma di decoro domestico[32].

I modelli del ben vivere e del buon gusto erano stati ampiamente forniti.

L'impostazione dell'esibizione sanciva ormai la crescente attenzione alla stagione rinascimentale locale che di fatto era emersa senza troppi sforzi dalla natura e stratificazione dei vari nuclei collezionistici. La valorizzazione di questa componente aveva dovuto combattere nei decenni della prima metà del secolo contro il prevalente interesse, di una parte almeno della pubblicistica, per l'età di mezzo, esaltata con intento patriottico come quella delle città libere dallo straniero, a tutto discapito del momento signorile ritenuto penalizzante per il popolo e moralmente decadente[33]. Tuttavia entro la parabola che precedette e poi seguì il processo di unificazione la prospettiva era mutata: gli studi filologici di orientamento storico-documentario e di ispirazione positivista avevano trovato nell'età dei Visconti-Sforza un terreno fertile per rivitalizzare la memoria storica lombarda, alla quale si sarebbero poi puntualmente rivolti gli interventi dell'"Archivio Storico Lombardo" a partire dal 1874[34]; un

28 Paravicini 1885: 355: «bisogna qui far notare che fra i molti vantaggi che arrecarono l'Esposizione d'arte antica tenutasi nel palazzo di Brera nel 1862 [sic] e la successiva d'arte industriale tenutasi al Salone dei Giardini Pubblici vi fu quello d'un risveglio pel gusto antico e per gli oggetti artistici».

29 Maiocchi 2001; Morandotti 2008: 255, nota 9, 264-265; Maiocchi 2011; da ultimo, con supporto di nuova documentazione, Rovetta 2013, da cui la citazione (p. 104).

30 *Esposizione d'opere d'arte antica in Milano nel 1872. Regolamento* Milano s.d. cit. in Rovetta 2013: 108-109.

31 Squizzato 2016.

32 *Relazione* 1873: 39-40.

33 Olmi 1983; sul complesso rapporto tra Rinascimento e Risorgimento: Dionisotti [1989] 1998; Vasoli 1989; Ossola 1983. È da notare, tuttavia, l'interesse rivolto alla corte milanese e ai suoi protagonisti da parte di alcuni artisti quali Pelagio Palagi, Giuseppe Diotti, Francesco Podesti che già a partire dai decenni iniziali del XIX secolo la ritrassero in rappresentazioni pittoriche a sfondo storico cfr. Mazzocca 1997.

34 Raponi 1991.

maggior dialogo con l'Europa, specialmente quella di cultura tedesca, aveva accompagnato la fortuna italiana degli scritti di Jacob Burckhardt recanti un canone tutto nuovo e positivo di lettura della società signorile in Italia e della sua civiltà di corte[35]; molte azioni di restauro erano state in parallelo intraprese a tutela di quanto rimaneva delle fabbriche ducali[36].

Un'indagine più ravvicinata su alcuni testi della storiografia locale, come i tre volumi delle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* pubblicati tra 1859 e 1869 da Girolamo Luigi Calvi, ci rivela in realtà che il moto di valorizzazione dei maestri lombardi del Quattrocento si era innescato assai prima, quale portato di interessi eruditi e collezionistici del secolo dei Lumi entro un'ottica di ininterrotta esaltazione della memoria cittadina[37]. Era proprio quest'ultima intenzione ad aver indirizzato lo sguardo su alcuni antichi maestri – Foppa, Bergognone, Zenale etc. – la cui presenza nelle collezioni era almeno inizialmente dovuta non tanto ad una scelta consapevole ma piuttosto a eredità famigliari o magari allo scopo di formare un più completo itinerario storico-cronologico all'interno della raccolta o ancora per un allargamento dello sguardo a partire dai prediletti leonardeschi: è un fatto che poco per volta questi interessi andavano passando da un'élite di collezionisti aristocratici al museo pubblico e alle collezioni dei borghesi[38].

Paravicini aveva nel suo percorso pure sottolineato la particolare rilevanza avuta anche dall'altra esposizione cittadina, quella del 1874, dedicata questa volta alle arti applicate, durante la quale per svariate ragioni l'accento era stato posto sui manufatti di uso più comune appartenenti alle età passate e ai diversi stili che formavano il decoro degli appartamenti della vecchia aristocrazia, talmente attraenti che «era impossibile nel vedere quegli oggetti non cercare di contraffarli o di imitarli»[39]. Il commento, un po' da addetto ai lavori, coglieva un'altra specificità delle dimore dei collezionisti i quali si tenevano a stretto contatto con le attivissime botteghe artigiane del capoluogo lombardo, anche banalmente per problemi legati alla ordinaria manutenzione dei beni in loro possesso. Questa vicinanza e curatela sui pezzi aveva ingenerato, forse soprattutto a partire dai mobili e dagli arredi, anche una forma di contraffazione-nuova produzione, parabola che Enrico Colle ha cosi ben delineato in relazione in particolare allo stipo, forse la tipologia d'arredo rinascimentale per eccellenza:

> ritornata in auge assieme agli intagli e agli intarsi rinascimentali in seguito alle ricerche di facoltosi collezionisti che fin dagli inizi del secolo avevano voluto documentare con spirito enciclopedico attraverso tali reperti la storia artistica della loro città. È dunque probabile che gli intagliatori ed ebanisti milanesi siano stati dapprima chiamati a restaurare i preziosi cimeli e poi sollecitati dalla crescente domanda di simili oggetti abbiano iniziato a produrli[40].

Il richiamo è quasi immediato al precoce cantiere di casa Poldi Pezzoli dove il bronzista ed ebanista Giuseppe Speluzzi nel 1865 restaurava appunto con ampi rifacimenti lo stipo in ferro cesellato e dorato e legno d'ebano acquistato da Gian Giacomo con un riferimento a «Lombardia 1570 ca.»[41]. Come noto vi si adoperavano anche i già menzionati Giuseppe Bertini, attento regista di tutta l'operazione e Lodovico Pogliaghi, da giovanissimo già all'opera nell'ultimo allestimento intrapreso a partire dal 1875 con Poldi ancora in vita, quello del Salone Dorato, espressamente dedicato proprio all'evocazione del Rinascimento[42]. Le campagne fotografiche condotte a fine secolo ci testimoniano un magnifico ambiente destinato ad accogliere i capolavori rinascimentali della collezione, ambientati con pezzi autentici anche negli arredi, quali il cinquecentesco camino in marmo nero, il cassone vicentino del 1510, la cassetta "rinascimentale" del Duprè, diverse cassapanche accomodate e restau-

35 Sulla fortuna italiana in particolare de *La civiltà del Rinascimento in Italia* tradotta nel 1877 a cura di Domenico Valbusa si vedano: Mueller 2002; Cesa 2002.

36 Indicativa la pubblicazione delle *Reminiscenze di Storia e d'Arte nel suburbio e nella città di Milano* nel 1891 ad opera di Luca Beltrami e Diego Sant'Ambrogio, con corredo fotografico a cura di Carlo Fumagalli.

37 Trento 1999; Mottola Molfino 1982a: 24; per uno studio completo e aggiornato su opera e autore ora si veda Battezzati 2019.

38 Mottola Molfino 1982b.

39 Paravicini 1885: 359; sulla mostra: Bairati 1991; Tasso 2012; Tasso 2014; Tunesi 2017.

40 Colle 1999: 147.

41 Zanni 1983: 312-313, scheda n. 5.

42 Sul Salone Dorato: Zanni 1983: 328-329; molti aggiornamenti in Zatta 2021.

rate da Giuseppe Ripamonti e Speluzzi. Vi era pure una scacchiera, omaggio all'aurea età sforzesca, che sulla costa dichiarava la sua appartenenza a «Bernabos Vicecomes Comi 1574» ulteriormente avvalorata all'interno dalla presenza del biscione visconteo[43] (fig. 3). Come di recente puntualizzato da Silvia Zatta e Lavinia Galli mentre le pitture a fresco spettavano qui a Bertini, il giovane Pogliaghi si era speso nella progettazione dell'intero apparato ornamentale, dal soffitto a cassettoni alla grande serliana in stile rinascimentale, dai capitelli dell'arcata ad essa attigua alla balconata bronzea esterna alla grande finestra, al motivo decorativo a grottesca per l'intarsio del pavimento[44].

Nonostante il riconoscimento dell'indiscusso valore artistico di tutto ciò, il complesso decorativo della casa Poldi non aveva ricevuto il plauso di Paravicini che riguardandolo a distanza di un po' di tempo non ne aveva apprezzato l'estremo ecclettismo dei modelli, declinato in stili diversi nelle varie sale e l'attualità del linguaggio:

> le sale ordinate dal Poldi Pezzoli quantunque ricchissime e talune anche molto artistiche non sono ispirate ad un concetto solo: esse si appalesano frutto di fantasia artistica ma tutt'affatto moderna; sono l'espressione d'un amore all'arte ma non all'arte antica […] queste sale cosi ordinate non potevano quindi come infatti accadde destare un grande interesse né infondere nella generalità quel sentimento di rispetto all'arte passata, quella passione alle glorie antiche che ci fa rimpiangere i molti oggetti migrati all'estero che valsero a dare alle altre nazioni quella supremazia nelle industrie artistiche che avrebbe dovuto essere nostro retaggio[45].

Cimeli sforzeschi

Il sodalizio strettissimo tra il mondo degli studi e quello del collezionismo privato milanese fu davvero fondativo per il già citato lavoro di Francesco Malaguzzi Valeri *La Corte di Ludovico il Moro* pubblicato, come noto, da Hoepli in quattro sontuosi volumi usciti a scalare tra il 1913 e il 1923[46]. Quello che veniva celebrato era non solo il Rinascimento lombardo, in aperta sfida ai più famosi di Ferrara e di Firenze, ma il mecenatismo locale passato e presente, laddove la figura di Ludovico il Moro era in qualche modo un archetipo nel quale ancora si poteva riconoscere un'eletta schiera di collezionisti e mecenati locali, senza l'aiuto dei quali la monumentale impresa editoriale non sarebbe andata in porto[47]. I volumi, che testimoniavano una realtà ormai completamente pervasa dal culto sforzesco, erano costruiti su una modalità più rappresentativa che non propriamente conoscitiva[48]: era infatti inscenato una sorta di racconto per figure diretto ad un pubblico piuttosto elevato per linguaggio e per censo, fatto di collezionisti e di eruditi entro un'ottica di reciproca valorizzazione. L'apparato illustrativo, vero punto di forza dell'opera per concorde giudizio anche dei critici successivi, fu concepito come una formidabile vetrina del mecenatismo lombardo.

L'impostazione di tutto il lavoro privilegiava ancora la prospettiva della cultura positivista di fine Ottocento i cui modelli erano stati Lodovico Frati, Henry Thode, Carl Justi, Eugene Muntz e Hans Semper, puntando soprattutto alla rievocazione dei particolari più feriali delle vite dei protagonisti entro la perseguita convinzione che «la nuova e moderna scienza della storia dell'arte debba aprirsi al contesto e alla storia della civiltà»[49].

Soffermandoci ora a guardare soprattutto il primo volume, dedicato appunto a *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento* il racconto si snoda come una mostra di oggetti per i quali è corretto usare la categoria un po' antiquata ma a mio avviso calzante di "cimeli": beni il cui valore al di là di un pregio estetico ed artistico intrinseco risiedeva anzitutto nel legame più o meno esplicito con il soggetto a tema,

43 Zanni 1983: 313, scheda n. 7.

44 Mottola Molfino 1982a: 17-18, 22, 26; Zatta 2021; Galli 2021.

45 Paravicini 1885: 360-361.

46 Bibliografia di riferimento già citata alla nota 8.

47 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), *Prefazione*.

48 Ferretti 1987: 13.

49 Sciolla 2014: 11; giustamente in Tasso 2014, si richiama la suggestione della ricostruzione della corte degli Sforza attuata da Luca Beltrami al Castello.

in questo caso le persone dei duchi, reso palese dalla presenza di stemmi o di note di possesso o ancora quale esito di studi, autoevidente nel caso dei loro ritratti. Già Andreina Bazzi rilevava – lato documenti – il nesso tra l'opera malaguzziana e il fondo *Cimeli* dell'Archivio di Stato di Milano appositamente creato da Luigi Osio per offrire agli studiosi una serie pronta per le loro ricerche, non solo di storia politica, ma pure di storia dell'arte[50]. Entro questa tipologia credo in effetti rientrino molte delle opere d'arte illustrate nel volume come, ad esempio i pezzi di provenienza Poldi Pezzoli, a quelle date ormai istituzione museale aperta al pubblico indirizzata ad una politica di acquisti che almeno fino alla fine del secolo era stata molto rispettosa degli interessi del fondatore: accanto alla già analizzata scacchiera sforzesca, Malaguzzi pubblicava il paliotto d'altare cosiddetto delle Colombine[51], il dittico avente sul retro delle valve i due ritratti all'epoca ritenuti Ludovico il Moro e Beatrice d'Este[52], l'ex voto raffigurante *Ludovico il Moro a letto che invoca la Madonna con il Bambino*[53], il pallio d'altare cosiddetto del *Christus Patiens* proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie e recante in lettere ricamate le cifre della duchessa Beatrice d'Este[54]. Tutti erano stati procurati per acquisto o ricevuti in dono dal direttore Bertini, mentre uno solo fu l'oggetto in qualche modo legato al culto sforzesco entrato in museo durante la successiva conduzione di Camillo Boito, segnale questo già di un probabile cambiamento di gusto: la cintura con fibbia di metallo lavorata in filigrana e borchie col fiammante radiato sforzesco che Malaguzzi aveva composto in elegante tavola con la coperta di dittico[55].

Un altro genere interessante, quasi come un filone sempre all'interno di questo primo volume, è quello della ritrattistica ducale, che annoverava fra i prestatori soprattutto i nomi dell'aristocrazia: Ludovico Trotti Bentivoglio aveva concesso i due piccoli ovali con i *Ritratti di Galeazzo Maria e della madre Bianca Maria*[56] come pure i due *Ritratti di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*[57]; il piccolo *Ritratto di Bianca Maria Visconti* figurava come «Castello Sforzesco», ma di fatto proveniva dal lascito Bolognini[58]; di proprietà degli eredi del marchese Emilio Visconti Venosta il *Ritratto del cardinale Ascanio Sforza* all'epoca conservato a Roma[59]; dalla collezione parigina della marchesa Anna Arconati Visconti veniva il *Ritratto di Bianca Maria Sforza*[60]; faceva eccezione il *Doppio ritratto di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia* avente sul retro l'indicazione «comprato da GBL il 17 luglio 1866 al Bazar Garibaldi della Società Patriottica»[61].

Il gran numero dei ritratti presente nello scritto rispondeva ad una precisa scelta di Malaguzzi che gli verrà poi anche questa imputata come vizio di metodo, soprattutto in relazione al terzo volume, ma aveva probabilmente anche trovato buon gioco e abbondanza di materiali nelle quadrerie locali in particolare quelle di più antica formazione, nelle quali la frequente presenza delle effigi ducali poteva legarsi a diverse motivazioni d'ordine storico o di celebrazione dinastica. In alcuni casi ad essi ci si riferiva entro il culto degli antenati come agli iniziatori della genealogia famigliare, specialmente per chi più o meno lecitamente poteva vantare una discendenza viscontea o sforzesca – è questo forse il caso del citato ritratto ex Bolognini nei cui elenchi come già puntualizzava Federico Cavalieri era registrato come «ritratto di una Attendolo Sforza duchessa di Mila-

50 Bazzi 1985.

51 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 413; A. Mottola Molfino, in *Museo Poldi Pezzoli* 1987: 23-24, n. 14; Di Lorenzo, Galli, Manoli, Zanni 2015: 12, n. 4

52 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 392; da ultimo Aldovini 2021: 191-192, n. 15.

53 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 411; Di Lorenzo, Galli, Manoli, Zanni 2015: 26, n. 10.

54 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 417; A. Mottola Molfino, in *Museo Poldi Pezzoli* 1987: 24-26, n. 15: Di Lorenzo, Galli, Manoli, Zanni 2015: 36, n. 15;

55 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 391; Gregorietti: 276, n. 82; da ultimo F. Cervini, in *Mirabilia* 2020: 146-147, n. 12. L'esemplare fu rinvenuto durante uno scavo a Vimercate, restaurato da Giuseppe Bagatti Valsecchi e donato al museo nel 1901 da Carlo e Alfredo Tolla.

56 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 37; attualmente dispersi; già nell'edizione successiva del 1929 erano registrati come di Guido Cagnola, che senz'altro li aveva ereditati dalla madre cfr. *Lettere a Guido Cagnola* 2012: 212-213.

57 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 48; vedi nota *infra*.

58 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 15; si veda F. Cavalieri, in *La Pinacoteca* 1997-1999: I (1997), 121-122, n. 59.

59 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), tav. s.n.; oggi al Poldi Pezzoli come «presunto», donato nel 1973 da Margherita Visconti Venosta Pallavicino Mossi; M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli* 1982: 77, n. 18.

60 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), tav. s.n.; oggi al Louvre; Weiss 2010: 222, 312, ill. 1.

61 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 22-23; oggi Musei Civici del Castello Sforzesco; Federico Cavalieri (in *La Pinacoteca* 1997-1999: I [1997], 137-138, n. 71) lo indica come «di proprietà Francesco Gatti» avente sul retro l'indicazione «comprato da GBL il 17 luglio 1866 al Bazar Garibaldi della Società Patriottica».

no»[62]; in altri casi poteva essere connessa al tema storico e museografico insieme delle raccolte di ritratti degli uomini famosi e della serie delle *verae imagines* filone molto sentito in Lombardia per via dei precedenti e illustri modelli della villa-museo Giovio a Borgovico e della raccolta iconografica del cardinale Federico Borromeo[63].

Almeno due dei ritratti più importanti e preziosi del primo volume provenivano, infine, dai Trivulzio: il *Ritratto di Ludovico il Moro* (fig. 4) e quello di *Galeazzo Maria Sforza* ospitati ciascuno entro apposita tavola a colori, già pubblicati da Luca Beltrami nel 1902 come in possesso del principe Gian Giacomo Trivulzio[64]. Come ho già avuto occasione di dimostrare essi risalivano in realtà ad una fase ben più antica delle vicende famigliari, quella cioè del grande erudito e archeologo di casa, l'abate Carlo Trivulzio (1715-1789), che in particolare quanto al Moro aveva già all'epoca manifestato preoccupazioni di tipo storico-documentario legate anzitutto al tema della verosimiglianza e al confronto con altri ritratti della sua raccolta[65]. Aiutava molto questo genere di riflessioni la doppia natura -libraria e artistica- della Trivulziana: di nuovo entro una nota manoscritta allegata al codice 2144 il cosiddetto *Libro di preghiere di Isabella Sforza*, don Carlo aveva rivendicato a sé anche l'acquisto dei *Ritratti di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza*, quegli stessi che Malaguzzi avrebbe pubblicato come proprietà Trotti ma che provenivano di fatto dall'eredità di Cristina Trivulzio Belgioioso: Trivulzio dichiarava con orgoglio di averli comprati «da un rivendirolo di quadri, ma appartenevano al marchese Everardo Visconti», ultimo discendente del ramo dei marchesi di Sant'Alessandro quello di Vercellino Maria Visconti, provenienza che doveva aver offerto al nuovo possessore la giusta patente di autenticità[66].

Attorno a queste effigi nel palazzo di piazza Sant'Alessandro si era andato accumulando un vero tesoro di cimeli viscontei e sforzeschi raccolto già a partire dall'ampissima ottica dell'erudizione settecentesca secondo le più varie tipologie oggettuali – dipinti, bronzetti, codici, servizi da tavola, carte da gioco, oreficerie – a testimonianza della prestigiosa vita dei duchi, gli eroi dell'amore di patria milanese ma anche senz'altro dietro lo stimolo costituito dall'esistenza fra gli avi di famiglia di quel Gian Giacomo il Magno (1441-1518) che del Moro era stato un contemporaneo, un rivale e quasi un pari.

Moltissimi di questi oggetti finirono ad illustrare le sontuose pagine di Malaguzzi che nella *Prefazione* de *La Corte* precisava i ringraziamenti dovuti, prima ancora che ai fratelli Bagatti Valsecchi, al principe Luigi Alberico Trivulzio e al suo bibliotecario Emilio Motta, con il pieno avvallo dei quali si era compiuto l'ambizioso progetto editoriale del nobile emiliano.

Il culto del Magno alimentato dalla contiguità fisica e visiva con alcuni dei materiali documentari e delle "reliquie" della sua esistenza ancora in casa, era stato del resto oggetto di continuo *revival* lungo la secolare vicenda del casato: celebrato dalla monografia di Carlo Rosmini nel 1815, era di nuovo al centro di tutto il riallestimento che Gian Giacomo Trivulzio (1839-1907) – riottenuto con decreto reale nel 1885 il titolo principesco – aveva affidato, come abbiamo visto, all'amico Emilio Alemagna. Gli arazzi di Bramantino accoglievano nell'atrio d'ingresso che portava alla Trivulziana, mentre il ritratto del Magno con lapide dedicatoria decorava il camino del salone di ricevimento. L'operazione era stata poi prontamente celebrata nelle tavole di "Edilizia Moderna"[67] (figg. 5-7).

L'esigenza di un rinnovamento dell'arredo della propria dimora era stata sentita anche dal Gian Giacomo *fin de siècle* in quei decenni assiduamente partecipe assieme ai Borromeo, ai D'Adda, ai Trotti alla vita della corte monzese come pure a quella della città – era stato presidente delle Esposizioni Riunite nel 1894 – tanto più che fra le mura del suo palazzo avito modelli cui ispirare quella nuova cultura del progetto ce ne erano, come abbiamo visto, davvero molti.

Un pezzo davvero eccezionale era senza dubbio rappresentato dal monumento funebre di Azzone Visconti

62 F. Cavalieri, in *La Pinacoteca* 1997-1999: I (1997), 121-122, n. 59; Schiavi 2003.

63 Si veda ora Rossetti 2021: 143-144; Galli, Monferrini 2023, dove si riannodano molte tracce in particolare seicentesche su questo importante tema.

64 Malaguzzi Valeri 1913-1923: I (1913), 17; Beltrami 1902: 24-25; sul primo ritratto si veda da ultimo P.C. Marani, in *Seta. Oro. Cremisi* 2009: 162-163, n. 62; sul secondo da ultimo Cavalieri 2014: 29.

65 Squizzato 2017; sul fronte del collezionismo librario si veda *I manoscritti visconteo-sforzeschi* 2015.

66 Ballarin 2010, I: 569, tav. 83; Squizzato 2017.

67 Anticamera 1893: 7; Appartamento 1893: 48; Sala da pranzo 1894: 13.

capolavoro assoluto di Giovanni di Balduccio dei primi anni Quaranta del Trecento che albergava almeno a partire da inizio Ottocento negli appartamenti privati della famiglia entro uno scenografico allestimento, di cui rimane qualche traccia in una piccola campagna fotografica realizzata per Carlo Romussi probabilmente in vista di *Milano nei suoi monumenti*[68] (fig. 8). Intorno al luglio 1894 lo storico e pubblicista Francesco Bartolini impegnato all'epoca per l'editore Treves nella grandiosa impresa della *Storia d'Italia* ed in particolare nel volume *Il rinascimento e le signorie italiane 1300-1500* ancora lo indicava come possibile modello per gli episodi della vita di Azzone al suo illustratore di pregio Lodovico Pogliaghi:

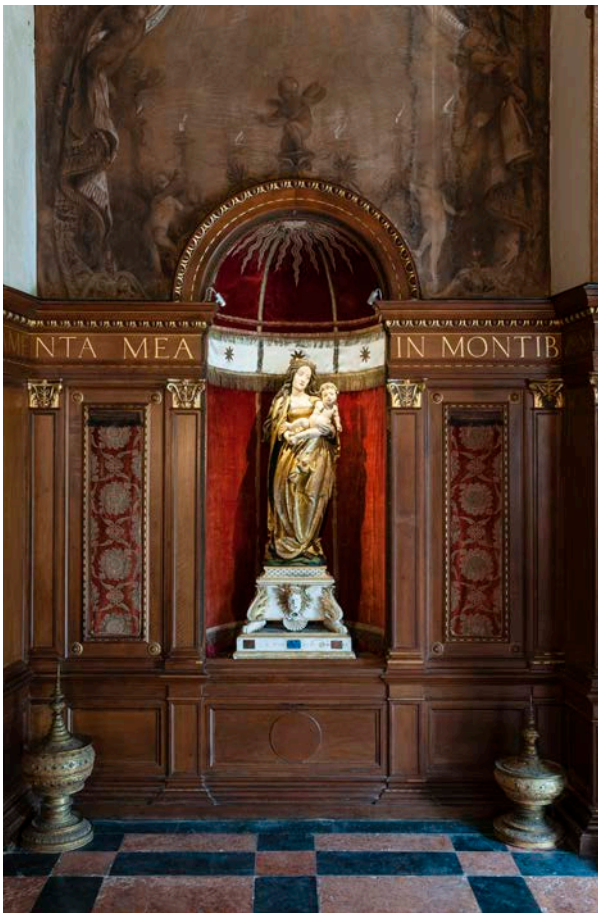
> si potrebbe rappresentare Azzone nell'atto che riceve l'omaggio di sudditanza da qualcuna delle città lombarde ed emiliane quali Bergamo Pavia Vercelli Cremona Como [...] potrebbesi ritrarre il mausoleo di Azzone che trovasi nel museo Trivulzio[69] (fig. 9).

68 G.A. Vergani in *La scultura lapidea* 2012-2015: IV (2015), 148-156, n. 1614; Girelli 2023.

69 Lissoni 2018; il biglietto da Bel [sic] (deve essere abbreviazione di qualche località), 9 giugno 1894 si trova in BAMi, fondo Pogliaghi, b. 9.



1. Enrico Moretti, *Ritratto fotografico del principe Gian Giacomo Trivulzio*, fine del XIX secolo, Milano, Stabilimento Fotografico Montabone, Milano, Fondazione Trivulzio



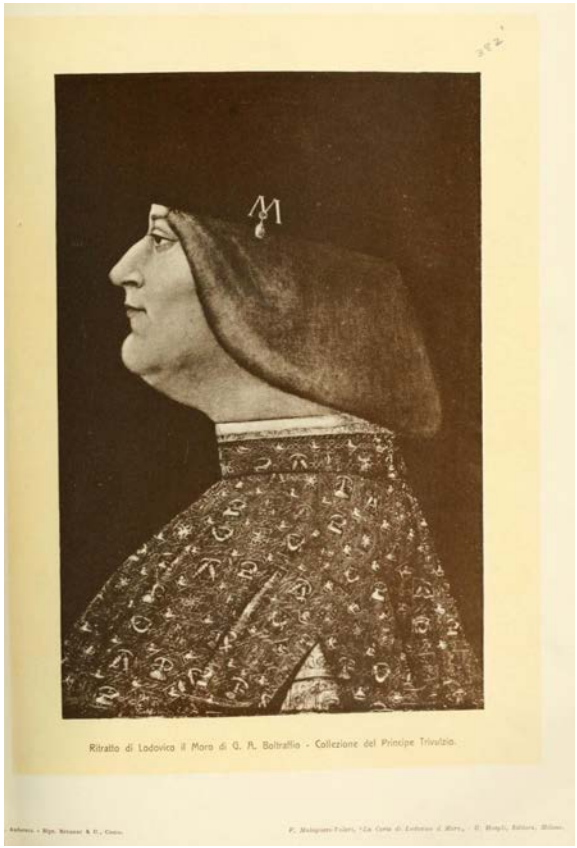
2a. Gregor Erhart, *Madonna con il Bambino*, Varese, Santa Maria del Monte, Casa-Museo Ludovico Pogliaghi, Sala della Madonna (foto Giorgio Mesturini, Roberto Morelli)



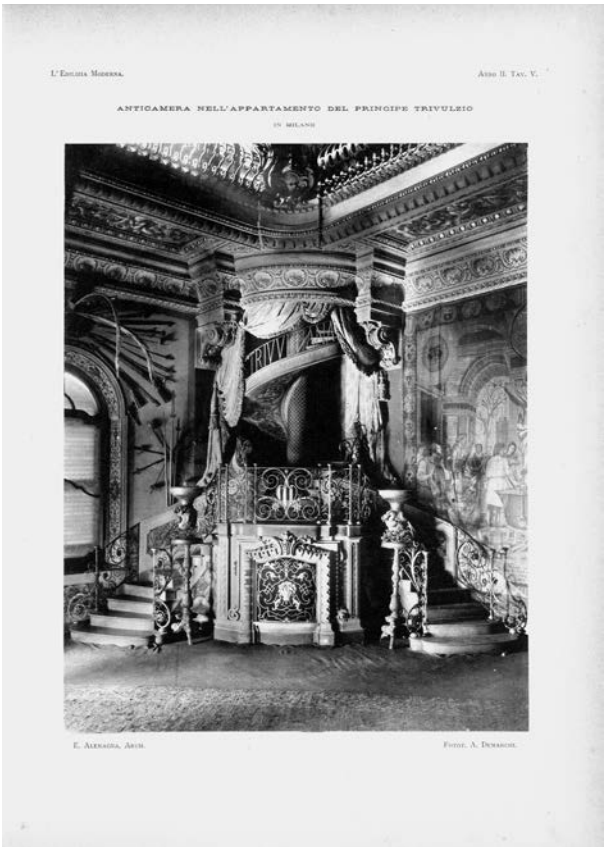
2b. Ludovico Pogliaghi, basamento in stucco dorato con inserti, inizi XX secolo,Varese, Santa Maria del Monte, Casa-Museo Ludovico Pogliaghi, Sala della Madonna (foto Casa-Museo Pogliaghi)



3. Ambito lombardo, *Scatola da gioco per scacchi e tric-trac con iscrizione dedicatoria «Bernabos Vicecomes. Comi, 1574» e stemma visconteo*, 1574 circa, legno di noce, pero, bosso ebano colorati, Milano, Museo Poldi Pezzoli (foto Giuseppe Malcangi)



Ritratto di Lodovico il Moro di G. A. Boltraffio - Collezione del Principe Trivulzio.



L'Esedra Moderna. Anno II. Tav. V.

ANTICAMERA NELL'APPARTAMENTO DEL PRINCIPE TRIVULZIO
IN MILANO

E. Alemagna, Arch. Fotot. A. Dumarchi.





8. Allestimento in palazzo Trivulzio di alcune parti del *Monumento ad Azzone Visconti* di Giovanni di Balduccio, fotografia fine XIX- inizi XX secolo, Milano, Fondazione Brivio Sforza



9. Ludovico Pogliaghi, *Azzone Visconti riceve la Deputazione del Consiglio Generale nella corte dell'Arengo*, in Francesco Bartolini, *Storia d'Italia*, III, *Il Rinascimento e le signorie italiane 1300-1500*, Milano, Fratelli Treves, 1935, tav. 6

Nella pagina accanto
4. Tavola riproducente il *Ritratto di Ludovico il Moro*, in Francesco Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1913, tav. s.n. posta fra le pp. 382-383

5. Emilio Alemagna, Scala di accesso alla Biblioteca Trivulziana, Milano, piazza Sant'Alessandro, Palazzo Trivulzio, "L'Edilizia Moderna", 2, 1893, fasc. 1, tav. V (foto Arturo Demarchi)

6-7. Emilio Alemagna, Sale interne dell'appartamento del principe Trivulzio, Milano, piazza Sant'Alessandro, Palazzo Trivulzio, inizio XX secolo, Milano, Fondazione Brivio Sforza (foto Achille Ferrario)


AZZONE VISCONTI RICEVE LA DEPUTAZIONE DEL CONSIGLIO GENERALE NELLA CORTE DELL'ARENGO (vedi pag. 70).

DAL BARGELLO ALLE GRAZIE: IL NEORINASCIMENTO A CASA SESSA TRA LUCA BELTRAMI E I FRATELLI BAGATTI VALSECCHI*

Lorenzo Francesco Colombo

Quello di Rodolfo Sessa e di sua moglie Anna Fumagalli è un caso emblematico per chi si appresta a indagare le tendenze della committenza e del collezionismo della nuova borghesia milanese a cavaliere tra Ottocento e Novecento, ovvero di quel contesto culturale cittadino, già al centro degli studi di Sergio Rebora e Alessandro Morandotti[1]. Nonostante sia un esempio di grande interesse, il caso in esame è stato finora scarsamente considerato dagli studi e mai in maniera organica, sebbene alcune preziose aperture siano apparse negli ultimi anni[2]. In questa sede, perciò, si è cercato di proporre un quadro complessivo del gusto di questi colti industriali, che si inserisce perfettamente nel fervore neorinascimentale dell'Italia postunitaria, dove il Rinascimento – che spesso sconfina nel Medioevo – e il Risorgimento diventano tutt'uno[3]. Il caso dei Sessa mostra lo svilupparsi e il mutare del fenomeno del Neorinascimento, con un'apertura nel segno dei modelli toscani e una chiusura tutta dal sapore lombardo, secondo quella declinazione neosforzesca, a cui Ornella Selvafolta ha dedicato studi pionieristici[4].

La villa fiorentina di Rodolfo Sessa e Anna Fumagalli a Cremella

Rodolfo Sessa e Anna Fumagalli (detta Annetta)[5] appartenevano a due casate di imprenditori affermati nel tradizionale campo della produzione tessile (come mostra anche lo stemma familiare costituito da un filo e un fuso), ma anche in quello più innovativo e redditizio della produzione di alcolici[6]. Nonostante queste famiglie avessero accumulato ingenti capitali solo nella seconda metà dell'Ottocento, ben presto cominciarono a emulare le consolidate strategie della distinzione tipiche dell'aristocrazia lombarda: nel 1874 Carlo Sessa, padre di Rodolfo, acquistò una tenuta in Brianza sulla collina di Cremella a metà strada tra Monza e Lecco. Anche dopo la

* *Questo testo rispecchia in buona parte l'intervento tenuto il 15 marzo 2022 al convegno* Nello specchio del passato. Riscoprire l'identità e la forma nell'antichità tra Rinascimento e Neorinascimento *e si sofferma sull'interesse per il Neorinascimento dei coniugi Rodolfo Sessa e Anna Fumagalli. Il saggio è stato scritto per essere letto in parallelo a* Colombo 2023a, *che si concentra invece sulle committenze di tutti e tre i fratelli Sessa nei confronti degli architetti Cecilio ed Ercole Arpesani.*

Desidero rivolgere un sentito ringraziamento per il loro aiuto nella stesura di questo contributo a Gianpaolo Angelini, Francesca Baldry, Amedeo Bellini, Stefania Buganza, Lynn Catterson, Andrea De Marchi, Ilaria De Palma, Pietro Del Bono, Ilaria Della Monica e Ugo Fumagalli Romario, Carlo Gnecchi Ruscone, Roberta Martinis, Alessandro Morandotti, Pier Luigi Mulas, Mauro Natale, Mauro Pavesi, Lucia Pini, Ave e Giovanni Pirovano, Edoardo Rossetti, Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Edoardo Sala, Luigi Carlo Schiavi, Rodolfo Soncini Sessa, Alessandra Squizzato, Francesca Tasso, Michele Tomasi, Luca Tosi, Anna e Daniele Valtolina, Monica Visioli.

1 *Imprenditori e cultura* 1999; Morandotti 2000; *Accoppiamenti giudiziosi* 2004; Morandotti 2008; cfr. anche il contributo di Alessandra Squizzato nel presente volume.

2 Un quadro complessivo si trova in Sessa 2011: 187-214; Fumagalli Romario 2013: I, 167-178, 216-236; Tasso 2018: 122-124. La collezione della famiglia Sessa è stata oggetto della mia tesi di Specializzazione (Colombo 2023-2024), i cui esiti sono attualmente in corso di pubblicazione.

3 Per un quadro aggiornato di questo fenomeno, cfr. Martinis, Rossetti 2022.

4 Selvafolta 2005a e 2005b e il contributo della studiosa in questo volume.

5 Sessa 2011: 197-214; Fumagalli Romario 2013: I, 475-532. Rodolfo Sessa (1858-1912) era il quartogenito di Carlo (1817-1881) ed Elena Pizzagalli (1827-1904), dopo Francesco (1851-1916; sposato nel 1874 con Carolina detta Nina Cabella [1852-1931]), Giuseppe (1852-1937; sposato nel 1879 con Adele Vittadini [1857-1936], sorella del collezionista Giovanni Battista Vittadini [1854-1904]) e Maria (1856-1937; sposata con Ercole Gnecchi Ruscone [1850-1931]). Rodolfo aveva sposato nel 1881 Anna Fumagalli (1861-1932), figlia di Giulio (1839-1914; fratello del fotografo Carlo Fumagalli [1849-1912], entrambi figli di Giovanni Antonio [1806-1870]) e Angiola Beretta (1841-1906). Anna e Rodolfo ebbero un'unica figlia, Maria, morta neonata nel 1882.

6 Sessa 2011: 187-190. I Sessa e i Fumagalli condividevano importanti interessi anche nel campo dell'imprenditoria, soprattutto nella produzione di tessuti (Filatura dei Cascami di Seta di Milano, con Carlo Sessa presidente e Giulio Fumagalli consigliere di amministrazione) e in quella di alcolici (Sessa Fumagalli &C., dove le quote sociali erano quasi equamente suddivise tra Carlo Sessa e Giovanni Antonio Fumagalli, fino alla morte di quest'ultimo; nel 1872 Carlo Sessa rilevò le quote del socio e chiamò ad amministrare l'impresa il nipote Ernesto Sessa (1875-1947), figlio del fratello Giuseppe (1806-1882), sui quali cfr. Fumagalli Romario 2013: I, 206-207).

morte di Carlo nel 1881 i tre figli condivisero per qualche anno la residenza briantea, ma poi i due fratelli minori lasciarono al primogenito Francesco la villa paterna, frutto dei rimaneggiamenti dell'antico monastero femminile di San Pietro, e mentre Giuseppe per sé e la sua famiglia riammodernò in forme neobarocche un edificio preesistente, Rodolfo e la moglie costruirono *ex novo* una dimora in stile neorinascimentale[7] (fig. 1). Entrambi i progetti vennero affidati all'ingegner Cecilio Arpesani, cugino di quell'Ercole già progettista di fiducia di Carlo Sessa[8]. Il piccolo abitato fu così letteralmente circondato dalle tre grandi ville Sessa, come mostrano le fotografie che illustrano *Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi,* un libro del 1907 giustamente ritenuto cruciale da Morandotti per indagare il collezionismo della nuova borghesia lombarda tra Ottocento e Novecento[9].

Nonostante il progetto della villa di Rodolfo e Anna sia il primo incarico di qualche rilievo affidato ad Arpesani, come egli stesso dichiarerà, il risultato è un vero e proprio *unicum* tra le dimore di campagna delle famiglie milanesi in Brianza, un'isola di Toscana in Lombardia, una Castiglione Olona dell'Ottocento – paragone non così azzardato, come si vedrà più avanti[10]. L'edificio venne concepito in profonda comunione di intenti tra committenti e architetto, soprannominato affettuosamente «Celio». A sancirlo è l'iscrizione latina posta sulla facciata settentrionale della villa, che recita «RODVLPHVS SESSA / VXORE ANNA AVSPICANTE / CAECILI ARPESANI MEDIOL.(ANI) ARCHITECTI ORDINE / CONDIDIT A.(NNO) D.(OMINI) MDCCCXC».

La casa è pensata come un'opera d'arte totale: non solo un contenitore dove esporre la collezione d'arte antica pazientemente riunita dai coniugi, ma un vero e proprio monumento con lo stile dell'epoca d'oro della storia nazionale. Un monumento, sì, ma fornito di tutti i comfort che la modernità garantiva, come si vedrà più avanti. Il forte connotato ideale che il progetto assumeva può essere ricostruito grazie ad alcune testimonianze inedite: di fondamentale importanza è un piccolo manoscritto autografo di Rodolfo Sessa, intitolato *La mia villa a Cremella. Annetta direbbe "la nostra"*[11]. Da questa fonte apprendiamo che il desiderio di costruire una villa era nato nel 1889, quando quella paterna iniziò a farsi stretta per i tre fratelli e le rispettive famiglie in espansione[12]. Perciò, Rodolfo iniziò a cercare un terreno in prossimità di Cremella dove edificare una nuova residenza. Dopo che i Visconti di Modrone, proprietari di una grande tenuta nelle vicinanze, rifiutarono la proposta di acquisto dell'area nota come «Baciolago», Rodolfo si rivolse al fratello Francesco, dal quale comprò alcuni terreni nella località detta «del Medico»[13].

Incaricò quindi Arpesani di realizzare dei progetti preliminari, mentre lui si dedicò insieme ad «Annetta» allo studio della distribuzione degli ambienti interni: il dato è piuttosto significativo e dimostra quanto il progetto fosse frutto di un costante dialogo tra architetto e committenti.

> Celio presentò due disegni. L'uno arieggiava lo chalet, il cottage inglese, l'altro una palazzina palladiana. Né l'uno né l'altro venne scelto. Il primo progetto troppo trito e comune a molte costruzioni di campagna, il secondo pedante nella sua corretta classicità e per nulla adatto all'ambiente campestre. Celio studiò, lavorò e ci presentò più tardi altri schizzi, l'uno di stile toscano, l'altro in stile Rinascimento policromo e questo voltafaccia verso lo stile 'italiano' del 400 e 500, consigliato da qualche amico e voluto da Annetta, ha segnato uno dei periodi più interessanti e decisivi

7 Colombo 2023a: *passim*.

8 Per gli Arpesani cfr. *Cecilio Arpesani* 2023, che si concentra soprattutto sul fondo archivistico donato dagli eredi Arpesani al CASVA (Centro di Alti Studi sulle Arti Visive del Comune di Milano). Si tratta di un nucleo di documenti particolarmente utile grazie alla consistente presenza di elaborati grafici, ma soprattutto della serie quasi completa dei copialettere, attraverso i quali Arpesani teneva conto della corrispondenza in partenza, sia di carattere professionale che personale.

9 *Ville e Castelli* 1907: 45-47, 193-194, 373-374. Su quest'impresa editoriale, cfr. Morandotti 2000 e 2008.

10 Come già notavano Baila, Macchi 1994: 195, è lo stesso Arpesani a ritenere villa Sessa Fumagalli il suo «primo lavoro di qualche significato» (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 20, ff. 220r-221v, 15 settembre 1914), anche se, come rilevato (Bossaglia 1988: 200-201), l'edificio è ancora profondamente permeato dagli echi dell'insegnamento di Camillo Boito.

11 R. Sessa, *La mia villa a Cremella. Annetta direbbe "la nostra",* [1890-1908], ms. Milano, Archivio Soncini Sessa (da ora in poi Sessa, *La mia villa*): 1. Si tratta di un manoscritto cartaceo di un centinaio di pagine che ripercorre le vicende della villa di Cremella dal 1889 al 1908, con un'appendice storica sul monastero di San Pietro.

12 Ivi: 4.

13 Ivi: 4-5. Per la tenuta dei Visconti di Modrone a Cassago Brianza, distrutta per essere lottizzata negli anni Sessanta del secolo scorso nell'ambito di una selvaggia speculazione edilizia, cfr. Süss 1978. Su questa famiglia, che con la costruzione di Grazzano Visconti si dimostrò strenua promotrice del gusto neorinascimentale anche in anni alquanto avanzati, cfr. *I Visconti di Modrone* 2014; Agosti 2022: in particolare 293-305.

nella storia di questa nostra villa. Vari e discordi furono i pareri; infine fu scelto lo stile toscano a basse finestre bifore ad arco etc (tipi squisiti ne abbiamo a Firenze, basti accennare al Palazzo Strozzi e Riccardi)[14].

I modelli citati dal padrone di casa, che già godevano di una certa fortuna in Lombardia, sono riscontrabili nelle facciate dell'edificio poi effettivamente realizzato e risultano al centro dell'attività di ricerca di Arpesani[15]. Il progetto si contraddistingue per un estremo rigore da parte dell'architetto, che si avvaleva di citazioni puntuali dell'architettura fiorentina del Quattrocento. Come notava Selvafolta, a differenza di molti suoi colleghi attivi in Brianza, però, Arpesani non scade mai nell'architettura pittoresca[16]. Tuttavia, come si apprende dal manoscritto di Rodolfo, sono i committenti e non l'architetto a rifiutare questo elemento. Arpesani non si era fatto certo problemi a proporre un edificio in stile Tudor simile al Villino Ponti poi Borghi, costruito parecchi anni prima a Milano su progetto dell'architetto Alemagna, una soluzione molto simile a quella elaborata dallo stesso Arpesani nel quartiere milanese di San Siro negli anni del cantiere di Cremella[17].

La dimensione di studio sottolineata nelle memorie del committente è un punto fondamentale del lavoro svolto da Arpesani, che già dal novembre del 1889 avrebbe scritto più volte ai fotografi fiorentini Brogi e Alinari per avere riproduzioni di edifici toscani[18]. L'attenzione agli esempi dell'architettura toscana del Rinascimento non si limitò però a uno studio su libri e fotografie, ma nell'aprile del 1890 culminò in un viaggio di otto giorni, durante il quale i committenti visitarono Firenze, Siena, San Gimignano e «Badia, dove uno zio di Celio ha ristaurato un cadente castello sull'alto di un colle presso Poggibonsi»[19]. Molti di questi edifici, di cui si troverà un preciso riscontro nella villa briantea, erano noti a Rodolfo Sessa sin dalla giovinezza, come sappiamo da un taccuino di viaggio di mano del padre Carlo o del fratello Giuseppe[20]. Tuttavia, vale la pena di soffermarsi sull'ultimo edificio ricordato per capire meglio i modelli a cui guardavano architetto e committenti. Lo «zio di Celio» era infatti una personalità piuttosto in vista nella Toscana dell'epoca: si trattava di Marcello Galli Dunn, collezionista e mercante d'arte, noto soprattutto per aver donato la *Madonna con il Bambino,* che da lui prende il nome, alla Pinacoteca Nazionale di Siena all'indomani della *Mostra dell'antica arte senese* del 1904[21]. La visita a Poggibonsi sarebbe stata gravida di conseguenze per l'evolvere delle vicende architettoniche briantee: come notava Francesca Baldry, il Castello di Badia, comprato nel 1886 da Galli Dunn, venne restaurato sul modello del Castello di Vincigliata di John Temple Leader, nell'ottica di ambientare una collezione d'arte antica in un contesto completamente artefatto, come avrebbero poi fatto i Sessa Fumagalli a Cremella[22].

14 Sessa, *La mia villa*: 8. Già entro il finire del 1889 i committenti si erano risolti per il progetto in stile rinascimentale toscano, anche su consiglio di «qualche amico», che grazie a una lettera di Arpesani (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 3, ff. 149r-150v, 16 dicembre 1889) possiamo identificare con «Fausto Bagatti, [Ercole?] Gnecchi, [Carlo?] Fumagalli», tutti personaggi che ritorneranno più volte nelle prossime pagine.

15 Come già osservato da Selvafolta 1995c: 50-51, a tutti era chiaro che la Ca' de Sass, costruita a Milano tra via Monte di Pietà, via Gian Domenico Romagnosi e via Andegari, dall'architetto Giuseppe Balzaretto come sede della Cassa di Risparmio, avesse come modelli proprio palazzo Strozzi e palazzo Medici Riccardi a Firenze ed è significativo ricordare che una delle pochissime fotografie conservate nel Fondo Arpesani al CASVA immortala proprio questo edificio.

16 Selvafolta 2008b: 379.

17 Per il Villino Borghi, un tempo posto all'incrocio tra le vie Principe Umberto (ora Turati) e Moscova, scomparso e sostituito dalla Ca' Brutta di Giovanni Muzio, cfr. De Carli 1991: 229-231; Luna 2022, 30-34. Per il villino di Arpesani a San Siro, cfr. Colombo 2023b: 139.

18 Per Brogi, cfr. CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 3, f. 119, 11 novembre 1889; ff. 151r-152v, 16 dicembre 1889; ff. 151r-152v, 20 dicembre 1889; Copialettere 4, ff. 362r-363v, 28 gennaio 1893. Per Alinari, cfr. Ivi, ff. 364r-365v, 28 gennaio 1893; f. 450r, 29 aprile 1893; Copialettere 5, f. 141r, 22 febbraio 1894. Talvolta Arpesani chiedeva addirittura al suo stesso committente di fare da intermediario tra lui e i fotografi per recuperare più agevolmente le immagini (Ivi, ff. 145r-146v, 29 marzo 1892).

19 Sessa, *La mia villa*: 15. In merito a questo viaggio, cfr. anche la lettera di Arpesani, in CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 3, ff. 266r-268v, 20 aprile 1890, con cui l'architetto forniva anche qualche consiglio sui monumenti da visitare.

20 C.? o G.? Sessa, [*Diario di Viaggio* 1873-1875], ms. Milano, Archivio Soncini Sessa: 31-71. Il manoscritto inedito e adespota, conservato a Milano presso l'archivio privato della famiglia Soncini Sessa, racconta alcuni viaggi in Italia e in Europa compiuti in compagnia di alcuni familiari tra cui compare sempre Rodolfo. L'autore si qualifica come uno dei cinque figli di Elena Pizzagalli (ivi: 47). Pur essendo Giuseppe l'unico figlio non citato dal narratore come persona terza, non è da escludere che l'estensore del taccuino sia il padre Carlo, che si qualifica scherzosamente come figlio della moglie. Ciò spiegherebbe perché si parla di cinque figli di Elena, mentre in realtà erano quattro.

21 Giustamente Tomasi 2012-2013: 21, 26n ha sottolineato l'importanza di ricostruire la figura di Galli Dunn, ancor oggi troppo sfuggente, sulla quale cfr. S. D'Italia, in *L'archivio fotografico* 2022: 198-201, n. 22; e il contributo in preparazione da parte di chi scrive. Per il dipinto duccesco, cfr. S. Giorgi, in *Duccio* 2003: 52-53, n. 1. Per la mostra senese del 1904, cfr. Camporeale 2008.

22 Baldry 1997: 59. Per il castello di Badia, cfr. Van Duyse 1896; Neri 1901. Per il castello di Vincigliata, cfr. Baldry 1997 e 2011. L'importanza di Galli Dunn per la formazione del gusto dei Sessa e di Arpesani traspare da una lettera con cui quest'ultimo lo ringraziava delle fotografie del castello di Badia che gli aveva inviato e lo invitava a portare con sé libri e disegni di «qualche porta e di qualche mobile

Rientrati in Brianza, e firmato il contratto con il costruttore, i coniugi diedero avvio alla nuova e agognata fabbrica, con la posa della prima pietra[23] (fig. 2). La consapevolezza di Anna e Rodolfo di compiere un gesto carico di significato emerge dal fatto che la cerimonia avvenne addirittura due volte: a causa del maltempo, infatti, non si poterono scattare le tanto desiderate fotografie e quindi in seguito si dovette realizzare una messa in scena, immortalata da alcune immagini contenute all'interno di un album fotografico confezionato *ad hoc*[24]. Anche da ciò comprendiamo l'orizzonte ideale in cui si muovevano i Sessa Fumagalli: poter vivere in un moderno idillio rinascimentale. Se infatti si legge con attenzione la didascalia sotto la fotografia di questo avvenimento, ci si accorgerà che la data riportata è «28 maggio 1490». Inoltre, l'album permette di comprendere meglio il ruolo determinante di «Annetta» nell'ideazione della dimora, che emerge anche dall'iscrizione dedicatoria e dalle memorie di Rodolfo[25]. Fu infatti Anna la prima a spargere sulla prima pietra la calce con quella cazzuola per molti anni conservata dentro un tabernacolo rinascimentale nella villa, quasi a rivestire di ulteriore sacralità il gesto fondativo[26]. Fu di nuovo Anna a fare da tramite per l'arrivo del fotografo, Carlo Fumagalli, «zio Carlino», uno dei principali attori nel mondo della fotografia milanese a cavallo tra i due secoli[27].

Nell'aprile del 1891, mentre a Cremella «fervet opus», i padroni di casa fecero un'altra «scappata» a Firenze, in compagnia di «Celio» e di sua moglie, in occasione dell'asta organizzata da Sangiorgi a villa Il Salviatino[28]. Pur non essendo riusciti ad acquistare niente alla vendita, i Sessa Fumagalli approfittarono del soggiorno toscano per dare nuova linfa all'ispirazione progettuale della loro dimora, come dichiarato da Rodolfo nelle sue memorie: «Fu un vero bagno d'arte dal quale uscimmo tutti e tre purificati e rinfrancati nelle nostre idee e nella nostra volontà. Rivedemmo il Battistero, S.(anta) Croce, il Bargello, rivisitammo Bardini, l'antiquario più squisito che io mi conosca. Palazzo Vecchio e S.(an) Marco furono per noi cose nuove ed interessantissime»[29]. Tra il marzo e l'aprile dell'anno successivo i Sessa sarebbero tornati nel Centro Italia per visitare nuovamente Firenze, fermandosi al Bargello, ma toccando anche Pistoia, Perugia e Assisi, modelli imprescindibili per l'evoluzione del gusto dei coniugi[30].

L'incrinarsi dei modelli toscani: il passaggio dal Neorinascimento centroitaliano al Neosforzesco

L'impostazione fiorentina tanto desiderata dai Sessa Fumagalli si può riscontrare nelle linee architettoniche essenziali dell'edificio, soprattutto nelle facciate esterne, ma anche nel grande vestibolo del pian terreno e nello scalone monumentale (fig. 3), che si rifanno a quest'ottica, tanto che Rodolfo poteva riferirsi alla dimora in termini entusiastici come al «nostro piccolo Bargello» o come a «un vero angolo del Bigallo»[31]. Se infatti al primo modello si richiama la scelta di tappezzare il vano della scala con stemmi e frammenti lapidei eterogenei, alla loggia del Bigallo rimandano in maniera incontrovertibile le transenne della serliana della facciata occidentale e gli «stipitoni» del vestibolo con decorazioni polilobe dai quali si accede alla sala da pranzo e alla sala di ricevimento[32] (fig. 4). Negli anni immediatamente precedenti ai viaggi dei Sessa, entrambi i monumenti fiorentini

(sedie, letti e tavoli) del buon Quattrocento toscano» (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 3, ff. 246r-247v, 3 aprile 1890).

23 Milano, Archivio Privato della famiglia Del Bono, contratto tra Rodolfo Sessa e Francesco Longoni di Barzanò, 23 maggio 1890.

24 Sessa, *La mia villa*: 9-10. L'album fotografico, racchiuso da una legatura in pelle tipica dei manoscritti rinascimentali, è attualmente conservato a Milano, presso l'Archivio Soncini Sessa.

25 Sessa, *La mia villa*: *passim*.

26 L'informazione mi è stata gentilmente fornita da Pietro Del Bono, attuale proprietario della villa di Rodolfo e Anna a Cremella.

27 Su Carlo Fumagalli, fratello di Giulio, cfr. Miraglia 1990: 402; Paoli 2000b: 16-18; Rebora, Sassi 2010; Fumagalli Romario 2013: I, 527-532; Cassanelli 2014; Paoli 2014.

28 Sessa, *La mia villa*: 17-18. Per il Salviatino, cfr. Canali 2010: 65. Per Giuseppe Sangiorgi, cfr. Mambelli 2020.

29 Sessa, *La mia villa*: 19. Anche Arpesani condivide l'entusiasmo di Rodolfo, come si capisce da una lettera che gli indirizza nel 1891 (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 3, ff. 458r-459v, 16 aprile 1891). Per Bardini, cfr. Nesi 2011; Moskowitz 2015, *Stefano Bardini* 2019; *Stefano Bardini* 2024. Per una panoramica sulle collezioni e sul mercato artistico a Firenze tra XIX e XX secolo, cfr. *Le stanze dei tesori* 2011.

30 Sessa, *La mia villa*: 42-49. Cfr. anche CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 4, ff. 145r-146v, 29 marzo 1892; f. 152r, 2 aprile 1892.

31 Sessa, *La mia villa*: 22-23.

32 Per le vicende ottocentesche del Bargello, cfr. Paolozzi Strozzi 2004: 26-63; Giacomelli 2015; Ciseri 2021; per quelle del Bigallo, cfr. Lorenzi 1990.

appena ricordati erano stati interessati da ampie campagne di restauro e di musealizzazione, con la conseguente comparsa di numerose imitazioni locali, quasi tutte contraddistinte da interventi decorativi di Gaetano Bianchi[33]. L'attenzione verso le pitture che questi aveva realizzato al Bargello è confermata da alcuni rilievi delle medesime eseguiti da Arpesani[34]. La riproposizione del modello bargelliano a casa Sessa fu però tutt'altro che pedissequa e venne contaminata con elementi desunti da altri capisaldi del Rinascimento fiorentino: la balaustra della scala è tratta da quella del cortile del palazzo Gondi di piazza San Firenze, che in effetti figura tra i soggetti di cui Arpesani richiedeva fotografie a Brogi; il pavimento è invece decorato con il leone rampante che svetta sulla torre di Palazzo Vecchio, del quale «Celio» chiedeva a Rodolfo Sessa di recuperargli una riproduzione[35].

Nella seconda metà del 1892 l'unitarietà stilistica dell'edificio iniziò a mostrare qualche incrinatura, che via via si fece sempre più evidente: si assiste a una virata verso la cultura del Rinascimento lombardo, anche se rimangono qua e là chiari riferimenti all'arte toscana. Non è escluso che i primi ospiti della casa abbiano giocato un ruolo essenziale in tal senso. Il 30 agosto il primo visitatore inaugurò il libro preposto ad accogliere le firme degli ospiti: «Luca Beltrami, trascinato da Carlino ci regala una visita piena di interesse e che sarà catena di desiderate relazioni»[36]. A distanza di un mese, i coniugi scrissero all'illustre ospite: «ella ci ha dato animo a continuare colla miglior lena l'opera iniziata, lieti che abbia avuta la di lei ambita approvazione»[37]. Quella dei Sessa Fumagalli non è affettata cortesia, ma un'attestazione netta del ruolo di primo piano che l'architetto, direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti e futuro senatore del Regno ricopriva nella cultura milanese di quegli anni, essendo il centro di un'infinita rete di contatti, comitati, pubblicazioni e iniziative[38]. Da quel momento anche i due coniugi vi entrarono a pieno titolo, come testimoniato dal libro delle firme e da alcune fotografie d'epoca della villa, ma anche dall'appartenenza di Rodolfo al comitato di salvaguardia della Casa dei Missaglia, che, oltre a Beltrami, vedeva tra i suoi protagonisti l'architetto Gaetano Moretti, suo successore alla direzione dell'Ufficio Regionale[39].

Un primo esempio del cambiamento di gusto in atto traspare dai dipinti inseriti nel soffitto ligneo della stanza della musica della villa di Cremella, attività a cui i Sessa erano dediti, essendo compositori e musicisti dilettanti, tra i primi animatori della Società del Quartetto di Milano[40]. Se infatti la decorazione parietale, oggi perduta e della quale non conosciamo fotografie, era ispirata agli affreschi di Benozzo nel palazzo Medici Riccardi, nel soffitto sono ancor oggi inseriti due tondi dipinti che mostrano riferimenti d'altro tipo[41] (fig. 5). Il fatto significativo è che gli angeli musicanti

33 I numerosi stemmi scolpiti e murati nelle pareti del cortile del Bargello, così come le rutilanti decorazioni pittoriche a motivi geometrici, realizzate da Gaetano Bianchi (sul quale, cfr. Baldry 1998) nella loggia e in alcuni ambienti interni divennero fonte di ispirazione per i restauri che interessarono molte dimore toscane dell'epoca, come il castello di Vincigliata (a cui era ispirato quello di Badia di Galli Dunn, cfr. nota 22), la villa Bardini a Torre del Gallo (cfr. Nardi 2022) e quella Stibbert (cfr. Di Marco 2008 e 2011), tutte situate poco fuori città, ma anche lo scalone di palazzo Bardini in piazza De Mozzi a Firenze (cfr. Nesi 2011).

34 Nel Fondo Arpesani del CASVA si conservano quattro disegni, sui quali si leggono rispettivamente le indicazioni «Sala delle Maioliche», «Sala dei Mobili», «Sala degli Avori» e «Sala Terrena».

35 Per le richieste di fotografie, cfr. nota 18. Per palazzo Gondi, cfr. Tönnesmann 1983; *Gondi* 2013.

36 Sessa, *La mia villa*: 69-70. Il passaggio dei due è testimoniato anche dal libro dei visitatori *Li nomi delli signori visitatori della casa Rodolfo et Anna Sessa si conservano qui per piacevole et grate recordanza*, 1892-1968, ms. Cremella, Archivio Del Bono (da ora in poi *Li nomi* 1892-1968): 30 agosto 1892.

37 Sesto San Giovanni, Archivio Privato Luca Beltrami, Carte già a Cireggio, ep. 2357, 25 settembre 1892.

38 *Luca Beltrami* 1997; Bellini 2000b, 2000c e 2008; *Luca Beltrami* 2014.

39 Il libro delle firme di villa Sessa (*Li nomi* 1892-1968), conservato a Cremella presso l'Archivio Del Bono, è una fonte molto preziosa per conoscere le frequentazioni dei coniugi Sessa Fumagalli: attesta che la più alta società milanese – e non solo – fece visita alla villa in una o più occasioni. Inoltre, molti visitatori sarebbero stati in seguito committenti di Arpesani, segno che la casa era un ottimo biglietto da visita (ad esempio Carlo Ricci: Ivi: 26 agosto 1900). Rodolfo figura tra i membri del comitato della Casa dei Missaglia in alcuni articoli dell'epoca (Moretti 1902: 14; 1903: 112), ma anche dalla corrispondenza con Arpesani, che intesta una lettera «Carissimo Rodolfo Sessa, Amico della Casa delli Missaglia» (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 10, ff. 127r-128v, 22 gennaio 1902). Sull'edificio, cfr. Patetta 1988: 260-263 con bibliografia precedente; Rinaldi 1993: 236-238; Vergani 2013; Barbieri 2016; si veda anche il contributo di Selvafolta in questo volume. Nonostante la mobilitazione dell'opinione pubblica, il comitato ottenne solo che alcuni frammenti dell'edificio venissero conservati al Castello.

40 I Sessa erano membri del Quartetto già dalla fondazione: il primo a iscriversi era stato Francesco nel 1875. Lo avevano seguito nel 1891, Rodolfo e Giuseppe (*Società del Quartetto* 1892: 15). La passione della famiglia per la musica è anche attestata dal cospicuo numero di spartiti musicali con legatura rossa e imprimiture dorate con il monogramma «RAS» (Rodolfo e Anna Sessa) nella biblioteca milanese della famiglia Soncini Sessa, ma anche dalla composizione di Rodolfo (Sessa 1879) conservata alla Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Non sembra da sottovalutare che anche Ercole Arpesani fosse particolarmente attivo nel Quartetto e che anch'egli si dilettasse di musica, così come il cugino Cecilio: cfr. Colombo 2023a: 58-59.

41 Sessa, *La mia villa*: 87.

salmodianti raffigurati nei tondi si rifanno agli affreschi realizzati nel catino absidale di San Simpliciano da Ambrogio Bergognone, pittore che proprio in quegli anni veniva riportato in luce da Luca Beltrami. Nel 1893, accanto alla Ditta Montabone di Marcozzi e Sormani ingaggiata dall'Ufficio Regionale, il fotografo Achille Ferrario, su richiesta di Beltrami, saliva sui ponteggi montati nell'abside di San Simpliciano per il restauro degli affreschi e ne scattava le prime fotografie ravvicinate, in parte pubblicate dallo stesso committente nel suo articolo apparso quell'anno su "Archivio Storico dell'Arte"[42]. La villa di Rodolfo Sessa, quindi, accoglie "a caldo" le novità critiche che si affacciano, anche grazie al *medium* fotografico, sulla scena dell'erudizione lombarda vicina a Beltrami, confermando alcune ipotesi già avanzate da Silvia Paoli sul binomio fotografia e salvaguardia dei monumenti[43].

Gli angeli nel soffitto potevano essere ammirati grazie alla luce emanata dal lampadario ancor oggi presente nella sala, una riproduzione della lampada della collegiata di Castiglione Olona[44]. Sia all'interno che all'esterno dell'edificio i casi di imitazione di modelli antichi sono infatti molteplici: alcune lampade sono tratte dalle *Storie di Sant'Orsola* del Carpaccio, altre si rifanno a quelle della basilica di San Marco a Venezia e, come ha notato Selvafolta, le lanterne delle facciate esterne si ispirano a quelle realizzate nel Quattrocento dal Caparra per palazzo Strozzi a Firenze[45]. Questi oggetti, in molti casi elaborati tra il 1901 e il 1903 grazie all'intervento di Giuseppe Bagatti Valsecchi e della fonditoria Lomazzi, sintetizzano perfettamente il gusto estetico di artefici e committenti, che guarda con grande nostalgia all'età dell'oro dell'arte italiana, ma che al contempo si coniuga con la vibrante passione per i comfort messi a disposizione dagli sviluppi tecnologici[46]. Le lampade erano infatti sì realizzate secondo modelli antichi, ma funzionavano grazie all'energia elettrica, che Rodolfo Sessa, sindaco di Cremella dal 1895, fece arrivare nel piccolo borgo già nel 1902[47]. Secondo questa linea di lettura, proposta già nel dicembre del 1892 da Andrea Ferrari su "L'Edilizia Moderna", la villa si poneva come il raggiungimento dell'«accordo e della fusione dei bisogni affatto speciali del presente nelle tradizionali forme artistiche del passato»[48]. È proprio la modernità la chiave per comprendere il successo che l'edificio ottenne anche in altre pubblicazioni quali il già citato *Ville e Castelli d'Italia* ma anche nella collana "Monographies de Bâtiments Modernes", segno che la fama dell'edificio aveva travalicato anche i confini nazionali[49].

42 Beltrami 1893. L'articolo anticipava gli esiti di una ricerca più ampia sul pittore confluita di lì a pochi anni in monografia (Beltrami 1895b). Su proposta di Gustavo Frizzoni, tra il 1890 e il 1892, l'*Incoronazione della Vergine* di Bergognone era stata sottoposta a un intervento conservativo affidato al bergamasco Giuseppe Steffanoni al termine del quale si sfruttarono i ponteggi per realizzare due campagne fotografiche dell'affresco, una affidata a Marcozzi e Sormani successori di Montabone e un'altra ad Achille Ferrario (Frizzoni 1892: 135; Milano, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Palazzo Litta, Archivio Documenti, Archivio Vecchio, cass. 29). È significativo che i gruppi di angeli incassati nel soffitto di Cremella siano proprio quelli lodati da Frizzoni in una lettera a Beltrami (Sesto San Giovanni, Archivio Privato Luca Beltrami, Carte già a Roma, Gustavo Frizzoni, ep. I, 7-9, 17 luglio 1892).

43 Paoli 2014.

44 Secondo I. Marelli (in *Restituzioni* 2018: 276-284, n. 27), il lampadario di Castiglione ebbe un certo successo alla fine dell'Ottocento, tanto da essere addirittura sottratto alla Collegiata, alla quale sarebbe stato restituito solo grazie all'intervento di Beltrami. La fortuna di questo manufatto è tale che se ne contano numerose riproduzioni realizzate già a partire dal 1886, in Italia e in Europa, una delle quali, prodotta dalla milanese Ditta Pandiani è recentemente stata individuata a Napoli (Gargiulo 2019).

45 Selvafolta 2023b: 43.

46 Per i fratelli Bagatti, cfr. Bagatti Valsecchi 1994 e 2000; Pavoni 2000 e 2003; Bagatti Valsecchi 2004. Giuseppe aveva lasciato traccia della sua visita a Cremella già nel 1893 firmandosi «Iosephus de Bagatis» (*Li nomi* 1892-1968: 18 ottobre 1893), ma già l'anno precedente aveva visitato la villa il fratello Fausto (Ivi: 8 ottobre 1892) – con cui i Sessa e Arpesani erano certamente già in contatto da qualche tempo (cfr. nota 14). Pochi anni più tardi avrebbero lasciato il loro nome anche due dei cinque figli di Giuseppe, Pier Fausto e Costanza (Ivi: 10 ottobre 1897). Anche Rodolfo Sessa era un visitatore abituale della casa Bagatti, come dimostrano i libri delle firme oggi conservati dalla Fondazione Bagatti Valsecchi (I, f. 35r, 20 novembre 1889, in compagnia di Cecilio Arpesani; II, f. 15r, 26 febbraio 1898, con la moglie, il fratello Giuseppe e la nipote Anita; II, f. 70v, 1° gennaio 1904, di nuovo con il fratello; II, f. 112r, 12 gennaio 1912, con alcuni parenti Gnecchi). Sulla fonderia Lomazzi, cfr. Selvafolta 1999.

47 Caspani, Sironi 2007: 227.

48 Ferrari 1892: 1. L'identificazione dell'autore del contributo, che si firma "A.F." con l'ingegner Andrea Ferrari è possibile grazie ad alcune missive scambiate tra questi e Arpesani (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 4, f. 259r, 19 settembre 1892; f. 269r, 25 settembre 1892; f. 326r, 27 novembre 1892). Dalla prima di queste due lettere sembra che l'articolo su «L'Edilizia Moderna» fosse in qualche modo "commissionato" da Luca Beltrami. Come notava Selvafolta 2008b: 413-414: l'edificio era dotato di serbatoio e impianto per l'acqua, di riscaldamento ad aria calda, diffuso da bocchette ben mimetizzate in tutti gli ambienti, dalla possibilità di chiudere le imposte senza aprire le finestre, tramite un apposito congegno meccanico e dalla presenza di due montacarichi (probabilmente va così inteso il termine «ascensori», utilizzato da Ferrari 1892: 4). Giustamente la studiosa osservava che la modernità della villa traspare anche dall'impiego di soluzioni all'avanguardia dal punto di vista della tecnica costruttiva come le putrelle metalliche mascherate dai tradizionali cassettoni in legno dipinto. L'ingegnere Andrea Ferrari avrebbe anche visitato la dimora l'anno seguente alla pubblicazione dell'articolo (*Li nomi* 1892-1968: 16 ottobre 1893).

49 *Villa Sessa* 1896; *Ville e Castelli* 1907: 45-47. Per un panorama della pubblicistica coeva riguardante la villa di Rodolfo Sessa, cfr.

Al pari della sala della musica, anche l'ambiente interno più connotato in senso toscano, ovvero lo scalone, subì nel corso degli anni un avvicinamento al Rinascimento lombardo: sul finire del 1902 il modello in gesso per la statua di *Sant'Anna* (fig. 6), realizzato per la loggetta della villa da Lodovico Pogliaghi[50], venne dipinto, come ricordato dal padrone di casa, «alla maniera delle vecchie terrecotte lombarde […], ad esempio quelle che si vedono a Castiglione Olona nella chiesa della Villa»[51] e posto all'attacco dello scalone, invece del marzocco fiorentino che campeggiava nella medesima posizione nel cortile del Bargello. *Sant'Anna* richiama quindi Castiglione Olona, un luogo che nel Quattrocento aveva fatto da ponte tra Toscana e Lombardia, grazie alla committenza del cardinal Branda Castiglioni[52], e che sul finire dell'Ottocento ottenne nuova fama grazie alla pubblicazione di un volume riccamente illustrato di Diego Sant'Ambrogio[53].

Lasciamo lo scalone per passare alla sala da pranzo (fig. 7), forse il caso più rappresentativo dell'influenza della cerchia di Beltrami sui Sessa. Ciò è da subito evidente dal mosaico veneziano eseguito entro l'aprile del 1893, che richiama un modello già impiegato da Beltrami nell'edicola funeraria della famiglia Frova, da lui progettata per il Cimitero Monumentale entro il 1889[54]. Inoltre, grazie alle immagini storiche dell'immobile[55], possiamo considerare anche la decorazione originale delle pareti, permeata di colti riferimenti figurativi, che riflettono l'ottima conoscenza di novità editoriali quali *Reminiscenze di Storia e d'Arte nel suburbio e nella città di Milano*, tre volumi pubblicati tra il 1891 e il 1892 da Beltrami e Sant'Ambrogio, corredati dalle fotografie di Fumagalli[56]. L'opera si proponeva di riprodurre edifici di fondamentale importanza per la storia cittadina, che stavano per sparire, complici le loro tragiche condizioni di conservazione e i continui mutamenti edilizi che da sempre contraddistinguono Milano[57]. Un esempio è villa Mirabella, oggi inglobata dalla città, ma che nel XV secolo fu residenza di campagna di Pigello Portinari, amministratore della sede milanese del Banco Mediceo[58]. La costruzione, minacciata di demolizione allo scorcio dell'Ottocento, presentava ancora sulle pareti tracce di una decorazione geometrica, che le fotografie di Fumagalli ben riproducevano[59]. Come dichiarò lo stesso Rodolfo, è questo il modello adottato per il fregio della sala da pranzo di Cremella, con la sostituzione di otto ritratti dei Sessa agli stemmi originali[60]. Al di sotto, si osserva un fregio a losanghe fitomorfe, «opus Celii», libera interpretazione delle pitture di un altro ambiente della Mirabella, anch'esse riprodotte nelle fotografie di Fumagalli[61]. A Cremella la decorazione venne riletta in chiave più leggera rispetto all'originale, privata del motto «SEMPRE EL DOVERE».

La nuova dimora cittadina di Rodolfo e Anna: il sito privato dei Bagatti Valsecchi

Colombo 2023b: 63n.

50 Sessa, *La mia villa*: 104, 107, 109-110: la statua, in origine destinata a svettare sulla loggetta della facciata orientale della villa e oggi ricoverata all'interno, rappresentava la santa patrona della padrona di casa e venne realizzata da Lodovico Pogliaghi tra il 1898 e il 1900, quando il suo passaggio a Cremella è testimoniato anche dal libro delle firme (*Li nomi* 1892-1968: 16 novembre 1897). Su questo artista, cfr. Lissoni 2008-2009; Zatta 2021.

51 Sessa, *La mia villa*: 113.

52 Cfr. *Lo specchio* 2009.

53 Sant'Ambrogio 1893a: 19. È molto probabile che il riferimento culturale fosse questo libro, acquistato da Arpesani presso il libraio Calzolari (CASVA, Fondo Arpesani, Copialettere 5, f. 258r, 21 settembre 1894). L'interpretazione di Castiglione come unione tra cultura lombarda e toscana è rafforzata dal fatto che l'autore riteneva la chiesa di Villa opera del Brunelleschi.

54 Beltrami 1889: 26-27; tav. 52; Brioschi, Manfredini 1895: 191; Ginex, Selvafolta 2003: 48-49.

55 A Cremella, presso l'Archivio Del Bono, si conserva un album fotografico che immortala la villa di Rodolfo Sessa poco dopo la vendita alla famiglia Del Bono nel 1934, quando le pitture parietali originali erano ancora visibili.

56 Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1891-1892.

57 Non molto diverso è quanto sta avvenendo negli ultimi anni in città a danno non più delle architetture del Rinascimento, ma di quelle del Neorinascimento, purtroppo non ancora sufficientemente storicizzate nel sentire comune da essere adeguatamente tutelate attraverso gli appositi strumenti giuridici e urbanistici.

58 Per la villa Mirabella e i restauri condotti da Annoni all'inizio del Novecento, cfr. Frangar 1919; Annoni 1930; Langè 1972: 417-419; Gritti 2019.

59 Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1891-1892: 1891, I, 13-21, tavv. I-VIII.

60 Sessa, *La mia villa*: 82.

61 Il motivo decorativo trova una fedele riproposizione novecentesca nella Bicocca degli Arcimboldi (cfr. *La Bicocca* 2000: 46-47, 56-57, 60-61) ma anche una più libera all'interno dello stesso edificio con il motto «SEMPRE IN DIO», e nel castello di Grazzano Visconti, con il motto «FRANGAR NON FLECTAR» (cfr. Galimberti Faussone di Germagnano 1996: 84).

Le due decorazioni, già riunite nella sala da pranzo di Cremella, saranno riproposte in modo più filologico nell'appartamento affrescato da Ernesto Rusca e Luigi Comolli che i Sessa abitavano a Milano nel Sito Privato dei Bagatti Valsecchi, in via Santo Spirito 7[62] (fig. 8). L'identità degli occupanti, finora passata quasi inosservata, si desume solo grazie a una fotografia apparsa in alcuni articoli tra il 1895 e il 1896: se si guarda con attenzione, sul camino del salone al primo piano si leggono le lettere «ANNA F - RO - SE», ossia le iniziali dei coniugi Sessa Fumagalli accompagnate dall'emblema familiare, composto da un filo e un fuso[63].

Nonostante la somiglianza con la decorazione della villa di campagna, le pitture parietali della dimora urbana sono improntate a un maggiore rigore, come attesta anche la pubblicistica dell'epoca: «Se in Brianza si poteva desiderare una casa in istile prettamente toscano, in Milano era giusto ed era doveroso volerla in puro stile lombardo»[64]. Non siamo più di fronte a una casa «FAMILIAE AMICISQVE DICATA ET LVDIS IVCVNDIS»[65], ma a una residenza dove il «DOVERE» faceva «SEMPRE» da padrone; un senso del dovere da leggere innanzitutto attraverso la responsabilità civile e morale che i Sessa Fumagalli e i Bagatti Valsecchi avvertivano nei confronti della tradizione estetica e artistica lombarda, che in quegli anni stava risorgendo al Castello Sforzesco per mano di Luca Beltrami, peraltro saltuariamente inquilino presso il medesimo palazzo di via Santo Spirito[66].

La tensione «neosforzesca» di cui era permeata Casa Bagatti sarebbe culminata, sul finire del primo decennio del Novecento, nella costruzione della palazzina urbana del fratello maggiore di Rodolfo, Giuseppe, frutto della rielaborazione da parte di Arpesani e dei pittori Rusca e Comolli delle tecniche e degli elementi più caratteristici dell'architettura e della decorazione muraria bramantesca e leonardesca[67]: i restauri promossi tra Ottocento e Novecento a Santa Maria delle Grazie, al Castello Sforzesco – a cui contribuirono economicamente anche i Sessa Fumagalli –, al Lazzaretto e alla Cascina Pozzobonella, finivano per proporre nuovi modelli all'edilizia contemporanea[68]. Proprio l'ultimo esempio citato e la decorazione a graffito del suo portico, tanto lodata da Beltrami, fu più volte ripreso – talora più rigorosamente, talora in forme più liberamente – in numerosi edifici dei primi decenni Novecento, dalle appena ricordate dimore cittadine di Giuseppe Sessa e dei fratelli Bagatti Valsecchi, al nuovo braccio della canonica di Sant'Ambrogio, al padiglione lombardo all'Esposizione di Roma del 1911, sino ad arrivare alla cappella che un altro ramo dei Sessa fece erigere nel cimitero varesino di Cartabbia (fig. 14 del contributo di Roberta Martinis ed Edoardo Rossetti), dove la Pozzobonella è riproposta anche nella sua struttura architettonica, oltre che nell'imitazione negli apparati decorativi. L'operazione è assai tarda e rappresenta un capitolo estremo del recupero del rinascimento in Lombardia: si deve infatti a un progetto dell'ingegnere Corrado Rossi datato 1928[69].

62 Il palazzo, situato di fronte all'omonima casa-museo, venne illustrato all'indomani della conclusione del cantiere da una lussuosa monografia (*La casa Bagatti Valsecchi* 1898). Manca tuttora uno studio di riferimento su questo edificio.

63 Brioschi 1895a: 177; Moretti 1896: tavv. XXX, XXXII. Non sappiamo quando avvenne il trasferimento dei coniugi Sessa Fumagalli nell'appartamento di via Santo Spirito 7, ma dovette avvenire poco dopo la pubblicazione degli articoli appena citati, che mostrano gli ambienti ancora non ammobiliati. La presenza dei Sessa in Casa Bagatti, già accennata da Pavoni 1997: 176; Pampaluna 2001: 58; Tosi 2015-2016: 68n, è degna di ulteriori considerazioni anche per gli scambi collezionistici tra le due famiglie, su cui si tornerà in altra sede. Le decorazioni parietali della casa di via Santo Spirito 7 sono andate in gran parte perdute e se ne conservano solo alcuni lacerti strappati e trasportati sullo scalone dell'edificio. Per un quadro aggiornato su Rusca, cfr. De Palma 2015, e il contributo della studiosa in questo volume. Su Comolli, invece, manca ancora uno studio.

64 Marzocchi 1910b. L'identificazione del nome dell'autore di questo articolo, che si firma solo con le iniziali "A.M." è possibile grazie all'altro articolo dedicato al palazzo Bagatti Valsecchi di via Santo Spirito-via del Gesù, apparso qualche settimana prima sulla stessa testata e firmato per esteso dall'autore (Marzocchi 1910a).

65 Il motto è tuttora presente sulla facciata occidentale della villa di Cremella.

66 La residenza è attestata da alcune lettere indirizzate da Giuseppe Bagatti Valsecchi a Beltrami (Sesto San Giovanni, Archivio Privato Luca Beltrami, Carte già a Cireggio, ep. 108, 9 giugno 1895; ep. 109, 25 luglio 1895). Il fatto è ricordato anche in Pinzo 1895; Bagatti Valsecchi 1994: 16.

67 Per la palazzina Sessa, situata a Milano in via Lodovico Ariosto 1, cfr. Colombo 2023a: 68-70; per gli aspetti decorativi dell'edificio, cfr. De Palma 2015: 39n; Tosi 2017: 15-16, 30n; 2022: 261; 2023: 140, 142 e il contributo di De Palma in questo volume.

68 Per i restauri del Castello Sforzesco, cfr. Di Biase 2014 con bibliografia precedente. Anna Fumagalli contribuì a questo recupero finanziando il restauro della cappella ducale (cfr. Dester 2021) e donando diverse opere al Museo Artistico Municipale in memoria del marito scomparso nel 1912 (cfr. Tasso 2018: 122-124). Per i restauri di Santa Maria delle Grazie, cfr. De Stefani 1995; Villa 2016 con bibliografia precedente. Per le vicende del Lazzaretto, cfr. Beltrami 1882 e 1899; Patetta 1988: 314-328; Albini 2021; per quelle della Pozzobonella, cfr. Moretti 1898; L'architettura 1902; Beltrami 1900; Patetta 1988: 343-346; Fortunato 2016 con bibliografia precedente. In aggiunta, cfr. Fermini 1935, finora ignoto agli studi (sull'architetto Andrea Fermini, cfr. Buganza 2020: 47-48), molto utile per le fotografie degli affreschi scattate dall'autore che mostrano frammenti altrimenti sconosciuti.

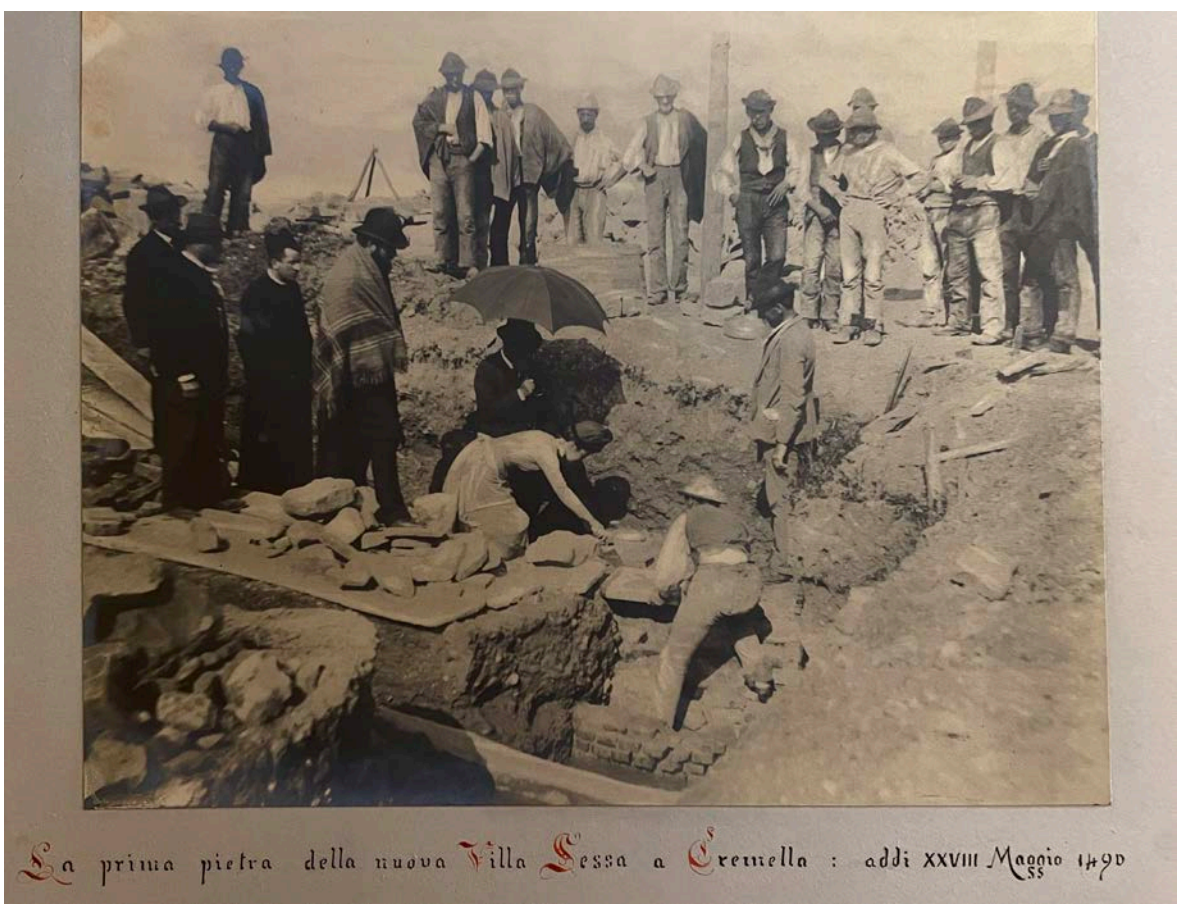
69 Il cortile del palazzo Bagatti si rifà per l'architettura al Lazzaretto, mentre per la decorazione delle volte con motivi geometrici e delle

Per sintetizzare questo clima, credo sia utile tornare su un'immagine già richiamata da Selvafolta: nel settembre del 1895, sulle colonne del "Guerin Meschino", accompagnato dalla scritta «AEDILITIA MEDIOLANENSIS», appariva un disegno satirico, in cui Luca Beltrami in armatura si protendeva da una finestra per dare indicazioni ai fratelli Bagatti su come eseguire la decorazione della loro dimora neosforzesca[70]. Verrebbe da pensare che, se solo l'illustratore avesse avuto un poco più di spazio, avrebbe rappresentato anche Anna Fumagalli e Rodolfo Sessa, che chiusi dietro una finestrella con spessi vetri a rondelle, senza sporgersi, assistevano alla scena e annotavano tutto meticolosamente, pronti a mettere in pratica le preziose suggestioni del grande regista del Neorinascimento lombardo.

pareti con vedute cittadine alla Pozzobonella. Il chiostrino della palazzina Sessa guarda di nuovo al Lazzaretto e al chiostrino delle Rane alle Grazie per l'architettura, mentre per la decorazione si ispira nelle pareti alla Pozzobonella e nelle volte a motivi leonardeschi desunti dalla Sala delle Asse del Castello (sulla sala cfr. *Leonardo* 2019; sulla sua fortuna novecentesca, cfr. Tosi 2015-2016 e 2023), che corrono anche sul resto dell'edificio. La decorazione a graffito del portico del braccio ottocentesco della canonica di Sant'Ambrogio, restaurata negli anni Dieci del Novecento su progetto di Adolfo Zacchi e Gaetano Moretti, presentava una libera interpretazione dei graffiti della Pozzobonella (Scandamarro, Vazzana 2004-2005: 91-96). Anche il padiglione lombardo all'esposizione del 1911, progettato da Zacchi, si rifaceva, come il Sito Privato dei Bagatti Valsecchi, alla Pozzobonella sia nelle volte sia nelle pareti con vedute cittadine (cfr. Zacchi 1911: tavv. XVIII-XIX; Rossetti 2019a: 227 con bibliografia precedente; cfr. anche i contributi di Martinis, Rossetti e Selvafolta nel presente volume), che sarebbero state riprese negli anni successivi in altri restauri cittadini, quali la Ponticella del Moro (cfr. Beltrami 1903c) e il monastero della Vettabbia (cfr. *Il convento* 1922: tav. s.n.; Pellegrini Cislaghi 2017: 180). Sulla cappella di Cartabbia, cfr. Sessa 2011: 179; Fumagalli Romario 2013: I, 206-211; Martinis, Rossetti 2022: 28-30. La documentazione inedita sulla cappella si trova in Varese, Ufficio Servizi Cimiteriali del Comune di Varese, Cimitero di Cartabbia, fascicolo cappella Sessa-Riva. La pratica è ancora trattenuta come documentazione corrente, contiene il progetto dell'ingegnere Corrado Rossi, con studio a Milano in via Senato 14, per l'ingegnere Ernesto Sessa (1875-1947; figlio dell'omonimo [1844-1896], a sua volta figlio di Giuseppe [1806-1882], fratello di Carlo Sessa), presentato all'approvazione del Comune di Varese l'11 febbraio 1928.

70 *Aedilitia Mediolanensis* 1895, già segnalato da Selvafolta 2005b: 83-84 e di nuovo dalla stessa studiosa in questo volume.

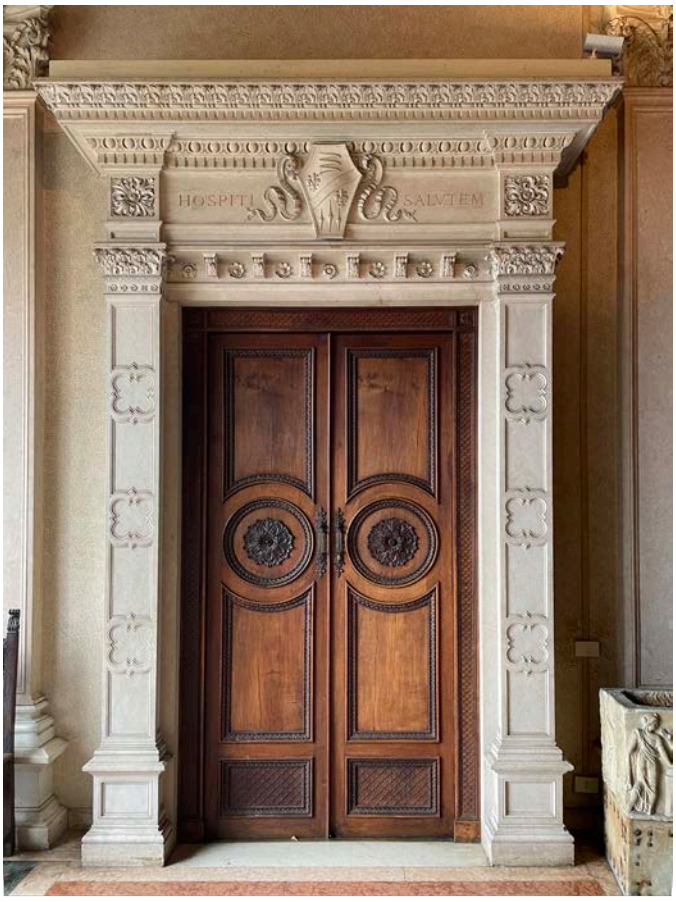



La prima pietra della nuova Villa Lessa a Cremella : addì XXVIII Maggio 1490

3. Cremella, villa Sessa Fumagalli ora Del Bono, scalone visto dal primo piano

4. Cremella, villa Sessa Fumagalli ora Del Bono, porta di accesso dal vestibolo al salone





Nella pagina accanto
1. Carlo Fumagalli, Foto della facciata di ponente della villa Sessa Fumagalli ora Del Bono a Cremella, Milano, Archivio Soncini Sessa

2. Carlo Fumagalli, Posa della prima pietra della villa Sessa Fumagalli ora Del Bono a Cremella, Milano, Archivio Soncini Sessa



5. Tondo del soffitto con riproduzione parziale dell'affresco di Ambrogio Bergognone e bottega nel catino absidale della basilica milanese di San Simpliciano, Cremella, villa Sessa Fumagalli ora Del Bono, sala della musica



6. Carlo Fumagalli, Foto dello scalone della villa Sessa Fumagalli ora Del Bono a Cremella con la statua di *Sant'Anna* di Lodovico Pogliaghi, Milano, Civico Archivio Fotografico, *Vedute d'Italia*, VI C 215/5 (© Comune di Milano – tutti i diritti riservati)



7. Carlo Fumagalli, Foto della sala da pranzo della villa Sessa Fumagalli ora Del Bono a Cremella, Milano, Civico Archivio Fotografico, *Lastre Antiche*, D 4552 (© Comune di Milano – tutti i diritti riservati)



8. Salone dell'appartamento di Rodolfo Sessa e Anna Fumagalli, Milano, via Santo Spirito 7, sito Privato dei Bagatti Valsecchi, primo piano, in *La casa Bagatti Valsecchi al n. 7 della via S. Spirito in Milano*, Milano, Hoepli, 1898, tav. XLV (© Comune di Milano – tutti i diritti riservati)

CORRISPONDENZE ANTIQUARIALI TRA FIRENZE E MILANO: UNO SGUARDO AL MERCATO E AL COLLEZIONISMO D'ARTE LOMBARDA A FINE OTTOCENTO

Lorenzo Orsini

Nella seconda metà dell'Ottocento una drammatica coincidenza di fattori rese il patrimonio storico-artistico italiano un bacino d'elezione al quale mercanti, agenti e antiquari attinsero per soddisfare la crescente domanda di una nuova generazione di collezionisti disseminata tra Europa e Stati Uniti d'America. Nell'Italia delle Leggi Siccardi e dei patrimoni delle antiche famiglie che velocemente andavano dissolvendosi, una stupefacente quantità di opere fu riversata sul mercato. Se gli effetti per le fortune dell'antiquariato e del collezionismo d'arte furono incredibili, altrettanto imponenti lo furono per le sfortune di quei contesti culturali che per secoli custodirono indenni l'impronta storica della propria identità. Il piano legislativo a difesa di tali ricchezze era ancora in via di definizione e solo all'alba del XX secolo furono attuate le prime leggi di tutela in grado di porre argine a operazioni di scellerate esportazioni. La vivace stagione dei Primitivi lasciava il passo all'accresciuto interesse per la cultura del Rinascimento. Sostenuti anche dal capitale privato, governi europei di recente istituzione promossero puntuali politiche di acquisizione di opere, con l'intento di affermare il prestigio della propria identità nazionale attraverso i riscoperti ideali del Quattro e Cinquecento.

Sul finire dell'Ottocento il patrimonio storico-artistico lombardo fu vittima di una stagione molto problematica per la tutela dei propri beni. In questo frangente storico, Milano non si distinse solo come centro propulsore del nuovo spirito neorinascimentale, ma divenne fulcro e base operativa per molti antiquari che, cavalcando il momento favorevole per il commercio, allargarono le rotte degli affari ben oltre i confini cittadini. Le guide di Milano pubblicate dall'agenzia Savallo nel corso degli anni Ottanta del XIX secolo costituiscono un interessante specchio di questo prolifico commercio: nel 1884 la categoria "antiquari" elencava ben trentatré attività; a queste si aggiungevano diciassette per i commercianti di "oggetti di belle arti" e quindici per i venditori di "quadri, stampe e immagini"[1].

Tracciare le vicende che ruotarono attorno a queste realtà è un'operazione molto complessa, colma di lacune. La scarsa documentazione prodotta durante le trattative e la mancanza di veri e propri fondi afferenti alle attività commerciali di queste figure, lasciano infatti un enorme vuoto di informazioni sulla storia e sull'originaria collocazione di gran parte delle opere vendute ed esportate dalla regione in questo momento storico.

Alla luce di questa difficoltà, un'utile risorsa per indagare aspetti e protagonisti legati al commercio e al collezionismo d'arte lombarda nell'ultimo quarto dell'Ottocento può essere rintracciata nei due archivi fiorentini che conservano le memorie del noto antiquario Stefano Bardini (1836-1922)[2]. Formatosi come pittore presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, Bardini intraprese da prima la professione di restauratore, per poi intuire la sua vera vocazione come antiquario[3]. In breve tempo egli si ritagliò un posto di primo piano nello scacchiere del collezionismo nazionale e internazionale: già a partire dai primi anni Ottanta del secolo, vantava infatti una ramificatissima rete di contatti, agenti e colleghi sparsi su tutta la penisola italiana. Come poche altre aree d'Italia, la Lombardia fu una delle regioni in cui maggiormente operò per la ricerca di oggetti da acquistare: ne è la riprova una rubrica risalente ai primi decenni della sua attività, al cui interno possiamo leggere le annotazioni di trentaquattro indirizzi segnati tra Bergamo, Brescia, Mantova e Cremona, e oltre quaranta solo per la città

1 Savallo 1884: 546-547.

2 Il Fondo Stefano Bardini, conservato presso l'Archivio Storico dei Musei Civici Fiorentini (da qui: AMCF), custodisce le memorie documentarie relative agli anni compresi tra il 1905 e il 1915. L'Archivio Storico dell'Eredità Bardini, afferente alla Direzione generale musei della Toscana, raccoglie il resto della documentazione, corrispondente a un arco cronologico che va dagli anni accademici di Stefano (1855-1859) fino alla morte del figlio Ugo, avvenuta nel 1965.

3 Per un profilo biografico di Stefano Bardini si rimanda ai recenti contributi di Lynn Catterson e alla bibliografia precedente citata al loro interno: Catterson 2020a: 498-552, n. 3; Catterson 2020b: 68-92; Catterson 2021: 71-92.

di Milano[4]. Grazie quindi alla consultazione del ricco materiale documentario conservato nel Fondo Stefano Bardini, appartenente all'Archivio dei Musei Civici Fiorentini, e soprattutto nell'Archivio Storico dell'Eredità Bardini, afferente alla Direzione regionale musei della Toscana, questo contributo si prefigge di analizzare una serie di vicende che offrono un inedito prospetto su molteplici figure poco note, ma attivamente coinvolte nelle dinamiche del commercio antiquario lombardo che, sul finire del secolo, si alimentò sullo sfondo del riscoperto gusto rinascimentale.

L'esperienza come restauratore ebbe un ruolo significativo per lo sviluppo dell'attività di Bardini. Parallelamente al commercio di oggetti, egli creò un sofisticato laboratorio di restauro, al cui interno lavorarono per oltre trent'anni numerosi professionisti che l'antiquario assunse come veri e propri dipendenti. Nei vari settori del laboratorio erano presenti esperti falegnami, scultori, pittori, intagliatori e doratori, ma anche manovali e muratori; era inoltre in funzione una specifica sezione dedicata agli arazzi e ai tessuti. Le operazioni di restauro si svolgevano prevalentemente in spazi appositi della Galleria in Piazza de' Mozzi, inaugurata nel 1883 sulle fondamenta dell'antica chiesa sconsacrata di San Gregorio alla Pace, e nel retrostante Palazzo Mozzi, acquistato sul finire del XIX secolo e destinato ad accogliere in qualità di magazzino-deposito il vasto patrimonio di oggetti che Stefano e il figlio Ugo comprarono e gestirono fino al 1965, data del lascito della collezione allo Stato italiano[5]. Questo collaudato sistema di restauratori e artigiani fu coinvolto, all'occorrenza, anche all'esterno dei due edifici fiorentini, intervenendo ad esempio, come vedremo più volte in ambito lombardo, nei cantieri di distacco di pitture murali, nella rimozione di soffitti lignei o nell'asportazione di apparati lapidei, come portali e finestre.

Bardini non si affidò unicamente al suo personale laboratorio, ma in più occasioni richiese l'assistenza di restauratori esterni. Tra i più noti collaboratori del mercante merita una menzione Luigi Cavenaghi (1844-1918), restauratore lombardo che prestò aiuto a Bardini per alcuni interventi documentati nel carteggio dell'Eredità[6]. Entrambi consapevoli dell'evoluzione teorica verso cui tendeva il restauro alle porte del Novecento, essi erano ancora accomunati da una visione romantica dell'intervento che, specialmente in ambito privato, equivaleva a un'idea di restauro, oggi definita antiquariale, mirata alla reintegrazione totale, al rifacimento in stile e, soprattutto, alla valorizzazione commerciale delle opere[7]. Un altro restauratore con cui Bardini collaborò in area lombarda fu Giuseppe Steffanoni (1841-1902), fondatore di un'importante bottega di restauro nella città di Bergamo, alla cui gestione presero parte anche i figli Francesco (1879-1942) e Attilio (1881-1947)[8]. Se con Cavenaghi condivideva principi di restauro antiquariale, la ragione per cui Bardini si trovò a instaurare un rapporto lavorativo con gli Steffanoni va contestualizzata nella storica divergenza operativa che nel secondo Ottocento divideva la tradizione del restauro toscana da quella lombarda in merito al trattamento delle pitture murali e al loro distacco. Una delle specializzazioni della ditta di Giuseppe Steffanoni consisteva, come ben documenta una locandina pubblicitaria dell'impresa, nel «trasporto di dipinti affresco dal muro su tela vegetale e metallica, facendo il distacco della sola epidermide colorita, o con intero intonaco (a seconda dei casi)», ovvero nel cosiddetto strappo[9]. Questa tecnica, che trovò largo impiego e consenso in area lombarda, non ebbe la stessa fortuna e diffusione in Toscana, soprattutto a Firenze, dove invece si continuava a prediligere tipologie di intervento meno invasive per la pellicola pittorica, come lo stacco a massello o il più aggiornato stacco[10]. Interessatosi al commercio di pitture murali distaccate, Bardini adottava quindi una tipologia di intervento in linea con la tradizione fiorentina dello stacco, da lui stesso perfezionata, «spinto dalla necessità» di vendere gli affreschi di Botticelli e Beato Angelico, staccati a Firenze e oggi al Museo del Louvre di Parigi[11].

4 AMCF, Fondo Stefano Bardini, Rubrica.

5 Sulla questione dell'Eredità Bardini si veda: Paolucci 2019: 16-61.

6 Nel 1885 Cavenaghi restaurò un «quadretto del Botticelli» inviato da Bardini a Milano, per conto del conte Rosselmini di Pisa. Archivio Storico Eredità Bardini (da qui: ASEB), Corrispondenza 1885, Cavenaghi, 19 ottobre 1885; Copialettere, n. 2, c. 282.

7 Ciatti 2009: 254-261.

8 Sulla bottega degli Steffanoni, Mazzini 2001: 65-77; Giannini 2013: 595-605; Marocchi 2014: 168-172; E. Latini, in *L'incanto dell'affresco* 2014: 194-196; Rinaldi 2021.

9 *Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo* 1903: 321.

10 Ciancabilla 2014: 44-49.

11 Sulla tecnica di estrazione e il commercio di pitture murali da parte di Bardini si rimanda ai contributi pubblicati in *Stefano Bardini* 2019.

La trasmissione di questo efficace sistema di distacco a un ristretto gruppo di suoi operatori consentì all'antiquario di condurre numerose campagne di rimozione. La sua fama di estrattista lo rese noto in tutta Europa: nel 1886, superando la concorrenza di Gaetano Bianchi, ottenne persino l'incarico dal governo prussiano per lo stacco del ciclo dipinto dalla congregazione dei Nazareni nel romano palazzo Zuccari, oggi sede della Biblioteca Hertziana[12]. In area lombarda la prima applicazione del suo metodo di distacco risale invece al 1888, quando un'equipe di esperti operatori, formatasi proprio sui precedenti cantieri di Roma e Firenze, intervenne sulla volta a ombrello attribuita al pittore Alessandro Pampurino, all'epoca sita nella Casa Maffi in via Ugo Belvedere n. 5 a Cremona[13]. Come minuziosamente raccontato nel fitto scambio epistolare, che giornalmente intrattennero Bardini e i suoi dipendenti, essi staccarono l'intero ciclo, raffigurante *Apollo e le Muse*, nell'arco di quindici giorni e, provveduto a imballare i vari pannelli che componevano la volta, spedirono le casse alla Galleria di Firenze. Qui la volta fu rimontata nell'attuale Sala della Finestra Sarda, come documenta una foto d'archivio (fig. 1), ma già un anno più tardi, nel giugno del 1889, fu preparata per un secondo e più lungo viaggio: venne infatti spedita a Londra per il prezzo di mille lire italiane, acquistata dall'agente William Campbell Spence, in missione per l'allora South Kensington Museum, poi Victoria & Albert, dove ancora oggi si conserva.

Nonostante la meticolosità con cui furono svolti i distacchi degli anni Ottanta dell'Ottocento da parte dell'officina Bardini, nel 1890 un inconveniente sorto dopo l'acquisto di un altro affresco a Cremona creò i presupposti per il primo rapporto di collaborazione tra gli Steffanoni e l'antiquario aretino. Si trattava di una seconda volta affrescata, questa con la firma di Alessandro Pampurino, collocata nella casa al primo piano di proprietà di Bartolo Raffi, nell'allora via Palestro n. 26. Il consueto procedimento di estrazione operato dai collaboratori di Bardini fu messo in discussione dal proprietario dell'edificio che, preoccupato per la stabilità della copertura, richiese l'utilizzo di una tecnica che salvaguardasse la muratura[14]. Fu così che, per non perdere il suo diritto di proprietà sulla volta, già acquistata nel 1887 per tramite dell'antiquario bolognese Raffaele Angiolini, Bardini contattò i suddetti trasponitori di pitture bergamaschi. Accettato l'incarico, secondo le modalità e le tempistiche d'intervento previste dall'accordo con Raffi, gli Steffanoni eseguirono le operazioni di strappo tra il settembre e il dicembre 1890; dopo i necessari interventi di rifinitura presso lo studio in via San Bernardino a Bergamo, quindi, dopo aver ricollocato i frammenti strappati su dei telai, spedirono la volta dipinta a Firenze, scomposta in tre casse e divisa in trentasei pezzi[15].

L'opera si trova oggi rimontata in una sala al piano terreno della Torre del Gallo, villa acquistata dal mercante nel 1901 sulla dominante collina di Arcetri[16]. Nuovi documenti d'archivio consentono di stabilire che solo a partire dal 1903 Bardini decise di ricomporre i trentasei pannelli strappati. L'allestimento della volta, infatti, non si rivelò un'operazione immediata: tredici anni dopo l'intervento di strappo fu necessario un secondo sopralluogo nel locale in via Palestro per ritrovare la corretta conformazione del ciclo. Grazie al carteggio con gli assistenti inviati a Cremona[17], si conosce che furono eseguiti, costruendo dei nuovi ponteggi, dei "modelli" sull'intera volta, ovvero delle operazioni di lucidatura sulle tracce residue di superficie pittorica lasciate dopo lo strappo. Augusto Bencini, figura chiave nell'*equipe* di estrattisti per Bardini, faceva così sapere che finalmente il soffitto sarebbe stato ricomposto come nel suo contesto d'origine, «tutto diverso» da come lo avevano provato nella villa di Firenze[18].

12 Niemeyer Chini 2001: 81-32; Orsini 2019b: 49-51.

13 Orsini 2019a: 187-188; Dester 2019: 141-150.

14 Orsini 2019a: 188-190.

15 *Ibidem*.

16 Nardi 2019: 129.

17 ASEB, Corrispondenza 1903, Bencini. Il fascicolo contiene un plico intitolato «1903 Viaggio a Cremona per modelli soffitto Bencini Aug.».

18 ASEB, Corrispondenza 1903, Bencini, 9 febbraio 1903.

Brescia: il fregio e il soffitto di Palazzo Fenaroli

I rapporti tra gli Steffanoni e Bardini non si limitarono alla volta cremonese. Anche se l'esito dello strappo di casa Raffi risultò tutt'altro che soddisfacente, nel 1893 gli Steffanoni furono ingaggiati per un secondo strappo: un fregio dipinto in una sala di palazzo Fenaroli a Brescia[19]. Bardini acquisì le pitture murali all'interno di un'operazione più complessa che comprendeva anche il soffitto ligneo innestato su una parte dei dipinti, e per il quale il mercante l'8 giugno 1893 pagò 7.000 lire a Francesco Bettoni Cazzago, futuro sindaco di Brescia e marito di Paolina Fenaroli[20]. In questa circostanza, gli Steffanoni rimossero sia il fregio, lungo 36 metri e alto 80 centimetri, sia il soffitto. Quest'ultimo fu spedito a Firenze scomposto in 56 gruppi, mentre il fregio fu diviso in tredici parti, a loro volta «numerizzati a tergo per la giusta collocazione»[21].

Purtroppo, il ciclo è disperso e non sono note, al momento, fotografie che lo documentano prima o dopo la sua rimozione. Allo stato attuale delle ricerche, è invece possibile tracciarne una sua vendita oltreoceano. In una minuta di Giuseppe Steffanoni destinata a Guido Carocci, in cui il restauratore dava conto allo storico fiorentino dei lavori compiuti per Bardini, il fregio di Brescia veniva ricordato come «un bellissimo fregio epoca 1500, rappresentante ornato e putti, nelle mezzarie dell'ornato ovali con ritratti»[22]. Tale descrizione si ritrova in un inventario relativo agli oggetti contenuti un tempo nella Villa di Marignolle, ennesima proprietà dell'antiquario nei pressi di Firenze, dove appunto risultavano: «n. 13 pezzi di un fregio a bon fresco ornati ritratti e putti»[23]. Lo stesso inventario ci permette poi di conoscere l'ultimo tragitto noto delle pitture: al di sopra della voce che cita il fregio, barrata in rosso, si legge la nota che attesta la sua vendita nel febbraio 1898 a Stanford White (1853-1906), architetto e designer statunitense, nonché assiduo cliente di Bardini a cavallo tra Otto e Novecento[24]. Riprova dell'acquisto è l'annotazione di un soffitto e un fregio da Brescia» nella lista di oggetti che l'antiquario preparò per l'incontro programmato con l'architetto, nel 1897 a Parigi[25].

Bergamo: il Palazzo dei Conti Maffeis e il Luogo Pio Colleoni

Il caso di Palazzo Fenaroli è emblematico di come spesso le trattative avviate all'interno di questi antichi palazzi nobiliari si estendessero con facilità ad altri apparati decorativi presenti negli edifici; una prassi antiquariale concessa tuttavia a pochi mercanti, dal momento che erano necessari cospicui investimenti finanziari, volti a coprire importanti spese, come la manodopera, i trasporti ed eventuali imprevisti. Assieme all'aspetto economico, l'impresa Bardini vantava la versatilità, l'esperienza e l'abilità di un esperto laboratorio di artigiani e restauratori, collaudato negli anni e disposto a raggiungere le varie mete tracciate nei taccuini dell'antiquario e dei suoi agenti. Nell'ottobre del 1888 un nuovo lavoro attendeva il gruppo di estrattisti che da poco aveva rimosso la volta attribuita a Pampurino nella Casa Maffi di Cremona. In via Pignolo n. 68 a Bergamo, Bardini aveva trattato, per mezzo di Raffaele Angiolini, l'acquisto di un «soffitto con Danza di Putti unitamente alle cinque belle e graziose portine e sei finestre del Palazzo dei Conti Maffeis per lire 8000»[26]. Le porte, assieme al soffitto e alle finestre, furono smontate tra l'ottobre e il dicembre 1888. Come è possibile ricostruire da un inventario del 1899, sappiamo che tre delle cinque portine furono rimontate nella Galleria di Piazza de' Mozzi: due nella Sala del Terrazzo e una nella Sala delle Stoffe[27]. Quest'ultima, visibile sullo sfondo di una foto della Galleria a fine Ottocento (fig. 2), era descritta come «una porta di pietra renaria sul mezzo tondo, scolpita da

19 Orsini 2019b: 58-59.

20 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 35, Attività antiquaria 1893.

21 ASEB, Corrispondenza 1893, Steffanoni, 26 agosto 1893; 7 dicembre 1893.

22 Giannini 2002: 71.

23 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 30, Inventari – Elenchi, Marignolle, 1897-1898, fasc. Pittura.

24 Su Stanford White si veda Craven 2005.

25 ASEB, Amministrazione, Attività Antiquaria 1897: «Mr. Stanford White, Paris – Hotel Vendome – 27/X-1897. Lista degli Oggetti d'Arte».

26 ASEB, Corrispondenza 1888, Angiolini, 20 ottobre 1888.

27 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 31, Inventari – Galleria, Magazzini, 18 maggio 1899.

tutti i lati; nel fregio un vaso retto da due Fauni, ai lati due draghi e vasi, nei pilastri delfini ecct. proveniente da Bergamo palazzo De Maffeis»[28].

La spoliazione compiuta nel palazzo di via Pignolo ebbe un forte impatto sull'opinione pubblica. Alcuni mesi più tardi, dopo che in Città Alta furono riconosciuti i collaboratori di Bardini per l'ennesima trattativa, un articolo uscito sulla "Gazzetta provinciale di Bergamo" dimostra come una maggiore attenzione stava accrescendo in merito alla salvaguardia del patrimonio storico artistico cittadino. Come leggiamo da un estratto dell'articolo, pubblicato il 22 giugno 1889, il nuovo affare stipulato da Bardini era destinato a deturpare uno dei luoghi simbolo del centro storico:

> Il noto e fortunato acquisitore del soffitto, delle porte e delle finestre dell'antica casa ora Maffeis sta compiendo altra spogliazione in via Bartolomeo Colleoni, ex Corsarola, in alta città. Egli ha acquistato a mezzo di sensale rigattiere di qui i freschi della casa del capitano Bartolomeo, e con operai fatti venire appositamente da Firenze, li leva, tagliando il muro, per trasportarli e venderli non si sa dove ed a chi. Il luogo per Bergamo ha uno speciale interesse storico cittadino[29].

Nel maggio del 1889 Raffaele Angiolini avevo ottenuto da Domenica Garobini, vedova Regazzoni, «la facoltà di levare ed asportare i dipinti a fresco rappresentanti un Padre Eterno, arabeschi, medaglie con Santi, ritratti, stemmi diversi e precisamente tutti gli affreschi esistenti sul soffitto a lunette di una sala a pianterreno» dell'edificio un tempo appartenuto al condottiero Bartolomeo Colleoni[30]. Al prezzo di 600 lire, Angiolini, per conto di Bardini, era chiamato a completare i lavori entro la fine dell'agosto 1889, con l'obbligo di restituire alla proprietaria la sala in condizioni abitabili, cioè «col soffitto in linea retta senza lunette» e «senza alcun ornamento speciale»[31]. Di fronte all'ennesimo e irrisarcibile caso di spoliazione, gli appelli pubblici fatti a sostegno per la difesa del Luogo Pio Colleoni furono finalmente accolti e portarono, nel giro di pochi giorni, a un esito positivo della vicenda. Il 28 giugno 1889, l'autorità locale sospese le attività di estrazione dei quattro operai «appositamente spediti qui da Firenze»[32]. Convocata d'urgenza la Commissione di Belle Arti, il prefetto di Bergamo otteneva infatti l'autorizzazione dal ministero per bloccare i lavori e, conseguentemente, il via libera per avviare le pratiche d'acquisto a titolo di pubblica utilità dell'intero immobile.

Mantova: il portale di Palazzo Bonatti

Se l'intervento della Commissione di Belle Arti fu determinante per la salvaguardia delle pitture colleonesche, invano fu lo sforzo per trattenere a Mantova i marmi quattrocenteschi collocati sulla facciata di Palazzo Bonatti. L'edificio, costruito nel 1481 su commissione di Francesco Bonatti, presentava in facciata una ricca decorazione scultorea che interessava le cornici delle finestre, una parasta posta sull'angolo e il portale d'ingresso[33]. Nel 1880 si pose molta attenzione sul valore storico artistico di questi arredi: l'intero edificio insieme ai suoi marmi «scolpiti con particolare finezza e somma maestria» furono registrati nell'importante *Inventario di monumenti storici e degli oggetti d'arte della città di Mantova*, prezioso strumento di tutela stilato da un'apposita Commissione Conservatrice di Belle Arti, incaricata di svolgere una catalogazione sistematica dei beni culturali presenti nella provincia[34].

28 *Ibidem*.
29 *Altra vandalica spogliazione* 1889: 2.
30 ASEB, Affari legali, Affreschi Colleoni, Ricevuta Garobini Regazzoni.
31 *Ibidem*.
32 *I freschi di casa Colleoni* 1889: 3.
33 Girondi 2004; Mattei 2016: 48-61.
34 Ferrari, L'Occaso 2003: 188-215, per una trascrizione completa dell'inventario.

Ciò nonostante la storia della vendita dei marmi, puntualmente ricostruita in un recente contributo di Francesca Mattei, ebbe inizio già nel 1885[35]. Prossimo a stabilirsi a Milano, l'allora proprietario dell'edificio, Giulio Bressanelli decise di vendere le opere suddette per incrementare il proprio patrimonio. Le attenzioni degli antiquari e dei collezionisti per il prezioso apparato lapideo non tardarono ad arrivare e, assieme alle offerte di Giuseppe Baslini da Milano ed Eugenio Churchi da Biella, anche Bardini si apprestò a chiederne informazioni. La richiesta fu prontamente esaudita dallo stesso Bressanelli con una dettagliata lettera di risposta del 2 novembre 1885, in cui oltre a fissare il primo prezzo per tutte le componenti, rassicurava il mercante sul pieno diritto di svolgere l'asportazione, purché non destinata a una vendita all'estero[36]. Trascorsi tre anni dall'inizio delle trattative, il primo elemento a essere venduto fu il portale d'ingresso: nel 1888, attraverso la mediazione di Domenico Magno, agente e primo assistente per conto di Bardini, venne asportato e spedito a Firenze, dove presto fu ricollocato nella galleria espositiva dell'antiquario. Più tempo fu invece necessario per la lesena ad angolo che, sebbene fu la prima parte ad essere smontata, rimase per lungo tempo nel cortile del palazzo mantovano, fino al 1894 quando venne acquistata da Fausto Bagatti Valsecchi[37].

A seguito dello smembramento del portale, la Prefettura di Mantova richiese a Bressanelli il pronto reintegro della porta nella sua collocazione originaria, ma, appresa l'impossibilità del ripristino da parte del proprietario dell'edificio, fu dunque attuato un ordine di sequestro rivolto direttamente a Bardini[38]. Egli, tuttavia, ne rivendicò fermamente il suo legittimo possesso. Le precarie condizioni economiche in cui verteva la famiglia Bressanelli e, soprattutto, la mancanza di un quadro legislativo in grado di far chiarezza sulle difficili questioni relative alla tutela dei beni culturali, spinsero l'autorità pubblica ad accettare entrambe le vendite, compresa la lesena, evitando un ordine coatto di reintegro, ma optando per una sorta di vincolo: a partire dal 15 dicembre 1894, i due detentori dovevano comunicare ogni futura vendita degli oggetti alla Commissione, con l'assoluto divieto di trasferimento all'estero[39].

Come documentato da alcune foto risalenti agli anni novanta dell'Ottocento, Bardini espose il portale nella Sala del Terrazzo al secondo piano della sua Galleria; qui rimase probabilmente fino agli inizi del Novecento, quando, a seguito dell'acquisto della Villa Torre del Gallo, l'opera, assieme ad altri oggetti provenienti dai magazzini e dallo showroom, furono trasferiti nel nuovo ambiente con lo scopo di arredarlo (fig. 3). Il cerchio della vicenda collezionistica legata al monumentale portale in marmo di palazzo Bonatti si chiude quindi al piano nobile della villa fiorentina, luogo da cui non fu più rimosso e dove attualmente continua a fa parte dell'arredo dell'edificio.

Lodi: il portale di Palazzo Mozzanica

Negli anni compresi tra il 1885 e il 1890, i portali rinascimentali lombardi furono tra gli oggetti più ambiti nel contesto del collezionismo europeo. L'alienazione nel 1875 della Porta Stanga al Museo del Louvre di Parigi segnò d'altronde uno spartiacque per la fortuna collezionistica di questi manufatti e influì non poco sugli orientamenti commerciali di quei mercanti in grado di sostenere economicamente e tecnicamente questo genere di operazioni[40]. Non è un caso dunque che, contemporaneamente al portale Bonatti e alle cinque "portine" rimosse da Palazzo Maffeis, altri due portali lombardi furono presto presentati all'attenzione di Bardini e dei suoi agenti.

Il primo di questi è ancora visibile sulla facciata di Palazzo Mozzanica a Lodi[41]. Grazie all'impegno dell'allora famiglia proprietaria dell'immobile, i Varesi, il portale venne risparmiato sia dall'asportazione integrale, sia dalla possibilità di una parziale rimozione delle sue decorazioni principali. Mediatore dell'affare fu l'antiquario Angelo Mencatini che, venuto a conoscenza della volontà di voler vendere l'intero edificio da parte di Angelo Varesi, informava Bardini sull'opportunità di acquistare la sola porta:

35 Mattei 2016: 48-61.
36 ASEB, Corrispondenza 1885, Bressanelli, 2 novembre 1885.
37 Mattei 2016: 54.
38 Ivi: 53-55.
39 Ivi: 54.
40 Sulla vicenda del portale di Palazzo Stanga: Fargeot-Boll, Torresani 2009.
41 Sul portale di Palazzo Mozzanica-Varesi si veda Martinis 2021: 259-283.

Lodi 1/6 89
Sig. Bardini
Le fo noto quanto ho per sicuro circa la porta: un mio amico che io ho incaricato di tastare il terreno ora mi comunica che il proprietario le ha detto che sarebbe disposto a cedere tutto lo stabile [...][42].

L'acquisto dell'intero edificio, tuttavia, non era ponderabile per Bardini: «Allorquando si tratta di dover comprare degli stabili», scriveva rispondendo a Mencattini, «lasci l'affare lì, perché non ne voglio sapere di speculare sugli immobili»[43]. In più missive egli ribadì il suo desiderio di comprare o la porta intera o i soli due medaglioni che lo adornavano. La ferma posizione di Giuseppe Varesi, figlio di Angelo, non fu scalfita dal sopraggiungere della ragguardevole offerta di 2.000 lire per i due tondi[44]: fino a quando sarebbero stati proprietari del palazzo, «a nessun prezzo», come riportarono a Mencattini, avrebbero privato l'edificio del suo storico portale[45].

Castiglione Olona: il portale del Palazzo dei Famigliari del Cardinal Branda

L'ennesima proposta per l'asportazione di un portale giunse a Bardini dal già citato Domenico Magno, assistente e braccio destro dell'antiquario, spesso impegnato in sopralluoghi di avanscoperta attraverso frequenti viaggi per le province d'Italia. In uno dei suoi resoconti risalente al 28 novembre 1890, Magno segnalava e annotava quanto visto durante una tappa a Castiglione Olona:

Oggi alle 12 sono tornato dal paese de' capitelli, cioè: Castiglione Olona. Non ve ne sono più di quella partita di Lodi, ma invece ce ne sono 12 in un'altra casa e di questi metà sono interi e metà ad angolo.
Il proprietario non è disposto a vendere per ora, e perciò non si fa nulla.
In compenso c'è una bella porta del 400, un po' sciupata, ma assai bella d'esecuzione e grandiosa.
È fattura della medesima mano de' capitelli, poiché trovasi nel medesimo palazzo. Appartiene a un fabbro ferraio, che la vende per lire 800 sul posto.
Una volta c'erano due figure di guerriere laterali. Ora non vi è rimasto che un tronco solo a sinistra. Del resto, è facile a smontare perché l'arco si compone di 15 pezzi commisti insieme, capitelli separati e pilastri pure. Mi pare un affare eccellente. Patina buona [...][46].

Grazie al disegno eseguito sull'ultima pagina della lettera (fig. 4), è possibile riconoscere la porta citata con quella ancora visibile sulla facciata del Palazzo dei Famigliari del cardinal Branda a Castiglione Olona[47]. Diversamente dal caso di Lodi, non furono le accortezze dei proprietari a evitare il distacco della decorazione scultorea: il "fabbro ferraio", probabilmente già complice nella vendita dei 24 capitelli in pietra arenaria lombarda documentati in un inventario di Galleria nella Sala delle Colonne[48], aveva disposto la vendita del portale per circa 800 lire. In questa circostanza fu invece Bardini a rinunciare alla trattativa. La ragione è spiegata dall'antiquario stesso in una successiva lettera rivolta a Mencattini: «La porta di Castiglione non mi conviene perché è ad arco; mentre ne ho bisogno di una a cornicione retto»[49].

42 ASEB, Corrispondenza 1889, Mencattini, 1° giugno 1889.
43 ASEB, Copialettere, n. 5, c. 6, 3 giugno 1889.
44 ASEB, Copialettere, n. 4, c. 497, 28 maggio 1889.
45 ASEB, Corrispondenza 1891, Mencattini. Il fascicolo contiene la lettera di Giuseppe Varesi inviata a Mencattini il 6 gennaio 1891.
46 ASEB, Corrispondenza 1890, Magno, 28 novembre 1890.
47 Sul portale del Palazzo dei Familiari del cardinal Branda si veda Bruzzese 2009: 119-125.
48 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 31, Inventari – Galleria, Magazzini, 18 maggio 1899: «24 capitelli o peducci di volta in pietra renaria lombarda, diversamente sculpiti, ma tutti del medesimo stile, provenienti da Castiglione Olona».
49 ASEB, Copialettere n. 8, c. 33, 9 dicembre 1890.

Milano e l'antiquario Angelo Mencattini

Come emerso dai casi trattati, un importante ruolo per le trattative lombarde di Bardini fu ricoperto dall'antiquario Angelo Mencattini, titolare di una bottega di oggetti d'arte a Milano con sede in via San Bernardino dal 1881 al 1885, e in via della Spiga dal 1905 al 1910[50]. In qualità di agente e informatore, egli intrattenne una fitta e regolare corrispondenza con l'antiquario aretino per oltre un decennio, intensificando i loro rapporti soprattutto negli anni compresi tra il 1887 e il 1896. Da un primo spoglio della documentazione, emergono da subito quali fossero i suoi incarichi: fornire costanti aggiornamenti sulle opere in vendita presso gli antiquari di Milano, tra cui Achille Cantoni, i fratelli Grandi, Giuseppe Baslini ed Emanuele Subert; viaggiare a cadenza giornaliera nelle province lombarde per trovare e prendere nota su nuove occasioni di acquisto; documentare con fotografie, laddove era possibile, tutti gli oggetti proposti per corrispondenza. Le lettere di Mencattini, per quanto spesso prive di informazioni in grado di restituirci l'esatta collocazione dell'oggetto proposto, offrono un interessante spaccato sulle tendenze collezionistiche dell'epoca e pongono, al tempo stesso, l'accento sull'estrema fragilità nella tutela del patrimonio artistico diffuso in Lombardia. Nella sua instancabile ricerca per Bardini, egli predilesse soprattutto opere in scultura, rigorosamente datate tra il XV e XVI secolo, e spesso afferenti al contesto culturale di ambito visconteo-sforzesco. Nei tre anni più densi di scambi epistolari, tra il 1888 e il 1890, giunsero a Firenze proposte d'acquisto per almeno sessantaquattro opere lapidee: medaglie, colonne, capitelli, portali, stemmi, busti, statue, camini e bassorilievi furono rintracciati tra Carpiano, Lecco, Vigevano, Marginano, Lodi, Pavia, Como e Milano. Furono meta di frequenti sopralluoghi anche alcune città svizzere, come Chiasso, Bellinzona, Locarno e Mendrisio.

L'incrocio e il confronto dei dati recuperati dal carteggio con il ricco materiale fotografico, conservato nei due fondi archivistici afferenti all'attività antiquaria della famiglia Bardini, consentono dunque di fare luce su molte delle mediazioni condotte da Mencattini. È ora noto, ad esempio, il suo coinvolgimento per l'acquisto del rilievo in pietra di *Tommaso Odescalschi* (fig. 5), oggi disperso[51], trattato presso l'antiquario di Como, Domingo Duvia. L'opera fu descritta in una lettera a Domenico Magno come «un ritratto del 1400 a forma di medaglia, eseguito in altorilievo e con un diametro di 32 cm; «mancante nel fondo di un pezzo», illustrava di profilo un uomo «con berretto in testa capelli lunghi come al tempo di Bochacio», mentre sul giro presentava la scritta Odescalchi[52]. La medaglia fu acquistata da Bardini assieme a una seconda raffigurante Innocenzo XI, non particolarmente gradita dall'antiquario: «l'altro medaglione non costa nulla; se lo desiderate ve lo posso mandare»[53]. Le due opere giunsero a Firenze nell'aprile del 1890, dove in seguito se ne persero le tracce.

Nel 1889 Mencattini fu complice dell'alienazione di un importante gruppo di opere da Pavia: dall'ingegnere Emilio Franchi Maggi acquistò il celebre *Ritratto funebre di Ardengo Folperti* (fig. 6), proveniente in origine dalla Chiesa di San Tommaso, e uno stemma in marmo della stessa famiglia[54]; per la marchesa Luigia del Maino mediò invece la vendita di tre opere ritenute di epoca «longobarda o bizantina», cioè una vaschetta scolpita a fregio, un leone in pietra e un gran capitello «lavorato da tre parti a figure e ornati»[55]; sempre dalla marchesa, ottenne infine due capitelli con stemmi, di cui uno recante lo stesso visibile «nella tomba che comperò dal Franchi Maggi e precisamente quello con i gigli e le rose»[56]. Documentato tra le «pietre tombali» nell'inventario della Galleria di Firenze del 1889[57], cinque anni più tardi il *ritratto funebre di Ardengo Folperti* era destinato a

50 Restelli 2018: 38. La fortuna critica sull'attività antiquaria di Mencattini si limita a poche notizie. Tra il 1887 e il 1896 sono documentante le vendite di alcuni strumenti musicali di sua proprietà a Bardini (Ivi: 38-39); nel 1895 acquista e cura lo stacco dell'affresco absidale nella chiesa di Sant'Agata al Monte di Pavia, poi passato nel 1905 all'antiquario milanese Grandi (Vicini 1991; Ciancabilla 2013: 245); nel 1907 è documentata la sua vendita di un coperchio di sarcofago al Museo Patrio di Archeologia di Milano (Gorrini, Robino 2018: 71-73).

51 Bacci 2012: 125, 131.

52 ASEB, Corrispondenza 1890, Mencattini, 29 marzo 1890; 11 aprile 1890.

53 ASEB, Copialettere, n. 6, c. 442, 18 aprile 1890.

54 ASEB, Corrispondenza 1889, Mencattini, 10 aprile 1889.

55 ASEB, Corrispondenza 1889, Mencattini, 6 giugno 1889.

56 *Ibidem.*

57 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, 29, Inventario Vecchio Galleria, 1889.

raggiungere un acquirente francese ma, a seguito della richiesta per il trasferimento all'ufficio esportazione da parte di Bardini, lo Stato italiano esercitò il diritto di prelazione sul rilievo. L'opera fu riportata a Pavia, dove attualmente si conserva presso i Musei Civici del Castello Visconteo[58].

Sebbene i materiali lapidei costituiscano una sorta di *leitmotiv* nella ricerca di Mencattini, la sua attività come agente fu contraddistinta anche per la mediazione di altre tipologie di beni culturali. Documentata da un ampio carteggio, la trattativa per un soffitto ligneo, rimosso da via del Bollo a Milano, rappresenta indubbiamente uno di questi casi e suggella ulteriormente la notevole versatilità di questo mercante, sempre attento alle opportunità che emergevano con frequenza nell'ambito milanese e lombardo.

Il soffitto in questione si trovava in una stanza al pianterreno adiacente al secondo cortile di un edificio in via del Bollo n. 3, originariamente parte del blocco di case che la Zecca occupava tra il XV e il XVIII secolo, e si innestava al di sopra di un fregio a fresco raffigurante una schiera di putti tra fregi e girali, datato alla seconda metà del Cinquecento[59]. Ceduto a Mencattini da Angelo Villa Pernice, proprietario dell'immobile, nell'ottobre del 1888 il soffitto fu comprato da Bardini per la somma di 800 lire: dando il via al consueto procedimento di rimozione a opera degli esperti dipendenti, l'intervento fu concluso il 29 ottobre con la notizia dell'avvenuta spedizione dei frammenti dalla stazione di Milano[60]. In questa occasione, Mencattini si occupò di seguire tutte le fasi di smantellamento e incaricò una ditta locale di ricostruire sul luogo il nuovo soffitto "in carta", prendendo a modello i rosoni già rimossi[61].

L'entità dell'operazione fece presto eco sui giornali dell'epoca e a distanza di una settimana dalla rimozione, il 5 novembre 1888, sulle pagine della rivista "Arte e Storia" diretta da Guido Carocci, un corrispondente per la rivista da Milano riportava con toni accessi quanto avvenuto pochi giorni prima:

> In una casa in via Bollo n. 3, di proprietà del comm. Villa Pernice, persona molto in vista nella nostra città – eravi un bellissimo soffitto, del Rinascimento, raro pei suoi pregi singolarissimi e quindi conosciuto da quanti a Milano il culto del bello. Quando, in questi giorni si venne a sapere che il soffitto in parola stava per essere venduto a un negoziante il quale l'avrebbe poi rivenduto in America. S'interessò qualche nostro amico per vedere di far restare in Milano e in Italia il bellissimo soffitto ma troppo tardi, né, per quanto ci consta, egli trovò appoggio sufficiente *colà dove si puole*. E il soffitto così è partito e perduto[62].

Una nota a margine dell'articolo, firmata dal direttore della rivista, rendeva però noto al corrispondente e ai lettori che il soffitto non era perduto: «Esso trovasi presso un negoziante di Firenze e l'autorità governativa lo ha sottoposto alla prescrizione di legge»[63].

Appresa la notizia sulla nuova destinazione, il 23 gennaio 1889, Giuseppe Fiorelli per il Ministro dell'Istruzione Pubblica scriveva alla Direzione del Museo Archeologico di Milano con lo scopo di incentivare le trattative per il recupero, e quindi l'acquisto del «soffitto con rosoni a rilievo del secolo XVI»[64]. Tre giorni più tardi ne assunse l'incarico Carlo Ermes Visconti[65], il quale, attraverso una lettera rivolta direttamente a Bardini, richiese per suo personale interesse se il soffitto era ancora disponibile e a quale prezzo avrebbe potuto acquistarlo[66]. Alla richiesta di Visconti, seguì il netto rifiuto da parte del mercante che, ben consapevole del valore del soffitto distaccato, rispose provocatoriamente, cercando forse di attirare una seconda e più vantaggiosa richiesta:

58 Cavazzini 2011: 723-725.

59 A seguito della rimozione del soffitto, fu scoperto un secondo fregio a fresco composto da due scene di carattere popolare raffiguranti storie di gatti. Il fregio con putti fu irrimediabilmente rovinato, mentre le due scene furono strappate e trasportate su tela nel 1954; A. Galizzi, in *Milano ritrovata* 1986: 447-452, n. 37.2.

60 ASEB, Amministrazione, Attività Commerciale, n. 34, lettera di Federigo Martelli del 26 ottobre 1888.

61 ASEB, Corrispondenza 1888, Mencattini, 30 ottobre 1888

62 *Un soffitto venduto e perduto* 1888: 248.

63 *Ibidem*.

64 Milano, Consulta del Museo Patrio di Archeologia, Acquisti e proposte di acquisto, n. 199. La risposta di Bardini con il diniego alla cessione anche Ivi, n. 204; a cui segue altra lettera tra Visconti e Giulio Carotti sul medesimo soffitto, Ivi, nn. 205.

65 Su Carlo Ermes Visconti e il suo impegno nella tutela del patrimonio artistico lombardo si veda Grisoni 2008: 117-158.

66 ASEB, Corrispondenza 1889, Visconti, 26 gennaio 1889.

«Il soffitto che comprai in via del Bollo l'ho montato in una delle stanze piccole della mia abitazione e non è vendibile, tanto più che vi si adatta bene»[67].

Similmente al caso della porta Bonatti di Mantova, il soffitto, ormai sottoposto alla suddetta prescrizione di legge, quindi senza possibilità di esportazione all'estero, fu esposto per un dato periodo in una sala dello showroom in piazza de' Mozzi. Nel già citato inventario del 1899 un soffitto proveniente da Milano, senza ulteriori indicazioni, è documentato in una sala al secondo piano della Galleria[68], collocazione dove, tuttavia, non risulta presente nel successivo inventario del 1914[69]. Un'ipotesi plausibile è dunque il possibile ricollocamento del soffitto in una delle numerose abitazioni che la famiglia Bardini possedeva a cavallo tra Otto e Novecento, come è avvenuto per i marmi di Palazzo Bonatti e il soffitto strappato da Cremona.

Lo studio di questi preziosi carteggi contribuisce a definire le peculiarità di un momento storico complesso, in cui parallelamente alla riscoperta, alla comprensione e alla valorizzazione del nostro patrimonio di epoca rinascimentale, accrebbe un'insaziabile ricerca di beni artistici sulla scia di un nuovo gusto collezionistico, spesso definito da ambizioni di stampo nazionalistico.

Eloquente testimonianza del mito del Rinascimento proiettato nella seconda metà dell'Ottocento è la tipologia stessa delle opere incontrate sul mercato: pitture murali strappate, soffitti lignei scomposti, portali in marmo smontati, sono solo alcuni degli esempi di una prassi antiquariale che, incoraggiata da un contesto legislativo impreparato, interveniva meccanicamente su ogni occasione d'acquisto, trovando supporto nei costanti aggiornamenti tecnologici che maturavano sia nell'ambito della teoria del restauro sia nel campo della fotografia.

La ricostruzione delle vicende presentate in questo contributo costituisce soltanto l'inizio di un percorso di ricerca che può offrire molti suggerimenti sulla storia del collezionismo e del mercato d'arte a fine Ottocento. Il carteggio conservato nel fondo dell'Eredità Bardini rappresenta sicuramente un versatile strumento di approfondimento che, interrogato sotto diversi punti di vista, continuerà a restituire un quadro sempre più chiaro sui protagonisti e sulle dinamiche inerenti a questo settore di studi. In quest'ottica, la riscoperta in chiave antiquariale di una figura come Angelo Mencattini ne costituisce un nuovo risultato e una più solida base di ricerca, a partire dalla quale ulteriori indagini potranno aprire nuove finestre sulla dispersione del patrimonio culturale lombardo nella seconda metà del XIX secolo.

67 ASEB, Copialettere, n. 4, c. 188, 29 gennaio 1889.

68 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 31, Inventari – Galleria, Magazzini, 18 maggio 1899. Un «soffitto a cassetta dipinto a tempera con borchie dorate. Prov: da Milano» è annotato al secondo piano nella "seconda stanzina" a sinistra dello scalone monumentale. Si esclude dunque l'ipotesi di identificazione del soffitto con quello rimontato nell'attuale sala dei Bronzetti nel Museo Stefano Bardini, proposta avanzata da Orsini 2020: 201.

69 ASEB, Amministrazione, Attività commerciale, n. 33, Inventari – Elenchi – Cataloghi, 1914 Galleria.



1. Il soffitto di Casa Maffi nella Sala della Finestra Sarda, Firenze, Galleria Bardini, 1888-1889. Firenze, Archivio Storico Eredità Bardini



2. Il portale di Palazzo Maffeis nella Sala delle Stoffe, Firenze, Galleria Bardini, 1899 circa. Firenze, Archivio Storico Eredità Bardini



3. Il portale di Palazzo Bonatti nella villa di Torre del Gallo, Firenze, post 1902. Firenze, Archivio Storico Eredità Bardini



4. Schizzo del portale del Palazzo dei Famigliari del cardinal Branda a Castiglione Olona. Firenze, Archivio Storico Eredità Bardini, Corrispondenza Magno, 28 novembre 1890



5. Scultore lombardo, *Tommaso Odescalchi*, collocazione ignota. Firenze, Archivio Musei Civici Fiorentini, Fondo Stefano Bardini, foto 4447



6. Scultore lombardo, *Ritratto funebre di Ardengo Folperti*, Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo. Firenze, Archivio Storico Eredità Bardini

LE «ORIGINI PRIME IN TUTTE LE COSE»: IL RINASCIMENTO AL MONTE DI PIETÀ DI MILANO*

Corinna Tania Gallori

Tra i vari enti che adottarono uno stile neorinascimentale nelle proprie sedi di rappresentanza, gli istituti di credito costituiscono un caso particolare[1]. Nell'Italia postunitaria, il periodo tra Duecento e Quattrocento diventava un riferimento ideologicamente importante: un'epoca in cui le attività degli italiani erano state all'avanguardia in Europa e la cui rievocazione auspicava i risultati che la riacquistata indipendenza prometteva. Questo gioco di rispecchiamenti in cui si intreccia la storia economica dei grandi banchieri italiani, lombardi e toscani, del Tre e Quattrocento, e l'architettura degli edifici da loro fatti costruire impronta la progettazione delle banche ottocentesche come la sede della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde di Giuseppe Balzaretto, eretta a Milano nel 1868-1872 e ispirata ai palazzi Medici e Strozzi[2]. Il palazzo onorava «la nuova condizione unitaria dell'Italia postrisorgimentale» e la nuova (temporanea) capitale del Regno, richiamando la magnificenza dei banchieri toscani in una città all'avanguardia nel settore bancario[3]. È poi possibile che l'istituto, di fondazione austriaca, stesse cercando uno stile che lo riabilitasse, proclamandone l'italianità, alla ricerca di «un'identità nuova, adeguata alla mutata condizione nazionale»[4].

L'adozione di forme neorinascimentali da parte delle banche commodulava l'aggiornamento ai più recenti standard impiantistici e di sicurezza con un'immagine di solidità che gli edifici del tardo medioevo e primo rinascimento, simili a fortezze, rievocavano. Queste istanze dovevano poi combinarsi con alcune caratteristiche tipiche dell'architettura di questi enti, come eleganza e fasto ben calibrato in modo da suggerire ricchezza, ma anche sobrietà, dignità, solidità e sicurezza per invogliare i clienti al deposito dei beni.

Nello stesso periodo, un altro tipo di istituto di credito, molto diverso per funzioni e obiettivi, entra in relazione con il proprio passato dal punto di vista storico e artistico: i Monti di Pietà.

Quando apparvero, nel Quattrocento, con fondazione spesso promossa dai frati minori, i Monti di Pietà erano stati un fenomeno innovativo e squisitamente italiano – un punto questo ampiamente sottolineato nel panorama postunitario[5]. Erano istituti di microcredito su pegno dal *target* specifico, ovvero rivolto a coloro che avevano bisogno di un finanziamento temporaneo. Nella seconda metà dell'Ottocento, a causa della sempre maggiore apertura di diversi Monti ad operazioni che si avvicinavano a quelle di un'azienda di credito, si registra un vivace dibattito sul loro carattere giuridico ed economico, il loro fine e la loro natura, se avessero o meno carattere bancario o assistenziale, tutte questioni che avevano ripercussioni legislative: erano vere e proprie opere pie o dovevano essere disciplinati secondo principi diversi[6]? In questa fase di ridefinizione della propria identità, che si sarebbe trascinata fino al Novecento, il periodo delle origini acquisì importanza e si favorì la ricerca storica sul passato di vari enti.

Il rapporto con il passato assunse però forme diverse rispetto a quanto accedeva per le banche. I Monti avevano sedi che risalivano a secoli prima e quindi, piuttosto che costruire nuovi palazzi in stile antico, l'obiettivo fu di modernizzare quelli già esistenti, per renderli competitivi e più simili agli enti bancari coevi. Le "virtuose

* *Ringrazio Carlotta Castellani, Lorenzo Colombo e i curatori del volume per aver letto questo testo e per i loro commenti; Michela Quaglia per avermi fatto leggere la sua tesi di laurea.*

1 Pace 1999: 52-74, ma anche Pinchon 1992, Leveau-Fernandez 1994, Belfoure 2005 e gli studi citati di seguito. Si concentra sulle dimore neorinascimentali dei banchieri Brucculeri 2016. Il problema dell'armonizzazione con gli edifici vicini è stato indagato da Selvafolta 2014b.

2 Selvafolta 2005a: 86; sulla Ca' de Sass, cfr. anche Selvafolta 1995c; Pace 1999: 69-70. Per la prima sede, Della Torre 1991: 74; Selvafolta 2005a: 86.

3 Selvafolta 2005a: 87.

4 Della Torre, 1991: 74.

5 Sacchi 1849: 280; Blaize 1856, I: 65; Calvi, 1871: 12.

6 Sul dibattito cfr. almeno Castiglioni 1909; Lorenzi 1966.

caratteristiche" sopra accennate erano poi percepite con maggiore intensità, visto che essi dovevano aiutare (e interagire con) chi era in difficoltà economiche. Tutto questo creò condizioni piuttosto diverse rispetto alle banche.

Il caso studio esemplare che qui si intende trattare è quello dei diversi "recuperi del passato", storici e figurativi, promossi dai membri del Consiglio d'Amministrazione del Monte di Pietà di Milano, una città il cui mercato di credito era in pieno sviluppo e all'avanguardia nell'Ottocento e che avrebbe inteso lo sviluppo economico come parte integrante della propria identità[7]. L'arco cronologico considerato va quindi dal 1861 alle soglie della Seconda Guerra Mondiale ed è divisibile in due fasi, diverse per obiettivi, *modus operandi* e ripercussioni figurative.

Ricerca del passato e giustificazione del presente

L'istituto ambrosiano era stato fondato con il sostegno di Ludovico il Moro e aveva iniziato le proprie attività nel giugno 1497 con sede in una casa già di proprietà dell'usuraio Tommaso Grassi in Santa Maria Segreta, nell'attuale Cordusio[8]. Qui sarebbe rimasto fino al 1783, quando traslocò nell'attuale via Monte di Pietà in un palazzo progettato dall'ingegnere Pietro Castelli (con ritocchi di Piermarini) e costruito negli spazi del soppresso monastero delle clarisse di Santa Chiara. Dopo una prolungata chiusura durante il periodo della Repubblica Cisalpina, l'istituto aveva ripreso le proprie attività a inizio Ottocento e gradualmente aveva consolidato la propria posizione economica aprendosi sempre di più ad attività di taglio bancario.

Il problema della "natura" dell'ente – di beneficenza o di credito – fu presto sentito a Milano, dove il conflitto con «l'Autorità tutoria, riguardo al modo di esistere del Monte stesso» scoppiò a inizio 1869[9]. In questo contesto, nell'agosto 1869, lo storiografo Felice Calvi entrò nel Consiglio d'Amministrazione dell'istituto e decise come prima cosa di «applicarmi a studiare la storia del pio luogo affidato alla mia vigilanza, per formarmi un concetto abbastanza chiaro degli intendimenti che ne avevano diretta l'amministrazione dalla sua fondazione insino a noi»[10]. Le note risultanti dal suo rovistare negli archivi furono pubblicate a supporto dei futuri amministratori e di «chiunque sia sollecito della storia intima, dirò così, della nostra città natale»[11]. Nell'introduzione, Calvi affermava che il successo del suo studio presso il pubblico era dovuto alla tendenza «delle presenti generazioni a rimontare alle origini prime in tutte cose, affine di riprendere il filo delle tradizioni interrotte per la trascurataggine degli uomini», riallacciando così passato, presente e futuro.

Nell'Ottocento il recupero del passato da parte del Monte si sarebbe quindi giocato soprattutto sul fronte storiografico e sarebbe stato legato ad alcuni punti. Anzitutto, la sua "fondazione" da parte di Ludovico Sforza era stata presto colorata dall'interpretazione risorgimentale del personaggio e, anzi, la rafforzava introducendo l'attenzione per il benessere dei propri sudditi e toni antifeneratizi nel ritratto di questo duca illuminato. Nel 1871, Felice Calvi pubblicava le *Vicende del Monte di Pietà* valutando in modo più che positivo l'intervento del Moro, «principe muneficentissimo», di cui elogiava la flessibilità nello stabilire che i consiglieri potessero modificare i propri principi operativi a seconda delle occorrenze (punto molto importante nel contesto coevo), oltre che la moglie «mirabile donna» che lo ispirava e la corte di artisti (Leonardo *in primis*) e poeti di cui si era circondato[12]. E, nel registrare un lascito di Gian Giacomo Trivulzio al Monte, glossava sulle motivazioni del maresciallo come «forse per farsi perdonare dai proprii [sic] cittadini le vittorie riportate a danno del Governo nazionale», addirittura, «degli Sforza»[13].

7 Sullo sviluppo delle attività milanesi, cfr. Polsi 1991. Si ricordi la sessione economica alla mostra *Arte lombarda* del 1958, curata da Gino Barbieri, cfr. Rossetti 2015, p. 23; Mara 2016.

8 Sulla storia si vedano soprattutto Compostella 1966; Lorenzi 1966; Albini 1985; Fraccaroli 2008.

9 *Memorie* 1873: 31-32, 34, 51.

10 Calvi 1871: 36.

11 Ivi: 3-4.

12 Ivi: 13-14, 16-17. Il dominio spagnolo è chiaramente presentato con tinte fosche come un inselvatichimento e a prova del «gusto pervertito» gli affreschi «bislacchi, farragginosi» dei Fiammenghini imbrattavano le chiese dove splendevano *Madonne* di Luini (Ivi: 54-55).

13 Ivi: 36; Compostella 1966: 108-111, 201, doc. 14.

Il richiamo al passato continuava nei momenti di tensione. Il 3 gennaio 1873, la sollecitazione da parte della Deputazione provinciale di Milano con l'ordine di presentare un nuovo Regolamento interno – «riformato in modo da ritornare il Monte all'indole e natura delle operazioni che sono inerenti alla sua fondazione»[14] – e l'invito ad abbandonare le operazioni di credito, che avevano consentito all'ente di pareggiare il bilancio, portarono alle dimissioni in massa di Presidente (Calvi, all'epoca) e Consiglieri motivate dal danno all'autonomia e possibilità d'iniziativa. È in questo contesto che si sente l'esigenza di pubblicare, a fine anno, un volume riassuntivo delle attività del periodo incriminato: le *Memorie sull'amministrazione del Monte di Pietà in Milano*.

Il testo afferma che l'amministrazione non aveva tradito gli intenti originari del Monte, ma aveva agito «onde così rendere alla città di Milano un Istituto di Beneficienza che rispondesse totalmente allo scopo della sua originaria fondazione, creando in pari tempo una fonte di ricchezza da erogarsi in seguito a sollievo di altre miserie»[15]. La riflessione su identità e missione portò alla conclusione che si trattava di un istituto di beneficienza ed anche istituto di credito «dacchè, per adempiere al suo mandato, non ha altra base che questo»: l'origine dei problemi che avevano impedito al Monte di operare era la sua mancanza di patrimonio e, da inizio Ottocento, l'istituto aveva potuto funzionare solo grazie all'appoggio del credito[16]. Serviva quindi flessibilità (la virtù elogiata nel Moro) per garantire la missione, senza mantenere le «letterali espressioni delle fondazioni originarie», e nuovi obiettivi erano stati sviluppati, tra cui provvedere a tutte le classi sociali e non solo al sollievo della classe meno agiata. La politica del Consiglio aveva portato al «risorgimento» dell'istituto[17]. Argomentazioni simili, legate alla mitica flessibilità fondativa, vennero sollevate anche in seguito, in risposta ai cambiamenti introdotti o proposti da altre legislazioni.

Se il passato dell'istituto veniva quindi investigato ed evocato, la committenza traccia uno scenario diverso. Di neorinascimentale il Monte di Pietà non offre molto.

Ad esempio, diversamente da quello della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, il palazzo non adottò forme architettoniche o decorazioni "in stile" durante la campagna di lavori, iniziata nel 1865 e proseguita a fasi alterne per decenni. L'intervento, che aveva il fine di rendere l'edificio «adatto alla nuova sua forma» e restaurarlo per riparare ai risparmi degli anni precedenti, favorì piuttosto una serie di ammodernamenti che sono in ultima analisi associabili ai nuovi compiti che in quegli anni l'ente si stava assumendo, come la costruzione di un "locale cassaforte" e di una galleria in ghisa e vetro, praticamente un *must* nell'architettura bancaria coeva, commissionata alla ditta Bosisio[18]. I verbali del consiglio nel maggio-settembre 1881 accennano a lavori per trasformare quanto rimaneva della chiesa di Santa Chiara in magazzino, mentre i depositi già esistenti vennero ampliati[19]. Nel 1898 iniziò una nuova campagna, conclusasi con l'inaugurazione ufficiale del 24 maggio 1906[20]. In questa occasione, oltre a sistemare la sala per le vendite e lo scalone, a tangibile testimonianza dello sdoppiamento del Monte in istituto parabancario e tradizionale luogo pio, nel 1905-1906 la "Sezione Pegno" venne fisicamente separata da quella del "Credito", con l'apertura di due ingressi nella facciata originaria e la costruzione di due saloni nel cortile interno, con relativi uffici e sale d'attesa[21]. Nel sottosuolo vennero scavate tre grandi sale corazzate, una adibita a tesoro dell'istituto, le restanti a servizi di custodia per i clienti. I lavori vennero ampiamente pubblicizzati, anche su "L'Edilizia Moderna" dove si sottolineava l'ammontare dei costi:

14 Ivi: 53.

15 Ivi: 35 e anche altrove.

16 Ivi: 61, 62.

17 Ivi: 28.

18 Calvi 1871: 72-73; *Memorie* 1873: 24. Per la galleria, Archivio Storico Intesa Sanpaolo, patrimonio archivistico Monte di Credito su Pegno di Milano (d'ora in poi ASI-MCP), Organi sociali (OS), Verbali del consiglio d'amministrazione (VCdA), 1, cc. 46-50, doc. 37 (1865 giugno 17), c. 51, doc. 38 (giugno 24). Per la cassaforte, ivi, 2, cc. 377-379, 381-388, doc. 107-109 (1870 maggio 13, 20 e 27), cc. 392-394, docc. 112-113 (giugno 24, luglio 8); cfr. *Memorie* 1873: 39-41, dove si sottolinea che i «mezzi di difesa» del Monte erano inferiori a quelli di altri istituti locali. Sulle gallerie cfr. Pace 1999: 26, 50, che cita anche quella del Monte milanese. Qualche decennio dopo, la stanza e la sua copertura vennero riprodotte in tre tavole di un libro di modelli, l'*Architettura in ferro* (Milano, 1882). Per il 1941 era diventata sede dell'Ufficio Commissioni (Compostella 1941: 48, fig.).

19 ASI-MCP, OS, VCdA, 9, c. 2046, doc. 403 (1881 maggio 12), c. 2059, doc. 406 (giugno 13), ma si vagheggia l'espansione già nel marzo 1880. Sulla questione cfr. *infra*.

20 [Vitali] 1906; Visconti 1920b: 67; Lorenzi 1966: 19-20, 35.

21 ASI-MCP, OS, VCdA, 31, cc. 6335-6337, doc. 813 (1905 aprile 6).

1.200.000 lire, di cui mezzo milione solo per gli impianti di sicurezza[22]. In questa caccia alla modernizzazione e alla creazione di spazi che riflettessero le sue duplici funzioni, il palazzo mantenne il suo esterno settecentesco e quanto ci è noto degli interni non suggerisce alcun tentativo di creare ambienti in stile.

Anche altre forme di evocazione del passato rinascimentale scarseggiano. Un leggero interesse si registra solo nel recupero degli antichi benefattori del Monte, una categoria che era stata fino ad allora trascurata, con l'eccezione di un'epigrafe nella chiesa della prima sede, la casa in Santa Maria Segreta, che aveva però fini piuttosto diversi[23]. Nel gennaio 1881 si decise di collocare nello scalone che portava agli uffici dell'Amministrazione una lapide che commemorasse i principali lasciti fatti al Monte, selezionati dall'elenco messo a punto dal Calvi[24]. Rimasto irrealizzato per alcuni anni, il progetto riprese slancio nel 1884, quando si decise di aggiungere un'«effige in medaglia in bronzo» per commemorare alcuni benefattori e, su proposta del Consigliere Giuseppe Sullam, di affidare il progetto a Francesco Grazioli, scultore e medaglista dell'Accademia di Brera[25]. L'intento dell'operazione era soprattutto di spronare i contemporanei all'imitazione di questi personaggi (invito prontamente accolto dall'artista stesso), più che considerazioni di taglio storico[26]. Tuttavia, considerati i commenti di Calvi e la nuova percezione del personaggio come principe illuminato, è interessante che il Moro fosse l'unico benefattore ritratto per due volte, venendo presentato nello scalone e nella sala degli incanti pubblici. Purtroppo, non sappiamo che aspetto avessero, ma i ritratti potrebbero essere stati basati su qualche prototipo antico visto che Vincenzo Forcella si confonde e li data al 1496[27].

Se il Rinascimento non fu evocato con particolare enfasi nella committenza del Monte nell'Ottocento postunitario, si registra però una crescente attenzione per le opere antiche di proprietà dell'istituto. Già Calvi si era interessato ad alcune di loro. Notando il "deperimento" della *Pietà* di Cerano, già pala dell'antico oratorio della casa di Santa Maria Segreta, il 5 luglio 1871 chiese consiglio all'Accademia di Belle Arti per la sua conservazione[28]. Fu sempre lui a registrare un'attribuzione alla scuola lombarda di fine Quattrocento dell'*Imago pietatis* ora assegnata a Francesco Tatti[29].

Attenzione e conservazione erano però dedicate esclusivamente alle opere legate alla diretta committenza del Monte. Diverso fu l'atteggiamento verso le opere provenienti dalla sconsacrata Santa Chiara. I primi accenni all'esistenza di affreschi nella ex-chiesa risalgono al dicembre 1865 e in gennaio venne ordinata un'ispezione al complesso guidata da Francesco Hayez, Giuseppe Bertini e Giuseppe Molteni, che stabilirono di staccarli[30]. A lungo non se ne fece però nulla e l'operazione venne eseguita solo nel 1881 da Giuseppe Modorati e Anto-

22 [Vitali] 1906; Urbano 1907. Sulla rivista cfr. Selvafolta 1991: 102-104. A conferma dell'importanza assegnata ad operazioni che andavano oltre il microcredito su pegno, l'intervento più apprezzato fu la creazione del locale di cassette di sicurezza per la Sezione Credito e il servizio di custodia delle valige o pacchi voluminosi (suggerito ai vacanzieri), tanto che un articolo anonimo vanta che la casa Ricordi avrebbe depositato al Monte gli autografi di Verdi, Donizetti, Rossini, Boito, Leoncavallo e Puccini, cfr. A.Z. 1910. Per i problemi legislativi, cfr. *Udienza* 1909, con ulteriori indicazioni sul dibattito coevo.

23 Celebrava il lascito di Carlo della Somaglia per la celebrazione di messe.

24 Calvi 1871: 217-218; ASI-MCP, OS, VCdA, 9, c. 2013, doc. 397 (1881 gennaio 31), cc. 2014-2015, doc. 398 (febbraio 18: l'incarico di presentare il progetto dato al Segretario Generale Annibale Butti), c. 2019, doc. 399 (marzo 18), c. 2026, doc. 400 (aprile 5).

25 Ivi, 11, cc. 2299-2300, doc. 443 (1884 marzo 21), c. 2305, doc. 445 (maggio 3: erano arrivati progetto e disegno, con un preventivo spesa di lire 4525), c. 2309, doc. 446 (maggio 16); Forcella 1889-1893, VIII: 317-319, nn. 253-255, 257-259. Le opere per lo scalone del Monte sono documentate da Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni (d'ora in poi GD), Album D 15, 22 e r (progetto di lampade e motivi decorativi), 28 a v (con fotografie di lapidi e scalone) visibili su http://www.graficheincomune.comune.milano.it. Si ricorda esplicitamente che Grazioli «eseguì i medaglioni che il Monte di Pietà fece porre in onore dei suoi benefattori, ed è sua anche la parte artistica dello Scalone di quel palazzo» (*Necrologio* 1907: 38). Sulle sue medaglie, cfr. N. Vismara, in *Materiali* 2008: 156-157, nn. 26-27; ivi: 212, n. 165; ivi: 235-236; Calci 2016. Per Sullam, Maifreda 2000, *ad indicem*.

26 Grazioli avrebbe operato gratuitamente, ottenendo una lapide a ricordo della sua generosità (Forcella 1889-1893, VIII: 319, n. 260), visibile in fotografia nell'album citato in nota 25.

27 Forcella 1889-1893, VIII: 317-318, nn. 253-254.

28 AAB, Carpi A VI 24 (Oggetti d'arte. Esami e giudizi. Miscellanea); ringrazio Lorenzo Colombo per la segnalazione del fondo. In seguito alla richiesta, Bertini e De Maurizio vennero incaricati di recarsi presso il Monte l'11 luglio 1871 per visionare l'opera. Sulla *Pietà*, cfr. J. Stoppa, in *Cerano* 2005: 196, n. 48; P. Vanoli, in *Carlo e Federico* 2005: 263-264, n. 35.

29 Calvi 1871: 64. Sull'opera cfr. A. Allegri, in *Rinascimento* 2018: 64-66, n. 12.

30 Compostella 1926: 72. Già Mongeri 1872: 406 ricordava «qualche pittura del tempo [1448], che in alcuna sala di deposito travedesi dal bianco di calce ove son coperte le pareti». Sulla riscoperta si veda la documentazione in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), AABBAA, primo versamento, 480, f. 489-1; AAB, Carpi A VI 24. Le vicende erano già state ripercorse in Quaglia 2020-2021: 52-54, 120-121 docc. 40-42. Per gli affreschi e la loro attribuzione rimando a Pensa 2023: 25-54 e alla futura pubblicazione di Quaglia tratta dalla sua tesi; sulle serraglie, V. Zani, in *Museo diocesano* 2011: 127-128, nn. 125-127.

nio Zanchi, in seguito ai lavori di adattamento della chiesa in magazzino di quell'anno[31]. Su richiesta della Commissione Accademica di Brera, il 5 dicembre 1881 il Consiglio del Monte deliberò di depositare tutto il materiale presso il Museo Patrio di Archeologia, cosa che avvenne il 15 marzo 1882[32]. Anche gli affreschi scoperti in seguito, nel giugno 1902 (*Santa Chiara*, la *Madonna con il Bambino* e l'*Ultima cena*) e nel marzo 1904 (*Battista*), seguirono lo stesso percorso[33].

A sottolineare una differenza di atteggiamento, in quest'ultima occasione il Consiglio era stato invitato a depositare ai musei civici del Castello Sforzesco, oltre agli affreschi, anche «un antico stendardo milanese», ovvero il gonfalone del Monte[34] (fig. 1). La risposta (25 marzo) fu negativa perché l'opera

> interessa troppo vivamente la storia dell'Istituto perché possiamo privarcene, mentre d'altra parte non presenta un sensibile pregio artistico e non richiede per la sua natura speciali cautele conservative[35].

Negli stessi anni, le opere del Monte iniziarono anche a essere riprodotte in articoli dedicati all'istituto editi su riviste di taglio popolare o in monografie, aumentandone la conoscenza[36]. Lo stendardo partecipò anche all'Esposizione milanese del 1906[37].

Un Rinascimento francescano

La situazione mutò dopo la lunga pausa dovuta alla prima crisi economica del 1911-1912, allo scoppio della Prima guerra mondiale e al nuovo slancio delle attività, avviato nel 1921[38]. Già l'anno precedente era uscito un nuovo contribuito sulla storia del Monte, che collegava la fondazione da parte della mente «geniale» del Moro alla sua rinascita dopo il 1861, con l'unificazione dell'Italia che cancellava la memoria degli anni di dominazione straniera[39]. Ma era tempo di recuperare altre memorie del Monte. La nuova svolta venne verosimilmente preparata nel corso del 1925 e si concretizzò nel gennaio dell'anno successivo, quando alcuni oggetti iniziarono a essere visti sotto una luce diversa e la loro testimonianza invocata a favore e supporto di quella che era la politica dell'istituto. Nel 1926 cadeva il settimo centenario della morte di Francesco d'Assisi e si apriva una nuova stagione del Monte, che durò fino almeno al 1955, legata al recupero del suo "carattere francescano". In questo periodo, le iniziative furono promosse dall'allora Presidente, Dante Gaslini, e trovarono espressione in diversi scritti dell'avvocato Piero Compostella, voce culturale dell'istituto per il tutto il XX secolo, e devono essere contestualizzate sullo sfondo del cattolicesimo milanese di inizio secolo[40]. Vari fili collegano infatti persone

31 ASI-MCP, OS, VCdA, 9, c. 2018, doc. 398 (1881 febbraio 18), c. 2021, doc. 399 (marzo 18), cc. 2026-2027, doc. 400 (aprile 5); AAB, Carpi A VI 24. Segnalati anche in Quaglia 2020-2021: 55-59, 123-126, docc. 45-51.

32 ACRA, serie II, 1, fasc. 9; ASI-MCP, OS, VCdA, 10, cc. 2085-2086, doc. 409 (1881 dicembre 5).

33 ACRA, serie II, 1, fasc. 10-11; Compostella 1927: 140.

34 Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte (d'ora in poi ACRA), serie II, cartella 1, fasc. 11, Atti della Giunta Municipale del Comune di Milano (minuta datata 1904, marzo 19, n. 24756-204 Rip. VI/II). Sul gonfalone, Compostella 1926: 55 fig., 57; Gallori 2006: 107-108. Contestualmente era stato chiesto anche il *Compianto* marmoreo, pure di inizio Cinquecento, che svolge un ruolo minore in questa vicenda e non sarà qui discusso per raggiunti limiti di spazio. Basti qui che il deposito venne negato perché era murato nella sala delle aste (come mostra la fotografia fornita da Sullam per Sant'Ambrogio 1899a e 1899b) e l'opera valutata lavoro «della decadenza e non del risorgimento»; un'altra richiesta, con lo stesso esito, in Ivi, serie II, 1, fasc. 13.

35 ACRA, serie II, 1, fasc. 11, Atti della Giunta Municipale del Comune di Milano. Il registro corrispondente dei verbali del consiglio d'amministrazione manca. Dal Monte si sollecita inoltre la restituzione dei documenti prestati al Museo del Risorgimento in occasione del cinquantesimo anniversario delle Cinque Giornate.

36 Malaguzzi Valeri 1904: 319-322, 327 fig. (a questo testo va verosimilmente collegato l'interesse per il *Compianto* da parte del museo); Visconti 1920b.

37 ASI-MCP, OS, VCdA, 31, c. 6453 n. 822 (22 aprile 1906).

38 Sulle attività nel 1911-1921, cfr. Lorenzi 1966: 24-33.

39 Visconti 1920b: 69.

40 Di Gaslini, presidente dal 1922 al 1931, non sappiamo praticamente nulla. La maggior parte delle informazioni su Compostella si ricavano da Guidetti 1982. Si può aggiungere che era amico di Wart Arslan, un rapporto interessante anche per lo sviluppo del Monte come deposito di opere e dei rapporti dell'ente con il mercato dell'arte, oltre che del pittore Angelo Crespi (cfr. Pinessi 1993). Aveva una collezione, distrutta durante i bombardamenti del 1942 e ripresa nel dopoguerra (Arslan 1951: 27; Zava Boccazzi 1979: 142 n. 111, fig. 347). Anche altri consiglieri partecipavano alla stessa mentalità, cfr. nota 66 *infra*.

ed eventi a una cerchia precisa. Basti qui che, dalla fine degli anni Trenta, Compostella era legato al fondatore della Piccola opera della Divina Provvidenza, don Luigi Orione[41].

L'avvocato, in un articolo apparso su "Arte Cristiana" nel 1927, ricordava come il Monte milanese «deve – come quasi tutti i confratelli italiani – le sue origini alla predicazione dei frati minori» e se ne offriva una doppia caratterizzazione di "ente italiano e francescano"[42]. Il rapporto si giocò su più fronti. Compostella anzitutto rimarcò di come il Monte voluto dai francescani, quello più antico, fosse meglio corrispondente al periodo contemporaneo, perché nelle idee di Bernardino da Feltre «è dato ritrovare il principio economico da cui si svilupparono le moderne Casse di Risparmio ed i Monti di Pietà nella duplice funzione, oggi quasi ovunque assunta, di raccoglitori del risparmio minuto e di prudenti distributori del piccolo credito a miti condizioni»[43]. Nel 1941 la contemporanea divisione viene proiettata sull'immagine del gonfalone (fig. 1), che assurge a prova visiva dell'interpretazione:

> in alto, sulla vetta, gli *Scholastici*: nobili, ricchi, personalità che affidano all'istituzione i loro depositi ed, in basso … coloro che possono essere soccorsi a mezzo di questa forma di credito tipicamente italiana[44].

Il legame francescano avrebbe dato origine a una pletora di iniziative: la cerimonia di commemorazione con i Padri Provinciali dei due Ordini (5 dicembre 1926); la richiesta di rinnovo della patente di fratellanza del 1503, concessa dal Ministro Generale il 4 ottobre 1927[45]; il recupero degli affreschi di Santa Chiara; la sponsorizzazione, nel 1930, della pubblicazione del volume sul convento di padre Sevesi, la prima monografia ad esso dedicato; l'interesse per Michele Carcano, il frate milanese che nel 1462 aveva fondato a Perugia il primo Monte di Pietà, di cui si appoggia la beatificazione e si parla al dopolavoro[46]. Allo «spirito francescano», secondo una lettura storiografica che Henry Thode aveva iniziato a divulgare da qualche anno, Compostella collegò anche l'arricchimento artistico del Monte[47].

In questi stessi anni si presta sempre più attenzione alla sopravvivenza, attribuzione e conservazione delle opere. Nel 1927 affiorava il dispiacere per le distruzioni delle cappelle originarie dei Monti, che «furono la massima parte travolte dalla furia degli iconoclasti o degli sventratori di città», oltre che per il trattamento di Santa Chiara da parte dello stesso istituto milanese[48]. Nel 1929 Giorgio Nicodemi (che dal 1928 insegnava storia dell'arte all'Università Cattolica di Milano) ascrisse a Vincenzo Civerchio l'*Imago pietatis* del Tatti[49]. Nel 1940, quando si stava dibattendo se montare il gonfalone «come in antico» per una «migliore collocazione a scopo decorativo», Compostella si rivolse all'amico Wart Arslan per valutare l'eventuale impatto sulla conservazione dell'opera e chiedere consigli[50].

41 Compostella 1952.

42 Compostella 1928: 29; Compostella 1941: 16.

43 Compostella 1927: 133.

44 Compostella 1941: 16. L'interpretazione precedente era diversa: in alto stanno i «confratelli o *scholastici* che avevano cura del Monte», mentre di sotto è la scena di pignorazione (Compostella 1927: 140).

45 Un altro rinnovo nel 1955 (Ivi: 50) e una citazione dell'evento è ricordata in Lorenzi 1966: 56-57 a conclusione del suo libro.

46 Sevesi 1930; Compostella 1966: 18. Nel 1933 Compostella vorrebbe far precedere un concerto al dopolavoro da una presentazione di padre Sevesi di venti minuti su un tema «di attualità e adatto al nostro pubblico» dedicato a Michele Carcano e alle origini dei Monti di Pietà (Milano, Archivio Provinciale Francescano [d'ora in poi APF], FF 233 C/1, 1933 maggio 11). Sui dopolavoro, cfr. Vigilante 2014.

47 Compostella 1927: 133: «L'Istituzione partecipa così di quella stigmate di umile grandezza e di quella garanzia di imperituro sviluppo che caratterizza tutto quanto promana dallo spirito francescano, del quale ebbe anche la gioconda bellezza che allietò di artistiche linee i suoi palazzi ed impreziosì con le gemme della pittura e della scultura le Cappelle – centri spirituali per il raccoglimento dei pii *scholastici* alla cui opera tenace e paziente devono i Monti il loro primo sviluppo». Visto che nel 1982 si ricordava di come Compostella pregasse ogni giorno in San Fedele, la chiusa ha il sapore di una proiezione.

48 Compostella 1927: 133, dove si ricordano quelle sopravvissute di Napoli e Roma. Le cappelle sono peraltro interpretate "alla milanese" come chiese aperte al pubblico dove terminavano le processioni per la raccolta delle elemosine, estendendo ad altri centri un uso locale. Per Santa Chiara, cfr. *Ibidem*: «Purtroppo la Chiesa, pervenuta nelle mani del Monte, finì coll'essere abbandonata e convertita deplorevolmente ad altri usi».

49 Avv. Barberis a Paolo Maria Sevesi, 1929 settembre 2: «Il Prof. Nicodemi fu qui a vedere i quadri» (APF, FF 233 C/1); Piero Compostella a Wart Arslan, 1929 novembre 28: «Saltando di palo in frasca: ricordi quel Cristo nel sepolcro che abbiamo qui al Monte? Il Nicodemi lo assegna con certezza al Civerchio. Che te ne pare?» (Milano, Castello Sforzesco, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive [d'ora in poi CASVA], ARS.C.538). La notizia integra la scheda di A. Allegri, in *Rinascimento* 2018: 64-66, n. 12.

50 Piero Compostella a Wart Arslan, 1940, gennaio 14 (CASVA, ARS.C.538). Sull'assetto del gonfalone, cfr. Visconti 1920b: 64 fig.

In questo contesto, la xilografia (fig. 2) inserita nel bordo superiore di una pergamena del 1528 acquistò particolare importanza, in quanto ricordava il passato condiviso dell'ente milanese e dell'Ordine[51]. Mostra infatti un francescano nel pulpito, intento a reggere nella sinistra un cartiglio «THESAURIZATE VOBIS THESAUROS IN CELIS» (Matteo 6, 20) e nella destra il simbolo parlante del Monte di Pietà, un monticello cosparso di monete sul cui cucuzzolo è piantato uno stendardo con *Imago pietatis* e code con stemma crociato e trigrammi, intorno cui si avvolge il cartiglio «HABE ILLIVS CVRAM» (Luca 10, 35)[52]. Dal 1926 sono note diverse riproduzioni e repliche dell'immagine, da quella di autore sconosciuto che compare sulla copertina del libro di Compostella, mentre l'originale si trova ingrandito all'interno del testo, a quelle che entro il 1941 decorano gli scaffali di archivio e biblioteca dell'istituto, assieme allo stemma dei frati minori, fino agli *ex libris*[53]. Inoltre, sempre a partire dal 1926, entrambe le citazioni evangeliche sarebbero state adottate come motti-guida dall'istituto e vennero riportate su opere d'arte e allestimenti, o citate in altre circostanze. Torneremo più avanti sull'«HABE ILLIVS CVRAM», da tempo associato ai Monti di Pietà e a uno dei loro promotori, l'osservante Bernardino da Feltre. Per il momento basti che il passo di Matteo, più raro e non attestato in altre città, fu evocato in reazione alla legislazione del 1923 da Dante Gaslini:

> ai compilatori dello Statuto del Monte Milanese è parso più consono alle austere tradizioni della Istituzione, più in armonia colle pure idealità delle sue origini e de' suoi scopi, più addicevole ad Amministratori di un Ente che per natura sua avvicina tante miserie, conservare l'originario, quasi indelebile carattere di mandato onorifico scevro di ogni vestigia d'interesse materiale, mantenendo incorrotto quel precetto spirituale: *Thesaurizate vobis Thesauros in Coelis*, che si legge sulla testata di una antica pergamena conservata presso il Monte[54].

Da parte sua, il logo del Monte in mano al francescano divenne uno dei protagonisti della ricerca del primo, originario, "simbolo" dell'istituto. Dal 1613, l'*Imago pietatis* di Tatti, un Cristo a braccia spalancate, aveva campeggiato su tutti i documenti ufficiali del Monte. Alcune modifiche erano state compiute da Grazioli, che aggiunse sotto al Cristo il sepolcro con il gonfalone di Milano per collegare città ed ente[55]. Nel 1926 si notò come sulla convocazione per la nomina dei consiglieri del dicembre 1498, uno dei documenti più antichi dell'istituto, fosse impressa l'impronta in cera del sigillo del Presidente, un'*Imago pietatis* con le braccia incrociate davanti a sé. La figura venne confrontata con quelle della xilografia del 1528 e del gonfalone (figg. 1-2) e si stabilì che era lo stemma originario del Monte[56]. La nuova immagine venne prontamente portata alla ribalta nella medaglia del beato Michele Carcano (fig. 3), coniata per volere del Monte nell'ottobre 1927[57].

Coerentemente con il progetto culturale avviato in quegli anni, l'opera venne commissionata alla recentemente fondata scuola Beato Angelico di Milano e realizzata da un non meglio specificato «G. Rossi». Il recto presenta in controparte un ritratto del Carcano basato sulla tavola già nella collezione di Henri Chalandon, accompagnata da testi che lo identificano e avvertono del suo ruolo come primo creatore dei Monti di Pietà[58]. Sul verso, entro un testo che spiega le circostanze di realizzazione della medaglia «MONTI PIETATIS MEDIOLANEN(SIS) AB ORDINE FR(ATRVM) MINORVM DATA IV OCT MCMXXVII OB SPIRITVALIA BONA», sono due scudi a testa di cavallo con lo stemma dell'Ordine francescano e quello del Monte uniti dal cordone minoritico e con associati i motti PAX ET BONVM e CVRAM ILLIVS HABE. Nel presentare la medaglia, Compostella rilegge il secondo motto: al di là dell'interpretazione tradizionale, legata alla cura/soccorso di chi ne ha bisogno, le

51 Cfr. L. Aldovini, in *Atlante delle xilografie* (ALU.0244; ALU.0326-0327) e Gallori 2023: 128, 132.

52 Muzzarelli 2000: 22; Muzzarelli 2001: 129-130; Gallori 2006: 113-114. Code con trigrammi compaiono anche nel *Bernardino da Feltre* della pinacoteca di Ferrara (Buganza 2006). Non stupisce quindi che si cercasse di identificare il predicatore con questo frate.

53 Compostella 1926: 11; Sormani 2004: 22 fig. 13 riproduce la copia, curiosamente. Per gli scaffali, Compostella 1941: 11 fig.; per i volumi, cfr. ad esempio ASI-MCP, OS, VCdA, 2.

54 Gaslini 1927: 10; richiamato ancora in Argenti 1949: 190.

55 Compare tra le fotografie dello scalone, cfr. nota 25 *supra*. Per la medaglia, cfr. GD, Album D 15, 33 c v, disponibile online all'indirizzo http://www.graficheincomune.comune.milano.it.

56 Compostella 1926: 57, nota 2.

57 Compostella 1928 e 1966: 198. Non risultano documenti presso l'archivio della scuola, come mi segnala Francesco Galli.

58 Tavola riprodotta anche in Ivi: 15-16 tav. II. Sull'iconografia del beato e la tavola già Chalandon, cfr. Cobianchi 2010.

parole possono anche essere riferite al Monte stesso, «che si raccomanda a quella famiglia religiosa da cui ebbe la vita e dal cui spirito trae perenne conforto nell'opera sua di bene»[59]. Allo stesso «pensiero si ricollega, anche a guisa di risposta e di promessa, la divisa francescana, l'augurio del Poverello» e il motto *Pax et Bonum*. La sinergia tra passato (il Monte) e presente (la nuova scuola Beato Angelico) consegnava così «alla Storia un segno modesto ma chiaro del nuovo spirito che riconduce la nostra gente nel solco luminoso della sua gloriosa tradizione»[60].

Il nuovo stemma venne adottato in vari oggetti ufficiali realizzati a partire da questo momento, dalla carta intestata del Monte, alle cedole dei pignoramenti. Significativo che circolasse spesso in associazione a quello francescano, come nella pergamena di rinnovo della fratellanza, nelle polizze di prestito e in apertura del libro di Compostella del 1941[61].

L'importanza della connessione fratesca e del Quattrocento emerge anche nella creazione di un ambiente veramente "neorinascimentale" destinato ad accogliere gli affreschi e serraglie ritrovati in occasione delle varie campagne di adattamento dei locali dell'ex complesso di Santa Chiara. A segno dei tempi mutati e della nuova stagione culturale aperta al Monte, nel gennaio 1926 Dante Gaslini scrisse al Museo Patrio, oramai trasferito al Castello Sforzesco, ripercorrendo le vicende delle opere date in deposito e ricordando come affreschi e serraglie «risalgono al sec. XV°, epoca dell'istituzione del Monte ed assumono quindi per il Monte stesso un peculiare valore storico che supera certamente e di gran lunga quello assai modesto che le opere stesse possano avere dal punto di vista artistico e dell'interesse generale»[62]. L'amministrazione dell'epoca aveva rimosso i pezzi per garantirne la conservazione e li affidò ad altri solo perché gli «angusti e disadorni» locali dell'istituto non erano in grado di offrire l'opportuno collocamento. Tuttavia, i

> restauri della sede del Monte, condotti in varie riprese, stanno ora per culminare nel riassetto delle ampie sale destinate al Consiglio che vengono restaurate nell'antica forma e nel perfetto stile del sec. XV° in guisa da offrire un ambiente storicamente ricostruito per accogliere nella natural sede le preziose memorie dell'antico Istituto Cittadino[63].

Dato il preambolo, la prevedibile conclusione fu la richiesta di restituire tutte le opere depositate. Il Direttore dei Musei non si oppose, ma avanzò alcune (fondate) considerazioni per un ripensamento:

> Questa Direzione non può però astenersi dall'osservare che, se è assai opportuna la ricollocazione al luogo originario delle opere d'arte, in questo caso non si può parlare di una vera e propria restituzione di ambienti nella forma originaria. Infatti le ampie sale che vengono ristrutturate [...] fanno parte dell'edificio piermariniano non hanno alcuna connessione colla cappella o col refettorio che contenevano gli affreschi; si che è da ritenersi tali affreschi debbano esservi collocati in pura funzione decorativa, e coll'intento certamente lodevole di conservare in un'unica sede quant[o] proviene dall'edificio del Monte[64].

Si sottolineava inoltre di come, anche se i locali erano aperti al pubblico, difficilmente le opere sarebbero state visibili come nel museo. Un incontro col segretario del Monte (un giovanissimo Compostella) rese però chiaro che l'istituto non intendeva recedere dalla richiesta e il 18 marzo 1926 dipinti e serraglie vennero riconsegnate.

59 Compostella 1928: 10; ribadito in Compostella 1941: 37.

60 Compostella 1928: 10.

61 Compostella 1941: [1], 24 fig.

62 ACRA, serie II, cartella 1, fasc. 14. Da rilevare la sfasatura cronologica con i verbali del Consiglio, citati nella nota successiva: questi datano al 28 gennaio e sono posteriori alla corrispondenza con il museo, ma ne ricalcano argomentazioni e linee generali.

63 *Ibidem*; cfr. anche Gaslini 1927: 34. I locali in questione erano quelli già riservati ad abitazione del Segretario Generale e il 28 gennaio Gaslini presentò al Consiglio del Monte il progetto della loro ristrutturazione e la proposta di chiedere il rientro delle opere, da collocarsi in una delle nuove sale (cfr. ASI-MCP, OS, VCdA, 31, cc. 14-16 n. 989).

64 ACRA, serie II, cartella 1, fasc. 14.

L'anno successivo, un articolo di Compostella presentava il riallestimento delle opere come un'iniziativa di Gaslini, «fine intenditore d'arte», e lo collegava all'evento francescano del 5 dicembre passato[65]. Il senso dell'operazione è esplicitato nella chiusa del testo: il ritorno degli affreschi è associato a «quel moto di ritorno alla sana tradizione cattolica e italiana che si delinea ormai in tanti campi della vita nazionale»[66]. Bisognava quindi ridare vita alle «opere d'arte e di Fede», che nelle sale del Monte testimoniano come «quella *Pietà* aprì le ali sulla terra il giorno che un Dio fu tratto a morire per noi».

La sala in cui vennero collocati affreschi e serraglie di Santa Chiara, quella stanza che Gaslini diceva ispirata al Quattrocento, non è sopravvissuta, non sappiamo se a causa dei bombardamenti del 15-16 agosto 1943 o di un successivo riallestimento[67]. Grazie ad alcune fotografie (fig. 4) realizzate da Dino Zani entro il 1941, possiamo confermare che sfoggiava effettivamente elementi decorativi di ispirazione rinascimentale, pubblicizzati da volumi come quello di Portaluppi, e che seguiva un gusto d'allestimento "da casa privata"[68]. Il soffitto era costellato di raze viscontee, un motivo adottato anche in altri locali del Monte (fig. 5), e nel perimetro d'imposta si intravvede la nuvola stilizzata che nel Novecento era spesso ricordata come impresa di Ascanio Sforza[69]. Anche il lampadario in metallo battuto con bracci reggi-candela seguiva un tipo tradizionale. Il ciclo della Passione era disposto su tre pareti, allineato su due registri secondo una sequenza grossomodo cronologica. In quello inferiore si trovavano anche *Santa Chiara* e la *Madonna con il Bambino*, intervallate da quelli che potrebbero essere porte e/o vetrinette, e dalle tre serraglie. Il *San Giovanni Battista* occupava la quarta parete ed era posto alla sinistra di una finestra in cui campeggiavano, entro due tondi, il nuovo stemma del Monte (nella sua versione "singola") e un altro raggiante con il motto di Luca entro cartiglio, un'immagine cui manca solo il volatile per avere una perfetta colombina viscontea[70]. Sopra la porta è visibile un tondo in cui lo stemma francescano, posto entro uno scudo a testa di cavallo, è accompagnato da un testo che collega il riallestimento al centenario del 1926: «AB OBITU S(AN)CTI FRANC(ISCI) ASS(ISIENSIS) ANNO DCC». Altra documentazione fotografica segnala la presenza, sembra non stabile, di un busto marmoreo di Ludovico il Moro.

Anche altri locali erano decorati in stile. Le pareti di una stanza recavano un raggiato, fiammelle a pioggia simili a quelle che irradiano sulle volte delle navatelle di Santa Maria delle Grazie, ma anche sulle code dello stendardo col simbolo del Monte[71] (fig. 2). Un'altra saletta (fig. 5) riuniva diversi degli elementi cui il Consiglio del Monte aveva dato importanza dal 1926: nella porta si leggeva l'invito del Vangelo di Matteo tratto dal *Francescano predicante* e nelle vetrate della finestra campeggiavano il nuovo stemma e il raggiante con il motto di Luca. Le pareti erano coperte di nodi, un motivo tornato di moda in seguito della riscoperta della Sala delle Asse e accolto con entusiasmo, perché erano anche un emblema dei Savoia[72]. Significativamente, quelli del Monte erano formati da un cordone simile a quello dei francescani. Non conosciamo per il momento, la funzione dello spazio, sembrerebbe un ambiente di passaggio date le due porte, ma doveva condurre a qualche locale di rappresentanza. Peraltro, su una parete si vede l'*Imago pietatis* di Tatti, un'opera che difficilmente sarebbe stata lasciata in un'area di limitata importanza.

65 Compostella 1927: 133; le «ampie ed artistiche sale di rappresentanza», biblioteca e archivio storico sono ricordate anche da Lorenzi 1966: 35-36, senza collegarle all'anno francescano.

66 Compostella 1927: 143. La coincidenza con l'anniversario, in effetti, sembra essere stata avvertita dall'avvocato Benedetto Leto di Priolo che si «compiace di questa fortunata coincidenza per cui, proprio nell'anno Francescano, il Monte richiama fra le proprie mura, per custodirle con intelletto d'amore, quelle venerate memorie che ricordano l'origine spirituale del Monte e l'origine storica della sua sede» (ASI-MCP, OS, VCdA, 31, c. 15 n. 989).

67 Sui danneggiamenti del palazzo, cfr. Piero Compostella a Wart Arslan, 1943, settembre 23 (CASVA, ARS.C.538); leggermente diverse le informazioni in Lorenzi 1966, p. 45. Gli affreschi sarebbero stati poi disposti lungo un corridoio dell'edificio in un momento ancora imprecisato.

68 Compostella 1941: 20. Sui motivi, cfr. Portaluppi 1914: 108, dove tra gli esempi di sgraffito si riconosce il motivo a foglie delle pareti; Selvafolta 2005b: 88-89, 92.

69 Sulle imprese Reina 2018: 117, 232-242, 383-399.

70 Sulla colombina, Ivi: 250-258.

71 Ivi: 400.

72 Oltre al saggio sopracitato, cfr. anche Pedretti 1990; Tosi 2017: 19; Tosi 2019: 145, nota 1.

Conclusioni

A partire dall'Ottocento il Monte di Pietà di Milano si era quindi rivolto al proprio passato rinascimentale per giustificare posizione e politiche contemporanee. Questo ebbe inizialmente poche ripercussioni figurative, con l'eccezione della serie di ritratti di benefattori che però copriva un ampio arco cronologico. Dopo il 1926, assume un diverso valore la copia, diffusione (anche attraverso la fotografia) e presentazione di immagini e opere d'arte ritenute significative per la storia del Monte. Sono gli oggetti rinascimentali posseduti dall'istituto ad acquistare valore e ad essere riproposti come conferma del presente, argomentazione per opporsi a cambiamenti o, ancora, mezzo per riallacciarsi al passato, rinnovando un legame storico. Forme e motivi propriamente neorinascimentali si riscontrano solo nell'allestimento delle nuove sale dell'istituto (figg. 4-5), in un contesto "neocattolico". La ricezione del proprio passato in ogni caso si concretizza al Monte di Pietà in un contesto mecenatizio dagli esiti non sempre scintillanti e in chiave "minore", per così dire, ma che merita comunque di essere esplorato, vista l'importanza dell'istituto nella storia di Milano. Il caso milanese diventa dunque esemplare – anche per la situazione speciale dell'ente, dal suo posseduto e dei suoi consiglieri – per comprendere come in un centro di primaria importanza per l'economia nazionale si scriva un capitolo rilevante di una storia del dibattito sulla "natura" dei Monti di Pietà, discussione che si svolse a livello nazionale, che merita ancora attenzione nella sua complessità.

1. Anonimo lombardo, *Gonfalone del Monte di Pietà di Milano*, XVI secolo (post 1528), Milano, collezione Intesa Sanpaolo (© Archivio Storico Intesa Sanpaolo)





2. Anonimo lombardo, *Francescano predicante*, 1528 (?), Milano, Archivio Storico Intesa Sanpaolo, patrimonio archivistico Monte di Credito su Pegno di Milano, Monte di Pietà di Milano, Indulgenze e privilegi, fascicolo 010, 1 aprile 1528 (© Archivio Storico Intesa Sanpaolo)



3. G. Rossi, *Medaglia del beato Michele Carcano*, 1927



4. Dino Zani, Foto della Sala del Monte di Pietà, 1926-1941. Milano, Archivio Storico Intesa Sanpaolo, sezione fotografica, patrimonio Banca del Monte di Milano, serie Sede del Monte di Credito su Pegno (© Archivio Storico Intesa Sanpaolo)



5. Dino Zani, Foto della Sala del Monte di Pietà, 1926-1941. Milano, Archivio Storico Intesa Sanpaolo, sezione fotografica, patrimonio Banca del Monte di Milano, serie Sede del Monte di Credito su Pegno (© Archivio Storico Intesa Sanpaolo)

LA RISCOPERTA DEL RINASCIMENTO NEL CANTONE TICINO TRA OTTO E NOVECENTO. DA GIOCONDO ALBERTOLLI AD AUGUSTO GUIDINI*

Lara Calderari

Tra Otto e Novecento il dibattito sulla questione identitaria assume una certa rilevanza anche nel Cantone Ticino, nato nel 1803 con l'Atto di mediazione di Napoleone[1]. All'epoca, il giovane cantone, caratterizzato da una minoranza linguistica all'interno della Confederazione e confrontato con l'appartenenza politica alla madrepatria e quella culturale all'Italia, è dunque alla ricerca delle proprie radici nell'ottica della formazione di una coscienza identitaria forte e duratura. Nel campo delle arti tale ricerca si esprime nell'interesse soprattutto per l'arte medievale e rinascimentale e, da qui, la particolare attenzione posta alla conservazione e al restauro dei monumenti storici e artistici più insigni e rappresentativi del territorio nei quali riconoscere le proprie origini e testimoni di un passato al quale guardare con orgoglio. Conservare i monumenti, custodi di valori fondamentali, diventa quindi un compito che spetta allo Stato promuovere. Non a caso la prima legge sulla protezione dei monumenti data del 1909, anno in cui è istituita la relativa commissione cantonale che vede in Francesco Chiesa il suo primo presidente, in carica dal 1913 al 1959[2]. Giurista di formazione, Chiesa si afferma come letterato e uomo di cultura in difesa dell'italianità del Ticino, identificata soprattutto nella lingua, ma anche nelle testimonianze storiche e artistiche, come dimostra la sua lunga militanza a difesa dei monumenti cantonali[3].

Attraverso una serie di casi esemplificativi, s'individuano qui di seguito alcune tendenze nell'approccio alle opere rinascimentali presenti a Lugano che mostrano il *modus cogitandi et operandi* di noti architetti e storici dell'arte svizzeri confrontati con alcune opere del Rinascimento lombardo dei primi decenni del Cinquecento. Sono gli anni immediatamente successivi all'arrivo degli svizzeri, quando il borgo diviene baliaggio dei 12 cantoni sovrani dopo la lunga appartenenza tra XIV e XV secolo al ducato di Milano[4].

Il caso della cappella di Sant'Antonio da Padova: da Lugano a Brugherio

L'antico insediamento conventuale di San Francesco è fondato, secondo tradizione, dallo stesso Sant'Antonio da Padova intorno al 1230 e soppresso nel 1811[5].

La prima immagine nota della chiesa francescana risale al 1640 fissata da Matthäus Merian il Vecchio nella più antica veduta di Lugano[6]. L'edificio religioso, ripreso da nord-ovest, spicca nel fitto tessuto cittadino per la sua ampia mole che per dimensioni è seconda solo alla plebana di San Lorenzo sull'altura a destra. La cappella di Sant'Antonio da Padova è identificabile con la costruzione con tiburio poligonale sul lato meridionale della chiesa. Dell'aspetto del complesso a inizio Ottocento resta una planimetria dell'ingegnere Giulio Pocobelli realizzata il 28 luglio 1813, all'indomani della soppressione dell'insediamento e in vista della vendita degli immobili[7].

** Ringrazio per la disponibilità Silvia Barzago (comune di Brugherio), Grégoire Extermann (Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana SUPSI, Mendrisio), Emilio e Sofia Tattarletti (Rancate).*

1 Agliati, Vergani, Chiesi et al. 2022.

2 Chiesa 1946: 5-10; *Cinquant'anni* 1959.

3 Su Francesco Chiesa (Sagno 1871-Lugano 1973): Fontana 2021.

4 Lugano è baliaggio dal 1512 al 1798: Negro 2017.

5 Cattori 1930: 65-67; Orelli 1978: 459; Piceni, Brambilla Di Civesio, Brambilla Di Civesio 1995: 216-224; Calderari 2020: 208-229 (con bibliografia).

6 Ghiringhelli 2003: 223-224.

7 ASDL, Religiosi conventuali, Lugano, San Francesco. Riprodotta in Agliati 1994: n.n.; Piceni, Brambilla Di Civesio, Brambilla Di Civesio 1995: 218.

Nel giugno del 1815 il complesso è acquistato all'asta per 45.250 lire milanesi da Natale Albertolli, figlio di Grato e nipote del più noto Giocondo con l'idea – poi accantonata – di ricavare nel convento una fabbrica di tabacco. Entro il 1818 su parte dell'area viene edificata su progetto di Giocondo un'elegante palazzina d'ispirazione rinascimentale. Nel corso dell'Ottocento sono via via abbattuti anche gli altri edifici del complesso con conseguente dispersione degli arredi e delle opere d'arte. Nella nuova palazzina lavorano anche altri membri della famiglia: entro il 1818 Grato e Natale eseguono gli stucchi e Fedele le decorazioni pittoriche. Nello stesso anno vi è trasferito dalla cappella l'affresco staccato a massello con il *Cristo crocifisso tra la Madonna e San Giovanni Evangelista e due angeli* realizzato da Bernardino Luini intorno al 1529[8].

La cappella di Sant'Antonio da Padova viene eretta a partire dal secondo decennio del Cinquecento per volere del Comune, che nomina i fabbricieri e controlla le iniziative dei frati concernenti il complesso monastico. La prima menzione risale al settembre 1516 quando risulta essere già «constructa», cioè eretta almeno nelle sue parti principali; le prime spese da parte della comunità sono attestate nel 1520 per pietre specifiche («certis lapidibus») e nel 1521. Nel 1567 si lavora al tiburio dotato di aperture scandite da colonnine («colonellis») e nel 1571-1572 si collocano le vetrate («invidriatas»). Nel 1578 gli altari (tre) sono da sistemare secondo i decreti generali tridentini e quello principale non è ancora consacrato. Nel 1593 la volta già minaccia di rovinare unitamente a certe travi[9].

All'indomani della soppressione del complesso conventuale e del suo acquisto da parte degli Albertolli (1815), la cappella è smantellata (1817) e ricostruita da Giocondo a Moncucco di Brugherio, nei pressi di Monza (fig. 1). La benedizione della prima pietra ha luogo nel 1823 e la costruzione termina nel 1826 per essere infine dedicata ai Santi Lucio papa e Mario nel 1832. L'intera operazione, durata circa 15 anni, è diretta dall'ormai anziano architetto ticinese e finanziata dal conte Gian Mario Andreani, amico di Albertolli e facoltoso mecenate intenzionato a dotare la propria villa suburbana di una cappella privata. Dai documenti non emergono le vere ragioni per cui gli Albertolli decidono di cedere l'edificio. È tuttavia possibile che liti o incomprensioni intervenute in quegli anni tra Giocondo, inizialmente contrario alla demolizione, il fratello Grato e il nipote Natale, intenzionato a installare nel convento una fabbrica di tabacco, si siano poi risolte con l'aver trovato un'acquirente[10], determinandone infine la demolizione e ricostruzione, così come la definisce lo stesso Albertolli. L'operazione permette così a Giocondo, che non manca di sottolineare il suo risolutivo e fattivo intervento a favore della salvaguardia della cappella, di non essere accusato della distruzione di un'importante testimonianza del Rinascimento lombardo. Così facendo non sconfessa l'operare di una vita in seno all'Accademia di Brera, che contribuisce a fondare e di cui dirige a lungo la Scuola di ornato (dal 1775 al 1812), e alla Commissione del pubblico ornato nella quale siede tra il 1807, anno della sua istituzione, e il 1814. Il suo prestigio di uomo pubblico impegnato nel campo delle arti è così salvo, come pure l'edificio[11].

La ricostruzione condotta da Albertolli, che nei *Cenni storici* (1833) pubblica tre tavole (pianta, spaccato e facciata; fig. 2), ci restituisce un edificio a *quincunx*[12]. Secondo quanto riferito dallo stesso professore, la cappella riedificata a Brugherio rispecchia fedelmente quella rinascimentale eccetto per l'aggiunta del pronao ionico tetrastilo in facciata, della sagrestia, della decorazione del paramento murario esterno con lesene binate di ordine ionico e attico sovrapposto, e del nuovo altare maggiore[13]. In realtà Albertolli apporta almeno un'al-

8 Su Giocondo Albertolli (Bedano 1742-Milano 1839): Pedrini Stanga 2002; *Ornato e architettura* 2019. Sulla palazzina: Piceni, Brambilla Di Civesio, Brambilla Di Civesio 1995: 221-223; Foletti 2005: 44-45; Ricci 2019: 173-195, s*peciatim* 189 (per la notizia sulla fabbrica di tabacco). Per il dipinto di Luini si veda oltre.

9 Bonomi [1578] 1992: 75-76; Brentani 1926: 139, docc. 21-22, 24-25; Brentani 1937-1963, III: 258, doc. 1.

10 L'acquisto delle «pietre di una rinomata Cappella di un soppresso Convento di Rifformati di Lugano» risale al 1817. Giuseppe Meani, *Notizie storiche sull'oratorio di S. Lucio a Moncucco e su quello di S. Cristoforo*. Brugherio, Biblioteca civica, fondo Meani, 35/163.

11 Dopo vari passaggi di proprietà, nel 1987 è in capo al comune di Brugherio e negli anni 1990-1994 è restaurato dall'architetto Calogero Cannella con la consulenza del professore Camillo Filangeri del Politecnico di Milano. Le prime notizie di questa spettacolare impresa si devono a Cesare Cantù (1829-1831: II, 531-532) e allo stesso Giocondo Albertolli (1833); di seguito: Schönenberger 1971: 59-63; Bianconi 1973; Lambiente, Pontiggia 1987-1988; Valli 1989; Agliati 1994; Valli, Cannella 1994; Ricci 2019: 189-192.

12 Di origine tardo bizantina, esso è ampiamente utilizzato anche in occidente con numerose varianti. A Venezia, in particolare, conosce un fortunato *revival* proprio tra Quattro e Cinquecento e, di riflesso, in Lombardia soprattutto nelle terre di pertinenza della Serenissima. Cardamone 2000: 12-37 (con bibliografia).

13 *Cenni storici* 1833: n.n.

tra evidente modifica all'assetto cinquecentesco dell'edificio. Alla sua libera iniziativa si può infatti ricondurre l'eliminazione del tiburio attestato per via documentaria e illustrato nella veduta di Merian.

La ricostruzione ottocentesca, che vede il recupero, il trasporto e il riutilizzo delle parti lapidee cinquecentesche, è oggetto di discussione in ambito critico sin dalla fine dell'Ottocento relativamente alle dimensioni primitive della cappella, alla tipologia del suo impianto architettonico e all'originalità delle sculture. Un altro tema affrontato nella tesi di laurea di Salvatore Lambiente e Lorenzo Pontiggia riguarda invece la questione se si sia trattato di una ricostruzione o di una nuova edificazione propendendo, data la complessità dell'opera, per una via di mezzo giungendo così a definire l'impresa una «ricostruzione-costruzione»[14]. Secondo Amedeo Bellini[15], relatore della tesi, non è infatti corretto parlare di ricostruzione *tout court* tanto più che gli elevati costi dell'operazione proverebbero piuttosto il rifacimento di buona parte dell'apparato lapideo[16].

La questione circa la definizione dell'impresa è condivisibile, ma non credo errato parlare di "ricostruzione" dato che lo stesso Albertolli la descrive così[17]. Infatti, proprio i probabili elevati costi possono essere indice della conferma dello sforzo compiuto nel riutilizzare il materiale originale poiché all'epoca rifare *ex novo* sarebbe sicuramente costato meno che organizzare lo smontaggio accurato delle pietre, il complicato trasporto via acqua (con barconi) e via terra (con carri di buoi) e la messa in opera a Brugherio. Albertolli non è uno sprovveduto, anzi, ed è consapevole che parte del successo e della fama che può derivargli dall'operazione si gioca proprio sul recupero delle parti originali. Un'operazione *win-win* che, a ben guardare, permette all'ormai anziano – e notoriamente tirchio – architetto di salvare letteralmente capra e cavoli: cioè liberare in centro città uno spazio pregiato che i parenti vogliono poter dedicare ad altro (la manifattura di tabacco) e nel contempo salvare la cappella e la propria reputazione di uomo di cultura ricavando un guadagno grazie agli interessi di un'estrosa famiglia di nobili che anni prima (1784) con Paolo Andreani si era resa protagonista del primo volo in mongolfiera compiuto in Italia e che ora, con Gian Mario, si rende nuovamente protagonista di uno spettacolare salvataggio ottenendo visibilità e prestigio. Credo quindi che si possa ragionevolmente supporre che in sede di ricostruzione Albertolli abbia mantenuto le dimensioni originali dell'edificio in modo di riutilizzare *in toto* il materiale recuperato a Lugano ricostruendone la cupola (in origine nascosta da un tiburio) e nobilitandone l'esterno (in origine spoglio). Il tutto secondo un *modus operandi* non estraneo alla mentalità ottocentesca, che tende a interpretare, rielaborare e completare secondo modelli ideali e il gusto del tempo là dove l'opera è rimasta incompiuta o sembra mostrare delle carenze o irregolarità, da cui ne deriva la regolarissima veste neoclassica che ne ammanta l'esterno[18]. Anche per Albertolli «il rapporto con la preesistenza e il passato» si conferma quindi imprescindibile e viene affrontato «con la consapevolezza culturale del tempo»[19].

Negli stessi anni egli ha modo di confrontarsi con il tema della pianta centrale quando si tratta di progettare e costruire *ex novo* l'oratorio di villa Melzi d'Eril a Bellagio (dal 1816), un tempietto sorto poco dopo l'acquisto del complesso francescano luganese (1815) e molto simile a quello di Brugherio in quanto dotato di una pianta quadrata al cui interno è inscritta una croce greca, di un pronao tetrastilo e di una cupola centrale a base circolare estradossata e finestrata[20]. Il legame tra i due edifici è palese tanto che si possono ritenere varianti di una stessa idea progettuale, con spunti dalla celebre Rotonda (1565-1566) di Palladio.

Sempre per tentare di risolvere il quesito circa le forme e le dimensioni originarie della cappella, la critica ha cercato di stabilire l'autenticità o meno del *corpus* scultoreo. Come conclude anche Laura Valli nel 1994,

14 Lambiente, Pontiggia 1987-1988: 256-264.

15 Comunicazione orale durante il convegno.

16 Anche se non sono noti preventivi o consuntivi dell'impresa, il trasporto delle pietre è ricordato, a date non troppo distanti, da Giuseppe Pasqualigo (1855: 128) come avvenuto «con largo dispendio» e stimato nell'ordine di «molte migliaia di lire» da Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami (1891-1892: III, 53). Si segnala che nelle carte del fondo Meani presso la Biblioteca civica di Brugherio (36/188) si conservano due preventivi per la realizzazione della recinzione (esistente) con colonne e inferriate dell'oratorio: il primo (non datato) ammontante a 3.122 lire e il secondo (datato «Milano 28 Marzo 1830» e siglato «(?)B») ammontante a 9.732 lire, il più completo e attendibile.

17 *Cenni storici* 1833: n.n.

18 «Nessuna decorazione aveva nel suo esterno […]. Il Conte Andreani […] ordinò il disegno (della cappella) al professore Giocondo Albertolli, ingiungendogli di dare al suo esterno una maestà corrispondente al suo interno, della quale mancava nella sua prima costruzione in Lugano». *Cenni storici* 1833: n.n.

19 Ricci 2019: 189.

20 Ricci 1996: 574; Mazzocca, Orsini 2005: 183-191; Ricci 2019: 188-189.

ritengo che le sculture siano complessivamente da ascrivere alla fase rinascimentale anche se, occorre ammettere, in taluni casi il giudizio è difficile e rimane incerto[21]. Un prodotto della campagna albertolliana potrebbe – per esempio – essere, data la sua condotta formale diligente e controllata, il tondo con *San Giovanni evangelista* in uno dei pennacchi della cupola.

Albertolli è particolarmente interessato alle sculture della cappella luganese, come dimostra il *corpus* dei disegni d'ornato conservato nel fondo di famiglia presso l'Archivio di Stato del Cantone Ticino a Bellinzona. In particolare, si segnala il grande disegno (108.4 x 20.4 cm) del 1821 (fig. 3) che riproduce uno dei tondi (fig. 4) accompagnato dalla seguente annotazione autografa: «Non si cimenti a sculpire questi ornamenti/ chi non ha la mano intelligente, e formata sul buongusto/ Milano 24 agosto 1821» indirizzata «Al Sig.r Gio. Batt[ist]a Peruzzi/ Massa di Carrara». L'architetto ticinese è infatti impegnato in quel periodo nel progetto di ricostruzione della cappella; sappiamo inoltre che due suoi uomini di fiducia, i marmorini Giacomo Cassio e Giuseppe Galli, sono di Saltrio e che proprio a Cassio, «uomo della massima avvedutezza e onestà», nel 1817 è affidata la direzione del trasporto delle pietre da Lugano a Como-Borgovico, presso il sacerdote Luigi Albertolli, fratello di Giocondo e Grato[22].

Il fondo ticinese custodisce numerosi disegni eseguiti dal maestro relazionabili ai tondi, alcuni dei quali utilizzati per il *Corso elementare di ornamenti architettonici* (1805)[23]. Tra questi si segnalano anche i motivi decorativi per soffitti con fiori a quattro petali e cerchi intrecciati (n. 55), il fregio con coppia di delfini incrociati, tridente, conchiglie e cespi d'acanto (nn. 131-132), così come quelli tratti dagli scavi del Foro Traiano a Roma (n. 554) confluiti nella pubblicazione del nipote Ferdinando Albertolli *Fregi trovati negli scavi del Foro Trajano* edita a Milano nel 1824 e più volte ristampata e riordinata[24].

Anche se l'analisi della cappella rinascimentale non può prescindere dall'intervento di Albertolli, si riassumono alcune considerazioni sulla paternità dell'edificio e delle sculture. La cappella è stata più volte accostata dalla critica al nome di Bramante, ricordato sin dall'inizio dallo stesso Albertolli[25], e alla chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia[26], che esibisce una particolare tipologia di pianta centrale assimilabile al *quincunx*[27]. La sua costruzione costituisce nella Lugano del secondo decennio del Cinquecento una testimonianza dell'avvenuto aggiornamento in chiave "moderna" delle più tradizionali forme architettoniche solariane[28]. Tale rinnovamento coinvolge anche l'apparato scultoreo, intimamente legato alla struttura. Architettura e scultura sono da leggere, come già intuito dalla critica ottocentesca, in stretto rapporto alla contemporanea impresa della facciata di San Lorenzo. Inoltre, il ricorso a lesene decorate con tondi e al *quincunx*, in voga a Venezia nella seconda metà del Quattrocento, permettono di leggere nella cappella anche echi della grande stagione rinascimentale lagunare.

In merito alla possibile paternità del progetto architettonico Laura Valli ha cautamente avanzato il nome di Tommaso Rodari, proposta ancora da dimostrare, ma sostenibile alla luce di quanto si conosce oggi della sua attività di architetto, capace di proporre in chiave lombarda una sintesi delle esperienze bramantesche e veneziane. Per Rodari giocano a favore sia la riduzione e semplificazione degli elementi decorativi sia il ricorso a lesene prive del classico capitello abbinate a fregi con cornicioni molto aggettanti[29].

21 Valli 1989: 21-23; Valli, Cannella 1994: 14. Giuliana Ricci (2019: 189-192, *speciatim* 192) concorda sull'autenticità degli elementi e delle dimensioni dell'edificio.

22 Per il disegno: ASTi, Albertolli, n. inv. 322 (cart. 5, sez. III). *Ornato e architettura* 2019: 341-663, *speciatim* 393, n. 94 (scheda di Giuliana Ricci con l'ipotesi, date le misure e l'invio a un marmista, che possa trattarsi di una fascia di decorazione per la candelabra di un camino). La citazione inerente a Giacomo Cassio è tratta da una lettera del 25 maggio 1817 inviata da don Luigi Albertolli alla contessa Andreani nella quale, in merito alla cappella luganese, si dice che «La demolizione è quasi terminata e l'alzamento del lago sulla riva del quale sono collocate le pietre ha costretto mio fratello Giocondo a farne principiare il trasporto dall'altra riva di Capolago». Agliati 1994: 22, nota 20. Copia della lettera anche in: Brugherio, Biblioteca civica, fondo Meani, 34/151.

23 *Ornato e architettura* 2019: 534 (calice di fiore, n. 360 disegno), 542 (palmetta, n. 384 disegno).

24 *Ornato e architettura* 2019: 375 (n. 55 disegno), 411-412 (nn. 131-132 disegni), 638 (n. 554 incisione di Felice Ferri dopo il 1828 su disegno di Ferdinando Albertolli).

25 *Cenni storici* 1833: 5-7. L'attribuzione è smentita dall'editore Giuseppe Vallardi per questioni anagrafiche, Bramante muore nel 1514, in una nota critica a corredo del testo (Ivi: 9-11).

26 Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1892: 56; Boito 1903: 26.

27 Ceriana 2002a: 141-151; Ceriana 2002b: 73-92.

28 Soldini 2010: 35-36.

29 Valli 1989: 19; Calderari 2010: 88; Calderari 2013 (bibliografia); Damiani Cabrini 2013: 45-56; Calderari 2017 (bibliografia); Calderari 2020: 139-167, *speciatim* 148-154 (forse con il coinvolgimento di Cristoforo Solari).

Anche per le sculture è stato fatto il nome di Rodari unitamente a quello di Cristoforo e Nicolò Pedoni[30], ma il loro stile non è paragonabile alle opere di questi autori. La critica recente ha giustamente individuato nel caronese Alessandro della Scala l'artefice, con l'aiuto di collaboratori, di buona parte delle sculture appartenenti alla prima fase di cantiere (1520-1542 circa)[31]. I modi dello scultore s'individuano, per esempio, nel tondo con il mascherone datato «1520», da mettere in relazione con le spese sostenute in quello stesso anno «pro certis lapidibus»[32], ma anche nel caratteristico volto intimidatorio della *Medusa* di derivazione bambaiesca. Alessandro si dimostra un artista capace di organizzare dei collaboratori in modo da essere presente in diversi cantieri contemporaneamente. Le opere luganesi e valtellinesi così come i documenti milanesi, genovesi e ferraresi[33] ci restituiscono il profilo di un comprimario la cui specialità doveva essere l'intaglio decorativo a basso e alto rilievo piuttosto che la scultura a tutto tondo o narrativa.

L'interesse per la cattedrale di San Lorenzo

Un altro monumento luganese particolarmente caro ad Albertolli è la chiesa di San Lorenzo[34], di cui ridisegna i gradini d'accesso con angoli arrotondati (1821) e il sagrato pavimentato con grandi lastre di granito posate a correre e delimitato da un iconico parapetto a colonnine in pietra di Saltrio (1823). L'esito è uno scenografico affaccio sul lago, sul Monte Brè e sui tetti del nucleo medievale, di fatto il primo belvedere storico della città. La facciata rinascimentale, eretta dal 1517, desta l'interesse di Albertolli che, come riferisce Cesare Cantù, la ritiene opera di Bramante e che in gioventù l'ha a lungo studiata e disegnata traendone dei calchi in creta per realizzarne dei gessi[35]. Sin dalla fine del Settecento Albertolli esegue numerosi disegni degli ornati della facciata, che attribuisce a Tommaso Rodari, incisi dal fedele e talentuoso Giacomo Mercoli per essere inseriti nella fortunata *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno* del 1796[36]. La *Miscellanea*, così come il citato *Corso elementare* (1805), costituiscono i due più celebri manuali di ornato – dei quattro – che vedono la luce tra il 1782 e il 1805 quali strumenti per i corsi tenuti all'Accademia di Brera dove, dopo essere stato tra i fondatori nel 1775, insegna per ben trentasei anni tra il 1776 e il 1812. Anche Felice Ferri, allievo dapprima dello stesso Giocondo e di Mercoli e poi di Ferdinando Albertolli, riproduce gli stessi bassorilievi negli anni 1847-1857 ricevendo numerosi riconoscimenti a livello europeo[37].

La facciata desta l'interesse anche di altri importanti studiosi dell'Ottocento. Tra questi vi è Jacob Burckhardt[38], titolare nel 1855 della prima cattedra di storia dell'arte in Svizzera al Politecnico federale di Zurigo e al quale si deve il primo tentativo organico di sistemazione storica del concetto di Rinascimento[39]. Egli ha modo di occuparsi anche di Lugano, che scopre da giovane studente di teologia visitandola in più occasioni negli anni 1837, 1838, 1839 e 1848. Di queste escursioni restano una serie di schizzi e alcuni brevi scritti divulgativi nei quali fornisce un primo inquadramento critico delle principali opere rinascimentali del borgo. Lo studioso si sofferma, oltre che sul paesaggio (che apprezza per il suo carattere "meridionale" e pittoresco),

30 Sant'Ambrogio 1893b: 75-78.

31 Moizi 2018: 45-68, *speciatim* 53-55; Calderari 2020: 213-229, *speciatim* 220-226. Sullo scultore, da ultimo: Principi 2020: 91-106; Calderari 2024: 109-149, *speciatim* 144-147 (il *Libro della fibbia* ne attesta la presenza a Lugano nel 1523 e nel 1526, forse anche nel 1518).

32 Brentani 1926: 145, doc. 21.

33 Che attestano contatti con Cristoforo Solari, Pace Gaggini e Antonio Lombardo.

34 Calderari 2020: 113-207, *speciatim* 118 (intervento Albertolli), 139-167 (facciata).

35 «Voi [Albertolli scrive a Cantù] avete indovinato nel suppore ch'io abbia fatto degli studj sui fregi della chiesa di Lugano ne' miei primi anni. Quella facciata mi sorprese, e andava a farne dei disegni, e portando meco della creta, improntandone qua e là dei pezzi per indi formarli in gesso per comodamente osservarli. Mentre stava facendo queste cose, passavano dei canonici, e mi dicevano: che fate qui, ragazzo, intorno a quelle pietre? sono belle? Alcuni di loro mi confessarono che non ci avevano mai guardato. Conduceva de' mei colleghi a vederle, e smaniava per far loro gustare quelle parti che io teneva per belle»; in Cantù 1829-1831: II, 530, nota 2.

36 *Ornato e architettura* 2019: 529-530 (n. 351 disegno di Giocondo Albertolli del 1791).

37 Su Felice Ferri (Lamone 1807-Lugano 1883): Agliati 2003.

38 Su Jacob Burckhardt (Basilea 1818-1897): Ganz 2012; Ghelardi 2016. Per i rapporti con il Ticino: Farulli 1993: 5-18.

39 Burckhardt [1860] 1996[7]; ora Burckhardt 2018.

sugli affreschi di Bernardino Luini in Santa Maria degli Angeli e sulla facciata della cattedrale[40]. Non mancano quindi i riferimenti a tali opere anche nella prima edizione del *Cicerone*[41]. L'interesse di Burckhardt per queste imprese artistiche è da leggere nell'ottica della volontà di un loro inserimento nel più ampio contesto del Rinascimento italiano, tema che lo impegna tutta la vita. Nella *Geschichte der Renaissance in Italien*, che assume in seguito il titolo canonico *Die Kunst der Renaissance in Italien*, viene brevemente ricordata la facciata della cattedrale in relazione a quella della Certosa di Pavia, mentre Luini è messo in collegamento sin dal 1839-1840 con Leonardo e Raffaello[42]. Pure Burckhardt fa il nome di Rodari per le sculture osservando, nel 1855, che la facciata è «un riassunto piccolo e grazioso di quella della Certosa [di Pavia]» (p. 224)[43]. Dello studioso si conserva un rilevante fondo di disegni presso l'Archivio di Stato di Basilea. Tra i 345 schizzi, realizzati tra il 1837 e il 1881, ve ne sono alcuni dedicati alle sculture del portale centrale della cattedrale e agli affreschi di Bernardino Luini in Santa Maria degli Angeli. Si tratta di disegni piuttosto semplici, da "dilettante" come egli stesso ama definirsi, ma indicatori dell'interesse e dell'attenzione dello studioso anche per l'arte rinascimentale lontana dai centri di maggior prestigio. Come si può vedere, a colpirlo, come già Albertolli, sono le notevoli decorazioni dei portali, di cui ne ripropone un dettaglio colto nell'estate del 1838 o del 1839[44] (figg. 5-6). Lo stesso particolare viene scelto e riprodotto attorno al 1875 dall'architetto milanese Tito Vespasiano Paravicini[45]. L'inedito *corpus* di disegni conservato all'Ambrosiana mostra che anch'egli si sofferma sul portale centrale, a cui dedica una serie di disegni che vanno dal generale (con alzati piante sezioni e relative misure) al dettaglio. Lo interessano, nello specifico, le candelabre delle due lesene frontali e le decorazioni degli stipiti, dove analizza i dettagli, come quello del volto urlante del mascherone dello stipite sinistro e sulla parte inferiore della lesena sinistra[46]. Si tratta di disegni di qualità, precisi nei dettagli ed eseguiti in scala poiché destinati a essere tradotti in incisioni e pubblicati. L'autore annota con estrema cura su ogni foglio il nome del luogo, del monumento, la posizione e la scala del particolare riprodotto. Disegni curati e chiaroscurati dove, tuttavia, il carattere vivace ed espressivo dei rilievi rinascimentali viene per così dire addomesticato. Grazie alla resa di dettaglio, i disegni costituiscono utilissime testimonianze per valutare lo stato di conservazione dei rilievi, a dimostrazione del peculiare interesse di Paravicini per la conservazione dei monumenti.

La fortuna di Bernardino Luini

Un altro tema particolarmente caro e oggetto di attenzioni per tutto l'Ottocento è la pittura di Luini, che a Lugano lascia un'importante serie di opere della maturità, su tutte il noto tramezzo dipinto nel 1529 con le *Storie della Passione di Gesù* nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. La famiglia Albertolli, con l'acquisto del complesso di San Francesco diviene proprietaria dell'affresco con *Cristo crocifisso tra la Madonna e San Giovanni Evangelista e due angeli* che, dopo una lunga controversia legale con lo Stato, è trasportato nel 1954 nell'oratorio di San Nazario a Dino di Sonvico (Lugano) in una cappella appositamente costruita dall'architetto Mario Chiattone. Il dipinto, staccato a massello da uno degli altari della cappella di Sant'Antonio da Padova (verosimilmente quello dedicato al Crocifisso), imbragato in un'intelaiatura e restaurato, viene trasferito entro il 1818 nell'atrio a pianterreno della palazzina di famiglia entro una cornice neorinascimentale di stucco che reca l'incisione: «Grato Albertolli Padre, e Natale Fig[lio] fecero tutti li stucchi di questo loro Palazzo l'anno

40 Burckhardt [1839] 1993²: 59-76, *speciatim* 73-76; Burckhardt [1850] 1993²: 77-97, *speciatim* 88; Boerlin-Brodbeck 1994: 47-50 (Santa Maria degli Angeli e Luini), 76 (San Lorenzo e la facciata), 422 (*idem*).

41 Burckhardt [1855] 1994: 224, 283, 693, 951; ora Burckhardt 2001a e 2001b.

42 Burckhardt 1867; come opera autonoma: Burckhardt [1878] 1991: 120; ora Burckhardt 2006 e 2014.

43 Burckhardt [1839] 1993²: 73; Burckhardt [1855] 1994: 224 (citazione), 283, 693; Burckhardt [1878] 1991: 120.

44 «Duomo di Lugano.», «Innere Seite/ des rechten Pfosten/ der Hauptthür». Boerlin-Brodbeck 1994: 76.

45 Paravicini [1875], tavv. 19, 20. Su Paravicini (Milano 1830-1899): Bellini 2000a, 2013 e 2022; e il saggio dello stesso in questo volume; Martinis, Rossetti 2022.

46 Così alla c. 28: «LUGANO = porta principale della Chiesa di S. Lorenzo. / 1/20». Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. III. St.E.XIV-23, cc. 28-36.

1818». Giocondo è un ammiratore di Luini, tanto che nelle sue memorie (1829-1839) annota che per 300 lire di Milano ha acquistato una *Sacra famiglia* ritenuta del pittore appesa nella sua camera da letto[47]. Questi due episodi ci fanno quindi comprendere la considerazione che Giocondo nutre per il pittore, che è d'altronde tenuto in gran conto dai maggiori studiosi dell'Ottocento, secolo nel quale conosce una grande e ininterrotta fortuna.

Lo stesso allievo di Giocondo, Felice Ferri si cimenta nel 1833 nella copia di Luini, del quale sceglie un particolare a effetto del tramezzo (figg. 7-8). Opera ammirata anche da Jacob Burckhardt che nell'agosto del 1839 disegna la facciata della chiesa degli Angeli con sullo sfondo il Monte San Salvatore. Schizza anche la figura di *San Giovanni evangelista* ai piedi della croce del tramezzo e la lunetta con la *Madonna degli Angeli*, che definisce «die prophetische»[48]. Nel *Cicerone* è il primo a indicare la corretta data del tramezzo (1529), valutandolo «una delle più importanti creazioni della pittura italiana settentrionale». Nel trattare la pittura del Cinquecento lo studioso colloca Luini subito dopo Leonardo, attribuendogli un ruolo preminente rispetto agli altri pittori milanesi dell'epoca[49]. Nel 1839 scrive che la bellezza della *Madonna*, da lui ritenuta comparabile alle opere di Raffaello, è da considerarsi il vero gioiello del convento. Nel 1850 ne preannuncia l'imminente spostamento in chiesa non senza una certa preoccupazione[50]. Un'annotazione che ci fa capire l'attenzione da parte dello studioso per le vicende materiali delle opere negli anni in cui strappi e stacchi iniziano a prendere piede con una certa disinvoltura tra gli addetti ai lavori.

Augusto Guidini, Ernesto Rusca e il restauro della cattedrale di San Lorenzo

La casa di Barbengo (Lugano) che Guidini nell'ultimo decennio dell'Ottocento trasforma nel "Castello Guidini" la dice lunga sulle ambizioni dell'architetto che, originario del luogo, vuole lasciare un segno e sottolineare il suo successo professionale agli occhi dei suoi compaesani[51]. Alla casa viene quindi aggiunta la grande torre belvedere in mattoni che ancora oggi sovrasta con la sua mole tipicamente lombarda i tetti del nucleo del paese reimpiegando parti provenienti dalla demolizione del Lazzaretto di Milano[52].

I restauri condotti da Guidini sui monumenti ticinesi mostrano un approccio volto a ricondurli, nel limite del possibile, al loro aspetto originale introducendo anche elementi nuovi in stile e cercando di coniugare la presenza di testimonianze appartenenti a epoche diverse, riconoscendo quindi valore alla stratificazione storica. Deve inoltre essere ricordato il suo fondamentale apporto, grazie all'esperienza acquista a Milano dal 1882 quale membro della Commissione conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte, al dibattito sul restauro nel Cantone Ticino e alla nascita della prima legge sulla protezione dei monumenti storici e artistici e sulla regolamentazione degli scavi archeologici del 1909. Egli è impegnato anche nella protezione del paesaggio che ritiene inscindibile dai monumenti quale «elemento prezioso ed educativo di senso estetico, di coltura, e

47 Mollisi 2012: 31; Calderari 2015: 40-74; Quattrini 2019: 376-377; Calderari 2020: 226-229, 283 (bibliografia).

48 A testimonianza della scarsa perizia nel disegno, Burckhardt nel riproporre la facciata della chiesa in una lettera del 1° settembre 1839 al collega Friedrich von Tschudi commenta di non essere capace di riprodurre l'atmosfera silenziosa e brillante del mezzogiorno italiano e che il San Salvatore è troppo basso: «Den stillen, glühenditalienischen Mittag, während dessen ich zeichnete, kann ich freilich nicht wiedergeben. Madonna ai Angeli und Monte San Salvatore. Der Berg ist zu nieder». Sui disegni: «Madonna degli Angeli LVGANO» (facciata della chiesa), «Johannes, aus B. Luvino's grossem / Frescobild ai Angeli zu Lugano.» (tramezzo), «nach Bernhardin Luino. / Im Kloster Madonna degli Angeli / LVGANO.» (lunetta). Boerlin-Brodbeck 1994: 48-50.

49 Burckhardt [1855] 1994: 951.

50 Burckhardt [1839] 1993²: 75; Burckhardt [1850] 1993²: 88; Burckhardt [1855] 1994: 951.

51 Guidini (Barbengo 1853-Milano 1928) svolge la sua attività prevalentemente tra Ticino e Lombardia. Nel capoluogo lombardo entra in contatto con l'architetto e ingegnere Giuseppe Mengoni con il quale collabora a partire dal 1875 alla costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II (1865-1877). La sua attività ticinese lo vede impegnato come progettista sia di architetture per eventi particolari, come le infrastrutture per il Tiro federale di Lugano (1883), sia di importanti edifici pubblici, come il Palazzo degli Studi a Lugano (1903-1904, con l'architetto Otto Maraini), o privati, come la tomba di Vincenzo Vela a Ligornetto (1893). Nel campo del restauro ha inoltre modo di occuparsi di importanti monumenti quali la chiesa Rossa di Arbedo presso Bellinzona (1898-1900), il tempio di Santa Croce a Riva San Vitale (1905), la chiesa di San Carlo di Negrentino a Prugiasco (Acquarossa) in Valle di Blenio (1905-1907) e la cattedrale di San Lorenzo a Lugano (1905-1910). Martinoli 2006; *Augusto Guidini* 2016.

52 Selvafolta 2016a: 87.

di incivilimento» appartenente alla collettività[53]. Legame ancora oggi valido e che le varie revisioni delle leggi hanno sempre tenuto in conto.

Per la particolare complessità e rappresentatività dell'approccio di Guidini ai monumenti nell'ambito del dibattito sulla questione identitaria in corso in quegli anni, riveste un certo interesse il caso della chiesa di San Lorenzo, restaurata tra il 1905 e il 1910 su incarico del vescovo Alfredo Peri Morosini intenzionato a dare all'edificio un aspetto degno della funzione di cattedrale attribuitagli nel 1888 quando viene istituita l'Amministrazione apostolica del Cantone Ticino (fig. 9). Guidini ritiene infatti che la conservazione dei monumenti sia un atto importantissimo per garantire la memoria dei valori identitari di cui il patrimonio culturale è portatore[54]. Questo presupposto non gli impedisce tuttavia di approcciarsi al monumento con grande libertà, nell'ottica di un ripristino degli aspetti originali e di completamento laddove ritenuti mancanti o lacunosi. Senza ripercorrere tutta la vicenda è interessante notare il grande lavoro svolto dall'architetto (coadiuvato nelle prime fasi da Otto Maraini) nella ricostruzione della storia dell'edificio con rilievi e studi pubblicati nel 1915[55], analisi che gli permette di porre sul tavolo varie ipotesi d'intervento. La prima di queste prevede la demolizione delle volte a crociera tardo-quattrocentesche (che Guidini data a cavallo tra Due e Trecento) per ricostruire il soffitto piano a cassettoni in «stile lombardo o comacino», come egli stesso lo definisce, in base al rinvenimento nel sottotetto di lacerti di affreschi riconducibili a quell'epoca[56]. Tale proposta è bocciata dalla Commissione federale dei monumenti storici e artistici nelle persone di Albert Naef e Johann Rudolf Rahn. Guidini opta allora per una variante che prevede il mantenimento *in toto* delle volte a crociera con la sola demolizione della volta a botte in corrispondenza della prima campata per ricostruire una volta a crociera. Oggi sappiamo che la volta a botte demolita era verosimilmente cinquecentesca, coeva cioè alla facciata rinascimentale. L'intervento, costato circa 400'000/450'000 franchi, ha visto oltre al restauro degli apparati decorativi anche l'introduzione di numerosi elementi nuovi (dipinti murali, opere d'arte mobili, organo, serramenti, vetrate decorate e arredi) mantenuti nel recente restauro (2000-2004 e 2010-2017) con un'unica deroga nella ridefinizione dell'area presbiteriale[57].

Per la decorazione della chiesa, ideale punto di arrivo dell'intervento di restauro, Guidini coinvolge il pittore-decoratore e restauratore Ernesto Rusca che aveva avuto modo di conoscere e apprezzare anni prima a Milano, in occasione della collaborazione al padiglione svizzero dell'Esposizione universale del 1906. Rusca (Viggiù 1864-Genova 1947), originario di Rancate (Mendrisio) e formatosi alla Scuola di ornato dell'Accademia di Brera e alla Scuola d'arte applicata del Castello sforzesco con Luigi Cavenaghi[58], subentra al più anziano pittore luganese Antonio Barzaghi Cattaneo nella decorazione della cattedrale *manu militari* per opera di Guidini[59]. A Barzaghi Cattaneo, al quale il vescovo Peri Morosini aveva *in primis* affidato *in toto* la decorazione della chiesa, rimangono da dipingere le lunette delle due cappelle a lato del coro (realizzate nel 1908) e quelle sopra agli arconi della navata centrale, restate vuote[60].

In ogni caso, l'apparato decorativo in «stile lombardo» (così come definito nei documenti), un *unicum* nel Cantone Ticino per ampiezza, concezione e stile, viene eseguito negli anni 1908-1910 a buon fresco estendendosi nelle tre navate della chiesa e in alcune cappelle laterali. Guidini e Rusca, che nella firma si definisce «eques» (fig. 10), costituiscono – con ogni evidenza – un sodalizio sia professionale sia personale. Infatti, Francesco Chiesa, futuro presidente della Commissione cantonale dei monumenti storici e artistici, nel 1905 – quando verosimilmente si andava definendo il progetto – in una lettera a Emilio Motta[61] definisce i due «piccoli di

53 Guidini 1909: 369-394, *speciatim* 392. Discorso del 5 settembre 1909 alla XLIII assemblea generale della Società svizzera degli ingegneri e architetti (SIA) nel Cantone Ticino (Locarno, 4-5-6 settembre 1909). Lumia 2016: 113-128 (bibliografia).

54 Guidini 1909: 369-394, *speciatim* 391-393.

55 Guidini 1915.

56 Guidini 1915: 13 (illustrazione), 16-17 (testo).

57 Gli elevati costi dell'intervento di Guidini sono stati all'epoca oggetto di polemiche a cui il vescovo Peri Morosini, promotore e principale finanziatore dell'impresa, ha dovuto far fronte fornendo giustificazioni ai suoi superiori. Lumia 2016: 120-128; Ruggiero 2017: 282-303.

58 Catturini 2013: 63-76; De Palma 2015: 173-183; De Palma 2017: 266-281; e il saggio della stessa autrice in questo volume.

59 Per l'artista (Lugano 1834-Paradiso 1922): Cardani 2002; da integrare con: Agliati Ruggia 2004.

60 Non si conoscono le cause che hanno portato il pittore a lasciare incompiute queste parti, forse il risultato di incomprensioni sul cantiere o di ristrettezze finanziarie del committente.

61 Per Emilio Motta (Bellinzona 1855-Roveredo GR 1920): Huber 2008.

valore quanto grandi di presunzione»[62]. Rusca, autore anche del restauro dei dipinti più antichi, ricopre quindi le superfici integrando gli affreschi esistenti nella nuova decorazione di stile eclettico, con spunti tratti soprattutto dall'arte lombarda del periodo sforzesco, come la volta della Sala delle Asse di Leonardo da lui restaurata – non senza grandi critiche – tra il 1901 e il 1902 sotto la guida dell'architetto Luca Beltrami e del restauratore Luigi Cavenaghi[63]. Sono infatti gli anni in cui è in corso il restauro del Castello sforzesco, dal 1893 di proprietà del comune di Milano, dove il *revival* neorinascimentale declinato in chiave sforzesca conosce il suo apice e diviene tendenza e modello ideale. Alla luce di queste dinamiche non sorprende la determinazione con la quale sono portati a compimento i lavori nella cattedrale luganese che riflettono appieno il gusto del tempo. D'altronde, che Rusca sia in grado di gestire l'intera operazione, sta a dimostrarlo il caso della basilica romanica di Santa Maria e San Sigismondo a Rivolta d'Adda, restaurata e decorata nel 1902-1906 come riferisce il bollettino dei lavori "Eco dei restauri artistici"[64].

Il recente restauro degli affreschi di Ernesto Rusca conclusosi nel 2017[65] ha permesso di valutare da vicino la qualità esecutiva dei dipinti, oggetto di discussione già all'epoca della loro realizzazione per via dei costi elevati, ma difesi con decisione da Guidini davanti al vescovo.

In conclusione, si approfitta per mettere in luce un aspetto pressoché sconosciuto dell'attività di Ernesto Rusca legato alla propria abitazione di Rancate. Costruita *ex novo* nei primi anni del Novecento sulla collina che domina il nucleo storico, la casa Rusca costituisce un'interessante testimonianza del gusto neosforzesco. Sono gli anni del sodalizio con Luca Beltrami, durante e dopo il citato restauro della Sala delle Asse del Castello sforzesco. Negli ambienti della villa Rusca ripropone le decorazioni di gusto sforzesco: sale al pianterreno e camere al primo piano decorate con fregi affrescati e soffitti lignei dipinti, camini e portali. Il pittore firma e data i vari elementi ricordando sia il padre Luigi, muratore, sul camino ligneo della sala da pranzo (1902) sia la moglie Margherita Robecchi sul portale d'accesso alla stessa sala. Sul camino in pietra di Saltrio del salotto (1904) egli certifica anche la paternità del disegno: «• E(RNESTO) • RVSCA •», «• AN(NO) • D(O)MI(NI) • MCMIV •», «• DIS(EGNAVIT) • ET • PINS(IT) •».

Poco o nulla si sa di questa importante impresa privata di cui fortunatamente molto è rimasto della sostanza originale (impianto generale, carpenteria del tetto, pavimenti con cementine, soffitti dipinti con travature a vista, dipinti murali interni, serramenti, ferratine etc.) malgrado la ritinteggiaura delle pareti volta a schiarire gli ambienti. L'esterno si presenta invece impoverito con intonaci ricaricati e tinteggiati di un beige chiaro che non ci restituisce l'aspetto cromatico originale deducibile da un tassello che reca una decorazione floreale in stile rinascimentale rosso mattone su fondo bianco avorio[66]. Il motto della nobile famiglia comasca dei Rusca, «Nil difficile volenti», torna più volte: sul camino del salotto, sulla cassapanca della sala da pranzo e sul cancello d'entrata. Un'impresa domestica in cui sono richiamate, sfruttando l'omonima del cognome, le nobili origini della famiglia con intento autocelebrativo. *Si parva licet*, il neosforzesco si conferma quindi a inizio Novecento lo stile prediletto anche dalla classe imprenditoriale del Cantone Ticino.

62 ASTi, Diversi, b. 1284, 8 febbraio 1905. Lettera segnalata da: De Palma 2017: 113, nota 10.

63 Catturini 2013: 63-76; Catturini 2014: 211-219.

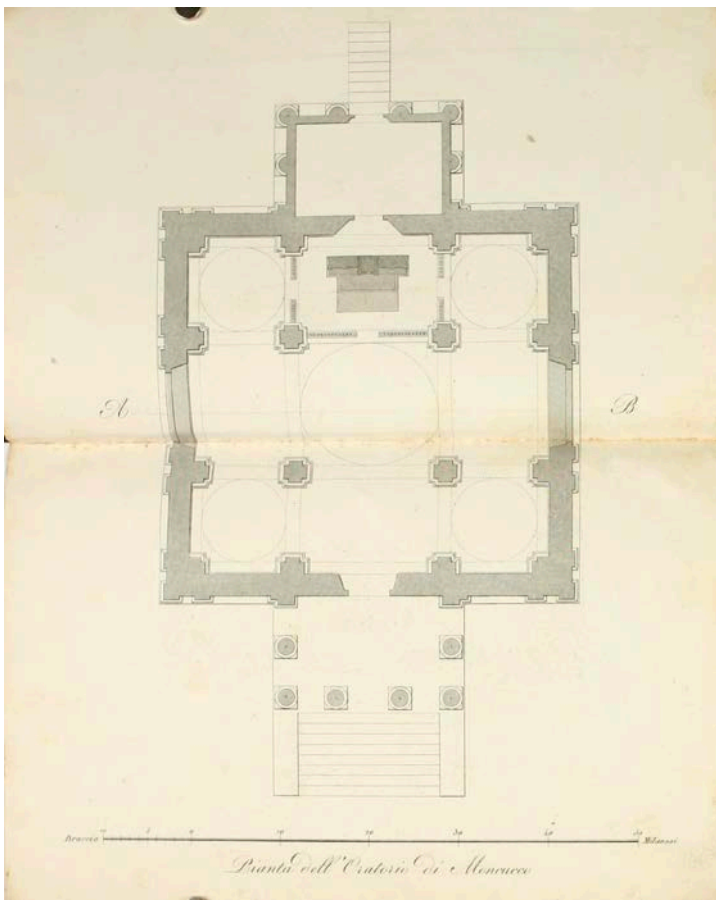
64 De Palma 2015: 175.

65 Un precedente progetto elaborato dall'architetto Tita Carloni nel 2000-2004 prevedeva una modifica della decorazione di Rusca poiché ritenuta troppo pesante e scura. Tale intervento, che presumeva l'eliminazione di alcune sue parti e lo schiarimento dei fondi, non è stato approvato dagli organi di sorveglianza cantonali e federali poiché contrario ai principi del restauro e arbitrario. A Carloni è quindi subentrato l'architetto Franco Pessina, che ha progettato (2006-2010) e condotto l'ultimo restauro (2010-2017). Ruggiero 2017: 282-303; Calderari 2020: 120. Per Tita Carloni (Rovio 1931- Mendrisio 2012): Cattaneo 2012. Per Franco Pessina (Lugano 1933-2021): Böcker 2022.

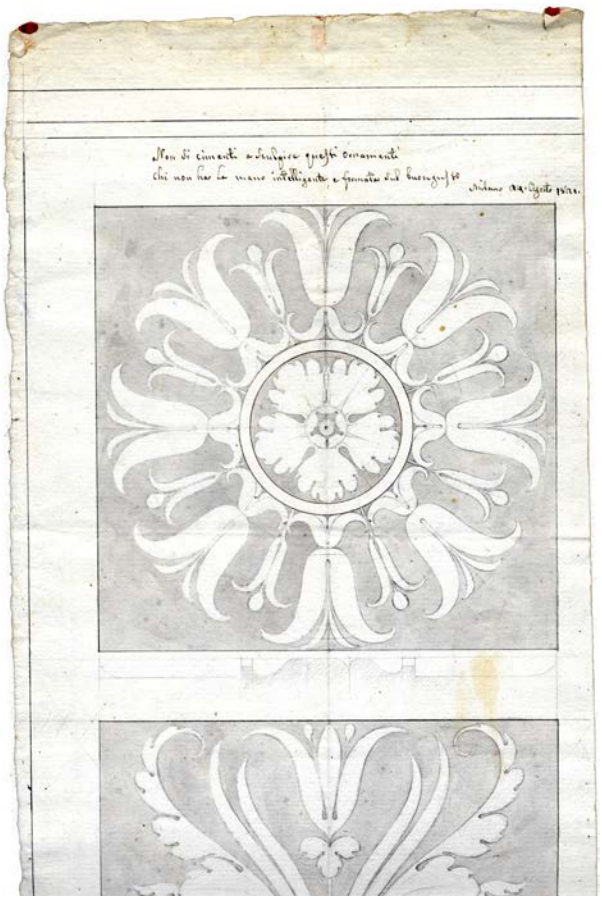
66 Visibile sul prospetto nord.



1. Oratorio di San Lucio papa, Brugherio, Moncucco, 1823-1832, in Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio, Luca Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte terza*, Milano, Pagnoni,1892, tav. XXXII



2. Pianta dell'oratorio di San Lucio papa a Moncucco, 1833, in *Cenni storici sovra una cappella antica ricostruita in oratorio a Moncucco nella provincia di Milano dal cavalier Giocondo Albertolli*, Milano, Vallardi, 1833, tav. s.n.



3. Giocondo Albertolli, *Studio di ornato con motivo floreale*, 1821, Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino, Fondo Albertolli, inv. 322, cart. 5, sez. III (© Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino)



4. Collaboratore di Alessandro della Scala, *Tondo con motivo floreale*, 1520-1542 circa, Brugherio, Moncucco, oratorio di San Lucio papa, in Laura Valli, *Il viaggio di pietra*, Brugherio 1989, p. 59, fig. 18


34
Innere Seite
des rechten Pfostens
der Hauptthür




Stava Maria dolente
Sotto crepino e vver ,
Mentre pendeva in Croce
Del mondo il Redentor .
GIOCONDO ALBERTOLLI



9. Interno della cattedrale di San Lorenzo a Lugano dopo il restauro di Augusto Guidini (1905-1910), in Augusto Guidini, *La cattedrale di San Lorenzo in Lugano*, Lugano 1915, tav. X



10. Ernesto Rusca, *Profeta Giona*, 1908-1910, Lugano, cattedrale di San Lorenzo, navata centrale dopo il restauro del 2010-2017 (© Bellinzona, Ufficio dei beni culturali, Carlo Pedroli)



Nella pagina accanto
5. Jacob Burckhardt, «*Duomo di Lugano.// Innere Seite/ des rechten Pfosten/ der Hauptthür*», luglio 1838 o agosto 1839, Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207.26, fol. 36 (nuovo: fol. 34) (© Staatsarchiv Basel-Stadt)

6. Scultore lombardo-ceresiano, *Girali vegetali e uccelli che beccano frutti*, 1517-1525 circa, Lugano, cattedrale di San Lorenzo, facciata, dettaglio dello stipite destro del portale centrale (© Lara Calderari)

7. Felice Ferri, *Vergine svenuta sorretta dalle pie donne*, incisione dedicata a Giocondo Albertolli, 1833, London, The British Museum, inv. 1943 0709 59 775462001 (© London, The British Museum)

8. Bernardino Luini, *Storie della Passione,* particolare della *Vergine svenuta sorretta dalle pie donne*, 1529, Lugano, chiesa di Santa Maria degli Angeli, tramezzo (© Bellinzona, Ufficio dei beni culturali, Ginevra Agliardi)

L'INVENZIONE DEL RINASCIMENTO. GLI "SCULTORI DEI LAGHI" E LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ

Laura Damiani Cabrini

Enclave italofona in terra elvetica, il territorio prealpino che oggi comunemente chiamiamo "Cantone Ticino" è stato segnato, sin dagli albori della sua breve storia, dalla ferace ricerca di caratteri identitari propri, che a più livelli potessero distinguerlo dalle aree confinanti. Il peso della grande tradizione letteraria e artistica italiana da una parte, e la lunga sudditanza politica ai cantoni elvetici dell'antica confederazione, di lingua tedesca, dall'altra, spinsero infatti da subito le *élites* politiche locali a promuovere la costruzione di una fisionomia culturale autonoma, tale da potersi confrontare su di un piano paritario con la plurisecolare vicenda storica dei diciannove stati centrali della Confederazione Elvetica, ai quali, dal 1803, il Canton Ticino sarebbe stato definitivamente annesso. Non è d'altronde un caso che il tema identitario sia stato posto al centro delle iniziative che hanno punteggiato i festeggiamenti per i duecento anni della fine della sudditanza politica dei baliaggi meridionali dell'antica confederazione e dell'annessione alla Repubblica Elvetica (1798); così come in quelli atti a celebrare il ripristino dell'antico ordine confederale, al termine delle complesse vicende storiche che definirono l'"Atto di Mediazione napoleonico" (1803)[1]. Già dai primi atti politici promossi dal neonato governo cantonale emerge come la palestra prediletta per l'esercizio della legittimazione culturale del popolo ticinese potesse essere identificata nella rivitalizzazione delle glorie storiche e artistiche locali: un contesto tanto favorevole anche agli studi da diventare un *leitmotiv* propagandistico per tutto il corso dell'Ottocento, dopo la Costituzione Federale del 1848, l'apertura della galleria ferroviaria del Gottardo (1872), la separazione religiosa dalle diocesi di Como e Milano (1884) e l'unificazione italiana (1861) andandosi a fondere a fine Ottocento con i primi segnali di emancipazione municipalistica e di promozione turistica. Il tema identitario ha quindi costituito il *fil rouge* di quasi tutta la ricerca storico-artistica prodottasi nel Cantone Ticino tra Otto e Novecento, volta a fornire le basi culturali su cui fondare l'identità del nuovo stato cantonale.

La nascita dello stato cantonale

La consacrazione delle "glorie patrie" ebbe il suo primo atto ufficiale nella donazione da parte dal pittore Antonio Baroffio alla sala del Gran Consiglio ticinese (insediatosi nel convento delle Orsoline di Bellinzona) di una grande tela raffigurante *La rigenerazione del Ticino*, eseguita nel 1805 per celebrare l'indipendenza del cantone in seno alla confederazione. Attraverso un'allegoria dal carattere celebrativo, l'artista non mancò di collocare la figura di Minerva al di sotto del *Trionfo della Giustizia*, osservata dal gruppo delle *Belle Arti*, scultura, pittura, architettura, vicino al quale compare una stele con incisi i nomi di alcune tra le più celebri personalità artistiche provenienti dalla Svizzera Italiana, *in primis* la triade degli architetti Domenico Fontana, Francesco Borromini, Carlo Maderno[2]. Negli stessi anni, e questa volta su diretta volontà del Gran Consiglio ticinese, venne redatto dallo storico francescano Gian Alfonso Oldelli un *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, dato alle stampe nel 1807 con corposi ampliamenti nel 1811. Ponendosi come obiettivo preminente «il difendere e comprovare la gloria patria»[3] e compendiando ampiamente le informazioni fornite nel secolo

1 Si veda la terza parte del primo volume del catalogo della mostra commemorativa del 1998: *Ticino 1798-1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*. In particolare: Soldini 1998: 221-229; *Arte in Ticino* 2001, in particolare: Ceschi 2001: 29-43, Bianchi, Sonderegger 2001: 245-273. Inoltre il convegno *Alla Ricerca di un'identità. Architettura e cultura artistica ticinese dal XVI a XX secolo*, convegno internazionale di studi organizzato dall'Archivio del Moderno in collaborazione con il Museo Cantonale d'Arte di Lugano, a cura di M. Kahn-Rossi, W. Oechslin, L. Tedeschi (Mendrisio-Ascona, 4-7 novembre 1998), i cui atti già in fase di stampa non vennero mai pubblicati.

2 Tra di essi, anche i pittori Isidoro Bianchi da Campione, Domenico Caresana, lo «Zoppo da Lugano» e altri, cfr. Caldelari 1971; Giussani 2001.

3 Oldelli 1807: 3.

precedente nelle loro pubblicazioni dal pittore e teorico zurighese Johann Caspar Füssli e dal nobile comasco Giovan Battista Giovio[4], Oldelli aveva inserito nel primo volume circa un terzo delle voci dedicate a personalità legate ai campi dell'arte, che fungessero da modello costante anche per il nuovo cittadino ticinese.

L'invenzione dei "magistri"

Si deve però a Stefano Franscini, uno dei politici e intellettuali più influenti nell'evoluzione culturale del Ticino della prima metà dell'Ottocento, il merito di aver sollevato il tema dell'emigrazione artistica ticinese in termini strettamente identitari. Nel 1827 scriveva che la Svizzera italiana poteva vantare «quanto alle belle arti più uomini illustri ella sola, che non tutta la Svizzera tedesca, francese e rezia insieme»[5] e una decina d'anni più tardi, rivolgendosi sia ai compatrioti che agli intellettuali italiani, affermava: «Noi dal canto nostro riempiute abbiamo le città italiane di teatri di tempii (sic!) e di altri pubblici e privati edifizii che ne fanno il più nobile ornamento. Noi abbiamo pure fornito a più d'una scuola italiana esimii professori e veri ristoratori del buon gusto»[6]. A lui va nello stesso tempo il merito di aver prodotto il primo tentativo di dare ordine e forma al contributo plurisecolare fornito da artisti e maestranze provenienti soprattutto dai villaggi affacciati sulle sponde del Ceresio, che tramite un'emigrazione stagionale o definitiva seppero, in alcuni contesti particolari, incidere o addirittura monopolizzare il mercato artistico nei luoghi in cui si erano trovati a operare. Nel pieno rispetto dell'ordine gerarchico delle "Belle Arti" e senza sottrarsi alla retorica patriottica che aveva pervaso la cultura ticinese nei primi decenni della sua esistenza, si costituisce per la prima volta nelle pagine del Franscini l'elenco degli artisti che furono per il Ticino «fonte di gloria immortale»[7]: nessun accenno al contributo corale delle maestranze provenienti dalle sponde del Ceresio, ma una ragionata antologia di personalità, la cui biografia era stata a sua volta in parte desunta dal Füssli, dal Giovio, dall'Oldelli e anche, per gli scultori, dall'erudito ferrarese Francesco Leopoldo Cicognara[8], fissando nel tempo schemi biografici che sarebbero stati ripresi all'infinito, senza modifiche sostanziali, anche dalla storiografia successiva. Gli studi che ne derivarono confluirono soprattutto nelle miscellanee di "storia patria" e vennero divulgati fin dentro il Novecento nei "dizionari" e nelle "storie" degli artisti originari della Svizzera italiana, finalizzati alla rivitalizzazione dei "geni locali"[9]. La messa a fuoco dell'effettivo ruolo di queste maestranze nelle dinamiche artistiche e architettoniche europee sarebbe avvenuta lentamente nel corso del tempo, passando dapprima attraverso le sillogi documentarie fornite dall'erudizione otto e novecentesca italiana. Tale impostazione critica fu infatti costantemente alimentata dalle ricerche a carattere positivistico, tese a rispondere a necessità di scavo e controllo documentario delle fonti, che stavano letteralmente inondando di nomi nuovi e inediti la storia dell'arte, facendo resuscitare personalità provenienti dalla "Regione dei Laghi lombardi", la cui identità sembrava essere per sempre sepolta. Si pensi, solo per fare alcuni esempi, a Paoletti per il ruolo delle maestranze provenienti dalle valli in prossimità del Lago Ceresio nell'edilizia veneziana tra Quattro o Cinquecento; a Genova con Alizeri e Cervetto; a Roma con Bertolotti[10]. La risposta alla redazione delle grandi sillogi documentarie prodotte nel corso dell'Ottocento a Milano da Girolamo Luigi Calvi e soprattutto a Como da Cesare Cantù[11], si fece sentire a fine secolo in modo importante in ambito ticinese, grazie a ricerche che avrebbero avuto riflessi di lungo corso, andando a travalicare i limiti del secolo, come in quelle di Emilio Motta – apparse in "Bollettino storico della Svizzera italiana", di cui fu fondatore nel 1873 – e

4 Füsslin [«Füeßlins»] 1774; Giovio 1784.

5 Franscini 1827: 436 n. 3.

6 Franscini 1837: 396.

7 Franscini così continua: «Le più cospicue città d'Italia, Torino, Milano, Genova, Bologna, Roma, Napoli e più altre, Germania, Spagna, Russia van debitrici di insigni opere e valorosi artisti dell'Italia svizzera». Si parte dai pittori, molti dei quali attivi nel corso del Settecento e oggi quasi completamente dimenticati; poi gli scultori, gli incisori, gli stuccatori e infine la parata degli architetti che a partire da Domenico Fontana, attraverso Carlo Maderno, Francesco Borromini, Carlo Fontana diedero l'impronta alla Roma sistina e barocca. Ivi: 397.

8 Füsslin [«Füeßlins»] 1774; Giovio 1784; Oldelli 1807, Cicognara 1823-1825.

9 Ad esempio, Laghi 1900 o Tencalla 1901.

10 Paoletti 1893; Alizeri 1846-1847 e 1864-1880; Cervetto 1903; Bertolotti 1877, 1878, 1881 e 1885.

11 Calvi 1859-1869; Cantù 1829-1831.

più tardi di Luigi Simona e di Ugo Donati[12] relative alle maggiori personalità artistiche attive nei maggiori centri di richiamo dell'emigrazione verso l'Italia, sfociando nell'impresa in sette volumi di Luigi Brentani che vedrà la luce a partire dal 1937[13]. Si può dire anzi, usando le parole di Simone Soldini, che ancora «Nella prima metà del Novecento il discorso sull'identità ticinese s'intreccia strettamente alla storia dell'emigrazione artistica»[14].

Il ruolo della scultura rinascimentale

Gli studi sinora evocati hanno però interessato soprattutto gli esponenti di punta di una tradizione migratoria che vedeva nella fulgida triade Domenico Fontana – Carlo Maderno – Francesco Borromini – il fulcro attorno al quale assistere tra tardo Cinquecento e Seicento all'esodo di una schiera di maestranze dirette soprattutto verso l'Urbe, per l'edificazione dei grandi cantieri romani: interpreti di quella tradizione relativa alla decorazione muraria, ad affresco e a stucco, che vide in effetti tra Sei e Settecento gli interpreti "ticinesi" raggiungere livelli tecnico-espressivi molto apprezzati presso le cerchie nobiliari ed ecclesiastiche sia italiane che europee. Il grande capitolo inerente la scultura lapidea – che fu, soprattutto nei secoli XV e XVI, il motore propulsore dell'emigrazione – è rimasto per contro parzialmente in sordina nelle pubblicazioni ottocentesche. A fronte di una messe considerevole di informazioni documentarie riguardanti le folte schiere di lapicidi, "piccapietre", scalpellini, scultori che a partire dal Medioevo, fino a tutta l'epoca moderna, apportarono nei grandi cantieri europei un'efficacissima organizzazione di lavoro e la propria specializzazione nella lavorazione di pietre e marmi, si può anzi affermare che a tutt'oggi non esista ancora nessuno studio che prenda in considerazione la produzione di queste maestranze nella loro complessità e soprattutto in relazione anche ai rapporti con i luoghi di provenienza. Come vedremo, solo alcuni scultori hanno avuto il privilegio di vedere considerata in modo monografico la propria produzione fino almeno al secondo dopoguerra, quando ha cominciato ad affermarsi un filone di ricerca che ha dilatato la geografia artistica delle regioni interessate al fenomeno migratorio all'insieme delle valli comasche affacciate sui bacini del Lario e del Ceresio, rivendicando nel contempo una sorta di autonomia linguistica e formale da parte degli artisti provenienti dalla cosiddetta "Regione dei laghi" rispetto ai valori stilistici con cui si erano confrontati nelle varie regioni europee in cui si erano trovati a operare[15].

Il recupero del Rinascimento locale e soprattutto di quello inerente la grande tradizione scultorea che ha coinvolto nel corso del Rinascimento i bacini del Lario e del Ceresio, ha avuto per contro un momento di grande fortuna a inizio Ottocento in corrispondenza con il clima di *revival* che ha investito gli esponenti di punta della tradizione edificatoria neoclassica ticinese e lombarda, sia in ambito architettonico che accademico. È ancora Stefano Franscini nel 1837 a tornare sull'argomento citando l'erudito veneziano Leopoldo Cicognara il quale, nella sua *Storia della scultura*, «fa onorata menzione degli artisti comaschi, in ispecie ticinesi. Favellando egli degli antichissimi tempi, dice che in quanto all'arte di edificare assai noti furono in tutta Italia i Lombardi e tra tutti gli altri i Luganesi; e che basta lo scorrere i libri di fabbrica nei vecchi archivi per riscontrarvi ad ogni momento nomi di capi-mastri e di taglia-pietre venuti da Lugano e da molti circonvicini paesi di Lombardia»[16]. Aprendo la strada a due secoli di tradizione storiografica, Franscini individuava le origini della grande tradizione architettonica e scultorea della Svizzera italiana nel cantiere del Duomo di Milano, «con Gaspare, Tomaso e Marco tutti e tre di Carona»[17], per poi continuare l'elenco degli illustri compaesani che si fecero onore nel campo della scultura citando, sulla scorta

12 Gli scritti del Simona confluirono tra il 1930 e 1933 soprattutto nella rivista zurighese "Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde" e successivamente nella milanese "Vita e Pensiero". Impossibile citare tutti quelli editi dallo storico e antiquario romano Ugo Donati. Si veda, per tutti, Donati 1936.

13 Brentani 1937-1963.

14 Soldini 1997: 224; Soldini 2004. Per una sintesi delle vicende relative agli studi storico-artistici nel nostro cantone, vedi anche Parisio 1994: 355-359.

15 Questa nuova visione del fenomeno migratorio, che avrebbe impresso le sorti degli studi a venire, ha avuto una prima conferma ufficiale in due convegni organizzati nel 1956 e nel 1957 dal titolo *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, i cui atti uscirono con un ritardo di qualche anno a cura di Edoardo Arslan, in particolare il primo, dedicato agli *Architetti e scultori del Quattrocento* (cfr. *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi* 1959).

16 Franscini 1837: 397.

17 *Ibidem*.

del Cicognara[18], i due ceppi familiari che per molti anni avrebbero tenuto un posto di riguardo nella storiografia artistica locale, cioè gli scultori «Gaspare e Cristoforo Pedoni da Lugano» e soprattutto «Tommaso o Tommasino Roderi o Rodari di Maroggia», che insieme a «Jacopo e Bernardino Roderi [sic]», furono tra i protagonisti del completamento rinascimentale del Duomo di Como[19]. Sul binomio Rodari-Pedoni, perpetrato in modo quasi monotono dalla letteratura successiva, si sarebbe anzi creata una sorta di cristallizzazione identitaria della produzione scultorea ticinese – e soprattutto luganese – del Rinascimento, che avrebbe avuto riflessi fino quasi ai nostri giorni[20].

La facciata della cattedrale di Lugano

Le parole del Franscini si innestavano nel contesto dei primi atti critici relativi all'analisi dei monumenti attestati sul suolo ticinese, focalizzati soprattutto sulla facciata della Cattedrale di Lugano. Un complesso architettonico e scultoreo, quello luganese, realizzato a partire dagli anni Novanta del XIV secolo, la cui complessa fisionomia stilistica ha per lungo tempo stentato ad essere definita, fino agli importanti affondi incentivati dall'esposizione alla Pinacoteca Züst di Rancate del 2010, *Il Rinascimento nelle Terre Ticinesi*[21], che hanno definitivamente decretato la responsabilità di Tommaso Rodari nella fase progettuale e quella di una compagine di scultori attivi nei maggiori complessi rinascimentali nord-italiani per la realizzazione dell'apparato scultoreo, approntato a partire dal 1517, stando alla data incisa in lettere capitali sull'architrave del portale mediano (MDXVII)[22]. Nel più ampio contesto del *revival* classicista della cultura artistica europea a cavallo tra Sette e Ottocento, l'interesse per il prospetto luganese era anche dettato dalla necessità di trovare modelli di riferimento utili alla formazione delle nuove generazioni che si stavano preparando alle professioni nel campo delle arti e dell'architettura nelle neonate Accademie di Belle Arti, soprattutto in quanto *exempla* funzionali alla definizione degli apparati decorativi delle architetture di stampo neoclassico, che nei fregi incisi con racemi e grottesche e nelle candelabre scolpite sulle lesene vedevano un modo indiretto di appropriarsi dei modelli tramandati dall'antichità. Non è un caso che tra i primi a occuparsi della facciata sia stato proprio Giocondo Albertolli, il quale intervenne anche nella radicale trasformazione del sagrato della chiesa, comprendente l'attuale parapetto in pietra di Saltrio. L'architetto e ornatista originario di Bedano, nei pressi di Lugano, si era formato all'Accademia di Parma, dove era entrato in contatto con Alexandre Petitot, e dal 1774 era diventato insegnante di Ornato presso la neonata Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove restò in carica fino al 1812[23]. Fu autore, tra l'altro, della *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno,* del 1796, in cui alcuni rilievi del prospetto luganese vennero riprodotti nella tavola XIX, incisa da Giacomo Mercoli[24] (fig. 1). Le illustrazioni dell'Albertolli divennero quasi normative nell'acculturazione della classe di architetti attiva nel corso dell'Ottocento, tanto che anche uno dei suoi allievi all'Accademia di Brera, il conterraneo Felice Ferri, ne ripubblicò le tavole tra il 1842 e il 1845[25].

Le impressioni orali espresse dall'Albertolli circa gli interventi degli scultori responsabili dell'apparato ornamentale della facciata della Cattedrale di Lugano – che egli vedeva «opera de Rodari» – furono riportate nel 1831 dallo storico milanese Cesare Cantù[26], il quale proponeva però un'attribuzione dell'insieme decorativo indirizzata verso i nomi di Giovan Gaspare e Cristoforo Pedoni, padre e figlio[27]: un'indicazione che avrebbe avuto ricadute importanti sugli studi futuri inerenti questi due scultori di presunte origini "ceresiane"[28] e che le

18 Cicognara 1823, IV: 392-394.

19 Franscini 1837: 405.

20 Si rimanda a Calderari 2020: 143-148, con vasta bibliografia.

21 Calderari, Damiani Cabrini, Soldini 2010: 98-108.

22 Sulla questione si sono espressi recentemente soprattutto Ceriana, Markham Schulz 2011; Calderari, Damiani Cabrini 2013; Moizi 2018: 45-67; Calderari 2020: 113-168; Calderari 2024: 109-149.

23 *Il trionfo dell'ornato* 2005; *Ornato e architettura* 2019.

24 Albertolli 1796.

25 Agliati 2001: 63; *Ornato e architettura* 2019: 39.

26 Cantù 1829-1831: II, 394 n. 1

27 Ivi: 129, 394 n. 1, 530 n. 1, 531-532.

28 Se i documenti relativi al Duomo di Como riportano costantemente il toponimo Maroggia affiancato al nome di Tommaso Rodari

indagini storico-artistiche avevano valutato soprattutto in relazione alle opere lasciate a Brescia e Cremona tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento[29]. Il costante riferimento alle personalità di questi scultori è stato alimentato nel corso degli interventi critici successivi dalla ricerca spasmodica di corrispondenze stilistiche tra il prospetto della cattedrale di Lugano e le opere lasciate da Tommaso Rodari nel duomo comasco, monumento che lo vide assoluto protagonista negli interventi architettonici e scultorei realizzati tra il 1484 e il 1526. Allo stesso modo, per quanto riguarda Gaspare Pedoni, dalla ricerca di addentellati tra i rilievi luganesi e le decorazioni della facciata della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia, per lungo tempo assegnate proprio al Pedoni, in virtù della presenza nelle fonti documentarie inerenti l'edificio di un «Gasparo da Milano», identificato solo in epoca recente nello scultore Gasparo da Coirano (o Cairano)[30].

Le mostre internazionali

Intrecciandosi ancora una volta con intenti politici propagandistici e nazionalistici, le vicende critiche relative alla scultura lombarda del Rinascimento e di conseguenza anche gli esempi virtuosi proposti dai suoi interpreti "ceresiani", di cui si apprezzavano soprattutto le capacità tecniche nelle opere d'intaglio e di rilievo, sarebbero diventate a fine Ottocento anche protagoniste di un capitolo affascinante della storia del gusto. Ciò avvenne in particolare in ambito edilizio, in relazione ai modelli decorativi che si ispiravano con ammirazione alla grande tradizione artigianale medievale e rinascimentale. Tale produzione fu celebrata infatti nelle mostre nazionali, sia italiane che svizzere: *kermesses* che divennero per gli stati che le organizzavano vetrine privilegiate, per mostrare il proprio potenziale economico e industriale e le proprie capacità tecnologiche. Stando ai postulati degli organizzatori, la prima mostra nazionale Svizzera di Zurigo del 1883 (apertasi un anno dopo l'apertura della linea ferroviaria del San Gottardo) era tesa a rafforzare il senso d'appartenenza della popolazione elvetica alla "nazione" e ai principi base che la caratterizzavano, proiettando verso l'esterno l'immagine di un paese unito, moderno e tecnologicamente all'avanguardia. Zurigo, tra le città svizzere più progredite sotto il profilo industriale e finanziario e dal 1855 sede del Politecnico federale, coglieva così l'occasione di mostrare al resto della Svizzera il proprio primato in ambito sia economico che scientifico.

Il padiglione dedicato all'"arte svizzera" venne curato dall'industriale e collezionista Heinrich Angst, insieme agli storici dell'arte Salomon Vögelin e Johann Rudolf Rahn, divenuti titolari della cattedra di storia della cultura e dell'arte appena creata presso l'Università di Zurigo[31]. La selezione, che comprendeva una moltitudine di oggetti di arte applicata, fu di fondamentale importanza per la successiva decisione da parte del Consiglio Federale di fondare il Museo Nazionale Svizzero, concepito dall'architetto Gustav Guhll in stile storicista per poter integrare in modo armonico interi ambienti di vita quotidiana e apparati decorativi di vasta estensione, secondo un modello largamente sperimentato in altri contesti museali ottocenteschi, europei e statunitensi. Da tale esposizione provenivano i due calchi in gesso eseguiti nello stesso 1883 nell'atelier milanese di Carlo Campi, oggi murati nell'atrio del Politecnico Federale (progettato in puro stile rinascimentale fiorentino da Gottfried Semper[32]) riproducenti fedelmente il dossale in pietra di Saltrio conservato nella chiesa di Vico Morcote, opera di Tommaso Rodari e bottega[33] (fig. 2) e quello, dello stesso autore, dedicato alla *Passione di Cristo*, firmato e datato 1492 e custodito nel Duomo comasco[34]. La scelta operata dai curatori dell'esposizione zurighese del 1883 si estese però ad altri

(cfr. da ultimo Moizi 2020), la provenienza "ceresiana" di Giovan Gaspare Pedoni non è sostenuta da alcun elemento documentario ma ipotizzata a partire da una firma riportata in uno dei fantasiosi capitelli che decorano la loggia nel cortile di Palazzo Raimondi a Cremona, che recita: «IO-GOSPAR-D-LAC-LUGANI-MAR-OP-ARTF-1499».

29 Vedi *infra*.

30 Ceriana 2002b: 82; Zani 2010b: 102.

31 Durrer, Lichtlen 1948; Reinle 1976: 73-78, 128; Abegg 2012: 259-268.

32 Ringrazio Lorenzo Sganzini per la segnalazione dei due calchi collocati presso il Politecnico Federale di Zurigo e Mirko Moizi e Simona Ostinelli per le informazioni circa il patrimonio conservato negli archivi dell'Università di Zurigo.

33 L'altare di pietra di Saltrio della chiesa dei Santi Fedele e Simone di Vico Morcote è oggi collocato sopra la porta d'entrata della sagrestia, posizionato probabilmente nella navata al termine dei lavori di ammodernamento della chiesa iniziati nel 1591 ma ne costituiva in origine l'altare maggiore. Sull'ancona lapidea e sull'attribuzione a Tommaso Rodari, Calderari 2009: 47-56; Damiani Cabrini 2010: 177-179; Damiani Cabrini 2013: 28-29. Per ultimo, Moizi 2020: 216-219, con bibliografia.

34 Ivi: 133-136. Sul tema dei calchi esposti nel 1883, Moizi 2020: 102-105, 120 n. 196-199. Nel corso di una recente comunicazione orale,

calchi in gesso realizzati *ad oc* dalla ditta di Carlo Campi: in tutto tredici sculture e parti architettoniche di opere conservate in edifici del contesto ticinese significative dell'apporto dell'emigrazione artistica proveniente dalla "Regione dei Laghi" negli edifici della regione e di cui oggi testimoniano le pubblicazioni di Adrian Zimmermann[35].

Come nel caso delle incisioni riproducenti racemi e grottesche presenti nei rilievi scolpiti sulle modanature dei principali edifici rinascimentali lombardi, largamente diffuse a partire dal primo Ottocento, il tema inerente la produzione di calchi in gesso del patrimonio artistico medievale e rinascimentale, che incontrò un costante sviluppo nel corso del secolo, si intreccia quasi naturalmente anche con la storia dell'espansione delle Accademie e delle scuole d'arte, le quali proponevano modelli del passato su cui poter fare esercitare le giovani generazioni di studenti e con la nascita delle prime cattedre universitarie di storia dell'arte, nel generale *revival* rinascimentale che aveva permeato il clima artistico e culturale dell'epoca. Tra gli *ateliers* più attivi del periodo si annoverano a Milano quelli di Pietro ed Edoardo Pierotti, che eseguirono i calchi in gesso di gran parte delle sculture medievali e rinascimentali presenti nella collezione dei Musei Civici e della Certosa pavesi, oggi esposte nel locale museo[36], vendendo anche calchi monumentali ai grandi musei enciclopedici europei, come il Victoria and Albert di Londra[37]. La loro vasta gipsoteca, composta da più di tremila modelli passò in seguito alla ditta di Carlo Campi, dedita soprattutto ad una produzione destinata alle scuole di disegno[38].

I Pedoni: una dinastia di scultori nell'immaginario rinascimentale padano

Se per la figura di Tommaso Rodari e la sua fiorente bottega, nonostante le ancora molteplici questioni aperte, si è assistito negli ultimi decenni ad importanti avanzamenti critici[39], sul capitolo relativo ai membri della dinastia dei Pedoni e soprattutto su quello inerente la produzione del suo maggiore esponente, cioè Giovanni Gaspare – la cui analisi risulta troppo estesa e complessa per poter essere affrontata nel presente contributo – la critica ha faticato a trovare un definitivo assetto bio-stilistico, rifacendosi per buona parte ad una storiografia ingarbugliata e basandosi su opere erratiche, quasi tutte provenienti da edifici distrutti o pesantemente modificati nel corso del Sette e dell'Ottocento, caratterizzate da reiterate tipologie formali[40]. La fisionomia artistica di questo interprete dell'intaglio decorativo rinascimentale lombardo, le cui coordinate biografiche spazio-temporali si incrociano a Cremona tra il 1499 e il 1537, si basa infatti su pochissime certezze, poggianti quasi esclusivamente sulle numerose firme incise in manufatti marmorei cremonesi: i sei capitelli della loggia del palazzo fatto erigere da Eliseo Raimondi (1499) (fig. 3) e il camino oggi nel Palazzo comunale (1511) (figg. 4-5), proveniente anch'esso, insieme ad altri rilievi conservati presso il Museo Civico di Cremona, dallo stesso palazzo[41]; i camini di Casa Trecchi a Maleo (1501); il *Monumento funebre di Andrea Ala* murato nel tardo Ottocento all'esterno del Duomo (1513) (figg. 6-7) e il fonte del battistero cremonese, per il quale il Pedoni viene citato nel 1520 con Lorenzo Trotti: opere che esprimono un tessuto decorativo complesso e disomogeneo, imperniato su di una cultura appartenente al maturo classicismo rinascimentale. Nonostante tali evidenze, la valutazione critica di questo scultore può essere tratteggiata solo con estrema cautela e assoluto sospetto da parte di qualsiasi storico dell'arte si accinga a studiarne la produzione, in

Mirko Moizi presentava altri calchi di rilievi del Rinascimento lombardo custoditi nei depositi dell'Università di Zurigo: *Calchi di sculture del Rinascimento lombardo fra Otto e Novecento*, relazione tenuta il 25 agosto presso il Museo Vela a Ligornetto nell'ambito del convegno *Vincenzo Vela. Temi e studi a confronto*. I rilievi affissi nell'atrio del politecnico sono visibili nel catalogo online delle opere custodite negli archivi del Politecnico zurighese (https://ki.e-pics.ethz.ch/main/galleryview). Cfr. *Catalogo di riproduzioni in gesso* 1906; anche Zimmermann 1996.

35 *Ibidem*. Oltre ai rilievi citati furono portati a Zurigo anche quelli relativi a opere conservate nella parrocchiale di Carona (il *Tabernacolo* attribuito a Filippo e Andrea Solari e l'altare di primo Cinquecento raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Rocco e Sebastiano*), il calco del portale destro e di tre medaglioni del portale centrale della facciata della cattedrale di Lugano e quelli relativi agli stucchi della facciata di Casa Serodine ad Ascona.

36 *Il Museo della Certosa di Pavia* 1992.

37 *Catalogo dei Monumenti* 1901.

38 Su questa produzione, vedi Zani 2013, con vasta bibliografia.

39 Calderari 2009: 47-56; Damiani Cabrini 2010: 177-179; Damiani Cabrini 2013: 28-29; Calderari 2016; Moizi 2020: 216-219, con bibliografia.

40 Da ultimo Nova 1985: 409-430; Soldini 1998: 806; Ceriana 2002b: 82 -83; Zani 2010b, *ad indicem*; Barbieri 2013; Martinis 2014; Fatuzzo 2017; Calderari 2020, *ad indicem*; Martinis 2021, *ad indicem*.

41 Puerari 1976: 40-41, 57-59.

quanto fa capo ad un insieme scultoreo indirizzato al completamento e alla decorazione di insiemi architettonici di vasto impegno, che aveva visti coinvolti anche altri membri della sua bottega, soprattutto il figlio Cristoforo e il nipote Nicolò. I termini della questione, su cui si appunta tutta la storiografia relativa all'operato del capo-bottega e della sua progenie, si concentra quindi su un gruppo di opere a rilievo considerate acriticamente come autografe, in quanto quasi tutte arrecanti data e firma. La sua fortuna storiografica risale ad una menzione di Giorgio Vasari, il quale nell'edizione giuntina del 1568 de *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, tra le pagine dedicate agli artisti bresciani accenna esclusivamente a un certo «Giovanni Pedoni che ha fatto molte cose in Cremona et in Brescia» tra cui «in casa del signor Eliseo Raimondo, molte cose che son belle e laudabili»[42]. Sulla scorta di Vasari, gran parte della letteratura artistica antica assegna di riflesso a Giovan Gaspare anche l'esecuzione dei rilievi della facciata di uno dei maggiori insiemi scolpiti bresciani, cioè quelli della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, attribuzione non supportata da alcuna fonte documentaria, così come non esiste, allo stesso tempo, riferimento documentario alcuno che indichi che lo scultore sia mai stato a Brescia.

I sospetti circa la valutazione della reale fisionomia di questo protagonista dell'immaginario rinascimentale padano si sono da tempo sollevati, soprattutto da quando la Cremona del Rinascimento si è rivelata una delle più grandi fonti di ispirazione per i falsari attivi nella città padana tra Otto e Novecento e soprattutto per lo scultore Alceo Dossena (1878-1937)[43]. Cresciuto osservando alcune delle opere realizzate dai maggiori scultori attivi a cavallo tra Quattro e Cinquecento per il duomo cremonese, tra Giovan Pietro da Rho e Giovannantonio Amadeo, aveva potuto anche confrontarsi almeno con un'opera da considerarsi autografa di Giovan Gaspare Pedoni, cioè la tomba di Andrea Ala, commissionata dal nipote Giovan Pietro nel 1513 e firmata in lettere capitali dallo scultore in un cartiglio scolpito sulla sinistra della fronte del sarcofago «IO. DE. GOSP. DCVS. PEDON. FE». Dell'abile traduttore di stilemi rinascimentali è noto il caso della meravigliosa truffa operata nel 1913 ai danni del Metropolitan Museum di New York, a cui era stato venduto un camino arrecante la firma dello scultore di presunte origini luganesi[44]. Commissionato a Dossena nel 1912, stando alla documentazione rilevata e alle volontà espresse dalla committenza[45], possedeva un impianto simile all'esemplare trasportato in epoca imprecisata nella Sala del Consiglio del Palazzo Comunale di Cremona, firmato da Gaspare Pedoni e datato 1511 proveniente anch'esso da Palazzo Raimondi[46]. Un complesso architettonico, quello del palazzo cremonese, pesantemente manomesso già dalla metà del Settecento e che in epoca fascista l'allora proprietario, l'avvocato e gerarca Tullio Bellomi, avrebbe velocemente trasformato in una sorta di «monumento al falso»[47]. Il camino oggetto della truffa ai danni dell'istituzione americana presenta infatti alla base colonne scanalate ornate da stemmi con le imprese araldiche dei Raimondi, del tutto simili all'esemplare conservato oggi nel palazzo comunale cremonese ma differisce per una maggiore rarefazione e plasticità dei rilievi. Fu posto in seguito nelle cantine dello stesso palazzo, dove Gaspare aveva operato a partire dal 1499, e immediatamente dopo acquistato dal Metropolitan Museum di New York tramite un agente per 25.000 dollari. Fu quindi esposto nelle sale del museo come opera originale almeno fino al 1950. Altri documenti portano al castello di Tabiano, in provincia di Parma, dove Dossena avrebbe realizzato un grande camino in marmo rosa, con trabeazione scolpita e teste di leone laterali, su disegno dell'architetto Mario Vacca[48].

I sospetti riguardanti una produzione di camini seriale da parte di Dossena, passati sul mercato come originali di epoca rinascimentale, potrebbero essere confermati dall'analisi di un esemplare in marmo donato nel 1987 alla città di Lugano da parte dell'allora Banca del Gottardo, ora visibile nella sede di Villa Ciani, firmato «IO GOSPAR EVPEDONF CIT»[49] (fig. 8). L'opera si ispira chiaramente al prototipo cremonese proveniente

42 Vasari 1966-1987 [1568]: V, 429. Secondo la critica è molto probabile che Vasari avesse confuso Giovanni Pedoni con Gasparo da Cairano, cioè il principale esponente della scultura bresciana a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Cfr. Ceriana 2002b: 82; Zani 2010: 41-42.

43 Azzolini 2004; Tanzi 2021. Sugli inizi dell'attività di Dossena come imitatore dello stile tipico degli intagliatori citati, si veda ora Cavazzini 2022.

44 Breck 1913: 198-199. Per i rapporti tra Dossena e il mondo anglosassone, ora Easton 2022.

45 Azzolini 2004: 18-19.

46 All'interno del Palazzo civico cremonese l'aveva già notato lo Zaist: Zaist 1774: 238-239.

47 Tanzi 2021: 90. Su palazzo Raimondi e il suo apparato decorativo, Martinis 2014; Fatuzzo 2017; Martinis 2021: 479-563.

48 Per il periodo cremonese di Dossena e per la citazione dei camini realizzati in quel periodo, si veda ora Horak 2021: 31.

49 Marmo bianco e marmo rosa, cm 310 x 200. La documentazione relativa all'acquisizione nel 1987 del camino da parte della municipalità di Lugano è conservata presso l'Archivio storico della stessa città. Per una descrizione completa, l'analisi iconografica e per tutte le notizie relative al manufatto, cfr. Medolago 2013-2014: 60-62.

da Palazzo Raimondi, con il quale spartisce un fregio stilisticamente affine, che reca però un'iscrizione più completa («IHOES GOSPAR EUPEDONFECIT IHII»[50]). L'elaborato impianto iconografico, in parte desunto da placchette rinascimentali[51], la ridipintura con una volgare vernice sintetica color crema, ma soprattutto le incongruenze stilistiche all'interno di un'opera in cui le singole parti stentano ad essere incasellate in una visione coerente della scultura italiana della prima parte del XVI secolo, hanno di fatto portato più di uno studioso a decretarne lo statuto di falsità: *in primis* Simone Soldini, che rivisitando la produzione scultorea del Pedoni lo indica tra le opere «di dubbia autenticità»[52]. Con molto acume anche Martina Medolago ha riferito nella sua tesi di laurea la possibile paternità dell'opera al falsario cremonese (che nei primi anni di attività «sembra […] si dedicasse soprattutto al restauro di antichi monumenti o alla creazione di testate di camini», confessando «di essersi affacciato alla sua professione fabbricando vasche da giardino e frontali per camini, operando nello stile lombardo per antiquari locali […] o anche per privati»[53]), mettendo, forse inconsapevolmente, in crisi anche l'apparato storiografico alla base della costruzione biografica del fantomatico Pedoni. Un impianto costruito per buona parte anche sull'analisi dei rilievi del camino firmato e datato proveniente da Palazzo Raimondi a Cremona e ora nel palazzo comunale, dove viene riportata una firma formalmente del tutto simile a quella incisa sul camino ora in Villa Ciani. Sarebbe impossibile in questo frangente operare un affondo sull'attività del Dossena in relazione al camino in questione, ma piace ricordare come altri manufatti simili, acquistati a inizio Novecento sotto le mentite spoglie dell'ignaro Pedoni, risultino del tutto affini a quello murato nel municipio di Cremona, come l'esemplare segnalato dalla stessa Medolago nella (Locarnese?) collezione Pedrazzini[54].

Tornando al camino conservato nella Villa Ciani di Lugano: se per la sua realizzazione il collegamento con Dossena, benché non sia documentato, appare plausibile, le vie che portarono alla sua acquisizione da parte dell'istituto di credito luganese, che a sua volta ne avrebbe fatto dono alla municipalità locale, sono state parzialmente chiarite dalla pubblicazione nel 2015 delle memorie dell'antiquario vercellese Marco Datrino, proprietario dell'opera prima della sua definitiva cessione e artefice dell'atto di compravendita. A distanza di un ventennio dai fatti, nel riassumere con toni da commedia dell'arte una vicenda rocambolesca e per certi versi politicamente imbarazzante, è probabile che l'estensore delle memorie avesse parzialmente confuso la sequenza degli avvenimenti, la cui estrema sintesi sta comunque a dimostrare quanto l'eco della fama del sedicente artista luganese, assurto a simbolo di tutti i *genius loci* imparentati con la nobile tradizione artistica lacuale, si sia estesa fino quasi alle soglie del XXI secolo[55].

50 L'analisi epigrafica relativa alle scritte inserite sui monumenti citati meriterebbe un capitolo a parte. Le stimolanti riflessioni scaturite dai colloqui con Romeo Dell'Era – ricercatore associato dell'Università di Losanna e specialista in epigrafia latina –, non fanno che alimentare dubbi sull'autenticità della firma inserita almeno nel monumento luganese: è significativo il fatto che a Cremona si legga «EVPEDONFECIT» scritto in un'unica parola e che lo stesso avvenga a Lugano, dove viene però dimenticata la lettera E: «EVPEDONF CIT».Vi è inoltre da constatare come in tutti gli esemplari citati le firme divergano da un punto di vista grafico: dal corsivo in parte in parte utilizzato nei capitelli di Casa Raimondi, alla scrittura in lettere capitali della tomba Ala, fino allo stile prossimo allo stampatello moderno delle firme incise sui due camini più volte citati. L'iscrizione inserita nella tomba Ala sembra inoltre far intendere che "Pedone" non fosse ancora un cognome in senso moderno, ma una sorta di soprannome, se DCVS sta per "dictus". Ne risulterebbe quindi un Giovanni (de) Gaspari detto "Pedone".

51 Il fregio ospita al centro la raffigurazione della *Carità romana*, che riprende, come ha indicato Alessandro Nova, una placchetta eseguita a Padova all'inizio del Cinquecento, conservata nella collezione Gustave Dreyfus a Berlino. Cfr. Nova 1985: 429, n. 38.

52 Soldini 1998: 806. Medolago (2013-2014: 61-62) riporta anche le comunicazioni orali di Matteo Ceriana e Marco Tanzi, che vanno nella direzione di una contraffazione tardo-ottocentesca del manufatto, forse realizzato dal falsario cremonese Alceo Dossena.

53 Azzolini 2004: 16.

54 Azzolini 2004: 17; Medolago 2013-2014: 62; Horak 2021: 31.

55 Datrino 2015: 102-108. Il racconto dell'antiquario, che possedeva una sede prestigiosa all'interno del castello di Torre Canavese, solleva in più punti perplessità circa la veridicità e la sequenza degli avvenimenti. Ciò che risulta comunque inequivocabile è il suo coinvolgimento nella compravendita del camino ora a Villa Ciani. Riassumendo l'intricata vicenda: prima di arrivare a Torre Canavese, l'opera aveva sostato nell'appartamento cittadino di Carlo Guaraldi, allora direttore, in carica fino al 1973, dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, il quale l'aveva a sua volta acquistato in epoca imprecisata dall'antiquario francese Claude La Landre, come opera datata verso il 1640-1660 ed eseguita da uno scultore legato alla corte di Fontainebleau. Alla morte del funzionario di banca il camino venne proposto in acquisto a Datrino dall'amico, industriale e collezionista Carlo Antonetto, il cui consuocero aveva comperato l'alloggio torinese che lo conservava. L'incipit di questa vicenda sottolinea come all'epoca dell'acquisizione da parte dell'antiquario, l'opera non solo non portasse alcun segno della firma di Pedoni (e neppure fosse ancora vivo il ricordo della sua esistenza), ma che fino a quel momento non fosse stata allo stesso modo avanzata nemmeno un'attribuzione riferibile allo scultore luganese, tanto che – contrariamente a quanto evidentemente auspicato – sottoposta al giudizio dei funzionari del Victoria and Albert Museum di Londra, essa venne considerata una copia ottocentesca di un esemplare rinascimentale. Sempre seguendo i racconti di Datrino, la firma del Pedoni riemerse solo dopo la rimozione di una patina nerastra che ne ricopriva la superficie, scoperta avvenuta alla vigilia della storica mostra di Cremona sulla genealogia pittorica dei Campi, che faceva luce anche sulla scultura rinascimentale cittadina (cfr. Nova 1985: 409-430). La presa di coscienza della presunta origine luganese dei Pedoni fece scattare una proposta di acquisto indirizzata all'allora Museo storico della città di Lugano. Dopo una trattativa durata più di un anno la Banca del Gottardo acquisì definitivamente il camino donandolo alla città, in cambio di alcune concessioni.



1. Giocondo Albertolli (disegno), Giacomo Mercoli (incisione), *Riproduzione di un rilievo scolpito in portale della cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, in *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno pubblicata da Giocondo Albertolli*, Milano 1796, tav. XIX (© ETH Zürich, Bibliothek [e-rara.ch/content/zoom/14305842])



2. Carlo Campi, *Calco in gesso del rilievo in pietra di Saltrio di Tommaso Rodari conservato nella chiesa parrocchiale dei Santi Fedele e Simone a Vico Morcote*, 1883, Zurigo, atrio del Politecnico Federale (© ETH Zürich, Art Inventory [ki.e.pics.ch/catalogETHBIB/kunstinventar/r/328])



3. Giovan Gaspare Pedoni, *Capitello nel cortile di Palazzo Raimondi a Cremona, in cui compare la firma* «IO-GOSPAR-D-LACLUGANI-MAR-OP-ARTF-1499» (© foto Laura Damiani Cabrini)



4. Fronte di camino in marmo rosa proveniente da Palazzo Raimondi a Cremona, firmato «IHOES GOSPAR EUPEDONFECIT IHII», Cremona, Palazzo comunale (© foto Giovanna Silva)



5. Fronte di camino in marmo rosa proveniente da Palazzo Raimondi a Cremona, firmato «IHOES GOSPAR EUPEDONFECIT IHII», particolare della firma, Cremona, Palazzo comunale (© foto Laura Damiani Cabrini)



6. Giovan Gaspare Pedoni, *Monumento funebre di Andrea Ala*, 1513, murato nel tardo Ottocento all'esterno del Duomo di Cremona (© foto Laura Damiani Cabrini)



7. Giovan Gaspare Pedoni, *Monumento funebre di Andrea Ala*, 1513, particolare della firma in lettere capitali: «IO.D. GOSP.DCVS.PEDON.F.», Cremona, Duomo (© foto Laura Damiani Cabrini)



8. Anonimo scultore attivo in Lombardia tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, Lugano, Villa Ciani (© Archivio Storico della città di Lugano)

ASPETTI DI METODOLOGIA NEORINASCIMENTALE IN CASA BAGATTI VALSECCHI*

Antonio D'Amico, Aurora Ghezzi

Indagini tra le carte dei fratelli Bagatti Valsecchi

«Con atto notarile registrato a Milano il 15 marzo 2019, i signori Bagatti Valsecchi Pier Fausto, Bagatti Valsecchi Cristina, Bagatti Valsecchi Anna Maria, Studer Franz Xaver, Studer Luca Pasino Franz e Studer Cristina concedono in deposito alla "Fondazione Bagatti Valsecchi Onlus", che accetta il seguente fondo archivistico: complesso di documenti costituito da 1755 disegni e 3474 fotografie risalenti agli anni a cavallo tra i secoli XIX e XX»[1]. Questa documentazione, in gran parte inedita, è stata concessa dalla famiglia in deposito al Museo nel 2019 e costituisce la fonte primaria per comprendere il metodo che hanno perseguito i fratelli Bagatti Valsecchi nell'impresa della Casa tra via Gesù e via Santo Spirito. Lo studio sistematico delle fotografie raccolte, in prima istanza dai fratelli e successivamente anche dai loro eredi, e della mole di disegni in buona parte da loro stessi eseguiti, rappresenta la possibilità di scoprire i modelli che hanno visto e di cui si sono serviti per creare l'*unicum* architettonico e abitativo, in un insieme armonico tra contenuto e contenitore, visibile nella loro residenza, oggi Museo. Questo obiettivo è quello che si evince nel documento notarile, dove si legge:

> Il deposito dei suddetti materiali d'archivio è finalizzato allo studio volto ad approfondire la cultura e l'apporto creativo dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi e, in particolare, alla catalogazione informatica corredata da relativa digitalizzazione dei disegni e delle fotografie […], nonché alla esposizione in tutto o in parte del materiale, a cura, spese e garanzia della Depositaria, autorizzandosene fin d'ora la riproduzione da parte della Depositaria anche a fini commerciali. La catalogazione informatica e la digitalizzazione dei disegni e delle fotografie di cui sopra sarà realizzata a cura e a carico della Depositaria, che fin d'ora si impegna in tal senso nei confronti dei Depositari.
>
> I Depositanti autorizzano che tale catalogazione informatica, corredata dalle relative immagini digitalizzate, rimanga nella piena disponibilità della Depositaria anche una volta che il deposito dei materiali d'archivio dovesse venire a cessare. Dal canto suo, la Depositaria metterà a disposizione de Depositanti tale catalogazione informatica, una volta che questa sarà ultimata, con facoltà per i Depositanti di farne pieno uso anche commerciale[2].

Questo studio sistematico, allo stato attuale in fase embrionale, porterà nel giro di un biennio alla realizzazione della catalogazione e della digitalizzazione delle due consistenze archivistiche per la consultazione online, a cura di chi scrive e con la supervisione e il coordinamento di Aurora Ghezzi e la collaborazione di diversi schedatori. L'obiettivo, inoltre, è quello di restituire agli studi e ai visitatori del Museo una lettura più consapevole del metodo bagattesco, svelando così, in maniera nitida, le due anime che convivono all'interno della Casa: la matrice tardo rinascimentale con opere d'arte e arredi originali rintracciati sul mercato antiquario o in maniera fortuita, e la rivisitazione ottocentesca del Rinascimento che sfocia nella produzione di manufatti neorinascimentali, frutto di un lavoro composito che vede l'origine nell'intuizione dei fratelli Fausto e Giuseppe, i quali durante i loro viaggi raccolgono idee, fotografando e disegnando elementi antichi, mentre l'esecuzione si deve alle varie maestranze, le quali creano manufatti ispirandosi ai modelli forniti, senza mai riprodurli fedelmente.

** Il presente saggio è frutto di un'elaborazione a quattro mani. Ad Antonio D'Amico si deve la scrittura del primo sottotitolo, ad Aurora Ghezzi la stesura del secondo.*

1 Archivio Bagatti Valsecchi (ABV), notaio Guido Peregalli, 15 marzo 2019.

2 *Ibidem*.

Allo stato attuale degli studi sono state individuate solo alcune fonti, senza però consultare la fototeca o gli schizzi bagatteschi, mentre altre è stato possibile rintracciarle grazie a questa prima indagine esplorativa qui presentata, attivando un metodo inverso rispetto a quello praticato ad oggi. Tra le fonti svelate, per la maggior parte ricavate dai disegni[3], come hanno messo in luce gli studi di Rosanna Pavoni prima e di Lucia Pini dopo, si possono individuare «solo per citare qualche esempio, nella Sala dell'Affresco i due medaglioni inseriti nella serliana neorinascimentale che ripropongono quelli che fiancheggiano il portale del quattrocentesco palazzo Sacrati Prosperi a Ferrara», collegamento questo che adesso, ad esempio, è possibile confermare con l'individuazione della fotografia del portale custodita nella fototeca e quindi posseduta dai fratelli e oggetto di studio per la progettazione della serliana, della quale in archivio è custodito anche il progetto grafico datato 1886. Invece, prosegue Pini, «il lampadario del Salone è una copia fedele di quello dipinto da Gandolfino da Roreto ne *Lo sposalizio della Vergine* del duomo di Asti»[4]. Nella sala Bevilacqua «la cappa è dipinta da Luigi Cavenaghi (che si firma L.C.) che vi copia, in posizione rovesciata, gli angeli musicanti affrescati da Bernardino Lanino per la chiesa di Santa Marta delle monache agostiniane in Milano»[5]. Mentre «ancora più esplicito, nella ripresa di modelli famosi, è il riferimento a Vittore Carpaccio e alla tela *Re Mauro congeda gli ambasciatori*, facente parte del ciclo delle *Storie di Sant'Orsola*, in cui compare un portalampade che i Bagatti Valsecchi citarono palesemente nel far realizzare il lampadario della Sala Bevilacqua»[6]. Ovviamente il rimando più eclatante si rintraccia nella sala del Labirinto che «deve il proprio nome alla decorazione del soffitto, ispirata a quella rinascimentale della Stanza del Labirinto nel Palazzo Ducale di Mantova. Frasi latine accompagnano il percorso lungo il tracciato, al cui centro campeggia il motto «SIC ITUR PER ANGUSTA AD AUGUSTA» (così si giunge attraverso le difficoltà a cose eccelse)»[7].

Nella Biblioteca invece «la decorazione murale dipinta ripropone quella della sala capitolare della chiesa di Santa Maria della Passione a Milano: nella biblioteca Cavenaghi ne copia gli ornati a grottesche delle vele, il cielo stellato della volta e i putti musicanti, ma laicizza l'ambiente sostituendo alla rappresentazione degli apostoli, dei santi, dei padri della chiesa, dei papi, dei canonici – dipinti nella chiesa della Passione dal Bergognone – sentenze in latino inneggianti allo studio, alla saggezza, alla probità»[8]. Quest'ultima ripresa dall'antico, evidenziata da Rosanna Pavoni, è una procedura applicativa consueta in Casa Bagatti Valsecchi, nella quale il modello viene preso in considerazione come punto di partenza e non per eseguirne una copia identica. Le maestranze e gli artisti chiamati dai fratelli hanno infatti la facoltà di servirsi della fotografia o del disegno soltanto come motivo ispiratore per la loro creazione.

Lo studioso non ha più il compito quindi di formulare ipotesi e di connettere ciò che osserva in Casa Bagatti Valsecchi con i modelli storico artistici del passato, bensì grazie a questo studio sistematico d'ora in poi sarà necessario operare il processo opposto, indossare gli occhiali dei fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, cercando tra le loro carte, per rilevare le loro fonti primarie delle quali si sono servite per dar vita all'impresa architettonico abitativa.

Infatti, nelle indagini storico critiche finora condotte il punto di partenza è sempre stato il manufatto di Casa Bagatti Valsecchi, perno dal quale orientarsi per andare a ritroso e rintracciare plausibili fonti alle quali hanno attinto. In realtà i fondatori possedevano la fotografia o avevano disegnato il motivo ispiratore che li ha poi condotti a far realizzare ogni elemento architettonico e decorativo, proprio come accade per la Sala Bevilacqua dove

3 I disegni presentano già una schedatura di pre-catalogo, pertanto la consultazione da parte degli studiosi è stata più agevole. Un esempio è quello riportato da Rosanna Pavoni, la quale riferisce: «anche i soffitti (quelli realizzati ex novo) sono fatti oggetto di studio: sul foglio 185/85 è accennato il soffitto della "Sala dell'Affresco" che sarà realizzato in legno e carta pesta dipinta in azzurro e oro, seguendo l'alternanza di cerchi e ottagoni entro lacunari quadrati ispirata a un soffitto del Palazzo Ducale di Mantova. Ancora a Mantova, e in particolare la "grotta" di Isabella, è il modello a cui i Bagatti Valsecchi si rifanno per il soffitto del vestibolo tra lo scalone e la "Sala dell'Affresco": e il disegno 121/85 propone la parziale ripresa (su carta da lucido) del motivo decorativo del soffitto della grotta che verrà adeguato all'ambiente milanese sostituendo le iniziali e alle imprese di Isabella generici ornamenti vegetali» (Pavoni 1994b: 147).

4 Pini 2008: 46-47.

5 Pavoni 2003: 43.

6 Ivi: 33.

7 *Museo Bagatti Valsecchi* 2013: 34.

8 Pavoni 2003: 43.

> trionfa "apparentemente" Urbino: nei colori (oro e turchino), nei decori del camino, delle porte. Una porta con lunetta sormontata da una conchiglia compare in due disegni preparatori per le porte a fianco del camino, che saranno poi fedelmente realizzate: qui è esplicita la ripresa dei motivi delle cimase nella Sala degli Angeli del Palazzo Ducale di Urbino; in un disegno è inoltre annotato "lavori in pietra serena n.2 porte una ha già il fregio antico": fregio a putti reggighirlande che, montato sulla porta verso la Sala dell'Affresco, rimanda all'area urbinate nel decoro e nei colori.
>
> Ed è proprio una porta, quella di accesso alla camera da letto di Fausto, che richiede una lettura più attenta per decodificare la sigla Bagatti Valsecchi: ispirata a quella detta della Guerra nella Sala della Jole del palazzo urbinate, viene arricchita nel fregio con lo stemma della famiglia milanese. Ma a un'osservazione particolareggiata emerge una citazione più raffinata della presenza creatrice Bagatti Valsecchi: al posto dei trofei d'armi presenti sulle lesene del manufatto urbinate, compaiono a decorare la porta dell'appartamento di Fausto alcuni oggetti collezionati dai due fratelli[9].

Un metodo, quello dei Bagatti Valsecchi, che interpreta il Rinascimento ma non lo imita, e che è frutto di uno studio sul campo in costante evoluzione, come meglio è specificato di seguito nel contributo di Aurora Ghezzi e come potrà essere precisato a conclusione del progetto di catalogazione e digitalizzazione. I viaggi di Fausto e Giuseppe a Venezia, Urbino e Ferrara, tra gli altri, producono una mole di spunti sui quali riflettere insieme ad artisti e maestranze per non tralasciare nessun dettaglio ma curare tutti i particolari di una Casa.

«La poesia del passato sa ridestare intime compiacenze». Applicazioni rinascimentali in Casa Bagatti Valsecchi

> L'arte ornamentale in una delle sue più pure espressioni, quella cioè che più da vicino intende a dar forma di bellezza anche alle cose nostre più familiari, qui vive invece in una varia e squisita serie di suppellettili domestiche, adunate con amore, non pel concetto di costruire ciò che dicesi una collezione, ma per creare invece degli ambienti di sano gusto artistico, nei quali la poesia del passato sa ridestare intime compiacenze, intonandosi ed armonizzandosi compiutamente anche nella vita d'oggi[10].

Con queste parole – scritte nel 1909 per le pagine della prestigiosa rivista fondata da Camillo Boito, "Arte Italiana Decorativa e Industriale" – Ugo Nebbia celebrava l'impresa artistica dei fratelli Fausto (1843-1914) e Giuseppe (1845-1934) Bagatti Valsecchi. Un progetto dalla spiccata impronta domestica atto a contestualizzare gli oggetti del passato, sapientemente ricondotti al loro uso originario anziché costretti in forzate esposizioni museografiche. Manufatti raccolti senza un'idea gerarchica ma con la fiera consapevolezza che ogni oggetto fosse degno di essere imbarcato in questa avventura collezionistica in quanto ineluttabile fonte di ispirazione per predisporre nuove creazioni marcate «Bagatti Valsecchi»[11].

Spinti da un preciso intento revivalistico, i due nobiluomini trasformarono la dimora di famiglia nella rievocazione di una signorile abitazione lombarda della metà del XVI secolo, sviluppando un modello abitativo destinato a incidere sul panorama della Milano *fin de siècle*. Gli interni scrupolosamente progettati da Fausto e Giuseppe funsero da cornice per i numerosi dipinti, arredi, oggetti di arte applicata di matrice quattro-cinquecentesca collezionati per dare vita a un vero e proprio «Rinascimento domestico»[12].

L'ambizioso progetto architettonico e decorativo di palazzo Bagatti Valsecchi ha attirato nel tempo la curiosità di numerosi cronisti che non mancarono di celebrare i risultati artistici ottenuti dai due fratelli sulle più importanti testate giornalistiche dell'epoca[13]. Tuttavia, quello che sul crinale del XIX secolo venne percepito

9 Pavoni 1994a: 129.

10 Nebbia 1909: 87.

11 Pavoni 2000: 167.

12 Pavoni 1994a: 124.

13 Al termine della definitiva sistemazione architettonica del palazzo, Fausto e Giuseppe incentivarono l'interesse cronachistico aprendo la propria dimora a un selezionato pubblico di visitatori. I pubblicisti che ebbero la possibilità di visitare il palazzo riportarono unanimemente

come un progetto di solida rievocazione del linguaggio rinascimentale non aveva alle sue radici una fisionomia così nitida e definita come è stato tramandato dalle fonti. L'impronta neorinascimentale non si insinuò con immediatezza negli ideali di Fausto e Giuseppe, venne bensì definendosi *in fieri* attraverso l'acquisizione di una consapevolezza sempre maggiore della matrice stilistica da conferire alla dimora. L'iniziale incertezza di intenti è confermata da una nota autografa redatta nel 1928 dall'ormai ottantatreenne Giuseppe Bagatti Valsecchi che ricordava che «il restauro e il completamento della casa Bagatti Valsecchi è cominciato e si è sviluppato a poco a poco, dapprima senza un piano prestabilito e quindi con gravi errori, che fu necessario correggere»[14].

Un recente studio condotto sull'archivio economale della famiglia Bagatti Valsecchi ha permesso di accertare che la chiarificazione dello stile da imprimere al palazzo avito venne delineandosi simultaneamente allo sviluppo della vicenda collezionistica[15]. I documenti archivistici, invero, testimoniano l'acquisto di taluni manufatti che attualmente non sono più presenti nella raccolta museale: verosimilmente la loro presenza si allontanava dall'*allure* quattrocentesca che avrebbe connotato il progetto definitivo. Oggetti che, con molta probabilità, furono rimessi prontamente sul mercato collezionistico e che testimoniano un continuo adeguamento della collezione nonché un'inaspettata dinamicità di intenti; in tal senso risultano esemplificative le armi da fuoco che vennero sostituite da più consone armi bianche[16].

Ulteriore conferma di questo dinamismo collezionistico affiora dalla lettura del diario di viaggio di Pier Fausto Bagatti Valsecchi (1886-1914) – secondogenito di Giuseppe – compilato nel 1911 durante il tour europeo che gli permise di visitare i più importanti Paesi continentali, quali Francia, Spagna, Portogallo e Gran Bretagna[17]. Le pagine relative al soggiorno parigino consentono di affermare che, oltre tre decenni dopo la data di inaugurazione della ristrutturazione del palazzo avito, la ricerca collezionistica era ancora attivamente in corso. Dal resoconto puntualmente annotato da Pier Fausto emerge un'assidua frequentazione degli antiquari francesi, attraverso i quali i Bagatti Valsecchi provarono a rimettere sul mercato manufatti non più pertinenti alla loro collezione di matrice quattro-cinquecentesca e ad acquisirne altri più confacenti all'ideale rinascimentale[18].

La necessità di individuare il linguaggio artistico più appropriato da adottare per il progetto architettonico e decorativo del palazzo avito si affiancò alla più urgente esigenza di perfezionamento del processo di ascesa del proprio casato. In questa direzione, venne privilegiato il linguaggio tardo quattrocentesco che, nello scenario postunitario, rappresentava il veicolo per affermarsi tra i ranghi della società di alto lignaggio e aderire a un preciso intento civile e nazionale promosso dalla corte sabauda[19].

che i due collezionisti non si limitarono a rievocare il gusto di un'epoca ormai passata ma cercarono di riprodurne i caratteri essenziali, contestualizzando coerentemente frammenti, mobili, decorazioni originali con integrazioni moderne, ottenendo l'ammirevole illusione di una dimora cinquecentesca.

14 Pavoni 1994a: 120.

15 Ghezzi 2019-2020: 53.

16 Cfr. Ivi: 53, 136, 165, 174. Nello specifico, due tromboni in ottone – uno di piccole e l'altro di medie dimensioni – acquistati nel 1879 nella bottega milanese *Armi di lusso*, un trombone scavezzo comprato sul mercato artistico bresciano tramite l'antiquario Maffei D'Alessandro nel 1883 e una «pistoletta d'oro» acquisita nel 1884 da uno dei più importanti antiquari milanesi, Giuseppe Baslini, insieme ad altri oggetti ancora riconoscibili all'interno della collezione museale.

17 P.F. Bagatti Valsecchi, *Appunti di viaggio. Francia, Spagna, Portogallo, Londra, Parigi. Dal 22 febbraio al 3 agosto 1911*, manoscritto conservato presso l'Archivio Bagatti Valsecchi (d'ora in poi *Appunti di viaggio* 1911). Tra il 22 febbraio e il 3 agosto 1911 Pier Fausto Bagatti Valsecchi intraprese un importante viaggio d'aggiornamento, parzialmente condiviso con lo zio Fausto, il padre Giuseppe, la madre Carolina e la sorella maggiore Costanza, affettuosamente chiamata Tancina. Il resoconto dell'esperienza fu puntualmente annotato in un diario di viaggio – attualmente conservato presso l'archivio della Fondazione Bagatti Valsecchi – interessante per la ricchezza e la precisione di suggestioni appuntate. Il diario offre curiosi spunti di riflessione circa i luoghi e i musei frequentati nonché le impressioni riportate in patria come bagaglio culturale utile a condizionare il progetto del palazzo.

18 Cfr. Ghezzi 2019-2020: 53 e 119-121. La ricerca dei manufatti più adatti da inserire nel progetto abitativo quindi non si arrestò sul crinale del secolo ma proseguì con irreprensibile costanza per plasmare con maggiore incisività l'ideale rinascimentale. Il resoconto annotato da Pier Fausto sulle pagine del suo diario è sintomatico dell'attenzione riposta dai Bagatti Valsecchi sugli oggetti di arte decorativa: la ricerca invero non si focalizzò su dipinti, sculture e importanti opere d'arte ma ricadde su oggetti dalla spiccata valenza domestica. I manufatti che più attirarono la curiosità dei collezionisti furono infatti primariamente ceramiche, oggetti metallici, tessuti e tappeti. Alcuni manufatti sono tutt'ora riconoscibili all'interno della collezione museale. Esemplificativi il cuscino in *taffetas* di seta rossa, esposto nella Camera Rossa, acquistato il 2 giugno 1911 dall'antiquario parigino Mr. Schultz e la barbuta veneziana, esposta tra gli armamenti della Galleria delle armi, acquisita il 10 giugno 1911 dal mercante Helbronier (?). Contemporaneamente, Pier Fausto e il padre Giuseppe provarono a rimettere sul mercato artistico manufatti provenienti dalla loro collezione milanese. A Parigi tentarono di rivendere un tappeto – che dichiarano provenire dal palazzo avito – e un piatto Palissy che, tuttavia, non riscontrò il favore sperato a causa dell'ormai superato interesse collezionistico (cfr. *Appunti di viaggio* 1911).

19 Pini 2008: 45.

Individuato il modello stilistico maggiormente confacente all'immaginario elitario, i Bagatti Valsecchi avviarono un'approfondita ricognizione storico artistica atta ad arricchire il proprio lessico formale e a padroneggiare agilmente i principali riferimenti mutuati dal passato. La loro cultura venne coltivata mediante un intenso studio della storia dell'arte e la conoscenza diretta dei monumenti più iconici del panorama italiano.

La formazione storico-artistica di Fausto e Giuseppe fu alimentata dalla lettura dei numerosi volumi contenuti all'interno della biblioteca di famiglia. Dalla recente opera di catalogazione del patrimonio librario della biblioteca Bagatti Valsecchi affiorano le principali trattazioni internazionali sul Rinascimento[20] – come i saggi di Alexander Schütz[21], John Addington Symonds[22] e Leader Scott[23] – i più diffusi manuali di arredamento e di decorazione domestica nonché cataloghi di collezioni e di musei di arte decorativa[24]. L'aggiornamento sugli sviluppi storico artistici fu perseguito specialmente attraverso la lettura delle numerose riviste italiane[25] e delle fondamentali trattazioni internazionali incentrate sul dibattito attorno alle arti decorative come il *Dictionnaire raisonné du mobilier français* di Eugène Viollet-le-Duc[26] e la traduzione francese di *The Grammar of Ornament* di Owen Jones[27]. Ai preziosi volumi della biblioteca si affiancò anche una nutrita raccolta di stampe fotografiche formata da oltre tremila raffigurazioni di dettagli decorativi e da motivi ornamentali e architettonici, desunti dai più significativi palazzi rinascimentali.

Per favorire l'assimilazione di un ricco repertorio visivo venne altresì approfondita la conoscenza diretta dei monumenti artistici studiati durante i numerosi viaggi di formazione. Il succitato diario di Pier Fausto consente nuovamente di indagare il *modus operandi* adottato dai Bagatti Valsecchi per registrare le suggestioni che colpirono il loro immaginario nel corso delle ricorrenti visite culturali programmate in musei e luoghi di interesse artistico. Dalle pagine del diario emerge la radicata consuetudine di trascorrere diverso tempo ad abbozzare e disegnare i riferimenti visivi che avrebbero potuto fungere da modello per eventuali integrazioni e migliorie da apportare al palazzo avito[28]. L'appunto visivo fu utilizzato con costanza e assiduità soprattutto da Fausto e Giuseppe che, in modo sistematico e metodico, riportarono su carta spunti e modelli di ispirazione diligentemente raccolti durante i viaggi. Schizzi, abbozzi e studi analitici vennero usati per registrare ogni tipo di suggestione che avrebbe poi ispirato l'ideazione di particolari architettonici. Ogni modello divenne un punto di partenza imprescindibile per plasmare le successive invenzioni che furono studiate con scrupolosità dai nobiluomini milanesi attraverso dettagliate riproduzioni disegnate principalmente su carta millimetrata[29].

I disegni divennero principio ineluttabile per l'ideazione dei frammenti decorativi che tutt'ora caratterizzano gli ambienti del palazzo milanese. I dettagli ornamentali e architettonici disegnati dai fratelli stessi furono accostati a frammenti originali per integrare le collezioni storiche e completare fedelmente l'immagine di una dimora signorile del periodo aureo milanese[30]. Superando la pleonastica distinzione tra falso e autentico si creò

20 Cfr. Ghezzi 2019-2020: 24-26. Si segnalano Frizzoni 1891 e Malaguzzi Valeri 1902. Interessante la selezione di approfondimenti sulle arti decorative e l'arredamento dove affiorano con preponderanza opere di autori stranieri come von Bode 1902, Labarde 1872 e Hirth 1880.

21 Schütz 1879-1882.

22 Symonds 1879.

23 Scott 1883.

24 Significativi a riguardo i cataloghi delle collezioni di armi di Leon Auguste Asselineau (s.d.) e Ambrogio Bazzero (1882), la collezione di oggetti in ferro e bronzo di Giorgio Mylius (1905), le raccolte di palazzo Davanzati a Firenze (s.d.), il catalogo dei Musei di Brescia (1838) e del Museo Borromeo di Milano (1890); senza tralasciare uno sguardo internazionale rappresentato dal catalogo del Musée des Arts Décoratifs di Parigi (s.d.) e dalla raccolta di avori del Louvre (1896). Inoltre, accanto ai cataloghi delle esposizioni nazionali e internazionali di spiccato interesse collezionistico, vi è un consistente numero di cataloghi di aste di celebri collezioni che, a partire dal nono decennio dell'Ottocento, rappresentarono una primaria fonte di ispirazione per l'oculata cernita di acquisizioni.

25 Cfr. Ghezzi 2019-2020: 25. Tra le principali riviste affiorano "Arte Italiana Decorativa e Industriale" diretta da Camillo Boito, "Archivio Storico dell'Arte Italiana" di Domenico Gnoli, "Ausonia" rivista della Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte, "Emporium" di Vittorio Pica e "L'Arte" diretta da Adolfo Venturi.

26 Viollet-Le-Duc 1872.

27 Jones 1865.

28 Ghezzi 2019-2020: 121.

29 Pavoni 1994b: 145.

30 Cfr. Pavoni 1992: 50-51. L'indagine grafica condotta dai fratelli Bagatti Valsecchi non si limitò allo studio di frammenti decorativi e architettonici ma interessò anche la progettazione di un ampio nucleo di arredi e manufatti. Gli oggetti «in stile» disegnati da Fausto e Giuseppe furono messi successivamente in opera da abili maestranze lombarde che si attivarono per dar vita al complesso abitativo neorinascimentale perseguito dai due fratelli. La folta schiera di artigiani che lavorò sotto la direzione dei due committenti si specializzò nella produzione di manufatti desunti dal passato, in grado di mimetizzare la frattura tra antico e moderno.

un nesso inscindibile tra contenuto e contenitore, perseguito eliminando ogni visibile frattura e dissonanza tra gli oggetti antichi e i rifacimenti ottocenteschi cosicché «non vi è parte, anche secondaria, che non sia antica o imitata dall'antico, per cui tutto riesce armonico e perfettamente in istile»[31]. Come ha evidenziato Rosanna Pavoni nel saggio dedicato ai fregi parietali di palazzo Bagatti Valsecchi, pubblicato nel 1991, ogni frammento originale – fosse esso un capitello, un affresco, una lesena – divenne il modello a cui ispirarsi per predisporre le integrazioni[32].

In linea con il progetto revivalistico perseguito dai due fratelli, ogni ambiente di Casa Bagatti Valsecchi cela perspicue citazioni di modelli rinascimentali desunte da rilevanti abitazioni, prototipi decorativi o raffigurativi. Osservando più specificatamente le forme del palazzo emerge che l'appartamento di Fausto si attiene principalmente alle forme quattrocentesche tramandate dai palazzi di Urbino, Mantova e Venezia; contrariamente, l'appartamento di Giuseppe e della consorte Carolina risente di un'impostazione strettamente tardo rinascimentale, attinta dagli studi sul Rinascimento condotti dalla scuola tedesca negli anni Settanta dell'Ottocento[33].

Fiumi di inchiostro sono già scorsi per illustrare i riferimenti iconografici che affiorano con maggiore evidenza negli appartamenti di Fausto e Giuseppe. Esemplificative le molteplici citazioni riscontrate con acribia e accuratezza da Rosanna Pavoni e Lucia Pini nel corso degli studi dedicati alla vicenda Bagatti Valsecchi[34].

Il recente avviamento dello studio del patrimonio grafico e fotografico dei fratelli Bagatti Valsecchi, conservato presso l'omonima Fondazione, ha permesso di proseguire l'analisi iconografica aprendo così nuove piste d'indagine. Intrecciando i riferimenti desunti dall'esteso *corpus* di disegni con i soggetti delle albumine di noti studi del tempo è stato possibile mappare l'eterogeneo repertorio visivo di cui i due collezionisti disponevano.

Lo spoglio del materiale archivistico ha consentito di corroborare il legame di stretta dipendenza con i modelli urbinati e veneziani, rinvenuti primariamente all'interno dell'appartamento di Fausto. Le stringenti aderenze con le forme tramandate dal quattrocentesco Palazzo Ducale di Urbino erano già state messe in luce dagli studi di Rosanna Pavoni[35], cionondimeno l'affioramento di nuovi materiali ha permesso di approfondire il criterio operativo adottato dai Bagatti Valsecchi. È stata infatti accertata una rigorosa correlazione tra il riferimento iconografico delle albumine – inteso come elemento ispiratore del progetto – la riproduzione grafica e la dirimente messa in opera dei frammenti architettonici e decorativi.

Nella specificità del modello marchigiano, sono state riscontrate due stampe fotografiche di particolare rilevanza riferite a dettagli ornamentali dello scalone principale del palazzo urbinate. Si tratta di due albumine della seconda metà del XIX secolo – attribuite allo studio fiorentino dei fratelli Alinari – raffiguranti due peducci

31 Paravicini 1885: 360.

32 Pavoni 1991: 45-61.

33 Pavoni 1994a: 139.

34 Oltre alle citazioni già evidenziate da Antonio D'Amico nella parte iniziale del presente contributo vi sono molti altri riferimenti. Partendo dall'appartamento di Fausto, il soffitto che sovrasta l'ambiente che precede il vestibolo si ispira ai motivi decorativi della grotta di Isabella d'Este, adeguato alle esigenze dei fratelli milanesi sostituendo le imprese della marchesa di Mantova con generici ornamenti vegetali. Ancora a Mantova rimanda il soffitto della Sala dell'Affresco che si configura con un'alternanza di cerchi e ottagoni entro lacunari quadrati che riecheggiano un soffitto di Palazzo Ducale (Pavoni 1994b: 147). Gli arredi fissi del vestibolo, costituiti dai sedili in marmo e dallo stipite della porta, propongono motivi decorativi ispirati al Palazzo Ducale di Urbino (*Museo Bagatti Valsecchi* 2013: 14). Sempre ad Urbino rimandano i motivi ornamentali della Sala Bevilacqua, con evidenze nei decori del camino e delle porte. Le decorazioni a conchiglia, racchiuse nelle lunette che sovrastano le porte collocate accanto al camino, richiamano pedissequamente le forme e i colori delle cimase della Sala degli Angeli di Palazzo Ducale. Rosanna Pavoni ha ricondotto al modello urbinate anche la decorazione del camino che deriverebbe dalla modifica di un antico manufatto, personalizzato con l'inserimento delle insegne araldiche della famiglia Bagatti Valsecchi; il richiamo al modello marchigiano deriverebbe dall'accentuazione decorativa ravvivata dal contrasto dell'oro con il turchino (Pavoni 1994a: 130). La camera di Fausto è sovrastata da un soffitto a lacunari che evoca il soffitto dello Studiolo di Federico da Montefeltro, personalizzato con il nome «Faustus» inscritto in un cerchio in sostituzione delle iniziali del duca di Urbino (Pavoni 1994a: 131). Il Salone funge da fulcro dell'intero palazzo e si impone come un grande ambiente a doppia altezza. Le pareti sono arricchite da una preziosa tappezzeria ottocentesca, realizzata dall'artigiano milanese Ambrogio Osnago ispirandosi alle classiche trame rinascimentali. Le abbreviazioni del doppio cognome «BA-VA» e i simboli araldici dell'aquila e del giglio sono racchiusi all'interno di ovali a doppia punta distribuiti con andamento a scacchiera. Un altro rimando all'epoca rinascimentale si nota sugli stipiti delle quattro porte perimetrali che riecheggiano motivi decorativi desunti dalla Scala dei Giganti di Palazzo Ducale a Venezia (Pavoni 1994a: 132). L'appartamento di Giuseppe, e della consorte Carolina, si caratterizza per la presenza di autentici rivestimenti cinquecenteschi contestualizzati al nuovo ambiente mediante appropriate rifiniture. In questo ambiente le citazioni storiche *stricto sensu* sono meno frequenti rispetto a quelle riscontrate nell'appartamento di Fausto. Il riferimento più stringente è stato individuato da Rosanna Pavoni che ha collegato le porte della camera coniugale con gli sportelli delle finestre delle Stanze di Raffaello in Vaticano, personalizzate con gli stemmi delle famiglie Bagatti Valsecchi e Borromeo (Pavoni 1994a: 139).

35 Cfr. nota precedente.

(figg. 1-2): il primo, composto da un fiore incorniciato da due teste di ariete[36], il secondo caratterizzato da un fiore antropomorfo, affiancato da sinuose figure mostruose dalle cui code pendono due festoni a motivi vegetali e un'insegna contraddistinta da due scudi incrociati. Entrambe le immagini sono state meticolosamente tradotte graficamente su carta millimetrata, verosimilmente con l'intenzione di riprodurle all'interno del palazzo (figg. 3-4). La confidenza con le forme mutuate dal passato permise ai Bagatti Valsecchi di fondere agevolmente spunti eterogenei per formulare personalissime varianti. Il peduccio caratterizzato dalle teste di ariete risulta così arricchito da due torciere intrecciate, incentrate tra le foglie d'acanto che abbracciano la composizione, e dalle abbreviazioni del doppio cognome evidenziate al centro del basamento. Tale modello iconografico risulta proposto sui capitelli che decorano lo spigolo destro dell'ampia armadiatura disposta di fronte al letto coniugale di Giuseppe e Carolina. Curiosamente, occorre notare che la messa in opera del dettaglio decorativo si discosta dal disegno progettuale per abbracciare con maggiore aderenza l'originaria composizione urbinate; data la puntualità della riproduzione grafica, viene dunque da inferire che tale figurazione fu destinata ad adornare anche elementi decorativi non ancora individuati. Il disegno del peduccio contraddistinto dall'antropomorfizzazione del fiore centrale risulta invece personalizzato con l'aggiunta sul basamento dell'aquila ad ali spiegate, desunta dallo stemma gentilizio della famiglia Bagatti Valsecchi. In questo caso, il riferimento urbinate è agevolmente riscontrabile nell'apparato decorativo del palazzo avito come capitello di una delle quattro lesene che compongono la scenografica serliana che introduce nell'appartamento di Fausto, nonché in uno dei capitelli che decora le armadiature lignee della biblioteca privata dei fratelli Bagatti Valsecchi. La messa in opera differisce dal modello originario per una maggiore semplificazione compositiva tradotta con l'eliminazione dei festoni vegetali e la variazione delle figure mostruose laterali in semplici motivi giraliformi.

Relativamente alle reminiscenze attinte da modelli veneziani, gli studi condotti sino ad oggi hanno riscontrato affinità unicamente con i motivi decorativi della Scala dei Giganti di Palazzo Ducale, riecheggiati sugli stipiti delle porte perimetrali del Salone del palazzo milanese[37]. Lo spoglio del patrimonio grafico e fotografico dell'archivio Bagatti Valsecchi ha permesso di determinare che un'altra primaria fonte di ispirazione veneziana si incardina nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli.

L'apparato decorativo della chiesa lagunare, messo in opera da Pietro Lombardo e i suoi figli, Tullio e Antonio, negli anni Ottanta del Quattrocento, ricorre assiduamente nelle immagini della fototeca. Un cospicuo numero di stampe fotografiche, relative a vedute generali di esterni ed interni, nonché a specifici dettagli di elementi architettonici, testimonia l'interesse dei Bagatti Valsecchi per le forme tramandate dall'architetto caronese. All'interno di questo *corpus* assume particolare rilevanza una serie di albumine – recante il sigillo dello studio fotografico del veneziano Giovanni Battista Brusa – dedicata alla decorazione della balaustra che delimita l'area presbiteriale della chiesa veneziana. La recente ricognizione iconografica ha permesso di accertare una stringente analogia tra l'apparato decorativo attinto proprio dalla balaustra e gli ornati degli ambienti di palazzo Bagatti Valsecchi. Specificamente, i rilievi scolpiti sul pilastrino sottostante il mezzo busto della Vergine Annunciata (fig. 5) funsero da modello per la decorazione dell'intradosso del portale laterale della camera da letto di Fausto. La decorazione scolpita dai Lombardo risulta ricalcata con estremo rigore dai fratelli Bagatti Valsecchi che adattarono i riferimenti faunistici e floreali del prototipo veneziano alle stringenti esigenze compositive degli spazi della dimora milanese (fig. 6).

Il fondo grafico dell'archivio Bagatti Valsecchi conserva un'altra significativa testimonianza che evidenzia l'importanza assunta dal modello veneziano di Santa Maria dei Miracoli. Si tratta di un supporto di fortuna, ricavato da un foglio di carta millimetrata, sul quale sono state velocemente abbozzate alcune suggestioni decorative (fig. 7). Precisamente, due capitelli, un festone a motivi vegetali e una valva di conchiglia, annotati a matita con spontaneità e lestezza. Il capitello delineato sulla destra del foglio – caratterizzato da tre fiori a raggiera innestati su un gambo definito da ampie foglie – è curiosamente sovrastato dalla scritta «S. Maria Miracoli Venezia» e riproduce invero le forme del capitello che si erge sulla parasta che affianca a sinistra il

36 Il peduccio caratterizzato da due teste di ariete è documentato nella fototeca Bagatti Valsecchi anche da un'albumina di Pietro Poppi, titolare dello stabilimento fotografico Fotografia dell'Emilia.

37 Pavoni 1994a: 132.

portale d'ingresso della chiesa lagunare. Tale riferimento architettonico risulta rielaborato dai fratelli Bagatti Valsecchi ed esibito sul capitello sinistro della decorazione architettonica che introduce nel salottino di Fausto. L'individuazione di questa citazione consente di corroborare il criterio esecutivo attuato dai Bagatti Valsecchi, fondato sull'integrazione di frammenti originali con soluzioni desunte dai più significativi riferimenti rinascimentali. Da una fotografia tratta dalla fototeca Bagatti Valsecchi è infatti possibile stabilire che le lesene che compongono la struttura architettonica che separa i due ambienti dell'appartamento di Fausto furono reperite sul mercato artistico veneziano mediante l'antiquario Moisè Dalla Torre[38]. L'innesto di frammenti marmorei e integrazioni progettate dai Bagatti Valsecchi – messe successivamente in opera da abili schiere di artigiani – generò una struttura coerente priva di qualsiasi cesura tra antico e moderno.

L'eterogeneo *corpus* di disegni e le numerose albumine conservate presso la Fondazione Bagatti Valsecchi consentono dunque di evidenziare l'importanza assunta dal frammento originale nel divenire ineluttabile modello di ispirazione sul quale predisporre nuove integrazioni. Oltrepassando il concetto di imitazione, i frammenti originali vennero concepiti come documenti imprescindibili per giustificare i rifacimenti ottocenteschi, che si ponevano pertanto in continuità ideale con la produzione artistica rinascimentale[39]. Il principio di autenticità venne così slegato dai singoli elementi della raccolta per abbracciare l'intero progetto abitativo che risulta autentico in quanto frutto di un'originale ideazione.

38 Ghezzi 2019-2020: 67 e 90. Moisè Dalla Torre si formò nella bottega dell'antiquario veneziano David Rietti. A partire dal 1879 aprì una galleria indipendente sita in San Barnaba in Calle Bernardo, nel prestigioso palazzo Giustinian, affacciato sul Canal Grande. Presso la sua bottega era possibile acquistare decorazioni marmoree che riproducevano elementi architettonici e ornamentali attinti da illustri modelli del passato (cfr. Martignon 2014-2015: 101).

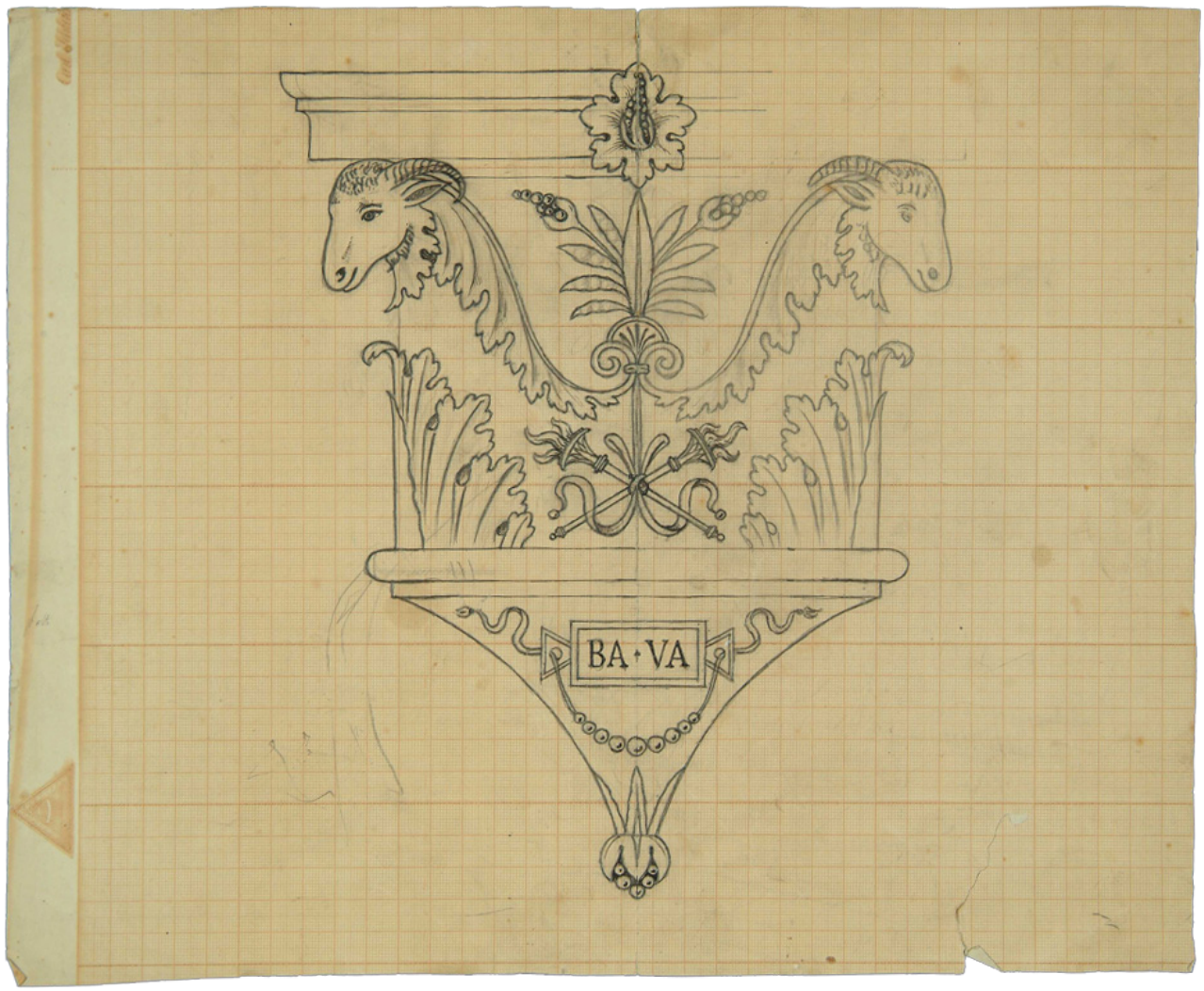
39 Pavoni 1991: 45-46.



1. Fratelli Alinari (attribuito a), *Foto del peduccio dello scalone di Palazzo Ducale di Urbino con teste di ariete*, 1860-1880, stampa all'albumina, 249 x 181 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fototeca (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)



2. Fratelli Alinari (attribuito a), *Foto del peduccio dello scalone di Palazzo Ducale di Urbino con fiore antropomorfo*, 1860-1880, stampa all'albumina, 249 x 181 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fototeca (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)



3. Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, *Disegno di peduccio con teste di ariete*, fine XIX secolo, matita nera su carta millimetrata, 303 x 371 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fondo grafico (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)



4. Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, *Disegno di peduccio con fiore antropomorfo*, fine XIX secolo, matita nera su carta millimetrata, 359 x 293 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fondo grafico (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)

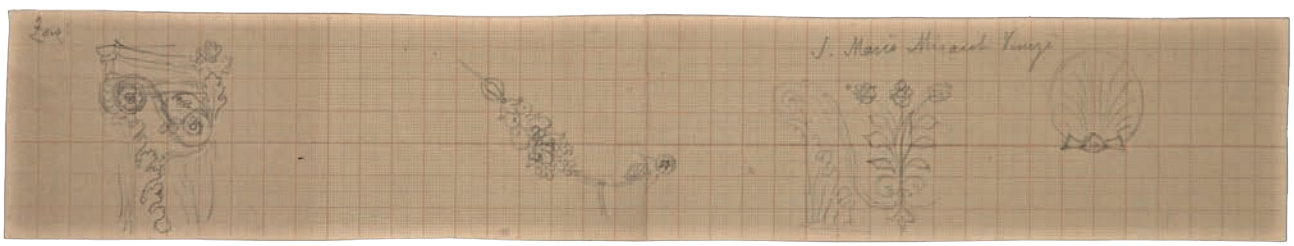


5. Giovanni Battista Brusa, *Foto della balaustra di Santa Maria dei Miracoli a Venezia*, fine XIX secolo, stampa all'albumina, 243 x 189 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fototeca (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)



6. *Decorazione a girali dello stipite della porta della Camera del Letto Valtellinese*, anni Ottanta del XIX secolo, marmo di botticino, Milano, Museo Bagatti Valsecchi (© Museo Bagatti Valsecchi)

7. Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, *Studi di capitelli*, fine XIX secolo, matita nera su carta millimetrata, 70 x 400 mm, Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, fondo grafico (© ABV, Archivio Bagatti Valsecchi)



ERNESTO RUSCA E LA DECORAZIONE NEORINASCIMENTALE. ALCUNE NOVITÀ E UNA PROPOSTA DI CRONOLOGIA*

Ilaria De Palma

Il presente contributo vuole porre l'accento sull'importanza di Ernesto Rusca (Viggiù, 15 agosto 1864-Genova, 30 giugno 1947) nella diffusione della decorazione neorinascimentale (tendenzialmente neosforzesca, ma spesso mescolata con quella neomedievale e neoromanica) e fornire una cronologia ragionata di tutti i suoi interventi, sia in qualità di restauratore (attività meno nota), sia di decoratore o inventore *ex novo* di motivi ornamentali[1].

Ornella Selvafolta e Rosanna Pavoni per prime hanno sottolineato il ruolo di Rusca nell'interpretazione e della diffusione del neosforzesco in Lombardia a fianco dei principali architetti storicisti[2]. Sempre sul tema, sul numero di "Rassegna di Studi e di Notizie" di qualche anno fa è stato pubblicato da chi scrive un articolo che aveva lo scopo di attribuire con certezza all'artista alcune delle decorazioni graffite o dipinte – ancora visibili o andate distrutte ma documentate da fotografie – realizzate al Castello Sforzesco durante il restauro diretto da Luca Beltrami tra il 1893 e il 1914[3]. Tra esse, certamente la più nota è il ripristino della Sala delle Asse di Leonardo (1901-1902)[4]. Quando viene incaricato da Beltrami per questo prestigioso lavoro Rusca è quasi quarantenne, un professionista affermato, noto per altri lavori quali «il ripristino di vecchie decorazioni nello stesso castello di Milano, a Santa Maria della Pace, nella Casa Borromeo, al castello di Melegnano, ecc.»[5]. Gli esordi di Rusca non sono noti ma essendo stato uno dei migliori allievi di Luigi Cavenaghi alla Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria, nonché suo collaboratore, i primi lavori andranno certamente ricercati nei cantieri del maestro.

Proprio il fatto che le conoscenze sull'opera di questo artista siano ancora in fase iniziale, si rende necessaria una contestualizzazione di diverse novità che qui sono presentate all'interno di un riordino generale dell'attività del pittore.

* *Desidero ringraziare Marco Albertario, Archivio diocesano di Bergamo, Alberto Bacchetta, Stefano Bianchi, Susanna Cantù, Anna Cattoretti, Carlo Catturini, Lorenzo Colombo, Carla Crifò, Dario Edomi, Simone Facchinetti, Ferdinanda Fraschini, Jessica Gritti, Luigi Giulini di Vialba, Francesca Giupponi, Aulo Guagnini, Caterina Idone, Luca La Camera, Anna Lori, Guido Milanesi, Cristina Pala, Mauro Pavesi, Luigi Pedrini, Don Pierangelo Redondi, Federico Riccobono, Edoardo Rossetti, Luigi Carlo Schiavi, Luca Tosi, Paolo Trevisan e l'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Pavia.*

1 Per arricchire la cronologia già pubblicata da Paolo Arrigoni (Arrigoni 1935) sono stati presi in esame, oltre la bibliografia citata nel presente testo, lo spoglio della rivista "L'Edilizia Moderna" e le preziose annotazioni sui disegni del pittore conservati presso la sede centrale di Allianz spa a Trieste, ancora in fase di studio. Tale fondo – pervenuto ad Allianz spa nel 2007 tramite l'inglobamento del gruppo finanziario Lloyd Adriatico che a sua volta l'aveva acquistato sul mercato antiquariale – è costituito prevalentemente da progetti, alcuni dei quali mai realizzati come quello per la chiesta di Zibido al Lambro o per la Villa Morlani a Stezzano, ma anche da riproduzioni di decorazioni esistenti, come quelle del Castello della Malpaga. Di alcuni disegni resta ancora da identificare l'edificio destinatario del progetto decorativo. Il fondo, in fase di inventariazione, è costituito da carte non numerate. Allo stato attuale non è dunque possibile fornire i riferimenti archivistici precisi dei fogli citati.

2 Pavoni 1997; Selvafolta 2005b. Sul tema cfr. anche Cordera 2005.

3 De Palma 2018-2019. Rispetto a questo saggio il recente lavoro di ricognizione del fondo Archivio Musei conservato all'Archivio Storico Civico del Castello Sforzesco di Milano ad opera di Alessandra Squizzato e Stefano Bruzzese ha aggiunto un ulteriore tassello. Il ritrovamento della ricevuta di pagamento di Rusca per la decorazione della *Saletta Negra* nel Castello Sforzesco (Milano, Archivio Storico Civico, Archivio Musei, Serie Castello Sforzesco 1900-1928, busta 11/2 Fatture e rendiconti 1915-1919) permette di assegnare a quest'ultimo la ricca decorazione, dapprima attribuita da diverse fonti a Luigi Cavenaghi (L. Tosi, in *Bernardino Luini* 2014: 279-287, nn. 63-76: 282), che riproponeva l'intero ambiente di Casa Atellani da cui provenivano gli affreschi sulle lunette già posizionati nella sala. Il Castello Sforzesco costituì senza dubbio un modello per la decorazione in stile di edifici analoghi. Basti pensare al Castello Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano, i cui lavori di restauro architettonico furono iniziati per volere dei coniugi Lydia Caprara di Montalba e Gian Giacomo Morando Attendolo Bolognini nel 1904. La fortezza fu decorata dal pittore locale Manlio Oppio insieme al figlio Battista che dipinsero imprese visconteo-sforzesche quali gli scarlioni, l'ondato e una pergola di rose, lontano richiamo alla Sala delle Asse.

4 Sul tema si veda da ultimo Tosi 2022 e 2023 con bibliografia.

5 Beltrami 1902: 43-44. Al momento non è stata ancora trovata alcuna documentazione circa i lavori a Casa Borromeo a Milano e al Castello di Melegnano.

Gli esordi del neosforzesco: dal villino Hoepli alla Sala delle Asse

Nell'ambito della decorazione in stile neosforzesco, prima che al Castello, Rusca aveva già dato prova di grande sapienza inventiva nel 1894-1896 al villino Hoepli di Milano sotto la direzione di Carlo Formenti, nel 1894 alla decorazione della Casa Bagatti Valsecchi a Varedo; alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento sempre nella dimora milanese dei Bagatti Valsecchi in via Santo Spirito 7 sotto la direzione di Fausto Bagatti Valsecchi e in collaborazione con Luigi Comolli.

Il restauro interpretativo del Castello Sforzesco occupò Ernesto Rusca e la sua ricca bottega dal 1897 al 1914. Si tratta di anni molto fertili in cui il pittore collaborò con i più importanti architetti storicisti, che spesso si lamentavano della sua assenza dai numerosi cantieri in cui lavorava contemporaneamente. Quanto ai motivi ornamentali del Castello, ideati quasi interamente da Luca Beltrami, fonti imprescindibili furono gli affreschi e i graffiti ivi ritrovati già a partire dal 1885[6] grazie all'aiuto dello storico dell'arte tedesco Paul Müller Walde, nonché quelli emersi nel 1898 durante il ripristino dei locali della Rocchetta destinati ad ospitare il Museo del Risorgimento. Rusca, negli stessi anni in cui era attivo al Castello, restaurò sotto la direzione di Fausto Bagatti Valsecchi la chiesa di Santa Maria della Pace, sulle cui volte, al di sotto dello scialbo, si ritrovano decorazioni analoghe a quelle della dimora sforzesca. Tra queste, le losanghe graffite con i classici motivi a «S» diventarono un'arte in cui il pittore si distinse per varietà e perizia esecutiva in numerosi cantieri. A cavallo tra Ottocento e Novecento questo tipo di finitura fu al centro del dibattito su quale fosse la decorazione più opportuna per l'abside e per il Chiostro delle Rane della basilica di Santa Maria delle Grazie. È ragionevole pensare che negli stessi anni in cui erano al lavoro al Castello, Beltrami e Rusca potessero collaborare anche in Santa Maria delle Grazie, benché l'architetto nei suoi scritti non abbia mai menzionato il pittore.

Non un solo Rinascimento: i modelli dei dipinti di Sedrina

La chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Sedrina è un altro cantiere neorinascimentale in cui Rusca lavorò nel 1897-1898 sotto la direzione di Virginio Muzio. Nel fondo dedicato a quest'ultimo, conservato alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, si trova una lettera dell'architetto al parroco di Sedrina datata 18 novembre 1897 in cui il primo dice di aver consigliato al pittore di rimandare i lavori sulle pareti a causa del clima non favorevole alla buona riuscita degli affreschi[7]. Nella documentazione non vengono citati altri pittori, benché in realtà, dalla bibliografia successiva, pare che Rusca avesse realizzato solamente le porzioni decorative mentre la massima parte del lavoro e tutte le parti figurate fossero state eseguite da Giovanni Cavalleri detto il Rana[8]. Non è chiara la dinamica tra i due pittori: a quelle date il quarantenne Cavalleri era affermato ma Rusca, di sei anni più giovane, aveva lavorato in cantieri importanti a Milano, aggiornatissima sulle nuove tendenze del restauro storicistico. L'inedito disegno di Rusca firmato e datato 1898 con la nota «Ornamento eseguito per la Chiesa di Sedrina. Scala 5-100» (fig. 1) farebbe ipotizzare che egli non avesse quel ruolo minore che gli era stato attribuito e potrebbe essere stato invece l'ideatore dell'intera decorazione. Le monumentali figure, così come le scene sull'arco trionfale sopra l'altare maggiore, i santi e i profeti nei sottarchi nelle lunette dell'abside e delle cappelle laterali, siano essi opera di Rusca o Cavalleri, sono citazioni spesso letterali di dipinti del Rinascimento italiano: si pensi ad esempio al Sant'Ambrogio e al San Leonardo da Porto Maurizio nelle lunette dell'abside derivanti rispettivamente dal *San Siro in trono* di Bergognone alla Certosa di Pavia, e dall'*Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico al Convento di San Marco di Firenze; oppure alla figura nel primo tondo a sinistra

6 Beltrami 1885.

7 Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Fondo Archivio Muzio, A 12 (Progetto: chiesa di Sedrina, 1897).

8 *Cose d'arte* 1897; *Dizionario Biografico dei Pittori Bergamaschi* 2006: 148-149; *Chiese parrocchiali bergamasche* 1992: 339-340; Facchinetti 1998: 35-39; Lorandi 1992: 188-189. Presso l'Archivio Parrocchiale di Sedrina e Diocesano di Bergamo non sono stati ritrovati documenti sulla decorazione.

del primo sottarco, citazione del Giuda di Daniele Crespi nell'*Ultima Cena* alla Pinacoteca di Brera[9].

Rusca interprete del neosforzesco tra Arpesani, Beltrami e Bagatti Valsecchi

Dal 1897 al 1901 Rusca fu attivo nella decorazione neosforzesca di Palazzo Gonzaga di Vescovato a Milano con l'architetto Cecilio Arpesani, che lo diresse anche in quella neoromanica della Chiesa di Sant'Agostino e del collegio dei Salesiani[10] (un cantiere lungo che impegnò Arpesani dal 1902 al 1926) in cui il lavoro di Rusca si limitò, con ogni probabilità, ai motivi geometrici della cupola e delle travi lignee.

Negli anni 1898-1902 Fausto Bagatti Valsecchi realizzò la basilica neoromanica di Verderio Superiore e ne progettò pure la decorazione pittorica eseguita poi da Rusca. Quest'ultima, tesa a esaltare la severità dell'architettura, consiste in motivi geometrici e vegetali, dipinti su arcate e costoloni, e in soli raggianti recanti il monogramma di Cristo, al centro delle volte, che si ritrovano nei cantieri neosforzeschi.

Nel 1902 Rusca collaborò con Cecilio Arpesani per la decorazione della villa di Giuseppe Sessa a Cremella[11] e, quasi in contemporanea, a Villa Ricci a Samarate, iniziata nel 1899 e conclusa nel 1903[12]. I suoi disegni per quest'ultima datati 1899, quindi a ridosso della costruzione, fanno pensare ad una certa libertà inventiva dell'artista nella progettazione dell'apparato decorativo e dunque ad una minore invadenza di Arpesani nella definizione dei motivi ornamentali pittorici. Contemporaneo fu anche l'altro cantiere neosforzesco di Arpesani-Rusca, Villa Cattoretti (1903) a Casorate Sempione, in cui l'architettura interna ed esterna è scandita da fregi graffiti[13].

Eccezion fatta per il Castello, anche Luca Beltrami lasciò a Rusca margini di invenzione: si pensi ad esempio a Villa Mosterts a Somma Lombardo, decorata (ma per la fiducia dell'architetto sulle capacità d'invenzione del pittore si potrebbe ipotizzare sia stata anche progettata) da Rusca tra il 1902 e il 1903 sempre in uno stile che guardava al Quattrocento tendenzialmente lombardo[14].

Nel gorgo dello storicismo: i cantieri dei primi anni del Novecento

Dall'esistenza di due disegni datati 1900 (figg. 2-3) e relativi alla decorazione della 'parte vecchia' della chiesa di San Giulio a Barlassina si è potuta individuare la decorazione neomanierista – che in questo momento appare molto restaurata – firmata e datata 1903 realizzata da Rusca sotto la direzione, pare, dell'ingegnere Giovanni Rossi[15].

Neomedievale ed ispirata alla Sala di Giustizia della Rocca Angera è la decorazione ad affresco di Rusca nella Loggia degli Osii a Milano – terminata nel 1904 e di cui sopravvive solo una lunetta – in cui gli articolati rosoni geometrici e le fasce corrispondono ad alcuni suoi disegni firmati e datati 1894, che chi scrive aveva messo in relazione dubitativamente con i primi studi di Beltrami sull'edificio[16]. Si tratta invece con ogni probabilità delle riproduzioni delle decorazioni dell'oratorio di San Sigismondo sito nel cortile della Canonica della Basilica di Sant'Ambrogio. L'impianto decorativo, definito da Giulio Carotti una miscela di celtico, arabo, italo-bizantino e cosmatesco, era stato scoperto a partire dal 1892 al di sotto lo scalbo e successivamente restaurato[17].

Tra il 1903 e il 1908 il pittore, nato a Viggiù ma originario di Rancate, eseguì le decorazioni in tre diverse

9 Ringrazio Mauro Pavesi che, sempre con grande pazienza, mi aiuta a identificare le citazioni di questi pittori eclettici.

10 Selvafolta 2005b: 90.

11 Colombo 2023a: 66-67. È vicina ai modi di Rusca, anche se dai documenti risulta eseguita da altre maestranze, la decorazione in stile valdostano della sala da pranzo di un non bene identificato appartamento di Giuseppe Sessa di Milano (*Sala da pranzo* 1900; Colombo 2023a: 67-68).

12 Selvafolta 2023b: 47-50.

13 *Villino Cattoretti* 1903. Sul tema, cfr. anche Selvafolta 2023b: 47-49. Ringrazio Anna Cattoretti e Stefano Bianchi per aver consentito la visita della villa a Lorenzo Colombo e me.

14 *La Villa Mosterts* 1903.

15 Scaburri 2002: 97-103. Ringrazio Luca Tosi per le immagini della chiesa.

16 Beltrami 1906; De Palma 2018-2019: 176.

17 Carotti 1896. Su San Sigismondo si veda anche Reggiori 1941: 294-295 e Reggiori 1945: 33, 48. Difficile pensare in questo caso a un coinvolgimento di Rusca nel restauro poiché il pittore non viene menzionato in nessuna fonte.

chiese mantenendo un'impostazione generale neoromanica (neobizantina per la calotta absidale) ma, in due di esse, aggiunse alcune citazioni dal repertorio iconografico rinascimentale[18]: nel 1903 Cesare Nava coinvolse Rusca nel restauro della basilica di Santa Maria e San Sigismondo a Rivolta d'Adda. La partitura architettonica, laddove non scolpita, è sottolineata da fasce decorate con motivi geometrici, racemi vegetali e losanghe, in cui il pittore squadernò un repertorio eclettico che attingeva dal paleocristiano, fino al XVI secolo. Lo stesso avviene nel catino absidale dove molto più evidente è il rimando alla *Pala Oddi* di Raffaello tradotta con una maggiore asprezza delle linee. Totalmente neoromanico-bizantina è la decorazione della Chiesa di San Pietro a Gallarate, restaurata su progetto di Gaetano Moretti nel 1907. La chiesa del Santissimo Redentore a Legnano è infine un edificio neoromanico realizzato tra il 1898 e il 1902 dall'architetto Cecilio Arpesani, che, terminata la costruzione, chiese a Rusca di progettare la decorazione della navata. La *Trasfigurazione*, dipinta da Rusca nell'abside solo nel 1908, è un collage interessante: la composizione deriva indubbiamente dalla tavola del Beato Angelico con medesimo soggetto (Firenze, Convento di San Marco), ma se nello studio preparatorio le figure di Cristo, Pietro e Giovanni sono citazioni quasi letterali dall'Angelico, nella pittura murale la figura di Pietro al centro è presa in prestito con grande disinvoltura dalla *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini (Venezia, Museo Correr).

Tornando ai cantieri strettamente neosforzeschi si segnalano la decorazione di Casa Rusca nel Canton Ticino a Barozzo del 1904[19], il Padiglione Svizzero all'Esposizione di Milano del 1906 sotto la direzione di Augusto Guidini (1906-1907)[20], i graffiti sulla facciata e le decorazioni interne (graffite e dipinte) nella cappella dell'Immacolata e al piano terra dell'istituto delle Marcelline di Piazzale Tommaseo a Milano, di nuovo con Cecilio Arpesani[21] e Luigi Comolli a cui si aggiunge Pio Pinzani, e l'Asilo Ratti a Trenno, progettato sempre da Arpesani (1907).

Rusca e la ricca borghesia imprenditoriale: la Villa De Strens e la palazzina di Giuseppe Sessa

Inedita e mai associata all'opera di Rusca è la decorazione di Villa De Strens a Gazzada Schianno. L'attribuzione è stata possibile grazie a una nota manoscritta del pittore proprio su un disegno in collezione Allianz (fig. 4). La villa, di cui non si conosce l'autore del progetto architettonico, è ora sede del Municipio. Venne edificata nei primi del 1900 in stile Liberty per il marchese Emilio De Strens, ingegnere delle Ferrovie Nord, e terminata probabilmente nel 1907, come riportato nell'iscrizione del medaglione del corridoio al piano terra[22]. All'esterno la decorazione graffita policroma, datata 1906, squaderna un repertorio neorinascimentale in cui specchiature a candelabri con racemi vegetali e nastri svolazzanti (alcuni dei quali recanti le iniziali ES) si alternano a specchiature o fasce marcapiano decorate con motivi geometrici di varia tipologia, festoni e ancora nastri (fig. 5).

All'interno la decorazione è sorprendente: un progetto unitario e colto in cui si armonizzano diversi stili – neopompeiano, come nel caso del bagno, neobizantino, neoromanico, neorinascimentale, neorococò – che sottolineano la diversità di destinazione d'uso dei tanti ambienti. Per il soffitto della sala del biliardo al primo piano, Rusca progettò una decorazione che sottolineasse la pianta rettangolare con un grande ovale al centro e una serie di ripartizioni con decorazioni vegetali e animali acquatici su sfondo blu. Al secondo piano, in un'altra grande sala rettangolare, Rusca dipinse sul soffitto dei rami di edera, fasce di cornucopie con frutti e fiori su fondo rosso alternati a tondi con putti su fondo blu raffiguranti, sembrerebbe, le allegorie del lavoro (agricoltura, pastorizia…). Il progetto firmato di questo soffitto, recentemente andato in asta[23] (fig. 6), contemplava anche delle targhe con iscrizioni in cui è riconoscibile quella dal Libro dei Proverbi 27 «Ne glorieris

18 De Palma 2015.

19 Calderari 2007; Tosi 2017: 18.

20 Marescotti 1906: 130-131, 492; *L'esposizione illustrata* 1906: 103.

21 *Istituto delle Marcelline* 1907; Tosi 2022: 261-262.

22 Ringrazio il sindaco di Gazzada Schianno Paolo Trevisan per avermi consentito la visita ed Edoardo Rossetti per i preziosi consigli.

23 Genova, Cambi Aste, asta live 727-*Dipinti Antichi I* (15 giugno 2022), lotto n. 4: *Sette disegni con studi architettonici*. Gli stessi disegni insieme ad altri due erano andati in asta nel 2017 da Porro Art Consulting & C. (Milano, Asta *Dipinti antichi e del XIX secolo*, 15 novembre 2017), lotti nn. 59, 60, 62. Ringrazio Luca Tosi per la segnalazione.

in crastinum, ignorans quid [superventura pariat dies]». Nella stanza neosettecentesca al primo piano, in cui attualmente sono esposte le collezioni d'arte del Comune di Gazzada, il dipinto sul soffitto circondato da stucchi raffigura putti svolazzanti derivanti da quelli che François Boucher dipinge nel *Rapimento di Europa* (Parigi Musée du Louvre)[24].

Rusca collaborò ancora una volta con Arpesani tra il 1906 e il 1910 per la decorazione della palazzina di Giuseppe Sessa in via Ariosto 1 a Milano, nella quale realizzò i graffiti esterni ispirandosi alla Sala delle Asse[25] e le pitture della sala da pranzo. Insieme a Luigi Comolli, autore di tutte le altre decorazioni della villa, Rusca dipinse il soffitto a cassettoni con formelle policrome e motti, le pareti con festoni di fiori e frutta e la fascia recante stemmi, nastri e corone arboree intorno alle maioliche neorinascimentali di Gualdo Tadino[26]. Infine, a parere di chi scrive devono essere attribuiti a Rusca anche i graffiti neobramanteschi del portico.

Il Duomo di Lugano

Dal 1908 al 1910 il pittore fu impegnato con Augusto Guidini nel restauro del Duomo di Lugano[27], in cui per l'impaginazione generale attinse al repertorio decorativo delle basiliche di Sant'Ambrogio e di Sant'Eustorgio, oltre che della chiesa di San Babila a Milano. Anche in questo caso non mancarono contaminazioni con altri modelli: sul soffitto della cappella di Santo Stefano, commissionatagli dal vescovo Peri Morosini, Rusca dipinse la volta della Sala delle Asse utilizzando probabilmente gli stessi cartoni impiegati al Castello Sforzesco, mentre nella volta della cappella di San Nicolao realizzò, su fondo a finto mosaico ed entro specchiature decorative neorinascimentali, un puttino fortemente scorciato e la Fede e la Carità, copia delle Virtù di Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo a Firenze. Diverse citazioni neorinascimentali (e non solo) si possono trovare anche nelle figure di santi e angeli inserite nei sottarchi.

I cantieri più tardi

In uno stile eclettico che strizza l'occhio al Rinascimento sono anche le decorazioni che Rusca nel 1911 progettò per il pavimento nell'Ottagono e per i graffiti dell'arco su via Silvio Pellico della Galleria Vittorio Emanuele II a Milano. Una menzione di questi lavori compare in due lettere indirizzate da Rusca al sindaco della città Antonio Greppi, nel 1945 e nel 1946, in cui il pittore affermava di aver lavorato per il Comune per venticinque anni consecutivi. In questi documenti[28] si fa anche accenno, oltre agli interventi già citati nella Sala delle Asse e nella Loggia degli Osii, ai restauri delle volte del Duomo di Milano, ai dipinti murali della cupola di Bramante nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro eseguiti per cura della Commissione artistica Ministeriale e all'incarico conferitogli dal Comune di Milano 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», di cui si parlerà in seguito. Per quanto riguarda la chiesa di Santa Maria presso San Satiro, Rusca eseguì tra il 1912 e il 1913 il restauro dei lacunari della cupola, della trabeazione, della volta a botte e di quelle minori, dei pilastri e della cappella della Pietà, con progetto

24 Potrebbe riferirsi a questa decorazione un altro disegno in collezione Allianz.

25 *Palazzina Sessa* 1909; Tosi 2017: 15-16; Tosi 2022: 261. Nel carteggio Arpesani-Rusca del 1907 spesso si fa riferimento anche a un altro cantiere concluso entro il 1915, la Villa Dall'Orto-Ravizza ad Arcore, in cui Arpesani ha eseguito importanti lavori di ristrutturazione (*Restauro della Villa dall'Orto* 1915) su commissione dell'ingegner Valentino Ravizza. Spettano a Rusca le decorazioni a graffito esterne e quelle neobarocchette di alcuni ambienti in cui divide i ponteggi con i Fratelli Ogliari Zaninelli e Luigi Comolli. Certamente di Rusca è la decorazione della sala da pranzo, del cui soffitto esiste un disegno inedito collezione Allianz a Trieste (fig. 11). Ringrazio Anna Lori per avere consentito l'accesso alla villa.

26 Colombo 2023: 68-69. Per la decorazione della sala da pranzo cfr. *Palazzina Sessa* 1910.

27 De Palma 2017.

28 I documenti sono stati ritrovati e pubblicati da Carlo Catturini (Catturini 2013: 68 nota 31, 76). La notizia della realizzazione di cartoni per i mosaici pavimentali della Galleria Vittorio Emanuele II è riferita da Rusca in un documento dell'Archivio Roberto Aloi conservato alla Biblioteca Centrale Sormani di Milano (busta 184); si vedano anche Gioeni 1995: 182 e Tosi 2022: 263.

approvato da Arrigo Boito, Luigi Cavenaghi e Lodovico Pogliaghi del Consiglio Superiore delle Belle Arti[29], e progettò le decorazioni delle pareti esterne del sacello di San Satiro, come testimonia un suo disegno datato 3 maggio 1912 conservato presso l'Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano[30] (fig. 7).

Al 1913 risale il restauro dei dipinti murali di Romanino nella Chiesa di Sant'Antonio a Breno sotto la direzione di Fortunato Carnevali, Ispettore onorario della Soprintendenza, che vide Rusca lavorare insieme ai Fratelli Annoni[31]. Nello stesso anno esegue la decorazione neosforzesca della cappella funebre nel cimitero di Belgioioso commissionata a Augusto Brusconi dal commendatore Ugo Dozzio[32]. Come già detto, il 1914 è l'anno in cui terminano le decorazioni del Castello Sforzesco. Al momento non è stata rinvenuta altra documentazione che possa colmare la lacuna temporale fino al 1927, quando il nome di Rusca è citato a proposito del progresso dei lavori di restauro di Palazzo Marino, per il quale il pittore progetta la decorazione in stucco nello stile di Galeazzo Alessi. Ai lavori di restauro-rifacimento delle facciate del palazzo ad opera di Luca Beltrami nel 1889 non era infatti seguita la sistemazione dei locali interni per mancanza di mezzi. Ciò avvenne solo a partire dal 1927 per interesse del Podestà di Milano Ernesto Lorenzo Giuseppe Belloni, che affidò i lavori al capo ingegnere del Comune Giannino Ferrini[33]. Tale decorazione, andata distrutta, è documentata da due disegni inediti di Rusca (fig. 8) e visibile in alcuni scatti di Vincenzo Aragozzini precedenti i bombardamenti del 1943[34] (figg. 9-10). Sulla volta della Sala dell'Orologio Rusca aveva ideato una decorazione in stucco dipinto che ripartiva geometricamente lo spazio. La fascia perimetrale ospitava stemmi, busti, figure di littori e ghirlande con nastri svolazzanti, mentre il centro del soffitto era occupato da un grande fascio littorio. Quanto venne poi realizzato si discostò solo leggermente dal progetto del pittore che, con ogni probabilità, è anche l'ideatore delle decorazioni in stucco di un'altra sala adiacente raffiguranti un fascio littorio inserito in un medaglione circolare da cui pendono una ghirlanda e i soliti nastri svolazzanti.

Come si è visto, in un panorama di generale eclettismo Rusca si presta al recupero di un Rinascimento locale in cantieri che lo vedono collaborare con personaggi di primo piano nella creazione dello stile neosforzesco lombardo quali Beltrami, Arpesani, Bagatti Valsecchi, solo per citarne alcuni. I committenti sono le istituzioni pubbliche, quelle ecclesiastiche e i borghesi desiderosi di evidenziare la propria scalata sociale condividendo il gusto di grido della Milano post-unitaria. La fortuna del neosforzesco condiziona persino la sfera privata del pittore che sceglie di decorare in questo stile la casa di famiglia a Barozzo. L'impostazione neosforzesca è forse scelta obbligata in alcuni monumenti, come il Duomo di Lugano, in cui la coerenza tra decorazione e architettura appare come unica possibilità in un complesso molto stratificato benché poi, nelle parti figurative, non esiti a inserire elementi derivanti da altri modelli pittorici ben lontani da quelli in voga nel Ducato di Milano tra Quattro e Cinquecento. Questa attitudine alla mescolanza degli stili è stata confermata dai lavori di cui, in questa sede, sono stati pubblicati documenti inediti: se le decorazioni della Chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo a Sedrina e di Palazzo Marino a Milano evidenziano come, a seconda del contesto, vengano recuperati diversi modelli di Rinascimento (lombardo, centroitaliano, strettamente sforzesco), quelle di Villa De Strens a Gazzada ribadiscono la sua capacità di muoversi con disinvoltura tra revival storicistici che attingono dall'epoca romana fino al Settecento.

29 Repishti 2012: 75.

30 Milano, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, archivio disegni, BB c.8 – Milano S. Satiro. Il disegno è stato pubblicato in bianco e nero in Sannazzaro 1990: 21-24, fig. 19.

31 Gheroldi 1992: 101-103, nota 16.

32 *Cappella mortuaria in Belgiojoso* 1913.

33 *I restauri di Palazzo Marino* 1927. Si veda anche Ferrini 1929; *Inaugurazione delle nuove sale* 1933.

34 Milano, Civico Archivio Fotografico, invv. D 718, D 719 e FM PM 44.

Cronologia[35]

1884 (?), Soncino (CR), castello, restauro degli affreschi (arch. Luca Beltrami [?])[36].
1894, Varedo (MB), Villa Bagatti Valsecchi, decorazione (arch. Fausto Bagatti Valsecchi)[37].
1895-1896, Milano, Villino Hoepli, decorazione (arch. Carlo Formenti).
1897, Milano, Casa Masson, decorazione (arch. Augusto Brusconi)[38].
1897-1898, Sedrina (BG), chiesa di San Giacomo Maggiore Apostolo, decorazione (arch. Virginio Muzio).
1897-1901, Milano, Palazzo Gonzaga di Vescovato, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1897-1914, Milano, Castello Sforzesco, decorazione/restauro (arch. Luca Beltrami).
1898-1902, Verderio Superiore (LC), chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano, decorazione (arch. Fausto Bagatti Valsecchi ed Enrico Combi).
1898-1899, Verdello (BG), chiesa di Santa Maria Annunziata, decorazione (arch. Virginio Muzio)[39].
1899, Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi in via Santo Spirito 7, decorazione esterna (arch. Fausto Bagatti Valsecchi).
1899-1903, Samarate (VA), Villa Ricci, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1900-1901 (?), ante 1902, Melegnano, castello, restauro degli affreschi (arch. Luca Beltrami [?]).
1900-1901 (?), ante 1902, Milano, Palazzo Borromeo, cortile, restauro degli affreschi (arch. Luca Beltrami [?]).
1900-1903, Milano, chiesa di Santa Maria della Pace, decorazione/restauro (arch. Fausto Bagatti Valsecchi).
1901, Gallarate (VA), cimitero, cappella Bossi, decorazione (arch. Ernesto Quadri)[40].
1902, Cremella (LC), Villa Kramer-Giuseppe Sessa-Pizzi, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1902, Milano, Casa Verga, decorazione esterna (arch. Ernesto Pirovano)[41].
1902, Milano, Cimitero Monumentale, edicola Morandi, decorazione (arch. Augusto Brusconi)[42].
1902-1912, Milano, Duomo, decorazione delle volte (arch. Luca Beltrami).
1902-1903, Somma Lombardo (VA), Villa Mosterts, decorazione (arch. Luca Beltrami).
1902-1926, Milano, chiesa di Sant'Agostino e collegio dei Salesiani, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1903, Barlassina (MB), chiesa di San Giulio, decorazione (ing. Giovanni Rossi).
1903, Milano, basilica di Santa Maria delle Grazie, chiostro delle Rane, decorazione/restauro (arch. Luca Beltrami).
1903, Rivolta d'Adda (CR), basilica di Santa Maria e San Sigismondo, decorazione/restauro (arch. Cesare Nava).
1903, Casorate Sempione (VA), Villa Cattoretti, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1904, Milano, Loggia degli Osii, decorazione (arch. Giovan Battista Borsani e Angelo Savoldi).
1904, Rancate (CH), Barozzo, Casa Rusca, decorazione.
1904, Cernobbio (CO), Villa Pizzo, cappella funeraria Volpi Bassani, decorazione (arch. Augusto Brusconi e Luca Beltrami)[43].
1904 (?), Restauro degli affreschi della cupola dell'Abbazia di Chiaravalle (arch. Luca Beltrami [?])[44].

35 Come già specificato, questa cronologia vuole essere un'integrazione di quella pubblicata in Arrigoni 1935. Fonti per la redazione sono stati lo spoglio della rivista "L'Edilizia Moderna", le annotazioni sui disegni del pittore sui disegni conservati presso la sede centrale di Allianz a Trieste e la bibliografia citata nel presente testo. Per i vari edifici, se non diversamente specificato, si rinvia alle note del testo. Per ciascun cantiere è stato definito brevemente l'intervento di Rusca e, laddove noto, il nome del progettista/direttore dei lavori.

36 Questa notizia è riportata solamente da Arrigoni 1935.

37 Nel fondo conservato presso Allianz esistono anche alcuni disegni della decorazione neosettecentesca.

38 *La nuova casa Masson* 1897.

39 Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Fondo Virginio Muzio, CHIESE, 1890-1904, cartella 1, fasc. A 16. In collezione Allianz esistono anche disegni datati della decorazione neosettecentesca.

40 *La cappella Bossi* 1901.

41 *La casa Verga in Milano* 1902.

42 *L'edicola funeraria Morandi* 1902.

43 *Cappella funeraria Volpi-Bassani* 1904.

44 Notizia riportata solamente da Arrigoni 1935.

1905-1906, Annone Brianza (LC), asilo Polvara, decorazione (arch. Gaetano Moretti)[45].
1905-1906, Ghiffa (VCO), Villa Pacchetti, decorazione esterna (arch. Gaetano Moretti)[46].
1906, Milano, Esposizione Universale, padiglione Svizzero, decorazione (arch. Augusto Guidini).
1906-1907, Milano, Istituto delle Marcelline di Piazzale Tommaseo, facciata, cappella dell'Immacolata e interno al piano terra, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1906-1910, Milano, palazzina di Giuseppe Sessa in via Ariosto 1, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1907, Milano, Trenno, asilo Ratti, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1907-1915, Arcore (MB), Villa Dall'Orto-Ravizza, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1907, Gazzada Schianno (VA), Villa De Strens, decorazione (ing. Emilio De Strens [?]).
1907, Bellano (LC), chiesa di San Nazaro e Celso, restauro degli affreschi (arch. Gaetano Moretti e Luca Beltrami)[47].
1907-1910, Gallarate (VA), chiesa di San Pietro, decorazione (arch. Gaetano Moretti).
1908, Legnano (MI), chiesa del Santissimo Redentore, decorazione (arch. Cecilio Arpesani).
1908 (?), Parabiago (MI), cimitero, cappella Giulini, decorazione[48].
1908-1910, Lugano (CH), cattedrale di San Lorenzo, decorazione /restauro (arch. Augusto Guidini)
1910, Milano, Banca Commerciale Italiana, sala delle Operazioni, decorazione (arch. Luca Beltrami)
1911, Milano, Galleria Vittorio Emanuele, cartone per le decorazioni del pavimento nell'ottagono e graffiti dell'arco di ingresso su via Silvio Pellico.
1912-1913, Milano, chiesa di Santa Maria presso San Satiro, restauro delle decorazioni dei lacunari della cupola, della trabeazione, della volta a botte e di quelle minori, dei pilastri e della cappella della Pietà (progetto approvato da Camillo Boito, Luigi Cavenaghi e Lodovico Pogliaghi del Consiglio Superiore delle Belle Arti).
1913, Breno (BS), chiesa di Sant'Antonio, restauro degli affreschi di Romanino (dr. Fortunato Carnevali).
1913, Belgioioso (PV), cimitero, cappella Dozzio, decorazione (arch. Augusto Brusconi).
1927-1928, Milano, Palazzo Marino, sale di rappresentanza, decorazione (ing. Giannino Ferrini).

45 *Asilo-oratorio Polvara* 1906.

46 *La villa Pacchetti* 1906.

47 *Per una chiesa* 1907.

48 Informazione tratta da una lettera databile 1912 in cui Cecilio Arpesani ricorda al pittore di realizzare una nuova pittura della cappella lasciando intendere che quanto aveva già eseguito si era ammalorato a causa della pioggia (Milano, Centro Alti Studi sulle Arte Visive, Fondo Cecilio Arpesani, Copialettere vol. 18 (1913-1913), f. 119. Ringrazio Lorenzo Colombo per la segnalazione.



1. Ernesto Rusca, *Studio per la decorazione della chiesa di Sedrina (BG)*, 1898, matita e acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca



2. Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione del coro della chiesa di Barlassina (MB)*, 1900, matita e acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca


Progetto per la Decorazione della
Parte centrale della Chiesa di Barlassina
E. Rusca


Scala di Rilievo Plafone e parete Vista
Scala di 100
E. Rusca





5. Particolare della torre di Villa de Strens, Gazzada (VA)

6. Ernesto Rusca, *Progetto di decorazione del soffitto di un salone di Villa De Strens a Gazzada (VA)*, 1905 circa, matita e acquerello su carta, Milano, Cambi Casa d'Aste (© Milano, Cambi Casa d'Aste)

7. Ernesto Rusca, *Progetto per le decorazioni esterne del sacello di San Satiro*, 1912, matita e acquerello su carta, Milano, Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano (© per gentile concessione del Ministero della Cultura)



Nella pagina accanto
3. Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione della volta della chiesa di Barlassina (MB)*, 1900, matita e acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca

4. Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione della sala da biliardo di villa de Strens a Gazzada (VA)*, 1905 circa, matita e acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca



8. Ernesto Rusca, *Progetto di decorazione per l'ex Sala dell'Orologio a Palazzo Marino*, 1927, acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca



9. Vincenzo Aragozzini, *Foto della Sala dell'Orologio a Palazzo Marino*, 1927, gelatina ai sali d'argento su carta, Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. FM PM 44 (© Vincenzo Aragozzini. Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano)



10. Vincenzo Aragozzini, *Clichè verre di un interno di Palazzo Marino (attuale ufficio del Vicesindaco)*, 1927, gelatina bromuro d'argento su vetro, Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. D 718 (© Vincenzo Aragozzini. Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano)



11. Ernesto Rusca, *Progetto di decorazione del soffitto della sala da pranzo di Villa Ravizza*, 1907 circa, matita e acquerello su carta, Trieste, Allianz spa – B.I.S.A., Fondo Rusca

«L'INCANTO DELLA VERITÀ». L'IMMAGINE DI MILANO TRA DOCUMENTO E ORNATO: L'OPERA DI LUIGI BISI DAL DISEGNO ALLA SCUOLA DI PROSPETTIVA A BRERA

Niccolò D'Agati

> Mentre prima tutti gli studi di prospettiva si facevano rinchiusi fra le pareti della scuola e col sistema del chiaro-scuro, metodo ottimo per i primi elementi, ma che ripetuto di soverchio agghiaccia l'amore all'arte in una fredda combinazione di luci ed ombre, prestabilita dalla tradizione, dal sistema, egli, il Bisi, propose, insisté e dopo 5 o 6 anni di tenace persistenza ottenne che gli allievi della sua scuola andassero a far gli studi di prospettiva sul vero e li eseguissero a colore, introducendo così una salutari riforma dell'indirizzo di quel ramo di studi artistici.
> Intanto egli stesso applicava ai propri lavori questo spirito novatore, animato interamente dalla ricerca del vero. Quand'egli cominciava a produrre, persisteva ancora l'andazzo nella pittura di scene – di crearle di sana pianta secondo un sistema determinato a priori – e così le scene per i teatri ed in generale tutte le pitture di prospettiva eran sempre eseguite con un corredo di grandi masse scure sul davanti e rimandando tutta la luce verso il fondo. Luigi Bisi invece abbandonò totalmente questo indirizzo artificiale e non si ispirò più che alla natura, diede nelle sue belle pitture prospettiche l'effetto di luce che egli trovava sul vero, che amorosamente rispettava e studiava[1].

Questo ritratto tracciato da Francesco Sebregondi (1827-1888), all'epoca segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera, a seguito della morte di Luigi Bisi avvenuta nel 1886, quando da sei anni guidava l'Accademia in qualità di presidente, sintetizzava in maniera precisa le caratteristiche della personalità artistica del pittore[2]. *Novatore* «ai suoi tempi», Luigi Bisi condusse nell'ambito della cultura artistica lombarda la veduta urbana e d'interni verso esiti che, ponendosi sulla scia delle elaborazioni del pittore alessandrino Giovanni Migliara (1785-1837), raggiunsero una sostanziale autonomia. Era stato proprio l'artista piemontese a rinnovare in maniera sostanziale il tema della pittura di paesaggio nella declinazione legata all'immagine della città contemporanea riuscendo a conferire alle sue viste un senso di presa immediata sul vero, di partecipazione diretta alla concretezza della vita unita a una precisa restituzione del dato urbanistico. Luigi Bisi, in tal senso, sarà capace di approfondire questa dimensione distaccandosi dagli esiti più semplicistici del migliarismo, più volti alla declinazione in senso "romantizzata" e tendente al generismo e alla standardizzazione, proseguendo in maniera più diretta la "storicizzazione" della veduta che proprio Giovanni Migliara aveva reso centrale nella sua opera[3].

È questo aspetto a costituire un elemento di interesse nell'opera di Luigi Bisi laddove l'approfondimento della necessità di aderenza al dato vero si traduce in un rinnovato interesse per un approccio diretto al monumento. Nel corso della sua lunga e prolifica carriera di pittore, progettista e architetto, Bisi divenne il cantore pittorico dell'immagine della Milano romantica secondo una declinazione che – come pure confermano le opere realizzate tra gli anni Trenta e Quaranta – condusse la veduta prospettica ad un livello di elaborazione che si pose quale vero e proprio standard qualitativo per i decenni a seguire. Il fulcro di questa elaborazione stava nella capacità di coniugare le richieste di un mercato, nazionale e internazionale, interessato al valore documentaristico e narrativo del dipinto di prospettiva, con un aggiornamento – in continuità con gli esiti della produzione di Migliara – sulla crescente necessità di una pittura orientata al *vero*, e quindi sulla risultanza cromatico-luministica, che aveva, in quegli anni, assunto un valore nodale in tutti i generi, a cominciare da quello storico, e sotto-generi della produzione artistica[4]. Sono proprio i materiali di studio, prodotti da Bisi, e in parte confluiti nell'ingente

1 Per il ricordo di Francesco Sebregondi: *Anno* 1887: 85-98.

2 Sulla figura di Luigi Bisi, e più in generale sulla pittura prospettica in area lombarda, rimangono fondamentali gli studi di Maria Cristina Gozzoli: Gozzoli 1975: 156-163; Gozzoli, Rosci 1975: 92-102, 208-205. Inoltre, Valli 1997.

3 Sulla figura di Migliara si veda da ultimo: *Giovanni Migliara* 2019.

4 Insistendo su questi aspetti Carotti, nella sua prolusione pronunciata in occasione del disvelamento del busto di Bisi nel Palazzo di Brera, puntualizzava: «Egli lasciò per tal modo una serie di opere, che sono pregevoli ad un tempo e per il loro valore artistico e per la loro

corpus disegnativo del Fondo Bisi oggi conservato presso le Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando a Milano, a permettere di osservare più da vicino il *modus operandi* dell'artista e di cogliere la specificità del suo posizionamento all'interno di un genere, solo apparentemente conservativo, come quello della veduta urbana. Nei fatti, nel suo rinnovarsi, la pittura di paesaggio rispondeva e costituiva un laboratorio sperimentale anche per quel che riguardava fenomeni di gusto come le tendenze neo-rinascimentali, con ricadute, come si vedrà, molto più ampie che giungevano ad interessare la progettazione architettonica in senso stretto.

Tornando al rapporto tra Bisi e l'eredità di Migliara e al personale apporto del nostro artista al genere della veduta, sono significative le parole che Massimo d'Azeglio scriveva in una lettera del maggio del 1842 al fratello Roberto riferendosi al giudizio che sulle opere di Bisi aveva dato l'illustratore Francesco Gonin (1808-1889):

> nel lodarti gl'interni di Luigi Bisi, t'ha detto la pura verità. Per me trovo che il povero Migliara (giacché non c'è più non gli si fa danno) non ha mai fatto niente d'eguale. Aveva un certo fare di porcellana, ed un tocco molle e monotono; questo invece è proprio come il vero: pennello libero, variato, senza che si veda il compasso e il tiralinee, buon colore, buon effetto, insomma nemmeno a Parigi non ho visto un pittore d'interni che gli stia a petto[5].

Tracciava un'ulteriore breve sintesi di questo percorso il recensore della "Rivista Europea" che nel 1847 definiva lo specifico della pittura prospettica dotata di una nuova autonomia e identità «perché primo il Migliara le diede vita tra noi, la improntò di nuovo carattere, e innalzolla al punto, mendiate arditissimi effetti di luce di sole o di fuochi, da farla considerare quasi come una nuova maniera trovata nel secolo attuale»[6]. I caratteri qualificanti di questo *genere* erano individuati, ora, in una «profonda cognizione prospettica, precisione di linee, misura di tocco e severa franchezza di mano» che non lasciavano spazio allo «sbizzarrire e il dar nel libero sotto la pena di violare la verità anche per l'occhio meno esercitato»[7]. Pittura, dunque, eminentemente basata sulla piena padronanza di un bagaglio di conoscenze tecnico-matematiche – «i pittori prospettici poi, piegati fin dai primi loro studj ai calcoli ed alle esattezze geometriche, saran sempre scarsi di numero»[8] – la prospettica aveva conosciuto, nello snodo tra gli anni Trenta e Quaranta, un significativo mutamento di indirizzo nell'abbandono delle aprioristiche orchestrazioni scenografiche a favore di una più complessa verità d'ambiente. Proprio Bisi era ritenuto l'*innovatore* in tal senso:

> cominciò a sbandire in gran parte quegli effetti notturni di faci, di lampade, di fuochi in mille guise ripetuti sotto volte sotterranee o di raggi solari dardeggianti dietro tende a contrapposto dei lunghi ed oscuri corritoj d'un chiostro. A tutte queste scene, nelle quali ha buon giuoco il manierismo teatrale, studiossi di sostituire prospetti più veri e più raffrontabili colla realtà; prese a ritrarre i nostri più insigni monumenti, e su questi condusse quei lavori che lo fecero salire rapidamente in fama[9].

L'esposizione, nel 1839, di uno di questi soggetti locali, ossia l'*Interno del Duomo di Milano* – veduta ripetuta con variazioni da Bisi lungo tutta la sua carriera – sanciva l'affermazione del pittore come nuovo punto di riferimento nella pittura prospettica:

importanza di documento storico. In questi dipinti difatti il professor Bisi alla genialità artistica aggiungeva la più scrupolosa esattezza, sia nelle proporzioni, sia nei particolari […]. […] in quel turno di tempo, la reazione contro il classicismo era il romanticismo, bensì un romanticismo foriero di ancor più prospero indirizzo: quello dello studio esclusivo del vero [che] amorosamente li conduceva al grande ed intimo spettacolo della natura» (Carotti 1890: 65).

5 Briano 1872: 45.

6 M.C. 1847: 354.

7 *Ibidem*.

8 È interessante notare come a distanza di un decennio, Giuseppe Rovani valutasse in maniera diminutiva la pittura prospettica le cui opere «non prestano tante difficoltà a superare, né si vasto apparato di cognizioni, né tanta poesia in petto qual è richiesta dall'arte di concetto», lasciando emergere una differenziazione sostanziale tra la pittura storica – anche nella sua declinazione a soggetto contemporaneo – e le specializzazioni tecniche di una pittura ritenuta sostanzialmente frutto di una imitazione anodina del dato reale: Rovani 1854: 313.

9 M.C. 1847: 354.

> Quando vivea Migliara – scrive entusiasta Frisiani – ognuno cavava il cappello allorché passava vicino a un suo dipinto che egli solo sapeva lavorare in questo genere. Morto lui, si disse che nessuno lo avrebbe arrivato. Il quadro del sig. Bisi, non solo dà prova di averlo raggiunto, ma, con permesso dei signori Migliaristi, dirò che egli lo ha anche un poco oltrepassato, e vi prego di levare in faccia a questo quadro non solo il berretto, ma se l'avete anche la parrucca. Raccogliete colla mano la luce, gettate un'occhiata a questo quadro, e ditemi se egli non ha superato l'illusione[10].

Riproposto, in dimensioni maggiori nel 1840 su commissione dell'Imperatore d'Austria, il dipinto suscitava le medesime riflessioni anche per Carlo Tenca:

> il riguardante per poco si crede trasportato sotto quell'ampie arcate, in mezzo a quella luce fosca che scende dall'alto, tra la folla dei devoti che assistono al divino sagrificio. E gli parrà vero l'ardere dei ceri, il fumo degli incensi; e gli parrà udire i suoni dell'organo [...]. Non è possibile spingere più in là l'effetto sui sensi[11].

Cantù, nel 1844, definiva l'opera di Bisi come il raggiungimento dell'«incanto della verità»[12].

Va evidenziato che la pittura di prospettiva, soprattutto a partire dagli anni Quaranta, viene in certo modo investita da parte degli osservatori d'arte di un valore che proprio partendo dalla riproduzione del dato oggettivo "vero" le conferisce un carattere educativo, conoscitivo e finanche identitario.

Proprio un'opera di Bisi, la *Tomba Settala di San Marco* esposta nel 1847, dà il destro ad alcuni critici per suggerire quello che poteva costituire un elemento aggiunto di questa produzione:

> vorremmo richiamar l'attenzione dei pittori prospettivi ai monumenti cristiani dell'età di mezzo, opere magnifiche per moli maestose e per impareggiabili effetti di luce [...]. Ormai anche la pittura prospettica, come ogni altro genere di pittura, deve esercitarsi dietro certo qual concetto determinato e non essere soltanto cieca ricopiatrice di edifizj e di monumenti, senza idea e senza scopo[13].

Sulla scorta di ciò il recensore invitava gli artisti a ritrarre «le più belle chiese italiane del XII e XIII» capaci di costituire un modello che «studiato e ben diretto, può ancora portar frutti non indegni dell'antica fama e della nuova civiltà»[14]. L'apparente fissità tecnica, iconografica e concettuale della pittura prospettica certamente meno immediatamente elegibile, rispetto alla pittura di storia o anche alla pittura di genere, a una funzione sociale e culturale, nei fatti veniva meno laddove questa produzione poteva assurgere a veicolo di una conoscenza e di una diffusione legata a recuperi, anche semplicemente iconografici, di un patrimonio avvertito come identitario.

Sebbene il recensore invitasse a considerare in maniera più specifica le testimonianze dell'epoca medioevale e, in termini assoluti, la ricorrenza nella pittura prospettica di soggetti chiaramente legati – in ambito milanese – alla rilettura di testimonianze di epoca rinascimentale sia oltremodo scarsa, questo non esclude che proprio nell'ambito della produzione prospettica il recupero e lo studio del rinascimento si qualificasse come un tratto quasi distintivo. Ciò in rapporto ad un solido e duraturo legame che il laboratorio rappresentato dalla Scuola di Prospettiva di Brera, quella nella quale Bisi si era formato e che avrebbe guidato a partire dagli anni Cinquanta, aveva stretto con la più immediata e consequenziale applicazione di quei saperi e cognizioni, sia tecnici che culturali, che costituivano come visto la base fondamentale del pittore di prospettiva.

10 Frisiani 1839: 155.

11 Tenca 1840, ora in *Carlo Tenca* 1998: 39-55, la citazione a p. 51. Pressoché simile l'impressione di Frisiani: «l'effetto della luce, la prospettiva, gli accessori sono portati a tal grado di verità, che nulla più lascia a desiderare; voi girate sotto quelle antiche volte, fra quelle immense arcate, e siete costretto ad avvicinarvi, onde esser persuaso che il quadro sia formato d'una sola tela», Frisiani 1840: 163.

12 Cantù 1844: 286.

13 M.C. 1847: 355.

14 *Ibidem*.

Un immediato riflesso, in senso più ampio, lo si ritrova nell'attenzione, già strutturata a partire dagli anni Quaranta, evidente in talune aperture tematiche presenti nei programmi dei concorsi delle premiazioni scolastiche e, nondimeno, negli indirizzi d'acquisto interni all'Accademia di Brera di materiali ad uso delle scuole. In particolare, come gli studi di Flavio Fergonzi hanno evidenziato, sono soprattutto le Scuole di Ornato e degli Elementi di Figura quelle che maggiormente richiedono e procedono ad acquisti abbastanza sistematici, massimamente dagli anni Quaranta, ma già dal 1806, di calchi di opere scultoree e architettoniche risalenti al XV e al XVI secolo in una emblematica differenziazione rispetto alla Scuola di Scultura che privilegiava calchi dall'antico[15]. La principale ricaduta, in tal senso, la si ritrova negli elaborati presentati ai concorsi scolastici riservati agli allievi della scuola di Ornamenti che sono chiamati, tra gli anni Venti e Sessanta, a confrontarsi più volte con soggetti quali l'Urna Birago, le lesene bramantesche di San Satiro, i festoni di Santa Maria presso San Celso e altri manufatti rinascimentali di area lombardo-veneta[16].

Ancora più significativi sono i soggetti di composizione selezionati per gli studenti in occasione dei concorsi scolastici riservati alla Scuola di Prospettiva. Già negli anni Dieci *exempla* come la palladiana Villa Capra ricorrono nei piccoli concorsi di prospettiva, ma è soprattutto dagli anni Trenta che specifici monumenti e complessi monumentali milanesi di epoca rinascimentale sono portati a riferimento per le prove di composizione – e dunque di invenzione sul motivo – tanto che di copia: il Lazzaretto con il suo porticato nel 1831, l'interno di Santa Maria delle Grazie nel 1833, Santa Maria presso San Satiro nel 1834 e ancora la sua Sagrestia bramantesca, nel 1843 è richiesto come tema di invenzione un «Vestibolo d'accesso a due scaloni con peristilio in lontananza, stile bramantesco», nel 1846 «la parte postica della Chiesa di Santa Maria delle Grazie», nel 1851 «l'interno della chiesa di S. M. delle Grazie», nel 1853 «il portico del gran cortile dell'Ospedale Maggiore», nel 1854 «la porta della chiesa di Santa Maria delle Grazie, lasciando al concorrente libera la decorazione della fronte alla quale è appoggiata»[17]. Nel percorso formativo di Luigi Bisi stesso si riflettono alcune di queste suggestioni, come accade nel bel foglio all'acquarello, datato al 1831, dedicato alla veduta esterna della Cappella Portinari presso la Basilica di Sant'Eustorgio[18.]

Queste aperture, che pure possono apparire episodiche e di secondaria importanza, assumono un interesse diverso quando si consideri la lunga durata, almeno ancora lungo gli anni Trenta, di una cultura assestata sugli esempi del neoclassicismo di Carlo Amati, e sono una significativa riprova dell'esistenza, come pure rilevato negli studi, di una particolare area di sperimentazione che trova il suo epicentro proprio nell'ambito della Scuola di Prospettiva di Brera e nella figura di Francesco Durelli (1792-1851). Come gli studi di Giovanna D'Amia hanno evidenziato, l'attestazione di una cultura aperta e orientata al recupero di uno stile generalmente riferibile a prototipi e modelli rinascimentali lombardi è dimostrata dalle posizioni portate avanti proprio dai professori prospettici che facevano parte della Commissione d'Ornato. Tra questi si imponeva, per l'apertura alle istanze di rinnovamento in senso bramantesco, il professore Francesco Durelli che Luigi Bisi – anch'egli presente nelle Commissioni a partire dal biennio 1837-38 – affiancherà a partire dal 1850 nell'insegnamento prima come aggiunto provvisorio alla Cattedra di Prospettiva e, dopo la sua morte nel 1852, prendendone il posto[19].

Come si vedrà, è in questo specifico ambito, nel quale la cultura prospettica si rapporta con le soluzioni architettoniche, che Luigi Bisi proseguirà – all'insegna di una cultura orientata sempre più verso le posizioni storiciste esemplificate nella Milano post-unitaria dalla figura di Camillo Boito – in questa apertura degli orizzonti estetici verso modelli differenziati. La ricaduta dei quali non è immediatamente rintracciabile nella produzione pittorica del nostro artista che rimane, quasi totalmente, ancorata a soggetti di più facile appetibilità collezionistica e mercantile, ma nella sua attività di indagine, di studio, ovvero nella creazione di quel

15 Fergonzi 1997: 193-203.

16 Per l'elenco analitico si veda: Fergonzi 1997: 200 nota 1.

17 Le indicazioni concorsuali si ricavano dai cataloghi delle esposizioni braidensi degli anni considerati e sono riportati nella sezione di catalogo dedicata alle opere partecipanti ai piccoli concorsi ed esposte dagli allievi dell'Accademia di Brera.

18 Si veda il foglio del Fondo Bisi (d'ora in avanti F.B.) conservato presso le Raccolte Storiche di Palazzo Morando: F.B. Cart. P. 1.37.

19 Su questi aspetti si rimanda alle approfondite indagini di Giovanna D'Amia: 2001; 2002; 2020: 156-165; 2021: 75-85. Per la scuola di prospettiva si veda inoltre: *Due secoli di progetto scenico* 1997 e il contributo di Giuliana Ricci nello stesso volume (Ricci 1997b: 20-26).

diversificato orizzonte culturale necessario allorché le cognizioni prospettiche si traducono in premesse per l'attività progettuale.

Qualora, infatti, si consideri in termini più ampi il panorama della pittura milanese di secondo Ottocento, va evidenziato che nello snodo fondamentale rappresentato dagli sviluppi della pittura attorno agli anni Sessanta e Settanta, il fenomeno neorinascimentale che si impone per una significativa ampiezza e pervasività in un ambito che spazia dall'architettura all'ornato, assume delle caratteristiche decisamente più sfumate quando si consideri la produzione pittorica.

Come gli studi sulla pittura di storia di epoca romantica hanno ampiamente rilevato, il concetto estetico di un *bello vero* e, in conseguenza, di un *vero storico* costituiscono degli elementi fondanti per la definizione della nuova e dirompente estetica che troverà nelle formulazioni di Francesco Hayez degli anni Trenta attorno al tema di soggetto storico un imprescindibile punto di riferimento e confronto. Tuttavia, proprio la pittura di storia, genere che per eccellenza e vocazione concettuale andava a relazionarsi con il passato medioevale e rinascimentale, conosce, a partire dagli anni Cinquanta e con più forza all'aprirsi del nuovo decennio, una crisi sostanziale in rapporto al venir meno del valore identitario, ideale e finanche sociale che precedentemente le era stato riconosciuto. Gli ambiti nei quali decanta maggiormente in epoca post-unitaria un recupero rinascimentale, in una accezione molto ampia che liberamente si articola in una più ampia disponibilità di stili eruditamente studiati all'insegna della cultura storicista bertiniana, sono quelli delle grandi imprese decorative, mentre nella pittura di cavalletto il riferimento storico, nella prosecuzione del genere, si risolve in una soluzione equivoca in cui il ricorso al repertorio storico – dall'ornamento all'architettura al costume – assume ormai un aspetto più decisamente decorativo più che una effettiva e cosciente – o finanche identitaria – posizione estetica e culturale[20].

A fronte di ciò, l'ambito ristretto della pittura prospettica, in virtù di una circolarità di interessi con l'architettura e la cultura del progetto e di continuità di ricerca e di attenzione deliberatamente rivolta verso vestigia monumentali di epoca rinascimentale che si protrae nel tempo e che rimane rintracciabile, sia a livello teorico che pratico, tanto nei risultati accademici della Scuola di prospettiva che nella attività dei singoli pittori, può costituire un utile punto di osservazione per valutare l'attualità di una riflessione condotta sull'arte del XV e del XVI secolo nella produzione di Luigi Bisi.

Quanto detto in merito al portato diretto, nei termini di una generale apertura "bramantesca", dei pittori prospettici all'interno delle Commissioni pubbliche di Ornato della città di Milano e sul ricorrere di soggetti rinascimentali nelle prove realizzate all'interno dei corsi di prospettiva, non implica, nei fatti, un rapporto di stretta dipendenza tra quanto assume rilievo in termini di studio e riflessione teorica e i risultati più strettamente pratici. Considerando il catalogo delle opere di Luigi Bisi, infatti, il ricorrere di motivi rinascimentali è pressoché ininfluente.

La maggioranza dei soggetti declinati da Bisi è legata ai luoghi più identitari da un punto di vista civico, culturale e storico della città: *in primis* le decine di interni ed esterni aventi come tema il Duomo di Milano. Seguono, le vedute di esterno e, soprattutto, di interno della Certosa di Pavia, della Basilica Ambrosiana, della Basilica di San Lorenzo, qualche veduta d'interno dedicata alla basilica di Sant'Eustorgio e, in particolare, alla precedente collocazione dell'Arca di San Pietro Martire anteriore al traslocamento dell'opera nella Cappella Portinari, la chiesa di Brou di Bourg-en-Bresse e qualche motivo legato al porticato di Santa Maria presso San Celso. Questi soggetti sono affrontati da Bisi, nel corso della sua lunga e prolifica carriera, in un numero significativo di varianti secondo un modo di procedere che, come ha acutamente evidenziato Maria Cristina Gozzoli, risponde a una necessità produttiva in termini di serialità – stante il costante assorbimento da parte del mercato – che necessariamente ricorreva alla specializzazione su un numero limitato di soggetti.

Se all'apparenza, e non si può non considerare quanto su queste scelte tematiche impattassero gli orientamenti e i gusti della committenza, l'opera pittorica di Bisi pochissimo lascia intravedere di un reale interesse e recupero dell'arte rinascimentale, vi è un ambito della sua produzione che, rientrando principalmente nella dimensione di studio propedeutica all'attività progettuale e artistica, permette di verificare in maniera più pre-

20 Per il fenomeno neorinascimentale in pittura, per il XIX secolo e, nello specifico, i decenni precedenti e seguenti l'unificazione si veda: Mazzocca 1997: 239-267. Inoltre: Valli 1999: 193-213; Celati 2017: 161-184.

cisa questo interesse.

L'ampio corpus grafico di Luigi Bisi donato nel 1935 da Luigi Beretta (1877-1939) alle collezioni civiche milanesi permette di misurare quanto diversificato fosse l'orizzonte entro il quale Bisi si muoveva al di là delle immediate ricadute pittoriche. Ciò, indubbiamente, in rapporto all'ampiezza di cognizioni richieste al pittore prospettico e al professore di prospettiva anche e soprattutto in rapporto all'attività di consulenza all'interno di specifiche commissioni interne all'Accademia di Brera come quella di Pubblico Ornato o legate ai restauri dei monumenti civici. Questo aspetto emerge chiaramente in occasione della designazione di Luigi Bisi a commissario per i restauri della basilica Ambrosiana: in questa occasione è Giuseppe Mongeri (1812-1888), nel marzo del 1857, a suggerire il professore come membro della commissione in quanto

> preferibile per le molte ed estese sue cognizioni nei diversi stili e per l'applicazione costante che ne fa nell'insegnamento, quantunque sotto l'aspetto puramente scenografico[21].

Un esempio chiaro di queste *estese cognizioni* perfettamente riassumibili nell'alveo di una cultura di estrema erudizione d'impronta storicista è dato dalla relazione che Luigi Bisi stende sul progetto di restauro – legato al ripristino della fiancata su Via Marsala – presentato dall'architetto Angelo Colla per la chiesa dell'Incoronata di Milano[22]. Bisi, che faceva parte della commissione interna all'Accademia che sovrintendeva ai restauri monumentali, nel commentare il progetto di Colla rilevava come l'autore si fosse riferito, nel ritornare «alla primitiva disposizione planimetrica», alle soluzioni presenti nella chiesa di San Pietro in Gessate. Optando per un principio di continuità cronologica, Bisi suggeriva di riferirsi semmai al modello della Chiesa della Pace

> ben s'intende però che dovrebbesi seguire quest'ultimo spartito quando fosse dimostrato che tale era la disposizione originaria all'Incoronata il che non appare dall'esame fatto sul luogo per quanto permette lo stato attuale[23].

La conoscenza diretta, lo studio di queste soluzioni architettoniche è documentato nel Fondo Bisi da alcuni disegni dedicati proprio alle soluzioni di interno e di esterno della Chiesa di San Pietro in Gessate (F.B. M. 4-205 e 206): pur trattandosi di un monumento che mai ricorre nelle opere pittoriche del professore di prospettiva, gli studi di pianta e alzato delle cappelle laterali, diligentemente annotati, testimoniano una attenta ricognizione dei caratteri costruttivi dell'edificio che, all'occasione, Bisi mette a frutto nella comparazione "filologica" delle differenti soluzioni architettoniche adoperate nelle chiese al fine di valutare quale possa risultare, in astratto, la migliore soluzione in un'ottica di ripristino di una ipotetica strutturazione originaria.

Sono ancora i disegni del Fondo Bisi a permettere di verificare come l'ingente corpus grafico fosse intimamente connesso all'acquisizione di una padronanza dei diversi stili, alla raccolta di un campionario di motivi, soluzioni d'ornato e costruttive funzionali allo studio e all'applicazione pratica.

Parte di questi fogli, naturalmente, avevano come ricaduta immediata la traduzione pittorica.

Uno dei gruppi più consistenti, ad esempio, è rappresentato da appunti grafici, talvolta dettagliatissimi, della Basilica Ambrosiana. Trattandosi di un soggetto ricorrente nella pittura di Bisi alcuni fogli – come *Il coro di Sant'Ambrogio* – sono propedeutici e finalizzati allo studio dell'architettura, degli ambienti e dei dettagli in vista della realizzazione di dipinti dedicati all'edificio (F.B. M. 3.115-126) e permettono di apprezzare come l'artista studiasse dal vero i singoli monumenti a partire dalla strutturazione architettonica sino ai più minuti dettagli, al fine di disporre di un materiale utile alla realizzazione delle tele maggiori dove questa attenzione analitica verso il manufatto si traduceva nella precisione assoluta della restituzione del dato.

Vi è, tuttavia, un nucleo di disegni, risalenti agli anni dei restauri della Basilica di Sant'Ambrogio, che si distacca nettamente da quelli di studio propedeutici alle composizioni su tela, e che documenta un diverso approccio di Luigi Bisi nel momento in cui il pittore era coinvolto in qualità di commissario nei lavori di restauro

21 Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Brera (da qui: AABAB), CARPI A I 10 – Ornato pubblico, prot. 15 marzo 1857.
22 Sui restauri dell'Incoronata: Gatti Perer 1980: 134-141, nn. 53-54.
23 AABAB, CARPI D VI 8, 28 settembre 1880.

della Basilica. Sono lavori che costituiscono un vero e proprio album visivo dei motivi scultorei e architettonici della Chiesa. Fra questi fogli spiccano, per interesse, quelli dedicati ai capitelli dei pilastri interni ed esterni, dove Bisi si sofferma anche nella ricognizione delle parti ritenute originali o frutto di successivi interventi di ripristino come quelli dell'epoca di Francesco Maria Richini. Fra questi studi spicca, per interesse, lo *Studio prospettico del porticato della Canonica*, risalente ad anni anteriori al 1864[24] (F.B. M. 3.96). Questo foglio documenta lo studio della soluzione architettonica del portale principale del porticato e può essere posto in sequenza con un altro disegno dedicato alla teoria dei capitelli bramanteschi della Canonica (fig. 1) riprodotti con estrema attenzione negli elementi che potevano apparire più immediatamente interessanti per il pittore: le soluzioni decorative adottate nella risoluzione dei partiti scultorei dove maggiormente si esprime la facilità di invenzione del maestro rinascimentale.

Questi studi costituiscono la testimonianza di una prassi di indagine e analisi condotta sul vero – proprio secondo la "rivoluzione" attuata da Bisi nel campo dell'insegnamento – nel confronto diretto con le vestigia monumentali e, nello specifico, rinascimentali. In tal senso, all'interno del Fondo Bisi, si possono ritrovare altri disegni che ugualmente non presentano alcuna finalità se non quella dell'annotazione grafica, condotta ad un grado più o meno sviluppato di finitura e approfondimento, nella costruzione di un vero e proprio atlante degli stili, come documentano anche le note spesso presenti su dettagli e soluzioni costruttive, nel quale ampia e particolare attenzione è data anche alle architetture e i monumenti dei secoli XV e XVI. Tra gli altri spiccano per interesse lo *Studio del portale bramantesco di Santa Maria delle Grazie* (fig. 2, F.B. M. 4-189), l'*Interno della Tribuna di Santa Maria delle Grazie* (F.B. M. 4-196), gli studi dedicati al *Monumento Torriani* (F.B. M. 4-190) e al *Monumento Branda Castiglioni* (F.B. M. 4-191) nella stessa chiesa, il *Portale del Banco Mediceo* (F.B. P. 1.79), il *Portale di Casa Castiglioni* (F.B. M. 4-218), diversi studi dedicati al Lazzaretto di Milano (F.B. P.8.2, tav. 6), la *Cappella della Cascina Pozzobonelli* (F.B. P. 8.13, tav. 31).

Se, come accennato, la ricorrenza di questi soggetti nelle opere pittoriche a olio è irrilevante, una loro limitata diffusione la si ritrova in acquerelli di modesto formato, verosimilmente non destinati al mercato, ma parte integrante di questo ideale laboratorio finalizzato allo studio, che costituiscono un immediato punto di contatto tra la precisione prospettica e la sensibilità pittorica orientata verso l'esaltazione di valori squisitamente pittorici con la prevalenza data alla restituzione degli effetti cromatici e luministici secondo quell'impronta di verità d'ambiente, unita alla fedeltà al dato oggettivo, riconosciuta come cifra caratteristica della maniera di Bisi. Sono valori facilmente rintracciabili nei fogli acquarellati dedicati alla *Piccola Sacrestia* (F.B. P. 1.31) e alla bramantesca *Sacrestia Vecchia* (F.B. P. 1.30) di Santa Maria delle Grazie, nonché in alcune variazioni sul tema della Chiesa di San Satiro (F.B. M. 4-197 e 4-198) e, nello specifico, le visioni absidali – si veda l'acquerello con l'*Abside di San Satiro* riferibile al 1850 (F.B. P. 1.93) e la serie di schizzi collegati – e soprattutto nell'incompiuto foglio dedicato alla *Sagrestia di San Satiro* (fig. 3, F.B. P. 1.36) dove si può apprezzare – nel confronto con alcuni saggi di prospettiva dedicati allo stesso tema negli anni Trenta – quanto la sensibilità pittorica di Bisi si differenziasse nel restituire i valori luministici colti sul vero pur partendo da una rigorosa e precisa struttura disegnativa.

La versatilità e la molteplicità di riferimenti linguistici che il Fondo Bisi permette di rilevare trovano una loro risoluzione nella considerazione dell'attività progettuale di Luigi Bisi.

La produzione di Bisi come architetto è principalmente nota in rapporto agli interventi di restauro, largamente ed impropriamente inteso, e, nel caso specifico milanese, alla partecipazione ai cantieri di Sant'Ambrogio, di Santa Maria presso San Celso e, in maniera più consistente e diretta, agli interventi progettati insieme all'architetto Borsani a partire dal 1871, per quanto messi in essere in parte solo dopo il 1886 su impulso di Beltrami, nel Palazzo dei Giureconsulti[25]. L'ingente serie di fogli progettuali e di studio dedicati all'intervento e presenti nel Fondo Bisi (F.B. M. 6.1-32) mostra non solo la dimensione più schiettamente progettuale, ma

24 La datazione, che si ritiene possa essere collocata alla seconda metà degli anni Cinquanta, la si ricava dalla mancanza della cerchiatura del pilone sinistro dell'arco maggiore che risale al 1864. Per i restauri della Canonica Ambrosiana: Capponi 1986. Più in generale sulle vicende degli interventi di restauro sulla basilica: Capponi 1994 e 1995.

25 Panza 1991: 144-149.

l'attenzione che Bisi rivolge allo studio delle caratteristiche di ornato della fabbrica del Seregni che vengono accuratamente analizzate al fine di elaborare un intervento rispondente a quelle caratteristiche di imitazione dello stile che caratterizzavano la cultura del restauro del tempo.

Le carte del Fondo Bisi raccolgono un discreto nucleo di schizzi e di più analitici disegni progettuali realizzati per edifici con funzioni diverse, da teatri a chiese passando per più ampi interventi di edilizia pubblica concepiti in una dimensione scenografica. Di immediato interesse, nell'ambito di una riflessione sulla progettazione architettonica, è da segnalare la realizzazione, conclusa tempo dopo la morte di Bisi ma avviata nel 1868 sul progetto del pittore, del Santuario di Nostra Signora della Guardia a Polcevera che nell'assetto della pianta e degli alzati ricorre a moduli neorinascimentali.

La cultura storicista di Bisi, in effetti, permette all'artista di muoversi con disinvoltura all'interno di un lessico variegato e i fogli progettuali del Fondo documentano una piena adesione del pittore prospettico alla generalizzata infatuazione per i modelli del XV e del XVI secolo e talvolta, come si vedrà, in un cosciente dialogo con le più recenti fabbriche neorinascimentali.

Significativo in questo percorso è uno schizzo realizzato per la facciata della Chiesa di San Satiro a Milano, come noto realizzata su progetto di Vandoni a partire dal 1871. Il veloce progetto tracciato da Bisi (fig. 4, F.B. P. 7.3) è probabilmente una prima idea per un lavoro più particolareggiato e strutturato del quale non si è ritrovata traccia e la cui datazione potrebbe risalire agli anni del progetto vandoniano. Pur nella sua essenzialità, questo rapido appunto rivela, in relazione all'ineludibile rapporto con il carattere architettonico della chiesa, l'adozione programmatica di un lessico spiccatamente bramantesco che recupera soluzioni – sia strutturali che di ornato – legate a prototipi individuabili nella Canonica Ambrosiana e, più nello specifico, a elementi presenti della Tribuna e nel portale di Santa Maria delle Grazie e nella Chiesa di San Satiro stessa.

Anche nei progetti riguardanti edifici che, per le loro caratteristiche, avrebbero concorso alla rimodulazione più ampia e sistematica di più complessi agglomerati architettonici, Bisi si inserisce con una progettualità che partecipa a pieno titolo della sensibilità neorinascimentale ampiamente diffusa nella Milano post-unitaria. È il caso dei progetti per il *Teatro Sociale* di Piazza San Fedele, sorto sull'area di Via Marino occupata da Palazzo Imbonati. Nello stesso torno d'anni, in occasione del concorso per il rifacimento della facciata di Palazzo Marino verso Piazza Scala nel 1869, Bisi si era cimentato nella progettazione di un completamento dell'edificio con una modifica della struttura interna e la scenografica impostazione della facciata che, sfruttando differenti suggestioni derivate da fabbriche coeve, innestava sulle caratteristiche proprie del lessico dell'Alessi soluzioni ispirate al coevo Palazzo dei Giureconsulti evidenti principalmente nell'enfatizzazione dell'aggetto del corpo centrale risolto e una più insistita partitura ornamentale culminante nella statua posta al centro della facciata.

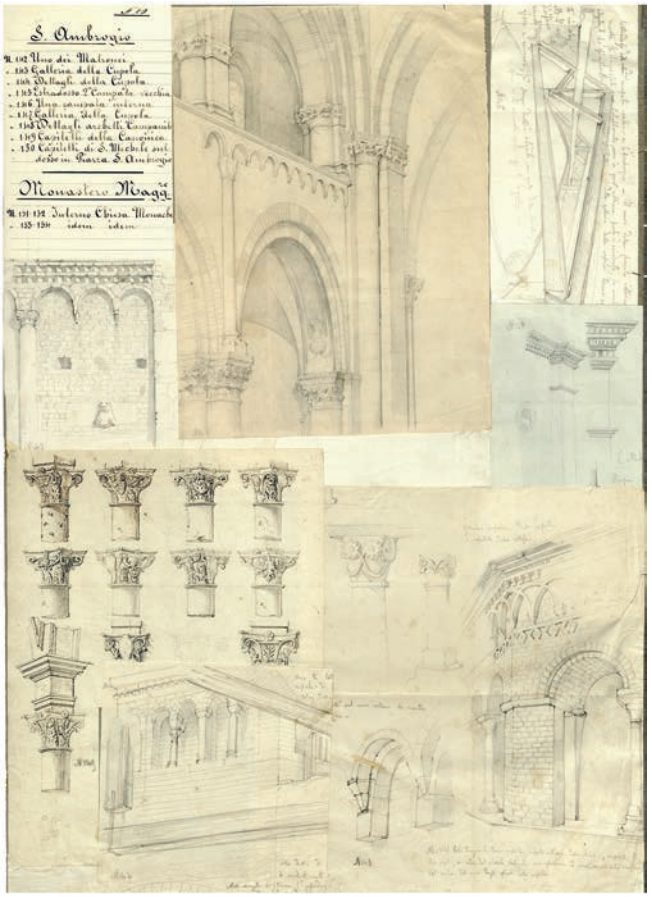
Se il vincolo delle preesistenze di Palazzo Marino rendeva inevitabile il mantenimento di una unità stilistica orientata sul lessico di metà Cinquecento, per il *Teatro Sociale* (figg. 5-6, F.B. M. 1 Tav. 4q; 4r) Bisi si rivolge verso forme decisamente più legate alla libera e variata articolazione di un lessico assestato, anche se non in termini esclusivi, sul gusto neorinascimentale di ispirazione specificatamente lombarda con significativi echi bramanteschi. Esemplificativa di ciò è l'accentuazione dei partiti di ornato, e in particolare il ricorso all'innesto di terrecotte nelle facciate. Non va, sotto questo profilo, tralasciata l'indubbia suggestione che dovette essere rappresentata nell'adozione di cadenze neorinascimentali non soltanto dai modelli storici, bensì da fabbriche contemporanee come la Galleria Vittorio Emanuele nella quale decantava il neorinascimento "ecumenico" di Giuseppe Mengoni (1829-1877), nei confronti del quale Bisi non rimane insensibile, tanto in questo progetto che in un più ampio intervento su Piazza del Duomo[26].

È in questo caso che il dialogo con i più recenti sviluppi dell'architettura neorinascimentale milanese si fa più palese: si considerino i progetti di Bisi per la risistemazione di Piazza del Duomo in rapporto al monumento dedicato a Vittorio Emanuele II le cui vicende si avviano nel 1878 (fig. 7, F.B. Cart. P. 6.1c). La soluzione immaginata dal pittore-architetto parte e si struttura sulla base della recente rimodulazione della piazza secondo i progetti del Mengoni ed è basata sull'adozione di un porticato che, verosimilmente, avrebbe dovuto chiudere il lato ovest della piazza – interrompendo idealmente la soluzione di continuità rappresentata dal Palazzo Car-

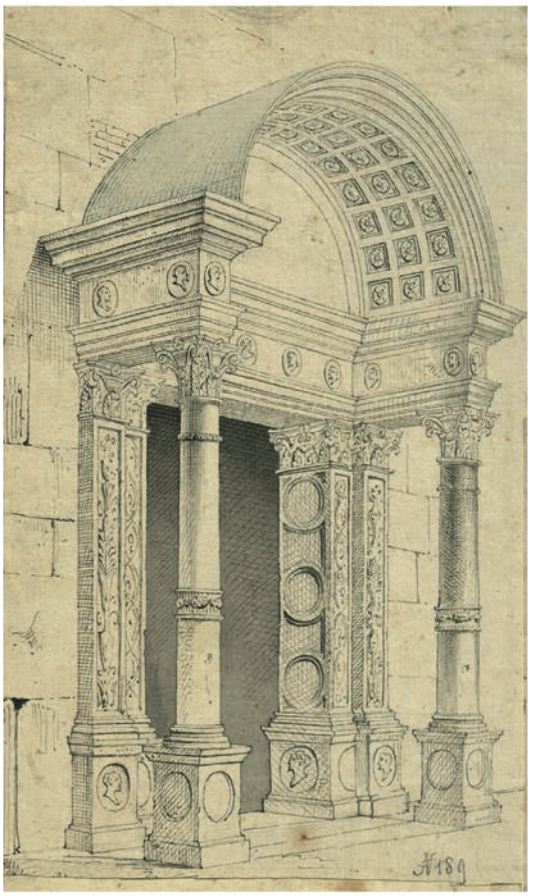
26 Selvafolta 2016b: 24.

minati – con la scenografica risoluzione di una articolata scalinata culminante in un monumento al re inserito all'interno di una più variegata architettura di sapore neo-cinquecentesco.

Questi elementi, limitatamente a quanto emerge dal Fondo Bisi, permettono di rilevare come Bisi partecipasse a pieno titolo della diffusa cultura neo-rinascimentale con un portato specifico che trova la sua immediata e più significativa ricaduta nella prosecuzione di una continuità legata alla cultura del progetto che, nella ridefinizione del volto della città di Milano, rappresenta uno dei portati principali della Scuola di Prospettiva di Brera tra gli anni Trenta e i decenni che seguono l'unificazione nazionale.



1. Luigi Bisi, *Studi dei capitelli della Canonica di Sant'Ambrogio*, 1858-1864, matita su carta, 290 x 210 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando



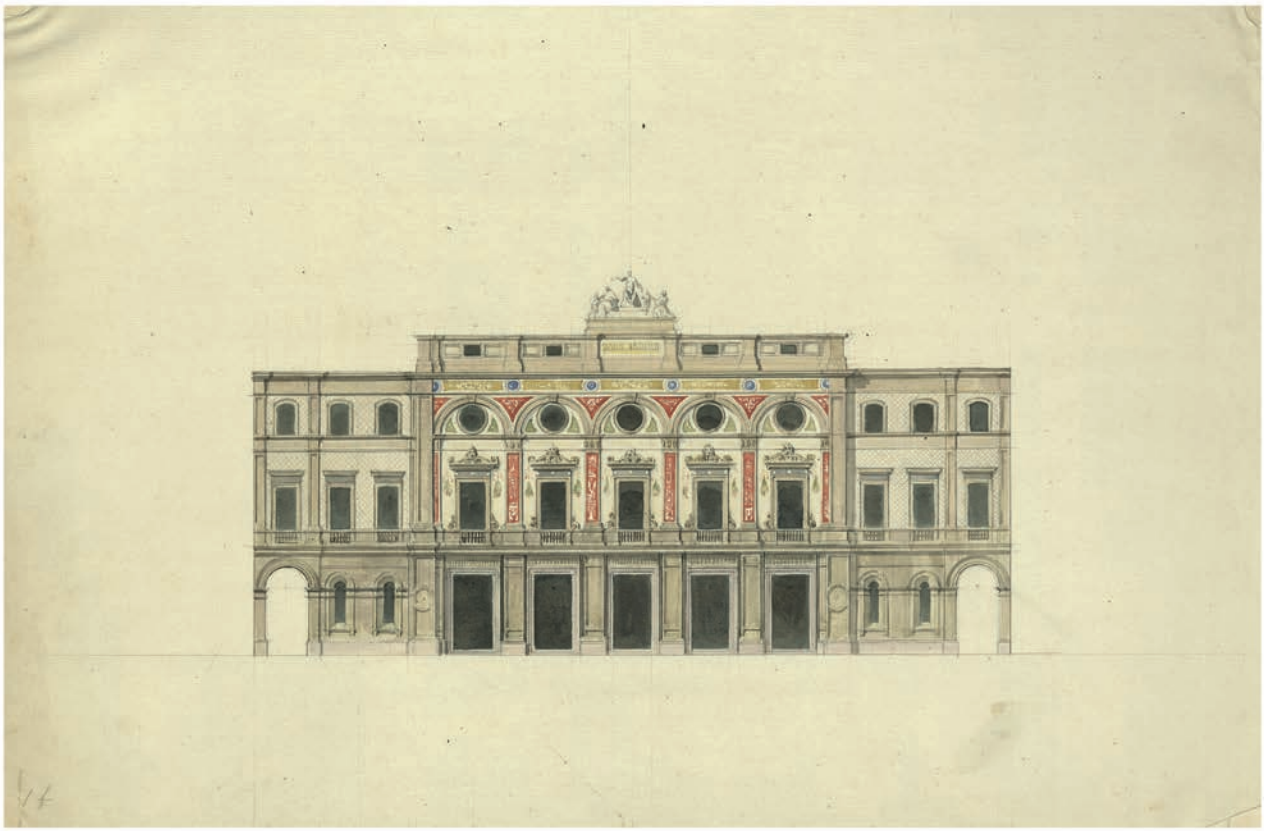
2. Luigi Bisi, *Portale della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, 1850-1860, matita su carta, 194 x 117 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando

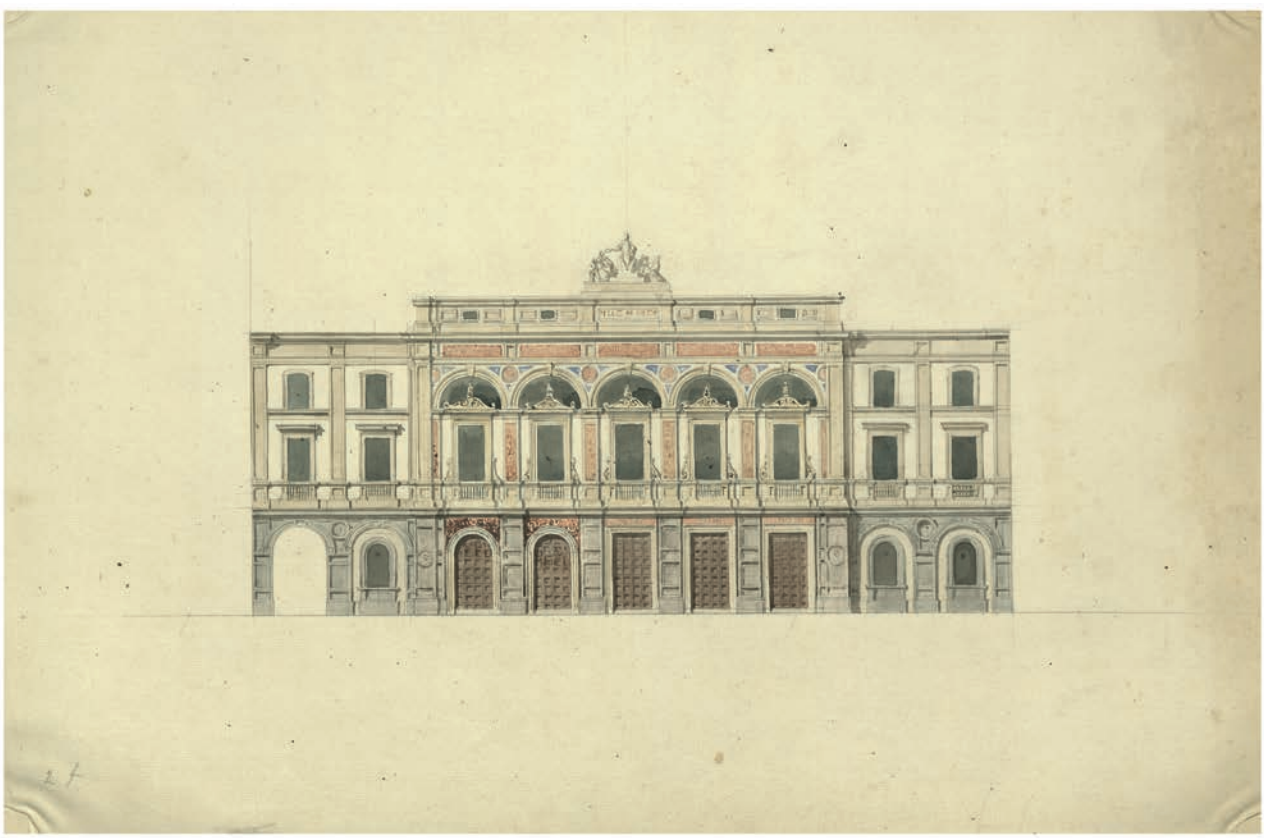


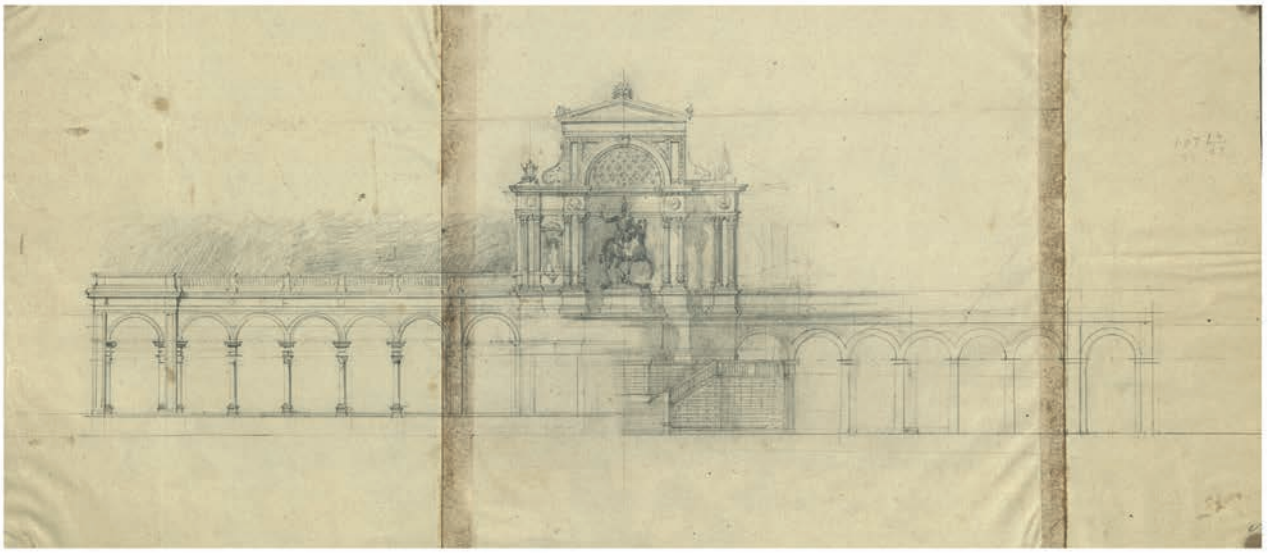
3. Luigi Bisi, *Il battistero di Santa Maria presso San Satiro*, 1860 circa, acquerello su carta, 190 x 140 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (© Comune di Milano. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano. Tutti i diritti riservati)



4. Luigi Bisi, *Schizzo per un progetto della facciata di Santa Maria presso San Satiro*, 1870-1871, matita su carta, 316 x 296 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (© Comune di Milano. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano. Tutti i diritti riservati)







7. Luigi Bisi, *Progetto per il Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1878 circa, matita su carta, 192 x 427 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (© Comune di Milano. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano. Tutti i diritti riservati)

5. Luigi Bisi, *Progetto per il Teatro Sociale I*, 1869 circa, matita, inchiostro e acquerello su carta, 402 x 270 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (© Comune di Milano. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano. Tutti i diritti riservati)

6. Luigi Bisi, *Progetto per il Teatro Sociale II*, 1869 circa, matita, inchiostro e acquerello su carta, 402 x 270 mm, Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (© Comune di Milano. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano. Tutti i diritti riservati)

UN'ARTE MULTIFORME. LA FORTUNA DELL'ORNAMENTO RINASCIMENTALE NELLA MANUALISTICA DELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO

Ariane Varela Braga

Nel 1886 Alfredo Melani, prolifico autore di manuali artistici della Milano di fine secolo, pubblicava un piccolo album illustrato di quaranta tavole cromolitografiche, intitolato *L'Ornamento policromo*, in cui presentava esempi decorativi di otto stili storici. Melani vi descriveva il Rinascimento come un'arte italiana che aveva coltivato la perfezione delle forme e il cui apogeo si collocava tra l'ultimo quarto del XV secolo e la prima metà del XVI. La ricchezza e la varietà dell'ornamento rinascimentale veniva declinata in nove tavole classificate per materiali e tecniche[1]. La sua originalità è messa in mostra in modo esemplare nella splendida tavola dedicata alla terracotta, nella quale Melani ci offre un assemblaggio di vari piatti disposti in un elegante gioco di contrasti e simmetrie, in modo da esaltarne le forme e creare una composizione decorativa autonoma (fig. 1).

Al di là della sua bellezza e dell'abilità tecnica raggiunta dalla riproduzione cromolitografica in quelli anni, l'immagine della tavola evidenzia soprattutto, in modo potente ed efficace, il carattere multiforme dell'ornamento rinascimentale. Un ornamento segnato non solo dalla ripresa dell'antico e da un nuovo rapporto con il modello della natura – visibile sia nella rappresentazione delle figure umane sia nella scelta di elementi più stilizzati – ma anche dallo spazio concesso alla fantasia virtuosa dell'artista, inteso come creatore individuale; e infine dal dialogo mantenuto con altre culture, rilevabile in particolare attraverso i motivi del moresco e dell'arabesco. Questi caratteri rendono l'ornamento rinascimentale un elemento fluido e trasformativo, ed hanno contribuito al suo immenso successo ottocentesco, suscitando al contempo forti critiche da parte di chi aspirava alla creazione di un nuovo stile ornamentale liberato dalla presa del passato.

Sebbene goda di grande visibilità nei repertori storici della seconda metà del secolo, l'ornamento rinascimentale, come la nozione stessa di Rinascimento, appare peraltro un soggetto complesso e sfuggente. Sebbene il termine designasse in origine l'idea di rinnovamento e di rinascita, è nel corso del Ottocento, secolo ossessionato dalle periodizzazioni, che esso si trasforma in uno strumento storiografico autonomo[2]. Nel contesto del presente volume, il mio contributo intende discutere la nozione di Rinascimento attraverso la manualistica dedicata all'ornamento apparsa nella seconda metà del XIX secolo, sulla base di alcuni esempi pubblicati in Francia, Inghilterra e Germania. Si guarderà in particolare alle svariate narrazioni del Rinascimento che si ritrovano nelle pubblicazioni sull'ornamento apparse in Inghilterra a metà Ottocento, al seguito della Great Exhibition del 1851, momento di confronto fertile con modelli storiografici che si stabiliscono attraverso non solo testi a stampa, ma anche dispositivi di mostre e museali. Se diversi studi hanno evidenziato il ruolo fondamentale delle arti applicate e dell'ornamento nello sviluppo della storia dell'arte nella prima metà del secolo, è vero anche il contrario: le riflessioni e le pubblicazioni sull'ornamento apparse a metà Ottocento sono state a loro volta condizionate dal progresso della storiografia, a sua volta ostaggio della teoria dell'arte. L'accostamento e l'illustrazione dell'ornamento rinascimentale ha comportato una costante rielaborazione dei suoi limiti geografici e cronologici, e una ridiscussione del suo valore percepito, in funzione di particolari questioni identitarie o estetiche. Come viene percepito il Rinascimento nei volumi sull'ornamento? E, reciprocamente, che ruolo ha il Rinascimento nel pensiero ottocentesco sul rinnovamento delle arti decorative?

1 Melani 1886, testo della tavola 32.

2 La bibliografia su questo argomento è ampia. Si veda in particolare: Fergusson 1948; Bullen 1994; *Rinascimento. Mito e concetto* 2005; Karge 2015; *The Italian Renaissance* 2018; Vitacca 2020.

Dalla raccolta al repertorio enciclopedico: un nuovo genere editoriale

Nell'Ottocento l'ornamento diventa un elemento fondamentale per la tassonomia degli stili, ma anche una chiave di lettura per intendere le diverse culture. L'ornamento sarà al centro dell'intenso dibattito sul rapporto, ormai problematico, tra arte e industria che s'intreccia con la questione degli stili nazionali. Visto come elemento centrale in una strategia di competizione economica così come di riforma morale, l'ornamento si pone al centro dell'attenzione di molti teorici, artisti ed architetti che ne discutono l'origine, lo sviluppo storico e il ruolo rigenerativo nella cultura contemporanea. Riflessioni che si sviluppano in ambito istituzionale, attraverso la creazione di commissioni e la conduzione d'indagini; in campo didattico, con varie riforme e la creazione di nuove scuole d'arti decorative; in ambito museale, e infine anche editoriale, con la redazione di volumi dedicati all'ornamento storico e all'insegnamento del disegno, affiancata dalla creazione di periodici specializzati. Il tutto in un contesto di continua emulazione e competizione economica, scandito e alimentato dalla sequenza delle mostre universali, in cui i prodotti di quasi tutte le nazioni vengono periodicamente messi a confronto[3].

Il proliferare dell'ornamento è reso possibile anche grazie all'aumento delle pubblicazioni illustrate e la loro diversificazione, frutto di una serie di fattori come la riduzione del costo di produzione della carta e l'affermarsi di nuove tecniche editoriali. Alle collezioni di opuscoli e alle incisioni degli ornatisti di un tempo subentrano gli elenchi, i cataloghi e le riviste di settore che offrono esempi dei più svariati stili, insieme ai repertori di decorazioni d'interni e arredamenti ma anche ai manuali storici, più o meno lussuosi, cosi come i manuali pratici di composizione ornamentale. Una galassia di edizioni riguardanti l'ornamento, le arti decorative applicate o industriali, secondo le fluttuazioni terminologiche dell'epoca, che tutte partecipano, in un modo o nell'altro, alla diffusione di modelli tratti dal Rinascimento, la cui popolarità raggiunge un vertice nella seconda metà dell'Ottocento[4].

Per comprendere la nozione di Rinascimento nelle opere sull'ornamento pubblicate nella seconda metà dell'Ottocento, è necessario in primo luogo precisare le specificità e le ragioni di un particolare genere editoriale, quello dei repertori enciclopedici dell'ornamento. Eredi delle collezioni degli ornatisti del Settecento, offrono ormai raramente motivi originali, ma sono nell'Ottocento essenzialmente costituiti da ornamenti del passato, tratti da una gamma sempre più ampia di stili, derivati dalle scoperte archeologiche diffuse dalle pubblicazioni più recenti. Si tratta in molti casi di un lavoro di seconda mano. I volumi possono essere accompagnati da una lista di tavole o da una breve prefazione che evidenzi l'utilità e l'originalità della selezione, ma sono essenzialmente una collezione di immagini da consumare senza testo o commento, per l'uso dello studente o del professionista. Inizialmente dedicate a un solo stile, il contenuto di queste pubblicazioni diventa nella seconda metà del secolo di carattere enciclopedico, accompagnando l'evolversi del gusto storicista ed eclettico. Formano delle vere e proprie tassonomie dell'ornamento, talora illustrate in cromolitografia, con tavole divise per stile e a volte anche per tecniche o materiali[5].

Allorché il termine Rinascimento viene usato per la prima volta per designare un periodo stilistico autonomo in Francia[6], anche in questo paese appare il primo libro sull'ornamento col titolo di «enciclopedia». L'iniziativa viene presa da Charles-Ernest Clerget, allievo del decoratore Claude-Aimé Chenavard, che intorno al 1840 pubblica una *Encyclopédie universelle d'ornements Antiques*[7]. Composto di ottantaquattro tavole litografate al tratto, nella tradizione di Chenavard, questo volume è privo di testo e presenta una maggioranza di motivi isolati, oltre ad alcuni oggetti e prospetti architettonici. Due anni dopo, lo scrittore britannico Henry Shaw pubblica una *Encyclopedia of Ornament* (1842), con una breve prefazione introduttiva in cui esprime la sua ambizione di collocare i motivi ornamentali in un quadro storico ordinato. In effetti, il volume di Shaw tradisce ancora una tensione tra le pratiche empiriche dei volumi di ornati, classificati secondo criteri tecnici per facilitarne l'uso

3 Su questi temi, si veda Payne 2012; *Ornamento* 2013; Varela Braga 2017; Labrusse 2018.

4 Per un'introduzione generale sulle pubblicazioni che riguardono l'ornamento, si veda: Snodin, Howard 1996; Durant 1986; *Ornements, XVI-XIXe siècle*; Froissart 2015.

5 Varela Braga 2017: 57-67.

6 Karge 2015: 73-42.

7 Il titolo completo è: *Encyclopédie universelle d'ornements Antiques, Grecs, Romains, Egyptiens, Arabe Mauresques, Chinois, Japonais, Persans, Turc, Indiens, Gothiques, Moyen-Age, Rocaille, Nielles, Renaissance, et Modernes, depuis les Gaulois jusqu'au XIX^e siècle.*

da parte degli artigiani, e la volontà di affrontare la questione da un punto di vista concettuale, seguendo da vicino i progressi della storiografia. A partire dalla metà del secolo, i repertori di motivi acquisiranno infatti una sistematicità classificatoria, riflettendo le nuove sintesi della storiografia artistica. Rispecchiano le classificazioni museologiche e le categorizzazioni storico-culturali della storia dell'arte che si diffondono attraverso i manuali di architettura e storia dell'arte, come lo *Handbuch der Kunstgeschichte* di Franz Kugler o lo *Handbook of Architecture* di James Fergusson (1855)[8].

L'ornamento rinascimentale: epoca e stile

Nel 1856 appare un manuale che si situa a metà strada fra saggio teorico e storia dell'ornamento. Intitolato *Analysis of Ornament. The characteristics of styles: an introduction to the study of the history of ornamental art* (1856), è opera di Ralph Nicholson Wornum, bibliotecario e responsabile della collezione di calchi del Dipartimento di Scienze e Arti. Qualche anno prima, Wornum aveva pubblicato *The Epochs of Painting* (1847), un piccolo manuale economico di storia della pittura, privo di immagini, che si inseriva nella tradizione germanica degli *Handbücher* di storia dell'arte, un genere ben accolto nell'Inghilterra dell'epoca[9]. Un'esperienza significativa, perché Wornum si avvicina all'ornamento da storico dell'arte. Tra il 1848 e il 1850, durante una serie di lezioni tenute alla Government School of Design di Londra e in provincia, mette le basi della storia dell'arte ornamentale. Le lezioni costituiscono la base del suo libro, un volume in ottavo illustrato con tavole e xilografie copiate da calchi delle collezioni del Department of Science and Art, disegnate dalle studentesse della classe di incisione femminile. Come nei manuali di storia dell'arte, il contenuto di *The Epochs of Painting* è classificato per «scuole e stili», e disposto in modo da coglierne la continuità storica[10]. Il resoconto è scandito in tre periodi principali, tra Antichità, Medioevo ed Età Moderna, secondo lo schema di derivazione idealistica hegeliana. L'ornamento viene trattato per la prima volta come un fenomeno omogeneo, le cui caratteristiche possono essere ridotte ad alcuni principi formali di base, seguendo la polarità *piatto* e *in volume*[11]. In poche pagine, Wornum vuole offrire uno strumento teorico che permetta al lettore di comprendere e decifrare l'ornamento attraverso i secoli. Wornum spiega così la sua nozione di Rinascimento: «The term Renaissance is used in a double sense: in a general sense implying the revival of art, and specially signifying a peculiar style of ornament, that is, implying both an epoch and a style»[12], ossia come *époque-vecteur* o come *époque-style*, per riprendere la terminologia impiegata da Henrik Karge[13]. Wornum continua:

> The original idea of the *Rinascimento*, or re-birth, which is the literal meaning of the term, was purely architectural; the restoration of classical ornament did not immediately follow the restoration of the classical orders, though this was the eventual result. This is an important consideration, for unless we bear constantly in mind that the original revival was simply that of the classical orders of architecture in the place of the middle-age styles, the apparent inconsistencies we shall meet with in the ornamental details of the Renaissance will be liable to confuse us. The Renaissance styles, therefore, are only those styles of ornament which were associated with the gradual revival of the ancient art of Greece and Rome, which was not really accomplished until the sixteenth century, in that finished style the Cinquecento[14].

In questo passaggio è manifesta la tensione tra la volontà di Wornum d'identificare il Rinascimento come un'epoca e uno stile, e le sue difficoltà nell'affrontare un concetto così fluttuante, non a caso usato talora al singolare

8 Su Kulger, si vedano Karge 2013; *Franz Theodor Kugler* 2010.
9 Griener 2008: 180-185.
10 Wornum 1856: 109.
11 Ivi: 9.
12 Ivi: 87.
13 Karge 2015: 36-37.
14 Wornum 1856: 139-140.

talaltra al plurale. Wornum discute gli stili del Rinascimento, inteso come età del rinnovamento, che suddivide in Trecento, Quattrocento, Cinquecento, Elisabettiano e Luigi XIV, definendo però il «Cinquecento» come «Renaissance as a style», uno stile tuttavia caratterizzato dalla eterogeneità e dalla mescolanza di vari elementi[15].

Wornum non ha dubbi che l'Italia sia la culla degli stili rinascimentali. L'elasticità temporale adottata, e forse l'amicizia con Ruskin, lo porta di collocare le prime manifestazioni del Rinascimento a Venezia, prima di spostare la sua attenzione su Firenze e Roma, città sulle quali si concentrerà la maggior parte dei repertori di ornamento. In effetti, sono pochi gli esempi lombardi nei repertori della seconda metà del secolo. Un'eccezione, degna di nota, è rappresentata da Ludwig Gruner, pittore e incisore di Dresda emigrato a Londra e consigliere artistico del principe Alberto. Nel suo *Specimens of Ornamental Art Selected from the Best Models of the Classical Epochs*, opera realizzata nel 1850 per la School of Design di Londra, Gruner dedicò alcune tavole a dettagli decorativi milanesi e in particolare di ambito stilistico bramantesco (fig. 2). La sua attenzione per l'area lombarda sfocerà nel 1867 nella pubblicazione di *The Terracotta Architecture of North Italy (XIIth-XVth centuries)*[16].

L'ornamento rinascimentale: una geografia a dimensione variabile

Sempre nel 1856 fu pubblicata la prima vera enciclopedia illustrata dell'ornamento: *The Grammar of Ornament* dell'architetto britannico Owen Jones, legato al circolo di Malbourough House e della School of Design di Londra. Opera ibrida, riscontra un successo immediato e viene poi tradotta in francese (1865) e in tedesco (1868)[17]. La *Grammar* offre contestualmente la più ampia raccolta di motivi ornamentali storici mai pubblicata sin allora, un atlante di stili classificati per aree storiche e culturali, e un repertorio generale di composizioni basate su regole geometriche. Al pari di Wornum, Jones intende dare uno sguardo globale alla produzione mondiale e collocare il fenomeno *ornamento* in un quadro storiografico strutturato, attraverso la proposta di cento tavole cromolitografiche e una suddivisione in venti capitoli. In questa tassonomia, Jones distingue fra ornamento rinascimentale e ornamento italiano (figg. 3-4). Il compito della scelta dei motivi per le tavole e della redazione dei testi viene però affidata al suo amico e collaboratore Matthew Digby Wyatt, esperto di arte medievale e conoscitore di arte rinascimentale. Definisce il Rinascimento, nato in Italia nel XV e all'inizio del XVI secolo, come «unquestionably a revival of principles» prima di essere «a literal revival»[18]. L'ornamento italiano, è invece quello primo cinquecentesco delle Logge Vaticane e dei seguaci di Raffaello. Nella sua narrazione, il Rinascimento non si limita tuttavia alla penisola italiana, ma comprende anche i suoi ulteriori sviluppi in Francia, Germania e Spagna. In questo senso, nelle pagine della *Grammar of Ornament*, il Rinascimento viene così presentato non solo come un'epoca e uno stile, ma anche come un periodo culturale omogeneo.

Il punto di vista di Jones e Wyatt non è debitore delle tradizionali collezioni ornamentali, ma rispecchia direttamente la classificazione adoperata due anni prima nella costruzione delle *Architectural Courts* del Crystal Palace di Sydenham: un museo di copie, di ambizione universale, nato dalla ricostruzione dell'originale Crystal Palace di Joseph Paxton, smontato dopo la Great Exhibition di Londra del 1851, e aperto al pubblico nel 1854. Nel nuovo sito, Jones e Wyatt, costruiranno dentro il Crystal Palace una visione ideale della storia dell'arte, in grado di essere facilmente compresa dal grande pubblico, formata da otto sezioni o corti architettoniche. Jones fu responsabile delle corti egizia, greca, romana e moresca; Wyatt curò le corti bizantina, medievale, rinascimentale e italiana. Una catena di stili che era possibile solo nel contesto di un museo immaginario, composto di copie, che Jones e Wyatt avevano commissionato durante un viaggio realizzato attraverso tutta Europa nell'estate del 1852[19].

15 Ivi: 149.
16 Su Gruner, si veda Böckmann 1996.
17 Su quest'opera, si veda Varela Braga 2017.
18 Jones 1856: 110.
19 Si vedano Kenworthey-Browne 2006 e Varela Braga 2017: 33-42.

La *Renaissance Court*, tuttavia, non era concepita come copia fedele di un particolare sito o di un complesso monumentale preciso: era piuttosto un collage di diversi elementi architettonici, ornamentali e scultorei provenienti da varie parti d'Europa, accostati l'uno all'altro (fig. 6). La corte e i suoi contenuti sono descritti nella breve guida allegata, la *Guide to the Renaissance Court*, redatta dallo stesso Wyatt[20]. Concepita come un cicerone tascabile, aveva lo scopo d'accompagnare il visitatore passo a passo attraverso gli ambienti della corte, introducendolo a una nuova realtà. Ma mentre il testo della guida esponeva le diverse caratteristiche d'ogni elemento esposto, la sua provenienza, storia e particolarità artistiche, la corte si presentava come un insieme visivo unitario, che si imponeva allo sguardo dei visitatori. La *Renaissance Court* permetteva loro di compiere un duplice viaggio, nello spazio e nel tempo, secondo un itinerario fisico e visuale reso possibile da una messa in scena teatrale della storia. Un dispositivo che atteneva alla spettacolarità più che alla scienza, mirato a produrre gratificazioni sensoriali, impressioni pittoresche, che va paragonato a fenomeni di divulgazione culturale di massa dei tempi, come il *panorama*[21]. Allestita sei anni prima della pubblicazione della celebre *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860), di Jacob Burckhardt, la Renaissance Court di Sydenham congegnava una narrazione del Rinascimento come periodo culturale omogeneo. Vista da centinaia di migliaia di visitatori nella seconda metà del XIX secolo, la sua importanza per la diffusione della nozione di Rinascimento non può essere sottovalutata, ma resta ancora tutta da studiare.

Il progetto delle *Architectural Courts*, che tenne impegnato Jones negli anni immediatamente precedenti l'uscita della *Grammar of Ornament*, avrà in ogni caso un impatto importante sulla struttura dell'opera, costituendo un caso esemplare dello stretto rapporto tra volume stampato e dispositivo museale. Di fatto, nella *Grammar*, le sezioni sull'ornamento del Rinascimento e quello italiano saranno curate non da Jones – poco interessato a questa espressione stilistica – ma da Wyatt.

L'idea di un Rinascimento come periodo culturale omogeneo, offerta da Sydenham e sviluppata nella *Grammar of Ornament*, non sarà condivisa nei volumi degli autori che seguiranno, i quali preferiranno proporre una divisione per nazioni, frutto anche dell'evoluzione del contesto politico del secondo Ottocento. Nell'*Ornement polychrome* di Auguste Racinet, la prima serie del quale viene pubblicato tra il 1869 e il 1873, sarà soprattutto il Rinascimento francese ad interessare l'autore, sebbene molto spazio sia concesso anche a quello italiano: così, la prima tavola di ambito rinascimentale illustra esempi tratti dalle *Heures de Rouen* del 1503. Qualche anno dopo, il tedesco Heinrich Dolmetsch nella sua *Der Ornamentenschatz: ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen* (1883) costruirà una suddivisione nazionale del Rinascimento, distinto fra italiano, francese e tedesco. Un modello successivamente importato in Italia tramite il volume di Giuseppe Mendel, *Il Tesoro dell'ornato* (1886-1888), che ne costituisce una replica diretta.

L'ornamento rinascimentale: una temporalità elastica

Sebbene i suoi confini cronologici rimangano fluidi, l'ornamento rinascimentale viene di solito identificato con i motivi del XV e XVI secolo, raggruppati sotto la terminologia anch'essa fluttuante di Rinascimento, Cinquecento, oppure ornamento italiano. Wornum, ad esempio, lo fa già iniziare nel Trecento, che descrive come uno stile di transizione o negativo, la cui particolarità è costituita da «its exclusion of certain hitherto common ornamental elements»[22]. Al contrario, il Quattrocento rappresenta un Rinascimento *positivo*, perché comporta l'introduzione di nuovi modi ed elementi, come l'imitazione della natura, l'invenzione di motivi come il cartiglio, l'introduzione delle grottesche e dell'arabesco. Va notato che nel lavoro di Wornum l'uso degli aggettivi *positivo* e *negativo* non denota ancora un giudizio di valore, ma piuttosto una sottrazione o un'aggiunta di elementi. La narrazione proposta da Wornum rafforza ad ogni modo il legame tra Rinascimento e Medioevo, come farà Walter Pater qualche anno dopo in *The Renaissance* (1873). Questa visione di un lungo Rinascimento emerge

20 Wyatt, Waring 1854.
21 Piggott 2004: 24; Varela Braga 2017: 46-47.
22 Wornum 1856: 89.

in diversi repertori e manuali britannici della fine del XIX secolo, come *The Birth and Development of Ornament* (1894) di Frederick Edward Hulme, che definisce il Rinascimento come un periodo caratterizzato da tre stili consolidati «from their dates, as the Trecento, Quattrocento, and the Cinquecento»[23]. Al contrario, John Ruskin, si propone di stabilire il Rinascimento come momento di rottura con il mondo medievale, creando una frattura non ricomponibile a cui si intrecciano dimensioni estetiche, stilistiche, sociali e morali[24].

In ogni caso, nel bene e nel male, il Rinascimento è quello che apre l'era moderna, e proprio per questo l'ornamento rinascimentale sembra essere il più adatto e desiderabile per la contemporaneità. Gli editori de *L'ornement polycrhome* di Racinet, Ambroise et Hyacinthe Firmin Didot, lo mettono in luce nell'introduzione dell'opera, là dove spiegano d'aver voluto offrire al pubblico un volume che:

> tout en donnant aux enseignements si précieux des arts antique et oriental la place qui leur est due, nous en assignerions une très importante à l'élément pratique et moderne; et, en effet, sur cent planches dont se compose l'ouvrage, cinquante ont été consacrées aux arts de la Renaissance et des dix-septième et dix-huitième siècles[25].

La nozione di Rinascimento come stile si affianca quindi alla concezione tradizionale di vettore epocale, la cui origine è la rinascita delle arti e delle lettere che porta alla cultura dell'epoca moderna. Così, l'ornamento rinascimentale può facilmente estendersi fino alla fine del XVIII secolo, e persino all'inizio del XIX secolo. Gli esemplari storici vengono talvolta confusi con la produzione contemporanea, con ornamenti rinascimentali e neorinascimentali che convivono e si alternano nella stessa tavola. Troviamo un esempio di questa pratica negli *Examples of Ornament* di Joseph Cundall, dove un motivo designato come «modern adaptation of the Renaissance style by A. Carrier» si infiltra nella tavola del Rinascimento[26] (fig. 5). L'accostamento tra neorinascimento e Rinascimento, che deriva dalla sfera della pratica architettonica e decorativa[27], appare qui filtrato attraverso l'ambientazione museale di Cundall, dato che il motivo di Carrier è tratto da un oggetto del Museum of Ornamental Art di Marlborough House, a Londra.

Se l'ornamento rinascimentale è moderno, lo è anche perché implica un rapporto di superiorità rispetto alle produzioni precedenti, da cui si allontana. In questo senso, Wornum sottolinea che il Rinascimento dovrebbe essere visto più come una combinazione di stili precedenti che come la rinascita di uno stile particolare[28]. Il Rinascimento è per lui un «first example of selection», e i decoratori del Rinascimento sono i primi maestri di arte ornamentale dopo l'età classica[29]. Lo stesso modo di pensare si ritrova in Racinet, il quale osserva che: «Nous y trouverons, en ce qui touche l'ornement, avec certaines inventions de types nouveaux, l'empreinte d'un génie supérieur dans l'emploi et la coordination de ceux empruntés à l'antique, à l'Orient, aux arts nationaux de l'Occident européen»[30]. Così, mentre l'ornamento rimane l'arte senza nome per eccellenza, il Rinascimento pone l'accento sull'artista creativo. È il momento aureo della collaborazione tra le diverse forme d'arti, personificate attraverso le figure dei migliori artisti, in particolare da Raffaello, artista dal genio eclettico, abile in tutti i campi. Con il Rinascimento, l'ornamento non può fare a meno di acquisire un'individualità. Quando i repertori di motivi ornamentali ottocenteschi affrontano l'ambito rinascimentale, è impossibile ignorare i nomi di Ghiberti, Brunelleschi, Cellini, Raffaello e molti altri. Questo vale anche per opere più teoriche, come la *Grammar of Ornament* di Jones, in cui il capitolo dedicato al Rinascimento passa da una storia dell'ornamento come storia impersonale delle forme, a una storia dell'ornamento che passa attraverso i più grandi nomi delle arti.

23 Hulme 1894: 212.
24 Titlebaum 1976; Hinojosa 2009; Wheeler 2014: 19-69.
25 Racinet, 1869-1873: 3.
26 Cundall 1855: 17.
27 Karge 2015: 45.
28 Wornum 1856: 156.
29 *Ibidem*.
30 Racinet 1869-1873: 40.

Il Rinascimento e le grammatiche dell'ornamento

Se il successo dell'ornamento rinascimentale può essere facilmente misurato dalla crescente importanza attribuitagli nei repertori pubblicati nella seconda metà dell'Ottocento, ne va diversamente per le riflessioni teoriche sviluppate intorno all'ornamento.

L'opposizione tra storia e grammatica dell'ornamento è stata ben evidenziata da Rémi Labrusse: mentre i repertori storici guardano al passato, le grammatiche tendono al futuro, adottando un approccio generativo mirato a rinnovare la produzione ornamentale, portando così alla creazione del nuovo stile tanto auspicato fin dall'inizio del XIX secolo[31]. Prima fra tutte, la *Grammar of Ornament* (1856) di Owen Jones, il cui successo era stato assicurato dalle magnifiche lastre cromolitografiche, ma la cui ambizione primaria era quella di combattere lo storicismo affermando l'ornamento come linguaggio formale basato sulle leggi della natura, governato dal potere strutturante della geometria attraverso le regole della disposizione, della simmetria e della proporzione[32]. Nella sua prefazione, Jones scrive:

> I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which, as expressive of other wants when this transplanted, as entirely fails[33].

Mentre Wornum concepiva l'ornamento come un fenomeno storico che evolve nel tempo, Jones cercava di stabilire una teoria universale fondata su principî atemporali. L'analogia grammaticale implicava un sistema generale di regole, dotate di una propria logica interna, sotteso all'ornamento. Jones presentò tali regole in una lista di 37 assiomi («propositions») che introduceva il libro, intitolati «General principles in the disposition of form and colour, in architecture and the decorative arts»[34]. Questo elenco illustra il tentativo di ridurre l'immensa diversità della produzione ornamentale a una serie di regole generali, trattando l'ornamento come un sistema normativo coerente e scientifico. Al centro del pensiero di Jones c'era l'idea che l'architetto e l'ornatista (in contrapposizione all'artista) non debbano lavorare a imitazione delle forme naturali, ma come la natura. In altre parole, l'ornatista deve imparare ad applicare le leggi generali dell'ordine e dell'armonia, e le regole matematiche e geometriche che le governano, come elencato nell'introduzione.

Una tale analisi era corroborata dal modo in cui i motivi erano presentati, cioè staccati dal loro contesto originario, annullando così il rapporto ornamento e supporto, allontanandolo dalla tradizionale dialettica tra utile e superfluo, e spostando l'attenzione sul motivo stesso, sul gioco di forme e colori. L'ornamento poteva quindi essere concepito come una combinazione regolata di elementi incorporei e bidimensionali, di motivi disincarnati, secondo la felice formulazione di Isabelle Frank[35].

Lo stesso intento si ritrova sia nella *Grammatik der Ornamente* (1874) di Eduard Jacobstahl, sia in Jules Bourgoin, allievo di Eugène Viollet-le-Duc, che nella sua *Théorie de l'ornement* (1873) e nella successiva *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880), vuole promuovere la nascita di un nuovo sistema ornamentale. In queste grammatiche, o teorie dell'ornamento, non si tratta più di fornire modelli di ornamento storico per le arti applicate, ma di portare all'identificazione di tratti e principi elementari di composizione astratta, regole generali valide per tutte le forme di ornamento, che troveranno il loro corrispettivo operativo in iniziative editoriali di carattere più pratico, come i volumi di Lewis Day, *The Anatomy of Pattern* (1887), *The Planning of Ornament* (1887), e *Pattern Design* (1903).

31 Si veda ad esempio: Labrusse 2016 e 2018.
32 Varela Braga 2017.
33 Jones 1856: 1.
34 Ivi: 5-8.
35 Frank 2001: 77-99.

Tali posizioni vanno ovviamente viste nel contesto delle riforme del design e delle arti applicate che hanno attraversato il secolo, prendendo sempre più vigore negli ultimi decenni. L'intento è di liberare l'insegnamento decorativo dalla morsa delle belle arti, introducendo i metodi astratti e geometrici propri del design industriale. Tentativi simili erano stati fatti in Germania, Inghilterra e Francia nella prima metà del secolo, ma si erano poi consolidati, ad esempio nell'insegnamento centralizzato del Department of Science and Art di Londra, legato al cosiddetto sistema di South Kensington. Oppure in Francia, con le riforme dell'educazione al disegno introdotte sotto la Terza Repubblica, il cui scopo era migliorare la produzione industriale e artistica attraverso un'educazione precoce e diffusa[36]. In questo contesto, il Rinascimento poteva diventare un contro-modello per l'ornamento: un Rinascimento non più considerato come un'età dell'oro, ma un'epoca in cui si era rafforzata la gerarchia tra arti maggiori e minori, in cui si era privilegiata la raffigurazione naturalistica, portando all'introduzione forzata della rappresentazione figurativa in contesti che non la ammetteva, e favorendo la mescolanza di regimi stilistici.

Ci troviamo quindi di fronte a una tensione fra l'apprezzamento di una produzione artistica ammirevole e il giudizio negativo sul relativo ornamento, che può assumere la forma di una condanna morale – non lontana dall'avversione di Ruskin – o addirittura di irragionevole idiosincrasia. Come ammise Christopher Dresser, forse l'erede più diretto di Owen Jones, nel suo libro *Principles of Decorative Art* (1873):

> I confess that all Renaissance ornament, whether developed under the soft sky of Italy (Italian ornament), in more northerly France (French Renaissance), or in our own soil (Elizabethan, or English Renaissance) fails to awaken any feeling of sympathy in my breast; and that it, on the contrary, chills and repels me. I enjoy the power and vigour of Egyptian ornament, the refiment of the Greek, the gorgeousness of the Alhambra, the richness of the Persian and Indian, the quaintness of the Chinese and Japanese, the simple honesty and boldness of the Gothic; but with the coarse Assyrian, the haughty Roman, and the cold Renaissance, I have no kindred feeling– no sympathy[37].

Il Rinascimento come anti-modello

Al di fuori di questi aspetti morali, il problema posto dall'ornamento rinascimentale per i riformatori britannici del design può essere riassunto in due punti. Il primo è il suo rapporto con la natura, il secondo è il suo rapporto con le forme artistiche del passato.

Il Rinascimento ha cercato di copiare troppo immediatamente la natura, diventando in tal modo qualcosa che andava oltre l'ornamento: l'introduzione della figura umana o un rilievo troppo scultoreo hanno fornito all'ornamento caratteristiche troppo naturalistiche, avvicinandolo così alla scultura o alla pittura. Per chi invece cercava di definire l'ornamento come un'arte a sé stante, rivolta alla produzione seriale e industriale, questi elementi naturalistici furono interpretati come problematici. Ciò spiega il più influente dei concetti proposti da Jones, ovvero quello relativo all'uso convenzionale degli oggetti naturali: la proposizione numero 13, il mantra dell'architetto britannico; «Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate»[38]. Questo principio, che egli considera «universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines», pone l'ornamento come il risultato di un processo di semplificazione e razionalizzazione che ne enfatizza la struttura geometrica, regolare e simmetrica[39]. Un ornamento non mimetico che si adatta alle esigenze di una produzione meccanizzata e sempre più industrializzata, in cui domina la ripetizione seriale. Per questo l'ornamento non deve copiare gli esempi della natura, ma seguirne i principi, non *natura naturata* ma *natura naturandi*.

36 Si vedano Brett 1986; D'Enfert 2003.
37 Dresser, 1873: 13.
38 Jones 1856: 6.
39 *Ibidem*.

Ed è proprio per questo che molti teorici dell'ornamento si rivolgono all'arte islamica. Si tratta di una preferenza concettuale, perché l'ornamento islamico è l'erede dell'arte greco-romana, le cui forme ha saputo trasformare in modo del tutto originale. Non si tratta quindi di un'arte «straniera», ossia estranea all'Occidente. È però un'arte che illustra un rapporto con il passato molto diverso da quello offerto dal Rinascimento. L'ornamento islamico, che ha avuto origine nel substrato greco-romano, è stato in grado di staccarsi da esso per dare origine a forme decorative chiaramente originali. Per molti, come Owen Jones, Adalbert de Beaumont, or Jules Bourgoin, è stato il modello di ornamento da seguire per raggiungere una nuova autentica creatività.



1. Alfredo Melani, *Vari tipi di faentini, Arte del Rinascimento*, in *L'Ornamento policromo*, Milano, Hoepli, 1886, tav. 38

2. Ludwig Gruner, *Dettagli dell'abside di Santa Maria delle Grazie a Milano*, in *Specimens of Ornamental Art*, London, McLean, 1850, tav. 56

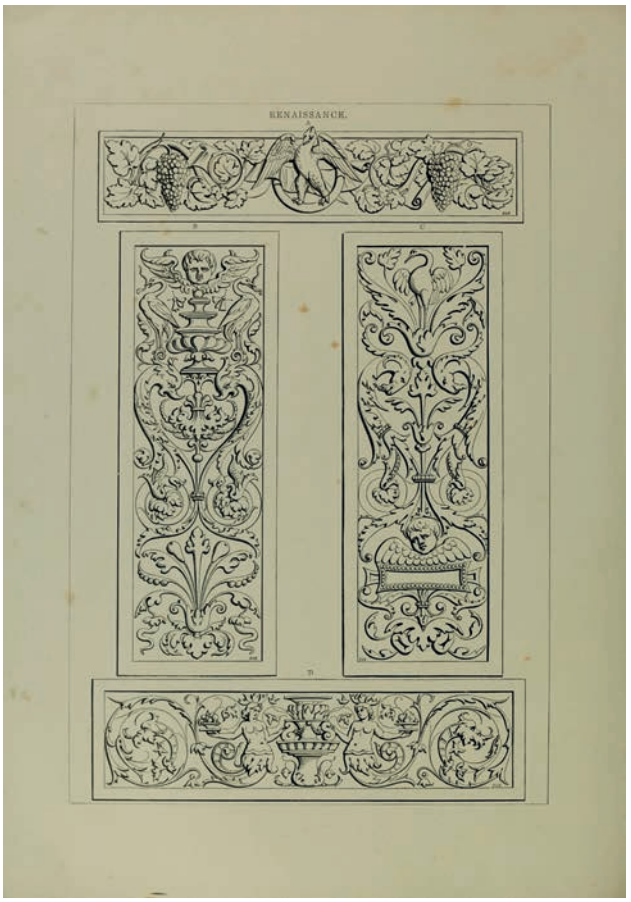


3. Owen Jones, *Renaissance ornament*, in *The Grammar of Ornament*, London, Quaritch, 1910, tav. 1



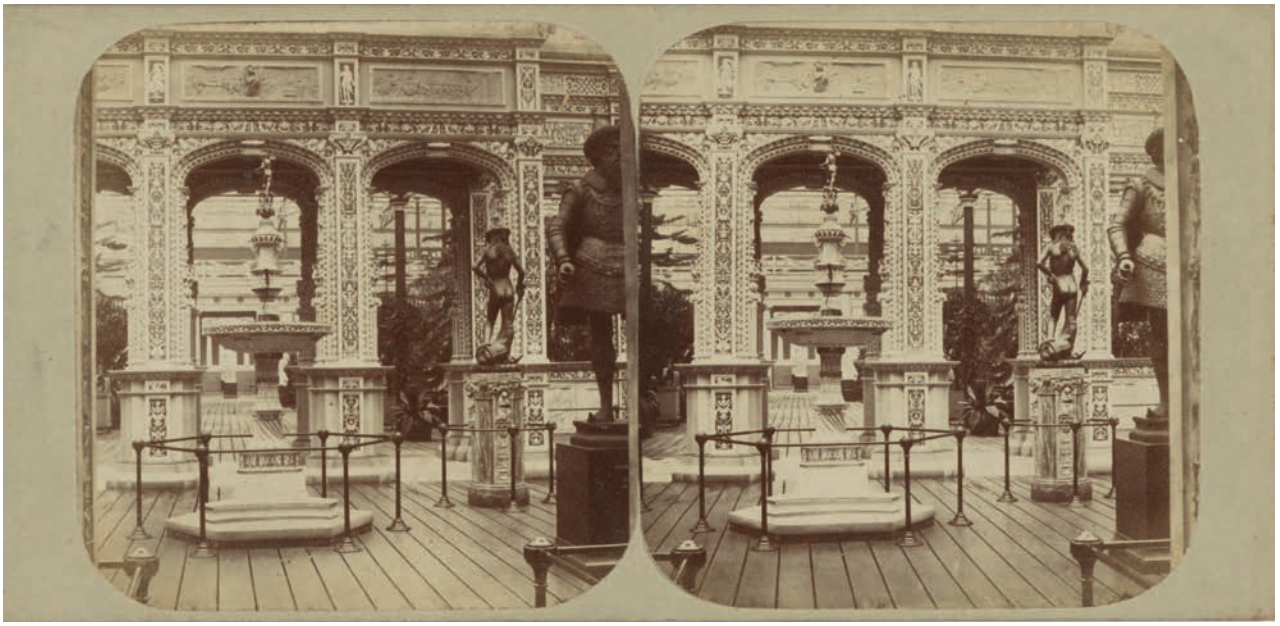


4. Owen Jones, *Italian ornament*, in *The Grammar of Ornament*, London, Quaritch, 1910, tav. 3



6. Joseph Cundall, *Renaissance*, in *Examples of* Ornament, London, Bell and Daldy, 1855, tav. 17

5. Negretti & Zambra, *Crystal Palace, Sydenham, The Renaissance Court*, fotografia stereografica, 1859, Melbourne, National Gallery of Victoria



DA LÉON DUFOURNY A PAUL MARIE LETAROUILLY: RISCOPRIRE I DISEGNI ORIGINALI DEGLI ARCHITETTI DEL RINASCIMENTO, TRA FINE SETTECENTO E PRIMO OTTOCENTO*

Antonio Brucculeri

L'attenzione rivolta all'architettura del Rinascimento nell'Ottocento è direttamente legata al rinnovato interesse per i documenti grafici, considerati come un mezzo indispensabile per comprendere la genesi progettuale degli edifici ma anche il sistema di riferimenti elaborato attraverso lo studio delle rovine di Roma antica. Gli architetti francesi in viaggio nella penisola, *pensionnaires* dell'Accademia di Francia o in trasferta a proprie spese, rivolsero la loro attenzione ad un insieme di corpus grafici destinati a diventare un inedito strumento di indagine sulla storia dell'architettura rinascimentale. Fin dalle prime battute, il loro sguardo si è concentrato sulla collezione del Gabinetto di disegni e stampe della Galleria degli Uffizi, rapidamente implementata grazie alle diverse acquisizioni avvenute tra la fine degli anni settanta e novanta del Settecento.

Séroux d'Agincourt e Dufourny: premesse del rinnovato interesse per i disegni originali

Il debutto dell'interesse per i disegni rinascimentali d'architettura si intreccia con le fasi di preparazione del vasto progetto dell'*Histoire de l'art par les monumens* che Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt intraprese fin dalla fine degli anni settanta del Settecento, non appena giunto a Roma[1]. Séroux aveva esplicitamente indicato l'utilità documentaria del calco su carta traslucida, dettagliandone le modalità nel commento alle tavole della sua pubblicazione dedicate alle miniature del codice Vaticano Latino 3226 di Terenzio, consultato e studiato presso la Biblioteca vaticana[2]. Durante le fasi di preparazione dell'*Histoire de l'art*, la questione si era posta anche a proposito della restituzione documentaria dei progetti di architettura. Il fatto di raccogliere copie di piante di difficile reperimento, come quelle della Rotonda di Santa Maria degli Angeli a Firenze[3] o dell'area absidale di Santa Maria della Consolazione a Todi, di cui rimane traccia tra le carte di Séroux[4], mostra inequivocabilmente il suo interesse per i disegni originali di architettura come documenti da riprodurre con rigore.

Nel *Discours préliminaire* che introduce la sua *Histoire de l'art*, Séroux metteva in particolare l'accento sull'importanza della raccolta di disegni di architettura appartenuta a Pierre Jean Mariette, da lui acquistata nel 1775 e poi venduta agli Uffizi nel 1798[5]: una raccolta che permetteva di comprendere e restituire con chiarezza la storia della rinascita artistica, terza fase del compendio storiografico costituito di testo e immagini, elaborato da Séroux. Inclusa nella sezione dedicata all'*Architecture*, la tavola LVI del tomo IV dell'*Histoire de l'art*, ottenuta dall'incisione dei calchi su carta traslucida dei rilievi originali di un capitello e della cornice di una trabeazione antichi[6], traduce concretamente la possibilità di «composer cette série de dessins originaux des

* *Questo saggio anticipa alcuni aspetti del capitolo* Le dessin original comme outil d'étude de l'architecture de la Renaissance. Autour du projet d'un ouvrage de fac-similés par Paul Marie Letarouilly *all'interno del nostro volume* Les Français et la Renaissance: idées et représentations de l'architecture, 1760-1880*, Berlin-Boston, De Gruyter, marzo 2024.*

1 Séroux d'Agincourt 1810-1823. Vedi Miarelli Mariani 2005a; Mondini 2005. Da ultimi: *Séroux d'Agincourt* 2017 e *Séroux d'Agincourt* 2019.

2 Vedi Miarelli Mariani 2017: 26-27. Séroux lo indica come il manoscritto Vat. lat. 3868, cfr. Séroux d'Agincourt 1810-1823, II: 57-58.

3 «Originale di Brunellesco esistente presso i Monaci degli Angeli di Firenze, e supplito dove manca questo per essere guasto dal tempo, con un disegno fatto già da Gherardo Silvani, esistente presso il Sen[ato]re Gio[van]ni Nelli». Vedi la copia del disegno: Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), ms. Vat. lat. 13480, f. 236r.

4 Quest'ultima pianta, come si deduce dalle annotazioni sulla copia originale, era stata fornita a Séroux d'Agincourt dal cappellano della chiesa, Francesco Gentili. Cfr. BAV, ms. Vat. lat. 9839, f. 37r.

5 Vedi *La vente Mariette* 2011.

6 Cfr. Donetti 2016: 124-125. Si tratta di disegni appartenuti a Séroux, oggi conservati al Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi (U 1321 e 1620 A).

grands maîtres, plus précieux encore que les estampes» evocata dallo stesso Séroux[7]. Non abbiamo prove per confermare che quest'ultimo coltivasse l'idea di un progetto globale riguardante i disegni acquistati alla morte di Mariette. Tuttavia, appare plausibile l'ipotesi di una campagna di lucidatura di questi disegni ad opera degli architetti che contribuirono all'elaborazione delle tavole della sua pubblicazione[8]. Tra questi, il nome di Léon Dufourny si impone in modo particolare. Tra i più stretti collaboratori di Séroux[9] ed intenzionato, egli stesso, ad approfondire la comprensione del legame tra l'Antico e l'architettura rinascimentale, Dufourny si era posto, tra il 1784 e il 1792, il problema di studiare e restituire su carta da lucido alcuni disegni originali conservati presso diverse biblioteche a Roma, Siena e Palermo. Il *recueil* di calchi conservato oggi nelle collezioni della biblioteca dell'École des beaux-arts di Parigi, attesta in particolare il suo interesse pionieristico per i disegni del codice sangallesco Barberiniano Latino 4424 e dei taccuini senesi S IV 7 e S IV 8, nonché per la documentazione grafica risalente al XVI secolo, raccolta nel codice appartenuto a Sebastiano Resta, consultato presso la biblioteca del Senato di Palermo[10]. L'esame dei calchi colpisce per la prevalente giustapposizione degli stessi all'interno dei fogli, orientata da riflessioni su tipologie e forme architettoniche confrontabili piuttosto che da una sistematica analisi filologica.

Talvolta del tutto arbitrari, i criteri di associazione dei soggetti copiati seguivano in gran parte una logica esplorativa: Dufourny compulsava i disegni di diverse architetture e rovine antiche, alla ricerca di modelli da riunire per formare veri e propri repertori figurativi, come nel caso dei numerosi capitelli antichi copiati e comparati a partire da diversi fogli del taccuino senese attribuito a Giuliano da Sangallo[11] (fig. 1). Logiche legate a criteri diversi, come ad esempio la prossimità geografica, non impedivano comunque il carattere empirico e estemporaneo del calco. In un foglio, ad esempio, Dufourny compose i calchi delle vedute della Porta Palatina di Torino e della Torre di Boezio a Pavia, e al tempo stesso riprodusse la copertura di quest'ultima a fianco del suo alzato, poiché la totalità del disegno non rientrava nel formato del foglio[12]. Alcuni dei calchi eseguiti da Dufourny a Palermo illustrano, d'altra parte, un'evidente ricerca di fedeltà nella riproduzione dei disegni. Questa ricerca è avvalorata dalla trascrizione delle didascalie e dalla preoccupazione di fornire delle attribuzioni, come nel caso dello studio parziale per la volta della cappella del palazzo Farnese di Caprarola[13], anche se tale accuratezza e precisione continuano a non escludere la pratica di riunire, anche in maniera casuale, diversi calchi sullo stesso foglio. In questo senso va sottolineata, ad esempio, la libertà con cui Dufourny compone i calchi dei disegni di Luzio Luzzi e Antenore Ridolfi (attribuiti da Resta a Ignazio Danti), fino a lucidare al contrario il secondo disegno. O ancora, la disinvoltura con cui inscrive l'uno nell'altro i calchi di due disegni: lo studio di un altare (anch'esso attribuito a Luzzi) e quello di una trabeazione (che Dufourny attribuiva a Vignola) tratta da un foglio di disegni di trabeazioni e cornici antiche, riconducibile alla cerchia di Francesco di Giorgio Martini[14].

Dufourny si interessò d'altra parte anche ai disegni di architettura conservati a Firenze. Se già nel novembre 1782 l'architetto François Jacques Delannoy aveva provato particolare interesse per la visita, agli Uffizi, di una «salle qui renferme beaucoup de desseins de grand maître»[15], Dufourny, presente nella capitale toscana un decennio più tardi, tra l'autunno del 1793 e l'estate del 1794, segnalava, più precisamente, «la découverte que j'ai faite dans le recueil de dessins du Gd Duc de plusieurs volumes contenant des dessins d'architecture de Bramante, Bald. Peruzzi, Vasari, mais surtout des Sangalli, Giuliano et Antonio il Giovine»[16]. Egli aveva sot-

7 Séroux d'Agincourt 1810-1823, I: iij.

8 Vedi Miarelli Mariani 2005a: 144-145. L'analisi di Miarelli Mariani è in realtà ancorata ai disegni di architetture medievali. Cfr. Miarelli Mariani 2005b: 132-207.

9 Cfr. Sécherre 2001. Più recentemente: Aurigemma 2019; Brucculeri 2021.

10 Prosperi Valenti Rodinò 2007.

11 Léon Dufourny, calchi di disegni di capitelli di Giuliano da Sangallo (BAV, ms. Barb. lat. 4424, ff. 12v, 13r e 16v), Collections de l'ENSBA (École nationale supérieure des beaux-arts, Paris), PC 22230, f. n.n.

12 Cfr. ivi. Per i disegni originali ricalcati da Dufourny, vedi BAV, ms. Barb. lat. 4424, ff. 15v e 43r.

13 Dufourny riprende e amplia l'annotazione di Sebastiano Resta («Credo per la Capella di Caprarola»), facendo riferimento a «Ignazio Danti nella prospettiva del Vignola, p. 86». Cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2007: 86, 88-89.

14 Cfr. ivi: 298-301.

15 Bibliothèque de l'Institut de France (BIF), ms. 1925, ff. 20-21, ora in Delannoy 2017: 767.

16 Vedi la minuta della lettera inviata da Firenze all'abate Angelo Comolli il 7 giugno 1794, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine

tolineato l'enorme interesse che questa scoperta gli aveva procurato e la sua impazienza di procedere all'esame minuzioso dei fogli in questione[17]. Rivolgendosi al suo interlocutore, l'abate Angelo Comolli, impegnato nella preparazione di una monografia sulla storia della fabbrica del Pantheon dopo la pubblicazione dedicata alla vita di Raffaello[18], Dufourny argomentava l'interesse del disegno di Antonio da Sangallo relativo a quest'edificio, accompagnato dalla lettera di quest'ultimo al nipote Francesco[19]. Ma non è tutto. Precedentemente copiato da Charles Percier durante il suo passaggio a Firenze nel 1791, il disegno U 314A raffigurante la pianta di Villa Madama diventava, per Dufourny, una prova esemplare del valore documentario del fondo di disegni che stava consultando agli Uffizi[20]. Se egli ne attribuì, a ragione, la paternità ad Antonio da Sangallo il Giovane, non esitò d'altra parte a definirlo come «le morceau le plus précieux qui m'ayent [sic] fourni mes recherches»[21] e a farne il nucleo di un pionieristico progetto di riprodurre e pubblicare una selezione dei disegni di architettura conservati presso gli Uffizi[22]. Negli stessi anni, diversi esempi illustrano il diffondersi di un interesse per i disegni originali come repertorio di modelli. È il caso dell'acquisto sul fiorente mercato d'arte romano, da parte dell'amico e compagno di viaggio di Percier, Pierre François Léonard Fontaine, di una raccolta di disegni dall'Antico non autografi appartenuti a Palladio[23] oppure dei calchi di disegni effettuati durante il suo soggiorno in Italia da un allievo di Percier, Achille Leclère, utilizzati in seguito a scopo didattico nel suo atelier[24]. Altre manifestazioni precoci della consapevolezza del valore documentario del disegno originale di architettura si impongono nello stesso tempo, come dimostra l'indagine sull'opera architettonica di Jacopo Barozzi da Vignola condotta da Louis Hippolyte Lebas e François Debret[25].

La presa di coscienza del valore documentario dei disegni dei «grands maîtres» e l'idea di studiarli e riprodurli con metodi comparabili a quelli già adottati nel campo delle scienze naturali, condussero in effetti, tra gli anni trenta e quaranta dell'Ottocento, all'ambizioso progetto di pubblicazione di disegni in facsimile che un altro allievo di Percier, Paul Marie Letarouilly, elaborò parallelamente alla sua nota impresa editoriale, gli *Édifices de Rome moderne*, pubblicati a fascicoli dal 1826 al 1857[26].

(AN), Fonds Daru, 138AP/212. Dufourny fu, con evidenza, uno dei corrispondenti di Comolli per la realizzazione dell'impresa editoriale della sua *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed arti subalterne*, il cui primo tomo era stato pubblicato a Roma (Stamperia Vaticana) nel 1788.

17 «Je n'ay [sic] pu résister à cette sorte d'étude et à l'envie de les examiner attentivement» aggiungeva Dufourny nella minuta della lettera inviata a Comolli, citata nella nota precedente.

18 Comolli 1790, 1791[2].

19 Nella sua lettera Dufourny evocava «une partie de la lettre d'Antonio S.Gallo relative à la Rotonde [il Pantheon, ndr] dont je vous avais parlé dans ma dernière» e faceva chiaramente allusione al fatto di aver effettuato un calco di questo disegno: GdsU (Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi, Firenze), U 307A.

20 Christoph Luitpold Frommel ha segnalato per primo l'esistenza di una copia del disegno GdsU 314A. Vedi BIF, ms. 1009, p. 27, f. 42, cit. in C.L. Frommel 1994, nota 2: 51. Vedi, più recentemente, S. Frommel 2010: 66-67 e S. Frommel 2017: 13-40, in particolare 16-20.

21 Minuta di lettera di Dufourny a Comolli (Firenze, 8 luglio 1794), AN, Fonds Daru, 138AP/212.

22 «Je compte aussitôt en arrivant à Paris publier ce morceau ainsi que les plus intéressants de ce que j'ai recueilli dans cette précieuse collection dans laquelle je puiserais davantage» proseguiva Dufourny rivolgendosi a Comolli nella minuta di lettera dell'8 luglio 1794, precedentemente citata.

23 Si tratta del cosiddetto codice Destailleur B, dal nome dell'architetto francese che ne divenne proprietario nel secondo Ottocento. Vedi l'ipotesi della sua introduzione sul mercato antiquario di Roma ad opera di Francesco Muttoni, in Lanzarini, Martinis 2015: 43-44. Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande indicava il mercato d'arte a Roma come la terza forza economica dello stato della Chiesa, cfr. Coen 2013: 91.

24 È il caso, ad esempio, della pianta di palazzo ridisegnata da Charles François Chatenet o di ospedale inserita da Georges Eugène Lemonnier-Delacroix. Cfr. *Recueil d'architecture lithographié en l'année MDCCCXXVI*, copia appartenuta a Prosper Morey, allievo dell'atelier Leclère, Archives municipales de Nancy (AMN), 115 Fi 1/30 e 99.

25 Cfr. D'Amia 2007: 34-38, in particolare p. 38, dove si menziona il disegno originale dell'alzato di palazzo Bocchi a Bologna, ricalcato da Lebas (Collections de l'ENSBA, EBA 3626). Vedi anche D'Amia 2023.

26 Vedi la lettera senza data (prima metà degli anni 1850) del libraio londinese John Weale a Letarouilly, nella quale richiedeva l'invio del «prospectus of your new work on Palladio & others, that you mentioned to me when I had the pleasure of calling upon you in Paris» (BIF, ms. 2481, f. nn.). Vedi la descrizione di questo progetto editoriale in Lance 1855: 7, pubblicata insieme al necrologio dell'architetto nell'*Encyclopédie d'Architecture* (XI, novembre 1855, col. 166-170). I «trois portefeuilles in-folio» di disegni ai quali faceva allusione Lance, corrispondono ai mss. 4383, 4384 e 4385 della Bibliothèque de l'Institut de France. Questi manoscritti raccolgono i lucidi di disegni originali realizzati in larghissima parte agli Uffizi, ma anche presso la Biblioteca comunale di Siena e la Biblioteca del Senato a Palermo. In merito all'interesse per i metodi di classificazione delle scienze naturali, va sottolineato che tra le carte di Letarouilly si conserva, riconducibile agli anni della sua formazione, una serie di calchi di tavole di botanica che abbiamo potuto identificare con disegni estratti dal trattato manoscritto di Charles Plumier: *Botanicum americanum* (1689-1697), citati da Lamarck nel suo compendio di botanica per l'*Encyclopédie méthodique* (1783), certamente consultati presso il Muséum d'histoire naturelle di Parigi. Cfr. BIF, ms. 2476.

Riprodurre i disegni in facsimile: un progetto editoriale incompiuto di Letarouilly

Letarouilly fece della pubblicazione di una raccolta di disegni in facsimile il punto culminante delle sue indagini sull'architettura rinascimentale italiana. Questo progetto editoriale finì con l'acquistare una propria autonomia, anche se rimase incompiuto a causa della morte prematura del suo artefice, nel 1855. L'opera avrebbe dovuto andare in stampa a Parigi, per i tipi dei fratelli Firmin Didot, tipografi dell'Institut de France e già editori degli *Édifices de Rome moderne*[27]. Ambroise Firmin Didot, che gestiva la casa editrice insieme al fratello Hyacinthe, oltre ad essere libraio era anche un ellenista e un collezionista d'arte[28]. Influenzato dalla riscoperta della Grecia e del Medio Oriente, pubblicò opere di prim'ordine come *L'Expédition scientifique des Français en Morée* a cura di Abel Blouet (1831-1835, 3 voll.) e *Les Monuments de l'Égypte et de la Nubie* di Jean-François Champollion (1835-1845, 4 voll.). La sua nuova edizione del *Trésor de la Langue grecque* di Henri Estienne (1572, 4 voll.) tradisce tuttavia l'attenzione rivolta anche al periodo rinascimentale, al centro del progetto editoriale di Letarouilly[29]. Il fatto che questo progetto fosse concepito non solo per una diffusione attraverso i canali della didattica, ma anche attraverso i circuiti del mercato bibliofilo, lo rendeva probabilmente ancor più appetibile agli occhi dell'editore[30].

Il progetto non solo è menzionato nel 1855, nel necrologio dell'architetto pubblicato da Adolphe Lance nell'*Encyclopédie d'architecture*, ma è anche attestato negli archivi manoscritti – Letarouilly era giunto ad elaborare la bozza del frontespizio per la pubblicazione (fig. 2) – e soprattutto nei tre volumi, denominati «portefeuilles» da Lance, di disegni preparatori conservati nel fondo Letarouilly presso la Bibliothèque de l'Institut de France[31].

Due di questi volumi testimoniano in particolare l'ambizione dell'architetto. L'inventario contenente 1.087 voci che recensiscono la «collection des études, dessins, calques, gravures et livres» appartenuta a Letarouilly e di cui uno dei suoi più stretti collaboratori, Charles Errard, fu nominato depositario il 15 agosto 1856 dal fratello di Letarouilly, Auguste[32], comprende una rubrica dedicata ai «manuscrits des grands maîtres architectes». Questa è suddivisa in quindici sezioni che riportano il numero e i nomi dei presunti autori dei disegni ricopiati su carta traslucida: da Filippo Brunelleschi e Donato Bramante a Ottaviano Mascherino, passando per Baldassarre Peruzzi e la famiglia dei Sangallo, in particolare Giuliano e Antonio il Giovane[33].

Per quanto riguarda i calchi dei disegni, va notato che Letarouilly coordinò un lavoro di squadra, rivolgendosi ad un professore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Alessandro Maffei, per quanto riguarda i taccuini senesi[34], e soprattutto ad un gruppo di giovani disegnatori, studenti dell'Accademia fiorentina, per i disegni conservati agli Uffizi[35].

27 Letarouilly 1840-1857.

28 Cfr. Delalain 1876 e Wallon 1886.

29 Stefano 1831-1865.

30 Nella pubblicazione che dedicò ad Aldo Manuzio vent'anni dopo, Didot scrisse : «On ne rend pas assez compte des services immenses rendus à la civilisation par les bibliophiles éclairés dont la passion, incomprise du vulgaire, a sauvé et sauve encore tant de travaux littéraires et artistiques du passé». Firmin-Didot 1875: 50, cit. in Wallon 1886: 41.

31 Si tratta dei manoscritti 4383, 4384 et 4385, conservati presso questa biblioteca.

32 Architetto diocesano, Errard (1823-1897) partecipò non soltanto alla preparazione delle pubblicazioni di Letarouilly, ma anche a quella dei *Monuments antiques d'Orange* all'interno della *Gazette des Beaux-Arts*, del *Parallèle des maisons de Paris* (1850-1876) di Victor Calliat e della *Renaissance monumentale* (1864) d'Adolphe Berty. Vedi *Errard, Charles*, in *Répertoire des architectes* 2003 [online], http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/202.

33 L'elenco che introduce il primo volume di calchi indica: «46 Calques de Baldassare [sic] Peruzzi, [qui] forment une liasse, 13 Calques de Giuliano Peruzzi [sic] da Sangallo, 100 Calques d'Antonio de Sangallo, formant in-f° [ma questi ultimi sono indicati come mancanti], 17 Calques d'Antonio da Sangallo, 21 Calques d'Antonio de Sangallo, 16 Calques d'Antonio da Sangallo, 81 Calques de Bramante, Brunelleschi, 14 Calques d'arabesques, 9 Calques de Bramante, 11 Grand in-f°, 14 Grandes feuilles, Une Copie au net du plan manuscrit de l'hôpital S. Spirito, par O. Mascherino [dichiarata come «manquante» allo stesso modo della pianta originale, eppure inserita nell'elenco], 14 calques divers, 77 feuilles de calques de Baldassare Peruzzi». Cfr. BIF, ms. 4383, f. 4.

34 Brucculeri 2024b.

35 L'assistenza di disegnatori italiani permise a Letarouilly di avvalersi non solo della loro familiarità con la lingua locale ma anche di avere maggiori facilità di accesso alle sedi oggetto di visite e di ricerche. L'Accademia di Belle Arti dovette apparirgli come un vivaio di disegnatori competenti. Tra questi, egli si servì della collaborazione di artisti destinati alla semplice carriera di copisti, come Rodolfo Baldassini, ma anche dell'aiuto di quelli che, più spesso, si sarebbero affermati come pittori di scene storiche o di genere. Fu il caso di Enrico Fanfani, Alessandro Lanfredini o, ancora, Nicola Senesi. Vedi i registri di pagamento compilati da Letarouilly e risalenti ai mesi di ottobre e novembre 1844, BIF, ms. 2481, f. nn.

Con un totale di 277 tavole, alcune delle quali avrebbero contenuto più calchi, il progetto di un volume di riproduzioni in facsimile può essere parzialmente ricostruito grazie alla numerazione dei calchi stessi. Oltre al numero di riferimento, che rimanda alla serie di volumi inventariati nel catalogo redatto dal pittore Luigi Scotti tra il 1828 e il 1832 sotto la direzione del neodirettore della Galleria degli Uffizi, Antonio Ramirez di Montalvo[36], ogni calco di disegno presenta un numero di tavola. Ciò permette di restituire, malgrado qualche lacuna[37], l'organizzazione della raccolta di riproduzioni di disegni originali. Risalendo a quella che sarebbe stata la sequenza delle tavole, si rintracciano i tre temi principali attraverso i quali doveva snodarsi la pubblicazione. Il primo di questi è una sorta di storia dell'architettura del Quattrocento attraverso i disegni originali. I suoi protagonisti vanno da Brunelleschi e Bramante ad Antonio il Vecchio e Giuliano da Sangallo.

I disegni del «grand carton», cioè della voluminosa cartella indicata da Scotti come corrispondente alla collezione venduta da Séroux d'Agincourt agli Uffizi nel 1798, hanno molto probabilmente indirizzato Letarouilly verso questa restituzione storica, seguendo la traiettoria cronologica fornita dalla nota descrittiva che Scotti aveva preparato per tale nucleo di disegni. La prima tavola doveva illustrare il disegno, attribuito a Brunelleschi, di un ponteggio ligneo per la costruzione della lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, disegno oggi catalogato sotto la segnatura U 248A e attribuito ad un anonimo artista del Cinquecento[38]. La tavola seguente era destinata a presentare l'opera di un altro fondatore dell'architettura italiana del XV secolo: Leon Battista Alberti. Si tratta di uno schizzo in pianta e alzato della chiesa di San Sebastiano a Mantova, basato sul disegno U 1779A di Antonio Labacco[39] (fig. 3).

Nel suo racconto illustrato, Letarouilly ha probabilmente voluto seguire fino in fondo l'elenco dei nomi citati nell'inventario del «grand carton»: dopo Brunelleschi e Alberti, seguono Desiderio da Settignano, «Francesco di Giorgio Martini Scultore, et Architetto Senese», «Fra' Giocondo Domenicano», Giovanni Antonio Dosio, e ancora Bramante e «Giuliano Giamberti da S. Gallo Architetto fiorentino». A proposito di quest'ultimo, Scotti segnalava la «pianta della chiesa di S. Pietro in Roma», ovvero il disegno U 7A, al quale Letarouilly intendeva dedicare la prima delle tavole (pl. 22) destinate a far conoscere l'opera di questo architetto[40]. Proseguendo secondo la numerazione dei fogli sui quali i disegni sono stati ricalcati, si incontrano successivamente dei progetti, effettivi o attribuiti, legati ai nomi di Michelangelo e di Vincenzo Scamozzi. La tavola 61 del progetto editoriale di Letarouilly avrebbe dovuto riprodurre i disegni della pianta e dell'alzato del teatro di Sabbioneta (U 191A), eseguiti dal secondo. La tavola 31, invece, avrebbe dovuto illustrare il disegno, attribuito al primo, del progetto di Vignola per la chiesa romana del Gesù (U 1819A)[41].

La maggior parte dei disegni i cui calchi furono utilizzati per le tavole successive, appartiene tuttavia all'opera grafica di Antonio da Sangallo il Giovane e di Baldassarre Peruzzi. Nonostante i diversi collaboratori e allievi di entrambi, in particolare per quanto riguarda Peruzzi, né Scotti né Letarouilly andarono veramente oltre i nomi dei due maestri. Per Letarouilly la comprensione delle loro dinamiche progettuali era prioritaria al di là del contributo dei collaboratori, senz'altro non ignorato sebbene ritenuto secondario.

Oltre allo sforzo di ricostruire una storia dell'architettura attraverso il riferimento ai disegni originali, la pubblicazione avrebbe dovuto strutturarsi attorno ad altri due temi: innanzitutto le indagini sui monumenti antichi e sulle loro rovine; quindi, l'interesse per la varietà di tipologie, programmi e motivi ornamentali degli edifici tra passato e presente.

Da un lato, si stabiliva una sorta di identificazione dello studio delle rovine antiche tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, tra indagine archeologica e prospezione progettuale, con la pratica del rilievo

36 Su Scotti e la storia della genesi di questo catalogo, vedi Fileti Mazza 2010 e 2014: 13-40.

37 Considerando alcune soluzioni di continuità, soprattutto per quanto riguarda le ultime decine di tavole che Letarouilly aveva previsto. Non vi è traccia documentaria, in effetti, a proposito delle tavole 3, 17 e 18, 62, 113, 123, 137 e 138, 176 e 177, 193, 199, 202, da 225 a 229, 231, da 243 a 246, 262 e 263.

38 BIF, ms. 4384, f. 88.

39 Ivi, f. 244.

40 Ivi, f. 96.

41 Ivi, ff. 101 e 111.

dell'Antico che faceva ancora parte degli obblighi dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma[42]. Allo stesso modo, va sottolineato il legame esistente tra l'interesse per i disegni originali di palazzi realizzati all'inizio del Cinquecento e la riduzione a modello progettuale dei diversi tipi di residenza del Rinascimento italiano nei cosidetti *recueils d'Italie* pubblicati in Francia a partire dalla fine del Settecento. Le case, i palazzi, le ville e gli altri edifici pubblicati in primo luogo da Percier e Fontaine nei *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome* (1798) e nelle *Maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809), poi da Grandjean de Montigny e Famin per quanto riguarda Firenze e la Toscana[43], e ancora da Gauthier a proposito di Genova[44], ne sono un'espressione al pari degli *Édifices de Rome moderne* di cui Letarouilly intraprende la pubblicazione fin dagli anni venti.

Il meticoloso sforzo investigativo dimostrato attraverso il suo interesse per i disegni originali durante i soggiorni nella penisola italiana ed in particolare l'ultimo, tra il 1844 ed il 1845[45], si sovrappone, senza contraddizioni, al processo di modellizzazione degli edifici rinascimentali romani al quale anch'egli aderisce, in particolare per quanto riguarda le tipologie e le forme del palazzo. Il gusto e l'attenzione di Letarouilly per i documenti e i disegni originali si svilupparono proprio attraverso la produzione e il completamento della monumentale raccolta di rilievi destinati alle tavole degli *Édifices de Rome moderne*.

La stessa testimonianza del necrologio di Lance evidenzia lo stretto legame tra l'indagine documentaria, di cui l'analisi dei disegni originali era l'aspetto dominante, e il rilievo e il disegno degli edifici, che costituirono la base dell'opera di Letarouilly sull'architettura romana in età moderna[46]. Il fatto che egli si sia avvalso di diverse fonti manoscritte nei suoi commenti analitici alle tavole degli *Édifices de Rome moderne* è molto significativo, soprattutto perché in questo contesto si trattava di utilizzare i disegni originali come documenti per stabilire la paternità degli edifici e/o di alcune loro parti[47]. In questo senso, Letarouilly fu il pioniere di un approccio consolidato e approfondito alle soglie del Novecento da uno dei padri fondatori della storia dell'architettura come campo disciplinare: Gustavo Giovannoni[48].

A partire dagli anni quaranta, durante la redazione dei commenti alle tavole degli *Édifices de Rome moderne*, Letarouilly deve dunque aver intuito l'importanza di integrare tra gli aspetti salienti delle sue analisi degli edifici il contributo conoscitivo fornito dai disegni originali, divenuti oggetto di indagini sistematiche da parte sua. L'idea di fornire le riduzioni di alcuni di questi disegni come complemento dei più esaurienti commenti alle tavole tradiva senza dubbio la volontà di testare, per frammenti, l'utilità della loro riproduzione, in vista della pubblicazione in facsimile di una scelta di studi e composizioni di architetti italiani del XVI secolo[49].

È sufficiente esaminare la presentazione di uno dei due edifici a cui, nella sua opera sull'architettura romana, Letarouilly dedica più spazio insieme al Palazzo Massimo alle Colonne, ovvero Palazzo Farnese, per apprezzare la metodologia analitica e interpretativa che egli sviluppa utilizzando i disegni originali come supporto interattivo con il rilievo dell'edificio. Nelle note che accompagnano le 25 tavole dedicate al palazzo, Letarouilly giunge a rinviare alla riproduzione su carta traslucida di alcuni disegni consultati agli Uffizi, con-

42 Dal dettaglio ornamentale all'intero edificio, non solo dei grandi complessi termali, dei teatri e degli anfiteatri, ma anche di edifici di scala più ridotta, come attestano ad esempio i rilievi dei templi della Fortuna Virile, di Antonino e Faustina o di Vesta, testimonianze architettoniche di quella Roma imperiale che durante la prima metà dell'Ottocento aveva continuato ad essere oggetto di rilievi parziali o completi ad opera degli architetti *pensionnaires* dell'Accademia di Francia. Vedi Pinon, Amprimoz 1988: 392 e 397-399.

43 Vedi Percier, Fontaine 1798 e 1809; Grandjean de Montigny, Famin 1806-1815. A proposito di quest'ultimo vedi Bruccculeri 2014 e 2019a.

44 Gauthier 1818-1832. Vedi anche Bruccculeri 2020. Per una fondamentale presentazione d'insieme della produzione dei *recueils d'Italie* tra la fine del Settecento ed il primo Ottocento, vedi Garric 2004.

45 Dopo i suoi due primi soggiorni in Italia (1820-1824 e 1831), il terzo viaggio che Letarouilly pianificò nel 1844 e che doveva durare tre o quattro mesi, da agosto ad ottobre, si protrasse fino a luglio 1845, in diretta connessione con il progetto di uno studio sistematico dei fondi di disegni d'architettura rinascimentali conservati nella penisola. Il 25 luglio 1845 Letarouilly scriveva all'editore torinese Giuseppe Bocca: «Je suis resté en Italie beaucoup plus longtemps que je ne l'avais prévu mais j'ai trouvé à y faire un nouveau travail d'une telle importance que je n'ai pu me dispenser d'y prolonger mon séjour». Minuta di lettera, BIF, ms. 2481, f. nn.

46 Vedi Lance 1855.

47 Cfr. Letarouilly 1840-1857, II: 272-273.

48 Vedi Bruccculeri 2019b.

49 Il titolo del frontespizio recita: *Fac-similé d'un gran numero di studj e composizioni degli architetti italiani i più celebri del XVI secolo. Opera inedita pubblicata e annotata in francese ed in italiano da P. Letarouilly, architetto del governo*. Vedi BIF, ms. 2481, f. nn.

siderati essenziali per la comprensione del cantiere e del ruolo svolto da Antonio da Sangallo il Giovane nella progettazione dell'edificio rispetto a Vignola e a Michelangelo, ai quali era tradizionalmente attribuita l'intera concezione del palazzo.

La ricerca documentaria contribuisce, ad esempio, alla comprensione degli aspetti costruttivi del cantiere. In relazione alla sezione del cortile illustrata nella tavola 125, Letarouilly ha fornito una riproduzione in scala ridotta, con dimensioni convertite in scala metrica, di un disegno che attribuisce a Sangallo il Giovane e che raffigura l'originaria carpenteria lignea del tetto, la cui costruzione fu intrapresa e poi modificata dopo la morte dell'architetto[50].

Un secondo esempio conferma la metodologia inedita introdotta da Letarouilly. Egli riprodusse infatti anche le riduzioni dei disegni dei soffitti del palazzo, primo fra tutti quello del salone del primo piano, per il quale aveva confrontato le misure reali con quelle indicate nel disegno originale[51].

La finezza con cui aveva studiato il disegno delle finestre del prospetto che si affaccia sul giardino[52], mette ulteriormente in evidenza l'approccio originale di Letarouilly: egli si era concentrato sulle fasi della progettazione e della costruzione del palazzo, incrociando con rigore ed efficacia l'analisi materiale dell'edificio e la comprensione delle fonti grafiche relative. Letarouilly aveva trascritto e chiarito le annotazioni a margine del disegno, e concluso notando che i dettagli del profilo della finestra erano coerenti con l'esistente, ad eccezione del frontone, alternativamente curvilineo e triangolare, come mostra nella sua ricostruzione del prospetto[53].

Il ricorso ai documenti grafici originali per l'analisi del cortile del palazzo culmina con la pubblicazione della sezione prospettica di un'ala dell'edificio, ridotta ai due quinti della scala del disegno originale, conservata tra i disegni del codice Resta presso la biblioteca del Senato di Palermo: lo stesso codice che Dufourny aveva studiato e di cui aveva riprodotto alcuni disegni durante il suo soggiorno siciliano[54].

Alcuni indizi forniscono d'altra parte una chiara conferma dell'approccio scientifico allo studio dei disegni originali adottato da Letarouilly. I calchi da lui raccolti non solo riportano tutte le annotazioni che accompagnano i disegni originali, ma anche interi brani di testo, come nel caso della lettera, già segnalata da Dufourny, di Antonio da Sangallo il Giovane a Francesco da Sangallo, inclusa nel foglio U 307A degli Uffizi, raffigurante la pianta del Pantheon[55] (fig. 4). Non solo: l'indagine metodica perseguita da Letarouilly prende in considerazione anche lo studio grafologico dei disegni e l'analisi della filigrana dei diversi tipi di carta utilizzati[56], aprendo la strada allo studio filologico dei disegni di architettura.

In questa prospettiva è opportuno sottolineare il ruolo specifico che assumono i calchi di disegni di architettura religiosa riuniti da Letarouilly, tra i quali spiccano esempi significativi di progetti e realizzazioni di Antonio il Giovane e Peruzzi[57]. L'attenzione rivolta ai progetti di chiese trova la sua massima espressione nello studio

50 Letarouilly afferma di essersi servito di «un manuscrit de Sangallo qui représente la charpente primitive du comble, laquelle, à la mort de ce maître, avait déjà reçu un commencement d'exécution, mais qui fut ensuite modifiée par les continuateurs du palais». Vedi Letarouilly 1840-1857, IV (testo): 297. Vedi il calco di questo disegno conservato nel fondo Letarouilly, BIF, ms. 4384, f. 171.

51 Ivi, p. 316. Letarouilly concludeva affermando che i disegni originali di soffitti da lui citati o riprodotti (cfr. ivi, II, pl. 139, *Palais Farnèse; Plafonds des salons* d *et* e, situati al piano nobile, e IV: 315-319. Per i calchi dei disegni originali vedi BIF, ad esempio ms. 4384, f. 174 oppure ms. 4385, ff. 90-92) rappresentavano «la preuve que Sangallo a pris une bien plus grande part à la décoration intérieure du palais qu'on ne l'avait d'abord supposé». Ivi, IV: 319.

52 Nel testo esplicativo delle tavole, Letarouilly faceva riferimento al disegno di una finestra «dont la baie se rétrécit du haut [que] notre architecte […] désigne sous le nom de croisée de la façade sur le jardin». Cfr. Letarouilly 1840-1857, IV: 294.

53 *Ibidem*.

54 Cfr. ivi: 273 e BIF, ms. 4384, f. 242. Il disegno originale, sul quale si legge «lucidato sopra un disegno della biblioteca del Senato a Palermo», è una copia parziale (di autore non identificato) dell'incisione di Antonio Lafréry da Michelangelo, inserita nello *Speculum romanae magnificentiae*. Vedi Prosperi Valenti Rodinò 2007: 221. Si può ragionevolmente ipotizzare che Letarouilly sia venuto a conoscenza di questo disegno grazie a Dufourny, all'inizio dei suoi studi all'École des beaux-arts, ma non è possibile stabilire se il calco sia stato effettuato direttamente da lui o da un collaboratore, a partire dall'originale o da una copia di questo.

55 Cfr. BIF, ms. 4384, f. 127 (pl. 178).

56 Letarouilly le classificò con le lettere da A e F. Vedi BIF, ms. 4385, ff. 125-129.

57 L'attenzione rivolta ai progetti di Peruzzi per la chiesa di San Domenico e il Duomo di Siena va di pari passo con l'interesse rivolto agli elaborati progettuali di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Maria di Loreto, San Tolomeo a Nepi, Santa Maria di Monserrato a Roma o, ancora, San Marco a Firenze, sino alle proposte di entrambi gli architetti per le chiese romane di San Giovanni dei Fiorentini e San Giacomo degli Incurabili. Vedi BIF, ms. 4384, f. 159 (pl. 207), calco del disegno GdsU 786Ar e ms. 4385, f. 84, calco del disegno GdsU 921A, per quanto riguarda Santa Maria di Loreto e Santa Maria di Monserrato rispettivamente. Per la chiesa di Nepi vedi il calco del disegno GdsU 551Ar, BIF, ms. 4384, f. 169 (pl. 224) e per quella di San Marco a Firenze vedi il calco del disegno GdsU 1363Ar, ms. 4384, f. 165 (pl. 217).

dei disegni delle numerose proposte progettuali per la nuova basilica di San Pietro a Roma. Queste appaiono come il terreno privilegiato da Letarouilly per sviluppare e affinare un approccio rigoroso all'analisi storica dell'architettura rinascimentale. Egli aprì così un vero e proprio campo di ricerca di cui fu principale debitore Heinrich von Geymüller, autore di pubblicazioni fondamentali su Bramante, Fra' Giocondo, Leonardo da Vinci e Raffaello architetto ed egli stesso iniziatore di progetti editoriali basati sulla riproduzione in facsimile di disegni architettonici rinascimentali, ancor prima della pubblicazione postuma di Letarouilly dedicata al Vaticano e a San Pietro, stampata a cura di Alphonse Simil tra il 1878 e il 1882[58]. Geymüller, di cui è noto l'importante lavoro di ricerca sui progetti della nuova basilica di San Pietro e su quello bramantesco in particolare[59], ebbe conoscenza diretta, probabilmente durante il suo secondo soggiorno parigino tra il 1863 e il 1864, della campagna di calchi condotta da Letarouilly e dai suoi collaboratori vent'anni prima. Lo attestano le sue annotazioni sul calco di un disegno chiave nella ricostruzione delle fasi progettuali della nuova basilica: la pianta e sezione prospettica illustrata nel celebre disegno U 2A[60] (fig. 5), che Geymüller considerò come un disegno autografo bramantesco, ma che Letarouilly aveva già attribuito al suo legittimo autore, Baldassarre Peruzzi.

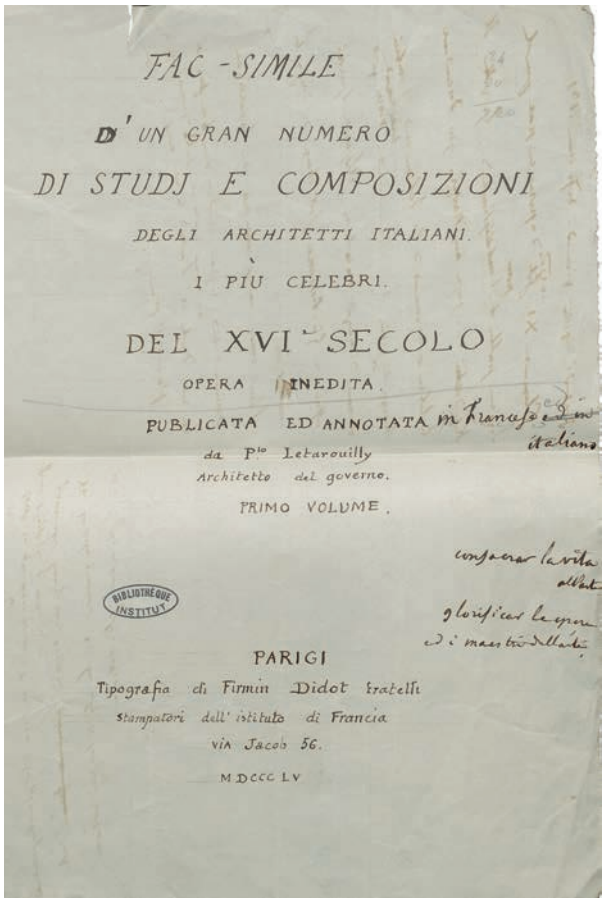
58 Letarouilly 1878-1882.

59 Geymüller si ispirò probabilmente a Letarouilly e al suo progetto incompiuto di pubblicazione di disegni in fac-simile per il suo ambizioso *thesaurus*, rimasto anch'esso incompiuto. Quest'ultimo avrebbe dovuto fornire un repertorio esaustivo degli «Archives internationales des Grands Maîtres de l'architecture, de l'ornement et des monuments historiques», attraverso un «Inventaire et fac-similés des Dessins et Projet Originaux des Collections Royales, Impériales, Princières, Publiques et Privées de l'Europe, recherchés, interprétés et classés». Vedi Ploder 1998: 373.

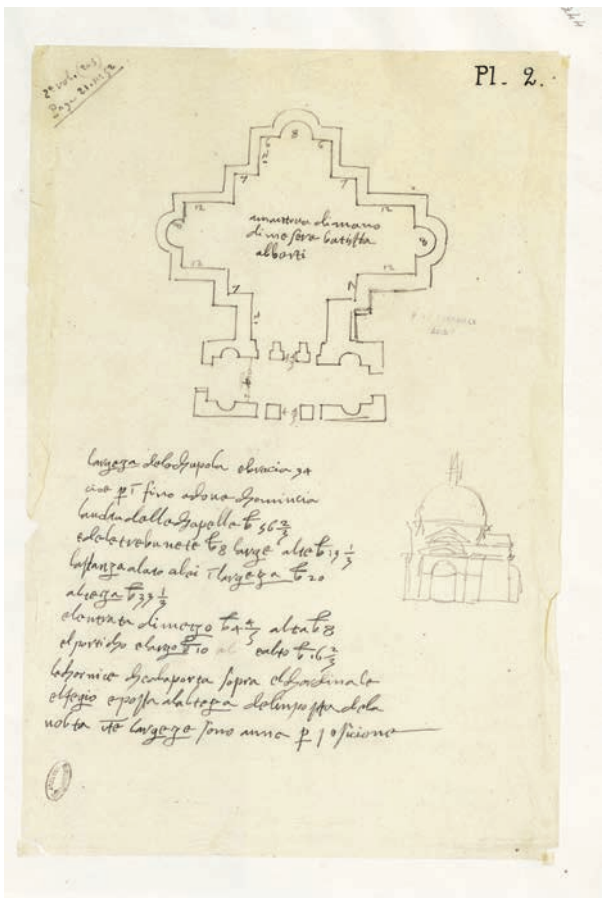
60 Cfr. BIF, ms. 4385, f. 132.



1. Léon Dufourny, *Calchi su carta traslucida di disegni di capitelli di Giuliano da Sangallo (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 4424)*, Parigi, Collections de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, PC 22230, f. n.n.



2. Paul Marie Letarouilly, *Bozza di frontespizio di una raccolta di disegni originali di architetti italiani del Cinquecento, pubblicati in facsimile*, Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Letarouilly, ms. 2481, f. n.n.

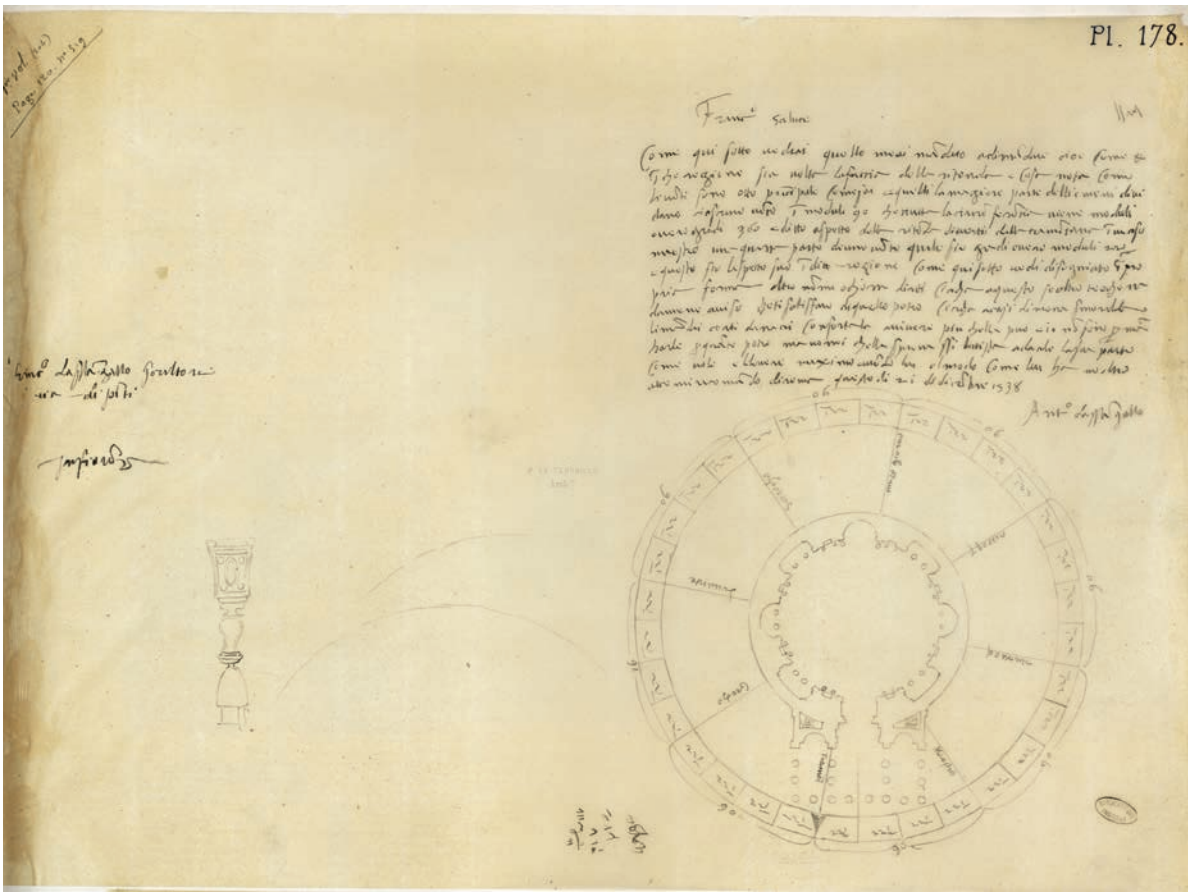


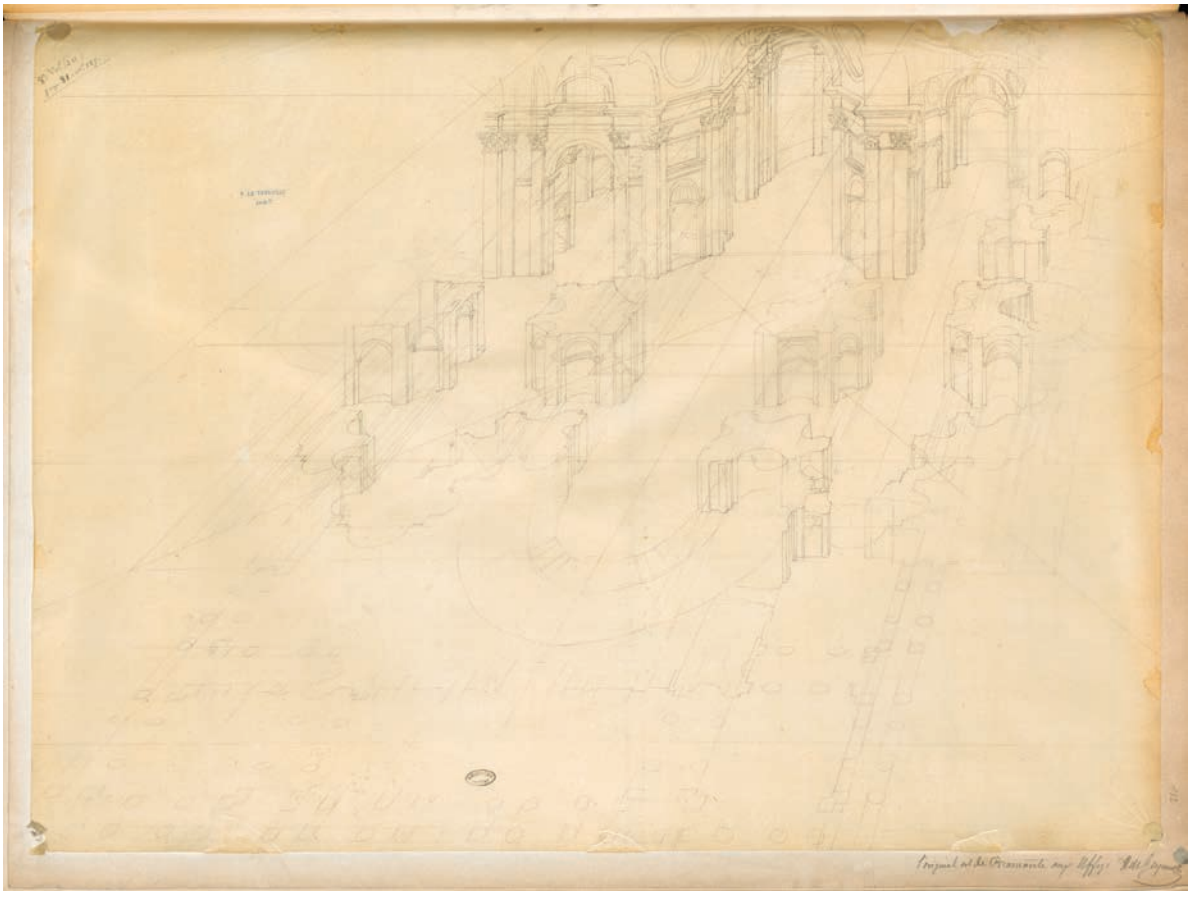
3. *Calco su carta traslucida del disegno Uffizi 1779A di Antonio Labacco: schizzo dell'alzato e pianta della chiesa di San Sebastiano a Mantova*, Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Letarouilly, ms. 4384, f. 244

Nella pagina accanto

4. *Calco su carta traslucida del disegno Uffizi 307A di Antonio da Sangallo il Giovane: pianta del Pantheon a Roma, con il testo della lettera indirizzata a Francesco da Sangallo*, Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Letarouilly, ms. 4384, f. 127

5. *Calco su carta traslucida del disegno Uffizi 2Ar di Baldassarre Peruzzi: pianta e sezione prospettiche del progetto per la basilica di San Pietro a Roma*, Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Letarouilly, ms. 4385, f. 132


Pl. 178.



L'ARCHITETTURA LOMBARDA E IL PROGETTO PER SOUTH KENSINGTON: IL RINASCIMENTO DELLA TERRACOTTA NELL'INGHILTERRA DEL XIX SECOLO

Simona Valeriani

Questo saggio esamina alcuni aspetti che hanno caratterizzato la posizione dell'Inghilterra all'interno del fenomeno Neorinascimentale europeo del XIX secolo. Sono presentate, in particolare, alcune considerazioni preliminari circa l'interesse inglese per l'architettura rinascimentale lombarda e l'impiego della terracotta nelle decorazioni architettoniche.

Rinascimenti Britannici

A metà Ottocento la scena architettonica inglese è dominata dalla cosiddetta *Battle of the Styles*, un dibattito intorno alle forme che meglio incarnassero lo "spirito del tempo" e l'identità della Nazione. Tali dispute si protrassero sino alla fine del secolo e trovarono il loro apice nelle accese discussioni intorno al progetto per la costruzione della sede del *Foreign Office* (Ministero degli Esteri). Le opposte fazioni, capeggiate da Angus Pugin (1812-1852) e George Gilbert Scott (1811-1878) da un lato e Decimus Burton (1800-1881) dall'altro, sostennero, rispettivamente, la scelta di uno stile neogotico e neoclassico[1].

Nello stesso periodo anche altre epoche storiche sono usate come riferimento per la progettazione architettonica. In particolare, vanno ricordati gli edifici ispirati al Rinascimento italiano eretti nella capitale a partire dagli anni Venti. Tradizionalmente tali progetti vengono ricondotti ai viaggi di studio compiuti nel continente europeo da architetti e artisti quali Charles Barry Sr (1795-1860) e Charles Robert Cockerell (1788-1863) Avendo dedicato larga parte del loro *Grand Tour* all'esplorazione delle più importanti città d'arte italiane – Roma, Firenze, Venezia – gli architetti inglesi ritornano in patria arricchiti da un lessico architettonico rinascimentale che influenza in modo rilevante i loro nuovi progetti. Tra questi spicca una serie di edifici che utilizzano le forme tipiche dell'architettura dei palazzi rinascimentali per la costruzione di clubs privati quali il Travellers' Club (1832) e il Reform Club (1841) a Londra, progettati da Charles Barry Sr[2] (fig. 1).

Anche se l'influenza dell'architettura rinascimentale italiana risulta indiscutibile, è stato notato come gli architetti ottocenteschi inglesi, nell'adottare tali forme, si riallaccino anche ad una tradizione locale che, tra il XVII e gli inizi del XVIII secolo, grazie all'opera di architetti di spicco quali Inigo Jones (1573-1652) e Christopher Wren (1632-1723), aveva creato una inflessione britannica del "palladianesimo"[3].

Le forme derivate, direttamente e indirettamente, dall'architettura rinascimentale italiana "di palazzo" vengono così a caratterizzare le sedi di istituzioni legate a *élites* sociali e culturali. Esse, tramite la scelta di questo vocabolario stilistico, proiettano un'immagine di sé legata all'erudizione classica ma anche alla munificenza delle grandi famiglie e dei gruppi oligarchici delle città rinascimentali.

Negli anni Cinquanta dell'Ottocento il Rinascimento italiano influenza i progetti di grandi edifici di proprietà pubblica e pubblico-privata destinati a funzioni culturali: musei, sale da concerto e luoghi di riunione per società artistiche, letterarie e scientifiche. Tale architettura trova le sue prime applicazioni a Londra, nel nuovo quartiere di South Kensington, e si distingue dagli esempi citati in precedenza per l'uso sapiente ed estensivo di mattoni a vista e ornamenti in terracotta.

1 Port 1995; Toplis 1987; Porter 2011.

2 Nel corso dei suoi viaggi in Italia Barry aveva condotto studi approfonditi di edifici rinascimentali, tra i quali, per esempio, Palazzo Farnese e Palazzo Thiene, senza trascurare le architetture religiose. Barry 1867: 48-63.

3 Tavernor 1991.

I modelli di riferimento sono molteplici. Un'importante fonte d'ispirazione è il *Rundbogenstil,* diffuso nei territori di lingua tedesca, particolarmente la Baviera e la Prussia, nel XIX secolo[4]. Questo è inteso dai suoi sostenitori come un nuovo stile nazionale – una reazione ai revival gotico e classicista. Usato in particolare in edifici pubblici come chiese, musei, municipi ecc., prende forme differenti: in alcuni casi un'imitazione quasi archeologica di modelli storici, in altri una sintesi di vari stili del passato[5]. In maniera non dissimile, i critici inglesi trovavano talvolta difficile ricondurre l'architettura a loro contemporanea e genericamente neorinascimentale a precisi precedenti. Un anonimo commentatore, avendo visitato la *Royal Albert Hall* in costruzione insieme ad un gruppo di professionisti membri della *Architectural Association,* nel 1869 osserva:

> Il tipo generale di decorazione esterna […] è uno stile italiano molto libero ma con uno spirito così ecclettico nella composizione dei dettagli, che diventa difficile ricondurli con precisione ad uno stile noto[6].

Un aspetto che collega fortemente il *Rundbogenstil* al revival rinascimentale sviluppato a Londra negli anni Sessanta dell'Ottocento è la predilezione per i mattoni e la terracotta. Nei paesi a lingua tedesca, e particolarmente al Nord, dove la pietra è difficile da reperire, questi erano i materiali più comunemente usati, pur non mancando edifici *Rundbogenstil* in pietra.

Il revival britannico è associato anche ad antecedenti nazionali e fa spesso riferimento all'architettura del XV e XVII[7], o del primo XVIII secolo (*Queen Anne's style*)[8]. In un periodo in cui per molti è lo stile gotico a rappresentare l'eredità del passato e ad incarnare lo spirito della Nazione, diversi architetti e critici descrivono lo stile eclettico neorinascimentale come un mezzo per incoraggiare «la resurrezione ed evoluzione della nostra architettura nativa ed indigena»[9]. Nonostante l'evidente influenza di modelli europei, entrambi gli stili, quindi, venivano promossi da alcuni come archetipi di architettura britannica.

Il principe Alberto, Henry Cole e il quartiere di South Kensington

La zona di South Kensington, al centro dello sviluppo di uno stile neorinascimentale inglese che fa ampio uso di mattoni a vista e terracotta, è limitrofa al sito del celebre Crystal Palace, sede della Grande Esposizione Internazionale del 1851. Come noto, questa mostra diviene capostipite di una serie di manifestazioni analoghe, organizzate in Europa e Nord America nei decenni successivi[10]. Oltre ad un successo sul piano delle idee e delle relazioni internazionali, la Grande Esposizione del 1851 risulta anche estremamente popolare, generando un profitto di £ 186.000[11]. La *Royal Commission for the Exhibition of 1851,* responsabile di questo grande evento, investe tale somma per acquistare i terreni prospicenti la sede dell'Esposizione e farvi nascere un nuovo centro culturale per la metropoli in espansione, seguendo modelli dell'Europa continentale come, per esempio, la *Museuminsel* berlinese, in costruzione dagli anni trenta dell'Ottocento.

4 Per esempio, Francis Fowke menziona esplicitamente gli edifici recentemente progettati da Gottfried Semper per Amburgo, insieme al Rinascimento fiorentino, come fonti d'ispirazione per l'uso della tecnica dello *sgraffito* a decorazione della facciata del South Kensington Museum: Fowke 1858. Si vedano anche Bryant 2017: 43; *Survey of London* 1975: 74-96; Lamb 1999.

5 Curran 1988: 351-366. Questo stile trova applicazioni sia in ambito religioso che civile. Per esempio, nel 1866, *The Building News*, in un commento sull'architettura in mattoni della nuova cappella a Westminster scrisse «dire che segue una forma di romanico […] è affermare che merita altamente la nostra lode» («to say that it follows rather a variety of the Romanesque […] is to state its highest claim to praise»). *The progress* 1866: 145.

6 «The general type of external decoration […] is a very free Italian, but with so eclectic a spirit ruling the composition of the details that it becomes difficult to refer it to any cognate style». *Visit* 1869: 475.

7 Bell 1893: 208.

8 Girouard 1977.

9 «Resuscitation and evolution of our native and indigenous architecture». Bell 1893: 208.

10 L'epoca d'oro delle esposizioni internazionali inizia con quella londinese nel 1851 e si conclude con la Prima guerra mondiale, anche se importanti eventi di questo tipo sono stati organizzati pure in tempi più recenti. *World Fairs* 2022.

11 Pari, oggi, a circa diciotto milioni di euro.

Tra i personaggi che si fecero promotori di questa iniziativa, spiccano il principe consorte Alberto (1819-1861) e il poliedrico Henry Cole (1808-1882), alto funzionario, inventore, fondatore e primo direttore del Museo di South Kensington (oggi V&A Museum) e responsabile dello sviluppo del sistema di istruzione artistica e delle scuole di design britanniche. Il principe Alberto, figura nodale nel favorire il contatto culturale tra i paesi germanici e la Gran Bretagna[12], è un importante motore della Grande Esposizione e dei progetti di sviluppo della zona di South Kensington dal 1851 al 1861, anno della sua prematura scomparsa. È il principe che, già nel 1851, propone l'adozione di un «*free Italian style*» per l'architettura del nuovo distretto culturale. Successive discussioni intorno ai progetti di importanti edifici di questa zona, considerano diverse variazioni di tale indirizzo stilistico. Per la Royal Albert Hall (in quel momento ancora conosciuta come Hall of Arts and Sciences) si propone, per esempio, un progetto «alla Bramante»[13].

Henry Cole, nel diario compilato durante il suo viaggio in Italia del 1858-1859, racconta di aver preso posizione a favore dell'adozione del «*free Italian style*» per il South Kensington Museum, in contrapposizione a coloro che avrebbero voluto un edificio neogotico. Nei suoi appunti ricorda che questo tema lo occupava perfino in sogno[14].

L'interesse del principe Alberto per il Rinascimento italiano si manifesta in molti modi. Al suo bibliotecario, Ernst Becker (1826-1888), ad esempio, chiede di compilare una raccolta di riproduzioni di tutte le opere di Raffaello. A tale scopo vengono utilizzate le tecnologie più avanzate del tempo: dalla fotografia alla stampa policroma di disegni realizzati sulla base di accurati rilievi. Partecipa a questo progetto anche il consulente artistico del principe, Ludwig Gruner (1801-1882), il quale, oltre a dedicarsi alla riproduzione di opere d'arte figurativa, nutre un forte interesse per l'architettura e la decorazione architettonica. Il volume da lui pubblicato nel 1850, *Specimens of Ornamental Art,* riporta esempi di decorazione pittorica e plastica in larga parte derivati da edifici rinascimentali, senza però trascurare modelli classici, in particolare tratti da Pompei, ed alcuni esempi medievali, tra cui spiccano le opere di Giotto ad Assisi. Tale approccio ecclettico, con specifica attenzione a modelli rinascimentali e pompeiani, si riflette sulle scelte adottate in fase progettuale, quando, ad esempio, Gruner agisce da consulente per la costruzione del padiglione estivo per il giardino di Buckingham Palace, documentato anche in una pubblicazione di pregio, che presenta numerose tavole a colori, edita nel 1845[15]. Gruner, artista rinomato nel campo delle incisioni, esercitò una notevole influenza sul principe Alberto e, indirettamente, sul gusto decorativo architettonico dell'Inghilterra del suo tempo, anche grazie alle numerose pubblicazioni[16]. La sua opera più significativa sul tema della terracotta è il volume dedicato all'architettura dell'Italia settentrionale, *The terra-cotta architecture of North Italy* (1867)[17], nel quale viene dato ampio rilievo ad edifici lombardi sia civili che religiosi, alcuni dei quali avevano già ricoperto una posizione di spicco nella sua raccolta di esempi d'arte ornamentale pubblicata nel 1850[18].

La "riscoperta" della terracotta come materiale architettonico

L'interesse di Gruner e del circolo di South Kensington per la terracotta rientra nel quadro più ampio della "riscoperta" di tale materiale e delle sue potenzialità in ambito costruttivo ed ornamentale. L'architetto Ingress Bell (1837-1914), intervenendo a una riunione del Royal Institute of British Architects (RIBA) dedicata all'uso

12 Riedel 2021.

13 Londra, National Art Library, MSL/1934/4117-4159, Henry Cole's Diary, 1 March 1865.

14 Londra, National Art Library, MSL/1908-4-9-/1, H. Cole, *Notes of a journey to Vienna and back in November and December MDCCCLI…* (da qui: Cole 1851); Londra, Royal College of Art, RCA/HC/1964, H. Cole, *A journal kept by Henry Cole, C.B., during his absence from England on sick leave, and relating to his travels in Northern Italy with Samuel and Richard Redgrave during September 1858… March 1859* (da qui: Cole 1859).

15 Gruner 1845.

16 Böckmann 1996.

17 Gruner 1867.

18 Gruner 1850. Per una lista completa delle architetture Lombarde trattate in queste opere, si veda: https://neorenaissance.supsi.ch/cms/neo-rinascimento-e-neosforzesco/ (consultato il 30 aprile 2024).

della terracotta per l'ornamentazione architettonica, osserva come l'arte del XIX secolo «tenda ad un sistema progettuale perfettamente adatto [all'uso di tale materiale]»[19].

La "riscoperta" della terracotta in Inghilterra risale alla fine del XVIII secolo, quando vengono condotti diversi esperimenti per produrre "pietra artificiale"[20]. Il materiale che risulta più apprezzato è la *Coade Stone*: prodotta a Lambeth (Londra) dal 1769, ha un alto contenuto di argilla ed imita la pietra naturale. Tale agglomerato viene utilizzato prevalentemente per la produzione di elementi ornamentali da giardino, come vasi e statue. Nei primi decenni del XIX secolo, si sviluppano diversi materiali imitanti la pietra, in alcuni casi composti di cemento e aggregati[21]. In questo periodo alcune variazioni di "pietra artificiale" vengono impiegate in edifici neoclassici, come, ad esempio, la chiesa di St. Pancras (1818-1822) e Pitzhanger Manor (1800-1804), la casa di campagna di John Soane (1753-1837), entrambe ornate da cariatidi in *Coade Stone*. Un altro materiale imitante la pietra comunemente utilizzato a metà del XIX secolo, prevalentemente a scopo decorativo, è la *Ransome's Artificial Stone* impiegata, fra gli altri, dall'architetto Matthew Digby Wyatt (1820-1877) per gli edifici governativi di Downing Street[22].

Negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento la *architectural terra-cotta*[23] fa una prima apparizione in edifici neoclassici. È impiegata, in particolare, sul confine tra Inghilterra e Galles e nella regione del Lancashire, dove viene spesso privilegiata per contenere i costi. Generalmente il suo utilizzo in associazione a stili architettonici che, storicamente, non prevedono un tale materiale, viene stigmatizzato[24]. La prima architettura neorinascimentale costruita in Inghilterra, ispirata prevalentemente ai palazzi romani e fiorentini, a cui abbiamo accennato in precedenza, non si presta, secondo questi criteri, all'uso di terracotta. I progetti per il quartiere di South Kensington determinano una svolta decisiva. Essi, prendendo come riferimento l'architettura lombarda, si muovono in una nuova direzione, che radica l'uso di terracotta e mattoni sagomati in illustri precedenti rinascimentali[25].

Questo interesse innesca una crescita considerevole della domanda e della produzione di materiali ceramici per l'architettura, sia in termini di quantità che di varietà. Una tendenza in tale direzione è riscontrabile già nei prodotti presentati alla Grande Esposizione del 1851, che attira l'attenzione del pubblico sull'uso di materiali a base di argilla per la decorazione di giardini ed architetture[26]. La ditta Messrs. Willock & Co. di Manchester, per esempio, espone una pletora di oggetti in terracotta inclusi elementi ornamentali per edifici di abitazione e un modello per una chiesa neogotica riccamente decorata[27]. L'interesse per il "nuovo" materiale è tale che nelle esposizioni internazionali degli anni successivi si registra una rapida crescita della presenza di elementi in cotto, sintomo della vivacità artistica e commerciale di questo campo[28]. La terracotta in questa fase cessa di essere materiale di imitazione della pietra, ma, come sottolineato da Richard Redgrave (1804-1888), artista, amministratore e stretto collaboratore di Cole, viene riconosciuta come materiale da utilizzare per le sue specifiche qualità espressive[29].

19 «Was tending towards a system of design perfectly suited to [brick and terracotta]». Bell 1893: 208.

20 Ci concentriamo qui sulla pietra artificiale utilizzata a scopi decorativi, occorre però notare come molti, inclusi diversi ingegneri militari coinvolti nella costruzione del quartiere di South Kensington, in questo periodo si dedicavano ad esperimenti con pietra artificiale come materiale costruttivo (per esempio sviluppando nuovi tipi di cemento).

21 Stratton 1993: 46-48.

22 *Ransome's* 1868. Vedi anche Ransome 1866. I prodotti in Ransome Stone vinsero una medaglia alla Mostra Internazionale del 1862. Per una panoramica dei tipi di pietra artificiale disponibili sul mercato negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento in Inghilterra si vedano: *Cyclopædia* 1854: 751-752; Kerr 1863.

23 Nel seguito si userà il termine *terracotta architettonica*, con il quale ci si riferisce all'uso di terracotta sia per elementi decorativi che per elementi più "strutturali" quali, per esempio colonne. Queste ultime, comunque, non sono necessariamente parti portanti (sulla resistenza allo schiacciamento della terracotta, gli architetti vittoriani, e in particolare il gruppo di South Kensington, condussero numerosi esperimenti). Valeriani 2024.

24 Stratton 1993: 48-52.

25 Ivi: 62.

26 Blashfield 1855.

27 *Cyclopædia* 1854: 829.

28 Stratton 1993: 48-50.

29 Redgrave 1868: 92.

Alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento la terracotta è impiegata diffusamente nell'architettura di tutta Europa[30]. La relazione *Report on Terra-Cotta* approntata da Henry Cole nel 1867, a seguito della sua visita alla mostra internazionale di Parigi dello stesso anno, offre una buona panoramica della produzione europea[31]. A suo giudizio, probabilmente non del tutto obiettivo, l'esposizione più ampia di terracotta era quella degli inglesi. Cole nota l'abilità e la versatilità dei propri connazionali nell'utilizzo pratico e al contempo artistico di questo materiale. Un esempio emblematico presentato all'esposizione è, a suo parere, l'uso di elementi ornamentali in terracotta per la costruzione di un locale caldaie. L'edificio, ci informa Cole:

> È stato disegnato su modello della tomba di Syud Cosman a Ahmedabad, risalente al quindicesimo secolo, ma è stata usata la terracotta italiana, invece dei dettagli Indù, per motivi economici in modo che gli elementi possano successivamente essere riutilizzati in Inghilterra […] ha suscitato grande interesse, soprattutto tra gli stranieri[32].

Le forme ricercate, eseguite a basso costo grazie al nuovo materiale, rendono "artistico" un edificio prettamente utilitario e ne permettono una più ampia fruizione: parzialmente aperto e quindi dotato di ventilazione naturale, poteva essere visitato dal pubblico per ispezionare i macchinari, nonostante le alte temperature. La libertà con cui la terracotta e i mattoni sagomati vengono usati in questa occasione, è indicativa della direzione in cui l'architettura si stava muovendo.

Gli edifici più noti, tra quelli di South Kensington, per i loro tratti neorinascimentali e l'uso profuso di terracotta sono sicuramente il South Kensington Museum e la Royal Albert Hall[33]. I primi esperimenti sull'uso della terracotta per la decorazione architettonica avvengono però già nel 1858, con la realizzazione dei Royal Horticultural Gardens. Questi elaborati giardini all'italiana nacquero da una collaborazione tra Henry Cole, Richard Redgrave, l'architetto Sydney Smirke (1797-1877), l'ingegnere militare Francis Fowke (1823-1865), e l'artista Godfrey Sykes (1824-1866). Situati nella zona oggi compresa tra la Royal Albert Hall e il Museo di Storia Naturale, furono costruiti prevalentemente nel periodo 1860-1861 e gestiti dalla Royal Horticultural Society per i primi venticinque anni (1861-1886 ca). Essi occupavano una superfice terrazzata di più di venti acri[34] ed erano circondati da portici in mattoni a vista con decorazioni in terracotta (fig. 2).

In fase progettuale, Francis Fowke suggerisce per le arcate l'adozione di uno stile veneziano o romanico, mentre il principe Alberto cerca ispirazione nei portici del castello di Heidelberg[35]. Dal canto suo Henry Cole raccoglie potenziali modelli durante il suo viaggio in Italia del 1858-1859. Colpisce nel suo diario il numero di portici storici visitati, di epoche e stili diversi. Tra i tanti esempi, egli registra anche la decorazione del chiostro di San Giovanni in Laterano, poi preso a modello da Francis Fowke per il portico meridionale dei Royal Horticultural Gardens, nonostante, ancora nell'aprile 1859, esprimesse una preferenza per una soluzione «veneziana» o «romanica»[36]. Al contempo, Sydney Smirke, che dal luglio 1859 si unisce al gruppo di progettazione, si ispira ai giardini cinquecenteschi di Villa Albani per disegnare l'esedra settentrionale[37].

Godfrey Sykes, allievo del famoso scultore e pittore Alfred Stevens (1817-1875) presso la Sheffield School of Art, era stato trasferito al Dipartimento di Scienza e Arte a South Kensington. I suoi numerosi disegni per

30 Sul caso italiano si veda, per esempio, Venturelli 2014; sul caso francese Negre 2006; sulla Gran Bretagna Stratton 1993 e Valeriani 2024.

31 La terracotta era inclusa nella «categoria 65», nel gruppo espositivo dedicato alle macchine.

32 «It was designed after Syud Cosman's tomb of the fifteenth century at Ahmedabad, but Italian terra-cotta and not Hindoo details were used for the sake of economy, in order that they might be employed hereafter in England […] It excited much interest, especially amongst foreigners». 802.AC.0032(A): 8, National Art Library Special Collections, H. Cole, *Report on Terra-cotta*, London, 1868 (da qui: Cole 1868).

33 Il primo corpo di fabbrica in muratura del South Kensington Museum fu ultimato nel 1857, era un semplice edificio in mattoni a vista e facciata "liscia". Il blocco dedicato ad ospitare la Scuola d'Arte e le residenze del direttore e di altri funzionari, ultimato nel 1863, presenta un prospetto più articolato che fa già uso di elementi ornamentali in terracotta. Il corpo principale, ospitante la sala conferenze, e caratterizzato da sofisticate decorazioni in terracotta, risale al 1867. Si vedano Bryant 2017 e Physick 1982: 33-56.

34 80.000 metri quadri.

35 Archivio della Royal Commission for the Exhibition of 1851, RC/H/1/19/123, lettera di H. Scott al generale Grey, 1° novembre 1866; Cole 1851: 89.

36 *Survey of London* 1975: 74-96.

37 *Ibidem*.

terracotte e mosaici hanno grande influenza sulle architetture del nuovo quartiere. Francis Fowke lo descrive «maestro e inventore della decorazione inglese in stile cinquecentesco»[38]. Magnifici esempi di elementi decorativi in terracotta riconducibili a Sykes possono oggi essere ammirati al Victoria and Albert Museum, in particolare nel cortile (l'attuale John Madejski Garden). La facciata dell'edificio dedicato all'auditorium, per esempio, risalente al 1865, è caratterizzata da colonne in terracotta che rappresentano le tre età dell'uomo (infanzia, maturità e vecchiaia). Si tratta dell'ultima opera progettata da Godfrey Sykes prima della morte prematura nel 1866 (fig. 3). Henry Cole, in un discorso tenuto a Sheffield, lo celebra affermando che «negli ultimi trecento anni non è stato eseguito lavoro in terracotta che superi questo per raffinatezza e genio»[39].

Poco dopo la costruzione della facciata del South Kensington Museum (edificio dell'auditorium) e prima di quella della Royal Albert Hall, Charles Barry junior (1823-1900) sfrutta le potenzialità espressive della terracotta come materiale costruttivo nel progetto per il New Alleyn's (oggi Dulwich) College, a Sud di Londra. Edificato tra il 1866 ed il 1870[40], presenta una facciata caratterizzata da ricche decorazioni in terracotta, compresi elementi geometrici traforati, nicchie e busti, che combinano caratteri rinascimentali con influenze gotiche, in uno stile che il progettista descrive come ispirato «all'architettura trecentesca dell'Italia settentrionale della quale si vedono bellissimi esempi a Milano, Verona, e Pavia»[41]. L'ammirazione di Barry per l'architettura del Nord Italia in mattoni e terracotta si evince anche dai cenni storici sull'uso di tali materiali, con cui apre il suo discorso al RIBA il 22 giugno 1868. Introducendo i lavori da lui diretti al Dulwich College, afferma che

> La gente lombarda e di altri stati in Italia, ricordata da Plinio per la sua fama nel campo della produzione di ceramiche, sembra aver preservato le conoscenze relative a quest'arte applicata all'architettura; ed è ora nell'Italia, settentrionale che troviamo le più belle terrecotte[42].

Nello stesso discorso Barry Jr ricorda anche la genesi della sua determinazione ad utilizzare la terracotta:

> Ho studiato e ammirato gli edifici in mattoni e terracotta di Milano, Firenze, Verona, Vicenza, Pavia, Siena e altre antiche città del Nord Italia e sono arrivato alla determinazione che, se mai mi si fosse presentata l'opportunità, mi sarei prodigato per usare in Inghilterra questo materiale, ridando vita allo spirito antico, per quanto le mie capacità avessero permesso[43].

Il progetto attrae l'attenzione della stampa specializzata e dei professionisti e contribuisce a far vincere a Barry la Medaglia d'oro del RIBA nel 1877.

Il revival della terracotta e dell'uso di mattoni a vista in architettura è motivato, oltre che da considerazioni artistiche, da ragioni economiche. Il costo di produzione di dettagli architettonici in terracotta è fino al 50-70% inferiore rispetto a quello associato alla realizzazione di elementi simili in pietra[44]. La terracotta, grazie alla sua serialità, ha il vantaggio di consentire economie di scala favorite dalle nuove tecnologie meccanizzate, tipiche dell'epoca.

38 «Master and inventor of English *cinquecento* decoration», "Tobacco pot", V&A Search the Collections, http://collections.vam.ac.uk/item/O69491/tobacco-pot-sykes-godfrey/ (consultato il 5 maggio 2024).

39 «In the last three hundred years there has been produced no works finer in character or exhibiting more genius than these terracotta». *The Nineteenth* 1862: 20. Devo a Christopher Marsden la gentile indicazione di questa citazione.

40 L'ala settentrionale del College aprì nel luglio del 1869, mentre la grande sala era ancora in costruzione. Lavori di rifinitura erano ancora in corso nella primavera successiva; si veda Piggott 2008.

41 Ivi: 130.

42 «The people of Lombardy and other states in Italy, mentioned by Pliny as famous for pottery, seem always to have preserved the knowledge of making terra cotta for architectural purposes: and it is now in North Italy that we find the most beautiful architectural terra cotta». Barry 1868b: 261.

43 «I studied and admired the brick and terra cotta buildings of Milan, Florence, Verona, Vicenza, Pavia, Siena and other old towns of North Italy, and I resolved that, if ever opportunity should offer, I would endeavour to use the material in England with as much of the old spirit as my powers would enable me to realise Barry, 'Some Descriptive Memoranda'». Barry 1868b.

44 Diverse opinioni circa i meriti e demeriti della terracotta come materiale da costruzione, inclusi i costi, sono discusse alla RIBA nel 1893 (Bell 1893; Leech 1893; Strokes 1893).

Tali economie possono comunque essere realizzate solo allorché alcune condizioni al contorno, che fino ai primi decenni dell'Ottocento avevano costituito un ostacolo, cambiano. Si tratta, in particolare, dei regimi di tassazione. In Inghilterra, mattoni e mattonelle venivano tradizionalmente tassati in relazione alla loro misura e al grado di finitura. Nel 1839, durante il Regno della regina Vittoria, tale sistema viene soppiantato da una tassa fissa pari a 5 scellini e 10 pence per mille pezzi, indipendentemente dalla loro forma e qualità[45]. Questa nuova legge elimina una barriera finanziaria importante, che fino ad allora aveva limitato l'ampia diffusione dell'uso di mattoni sagomati e "terracotta architettonica".

Nel suo discorso del 1868 al RIBA, Barry elenca i vantaggi legati all'uso della terracotta. Dopo aver menzionato i costi ridotti, avanza importanti considerazioni intorno alle potenzialità legate al processo progettuale:

> Primo tra i vantaggi [offerti dall'uso di terracotta] è che permette agli architetti di vedere in grandezza naturale qualsiasi parte ornata del loro progetto, il materiale usato per modellare è infatti lo stesso del prodotto finito […]. Inoltre, vorrei sottolineare l'opportunità che offre di creare brillanti effetti di chiaroscuro[46].

Accanto agli aspetti artistici, un'altra serie di considerazioni induce alla scelta della terracotta per l'ornamentazione delle facciate: la sua durevolezza. Nell'ambiente inquinato della Londra di metà Ottocento, le superfici in pietra erano destinate a sgretolarsi velocemente. Il degrado del Palazzo di Westminster (progettato da Charles Barry Sr e costruito nel 1840-1847), per il quale si era presa ogni cura nella scelta dei materiali nel tentativo di assicurarne la longevità, aveva dolorosamente dimostrato la difficoltà di procurarsi della pietra che fosse facile da scolpire e, al contempo, resistesse ai «gas acidi contenuti nell'atmosfera» invece di «produrre superfici laminate, con i bordi degradati, e scolorite»[47]. Nelle parole di Barry Jr:

> Con la terracotta otteniamo l'effetto contrario. I gas acidi non hanno effetto, la sporcizia depositata viene lavata via dalle prime piogge e l'opera ricompare pura e nitida come era inizialmente[48].

Disegnare, studiare, collezionare

Un preciso interesse per l'architettura rinascimentale dell'Italia settentrionale è rintracciabile tra i protagonisti dello sviluppo del quartiere di South Kensington sin dalle fasi iniziali del progetto. Henry Cole e i suoi collaboratori condussero diversi viaggi nell'Europa continentale negli anni cinquanta e sessanta dell'Ottocento, allo scopo sia di arricchire le collezioni del museo in genere, sia, specificamente, di raccogliere esempi architettonici che servissero da ispirazione per i progetti in corso. In tale spirito, il principe consorte, insieme a Cole e al suo entourage, commissionarono la produzione di numerose fotografie al fine di creare una collezione di esempi di *good taste* da custodire a South Kensington. Ad essa era associata una raccolta di opere d'arte originali, gessi e disegni, a disposizione di artisti, artigiani, committenti e studenti di vario grado.

In questo contesto si distinguono, in particolare, i viaggi di Henry Cole nel 1851 (a Vienna, in compagnia di Herbert Minton, produttore di ceramiche artistiche) e nel 1858-1859 (un tour dell'Italia in compagnia di Samuel and Richard Redgrave, artisti e personaggi chiave nello sviluppo di South Kensington, nonché delle scuole di disegno e della loro pedagogia)[49]. In conseguenza delle esperienze fatte sul posto, Cole sollecita anche

45 Dobson 1850: 1.6-7, e 2.79-83.

46 «Foremost among its advantages is the facility it affords to architects to see actually full size any of the more ornamental portions of their designs, in as much as the material actually built in is the same as that modelled […]. Next, I would like to point out the opportunity it gives for brilliant effects of light and shade […]». Barry 1868a: 547.

47 Gillin 2017.

48 «With terra cotta the reverse is the case. The acid gases in the air have no effect; the deposited dirt or soot washes off with the first heavy shower, and the work comes out again as pure and distinct as at the first». Barry 1868a: 547. Si veda anche Barry 1868b. Per commenti simili e un paragone tra la durevolezza del granito e quella della terracotta si veda Cole 1868: 1.

49 Herbert Minton (1753-1858), Samuel Redgrave (1802-1876) e Richard Redgrave che abbiamo menzionato sopra e che fu un importante alleato e amico di Henry Cole.

i suoi collaboratori, specialmente Francis Fowke e Godfrey Sykes, a recarsi a studiare le architetture sul posto[50]. Le spedizioni di Henry Cole sono ben documentate dai suoi diari di viaggio, dove sono raccolti piccoli schizzi di opere d'arte e architettura, note sugli esempi da studiare con cura, oltre ad appunti sugli oggetti da comprare e su quelli di cui fare approntare riproduzioni[51]. Come abbiamo accennato sopra, durante il suo viaggio del 1858-1859 Cole visita numerose città del nord Italia, e commenta in diverse occasioni architetture in mattoni e terracotta. Il 15 settembre 1858 scrive:

> Ci sono molti oggetti di cui sarebbe utile fare dei calchi per il Museo e, generalmente, tutta Bologna è una ricca miniera di esempi di mattoni usati in tutte le maniere – colonne, pilastri, capitelli, modanature[52].

Il 25 settembre, dopo aver visitato Santa Maria delle Grazie a Milano, nota la bellezza dell'architettura in mattoni a vista e medaglioni in terracotta, aggiungendo che «occorre studiarla»[53].

Nella complessa trama di riferimenti riportati nei diari di viaggio, nei discorsi, e nella politica delle acquisizioni museali, emerge come caso particolare ed esemplare la Certosa di Pavia. Tale monumento diventa per il South Kensington Museum, e quindi anche per la scuola di design ad esso associata, uno dei modelli chiave[54]. Ne vengono acquistate riproduzioni di diverso tipo: disegni, fotografie, calchi in gesso. Tale documentazione è intesa non solo come materiale utile per la progettazione delle opere del nascente quartiere, ma anche come supporto didattico per gli studenti e per i visitatori del museo, incoraggiando un'ampia diffusione dello stile e dei materiali associati.

Il primo oggetto proveniente dalla Certosa di Pavia collezionato dal Museo è un ricalco di affresco, eseguito nel 1850 da Henry Layard (1817-1894), archeologo, disegnatore e collezionista vicino a Cole, coinvolto nel revival di tecniche artistiche storiche, in particolare del mosaico[55]. In questo periodo Layard visita l'Italia e produce ricalchi di affreschi di Giotto, Piero della Francesca e altri maestri italiani, prevalentemente rinascimentali[56].

Gli oggetti collezionati successivamente dal Museo sono di carattere più architettonico e in larga parte legati al tema della terracotta. Particolarmente importanti risultano gli studi architettonici della Certosa di Pavia (fig. 4) eseguiti da Godfrey Sykes nel 1860, l'anno dopo che Cole lo aveva sollecitato a fare una visita di studio in Italia, ed esattamente al tempo in cui Sykes lavora alla progettazione e realizzazione degli Horticultural Gardens sopra menzionati. Nello stesso periodo egli collabora anche allo sviluppo del progetto per il South Kensington Museum. Di lì a un paio d'anni sarebbe stata ultimata la parte dedicata ad ospitare la Scuola d'Arte e le residenze per il direttore e altri funzionari, che presenta una facciata in mattoni a vista arricchita da decorazioni in terracotta[57].

Un'ulteriore campagna di acquisizioni è portata avanti tra il 1864 e il 1866, quando entrano nelle collezioni del Museo numerose fotografie della Certosa. Alcune arrivano grazie all'interessamento personale di personaggi di spicco del gruppo che lavora al progetto di South Kensington: una è acquistata nel 1864 dal

50 Whitehead 2005.

51 Cole 1851. Si vedano anche i diari dei due viaggi successivi: Londra, National Art Library, MSL/1908-4-9/1, H. Cole, *Notes of a Journey to Vienna and back in October and November MDCCCLXIII*, 1863 e Londra, National Art Library MSL/1997/2/2, Henry Cole, *Note of a journey to Palermo and back in October, November & December, MDCCCLXVIII…* Un progetto di trascrizione e digitalizzazione di tali risorse, diretto da Simona Valeriani, è in corso al V&A Museum. Sui viaggi di Cole e la loro relazione con il Museo a South Kensington si vedano: Wainwright 1999 e Whitehead 2005.

52 «There are several objects which it wd be useful to have cast for the Museum and generally throughout Bologna there is a rich mine of examples of brick used in all kinds of ways – Columns, Pilasters, Capitals, Mouldings & c.»: Cole 1859, 15 settembre 1858.

53 Ivi, 25 Settembre 1858.

54 Secondo Piggott la Certosa costituì un importante riferimento anche per Barry Jr nella progettazione del Dulwich College, in particolare le torri, cupole e ricche cornici (Piggott 1986: 22). Questo nonostante Edward M. Barry (1830-1880), fratello di C. Barry Jr, avesse della Certosa opinioni contrastanti, apprezzandone molto i dettagli decorativi ma non l'architettura nel suo complesso (Barry 1881: 383-384). Per un trattamento delle decorazioni architettoniche dei chiostri della Certosa, si veda Bernstein 1972.

55 V&A Museum, E.1864-1913.

56 Nel 1868 Layard corrisponde con Giovanni Morelli a riguardo dell'acquisizione di calchi del monumento di Gaston de Foix da parte del South Kensington Museum. Panazza 2020: 110.

57 V&A Museum, 3147, 3152, 3160, 3175.

celebre curatore John Charles Robinson (1824-1913), che spesso viaggia in Europa per raccogliere materiale per il Museo[58], due vengono donate da Francis Fowke nel 1865[59] (fig. 5) e una acquistata dal "segretario"[60] nel 1866. Altre immagini entrano nelle collezioni nel 1866, da alcune delle grandi ditte specializzate del tempo, Molini e Aldini & Green[61].

Diversi acquisti risalenti al 1866 sono particolarmente interessanti in quanto rivelano il network di collezionisti e artisti che il Museo andava creando. In quell'anno quattro fotografie della Certosa di Pavia vengono acquistate dalla collezione del «professor Bertini»[62] (fig. 6). Il pittore e collezionista Giuseppe Bertini (1825-1898), docente a Brera, ha intensi rapporti con il gruppo di South Kensington e Cole lo individua come consulente incontrandolo più volte a Milano durante il viaggio del 1867-1868. Sempre nel 1866 altre fotografie sono vendute al Museo dal «signor Pierotti» di Milano, personaggio centrale nella produzione e compravendita di calchi in gesso. Fra queste ultime ve ne è una del bassorilievo *Lamentazione del Cristo morto,* un calco del quale verrà acquisito dal Museo nel 1893[63]. Risale al 1866 l'acquisto di un calco dell'*Adorazione dei Magi*, il cui originale si trova nel Capitolo dei Padri nella chiesa della Certosa[64]. Nel 1867 entrano nelle collezioni del Museo calchi di elementi architettonici in terracotta provenienti dal chiostro dalla chiesa di San Lanfranco a Pavia[65] e di porzioni dei portici dei chiostri della Certosa[66] (fig. 7), insieme alla riproduzione di una delle finestre in marmo che ornano la facciata della chiesa[67].

La ditta Pierotti, gestita prima da Pietro e poi dal figlio Edoardo, è una della più importanti nell'ambito delle riproduzioni in gesso di opere d'arte e, fra le altre cose, si occupa di fabbricare calchi delle decorazioni architettoniche della Certosa di Pavia, oggi custoditi nella gipsoteca interna al suo museo[68]. Già nel corso del viaggio in Italia del 1858-1859 Cole aveva incontrato Pierotti diverse volte e discusso con lui il catalogo della ditta, acquistando alcuni oggetti e richiedendo la produzione *ad hoc* di altri. Questo rapporto di fiducia fu fruttuoso e di lunga durata, come dimostrano le molte opere di Pierotti ancora oggi nelle collezioni del V&A. Nei decenni successivi il Museo di South Kensington acquisterà da lui anche numerosi calchi di elementi scultorei presenti nella Certosa[69].

Così come il Museo di South Kensington colleziona materiali misti, anche a Pavia, nel 1896 si progetta l'allestimento di uno spazio museale interno alla Certosa, dove gli artisti possano studiare da vicino gli elementi decorativi inaccessibili in originale, e si prevede che tale galleria contenga, accanto ai gessi, una raccolta di fotografie[70].

58 V&A Museum 35531. Un ringraziamento va a Ella Ravilious, curatore di fotografia al V&A, per il suo aiuto a ricostruire la provenienza di queste immagini.

59 V&A Museum, 45733 e 45738.

60 V&A Museum, 47825. Non è chiaro dalle fonti d'archivio a chi si riferisca questa indicazione.

61 Rispettivamente V&A Museum 46089 e V&A Museum 46275, 46090.

62 V&A Museum, 48440, 48441, 48448, 48453. Vicario 1997.

63 Fotografia: V&A Museum, 49589. Calco: V&A Museum, REPRO.1893-489. Zani 2013: 235 menziona la pionieristica iniziativa di Pierotti di produrre un album di foto delle sue riproduzioni.

64 V&A Museum, REPRO.1866-46.

65 V&A Museum, REPRO.1867A-34 e 1867B-34.

66 V&A Museum, REPRO.1867-33.

67 Nel 1890-1891 Pierotti tenta invano di ottenere il permesso di produrre calchi delle quattro finestre della facciata della chiesa. Nel 1891 donerà la sua intera collezione di gessi provenienti dalla Certosa, incluso un calco di finestra, che evidentemente era stato eseguito precedentemente. Giacomelli Vedovello 1992: 128.

68 Giacomelli Vedovello 1992. Sulle attività della ditta Pierotti, particolarmente in connessione con il South Kensington Museum, si vedano anche Zani 2013: 233-240 e Panazza 2020.

69 Nell'archivio del V&A si conserva un *Catalogo dei monumenti, statue, bassorilievi, ornamenti ecc., in gesso, di varie epoche formanti la storia dell'arte, che si trova presso Edoardo del fu Pietro Pierotti*, datato 1883, con note a margine su quali oggetti il museo voleva ordinare. È anche disponibile ulteriore materiale relativo ai decenni successivi, fino ai primi anni del XX secolo (V&A Archive MA/1/P1292). Notizie su calchi di Pierotti al V&A sono anche in Zani 2013: 235.

70 Giacomelli Vedovello 1992: 128.

Questi brevi cenni forniscono una prima traccia per ricostruire l'influenza esercitata dall'architettura rinascimentale lombarda e, più genericamente, dell'Italia settentrionale sulla produzione artistica inglese di metà Ottocento. Sono il risultato di una ricerca preliminare che dovrebbe svilupparsi approfondendo lo studio del collezionismo britannico e della sua influenza sull'opera dei progettisti vittoriani. Meriterebbe, in particolare, indagare nel dettaglio il network di intenditori, artisti e collezionisti che il South Kensington Museum sviluppa in questi decenni. Oltre a questo, lo studio dei materiali "multimediali" raccolti dal Museo permetterebbe di capire meglio quali fossero i principali riferimenti culturali seguiti e adottati da committenti, artisti ed architetti. Consentirebbe, inoltre, di comprendere più a fondo i diversi usi che l'istituzione ed i suoi fruitori fanno, a partire dalla metà dell'Ottocento, dei materiali raccolti. La presenza di una vasta pluralità di oggetti permette di creare riferimenti incrociati tra originali e copie; materiali scultorei e riproduzioni bidimensionali. Queste ultime sono potenzialmente più adatte alla circolazione su ampia scala e potevano forse meglio servire allo scopo divulgativo che il Museo si prefiggeva, prestando particolare attenzione alle scuole di design regionali.

È interessante notare il carattere collaborativo del progetto di riscoperta e divulgazione dell'architettura Rinascimentale in cotto, così come viene concepito e portato avanti a South Kensington. Vi sono coinvolti amministratori pubblici, potenziali committenti, architetti, artisti e industriali, con l'obbiettivo di creare esempi di "buon gusto", come avrebbe detto Henry Cole, ma anche, più praticamente, di educare una nuova generazione di progettisti e artefici (artisti, artigiani, industriali). Nello stesso periodo la sezione dedicata a «Costruzione e materiali edili» del South Kensington Museum colleziona un grande numero di terrecotte contemporanee e storiche[71]. Inoltre negli anni Sessanta dell'Ottocento gli allievi della Scuola d'Arte di South Kensington sono attivamente coinvolti nella progettazione ed esecuzione delle decorazioni in cotto e ceramica destinate ad abbellire la facciata della Royal Albert Hall e del Museo.

Se da un lato l'attenzione è rivolta alle finalità pedagogiche delle collezioni stesse, dall'altro essa si indirizza ad una divulgazione su più vasta scala. È in questo quadro che va considerata la pubblicazione, da parte di Ludwig Gruner, del volume sopra menzionato, dedicato all'architettura in cotto dell'Italia settentrionale. Il libro viene dato alle stampe a Londra nel 1867, quando l'autore è ormai a Dresda da più di dieci anni, a capo del *Kupferstich-Kabinett*. Evidentemente era rimasto in stretto contatto con il circolo di Henry Cole, che portava avanti il progetto iniziato sotto gli auspici dell'ormai defunto principe consorte. Non sembra un caso che il libro venga pubblicato negli anni in cui il museo più attivamente colleziona oggetti relativi a questo tema e la progettazione della Royal Albert Hall, con le sue "innovative" decorazioni in terracotta, è in corso. Nelle collezioni del V&A si conserva una raccolta di tavole, per il momento non studiate, che sembrano costituire il materiale preparatorio per *The terra-cotta architecture of North Italy*[72] (fig. 8). Alcuni dei disegni sembrano essere riconducibili a Federico Lose (1776-1833), che insieme alla moglie Carolina (1784-1837) aveva pubblicato il *Viaggio Pittorico nei Monti de Brianza* (1823), un volume che contiene prevalentemente vedute di carattere paesaggistico. Se l'opera edita da Gruner avesse davvero le sue origini in questi disegni, essa avrebbe avuto, quindi, una lunga genesi[73]. L'interesse per tali temi era comunque già vivace negli anni cinquanta, come abbiamo visto nei diari di Cole e come traspare anche da pubblicazioni destinate ad un ampio pubblico. Nel volume dedicato alla corte rinascimentale allestita nel Crystal Palace a Sydenham, edito nel 1854, Digby Wyatt e J.B. Waring, annoverano la Certosa tra gli esempi fondamentali di architettura rinascimentale[74]. Nel 1858, la popolare guida di viaggio *Handbook for travellers in Northern Italy* edita da John Murray, dedicava alla Certosa di Pavia ben tre pagine, decantandone le decorazioni in terracotta «molto lodate da Cicognara» e «gli

71 Sulle collezioni del *Museum of Construction and Building Materials*, Lily Crowther sta lavorando a un'interessante tesi di dottorato, in co-tutela tra l'Università di Oxford (prof. W. Whyte) e il V&A (dr. S. Valeriani).

72 Questa tavola rispecchia quella pubblicata in Gruner 1867: 32.

73 Lose, Lose 1823. La scrivente ha in corso un progetto di schedatura di tale collezione di disegni al momento attribuiti a Gruner nel catalogo.

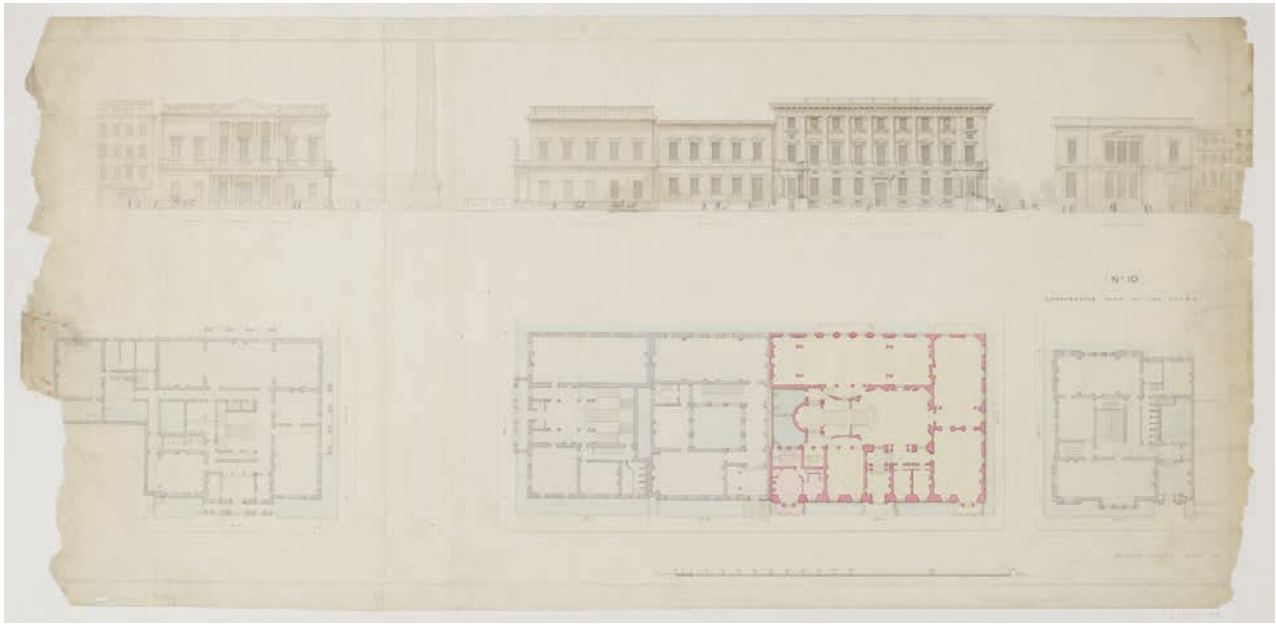
74 Digby Wyatt, Waring 1854: 5, 13, 19. Si noti che Wyatt e Waring nominano Pierotti come produttore dei gessi per la corte rinascimentale del Crystal Palace

archi in mattoni sagomati, nel più raffinato stile cinquecentesco»[75]. Cole ne possedeva una copia, sulla quale prese anche degli appunti[76].

Ricerca, sperimentazione, collezionismo si intrecciano in una vivace attività didattica e progettuale che medita sul passato per prefigurare il futuro. Lo sforzo è finalizzato a tracciare nuove strade nel campo artistico, educativo ed industriale, in un clima positivistico che, galvanizzato dai successi coloniali, tecnologici e mercantili, anima l'Inghilterra della seconda metà del XIX secolo.

75 «The terracotta much praised by Cicognara» e «The arches are of moulded brick, in the finest cinquecento style». *Handbook* 1858, 1: 206. Si tratta di una guida molto approfondita, dedicata ad un pubblico colto e interessato, acquistata anche dalla biblioteca del South Kensington Museum; altre guide dello stesso periodo non danno notizia di questi elementi. La menzione di Cicognara si riferisce, con tutta probabilità, ai volumi prodotti da Leopoldo Cicognara sulla storia della scultura in Italia.

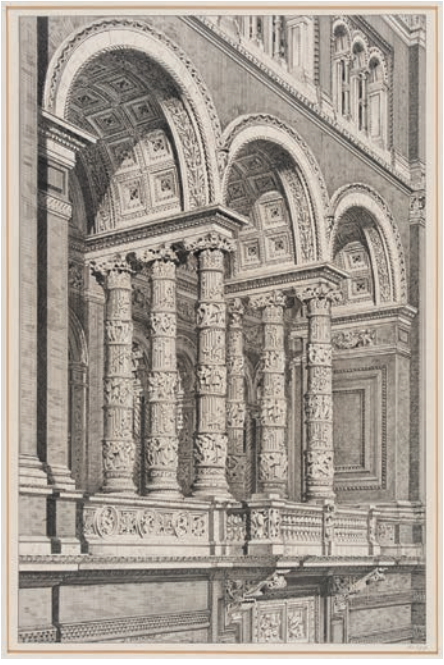
76 National Art Library 913287545.



1. Charles Robert Cockerell, *Disegno di concorso per il Reform Club a Pall Mall, prospetti comparati di United Service Club, Athenaeum, Traveller's, Reform, e Conservative Clubs, con la pianta di ciascuno*, 1837, Londra, Victoria & Albert Museum, E.2098-1909



2. *Royal Horticultural Gardens, archi in mattoni con decorazioni in terracotta*, 4 giugno 1861, Londra, Victoria & Albert Museum, PH.2220-1905



3. John Watkins, *Disegno del balcone al centro della facciata originale del South Kensington Museum*, 1875 circa, Londra, Victoria & Albert Museum, 8089A



4a-b. Godfrey Sykes, *Studi della Certosa di Pavia*, matita e acquarello, 1860, Londra, Victoria & Albert Museum, 3147 (a sinistra) e 3152 (a destra)



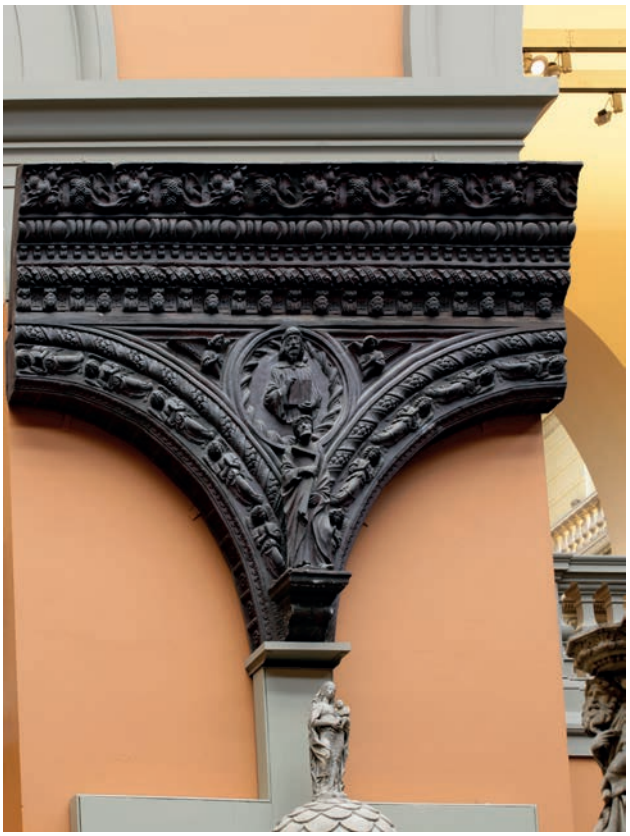
5. *Fotografia del Grande Chiostro della Certosa di Pavia*, donata al Museo da Francis Fowke nel 1865, Londra, Victoria & Albert Museum, 45738



6. *Fotografia della Certosa di Pavia*, acquistata dal Museo tramite il professor Bertini, Londra, Victoria & Albert Museum, 48453. Le collezioni contengono anche un'immagine simile, acquistata da Molini, Londra, Victoria & Albert Museum, 46089. Entrambe furono acquisite dal museo nel 1866. Si noti la centralità del dettaglio della finestra, di cui il museo acquistò, nello stesso periodo, un calco (fig. 8)

Nella pagina accanto
7a-b. Piero Pierotti, *Calchi in gesso di una porzione del portico del grande chiostro, e di una finestra della facciata della Certosa di Pavia*, 1867 circa, Londra, Victoria & Albert Museum, REPRO.1867-33 e REPRO.1867-46

8. *Dettaglio delle arcate nel chiostro piccolo della Certosa di Pavia*. La nota a margine legge: «Nel cortiletto della Certosa di Pavia», acquerello attribuito a Ludwig Gruner, Londra, Victoria & Albert Museum, 5047







L'IMMAGINE IDEALE DEL RINASCIMENTO. LA CUPOLA DI SAN PIETRO E L'ARCHITETTURA AMERICANA DEL POTERE*

Massimiliano Savorra

Donatello was his hero, second only to Michelangelo
(David McCullough, a proposito di Augustus Saint-Gaudens)[1]

La costanza di un mito e l'appropriazione culturale degli eroi

A partire dal secondo Settecento, anche in America, il Rinascimento italiano assunse le forme del mito, di quella narrazione investita di sacralità che da tempo stava affascinando artisti e uomini di cultura del vecchio mondo[2]. Nella sua storia della letteratura americana, Robert Spiller affermava che il «Nuovo Mondo fu un'invenzione del Rinascimento»[3], ossia di quella mentalità rinascimentale che era in effetti ancora viva negli esploratori europei che si affacciarono per la prima volta in una terra di meraviglie. Tuttavia, se in pieno clima illuminista i colonizzatori si appropriarono del concetto di uomo ideale che trovava nell'arte lo strumento per elevare consapevolmente le proprie capacità, sarà nel corso dell'Ottocento che gli scrittori, gli architetti e gli altri artisti, insieme alle classi via via dominanti nella seconda metà del secolo, assunsero il periodo aureo italiano come manifestazione profonda di una perfezione, di un legame ineguagliabile fra elevazione spirituale e dimostrazione di superiorità[4].

Come ha chiarito Anthony Molho, i giovani artisti e gli uomini di cultura del nuovo mondo iniziarono a studiare e a visitare la patria dell'arte con la convinzione di essere al cospetto delle maggiori espressioni della cultura estetica occidentale. Si trattò dunque di una autentica passione verso il Rinascimento che portò, non solo alla ricerca di uno "stile" da applicare nelle loro opere, ma anche all'idealizzazione entusiasta del modello di civiltà dell'Umanesimo italiano, ancora di più in un momento storico in cui si delineò una frattura politica e culturale insanabile fra le colonie e la madrepatria Inghilterra. Come scriveva Molho: «This breathless enthusiasm was shared by many American writers, artists, and travelers, who in diaries, letters, and books, and often in rapturous tones, described their impressions of Italy, and of its artistically unexcelled accomplishments»[5].

Indagare l'immaginario americano e le sue figurazioni "mitiche" è un processo che per l'architettura e l'arte va legato al bisogno di significazione delle forme e degli spazi, da parte di una precisa *élite* come di un popolo, in un continuo divenire di scrittura e riscrittura dell'epopea degli eroi, degli artefici, delle imprese. Nella prima metà dell'Ottocento gli americani, soprattutto negli Stati del nord, avevano già ben chiaro il senso di dignità della persona umana, che poteva realizzarsi solo quando l'individuo fosse stato libero di esprimersi, oltre che di partecipare alla vita politica. Ai loro occhi l'Umanesimo italiano rappresentava un periodo in cui dominava il principio egualitario di libertà, e rifletteva al contempo l'idea che vi fosse una legge morale universale; come affermò Alfred Dwight Foster Hamlin, professore di architettura al Columbia College: «In its assertion of the

* *Questo saggio nasce come riflessione, ampliata e riveduta, sorta in seguito al contributo* Cupole laiche. I palazzi del potere americano *presentato al 19° Convegno di Architettura dell'Eclettismo* "Il potere, il nazionalismo e il patriottismo (XVIII-XX) secolo" *(Jesi, 30 settembre-1° ottobre 2016), e a una conferenza dal titolo* À travers l'École des Beaux-Arts de Paris. Modèles italiens pour les bâtiments du Capitole des États-Unis, *tenuta al III Seminario* Enseigner l'architecture. Cultures architecturales et rayonnement de modèles pédagogiques, *curato da Antonio Brucculeri e Marilena Kourniati (EVCAU-ENSA-PVS, Parigi, 24 maggio 2018).*

1 McCullough 2012: 373.

2 Cfr. Levin 1970; Bullen 1994.

3 Spiller 1960: 9; cit. in Pfordresher 2005: 563

4 Cfr. Savorra 2013a.

5 Cfr. Molho 1998: 265.

intellectual and moral rights of the individual, the Renaissance laid the foundations of modern civilization. The same spirit, in rejecting the authority and teachings of the Church in matters of purely secular knowledge, led to the questionings of the precursors of modern science and the discoveries of the early navigators»[6].

Attraverso un meccanismo di riflessi, dunque, la mitizzazione di un periodo storico europeo, lontano nel tempo e nello spazio, per quanto riguarda gli Stati Uniti, avvenne anche quando la visione del reale si scontrava con il bisogno di "sicurezze domestiche"[7]. I cosiddetti "eroi" italiani, gli artisti esemplari della storia, avevano dato corpo a modelli capaci di attraversare i confini temporali e geografici. Non protagonisti di testi di finzione o di leggende, quanto piuttosto individui straordinari entrati a pieno titolo nell'immaginario americano, Michelangelo, Raffaello, Bramante e altri vennero assunti come paradigmi di "riletture", alimentando un inesauribile processo di ri-semantizzazione. Ovviamente, nell'accezione barthesiana, il mito artificiale del Rinascimento con i suoi artisti geniali era un modello fluido, con parametri che cambiavano nel corso del tempo e a seconda di chi assumeva il periodo italiano come rappresentazione diretta di istanze contemporanee. Sicché, nel secolo lungo, gli americani si appropriarono del concetto di "rinascita" dell'arte, trasformandolo in una visione dinamica, prima ancora che il termine "Rinascimento" fosse articolato dagli storici e dai critici. Nel vecchio, come nel nuovo continente, soltanto nei primi anni settanta dell'Ottocento si iniziarono a comprendere (e a far comprendere) i nessi e le sfumature di un periodo storico complesso e nient'affatto granitico, anzi per niente monolitico, sul quale ancora oggi gli storici si interrogano[8].

Sta di fatto che agli esordi il pensiero americano sull'arte italiana fu segnato dall'affermazione di una visione unitaria del Rinascimento, al quale poteva associarsi una libertà espressiva, utile nell'applicazione di uno stile architettonico diverso da quello importato dalla cultura britannica. Dopo la guerra di secessione, la diffusione degli studi di Walter Pater, di John Addington Symonds[9] e le traduzioni in inglese delle ricerche di Jacob Burckhardt[10], contribuirono ulteriormente a far diventare il Rinascimento italiano uno dei principali interessi di numerosi scrittori, architetti e storici dell'arte. Se nelle accademie europee, l'arte del Quattro-Cinquecento era da sempre il tema centrale degli studi, considerata come il modo naturale di riagganciarsi agli ideali della tradizione classica[11], in America fu invece utilizzata per esprimere valenze intensamente nazionalistiche e per gettare le basi di una nuova età dorata[12], tanto che già all'epoca i critici si accorsero della nascita di un vero e proprio fenomeno, come ricordava Richard Gay Wilson nel 1979 in occasione della mostra sull'American Renaissance al Brooklyn Museum di New York[13]. Ma di quale Rinascimento si trattava? In che modo avvenne realmente la conoscenza dell'arte italiana?

Interrogandosi sul motivo della ripresa degli stili ispirati all'Italia e applicati in determinate architetture americane, nonché con quali modalità si fosse «verificato l'impatto di fattori culturali non-architettonici sulla scelta, realizzazione e diffusione di elementi stilistici importati»[14], Paul R. Baker aveva delineato una suddivisione crono-tematica dell'incidenza italiana, a partire dall'anglo-palladianesimo dell'American Georgian Design fino al classicismo post-moderno degli ultimi decenni del Novecento. La conoscenza della cultura italiana, a suo avviso, era avvenuta grazie allo studio della lingua e degli autori latini nei college americani, che diede ai giovani fin dai primi anni dell'Ottocento una familiarità di seconda mano con l'Italia.

6 Hamlin 1896: 270.

7 Sul tema della mitopoiesi e degli immaginari americani, si sono interrogati, nel corso degli ultimi anni, numerosi americanisti; cfr. *Miti americani* 2005.

8 Si vedano gli atti di convegni: *Le XIX^e siècle et l'architecture* 2010; *The Italian Renaissance* 2018; *La Renaissance réinventée* 2021.

9 Cfr. Pater 1873; Symonds London 1875-1886. Sulla fortuna del Rinascimento negli Stati Uniti si veda anche Muir 1995.

10 Burckhardt 1860. L'opera di Burckhardt era conosciuta nei paesi di lingua inglese fin dalla sua traduzione nel 1878. Cfr. Burckhardt 1878; il libro fu recensito sul "New York Herald" del 20 ottobre 1880. Sulla ricezione di Burckhardt si veda l'introduzione di Peter Murray in Burckhardt 1985: xv-xviii; Gossman 2002.

11 Cfr. Brucculeri 2024a.

12 Coniata da Mark Twain e Charles Dudley Warner in uno dei loro racconti pubblicati nel 1873 (*The Gilded Age: A Tale of To-Day*), l'espressione "Gilded Age" è stata usata dagli storici e dai critici per riferirsi al periodo – noto anche come "Age of robber barons" – che va dal 1865 al 1918. Cfr. Stern 1999; Craven 2009: 8-17. Altri hanno definito lo stesso periodo come "the Age of Elegance", cfr. Tauranac 1985: 6-7. Si veda anche Kathrens 2005.

13 Cfr. Richard Guy Wilson, "The Great Civilization", in *The American Renaissance* 1979: 11.

14 Baker 1995: 245.

Se agli inizi del secolo la pratica odeporica, sebbene non frequente, contribuì alla conoscenza del passato italiano da parte degli americani colti e degli artisti più sensibili[15], secondo la ben collaudata tradizione formativa britannica del Grand Tour[16], dopo la guerra civile i viaggi in Italia divennero fondamentali quanto lo furono a partire dal secondo Settecento le fonti letterarie e iconografiche, per appropriarsi di un'idea di arte in sintonia con un'intera civiltà. Senza la raffinatezza filologica degli eruditi e con un pensiero ancora vago in termini di cronologie e genealogie, gli scrittori, i critici d'arte e gli architetti iniziarono a descrivere (nel caso degli architetti anche a disegnare) le opere italiane con un pathos senza precedenti e a considerare i protagonisti del Rinascimento come eroi acclamati di una rivoluzione epocale: «If the revolution in art was great, it had proportionately great exponents: Brunelleschi, Bramante, Raphael, Sangallo, Vignola, Michel Angelo are names as prominent in history as those of muchlauded victors in the battlefield»[17]. Per di più, Michelangelo con le sue opere divenne oggetto di un vero e proprio culto, considerato come colui che diede una svolta decisiva all'arte del costruire: «The life of this great artist forms of itself a chapter in the history of architecture»[18]. Durante un viaggio nel 1874, ad esempio, Louis Henry Sullivan, visitando Roma, si rese conto della grandezza del Maestro, al punto da definirlo come un «super uomo», «un grande spirito libero», «il primo potente uomo di coraggio»[19].

Se la villa all'italiana fu considerata come modello assai diffuso per le case di campagna già nella prima metà dell'Ottocento per diventare via via prassi per tutto il secolo[20], grazie anche al fatto che circolavano molti libri inglesi di repertori[21], di sicuro a partire dalla metà del secolo il palazzo urbano e i campanili funzionarono come riferimento nelle città, in specie New York, per gli edifici alti[22], mentre la basilica di San Pietro con la maestosa cupola michelangiolesca assunse lo status di straordinario monumento moderno per eccellenza per gli edifici pubblici. In grado di trascendere il tempo e lo spazio, il divino Buonarroti era stato addirittura considerato come un antenato illustre degli americani nel pensiero di Ralph Waldo Emerson, che visitò Roma nel 1833; Michelangelo ai suoi occhi appariva come cittadino del mondo: «he belonged to the human race; he was a brother and a friend to all who acknowledge the beauty that beams in universal nature and who seek by labor and denial to approach its source in Perfect Goodnes»[23].

È pur vero che, con la cultura italiana nel suo insieme e con Michelangelo, gli americani iniziarono ad appropriarsi anche dei lavori dei grandi pittori e architetti come Bramante e Raffaello, prima in termini simbolici, poi replicando le forme e riproducendo lo spirito delle loro opere, come fecero McKim, Mead & White e altri[24], proprio perché il Rinascimento italiano era considerato come il momento storico che aveva visto praticare ingegnosi innovatori al servizio del potere illuminato, progenitori di quella che si auspicava potesse diventare la nuova cultura americana, come si auguravano anche scrittori quali Horatio Greenough, Nathaniel Hawthorne, Henry James[25].

15 Si vedano gli studi di Regina Soria sugli scambi Italia-America; in particolare sugli scultori americani che si recarono a Firenze cfr. Soria 1997: 96-98.

16 Cfr. Baker 1964.

17 Tuckerman 1887: 153.

18 Ivi: 156.

19 Le parole di Sullivan sono in *Autobiography of an Idea* del 1924, riportate in Manieri Elia 1995: 16.

20 Sulla diffusione dei modelli italiani di ville, e sul ruolo della natura e dei giardini, cfr. Wharton 1905. Si veda anche Savorra 2019.

21 I volumi di Andrew Jackson Dowing, *Cottage Residences* (1842), e di Samuel Sloan, *The Model Architect* (1852-1853), comprendevano disegni di architetture all'italiana. Si veda anche Lancaster 1952. Si vedano, inoltre, i contributi contenuti in *American architects* 2001.

22 Cfr. Savorra 2016.

23 Emerson 1959, p. 117; cit. in Pfordresher 2005: 568.

24 Cfr. Savorra 2013b.

25 Di contro, va rilevata l'influenza di John Ruskin nelle opere di alcuni scrittori e critici: ad esempio, Charles Eliot Norton, in *Notes of Travel and Study in Italy* del 1860, sposando la teoria dell'unità culturale di un periodo storico, stabilì un'opposizione binaria tra Medioevo e Rinascimento, in cui il secondo era visto come il periodo di dissoluzione dell'"invisibile" e dello "spirituale", caratteri prominenti del primo. Per Norton l'errore del Rinascimento stava nella dipendenza dal passato: il XV secolo fu ai suoi occhi il primo dei secoli dell'imitazione del passato.

Adattate per tipologie architettoniche nuove, le forme degli edifici religiosi italiani furono così ampiamente applicate nei casi dei Capitol Buildings americani, autentici "Temples of democracy"[26], con le cupole che si ispiravano a quella della basilica di San Pietro a Roma. Prima il Campidoglio di Washington DC[27], poi gli Statehouse Buildings, insieme ad alcuni City Halls sparsi per gli Stati Uniti[28], ripresero i modelli italiani in maniera indiscriminata.

Assurti a icone, gli edifici per le sedi governative sono stati ampiamente indagati e descritti, sebbene si sia fatta poca attenzione all'uso, oltre che ai significati, dei modelli di riferimento, nonché alle molteplici implicazioni dell'architettura come forma di controllo dell'immaginario, e del paesaggio urbano.

"Attrattore dello sguardo" da ogni punto della città, la cupola fu l'elemento essenziale di tale processo di dominio. Fin dai tempi di Thomas Jefferson[29], non a caso, Palladio – precursore dell'utilizzo delle cupole in architetture civili – fu considerato come colui che era stato in grado di codificare i desiderata di una committenza interessata a esprimere adeguatamente il proprio status. I *Quattro libri* erano stati le fonti essenziali per coniugare con disinvoltura i principi degli antichi e i progetti originali di architetture moderne. Nel caso degli edifici di Jefferson, peraltro, va notato che le fonti non furono mai utilizzate in maniera rigorosa, anzi, è stato sottolineato come il "padre fondatore" degli Stati Uniti usasse i suoi riferimenti in modo selettivo, creando case «più originali di qualsiasi altro architetto inglese strettamente palladiano»[30]. Come è noto, la pratica palladiana di porre una cupola su una sala centrale circolare nel cuore di un edificio cubico fu seguita a Monticello[31], così come una copertura ispirata al Pantheon fu adottata nel disegno per il concorso per la Casa del presidente e nel progetto dell'Università della Virginia[32]. Nel caso di Jefferson vi era un gioco di rimandi, in cui le forme della cupola, del Pantheon come della Rotonda, venivano trasfigurate, reinterpretate o solo evocate, grazie alle immagini assimilate dai libri, fondamentali per concepire progetti senza conoscere dal vivo gli edifici di riferimento (va ricordato che Jefferson fu tra i più importanti collezionisti di volumi italiani, francesi e inglesi sull'architettura)[33].

La «extremely complicated history»[34] della costruzione "iconica" del Campidoglio americano, effettivamente, è stata il motore, o quanto meno la forza propulsiva, della realizzazione dei tanti Capitol Buildings. In grado di essere il tramite, da un codice passato – quello dei modelli storici – a un codice nuovo, l'edificio di Washington DC quale sede dei due rami del parlamento americano fu l'esito di una serie di interventi e di aggiunte, fin dalla sua nascita avvenuta in seguito a un concorso nel 1792[35]. La vicenda della sua costruzione è segnata da una serie di conflitti tra William Thornton, autore del progetto prescelto, e Stephen Hallet, a capo della commissione di architetti individuati da Jefferson per seguire il progetto, in quanto Thornton non era considerato attendibile come professionista. Continui ripensamenti e scelte non sempre perseguibili portarono alla realizzazione dell'edificio in tempi diversi nel primo decennio del XIX secolo, fino a che nell'agosto del 1814, fu conquistato e distrutto dalle truppe inglesi, ma subito ricostruito. I lavori, seguiti da Benjamin Latrobe prima[36], e Charles Bulfinch dopo, durarono fino al 1826. In questa fase venne aggiunta la rotonda centrale e

26 Sulla storia complessiva dei *Capitol Buildings* si veda il fondamentale Hitchcock 1976: 204-264. A partire dal libro seminale di Hitchcock e Seale e dal celebre studio di Nikolaus Pevsner sulle tipologie architettoniche (Pevsner 1976) molti edifici per le sedi governative sono stati ampiamente indagati e descritti. Per una visione di sintesi si vedano anche Goodsell 2001; Thrane 2005.

27 Cfr. Reed 2005.

28 Si veda, ad esempio, il San Francisco City Hall di John Bakewell jr e Arthur Brown jr realizzato in seguito a un concorso (1912-1916); cfr. Tilman 2006: 74-96.

29 Su Jefferson e l'architettura esiste ormai un'ampia bibliografia. Per il nostro discorso, si rimanda al fondamentale testo di Ackerman 1995. Sul ruolo dell'architettura nel pensiero di Jefferson si vedano inoltre Maumi 2007; Wood 2011; Wilson 2011; *Jefferson e Palladio* 2015. Sui rapporti con l'Italia cfr. anche Gabler 1995; *Thomas Jefferson Travels* 2006; Loi 2021.

30 Ackerman 1995: 228.

31 Cfr. Adams 1983.

32 Cfr. Howard 2022.

33 Si segnala come la cultura dei primi coloni fosse votata alla ricreazione, in terra straniera, di ambienti familiari che si richiamavano alla tradizione costruttiva neopalladiana inglese; cfr. Visentini 1976.

34 Damie Stillman, *The United States Capitol. Icon of the Republic*, in *Capital Drawings* 2005: 60.

35 Si rimanda a Scott 1995; Allen 2001; Reed 2005.

36 Cfr. Hamlin 1955. Si veda anche Baker 2020.

la bassa cupola in legno. Successivamente, negli anni cinquanta, quando fu presa la decisione di costruire una copertura più maestosa, si ebbe un vero punto di svolta per quanto riguarda l'immagine simbolica, anche come esempio per gli altri stati del Paese. Thomas Ustick Walter, infatti, ideò una struttura in ghisa tre volte più alta della precedente con un diametro di 30 metri. Simboleggiante la duratura continuità dell'Unione, la costruzione della cupola proseguì per volere di Abraham Lincoln anche nel corso della guerra civile, poiché l'edificio nel suo insieme rappresentava il cuore dell'esperimento politico americano e la sua cupola serviva come emblema di forza per la riconciliazione nazionale e di stimolo per la riforma in atto[37].

È da questo momento in poi che la cupola della basilica di San Pietro fu l'esempio più studiato e riprodotto nelle tavole degli architetti, come è possibile riscontrare anche nei disegni di Walter, che insieme agli schizzi veloci, andarono a confluire idealmente in seguito nei progetti dei tanti altri Capitol Buildings realizzati in America. A suggellare il fatto che il modello principale degli edifici del potere dovesse avere una grande cupola, l'Administration Building, eretto anni dopo all'Esposizione colombiana di Chicago del 1893 all'estremità dello specchio d'acqua nella Court of Honour, evocava la cupola del Campidoglio come principio evidente di per sé, senza bisogno di essere dimostrato. Concepito da un gruppo di architetti coordinato da Daniel Burnham e realizzato da Richard Morris Hunt, all'epoca decano dell'architettura americana, l'Administration Building, infatti, aveva essenzialmente un ruolo simbolico, posto in apertura della trionfale fiera, per accogliere i visitatori che giungevano dalla stazione. Il tono di "formalismo di Stato" e di classicismo trionfale veniva conferito alla White City proprio dalla cupola ottagonale bianca e dorata dell'edificio, più alta di quella del Campidoglio degli Stati Uniti e visibile praticamente da ogni punto.

Dalla costruzione di Washington DC, i riferimenti all'immagine della cupola di San Pietro divennero dunque un modo, per i tanti Capitol Buildings, di riallacciarsi agli ideali umanistici rinascimentali da tramutare in pietra e ghisa, come ad esempio nel caso dell'edificio realizzato da Miner Frederick Butler e da Reuben Clark a Sacramento (1860-1874) in California[38], tra i primi Stati dell'Unione a recepire la portata simbolica della presenza di una grande cupola.

Plasmante il cammino delle istituzioni statunitensi, la mitologia politica, un tempo parte integrante della cultura di *élite* e dell'intellighenzia americana, modellava non a caso le immagini artistiche impiegate per descrivere i luoghi del potere, in modo che il cittadino qualunque potesse comprenderle senza mediazioni. Scriveva Peter Bondanella: «Ai tempi di Lincoln ogni scolaro doveva conoscere almeno il profilo generale della tradizione repubblicana di Tito Livio, poiché esso veniva costantemente ripreso dall'arte e dall'architettura pubbliche della nazione ed era un punto di riferimento costante per gli oratori politici»[39].

Michelangelo, eroe non per caso

Senza chiamare in causa le teorie semiotiche e il pensiero di Peirce, né evocare la linea di ricerca letteraria che i francesi chiamano imagologie, è possibile rileggere i significati culturali dell'immagine di taluni edifici, per l'appunto "iconici" come i Capitol Buildings, che ebbero al momento della loro realizzazione e in molti casi continuano ad avere. La seduzione del pubblico con forme nostalgiche di un passato non vissuto conviveva con la sua rassicurazione per mezzo di immagini familiari, mediante un senso di "responsabilità civica". Le forme evocavano moderne acropoli della democrazia, e laddove non esistevano colline sulle quali far sorgere i moderni santuari del potere, l'architettura doveva supplire con la sua mole. Per il potere pubblico alla ricerca di modi di auto-rappresentazione, la cupola di San Pietro rappresentava pertanto un modello formale utilmente e facilmente adattabile alle esigenze locali, anche se alla fine l'immagine che se ne ricavava era molto semplificata rispetto all'originale come a Madison (Wisconsin), a Jefferson City (Missouri) o ad Atlanta (Georgia)[40].

37 Cfr. *A public building* [1869] 2003.

38 Sulla complessa vicenda della costruzione, terminata sotto la guida di Gordon Parker Cummings, si rimanda a Woodward 1981.

39 Bondanella 1995: 280.

40 Sull'edificio realizzato ad Atlanta (1883-1889), da Willoughby J. Edbrooke e Franklin P. Burnham, si veda il documento consultabile in: https://s3.amazonaws.com/NARAprodstorage/lz/electronic-records/rg-079/NPS_GA/71001099.pdf (ultimo accesso: giugno 2023).

Una complessa mole di studi ha indagato la legittimità di talune categorie interpretative, per individuare – tenendo conto delle mentalità del tempo – validi modelli di lettura dell'architettura e dei fenomeni urbani. Tra queste vi è per l'appunto il concetto sfuggente, per molti versi inafferrabile, di "architectural identity"[41]. Appropriarsi delle immagini e dei simboli del passato italiano divenne fondamentale per creare una *magnificentia aedificandi* connessa a una identità da ostentare ancora negli anni dieci e venti del Novecento. Per questo motivo, tale pratica potrebbe essere vista non solo come un'espressione imperialistica di un popolo nell'appropriazione di gusto, figure ed emblemi di una cultura straniera, ma anche come forma di creazione di una "democrazia del riconoscimento" basata su elementi comuni ripetuti: tutti condividono le stesse abitudini, tutti indossano lo stesso abito, tutti posseggono edifici-simbolo nei quali riconoscersi.

Modello di democrazia da materializzare in architettura, il mondo greco-romano era considerato in America come base di partenza per qualsiasi progetto di edificio pubblico, ancora di più quando veniva trasfigurato in costruzioni che richiamavano chiese, simbolo dei poteri temporale e spirituale. In questo modo, le "immagini" dei monumenti religiosi italiani nel loro complesso rispondevano al bisogno di *magnificentia* richiesto dagli innumerevoli luoghi pubblici. Anche dal punto di vista della formazione degli apprendisti architetti, lo studio della cupola di San Pietro divenne fondamentale, poiché era considerata una pratica essenziale per comprendere il senso di maestosità da dare agli edifici del potere; come spiegava del resto Hamlin, nel suo manuale per studenti: «The central aisle, nearly 600 feet long, with its stupendous panelled and gilded vault, 83 feet in span, the vast central area and the majestic dome, belong to a conception unsurpassed in majestic simplicity and effectiveness»[42].

Gli architetti americani analizzarono così, sui banchi di scuola e nei loro viaggi, anche le cupole di opere come il parigino Hôtel des Invalides oppure come la londinese cattedrale di Saint Paul, che come è noto avevano, a loro volta, come modello di riferimento sempre la cupola di San Pietro, tanto nella straordinaria versione michelangiolesca, quanto nelle altre versioni, in primis quella bramantesca. Anche il tempietto di San Pietro in Montorio fu tra gli esempi più analizzati, riprodotti e reinterpretati, come si riscontra nel Texas State Capitol (1881-1888) di Elijah Meyers, autore anche del Colorado State Capitol (1886-1907). Vi è da dire che i più attenti e aggiornati professionisti, come McKim Mead & White nel Rhode Island State House (1895-1904), Theodore C. Link & Barnard R. Green nel Mississippi State Capitol (1901-1903), oppure John Everett Tourtellotte nel Idaho State Capitol (1905-1913), guardarono anche ai diversi progetti di Bramante e di Sangallo, come sappiamo divulgati dal 1878-1882 grazie alle tavole del volume di Paul Letarouilly[43]. Nelle diverse versioni, la cupola rappresentava pur sempre lo spirito stesso dell'antico ritrovato, come scriveva Albert E. Richardson, «revealing the strivings of mankind to acknowledge God»[44].

Per di più, alla svolta del secolo la disputa tra Bramante e Michelangelo, o meglio la questione dei modelli, riemerse in numerose altre occasioni, ogni qualvolta gli architetti dovettero cimentarsi nella realizzazione di un Capitol Building[45], occasioni in cui entravano in gioco i temi della percezione del paesaggio urbano, dell'esibizione del potere e del significato politico dell'edificio pubblico per eccellenza. L'importanza della cupola di Michelangelo come principale fonte di riferimento è attestata non solo da William R. Ware, che in *The American Vignola*, mettendo a confronto le diverse cupole rinascimentali, dava il primo posto a quella di San Pietro[46], ma anche dai tanti disegni di viaggi in Italia dei giovani architetti americani che ritraevano nei loro taccuini la grande cupola e che, una volta rientrati in patria, si ispiravano a quei disegni nei loro progetti. Il caso del Minnesota State Capitol (1893-1905) di Cass Gilbert (figg. 1-3), ad esempio, chiarisce bene come le forme e le pratiche dell'architettura non possano essere spiegate soltanto considerando l'impostazione ortodossa delle scuole americane di derivazione Beaux-Arts[47]. Con

41 Cfr. Burns 2013; Olmo 2013.

42 Hamlin 1896: 296; il libro diventa un manuale di riferimento per diverse generazioni di studenti; quando Hamlin è scomparso, aveva avuto due riedizioni e diciassette ristampe.

43 Nel 1882 venivano completate le stampe, per cura di Alphonse-Paul Simil, dei fascicoli del volume Letarouilly 1878-1882.

44 Albert E. Richardson, *Preface*, in Letarouilly 1953: 3.

45 John Barrington Bayley ricordava come molti *National Capitols* (Arkansas, California, Colorado, Idaho, Illinois, Indiana, Iowa, Kansas, Kentucky, Maine, Michigan, Minnesota, Missouri, New Jersey, Pennsylvania, Rhode Island, South Dakota, Texas, Vermont, Washington, West Virginia, Wisconsin), a suo avviso, avessero cupole che si ispiravano a quella di San Pietro in Montorio; cfr. Bayley 2012: 128.

46 Cfr. Ware 1906, pl. XII.

47 Cfr. Cox 1905.

Gilbert infatti il metodo era sempre accademico, ma la riduzione dei suggerimenti figurativi desunti dalle architetture italiane non seguiva la strada dell'astrazione operativa[48]. Come per gli altri suoi contemporanei, per Gilbert la cupola di San Pietro rappresentava la democrazia e la legge, pertanto insieme alle colonne, le ghirlande, le decorazioni militari e mitologiche, la cupola era fondamentale per manifestare l'idea di potere, e doveva essere concepita per la visione da vicino, ma soprattutto da lontano. Come ammise, critico, Russell Sturgis: «it is true that when a rather large, white cupola is seen from a distance, it is an attractive object, like a natural hill, or peak, or detached rock»[49].

I monumenti osservati da Gilbert nel corso dei numerosi viaggi in Italia, lo fecero riflettere in particolare sull'effetto che possono esercitare alcuni elementi, come le cupole, visibili dalle lunghe distanze; non a caso, lasciando Roma in auto nel febbraio 1922, in una nota scriveva: «Then uprose the dome of St. Peter's and the farther I went the greater it appeared among the marvels of Rome, until at last, looking back from the slopes of the mountains with Rome on the horizon the only thing I could see which told me where Rome lay was the dome of St. Peter – the final word of the great capital – the marvel among marvels»[50]. Ammirato, finanche idolatrato, come scultore e come architetto a partire dagli anni giovanili[51], Michelangelo era stato studiato da Gilbert mediante il ridisegno a più riprese delle sue opere fino nei dettagli. Ad esempio, a proposito della cappella dei Medici, scriveva in una lettera del 4 marzo 1880: «Here also are those wonderful works of Michelangelo, "Night and Day", "Dawn and Evening"… Nothing that I could say would be sufficient praise for them»[52].

Peraltro, la lunga fortuna di Michelangelo negli Stati Uniti va contestualizzata, sia rispetto alla capacità di alcuni architetti di manipolare gli elementi architettonici del passato, sia rispetto al ruolo dell'insegnamento della storia dell'architettura fino agli anni venti del Novecento (e dunque dei *textbooks* destinati agli allievi-architetti come quelli di Arthur Lyman Tuckeman, di William J. Anderson, di Charles Amos Cummings e di altri)[53]. Inoltre, ad alimentare il potenziale mitopoietico della cupola di Michelangelo contribuivano gli studenti americani, i quali, una volta a Roma, proponevano nelle esercitazioni eseguite all'American Academy modelli in scala – come fece ad esempio Victor L.S. Hafner tra il 1923 e il 1924[54] – che magnificavano una parte soltanto di un'architettura, isolandola dal suo contesto (figg. 6-7).

Il viaggio attraverso le "immagini" della storia della civiltà e della cultura dell'Italia, prima ancora che attraverso i suoi luoghi, si traduceva pertanto in interpretazioni, piuttosto che in imitazioni, di cupole che rappresentavano – come scrisse Eugenio Battisti ricordando il caso del Pennsylvania State Capitol a Harrisburg (1902-1909), opera di Joseph Miller Huston (fig. 4) – il «potere sia reale sia papale», visto che il governatore dello Stato, nel caso specifico Samuel Pennypacker, era considerato capo "supremo" e "infallibile", come il papa per l'appunto[55]. Selezionati in seguito a un concorso che vide la partecipazione di sessantotto architetti, anche Evarts Tracy e Egerton Swartwout applicarono correttamente la lezione di Michelangelo nel Missouri State Capitol di Jefferson City (1911-1917) (fig. 5). L'imponente struttura veniva così descritta nei documenti ufficiali: «The dome is one of unsurpassed beauty. The architect has devoted much study to this feature and has achieved a glorious success. The carving upon its exterior is exquisite. Not only is it in size and contour and finish in fine harmony with the building, but when burnished by the rays of the morning or evening sun, or better still when its background is a mass of storm clouds, it is a picture of peerless grandeur. No American capitol has a dome which excels or equals it. Every detail of it is of purest architectural design»[56].

48 Sulla vicenda costruttiva del *Minnesota State Capitol* si rimanda a Irish 1999: 38-49; Betts 2000; O'Sullivan 2001.

49 Sturgis 1906: 33.

50 La nota datata 22 febbraio 1922, nel diario dell'architetto conservato presso Gilbert Papers, Manuscripts Division, Library of Congres, è citata in Rub 1992: 151.

51 Cfr. Blodgett 2001: 30-33.

52 La lettera inviata a Elizabeth Gilbert è trascritta in Larson 2003: 62.

53 Cfr. Tuckerman 1887 e 1891; Anderson 1896; Cummings 1901.

54 Il grande modello (alto oltre 20 piedi) fu successivamente acquistato dalla University of Cincinnati; cfr. Yegül 1991: 50-51.

55 Eugenio Battisti, *Michelangelo, His Relevance for the 20th Century, lecture at Comparative Literature Art History Symposium (April 1975) at California State University*, ora in Battisti 2012: 156.

56 Cfr. *Final Report of the State Capitol Commission to the Governor an the the fiftieth General Assembly of the State of Missouri containing a History of the Construction and Furnishings of the State Capitol Building*: 16, documento consultabile in: https://capitol.mo.gov/wp-content/uploads/2023/02/Missouri-Capitol-Searchable.pdf (ultimo accesso: giugno 2023).

In piena "epoca progressista" e in un clima di tramonto del laissez faire, il cui tema centrale erano i modi di fondazione di uno Stato moderno[57], la cupola della "World's Cathedral" era definitivamente diventata un'idea simbolica in pietra, che poteva essere adatta, e adattata come a Oklahoma City (1914-1917)[58], anche ai significati massonici che i politici americani vi scorgevano, e soprattutto poteva essere realizzata ovunque, ogni volta più grande e più imponente. Si arrivò addirittura al punto, che quando nei loro viaggi in Italia gli americani approdavano a Roma, al cospetto della cupola di San Pietro, sebbene non fosse vero, rimarcavano spesso quanto le cupole dei loro Capitol Buildings, in primis quella del Campidoglio di Washington DC, sembrassero più "grandi e più belle" del modello originale, come aveva fatto scrivere Henry James, anni prima, alla giornalista Henrietta Stackpole in Ritratto di Signora, e come ci ricordava William Vance nel suo America's Rome[59].

Per certi versi un vero e proprio "transfert psicologico" si stava verificando anche con i palazzi rinascimentali[60], ma la cupola di Michelangelo era senza prova contraria, agli occhi degli architetti americani, l'emblema di una modernità ideologica, più che formale, appropriata alle richieste tanto della committenza pubblica quanto del *common man* che avrebbe frequentato i palazzi del potere come a Frankfort, a Madison o a Jefferson City, e che si sarebbe sentito orgoglioso del suo Stato. Non a caso, il termine "pride" era tra quelli che appariva più spesso nelle relazioni di progetto, nelle corrispondenze ufficiali governative e nelle dichiarazioni pubbliche.

La spettacolarizzazione dell'idea di Italia

Dall'ultimo ventennio dell'Ottocento gli architetti, i grandi magnati e i politici avevano rivolto le loro attenzioni, come abbiamo visto, soprattutto a un'idea di Italia come luogo della cultura universale. Non solo nei numerosi documenti e taccuini di viaggio, ma anche nei disegni di studio, è possibile individuare come tale idea potesse adattarsi alle richieste formali dei committenti pubblici. Emblema del senso della rinascita dell'armonia classica fusa con lo spirito italiano dell'Umanesimo, la cupola di Michelangelo trasfigurata in un progetto come quello di George R. Mann per il Montana State Capitol a Helena (1893), offriva un modello anche come forma di spettacolo. Nel caso specifico, la ricerca di un simbolo di democrazia è infatti da associare anche alla questione dell'identità e della sua spettacolarizzazione. Per questo motivo, la cupola di San Pietro, nelle sue tante versioni progettuali, offriva una lezione autentica agli architetti e ai loro committenti, attratti non tanto – o non solo – dalla magnificenza dell'opera michelangiolesca, quanto piuttosto dalla capacità di evocare suggestioni e di associare alla forza del "segno" nel paesaggio urbano uno "spettacolo" in sintonia con il senso orgoglioso dell'identità della nazione.

Costruire un edificio secondo il linguaggio aulico di San Pietro, ancora fino agli anni venti, divenne, per gli uomini politici, un modo per risalire alla fonte principale del Campidoglio americano, uno dei modi più efficaci per trasferire l'immagine in pietra del potere acquisito, esibendo, come i moderni patrizi di un moderno Rinascimento, l'effetto di una superiore liberalità e di una virtù sovrana. La cupola imponeva ai moderni sudditi l'immagine di una irraggiungibile superiorità, che avrebbe scoraggiato possibili sommosse. A denotare lo statuto mitico della fonte di riferimento, allora, non era più l'impresa compiuta, l'originale costruzione di San Pietro, ma il potere dei suoi simulacri derivati, svuotati del significato originario del modello, capaci di insediarsi nell'immaginario e di dare vita a nuove narrazioni. In questo senso è emblematico l'esempio del West Virginia Capitol realizzato da Gilbert dopo una lunga e tormentata vicenda[61]: il tema dell'immagine della magnificenza era particolarmente sentito soprattutto perché andava espresso congiuntamente a quello della democrazia e alla costruzione di un immaginario architettonico per il nuovo Stato. Prima della guerra civile il West Virgina faceva parte della Virginia, con gli uffici governativi a Richmond. Dopo il 1861 la parte nord-ovest formata da una cinquantina di contee si staccò, facendo nascere il nuovo Stato nel 1863. Charleston e Wheeling si

57 Cfr. Dal Co 1973: 149.
58 Cfr. https://www.okhistory.org/images/learn/capitol/capitol.pdf (ultimo accesso: giugno 2023).
59 Vance 1989, I: 97.
60 Cfr. Savorra 2014.
61 Cfr. Wilkins 2014.

alternarono a più riprese come capitali. L'edificio governativo di Charleston fu realizzato da Leroy Buffington di Cincinnati, combinando elementi dello stile vittoriano, altri del secondo impero ed altri rubricabili in quello che era definito *Italianate Style*. Quando la capitale fu trasferita a Wheeling fu deciso di far realizzare la sede da Joseph Fairfax, ma nel 1877 i cittadini decisero per Charleston. Pertanto, il nuovo Capitol Building venne costruito tra il 1880 e il 1885 su progetto di Andrew Peebles in stile gotico vittoriano e rimase in piedi fino all'incendio del 1921. Per il nuovo edificio venne scelto Gilbert, ormai progettista di fama ed esperto di edifici governativi: molto probabilmente per avere l'incarico, nel 1921 l'architetto mostrò i progetti degli altri Capitol buildings realizzati o anche solo disegnati (Montana, Minnesota, Wisconsin).

Per Gilbert, la messa in scena della democrazia non doveva basarsi su un insieme di figure architettoniche coerenti, ma sul rapporto tra gli immaginari degli individui e le immagini degli edifici del passato. Non era necessario trasformare il falso in verosimile; delle cupole di San Pietro e del National Capitol di Washington DC bastava soltanto evocare la forma complessiva, non era nemmeno indispensabile rispecchiare fedelmente i dettagli e le modalità costruttive. Quello che interessava di più negli anni venti era ormai la capacità riconosciuta della cupola di creare un paesaggio urbano in cui poter ammirare stupefatti l'attestazione materiale del potere dello Stato. Anche perché, le cupole che dominavano il paesaggio erano ormai ritenute il simbolo della democrazia conquistata, una democrazia – che al pari di un costume vistoso, come affermò Thorstein Veblen – andava mostrata. Nel 1899 nel suo celeberrimo studio, il sociologo della *Leisure Class* aveva analizzato proprio il bisogno dei "costumi vistosi" per l'alta società americana: scriveva Veblen che «per cattivarsi e conservare la stima degli uomini non basta possedere semplicemente ricchezza e potenza. Ricchezza e potenza devono essere messe in evidenza, perché la stima è concessa solo di fronte all'evidenza»[62]. Veicolata dalle "immagini", la lezione dei modelli italiani nei Capitol Buildings in generale significò per Gilbert anche competere in termini di magnificenza, e soprattutto di spettacolo quale manifestazione di potenza e prestigio raggiunti.

Al di là della necessità di avere una cupola simile a quella del National Capitol dal forte potere simbolico, la mentalità individuale dell'artista e del committente di turno (senatore, governatore, sindaco, ecc.) aveva condizionato l'architettura, come nell'età rinascimentale italiana, rafforzando il moderno "culto della fama", per parafrasare Burckhardt, che mirava non esclusivamente alla competizione, ma anche alla distinzione. Nei cinquanta Stati ormai davvero uniti, il potere politico e il nazionalismo in America, nell'arco di un lungo periodo, di fatto si erano concretizzati nei Capitol Buildings, che erano stati concepiti a partire dalla loro immagine esterna, pensati in funzione dell'effetto scenico. Non si trattava del cosiddetto "eclettismo formale" ancora in voga nei tardi anni venti[63], di opere derivate da scelte di gusto personale che si limitavano a imitare uno stile del passato o un modello storico qualunque. Per niente svilite "allegorie a buon mercato del potere e dell'autorità", come sostenne Behrendt, gli edifici governativi dimostravano invece la coesistenza di questioni diverse, che erano state intrecciate senza possibilità di essere messe in dubbio per circa un secolo: visione politica per l'immagine delle città, ricerca di uno stile di rappresentanza, e soprattutto modelli storici di riferimento adeguati alla costruzione dell'identità e dello "spettacolo" della nuova nazione pacificata o da pacificare. Ed è singolare che in un momento in cui negli Stati Uniti le cupole della democrazia scomparivano, per fare posto a seducenti Skyscraper Capitol, altra manifestazione di potere, come quelli realizzati in Nebraska da Bertram Grosvenor Goodhue (1920-1932), in Louisiana da Weiss, Dreyfous & Seiferth (1930-1932) o in North Dakota da John Holabird & John Root (1931-1934), altrove, le immagini, che l'Italia poteva fornire, risultavano ancora valide ai fini progettuali, per architetti e committenti alla ricerca di un'identità, specie quando queste venivano applicate in contesti geografici dominati dall'influenza americana, come nel caso del Capitolio di Cuba voluto da Machado e progettato da Eugenio Raynieri Piedra nel 1926 a l'Havana[64]: parafrasando Charles Eliot Norton in una delle sue lezioni sull'arte in America in cui descriva l'Esposizione di Chicago, «erano gli Stati Uniti che esibivano sia il loro aspetto reale, che le loro potenzialità. Era uno spettacolo entusiasmante […]»[65].

62 Veblen 1899; la citazione è nella traduzione italiana Veblen 2007: 32.

63 Il riferimento va al paragrafo *Shopping tra gli stili* del capitolo *Fioritura e decadenza della tradizione classica* in Behrendt [1937] 2007: 71.

64 Hartman 2019: 22-57.

65 Cit. in Behrendt [1937] 2007: 70.







1. Cass Gilbert, Progetto di concorso per il *Minnesota State Capitol*, Saint Paul 1895, Minnesota Historical Society Collections

2. Cass Gilbert durante la costruzione del tamburo della cupola del *Minnesota State Capitol*, Saint Paul 1901, Minnesota Historical Society Collections

3. Cass Gilbert, *Minnesota State Capitol*, Saint Paul 1893-1905, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC

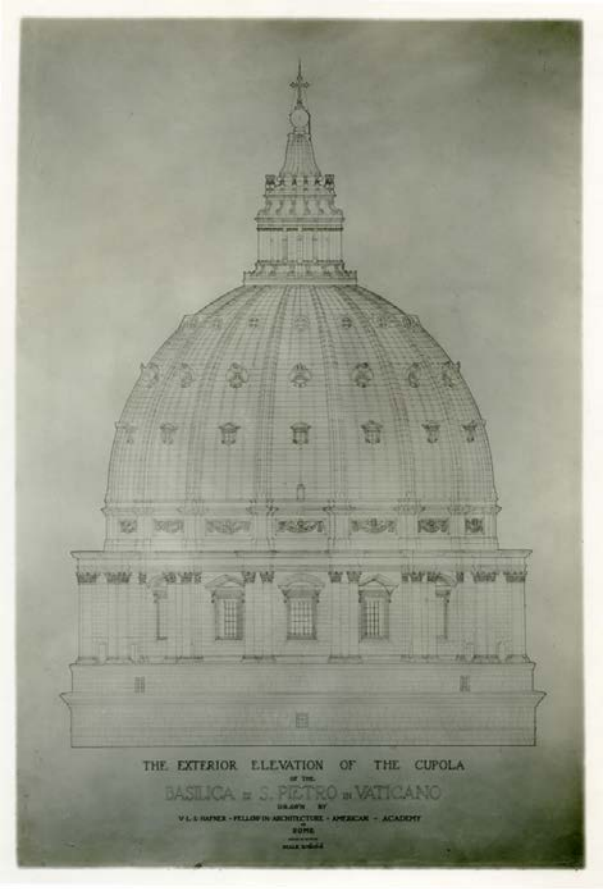
4. Joseph Miller Huston, *Pennsylvania State Capitol*, Harrisburg 1902-1909 (© foto Massimiliano Savorra)



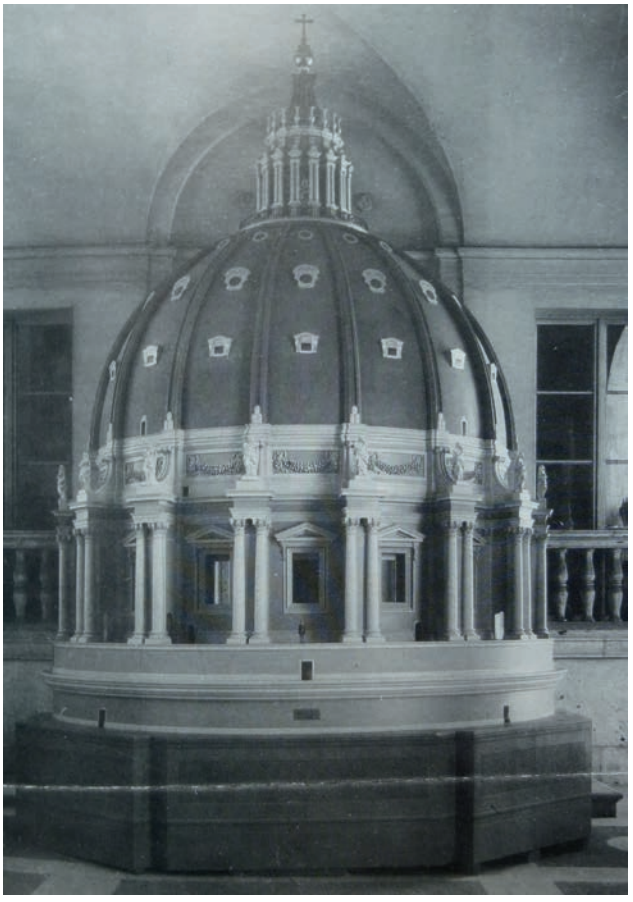
5. Evarts Tracy e Egerton Swartwout, *Missouri State Capitol*, Jefferson City 1911-1917, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC



6. Victor L.S. Hafner, Rilievo della cupola di San Pietro, American Academy in Rome 1923-1924, Archivio American Academy in Rome (AAR.FW.A. Hafner.656) (© American Academy in Rome)



7. Victor L.S. Hafner, Modello della cupola di San Pietro, American Academy in Rome 1923-1924. La fotografia del modello, in seguito acquistato dall'Università di Cincinnati, è pubblicata in "Pencil Points", 5, dicembre 1924, p. 88



IL RINASCIMENTO INVENTATO DI PIERO PORTALUPPI

Ferruccio Luppi

Il 19 maggio 1922 si inaugura in corso Magenta a Milano la nuova Casa degli Atellani. È stata progettata da Piero Portaluppi per Ettore Conti, magnate dell'industria elettrica e suo suocero[1]. A cantiere appena concluso, la stampa dell'epoca parla di «un singolare saggio di restauro e di rifacimento [...] [in uno] stile libero, in cui si raccoglie la fusione cronologica di vari sapori»[2]. Nel suo disinvolto intervento – un «sapiente montaggio»[3] permesso dalla mancanza di vincoli – Portaluppi mescola elementi architettonici del passato per creare «un'opera armonica e delicata e nuova»[4]. Da dove arriva a Portaluppi questa propensione al montaggio di elementi – in particolare quelli del Rinascimento lombardo – fino a giungere alla creazione di quel suo particolare linguaggio, poi definito *stile Portaluppi*[5]? In questo saggio vengono individuati alcuni episodi che parlano del rapporto di Portaluppi con l'architettura rinascimentale e che hanno come esiti architettonici più rilevanti il progetto per la Casa degli Atellani e alcuni restauri per la prospiciente chiesa di Santa Maria delle Grazie (fig. 1).

La formazione

Nato a Milano nel 1888, Portaluppi si iscrive al Politecnico di Milano nell'anno accademico 1905-1906. Frequenta la sezione di Architettura, allora strutturata in un biennio preparatorio e un triennio di applicazione secondo la formula messa a punto da Camillo Boito nel 1865. Una scuola che vuole formare dei professionisti che al sapere tecnico uniscano quello artistico: «la vera scuola superiore di architettura non si può dire che esista in Italia, salvo a Milano, dove essa è sorta per la felice associazione fra il Politecnico, che è una scuola di ingegneri, e l'accademia, che è una scuola di artisti» afferma nel 1909 il direttore Giuseppe Colombo[6]. Al primo anno Portaluppi frequenta gli insegnamenti di Matematica, Chimica e Fisica, che si tengono al Politecnico, e quelli di Ornato e Architettura tenuti all'Accademia di Belle Arti a Brera. Nel triennio il corso più importante, e che caratterizzava la facoltà, è quello del Progetto di architettura. All'epoca è tenuto da Boito, in seguito passerà a Gaetano Moretti. Il corso prevede lezioni e esercitazioni per 16-22 ore settimanali durante le quali allo studente viene insegnato a progettare utilizzando gli stili delle grandi stagioni dell'arte[7]. Al primo anno il corso affronta il periodo greco-romano, al secondo il Rinascimento e il Barocco, al terzo si torna «parecchi secoli addietro», alle «principali architetture del medioevo» evidenziandone «modernità» e «verità costruttiva e funzionale»[8]. Articolato tra lezioni ed esercitazioni, l'insegnamento doveva portare all'«applicazione pratica ed artistica dei suddetti stili» nei «progetti di case d'abitazione e d'altri generi di edifici»[9].

Questa «impostazione di stretto connubio tra la storia e il progetto» voluta da Boito e seguita da Moretti si ritrova, come vedremo, anche nel modo di operare di Portaluppi[10].

1 Portaluppi nel 1913 sposa Lia Baglia, nipote di Conti che sarà da lui adottata "ex sorore" nel 1939. Sulle vicende della casa e la figura di Ettore Conti vedi Ghilardotti 2015.

2 *Milano che si trasforma* 1921.

3 Zucconi 2003: 272.

4 Alvis 1921: 424.

5 Zucconi 2003: 277.

6 Cit. in Selvafolta 1994: 25.

7 Selvafolta 2003: 151.

8 Ivi: 152.

9 RITSMi 1903: 95; Selvafolta 2003: 152.

10 *Ibidem*.

L'album di statistiche e diagrammi di Don Pedro

Un album che Piero Portaluppi illustra tra il 1905 e il 1909 aiuta a ricostruire la carriera universitaria dell'architetto, la sua presenza (o meno) alle lezioni e quindi i suoi interessi[11]. L'album è intitolato *Statistiche e diagrammi osservati, calcolati e compilati sulla vita e sui costumi di Don Pedro Puerta Lopez*. Don Pedro è lo pseudonimo dietro il quale Portaluppi si cela per firmare le vignette pubblicate sui giornali satirici[12]. Assieme a statistiche che ci rivelano per ogni anno come ha trascorso il tempo – diviso tra in casa e fuori casa e attività quali «dormendo» e «id. di giorno», «a scuola», «in bicicletta», «a spasso» e «id. in montagna» – a quanto cibo ha mangiato in un anno e quanto è costato nutrirlo, le spese per la sua bicicletta, Portaluppi ci tramanda la «Statistica scolastica» di ogni anno universitario fino al 1909. La presenza di un elaborato ortogramma che quantifica le «ore avute», quelle «bigiate» e quelle «mancate» ci permette anche di valutare le presenze dello studente Portaluppi. Al primo anno difficilmente salta le ore delle materie scientifiche e di Architettura mentre è più propenso a bigiare quelle di Ornato oltre a quelle di Inglese e Italiano[13]. Negli anni seguenti è evidente l'interesse per l'insegnamento di Storia dell'arte, lezioni raramente saltate, oltre che per Architettura e per i corsi di materie scientifiche. Solo il corso di Architettura Pratica nel secondo anno di applicazione, tenuto da Augusto Brusconi assistente di Moretti, non risulta mai bigiato[14].

Visite ed escursioni

Importanti per la formazione degli allievi sono anche le gite di istruzione organizzate dal Politecnico. Per il corso biennale di Storia dell'architettura, tenuto da Giulio Carotti, si svolgono visite a Milano e nelle città vicine. A fine maggio 1908, «cedendo alle vivissime preghiere degli studenti», fu raggiunta la «assai più lontana e dispendiosa» Ravenna[15]. La meta dell'anno seguente è Firenze, tre giorni dal 7 al 9 maggio per il corso sul Rinascimento. La relazione della gita riporta che Portaluppi «ha preso occasione per svolgere una tesi sulla quistione della Facciata di Santa Maria del Fiore, lavoro pregevole, nel quale si avvertono pure osservazioni e considerazioni personali»[16].

La laurea

Portaluppi si laurea il 17 settembre 1910. Alcuni disegni per un Albergo di Montagna datati 13 e 15 settembre, con il timbro del Politecnico e la sigla di Carotti, sono stati identificati come il progetto *ex-tempore* richiesto per l'esame finale[17]. Il progetto mostra soluzioni che Portaluppi rielaborerà nelle sue architetture dei primi anni di professione e evidenzia la sua tendenza a progettare accostando elementi ripresi dalla storia[18]. Il voto finale di Portaluppi è 10 e quello finale di laurea 98,33 su 100, il più alto fra i laureati architetti, a pari merito con l'ingegnere Luigi Santarella. Così nell'assemblea dell'aprile 1911, il Collegio degli Ingegneri e Architetti di Milano può premiare per la prima volta un architetto con la medaglia d'oro riservata ai «più distinti allievi»

11 Ornella Selvafolta per prima ha studiato la carriera universitaria di Portaluppi incrociando l'album di Don Pedro con i registri del Politecnico. Vedi Selvafolta 2003: 151-152.

12 *Statistiche e diagrammi osservati, calcolati e compilati sulla vita e sui costumi di Don Pedro Puerta Lopez* in Fondazione Piero Portaluppi (d'ora in poi FPP). Sull'album di Portaluppi vedi Ghilardotti 2022; sull'attività di Portaluppi come disegnatore satirico vedi Negri 2003.

13 Sull'album Portaluppi dedica un diagramma del numero di allievi presenti alle lezioni di italiano del I e II anno, evidenziando l'aumento delle presenze nei giorni di appello.

14 Album *Statistiche e diagrammi*, cit. (vedi nota 12): 16-21.

15 RITSMi 1908: 12; Selvafolta 2003: 152-153.

16 RITSMi 1909: 20; Selvafolta 2003: 153.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

del Politecnico[19]. Nella stessa assemblea Portaluppi viene ammesso tra gli iscritti al Collegio. I due soci che, come d'obbligo, lo presentano sono l'ingegnere Paolo Gadda (lo "zio Paolo") e Gaetano Moretti[20]. Di Moretti Portaluppi è considerato l'allievo prediletto. Era stato suo allievo gli ultimi due anni di studi, nei quali aveva sempre conseguito 10 agli esami finali. Dopo la laurea e la nomina ad «assistente straordinario di Architettura superiore» al Politecnico, Portaluppi diventa suo collaboratore alla didattica. A lui spetterà il compito dell'orazione funebre per Moretti al Politecnico nel 1939[21]. Di Moretti Portaluppi dirà: «Fui per lui più che un discepolo, più che un assistente, più che un sostituto, fui per lui un figlio»[22].

L'archivio visivo: fotografie, ritagli e cartoline

Fin da studente Portaluppi è impegnato a costituire un suo archivio di architetture: conserva cartoline, acquista stampe fotografiche, ritaglia illustrazioni dalle riviste. Da un registro nel quale per tutta la vita riporta con maniacale puntualità – «come il più efficiente dei ragionieri»[23] – la sua contabilità, sappiamo che dal 1905 voci di spesa tra le più importanti sono rappresentate dai costi per arricchire questo archivio[24]. Se, come rileva Selvafolta, la raccolta di cartoline – circa 28.000 tra italiane e straniere – è in parte casuale, anche se ci sono richieste di cercarne e ringraziamenti per averne ricevute, la collezione di immagini, siano ritagli o fotografie, è il frutto di scelte personali[25]. È una raccolta organizzata che «non persegue finalità collezionistiche» ma «si configura piuttosto come un personale 'atlante' illustrato, un 'archivio visivo' che […] assume il valore di un osservatorio, non arbitrario né marginale, sulla cultura e l'opera di Portaluppi»[26]. La raccolta è organizzata in sezioni secondo i periodi storici dell'arte: dal *Classico* al *Moderno*. La sezione *Rinascimento*, di nostro interesse, comprende le cartelle dedicate a: «Bolognese», «Certosa di Pavia», «Lombardo (tranne Milano)», «Romano e Toscano», «Veneziano» e «Moderno». Una cartella con la dicitura «Moderno» si trova in ogni sezione e contiene esempi di edifici in stile, proposti da architetti contemporanei[27]. Le spese per questo "atlante visivo" aumenteranno sensibilmente negli anni, in particolare durante gli studi per la dissertazione per la libera docenza[28].

La Gita a Roma per il giubileo della Patria e il padiglione di Zacchi

Nel luglio 1911 la visita degli studenti di architettura ha come destinazione l'esposizione di Roma per il primo giubileo del Regno. Sono accompagnati da Moretti e da Portaluppi, suo assistente. Prima dell'arrivo a Roma il programma prevede altre tappe: Genova e le cave di Carrara (13 e 14 luglio), poi gli scavi di Ostia (18 luglio). A Roma, dopo la visita alla mostra internazionale d'arte a Valle Giulia, il 16 luglio la comitiva visita il Foro delle Regioni con i padiglioni regionali[29]. In particolare il gruppo si sofferma nel padiglione lombardo, progettato da Adolfo Zacchi, allievo di Moretti all'Accademia di Brera, che li accompagna nella visita (fig.

19 RITSMi 1910: 20; alla stessa pagina si riporta anche la notizia che Portaluppi aveva ricevuto uno dei dodici premi di 100 lire in seguito ai risultati dell'anno scolastico 1908-1909. Vedi anche Selvafolta 2003: 154.

20 *Verbale* 1911: 65. Paolo Gadda è fratello della madre di Portaluppi, Luisa. Nel *Registro dei lavori* Portaluppi lo indica come "zio Paolo".

21 Per l'orazione funebre pronunciata al Politecnico, Portaluppi fu preferito ad Ambrogio Annoni che di Moretti era il genero.

22 Ghilardotti 2022: 334.

23 Ivi: 332.

24 Il *Registro dei conti* (in FPP) viene tenuto da Portaluppi dal 1905 al 1966 e riporta annualmente conto economico, bilancio patrimoniale e finanziario. Anche nello studio dell'archivio visivo di Portaluppi in riferimento al *Registro dei conti*, la primogenitura degli studi è di Ornella Selvafolta. Vedi Selvafolta 2003: 154-158.

25 Selvafolta 2010b: 213; sulla raccolta di cartoline di Portaluppi vedi anche Tironi 2011.

26 Selvafolta 2010b: 213-214.

27 Ivi: 216. Nella cartella «Moderno» della sezione Rinascimento si trovano immagini fotografiche di edifici di Giuseppe Mengoni, di Augusto Sezanne, di Carlo Formenti.

28 Nella sua contabilità Portaluppi inserisce per il biennio 1914-1915 la voce «libera docenza» che assomma a 2.264,90 lire (circa 4.000 euro al cambio odierno): *Registro dei conti* (FPP).

29 Per un resoconto completo del viaggio si veda Selvafolta 2013.

2). Il padiglione è un autentico *pastiche*, un montaggio di edifici «dei periodi più salienti nella evoluzione artistica della Regione». Fonde e collega «diverse espressioni di arte con riproduzioni di edifici di vario tempo e di vario tipo»[30]. È facile immaginare che gli allievi architetti – scrive Selvafolta – visitando con interesse il padiglione Lombardo, ritrovino numerose reminiscenze dei corsi seguiti al Politecnico e delle frequenti visite alle architetture storiche della regione[31]. Crediamo che pure Portaluppi non sia rimasto indifferente alla vista di questo eclettico montaggio.

L'avvio professionale

Nell'anno di laurea Portaluppi riceve i suoi primi incarichi. Sono 8 e tra questi ci sono due tombe, una tettoia, un "progettino" per la società Tecnomasio Italiano. Gli incarichi diventeranno 17 nel 1911, 22 nel 1912…[32] Portaluppi farà una carriera veloce e fortunata, nel 1927 è già milionario[33].

Tra i primi lavori realizzati si segnalano alcuni interventi "di facciata", nei quali Portaluppi viene incaricato da imprese di costruzione di disegnare i fronti di edifici già definiti nella struttura e nella distribuzione[34].

Uno di questi primi interventi è casa Urbano (1911-1912). Nella facciata Portaluppi riprende stilemi del Quattrocento lombardo. In quel progetto si sentono «gli echi del corso di Architettura» del secondo anno di applicazione. Allora gli studenti erano invitati a «guardare il rinascimento con speciale riguardo alle sue declinazioni lombarde, prevedendone poi l'applicazione soprattutto a progetti di case d'abitazione»[35]. La facciata di casa Urbano, «completamente trattata a graffito, con finti bugnati di conci lisci e punte a diamante, con trame embricate, figure di scudieri, ghirlande e festoni, cartelle e scritte allusive, rimanda perciò da vicino a certe 'grazie rinascimentali sforzesche' che fiorivano sui progetti degli allievi politecnici e di cui restano significative testimonianze nella pubblicazione *Studi di Architettura*»[36]. Il progetto viene presentato al Comune di Milano a fine luglio 1911[37]. A pochi giorni dalla visita del padiglione di Zacchi, Portaluppi compone per citazioni.

In un altro intervento di pochi mesi successivo – Casa Brambilla (1911-1913) – Portaluppi al contrario presenta una facciata che richiama modi e forme dell'architettura di Moretti»[38].

L'architettura del Rinascimento nell'ex-Ducato di Milano 1450-1500

Nel 1914 Portaluppi presenta la dissertazione per ottenere la libera docenza in Architettura. Il tema, proposto da Moretti, è *L'architettura del Rinascimento nell'ex Ducato di Milano (1450-1500)*. Al candidato viene chiesto di analizzare il Rinascimento milanese nelle particolarità estetiche e costruttive; di studiarlo in rapporto con l'arte precedente e successiva; di considerarlo in una prospettiva contemporanea; di riflettere su «come e in quali limiti le caratteristiche di quell'Architettura, la natura dei materiali e i mezzi d'opera usati nelle sue decorazioni, possono (opportunamente compresi) suggerire liberi adattamenti, consoni con lo spirito della moderna Arte Edilizia»[39].

30 Ivi: 64.

31 Ivi: 65.

32 *Registro dello studio* (FPP), 1910. Il Registro dello studio riporta gli incarichi dal 1910 al 1966 per i quali Portaluppi indica data, ore impiegate e compenso.

33 Ghilardotti 2022: 338-340.

34 Selvafolta 2003: 159; *Piero Portaluppi* [2012].

35 Selvafolta 2003: 159.

36 *Ibidem*.

37 Archivio Storico Civico del Comune di Milano (d'ora in poi ASCM), OF II, c. 552 p. 162702/1912

38 Selvafolta 2003: 159. L'incarico per la facciata di casa Urbano è dell'aprile 1911 e le tavole sono del 31 luglio 1911, l'incarico per casa Brambilla è del novembre 1911 e le tavole sono del febbraio 1912. ASCM, OF II, c. 585 p. 42223/1913.

39 Selvafolta 2003: 158.

«Possiamo immaginare che il tema fosse gradito a Portaluppi» – scrive Selvafolta – e leggendo la pubblicazione che, secondo il regolamento doveva presentare ai commissari sei mesi dopo l'assegnazione, «si avverte una partecipazione che non viene certo dall'acribia filologica, ma da una sorta di affinità del gusto, di 'complicità' intellettuale e visiva con una stagione che egli considera particolarmente felice»[40].

Il libro – rileva a sua volta Patetta – «sembra più un''opera di circostanza', cioè uno degli opuscoli che lo stesso Portaluppi scriveva in occasione di nozze o anniversari, che non un lavoro scientifico. Non esistono le note e i rimandi bibliografici. Invano si cercherebbero le fonti delle numerose notizie riguardanti i personaggi che frequentano la Corte degli Sforza […] oltre, naturalmente, Bramante e Leonardo. Il tono del testo di Portaluppi è mondano e 'leggero'» e «numerose sono le disinvolte imprecisioni»[41].

Sono circa cinquanta le architetture illustrate nel libro, con 123 immagini di cui molte fotografie, che in gran parte ritroviamo nell'archivio visivo. Ci sono anche rilievi e disegni dello stesso Portaluppi, spesso popolati di personaggi caricaturali alla sua maniera. A rimarcare il suo ruolo, l'architetto si ritrae in una autocaricatura, metro alla mano, nell'atto di rilevare il portale della milanese casa Borromeo[42]. Un portale dal disegno simile compare ad Arlia (1912-1914) e a Verampio (1912-1917), nelle prime centrali idroelettriche da lui realizzate per le Imprese Elettriche Conti (fig. 3).

Alcune delle architetture pubblicate nella dissertazione saranno poi oggetto di interventi di Portaluppi: Santa Maria delle Grazie (1934-1937 e 1944-1948), l'Ospedale Maggiore (1949-1970), la Bicocca degli Arcimboldi (1952-1958). Dell'Ospedale Maggiore, in particolare, Portaluppi coglie l'affermazione «dello spirito conservatore lombardo di fronte alla importata toscanità»; mette in evidenza «la sovrapposizione dell'ordine ogivale del Solari alle arcate a pieno centro, classiche e severe del Filarete». Lo descrive come «un bizzarro paradosso architettonico», una sorta di «Evo medio che riposa sulla Rinascenza!»[43]. Questo perché nel secondo Quattrocento, afferma Portaluppi, in Lombardia non si ha una sostituzione dello stile – che avverrà solo con Bramante – ma una «fusione di elementi nuovi coi tradizionali». Una *mescolanza* – così Portaluppi la definisce – che lascia all'architettura locale «uno squisito sapore di cosa ingenua e paesana» ma che però è «ben lontana dall'essere disordine»[44]. La stessa "mescolanza", potremmo dire, che informa il padiglione di Zacchi.

Nel chiudere la dissertazione – va ricordato in Architettura, non in Storia dell'architettura[45] – l'autore si chiede in quali elementi l'architettura contemporanea potrebbe uniformarsi a quella quattrocentesca, lasciando quindi trasparire la finalità pratica della sua ricerca[46]. In queste tre pagine di conclusioni, dal significativo titolo *Applicazioni stilistiche*, Portaluppi critica sia «il pizzicagnolo arricchito», cioè il committente che chiede la casa in stile, sia (ed è per lui più grave) il progettista, perché «le imitazioni grette, trite, minute, scolastiche dell'antico, non vanno né elogiate né incoraggiate: anche quando la natura dei materiali e i mezzi d'opera usati nelle decorazioni, possano in qualche modo consentirle»[47]. Qua Portaluppi sembra prendere le distanze da quanto ha realizzato pochi anni prima a casa Urbano. Si dichiara contrario alle ricostruzioni in stile: «case-trastulli per la dilettazione dei *parvenus* […] presepe murario che suggerisca la facile immagine – fra lo scampanio dei trams elettrici e sotto i voli degli aeroplani – di un morto imbalsamato fra i vivi»[48]. Per l'architetto dunque «adattamenti e ricostruzioni sono possibili, ma solo se intesi con un saggio criterio di scelta e colla sufficiente, innovatrice genialità»[49]. La moderna tecnologia non deve ripetere le forme dell'antica edilizia ma deve riprenderne i

40 *Ibidem*.

41 Patetta 2003: 168. Si rimanda al saggio di Patetta per un'analisi delle numerose imprecisioni contenute nel libro di Portaluppi.

42 Portaluppi 1914: 12.

43 Ivi: 19.

44 Ivi: 14-15. «Così come gli archi fiorentini continuano a prender le mosse da quelli trecenteschi di Palazzo Vecchio gli archi lombardi […] non sanno rinunciare al vecchio sesto acuto, che solo lentamente cede a quello circolare, talvolta alternandolo, e non abdica che coll'avvento del Bramante. Più che una sostituzione, si ha dunque in Lombardia una fusione di elementi nuovi coi tradizionali […]. La mescolanza insomma è ben lontana dall'essere disordine».

45 Selvafolta 2003: 158.

46 Portaluppi 1914: 117.

47 Ivi: 118.

48 *Ibidem*.

49 Ivi: 119.

valori. Le architetture del Quattrocento vanno studiate: «i ricordi del vario e fecondo e luminoso Rinascimento lombardo […] debbono giungere a noi almeno come guida, come sprone, come monito»[50].

Lo studio di Portaluppi viene lodato: «È lavoro di pregio», scrivono il 23 gennaio 1915 i commissari, «svolto con saggi criteri e con forme adeguate. È corredato da molte illustrazioni ben scelte, mentre le conclusioni rivelano nel candidato doti di artista colto, dotto e provvisto di criteri personali»[51].

A distanza di pochi anni – lo vedremo – Portaluppi sembra contraddire i propositi del suo lavoro per la libera docenza. Nella Casa degli Atellani elementi architettonici rinascimentali e soprattutto i graffiti studiati per la dissertazione saranno da lui utilizzati per creare un edificio in stile.

La Casa degli Atellani

Nel marzo 1919 Portaluppi è incaricato dal suocero Ettore Conti di realizzare la sua nuova dimora. Conti, magnate dell'industria elettrica appena nominato senatore da re Vittorio Emanuele III, acquista dai conti Martini di Cigala tre case in corso Magenta, di fronte a Santa Maria delle Grazie[52]. Durante il Rinascimento le residenze erano appartenute agli Atellani, una famiglia di cortigiani di Ludovico il Moro[53]. Conti rivende la casa d'angolo con via Zenale, ristrutturata a fine Ottocento, e chiede a Portaluppi di trasformare le altre due «in una dimora che sia degna di un industriale fra i più importanti del regno»[54].

L'intervento di Portaluppi diventa un «'esercizio di stile' nel quale l'architetto si cimenta con linguaggi diversi applicati a parti differenti. […] Per il progettista i margini di libertà sono molto ampi, a fronte di uno scarso interesse manifestato, fin dall'inizio, dalla Sovrintendenza ai monumenti»[55]. L'attribuzione storico-stilistica – scrive Zucconi – è fondata su "deboli indizi" in ossequio ai quali «Portaluppi re-inventa in forme proto-rinascimentali lombarde la prima porzione dei fronti affacciati sulla strada»[56]. Mentre «nel lato opposto, lungo i prospetti sul giardino, egli parla però tutt'altro linguaggio riprendendo lo sperimentato repertorio del 'rococò' milanese»[57]. L'architetto «ridisegna completamente il nuovo ingresso al n.65, ripulendo il portale centrale e sostituendo le finestrature esistenti con finestre timpanate, riquadri decorativi a losanghe e, al pianoterra, due simmetrici tondi trilobati»[58]. Il disegno di queste singolari aperture, invenzione portaluppiana che per Portoghesi è «una derivazione dalle sagome triangolari delle cornici quattrocentesche riprese da Borromini nella sagrestia vecchia di San Carlino»[59], ricorda anche il disegno di una delle decorazioni pubblicate da Portaluppi nel suo libro sull'architettura del Rinascimento[60] (fig. 4).

Uno dei cortili interni è decorato con alcuni dei motivi più comuni nei graffiti lombardi, pubblicati da Portaluppi su *L'Architettura del Rinascimento*. Quei graffiti non erano preesistenti. Come aveva scritto Portaluppi nella sua dissertazione, «nei costruttori lombardi è sempre istinto, irresistibile, di aggiungere decorazione a decorazione»[61] (fig. 5). Un altro frammento di questi graffiti è creato ad arte dietro un pannello apribile nella boiserie che riveste lo studio di Ettore Conti. A testimonianza della volontà di architetto e di committente di

50 *Ibidem*.

51 Selvafolta 2003: 158.

52 Il decreto di nomina a senatore è del 22 febbraio 1919. Ettore Conti, Fascicolo personale, Fondo Assemblea del Senato del Regno (1848-1943).

53 Per una puntuale ricostruzione delle proprietà degli Atellani e dell'intero Borgo delle Grazie nel Rinascimento si rimanda a Rossetti 2016: 269-277; Rossetti 2019: 238-239.

54 Ghilardotti 2022: 336. Sulla vicenda vedi Ghilardotti 2015: 151. Sulla Casa degli Atellani e l'intervento di Portaluppi vedi anche Terraroli 2003: 34.

55 Zucconi 2003: 271, «Soltanto grazie alla costanza dell'influente proprietario e alle invenzioni dell'architetto, il complesso di edifici sarà dichiarato 'monumento nazionale'».

56 *Ibidem*. Zucconi individua i «deboli indizi» in «alcune tracce di portali in cotto» e «la presenza di affreschi quattrocenteschi».

57 *Ibidem*.

58 Ghilardotti 2015: 165.

59 Portoghesi 2022: 30

60 La figura compare in Portaluppi 1914: 9.

61 Ivi: 106; la tavola che mostra gli otto esempi è a p. 108.

creare un'immagine rinascimentale, lo stesso disegno – a rombi con dei segni a S al centro – sarà utilizzato da Portaluppi nel 1923 per decorare la facciata della vicina sede delle Imprese Elettriche Conti. Sicuramente Conti non è estraneo a queste scelte come non lo era per quelle sull'estetica delle centrali. Crediamo, anzi, che le abbia se non decise almeno caldeggiate[62].

In tutta la Casa degli Atellani Portaluppi «stacca e ricompone pannelli decorativi e fregi floreali, oppure ricolloca quadri, dei quali azzarda attribuzioni»[63]. Per Ghilardotti il vero «capolavoro mimetico» di Portaluppi è la Sala dello zodiaco che viene ampliata e rettificata per realizzare l'asse prospettico con il giardino. Dovendo creare una nuova porzione di volta «per decorare lo spazio aggiunto semina gli amati astrolabi e disegna due nuove lunette, riconoscibili dal proprio motto [di Conti] *faire sans dire* e dalle iniziali H. J. (Hector + Joanna, i nuovi proprietari Ettore Conti e Giannina Casati)»[64]. Conti si identifica in un moderno principe rinascimentale[65]; nel 1938 sarà nominato dal re conte di Verampio, in riferimento alla località dove aveva costruito la sua più grande centrale idroelettrica. Oltre alla dimora, Portaluppi conia per lui il motto nobiliare[66].

Il 19 maggio 1922, in occasione delle nozze d'argento dei coniugi Conti, viene inaugurata la nuova Casa degli Atellani, progettata in piena libertà, senza l'assillo filologico. Vengono assemblati «sapientemente cinque secoli di storia, intorno a un lungo asse prospettico che, dalle corti quattrocentesche, attraversa le stanze affrescate e raggiunge, in fondo a un giardino segreto, i resti di quella che, secondo lo storico e architetto Luca Beltrami, era la vigna di Leonardo da Vinci»[67]. L'artista toscano, emblema del Rinascimento, entra nella narrazione storica di Portaluppi e di Conti e nobilita l'invenzione. Per l'occasione, ancora su commissione di Conti, Portaluppi pubblica un libro sulla casa e il suo restauro[68].

Il restauro della cappella degli Atellani in Santa Maria delle Grazie

Passato qualche anno, nell'aprile 1929 Ettore Conti si assume il compito del restauro della cappella degli Atellani all'interno della Basilica di Santa Maria delle Grazie. La cappella era patronato della famiglia Atellani e il priore della Basilica convince Conti ad assumersi «l'onore e l'onere» di restaurarla[69]. L'incarico viene affidato a Portaluppi che «ad una genialità di modernissimo innovatore, unisce rara cultura ed una appassionata intuizione anche per le bellezze dei tempi remoti»[70]. A differenza della Casa degli Atellani, la cappella è sottoposta al vaglio della Soprintendenza. Il soprintendente Ettore Modigliani si oppone alla sostituzione dell'esistente ringhiera con quella che Portaluppi sta già facendo preparare[71]. La ringhiera a motivo «Atellano (a triangolature serpeggianti)» è una invenzione dell'architetto che ricalca il disegno *pajarita* dei mosaici dell'Alhambra[72]. È un motivo già presente nella Casa degli Atellani e ne costituisce il segno distintivo. Si trova nella cancellata della casa e nel pavimento della sala verde nell'appartamento di Portaluppi (fig. 6). Appare anche sulla copertina del

62 Conti 1946. Nel suo diario Conti annota alla data 19 maggio 1919: «mi sono divertito a tracciare, sui piani fatti rilevare, le linee di massima che dovrebbero trasformare le catapecchie, principalmente del n. 65, in una dimora decorosa, o meglio ancora, in una casa artistica» (p. 117). Nel maggio 1913 riportava: «Grandi discussioni con Piero Portaluppi sull'architettura da adottare per la Centrale di Verampio» e «mi son prefisso di lasciare un'impronta esteriore che dimostrasse come questa nostra generazione di industriali […] non è però insensibile al sorriso della bellezza» (p. 60).

63 Ghilardotti 2015: 169

64 *Ibidem*.

65 Selvafolta 1995a: 41: «Conti pensava a sé come a una sorta di novello 'principe' rinascimentale cui spettavano obblighi economici e doveri culturali». Vedi anche Selvafolta 1995b: 32.

66 Ettore Conti sarà nominato conte di Verampio con regio decreto del 9 maggio 1938. Il motto coniato da Portaluppi *faire sans dire* – che bene si addice a un capitano d'industria – si ritrova anche nella forma latina *Agere non loqui* nel soffitto ligneo dello studio di Ettore Conti.

67 Ghilardotti 2022: 336

68 Portaluppi 1922.

69 Conti 1946: 288.

70 *Ibidem*.

71 Lettera di Modigliani a Portaluppi del 24 novembre 1930. ASBAAM, b. AV688.

72 Lettera di Portaluppi alla R. Sovrintendenza all'arte medievale e moderna, Milano del 10 dicembre 1930. ASBAAM, b. AV688. Ringrazio Ariane Varela Braga per avermi segnalato i mosaici dell'Alhambra come probabile fonte di inspirazione per Portaluppi.

libro dedicato alla casa[73]. Con quella cancellata l'architetto e il suo committente vogliono ribadire il legame tra gli Atellani e Santa Maria delle Grazie, tra Leonardo da Vinci e il nuovo principe rinascimentale: il senatore Ettore Conti.

Alla bocciatura di Modigliani, Portaluppi scarica la responsabilità su Conti. Risponde di non essere «né l'autore né l'architetto della cappella Atellana» ma solo «un semplice traduttore dei desiderata del Sen. Conti ed un regolatore delle di lui spese a favore del restauro»[74]. L'architetto evita di assumere la propria responsabilità di progettista: «di mio non vi ho messo nulla e non sono toccato in nessuno di quegli amori che si chiamano propri»[75]. Però, evidentemente non toccato dalla tutela dell'antico, insiste. Palesa la minaccia di perdere lavori per un importo che supera le 50.000 lire. Ribadisce che «tutto questo fu progettato ed eseguito non dico 'solo' ma in special modo per l'ambizione del Mecenate [Conti] d'avere in modo evidente e marcato il ricordo della vicina casa e la ripetizione del motivo base della tipica cancellata in ferro»[76]. Di fronte a tutte queste pressioni il soprintendente deve cedere. Nell'ultima lettera del lungo carteggio, Modigliani riassume così la vicenda:

> Le dirò sinceramente che la cancellata Conti, anche con le modificazioni apportatevi, è, per me, sempre tale da stridere con la chiesa per chi la guardi dalla chiesa, e stridere con la cappella per chi la guardi dalla cappella, sicché per conto mio sarei contrariissimo a dare il benestare ad un'opera che ancor non si capisce perché sia stata recisamente voluta così. Ma debbo anche aggiungere che per quanto io passi per un uomo alquanto tenace, stavolta di fronte alla tenacia Sua bisogna che ceda le armi; ho trovato chi mi batte, e perciò pur di non sentire parlar più di questa faccenda, Le dico che eseguisca pure il cancello, come desidera, con le modificazioni apportatevi. Mi basta solo, di fronte a eventuali osservazioni da parte di chi non sappia rendersi ragione della nuova cancellata, di poter sempre mostrare che io ho fatto il possibile per non lasciar entrare nella chiesa un elemento così discordante, e che ho ceduto soltanto per non mutare la 'Secchia rapita' nella 'Guerra di Troia'[77].

Il restauro della chiesa di Santa Maria delle Grazie

Il "sogno di mecenate" del senatore Conti, del quale la Casa degli Atellani è stato l'inizio, alimentato dopo il 1926 dai cospicui cespiti provenienti dalla cessione delle impresa elettrica da lui fondata alla Edison, prosegue nel 1934 con il finanziamento del restauro dell'intera chiesa delle Grazie[78]. L'intervento di Portaluppi prevede il consolidamento della cupola bramantesca, la "ripulitura" da alcune componenti decorative e di arredo considerate estranee e il rifacimento della pavimentazione. In riferimento a ciò, con l'avallo di Gustavo Giovannoni è compiuta la scelta più radicale: «nel segno di un 'ritorno a Bramante', il vecchio rivestimento in cotto è sostituito da lastre di marmo bicromo»[79].

Conti prende parte «alle dotte discussioni tra Portaluppi ed il Soprintendente Chierici sui problemi del restauro» e con il piglio dell'industriale decide di distaccare «gli affreschi ottocenteschi nella speranza di trovare in buono stato i graffiti coevi alla costruzione del tempio»[80]. Il Rinascimento va ritrovato ed esposto, in alcuni casi reinventato (fig. 7).

La chiesa restaurata è riaperta al pubblico il 19 maggio 1937, con una cerimonia ufficiale. Ancora una volta si fa coincidere la data con l'anniversario di nozze di Ettore Conti, a sottolineare il suo «singolarissimo» legame

73 Dopo il restauro anche Portaluppi vive in un appartamento nella Casa degli Atellani, su due piani con ingresso dal secondo cortile. Ad evidenziare il retaggio rinascimentale della sua casa Portaluppi inserirà negli anni reperti storici e immagini decorative di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este. Sull'appartamento di Portaluppi vedi anche Ghilardotti 2022: 336.

74 Lettera di Portaluppi a Carlo Calzecchi Onesti, direttore del Reparto Monumentale della R. Sovrintendenza all'arte medievale e moderna, del 15 aprile 1931. ASBAAM, b. AV688.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 Lettera di Ettore Modigliani a Portaluppi del 14 giugno 1931. ASBAAM, b. AV688.

78 Zucconi 2003: 275.

79 *Ibidem*.

80 Conti 1946: 362.

«alle memorie, all'arte, ai fasti sforzeschi e, in particolare, a questa superba cupola bramantesca che da tre lustri ormai era veramente 'vicina sua grande'»[81]. Anche in questo caso viene scritto un volume da Portaluppi sulla storia delle Grazie e sul restauro[82].

L'intervento sarà fortemente criticato da Pier Maria Bardi in lungo articolo dal titolo *Le mani sul Bramante*. In particolare Bardi scriverà che sugli affreschi «si è esercitata l'opera sacrilega del restauratore», il quale ripassandole a carboncino ha ridotto le figure «a miserabili e ridicoli fantocci, tali da sembrare – non è vero, architetto Portaluppi? – disegni di Pierino»[83].

Epilogo

Nella notte tra il 13 e il 14 agosto 1943 la Casa degli Atellani e la chiesa di Santa Maria delle Grazie sono duramente colpite dai bombardamenti alleati[84]. Entrambe saranno nuovamente restaurate nel dopoguerra da Portaluppi, su incarico di Ettore Conti. A macerie ancora fumanti l'architetto riprende con la sua cinepresa i danni. Monterà le immagini delle "Bombe atellane" negli anni sessanta in una raccolta di filmati sulla città scomparsa che titola: *La Milan e poeuh pu l'è la Milan che ghè pu*. Nella chiesa delle Grazie la cupola bramantesca è lesionata; la cappella degli Atellani e l'attigua cappella Sauli sono danneggiate. Nel refettorio del convento l'*Ultima Cena* di Leonardo è però salva. Dei due corpi su strada che formavano la casa atellana, quello al civico 67 – la cui facciata ottocentesca disegnata da Aspari non era stata modificata da Portaluppi – è distrutto, quello al civico 65 è gravemente danneggiato. «Di fronte ai danni delle Grazie, irreparabile appare la perdita della storica Casa degli Atellani, ricca di ricordi sforzeschi e leonardeschi» si legge in prima pagina sul "Corriere della Sera" del giorno dopo[85]. Per evitare di perdere quanto rimasto, nell'agosto del 1944 la sovrintendenza vincola l'edificio. In poco più di vent'anni si è passati da un edificio nel quale si trovano «tracce pittoriche e architettoniche certo di nessun valore storico né archeologico, ma di non dispregevole sapore locale»[86] a "monumento nazionale"[87].

Con la loro narrazione, ancora più che con l'architettura, Portaluppi e Conti sono riusciti nell'intento di creare una solida storia rinascimentale per l'edificio. Della facciata di casa Atellana si è salvata solo quella porzione inventata da Portaluppi in forme proto-rinascimentali lombarde che ora, vincolata dalla sovrintendenza, nel nuovo progetto di restauro assume il nobile ruolo di quattrocentesca preesistenza[88].

81 Pica, Portaluppi 1938: 287. La frase è di Agnoldomenico Pica.

82 Il libro è scritto assieme ad Agnoldomenico Pica.

83 Bardi 1938: VI. Bardi definisce «disastroso» il restauro.

84 Sui danni dei bombardamenti e la ricostruzione di Santa Maria delle Grazie vedi Sannazzaro 2004.

85 *Nuovo bombardamento "molto pesante" su Milano*, "Corriere della Sera", 14 agosto 1943. Cit. in Ghilardotti 2015: 186.

86 Lettera di Portaluppi ad Augusto Brusconi Sovrintendente ai Monumenti della Lombardia del 26 ottobre 1920. ASBAAM, b. T/7391. Nelle parole di Portaluppi possiamo leggere il riuscito disegno di garantirsi mano libera negli interventi di restauro.

87 Lettera di Portaluppi alla Sovrintendenza ai Monumenti della Lombardia del 17 novembre 1945. ASBAAM, b. T/7391. Portaluppi scrive che la Casa degli Atellani «è stata notificata quale monumento nazionale per il suo caratteristico cortile bramantesco e per gli affreschi sui soffitti delle sale verso giardino attribuiti […] a Bernardino Luini».

88 Zucconi 2003: 272. Il progetto prevede un «*décalage* stilistico che dal prospetto più storicizzante del numero civico 65 giunge fino alla glabra superficie degli alzati corrispondenti al numero 67. Nel mezzo si situa una stretta facciata dove i riferimenti storici appaiono in forma sublimata».

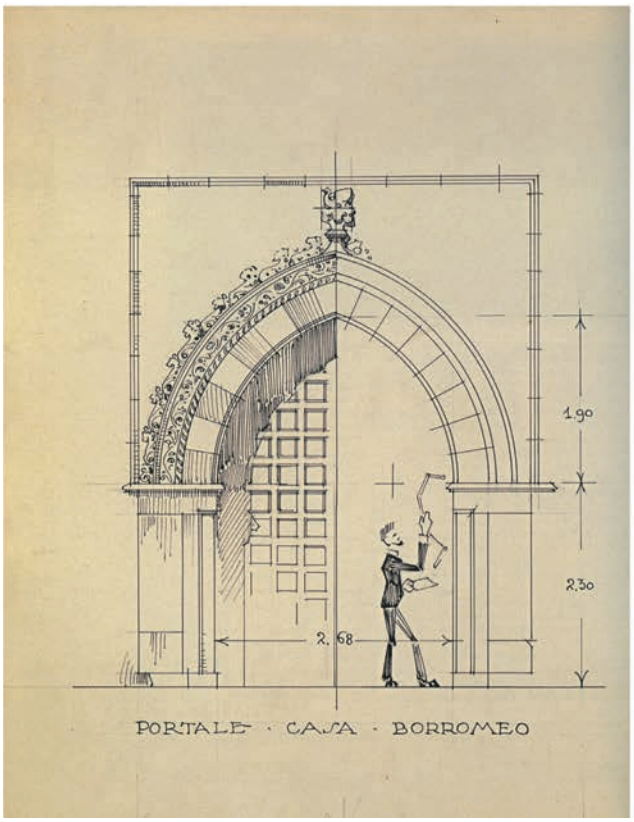


1. Piero Portaluppi, Casa degli Atellani a Milano (1919-1921), schizzo prospettico «A l'ombra de le Grazie» (1919), matita, inchiostro di china e acquerello su carta, 40 x 60 cm, Milano, Fondazione Piero Portaluppi



2. Gita a Roma per il giubileo della Patria. Visita al padiglione lombardo (ala palazzo Fodri): da sinistra Adolfo Zacchi, Piero Portaluppi, Gaetano Moretti e gli studenti del corso di architettura del Politecnico, 16 luglio 1911, Milano, Fondazione Piero Portaluppi

3. Rilievo del portale di casa Borromeo (1914), matita e inchiostro di china su cartoncino; 34 x 50 cm (dettaglio). A confronto uno dei portali della Centrale idroelettrica di Verampio (1912-1917). Fotografia di Antonio Paoletti (dettaglio), Milano, Fondazione Piero Portaluppi







4. Casa degli Atellani, la facciata al civico 65 di corso Magenta prima e dopo l'intervento di Portaluppi. Fotografie di Antonio Paoletti, Milano, Fondazione Piero Portaluppi

5. Casa degli Atellani, il secondo cortile prima e dopo l'intervento di Portaluppi. Fotografie di Antonio Paoletti, Milano, Fondazione Piero Portaluppi





6. Il motivo *Atellano* a triangolature serpeggianti. Da sinistra: la cancellata di Casa degli Atellani, fotografia di Antonio Paoletti; la cancellata della cappella degli Atellani, fotografia di Antonio Paoletti; la sala verde dell'appartamento Portaluppi, foto Farabola, Milano, Fondazione Piero Portaluppi

7. La chiesa di Santa Maria delle Grazie prima e dopo l'intervento di Portaluppi. Immagine da Agnoldomenico Pica, Piero Portaluppi, *Le Grazie*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1938, e fotografia di Antonio Paoletti, Milano, Fondazione Piero Portaluppi



"IN CODA": RINASCIMENTI IPOTETICI. MADONNA DI PONTE DI BRISSAGO TRA RESTAURI E MODERNISMO

Nicola Soldini

"Coda" è termine musicale che indica una sezione di appendice di una determinata opera: esso è parte dell'opera e allo stesso tempo gode di notevoli margini di autonomia. È sulla base di questa parte (musicale, in consonanza con il tema), che ho immaginato il senso del mio contributo: un tanto esorbitante e un poco correlato al tema del volume. È come se mi collocassi fuori, anche cronologicamente, per riflettere sul senso della storia nella riproposizione o riappropriazione, su fondamenti diversi, di "rinascimenti immaginari".

Da questo angolo visuale mi propongo di sondare alcune coordinate – vedremo quanto marginali – del rapporto tra Rinascimento e modernismo o, meglio, tra modernismo e ricezione del Rinascimento. In buona parte questo rapporto si realizza in due casi emblematici di restauro (a Brissago sul Verbano) attraverso una sottile ma radicale alterità, poiché alla radice il modernismo si costruisce su un paradigma antiaccademico di distacco dalla storia, diametralmente opposto all'onda dei recuperi dei vari 'neo' dello storicismo, operati lungo tutto l'Ottocento. Allo stesso tempo restava sospeso e aleatorio un problema latente, nel momento in cui una parte del modernismo si propose un "nucleo di verità" o un fondamento basato sulla ricerca di leggi matematiche e geometriche, proporzioni e rapporti numerici, volti a garantire un inalterabile fondamento razionale dell'architettura moderna. Più di ogni altro Le Corbusier incarnò l'ostinato, ossessivo e originale percorso, tra *tracés régulateurs*, numerologia, *modulor* e concordanze con la "sorella musica", verso il concetto ultimo, teorico e operativo, dell'armonia. Sotto certi aspetti la ricerca appare paradossale: da un canto si negava con ineguagliabile *vis polemica* alcun rapporto con il Rinascimento (o il "Grande Rinascimento", come annotava Le Corbusier con ironica enfasi), al quale s'imputava l'origine di una secolare stasi creativa, dall'altro non poteva che richiamare il più straordinario sforzo teorico dell'Umanesimo, quello albertiano, verso la *concinnitas*: si riscontra l'assoluto silenzio su Alberti, risucchiato nel gorgo della *vis polemica* lecorbuseriana, almeno fino alla fortuna dei *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* di Wittkower (1949), uno dei rari testi di storia dell'architettura (premoderna) che ebbe un impatto profondo, forse inimmaginabile, nella cultura disciplinare e operativa degli architetti della seconda metà del secolo[1].

Come introduzione valga il dibattito sulla cupola del Brunelleschi, la contrapposizione polemica di schiere di architetti e storici dell'arte, nei primissimi anni ottanta, attorno all'idea di staccare gli affreschi del duo manierista Vasari-Zuccari per ridonare il bianco splendore alla cupola di Santa Maria del Fiore[2]. Si trattava di tornare, come già proposto nell'Ottocento, allo stato primigenio, originario, durato un secolo oltre dal compimento della cupola, prima che si realizzasse l'integrazione o lo stravolgimento figurativo dello spazio architettonico.

Venendo ad ambiti più circoscritti e modesti di "bianco candore", mi limito nel contesto della cultura architettonica ticinese a dare qualche sommaria indicazione sull'uso del modernismo del concetto di "oggetto architettonico" attraverso un approccio che agisce per levare, cioè in senso contrario (ma non del tutto…) rispetto ai modi predisposti e affinati dalla cultura del neorinascimento, o più latamente accademici, revivalisti o storicisti. Alcuni assiomi del modernismo, in particolare nel solco della lezione e della ricezione di Le Corbusier, agirono da filtri implacabili nel rapporto con gli edifici storici, soprattutto nell'opera di restauro. S'insediarono come *modus operandi* nel dopoguerra tra fine anni quaranta e primi anni cinquanta, e costituirono il nuovo ed esplicito fondamento di un rapporto disinibito nei confronti della preesistenza storica, così come si era storicamente sedimentata.

1 L'immediata ricezione del testo di Wittkower, non solo dalla cultura architettonica e in particolare da Le Corbusier, è testimoniata da James Ackerman in occasione della IX Triennale di Milano delle giornate di convegno sul tema della *Divina Proportione*: cfr. J. Ackerman, in *La divina proporzione* 2007, p. 19; e *infra*, note 49 e 50.

2 Come si può leggere nell'articolo di Brunelli 1981.

A Brissago

È bene prendere le mosse dal primo Cinquecento. Le due chiese rinascimentali di Brissago, Santa Maria in Selva di Ponte (Madonna di Ponte) e la parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, costituirono esempi precoci e compiuti di una prima diffusione del nuovo linguaggio "all'antica" nelle terre ticinesi, che si attestò secondo due direttrici geografiche distinte e con uno scarto temporale notevole nella regione dei laghi:

1) la linea rodariana che dall'epicentro comasco risale lungo le sponde del lago di Como fino in Valtellina e lungo le rive del Ceresio per scavallare oltre il Ceneri e giungere, nuovo caposaldo, alla collegiata di Bellinzona;

2) la linea "autoctona" verbanese che dai primi anni venti del Cinquecento circoscrive letteralmente la parte alta e mediana del Verbano[3].

Le due direttrici seguono con qualche intersezione significativa strade abbastanza indipendenti, per un tono proprio, in parte determinato da formule e sintassi architettoniche divergenti, e per l'uso di materiali di natura, consistenza e lavorabilità diverse.

Questa seconda area è contrassegnata da un nome preciso: Beretta, che associa Giovanni e il figlio Pietro, coprendo un arco temporale dagli anni venti del Cinquecento al primo Seicento. Nel 1934 i loro nomi comparsero nella sintesi di Cino Chiesa sull'architettura rinascimentale ticinese e in una breve monografia di Lallo Vicredi (alias Aldo Crivelli). Qualche anno più tardi entrarono a far parte del profilo dell'architettura lombarda da Bramante a Richini tracciato da Costantino Baroni per un canone storiografico concepito secondo originali criteri di inclusività culturale e geografica[4].

Quelle berettiane sono architetture riconoscibili, accomunate da un uso semplificato dell'ordine, una scelta anche imposta dalla natura dei graniti locali impiegati, dall'adozione dei più rari capitelli dorici scanalati, ormai fuori corso, dalla formulazione coerente delle proporzioni e, soprattutto e alla stregua di un marchio di fabbrica, dagli svelti aerei tiburi a colonne libere. Architetture riconoscibili ma anche databili dall'uso sistematico – almeno a Brissago – di epigrafi che segnano e scandiscono le tappe delle imprese edificatorie (Madonna di Ponte: 1526 la data che compare su una pietra del tiburio / 1528 sul primo portale laterale / 1545 alla base del campanile / 1594 citazione del figlio su un piedestallo dell'altare di San Macario; Parrocchiale Santi Pietro e Paolo: 1526 per la conclusione della parte absidale / 1533 consacrazione della parte di coro e presbiterio)[5]. C'è infine un aspetto non secondario che riguarda il passaggio delle opere, senza soluzione di continuità, dal padre al figlio: con qualche cambiamento significativo nell'esibizione, da parte del figlio Pietro, di elementi dimostrativi di una padronanza più matura del linguaggio "all'antica" nello sviluppo delle strutture architettoniche, come nel ricorso puntuale del motivo della serliana.

La chiesa della Madonna di Ponte a Brissago è una delle primissime opere di Giovanni Beretta ed è classificata fin dall'inizio del Novecento "monumento nazionale" (figg. 1-2). Negli anni quaranta si presenta in uno stato precario e dopo i primi interventi è presa la decisione di affidare il restauro a Rino Tami, che associa nell'impresa un giovanissimo Peppo Brivio. Nemmeno Tami, pur figurando spesso e autorevolmente nella Commissione federale dei monumenti, aveva avuto esperienze di restauro: l'unica significativa incursione nell'ambito dell'architettura religiosa è rappresentata, anni prima, dall'edificazione della chiesa del Sacro Cuore a Bellinzona in uno stile semplificato, in parte derivato dalle suggestioni neoromaniche di Berlage, in parte influenzato dall'architettura regionalista, «esempio di mediazione tra modernità e tradizione»[6]. Una fase che anticipa quella che lo stesso Tami definirà la «mia conversione al Movimento moderno»[7].

Come hanno già rilevato in occasioni diverse Giulio Foletti, Patrizio Pedrioli e, più di recente, Jacopo Benedetti, il progetto di Brissago è un tornante decisivo nella cultura ticinese della conservazione, prima di

3 Rimando alla sintesi di Soldini 2010: 33-41.

4 Chiesa 1934: 21; Vicredi 1934; Baroni 1941.

5 Si veda soprattutto Gilardoni 1979: 336-352 e 367; pure Rüsch, Diethelm 1999; Soldini 2010: 70-74.

6 Martinoli 2008: 123-125; si veda K. Frampton, in Frampton, Bergossi 2008: 11-12 (sull'influenza di Berlage).

7 Cfr. l'intervista a Tami di R. Hollenstein, in *Rino Tami* 1992: 46-47. L'architetto manifestò sempre una certa reticenza nel considerare i suoi progetti anteriori alla chiesa del Sacro Cuore e al concorso per la Biblioteca cantonale di Lugano: fondamentale al riguardo e più in generale, per una disamina attenta, puntuale e articolata, il saggio di Riccardo Bergossi, in Frampton, Bergossi 2008: in particolare 51 sgg.

allora nutritasi, tra contatto empirico e naturale osmosi, della teoria e della pratica del restauro milanesi[8]. Se è vero che sono soprattutto – come è stato notato – i caratteri di radicalità dell'operazione a imprimere una svolta caratterizzante, non meno significativo appare lo spostamento dell'asse culturale nella formazione degli architetti ticinesi, che dal contesto accademico italiano si orienta negli anni tra le due guerre verso Zurigo. La nuova generazione di architetti ticinesi, Rino Tami prima (attraverso il suo peculiare percorso formativo), poi in successione Alberto Camenzind, Peppo Brivio e Luigi Snozzi, sarà segnata per venature e gradi diversi dalla matrice politecnica zurighese del moderno, in primo luogo attraverso o sulla scia dell'insegnamento di Rudolf Salvisberg[9].

Il restauro fu luogo di scontro, ma fin dal principio segnato nell'esito. Subito, in un gioco incrociato tra commissioni federale e cantonale e consiglio parrocchiale, prevalse la ragione della ricomposizione di un'immagine rinascimentale primigenia della chiesa (fig. 3). L'unico a opporsi, per poi adeguarvisi *obtorto collo*, fu Francesco Chiesa, presidente della Commissione cantonale. La cesura generazionale è netta e la dicotomia è presentata da Camenzind attraverso la contrapposizione schematica tra restauro storico e restauro architettonico: da una parte la «buona norma del conservare» secondo il credo di Chiesa, dall'altra l'ampio raggio di azione volto – parole di Camenzind – a recuperare «una gerarchia determinata dall'architettura dominante», scelta, plausibile in questo caso, di togliere tutto ciò che non rientra «in un ordine nuovo ed armonico»[10]. Come ben comprende Chiesa, sarà un'operazione dirompente, che scombinerà coordinate assestatesi nella prima metà del secolo e spezzerà equilibri culturali, professionali e, non da ultimo, politici, all'interno delle istituzioni preposte alla conservazione del patrimonio storico artistico. È l'abbandono della «linea maestra sempre da noi seguita» per dar spazio alle istanze moderniste, spesso alleate al rinnovamento del culto propugnato dalle commissioni del sacro, in una spinta concomitante che sfocerà in un notevole fervore iconoclasta[11].

A Brissago, alla Madonna di Ponte[12], la depurazione si compì progressivamente lungo otto anni di diatribe varie tra scelte ponderate e illecite asportazioni. La risultante era un'immagine del Rinascimento d'impronta – come ebbe poi a dire Virgilio Gilardoni – brunelleschiana o tosco-umbra, tanto da suggerirgli l'ipotesi di una formazione del giovane Giovanni Beretta in quella precisa area geografica. Un destino singolare per una personalità in precedenza antropologicamente catalogata dal Crivelli nella classe verace dell'«architetto-contadino»[13].

Il carattere dell'intervento di restauro appare già delineato nella sostanza fin dall'avvio dei lavori, prima ancora che fosse steso il progetto di Tami e Brivio, rapidamente definito nel giro di pochi mesi nel 1952[14]. Sotto una prima vigilanza di Camenzind e per le assidue sollecitazioni del parroco si predispongono le coordinate entro le quali si sarebbe poi sviluppato l'iter del restauro[15]. È come se se ne fosse già decisa l'impronta,

8 Vi accenna Foletti 1996: 81-91; il caso è inserito nella documentata cronistoria di Pedrioli 2010: 607-684, in particolare 619 sgg.; infine in Benedetti 2018: 228-235, nel titolo del contributo il termine "adeguamento" non appare il più adeguato alla natura dei restauri in questione.

9 Salvisberg 1937: 11-21 con riproduzione di alcuni lavori di diploma; in particolare per Tami si veda R. Bergossi, in Frampton, Bergossi 2008: 45-47.

10 Relazione di Alberto Camenzind dell'8 agosto 1952, Archivio Ufficio dei Beni culturali, Bellinzona (da qui AUBC), che all'indomani del progetto Tami-Brivio scartava l'ipotesi del «criterio storico», che avrebbe condotto a «una chiesa decorosa, integra nel profilo della sua storia ma menomata nel grande respiro della sua architettura». Il «criterio architettonico» avrebbe dovuto orientare – come già aveva determinato l'avvio empirico del cantiere – rigorosamente il restauro, principio accolto dalla maggioranza della Commissione cantonale (con qualche remora in più da Piero Bianconi) e con inflessibile zelo dottrinale dal parrocco don Berla.

11 Francesco Chiesa al Dipartimento della Pubblica Educazione (DPE) e lettera di replica al Consiglio parrocchiale di Brissago, rispettivamente 3 e 23 febbraio 1953, *ibidem*; e cfr. Pedrioli 2010: 621-623. Al consigliere di Stato Brenno Galli non restava che mediare in un clima di crescente conflittualità.

12 È il caso privilegiato, oggetto di questo intervento: il successivo progetto di Luigi Snozzi (1961) per la chiesa parrocchiale brissaghese dei Santi Pietro e Paolo è subordinato al restauro degli anni cinquanta di Tami-Brivio per la Madonna di Ponte, ricalcandone concezione e prassi.

13 Gilardoni 1979: 358-360; Vicredi 1934: 66-67.

14 L'incarico ufficiale è dell'inizio del 1952 e il progetto di restauro è approntato e inviato alla Commissione federale l'11 giugno 1952 (piani di progetto, relazione con succinta descrizione storica, preventivo di massima), quando sono già previsti demolizioni, smontaggio o spostamenti degli altari, un nuovo altare sotto la cupola e la costruzione ex novo della cappella per ospitare l'altare della Madonna (in AUBC). La collaborazione di Brivio con Tami risale al 1950 e prosegue regolarmente nello studio di Tami dal 1953 al 1956: si veda in particolare Viati Navone 2021, che però non dà conto del progetto di restauro della Madonna di Ponte, per il quale l'apporto di Brivio non può essere considerato secondario.

15 È fuor di dubbio che i primi interventi mirino a liberare la chiesa dalle successive incrostazioni, come si desume dal sopralluogo di

nella quale si sarebbero poi adeguati tanto il discorso teorico che la schematica opposizione tra criterio storico e criterio architettonico. L'assunto si sarebbe infatti dipanato man mano attraverso le decisioni concrete di cantiere nel corso dei tre anni successivi, una volta imboccata la via del «criterio architettonico». Il piano inclinato avrebbe fatto capo al principio della «coerenza», spesso richiamata come connettivo logico quando s'insinuavano dubbi o ambivalenze nella scala di valori sottesa alle scelte concrete. Chi si fosse opposto – come aveva intuito subito Francesco Chiesa o in un secondo momento il presidente della Commissione federale dei monumenti storici Linus Birchler – non avrebbe più trovato argomentazioni persuasive[16]. Esemplare, una volta ripristinata l'ossatura rinascimentale della chiesa, la discussione attorno agli altari, quello maggiore, quello di San Macario, pur opera del figlio Beretta, e l'altare della Vergine, centro cultuale privilegiato (fig. 3): eliminato il primo, salvato a malapena il secondo e allontanato il terzo dal corpo maggiore dell'edificio (fig. 6). La storia della chiesa e del primissimo Rinascimento in terra elvetica nell'area prealpina veniva così risucchiata nell'atto di origine, anteposta a qualunque altro svolgimento ulteriore. Le rimostranze di Birchler e la censura rivolta a Camenzind, «naiv, Theoretiker», anche se «naturlich so sympathisch», sarebbero rimaste agli atti su un esile foglietto autografo[17].

D'altro canto, pur iscrivendosi precocemente nelle pratiche del restauro come ripristino delle origini o dell'autenticità, manifestato in un linguaggio assimilabile all'ambito medico e chirurgico, la radicalità dell'operazione ha pochi paralleli sul territorio elvetico: la Augustinerkirche a Zurigo (1958-59) nell'intento della «Re-Gotisierung» dell'interno, asportando il neogotico di Ferdinand Stadler della prima metà dell'Ottocento[18]; o i casi, lungo un arco temporale di vent'anni, dell'Abbaye de Saint-Maurice (1946-49) e della chiesa di Corcelles-près-Payerne (1965-68) nella Svizzera francese[19]. Sempre sotto l'occhio vigile di Linus Birchler, che ne confortava la validità nel nome di una gerarchia di valori. Al di là delle contingenze politiche o caratteriali, le perplessità affiorate per la Madonna di Ponte riflettono tanto una certa ambiguità delle stesse asserzioni teoriche dello storico dell'arte svittese, quanto, probabilmente, una sorta di "corto circuito" di fronte alla perentoria trasposizione delle intransigenti postulazioni moderniste puriste, calate nel contesto, vischioso per sua natura, del restauro[20].

A Brissago il processo di purificazione andò così sistematicamente a spurgare tutto ciò che non apparteneva alla prima stagione edificatoria, che nella sostanza copriva l'intero XVI secolo per via degli interventi succes-

parte della Commissione con Tami e Camenzind (relazione del 6 febbraio 1952, AUBC); in precedenza è annunciata una visita di Camenzind con Hermann Holderegger, segretario della Commissione federale, effettuata la settimana successiva (*ibidem*, 11 settembre 1951; e Holderegger, a nome di Birchler, a Tami, 26 febbraio 1952, in Archivio della Commissione federale dei monumenti svizzeri, Berna: da qui AFCMS). Cfr. inoltre Tami a Linus Birchler, 8 febbraio 1952 (*ibidem*), dove con la notizia dell'avvio del progetto si sofferma sui lavori di risanamento eseguiti, in particolare degli elementi architettonici, pilastri, lesene e fasce, «riportati in vivo» all'interno della chiesa.

16 È ancora Hermann Holderegger a rappresentare l'istanza federale per Birchler (allo stesso, 11 agosto 1952, *ibidem*), che è informato dell'efficacia con cui Camenzind propugna *coerenza* nel perseguire la via del restauro architettonico, definito «purista» da Brivio, e alla fine demanda a Birchler verifica sul posto e decisione sui criteri da seguire. Il presidente tenterà invano una mediazione, una soluzione di compromesso, opponendosi a soluzioni «per principio», come – afferma quest'ultimo – dogmaticamente fanno i francesi (Birchler a Hermann Holderegger, Sedrun 12 agosto 1952, *ibidem*; e cfr. idem alla Commissione cantonale 14 marzo 1953 (in AUBC).

17 Linus Birchler a Hermann Holderegger, Torricella bei Taverne, 28 marzo 1953, ACFMS, Berna. Le annotazioni toccavano a questo punto l'altare della Madonna, ma potevano essere estese all'intera vicenda: le accuse di superficialità e l'ignoranza culturale di Camenzind erano stigmatizzate «und die ganze 'Baugeschichte der Kirche' ist falsch». La posizione di Birchler nel contesto della cultura elvetica del restauro è tratteggiata da Meyer 2010: 194-198; e cfr. Birchler 1948. Pur discostandosene, le sue concezioni non collidevano con l'impostazione selettiva e "gerarchica" di Camenzind e del progetto Tami-Brivio, mentre dovevano pesare incomprensioni personali, se non culturali, nella relazione con il Ticino, anche per i riflessi concreti delle posizioni critiche del dibattito italiano, in primo luogo milanese. Ne risultò una logorante attività di mediazione da parte delle istituzioni politiche, in particolare del consigliere di stato, a capo del Dipartimento della pubblica educazione, Brenno Galli: vi accenna Pedrioli 2010: 613-614 e 618-619. Esula da questo contesto l'analisi più puntuale delle vicende brissaghesi, che riprenderò in altra sede.

18 Meyer 2010: 515-516 e 531-533.

19 Lüthi 2010: 428-432. Riguardo a Saint-Maurice, quando già allora – come osserva l'autore – uno storico locale criticava un tale concetto di restauro, Claude Jaccottet, l'architetto restauratore, ne difendeva la valenza, perché «l'église doit être absolument homogène en toutes ses parties et posséder une unité […] qui ne laisse de place ni au hasard, ni à l'arbitraire». Il saggio di David Lüthi si segnala per un articolato e convincente impianto analitico.

20 La posizione di Linus Birchler, consegnata in un testo generale improntato più a una riflessione che all'individuazione di chiare coordinate operative (Birchler 1948), poteva apparire a volte ambigua: se da un canto elogiava restauri volti a restituire, come a Saint-Maurice, un presunto stato originario, «dorénavant infiniment mieux» di quel che era in precedenza (*ibidem*: 429), dall'altro si attardava a manifestare dubbi sull'asportazione del decoro barocco nella Madonna di Ponte, riluttanze dettate dai suoi studi storico artistici con numerose incursioni nel patrimonio della Svizzera italiana (si veda per esempio Birchler 1949).

sivi del figlio di Giovanni, Pietro. Naturalmente in questo processo non potevano che affiorare contraddizioni inestricabili, sciolte per "via del levare" e di un'opera sistematica di spoliazione: così il portale della facciata, mutilo della copertura centinata, restava orfano di quest'ultima, con le mensole private della loro funzione di sostegni; l'idea, poi abbandonata, di asportare l'affresco cinquecentesco che riaffiorò nel corso dei restauri, poiché l'inserto pittorico s'intrometteva a spezzare il paradigma binario ed essenziale di ossatura di granito e parete intonacata di bianco Ma il gesto più clamoroso prendeva forma con la decisione di smontare il notevole altare barocco della Vergine per risistemarlo in uno spazio angusto, in una nuova cappella estroflessa (figg. 2, 6). Con atto punitivo ed esito paradossale: se da un canto si riaffermava l'esigenza di ripristinare una presunta originaria continuità muraria della navata, dall'altro veniva innestata sull'edificio storico un'incongruente escrescenza volumetrica[21]. Insomma, il paradigma originario era perseguito, tanto sistematicamente e fino alle estreme conseguenze, per imporre un'immagine purista secondo il principio inflessibile del restauro architettonico che mirava a ripristinare «purezze di forme, di masse e di volumi» e a restituire integralmente l'originaria armonia dei valori architettonici, come affermato perentoriamente da Camenzind; e, conveniva Piero Bianconi, questa era l'unica soluzione ragionevole per un ripristino totale della splendida architettura, «trattandosi della più bella chiesa rinascimentale del nostro paese»[22].

All'ombra di Corbu

Per la nuova generazione di architetti la visione purista si fondava naturalmente sul bagaglio culturale in gran parte forgiato attraverso l'incandescente dibattito negli anni venti e articolato attorno alla proteiforme teorizzazione di Le Corbusier. Alcuni elementi, per primo l'impatto dell'insegnamento di Salvisberg a Zurigo, influenzarono questa generazione, che man mano si svincolava dalla polarità tra un incombente razionalismo e un persistente radicamento nello specifico regionalista[23]. Istruttivo l'atteggiamento di Rino Tami che nella personale ricapitolazione della sua opera spesso sorvolò su parte della sua produzione ante Biblioteca cantonale di Lugano e, naturalmente, stemperò l'insofferenza giovanile (1930), sì contro la retorica dell'insegnamento beaux-arts, ma pure contro gli eccessi polemici di Le Corbusier di *Vers une architecture*[24]. Diversamente, per restare concisi, da una posizione esplicita e chiara per l'architettura nuova, finalmente illustrata all'opinione pubblica ticinese da Augusto Jäggli nel 1933: «costruire un edificio come si costruisce una macchina, mirando attentamente ed esclusivamente alla sua precisa destinazione. Concetto questo assolutamente innovatore, rivoluzionario. […] Non è più l'occhio, spesso fallace, che detta le proporzioni. Si costruisce scientificamente»[25]. Quando, insomma, in poche righe faceva eco la radicalità visiva e visionaria di *Vers une architecture*.

Le reazioni potevano anche comprendere un ostentato silenzio, come quello decretato nei confronti di Le Corbusier da Salvisberg negli anni d'insegnamento al Politecnico. Così diceva lo stesso Camenzind, che ricordava gli abituali incontri tra il 1943 e il 1945 con Ernesto Rogers in esilio a Losanna, discutendo immancabilmente su LC o su Corbu, per antonomasia «architecte d'idées»[26]. E non è certo irrilevante osservare che proprio in quegli stessi anni all'architetto ticinese veniva affidato il restauro della chiesa romanica di San Pietro di Biasca, sempre secondo i presupposti di principio del ripristino, in linea generale e sulla base dello squilibrio dei valori qualitativi, di un'età originaria o di una forma primigenia[27]. D'altra parte, le idee di Le Corbusier potevano

21 È soluzione del tutto ascrivibile al progetto Tami-Brivio, secondo un sillogismo progettuale sotteso alla concezione del restauro brissaghese, e non su indicazione di Linus Birchler come suppone Benedetti (Benedetti 2018: 232, nota 12), che pur vi riconosce in generale un «rinascimento ideale», astratto e in sintonia con un modernismo razionalista.

22 Bianconi a nome della Commissione cantonale, 26 agosto 1953, in AUBC, Bellinzona.

23 Per un quadro d'insieme si vedano Martinoli 2008: 73 e sgg.; R. Bergossi, in Frampton, Bergossi 2008: 45-47.

24 Ivi: 51-52 e sgg.; e cfr. *Rino Tami* 1992.

25 Nella rivista "Illustrazione ticinese", cit. in Martinoli 2008: 100.

26 Le Corbusier «avant tout un architecte d'idées» in Turner 1987: 5; e in più, nella nota autodefinizione, «homme de lettres». Sulle lunghe conversazioni su Corbu di Camenzind con Rogers, in contrasto con le idiosincrasie di Salvisberg, «che ne non ne voleva sapere», si veda P. Fumagalli in Oechslin, Ruchat-Roncati 1998: 20-21.

27 Si veda la scheda di Bruno Maurer, ivi: 94-95. Il primo rapporto di Camenzind per il San Pietro è dell'ottobre 1946 e la Commi-

venir colte man mano nel loro divenire, espandersi e rifluire, nella sua incessante produzione testuale e, soprattutto sul piano operativo negli studi di architettura e nell'attività progettuale, attraverso il continuum di quel «fantastico manuale d'architettura lecorbusiana» della sua *Oeuvre complète*[28].

Direi a questo punto di porre una distinzione fondamentale: i binari delle teorie del moderno non incrociano quelli coevi delle teorie del restauro. Per evidenti ragioni: il moderno è rivolto messianicamente a un nuovo corso dell'architettura e a un nuovo ordine della città. Eppure le coordinate della nuova architettura non potranno che riverberarsi tanto sulla città storica che sulle concrete manipolazioni degli oggetti architettonici attraverso l'opera del restauro.

Certo in Le Corbusier non troviamo che accenni fuggevoli al restauro, qualche sporadica presa di posizione, singolarmente consonante con Ruskin, o qualche critica spietata al recupero postbellico di Saint-Front a Périgueux: «Saint-Etienne laissée à son dénument est admirable et troublante; Saint-Front violée par les restaurateurs est désormais perdue» scrive in *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), titolo che rimanda a un senso figurato e metaforico[29]. Quale fortuna, per la prima, non essere stata toccata dai servizi dei Monuments historiques! Posizione inconfondibilmente ruskiniana, testimone dell'originale ricerca di sintesi del suo pensiero tra poli divergenti, le cui distanze – come nell'antitesi canonica Ruskin-Viollet-le-Duc – potevano d'improvviso assottigliarsi. Anche se l'architetto giurassiano non si dilunga su concetti e prassi del restauro, filtra un'attitudine, una "predisposizione" di lettura d'impronta anche (se non soprattutto) romantica. Ruskin si riverbera sull'arco della vita di Jeanneret/Le Corbusier: dalle assidue letture negli anni giovanili a un intimo culto domestico, quando a vent'anni acquistò a Vienna una fotografia di Ruskin e la collocò di fronte al suo tavolo di lavoro, fino a un'età più matura[30].

In questo senso appare emblematico il passaggio dal restauro alla sublimazione della rovina nel caso della cattedrale di Reims, bombardata all'inizio della prima guerra mondiale. Colta nel suo *carnet* nel settembre 1915 con annotazioni e accenti ruskiniani, la cattedrale nel suo stato di rovina è ripresa a titolo dimostrativo nel 1946, a commento del punto 70 della Carta di Atene del 1933, attraverso la sguardo dell'"architecte plasticien" e del poeta: «elle est sublime, elle est tragique, plastique […] Il faut laisser les choses dans l'ordre, empêcher simplement que les pierres ne s'écroulent, maintenir cette oeuvre nouvelle de l'an 14-18»[31]. Valevano, insomma, tanto il "dénument" di Saint-Etienne di Périgueux quanto la pura rovina del 1914 della cattedrale di Reims: originarietà dell'una e autenticità dell'altra, due concetti affini tra loro e avversi alle falsificazioni in nome di «un sentiment de la pureté de style», come conclamato al punto 70 della *Carta di Atene*[32].

Sono la presenza del passato e il rapporto con la storia a mostrare in Le Corbusier vie teoriche nuove, molte volte attraverso percorsi plurali e complessi[33].

Riassumo grossolanamente in tre nodi concettuali, un tema fondamentale, a cui tanti anni fa, nella sterminata letteratura su e attorno a Le Corbusier, ha prestato un'acuta attenzione e sensibilità Pierre Saddy[34]:

sione federale, nella quale siedono tra gli altri Birchler e Tami, avalla le linee di fondo, convinta «che il restauro debba tendere a ridare al monumento la sua forma primitiva»; solo nel 1955 si avvieranno i lavori (si veda Pedrioli 2010: 623-628). Camenzind farà parte della Commissione federale dei monumenti storici dal 1951 al 1956 e di quella cantonale dal 1951 al 1957.

28 Definizione di Guillermo Jullian de la Fuente cit. in Reichlin 2013: 395. Dal primo volume del 1929 in poi (Le Corbusier 1929-1965) l'*Oeuvre* sarà testo di riferimento pratico e operativo per generazioni di architetti (come capitava di toccare con mano negli studi di architettura ticinesi ancora negli anni ottanta). La funzione di «libro di ricette», la cui assidua consultazione era testimoniata da Bernard Hoesli nell'atélier di rue de Sèvres (Reichlin 2013: 47, nota 32, e 385, nota 57), era diffusa e traslata sulla *longue durée*.

29 Cfr. Le Corbusier 1937a: 18, e continua: «A Saint-Front, ils ont tout raclé, retouché, *refait*, centimètre par centimètre. Ils ont tout falsifié: menteurs, faussaires», e si veda *Le Corbusier* 1988: 94.

30 Sulle letture delle opere di Ruskin si veda Turner 1987: 15 e 18, 43-47; la fotografia di Ruskin nella lettera ai genitori, Vienna 16 o 17 novembre 1907, *Le Corbusier* 1987: 132.

31 Le annotazioni del 1915 sono nel *Carnet A-2* 1915, cit. in *Le Corbusier* 1988: 158, n. 157. Le considerazioni su Reims, in aggiunta alla *Charte* punto 70 (si veda Le Corbusier 1943) e tra un generale appello contro le falsificazioni storiciste e i progetti di ricostruzioni di Saint-Dié all'indomani della Seconda guerra mondiale: cfr. *Le Corbusier* 1988: 95-96. I punti 65-70 della *Charte* lambiscono soltanto – per così dire – la città storica in un quadro normativo lecorbusiano votato alla città moderna e funzionale (si veda Di Biagi 1998); e rappresentano l'anticamera del monumentale isolamento delle cattedrali francesi, che si ritroverà poco dopo (Le Corbusier 1946). Si veda in generale Vaisse 1997: 17-27.

32 Termini affini ma non equivalenti: cfr. Germann 2009: 371-386.

33 Uno sguardo d'insieme, articolato sul substrato normativo in architettura e del suo retroterra concettuale, è dato da Labbé 2021.

34 Catalogo della mostra all'Hôtel de Sully del 1987 (*Le Corbusier* 1988) con testi critici e messe antologica di scritti, materiali e immagini lecorbuseriani, che Saddy ricompone originalmente nell'efficace forma del montaggio analogico (di parere diverso Vaisse 1997: 18, nota 8).

1 – l'antiaccademismo con una forte, connaturata componente antistoricista; 2 – il concetto stesso di storia e di passato; 3 – l'oggetto architettonico.

Il primo punto può essere sintetizzato nell'opposizione Vitruvio/Vignola, che compare di tanto in tanto nella sua pubblicistica, non inteso nel suo fondamento storico, piuttosto nella sua valenza di dispositivo retorico. Nell'*Entretien avec les étudiants* del 1943 svolge esplicitamente tale opposizione: da un lato la verità del Partenone con le sue colonne toccate «con le mie mani rispettose, inquiete e stupite», dall'altro gli esecrabili insegnamenti del Vignola (fig. 4): «Non ci illudiamo: l'accademismo è un modo per non pensare, che conviene a quelli che temono le ore d'angoscia dell'invenzione». Il discorso agli studenti inizia con un'esortazione: «Vorrei provare a mettere davanti ai vostri occhi, a voi cui è imposto lo studio del Vignola e dei tre ordini dell'architettura, il vero volto dell'architettura»[35].

L'antiaccademismo allenta, se non lo cancella del tutto, il vincolo della *consecutio* su cui si regge la storia dell'architettura secondo i canoni storiografici di genealogie e filiazioni. L'*objet du passé* deve essere in qualche modo liberato dall'incrostazione storicista per sprigionare risonanze che costituiscano il vero insegnamento e divenire così strumento operativo per eccellenza (saper vedere) dell'architetto. Il passato diventa – come nella mostra parigina del 1987 – «Le passé à réaction poétique»[36]. Non solo gli oggetti ma anche il loro accostamento, il montaggio di un testo visivo per eccellenza quale è *Vers une architecture*: le colonne del Partenone, i silos, *paquebots* e aerei, e i volumi primari della pedagogia ludica di Froebel. Poi i testi degli anni trenta e quaranta avranno spesso una funzione esplicativa e didascalica, più prosaica rispetto a *Vers une architecture*, testo per costituzione e per antonomasia della modernità.

Si rivela comunque un Vignola (*malgré lui*) di lungo corso e la sua ombra insegue il giovane Jeanneret dagli inizi, dal *Voyage en Orient* al Le Corbusier del «Vignole est foutu» delle *Précisions*, quando in fondo il povero Vignola, uno degli architetti più singolarmente creativi del '500, non fornì agli architetti che un semplice breviario, efficacemente illustrativo, un po' come fece LC con i suoi celebri cinque punti per una nuova architettura…[37].

In questa prospettiva la "lezione di Roma" è un orizzonte lontano («l'ordre de Rome est un ordre simple, catégorique. S'il est brutal, tant pis tant mieux»), rappresentato con straordinaria retorica visiva dalla piramide di Cestio, dall'immagine circolare del Colosseo e dal parallelepipedo dell'arco di Costantino; richiama la «puissance moderne d'organisation qui est romaine», per concludere «pas de verbiage, ordonnance, idée unique, hardiesse et unité de construction, emploi des prismes élémentaires»[38] (fig. 5). In questo modo s'instaura una relazione primitiva o, meglio, percettiva con la storia nella sua evidenza plastica (e fotografica), utile anche a impostare un discorso sulla città contemporanea, premessa a un discorso semplificante, contraddittorio e ineffettuale, come rilevato da Manfredo Tafuri[39].

In questo dispositivo binario, caro a Le Corbusier, tanto è acuta l'attrazione verso la storia, quanto è evitata l'intrinseca complessità, forse, almeno in parte, riconducibile alla sua formazione di autodidatta[40]. Il rapporto tra architettura rinascimentale e Michelangelo è da questo punto di vista rivelatore: è esaltata la sua solitaria forza creatrice di grande architetto "transtorico" ed è inevitabilmente affossato il corso dell'architettura

35 Cito nella traduzione dell'*Entretien* (1943) in *Le Corbusier* 2003: 385-412, in particolare 402. Il richiamo di Vignola incarnazione dell'accademismo risale già alla seconda conferenza di Le Corbusier a Buenos Aires, del 5 ottobre 1929, durante il suo periplo sudamericano (Le Corbusier 1930: 51-52).

36 «Cette liberté dans une interprétation de l'histoire sans *a priori*, sans complexes, trouve sa cause pour certains dans une formation d''autodidacte' qui nie l'apprentissage spécifique et efficace des écoles professionnelles à la charnière des XIX et XX siècles. Enseignement pourtant véritablement 'poïétique' puisqu'il unit savoir-faire et sentiment, démultiplié par le génie propre de Le Corbusier» (P. Saddy, in *Le Corbusier* 1988: 27).

37 Sulla questione della "dévignolisation" dell'architettura, in una prospettiva di genealogia delle idee, si veda Oechslin 2003: 39 sgg.; sui cinque punti Le Corbusier 1929-1965: I vol., 128-129, e cfr. Id., in *Le Corbusier une encyclopédie* 1987: 92-95; e sulla loro componente idealistica Turner 1987: 179 sgg.. La prima notazione antivignolesca compare nel *Voyage d'Orient* di fronte ai resti colossali delle colonne sull'acropoli, paragonati ad «alcuni aborti della nostra Europa, bastardi di Vignola!» (Gresleri 1984: 297); su Vignola e il proposito di devignolizzazione Le Corbusier 1930: 51-53, dove gli imputa una regola degli ordini fissata sulle «lourdes falsifications romaines» all'origine della loro perpetuazione accademica.

38 Le Corbusier 1923: 124-128; e sull'importanza strategica della *Leçon* come "chapitre pivot" di *Vers une architecture* cfr. Cohen 2010: 51-61.

39 Tafuri 1973: 115 sgg.; e in una diversa prospettiva e rilettura Id., in *Le Corbusier une encyclopédie* 1987: 460-469.

40 Si veda la nota 36.

rinascimentale alla radice degli imperanti accademismi successivi: «La Renaissance n'a pas fait Michel-Ange, elle a fait un tas de bonshommes à talent. L'oeuvre de Michel-Ange est une *création*, non une renaissance, création qui domine les époques classées»[41]. Al Rinascimento è imputata una generale e generica *medietas*, una mediocrità che confina con un'inerzia creativa e un appiattimento "vignolesco". E così *La leçon de Rome* in *Vers une architecture* è composta, montata ed esibita tra i due poli, quello della *grandeur* dell'antica Roma, la semplice grandiosità dei volumi architettonici riportati a prismi elementari, e quello di Michelangelo e della pura creazione di San Pietro, con vedute di scorcio e ingrandimenti plastici (come sarà, a un grado maggiore di astrazione, dopo poche pagine per il Partenone), e con l'inclusione, un poco distonica della parte superiore di porta Pia, affastellata, composita e frammentaria nei suoi elementi architettonici[42].

In questo senso agisce un modello antiaccademico, "liberato" dalla storia o, almeno, dai vincoli dello storicismo. Si fa strada un approccio più "libero", operativo e assertivo, basato sulla percezione diretta e sulla subordinazione della storia alla prassi dello sguardo (e della sua registrazione emozionale, mnemonica e grafica, del viaggio e del *carnet*[43]): secondo un sistema di dissoluzione delle coordinate storiche proprio delle avanguardie artistiche, ma pure che rientra più in generale in un'attitudine essenziale e selettiva, fatta di assonanze, affinità e inclinazioni soggettive, connaturata al pensiero e alla pratica dell'architetto e dell'artista.

In modo più circoscritto, conviene interrogare un punto singolare nel rapporto di Le Corbusier con la storia dell'architettura, in particolare con il Rinascimento. Questo rapporto (visivo) appare paradigmatico quando richiama puntualmente esempi rinascimentali nel contesto di *Vers une architecture* e quando – è risaputo – si era già depositata una repulsione verso quell'«époque classée». È un'avversione, tanto ben radicata e nella quale potevano combinarsi le inclinazioni critiche di Ruskin e di Viollet-le-Duc. La domanda, come è stata posta da alcuni sul viaggio in Italia del ventenne Jeanneret, non è oziosa o banale: come spiegare le intermittenze fiorentine e l'elisione della città rinascimentale? Perché sulla strada per Vienna, non fece tappa a Vicenza e non gettò un occhio a Palladio[44]?

Quello di Le Corbusier è un occhio precocissimo, già formato, pronto a scegliere o a cogliere ciò che è preparato a vedere. In questo senso si ha l'impressione che vi fosse impresso un giudizio precostituito, prima ancora che si attizzasse e si organizzasse la *vis polemica* antiaccademica e antistoricista contro "gli stili". Si ha insomma l'impressione – seguendo quanto rilevato da Turner della sua radice idealistica[45] – che agisse l'*imprimatur* ruskiniano, maestro non solo di pensiero ma anche guida pratica per il viaggio italiano, per certi versi implacabile nella selezione e valutazioni *a priori* di opere e monumenti[46]. In seguito il Rinascimento diventerà componente teorica originaria di una secolare "perdita di senso" – come è stata definita – dell'architettura stessa[47]; e si perpetuerà attraverso una tradizione inerte, ancorata a «certezze di origine scolastica e perciò discutibili, confutabili, punti d'appoggio senza ragione oggi di esistere», prodotti insulsi e sterili nella stanca propagazione ottocentesca, accademismi che appaiono «insulsaggini»[48].

41 Le Corbusier 1923: 133, dove l'accento va sul «tas» più che sul «talent». La distanza tra talento e genio può forse essere riportata alla medesima distinzione enunciata da Henry Provensal nell'*Art de demain* (1904): Turner 1987: 87-88; sulla "Leçon de Rome" si veda anche G. Gresleri, in *Le Corbusier une encyclopédie* 1987: 40-45.

42 J.-L. Cohen 2010: 59-60.

43 G. Gresleri, in *Le Corbusier une encyclopédie* 1987: 471, dove sottolinea negli anni giovanili dei viaggi il progressivo sviluppo dei *carnet* e dello stile grafico verso un segno più essenziale e sintetico.

44 Cfr. *Le Corbusier* 1987: 20, 24 e nota 79. Interessi palladiani, virati su registri inconsueti, appariranno successivamente in un viaggio a Venezia e a Vicenza nel 1922: si veda von Moos 1997: 85-97; von Moos 2010: 77-87.

45 Turner 1987, che rimane al riguardo lettura fondamentale, anche se valgono le osservazioni e la relativizzazione di Labbé 2021: 73-76.

46 Significativo l'occultamento della grande cupola brunelleschiana, che gli si disvelò solo a distanza, verso la fine del suo lungo soggiorno fiorentino: cfr. Gobbi, Sica 1987: 45-48, anche sull'influenza decisiva di Ruskin; e le lettere di Le Corbusier ai genitori, 8 ottobre, e a L'Eplattenier, 19 settembre e 1° novembre (da Venezia) 1907 (*Le Corbusier* 1987, in appendice, e l'ultima anche in *Le Corbusier* 2002: 36-41). Il giudizio avverso allo "stile gesuitico" o controriformistico (che in realtà ha un'estensione che tende a comprendere il Cinquecento rinascimentale o *tout court* l'epoca rinascimentale) è già ben espresso da un Charles-Édouard Jeanneret non ancora ventenne: J.-L. Cohen 2010: 51.

47 Labbé 2021: 92.

48 Le Corbusier 1937b, citato in *Le Corbusier* 2003: 281-282.

Più tardi ancora, Le Corbusier non potrà sottrarsi nel convegno del 1951 alla IX Triennale di Milano alle filiazioni e agli apparentamenti del suo *Modulor* con il grande tema dell'immanenza armonica e ideale di numeri e dei rapporti proporzionali, ovvero della radice razionale, matematica dell'idea di bellezza nell'architettura. Nell'occasione la proposta lecorbusiana verrà – per così dire – storicizzata sotto il titolo *De divina proportione* e, attraverso una riflessione generale, plurale e – diremmo oggi – interdisciplinare, sulla questione tra ascendenze rinascimentali e formulazioni moderne, la parte introduttiva storica del convegno sarà significativamente affidata a Wittkower[49]. Ma, non meno significativamente, Le Corbusier ribadirà ancora una volta l'errore e «una concezione del tutto astratta» da imputare al "Grande Rinascimento", «quando lo sbaglio è cominciato proprio allora!»[50].

Nonostante il generoso tentativo di Giedion di riaffermare la centralità e l'attualità del tema come principio di ordine nel contesto dell'architettura moderna, la proposta di sostituire sulla scorta del *Modulor* lecorbusiano le "proporzioni statiche" del Rinascimento con la sfuggente nozione delle "proporzioni dinamiche" non darà frutti. Proprio la pluralità degli approcci e dei diversi contesti disciplinari minerà il miraggio di una sintesi, o più banalmente la prospettiva o l'utilità di un altro convegno[51]. E non varrà nemmeno l'estremo tentativo dello stesso Le Corbusier di riproporre in altra forma la questione e "di abbandonare l'idea di seguire esclusivamente l'esegesi della Divina Proporzione e dirigersi verso gli obiettivi che questo tipo di ricerca deve raggiungere, ovvero portare armonia ai tempi moderni", lasciando dunque perdere il titolo originario, "troppo esclusivamente legato all'epoca rinascimentale"[52].

Tra Ruskin e Viollet-le-Duc

In controtempo era proprio il Medioevo a costituire l'epoca eletta e terreno fertile d'incontro tra la prospettiva storiografica di Ruskin e quella di Viollet-le-Duc[53]. Un crocevia di letture e di idee che avrà una grande influenza per Le Corbusier negli anni successivi, dal viaggio in Italia del 1907 alla successiva lettura di Viollet-le-Duc e al viaggio in Oriente, fino all'elaborazione teorica degli anni parigini. Se è vero quanto osservato da Labbé su un certo ridimensionamento delle influenze ruskiniane, quando appaiono coscientemente rielaborate dallo stesso Le Corbusier dell'"Esprit Nouveau", queste pure permangono, presenti in filigrana nel suo pensiero se non nella sua opera[54]. Negli anni giovanili si affianca quasi subito «la tradizione razionalista di matrice francese», la linea Laugier-Choisy-Viollet le Duc – come precisato da Tamborrino –, nel tempo un asse fondamentale, spesso però

49 Cfr. in generale Cimoli, Irace 2007, dove è sottolineata l'importanza dell'eccezionale mostra (*Mostra di Studi sulle Proporzioni*), che affiancava tematicamente esempi antichi, moderni e contemporanei (così a Vitruvio, Dürer e Vesalio, faceva riscontro Le Corbusier) in un allestimento di straordinario impatto: si veda il saggio di Cimoli, anche per il "dietro le quinte" del convegno: 206-224).

50 Il dattiloscritto della conferenza *Proporzione e tempi moderni*, in gran parte focalizzata sul suo *Modulor*, è tradotto e pubblicato per la prima volta in *Le Corbusier* 2003 (citazioni: 439 e 454; e sul convegno cfr. LXII-LXVI), e ripreso in Cimoli, Irace 2007: 90-109. In precedenza, in un'altra occasione italiana, Le Corbusier aveva fatto riferimento ironicamente al "Grande Rinascimento" (Le Corbusier 1937b, in *Le Corbusier* 2003: 292). Controcanto implicito – almeno per noi – in *Quand les cathédrales étaient blanches* sul "miracolo della bellezza": «La beauté, lieu mathématique de l'harmonie. Proportion? Quoi? Le *rien* qui est tout et donne le sourire aux choses» (Le Corbusier 1937a, 301-302).

51 Alla fine vinceranno le perplessità se non il disorientamento generale, nonostante la proposta di Giedion e di Le Corbusier di ritrovarsi a breve per un altro incontro negli Stati Uniti. Come s'intuì già allora, non se ne fece nulla.

52 Si veda la memoria del 21 ottobre 1952 riportata da Cimoli (Cimoli, Irace 2007: 229-230).

53 Così Viollet-le-Duc sull'epoca di Francesco I quando in Francia «sotto l'influsso che arriva dall'Italia, dominano le scienze e le arti. Ma le maestranze, gli artisti, gli artigiani cedono difficilmente a questo movimento venuto dall'alto, dai signori, e non dal basso, dal popolo, cosicché, pur scolpendo sui castelli e sugli edifici gli abbellimenti che il gusto dei signori reclama, conservano la base gotica degli edifici del Quattrocento. In tal modo il sistema strutturale di questi edifici resta inalterato», una sorta di resistenza sociale "dal basso" contro l'"infatuazione italiana", contro una diversione e corruzione degli aspetti originali dell'arte e dell'architettura di un popolo; e poco sotto afferma il primato del Partenone, apogeo dell'evoluzione dell'architettura greca: nel suo *De l'architecture dans ses rapports avec l'histoire* del 1867, in *Viollet-le-Duc* 1996: 150-176, in particolare 174-175.

54 Il superamento, per così dire, è esplicitato in alcune pagine dallo stesso Le Corbusier 1925, dove riconosce il «bagage romantique et ruskinien qui avait fait notre éducation» (95) ma anche il suo anacronismo (134-140). Condivisibile l'analisi di Labbé che sottolinea gli aspetti evolutivi del pensiero lecorbusiano, distanziandosi dalla prospettiva critica di Turner portata «à surestimer la portée des éléments idéalistes de sa pensée et à minorer ainsi l'apport décisif d'autres traditions», in particolare l'influenza del razionalismo di Viollet-le-Duc, Choisy, Semper e Loos (Labbé 2021: 74-75); ma cfr. Curtis 2015: 421 su Ronchamp.

intaccato da una radice più lontana e, per quel che ci riguarda, ruskiniana, di percezione romantica del tempo e della rovina[55]. Ed emerge alla fine un'attitudine di fondo del progetto teorico lecorbusiano di coesistenza di componenti diverse se non divergenti, una loro ricomposizione secondo un persistente «processus de synthèse»[56].

Non è il caso di seguire o inseguire le torsioni storiche in testi dove i riferimenti più si dilatano o s'insinuano nelle trame del discorso sulla città moderna, macchinista, funzionale o *radieuse* come in *Précisions* o in un testo, metaforico per eccellenza nel suo riferimento storico, come *Quand les cathédrales étaient blanches* per il richiamo mitico al medioevo delle cattedrali e all'energetica saldatura tra architettura e società[57]. Piuttosto l'attenzione andrebbe alla tecnica del *découpage*, all'isolamento del riferimento storico, ritagliato a misura del discorso teorico: lo stesso procedimento che si proietta nella realtà concreta della visione e della lettura dell'opera (monumentale) del passato in uno stato di isolamento, spesso nella rilevanza di *memorial* architettonico; quando vestigia o monumenti del passato nel loro isolamento possono raggiungere lo stato di oggetti surrealisti sospesi nel *vacuum* urbano, «monuments décontexthualisés, il sont épinglés sur la page blanche de la ville moderne»[58].

All'indomani della fine della seconda guerra mondiale Le Corbusier è infine posto direttamente, per la prima e sola volta, di fronte a scelte progettuali radicali nello scenario postbellico della città in macerie di Saint-Dié-des-Vosges: distruzioni, città storica, ricostruzione o un nuovo impianto urbanistico, e paesaggio. Alla fine nel suo progetto urbano dell'antico tessuto sarebbe sopravvissuto solo il torso della cattedrale diroccata, intatto nel suo stato di rovina, secondo quell'idea di isolamento e di memoria, reliquia protetta da una moderna struttura di cemento armato ai margini della nuova città *radieuse*: progetto avversato dalla popolazione ed esito scontato[59].

Attraverso il viaggio in Oriente e l'acropoli di Atene aveva preso forma un concetto dell'oggetto architettonico votato all'essenzialità, in cui i linguaggi artistici sono depotenziati della loro autonomia per concorrere, una volta subordinati o "introiettati", all'opera architettonica. Policromia ed elementi plastici non sono programmaticamente eliminati, ma sottomessi a un regime di senso o di necessità in relazione alla luce e all'architettura. La subordinazione è ancora più netta riguardo alla scultura, a cui è tolta qualunque qualificazione plastica dell'architettura per sottomettersi a una funzione circoscritta, "segnaletica" o simbolica. Agiva la preoccupazione espressa in un testo contemporaneo a *Vers une architecture*, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, nel quale Le Corbusier perorava la necessità dell'essenziale da opporre all'inganno del superfluo sulla spinta fondamentale della lettura di Loos, un debito di riconoscenza verso il grande architetto viennese che non era tanto portato a confessare[60].

Alla nozione di oggetto si accompagna l'autorialità. È così quando riprendeva didascalicamente la famosa definizione di architettura («L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico delle forme assemblate nella luce») e quando ribadiva che la nozione di "gioco" comportava «l'esistenza del *creatore del gioco* (in corsivo nel testo), di colui che ne aveva fissato la regola, che, quindi aveva stampato in quell'oggetto un'intenzione formale e visibile», anche se l'autore fosse stato anonimo, collettivo o "impersonale"[61].

55 *Le Corbusier* 2003: XIX.

56 Turner 1987: 129.

57 Un solo esempio, quando volge lo sguardo ai grattacieli di New York o di Chicago stile "Rinascimento italiano" che «contrairement à ce que je m'imaginais avant de les voir, sont d'excellent qualité. Car, avant 1925, Brunelleschi ou Palladio réglaient le jeu», cioè prima dello stallo disarmante dello «stile 1925». «C'est donc à New-York que j'apprends à apprécier la Renaissance italienne» (detto con gusto del paradosso e buona dose di autoironia!): Le Corbusier 1936: 83-84. Insomma, una contrapposizione funzionale alla critica di fondo alla metropoli americana.

58 Così von Moos 1995: 84. Si vedano gli schizzi lecorbusiani «ça c'est Paris» in *Précisions* (Le Corbusier 1930: 172-175).

59 Nel 1950 per Saint-Dié risuonano le parole di Reims 1914 : «La cathédrale calcinée, en ruines, va devenir la torche vivante d'architecture par une déférente prise en charge des malheurs qui l'ont frappée. On en fera le témoin de l'événement tragique à perpétuer à travers les temps» (Le Corbusier 1950: 86-89). Ma alla fine prevalse l'unanime opposizione della città intera, favorevole, naturalmente, a una ricostruzione «sur le schéma ancien» (Wogenscky 1995: 65-72).

60 Le Corbusier 1925: 85, unico e riluttante riferimento a Loos, ma si veda in particolare *L'esprit de vérité* (167 sgg.). Cfr. da ultimo le considerazioni di Labbé 2021: 75-80, che confuta l'idea di convinzioni e percorsi paralleli e sottolinea la decisiva influenza loosiana su Le Corbusier.

61 Le Corbusier 1937b: cito da *Le Corbusier* 2003: 284; analogo il processo di progressivo perfezionamento dell'oggetto del folklore, espresso all'origine da «quelqu'un de plus poète parmi la foule» (Le Corbusier 1925: 25).

Quest'ultima affermazione – per tornare alla Madonna di Ponte di Brissago – pare riflettersi nello slancio di purificazione dell'oggetto da restaurare, da ripristinare al suo stato originario di espressione diretta dell'intenzione creatrice. È una concezione che si scontra inevitabilmente con i processi storici di concrezione plastica e sedimentazione figurativa che si raggrumano nel tempo sull'oggetto architettonico. E quale ambito più di quello religioso ostenta il flusso nel tempo attraverso i segni tangibili della devozione? Per loro natura devozione e religiosità comprendono trasformazione e stratificazione. Il progetto di Tami-Brivio, al contrario, traspone l'oggetto storico nelle coordinate di *questo* modernismo attraverso un'opera sistematica e radicale di smontaggio e di manipolazione per un ritorno dell'oggetto alle origini. L'operazione concreta, pur nella sua radicalità, comporta gli stessi rischi di ogni restauro, pur mutando il grado di selezione e di gerarchie, insomma il grado di rischio o di arbitrarietà.

A questo punto vale una domanda cruciale: cosa ha a che fare tutto questo con il Rinascimento? Non è forse paradossalmente un'ultima estrema forma di neorinascimento? Non è una forma di reinvenzione di un ipotetico Rinascimento?

La risposta non è semplice: s'installa a mio parere in due nodi concreti d'interrogazione dell'oggetto storico. Il primo riguarda lo strumento, per sua natura disciplinare, cioè proprio dell'architetto, della lettura dell'edificio storico. È sorprendente osservare che nell'elaborazione del progetto di restauro Tami e Brivio non se ne avvalgano. Le irregolarità e le discontinuità planimetriche e spaziali non vengono interrogate (fig. 2); eppure sono palesi: una visione totale e unitaria si contrappone a una successione più complessa, organizzata nella forma di una sequenza additiva di spazi in parte autonomi a partire dal presbiterio e segnati dall'alternarsi di volte a crociera e volta a botte, un'organizzazione spaziale non del tutto sovrapponibile alla parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, dove è sviluppato un impianto omogeneo, scandito da una successione di campate regolari. Questa autonomia è poi accentuata dai due portali del fianco/facciata a lago. Si ha l'impressione di un progetto in evoluzione, fissato a tappe, forse nel passaggio delle consegne dal padre al figlio. Fatto sta che gli accessi danno origine a un'accentuazione frammentaria sugli assi trasversali verso le due cappelle degli altari di San Macario (1594 e conservato) e di quello un poco più profondo della Madonna (barocco, asportato e confinato a un livello inferiore in uno spazio angusto) (fig. 6), fuochi – va comunque sottolineato – devozionali privilegiati[62]. Discontinuità e aporie originarie sono in tal modo chirurgicamente eluse.

Il secondo strumento a cui sarebbe stato possibile far capo è quello comparativo. Quale idea sottende l'architettura rinascimentale lombarda della prima metà del Cinquecento? Corrisponde a una presunta purezza originaria brunelleschiana?

A cercare una risposta agli interrogativi non ci si sarebbe spostati di tanto, rimanendo nel contesto delle architetture verbanesi di marca berettiana. Scendendo a poca distanza per raggiungere Cannobio, si giunge al santuario della Santissima Pietà, il cui interno ci appare trasfigurato nella sua profusione decorativa postconciliare: è una situazione talmente intricata, da cui è difficile uscire (diciamo a fini operativi), visto che a un disegno di origine berettiana si sovrappose un nuovo progetto sotto la regia di Carlo Borromeo e del Tibaldi, culminato infine nel tiburio realizzato da Pietro Beretta. Una storia tanto ben documentata quanto complessa e dibattuta[63]. Possiamo dire che siamo in un'altra età, l'ultimo quarto del Cinquecento, immersi in processi di riqualificazione decorativa come avveniva nei santuari di maggiore prestigio devozionale, per esempio in quello di Tirano. E tuttavia va anche considerata l'opera, oltre naturalmente la più antica miracolosa *Pietà* su pergamena, che venne posta al centro della devozione nella sua prima stagione fondativa: la straordinaria pala dell'*Andata al Calvario* di Gaudenzio Ferrari, opera suntuosa ma fuori scala rispetto al primitivo e angusto spazio cultuale[64].

62 L'altare della Beata Vergine era naturalmente attestato nella prima visita pastorale (1567) «ad latus sinistrum adest capella b.M.V. in qua est statua […]»: appunti di Gilardoni sulla pianta della chiesa in AUBC, OSMA, 2, Brissago.

63 Frigerio 2016; e sulle complesse vicende costruttive e progettuali si veda da ultimo Casarotti 2022.

64 Qualità e commessa eccezionali rispetto all'aula che in origine la ospitava: si vedano Martinella 2022 e Monferrini 2022.

Scendendo lungo la riva del lago, saremmo poi giunti, poco dopo Pallanza, a Suna, alla chiesa della Madonna di Campagna, perfettamente coeva della Madonna di Ponte di Brissago. Qui decisive sono le cronologie decorative, che ricerche recenti hanno definito con maggiore precisione. Valeva già per quel che si poteva (e si può) vedere: una prima campagna decorativa d'impronta gaudenziana, quando «la cultura figurativa novarese è dominata dal linguaggio messo a punto da Gaudenzio Ferrari nei primi decenni del secolo», nella cupola, affreschi collocabili entro l'anno della consacrazione della chiesa, il 1547[65] (fig. 7). Qui non abbiamo soluzioni di continuità e il programma decorativo doveva conformarsi al quadro architettonico già dall'origine.

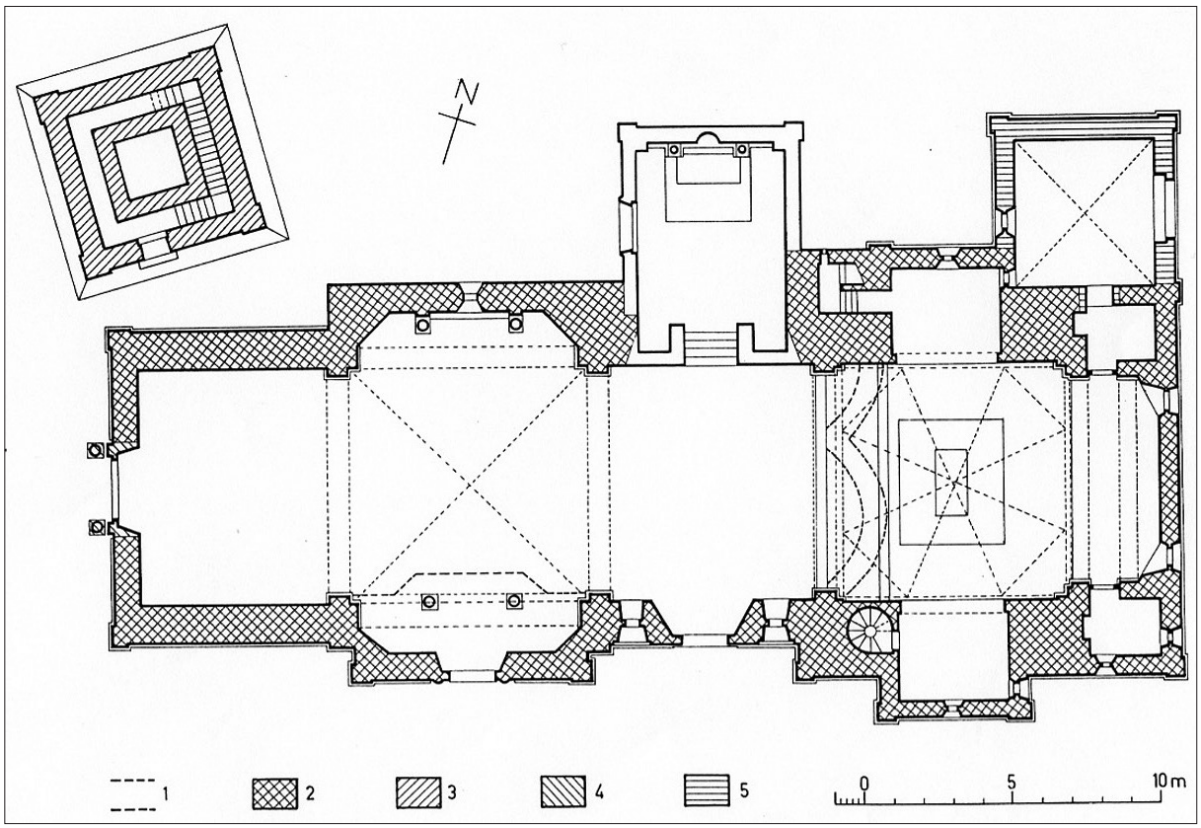
Naturalmente è un discorso che ci porterebbe a riformulare l'approccio all'edificio rinascimentale, al di là delle distinzioni metodologiche tanto care alla cultura del restauro, evitando i rischi di un'immaginaria purezza originaria. Più banalmente a Brissago, vuoi per le disponibilità delle risorse, di legati o patrocini, o vuoi per la natura cultuale, il rapporto tra cornice architettonica e sua qualificazione plastica e figurativa avvenne per lenta osmosi, passando in modo più frammentario per epoche diverse a segnare con il tempo il suo lento, perdurante processo di sedimentazione storica.

Alla *Leçon de Rome* di Le Corbusier saremmo così portati a opporre la lezione di Como, di un nostro illustre quasi concittadino. È Plinio il vecchio che nella sua *Naturalis historia*, nel libro XXXIV osservava con piglio krausiano: «È famoso Lysippos per la Suonatrice di flauto ebbra, per i cani e la caccia, ma soprattutto per la quadriga col Sole fatta per i Rodii. Fece anche molti ritratti di Alessandro magno cominciando da quando era fanciullo; quest'ultima statua di Alessandro fanciullo Nerone, cui piaceva moltissimo, la fece dorare; ma poi, il costoso ornamento avendo cancellato la bellezza artistica, fu di nuovo tolto l'oro, e così veniva riputata ancora più preziosa di prima, appunto perché rimanevano visibili le cicatrici e le incisioni che avevano fatto aderire l'oro»[66].

65 Martinella 2015: 11-30, in particolare 19-22; e Martinella 2017: 125-138 per gli interventi nell'ultimo quarto del Cinquecento.
66 XXXIV, 63 nella traduzione di Silvio Ferri: Plinio il Vecchio 2000.



1. Brissago, chiesa di Santa Maria in Selva di Ponte (Madonna di Ponte)



2. Brissago, Madonna di Ponte: pianta dopo i restauri degli anni Cinquanta (senza tratteggio l'aggiunta della cappella della Madonna), da Gilardoni 1979

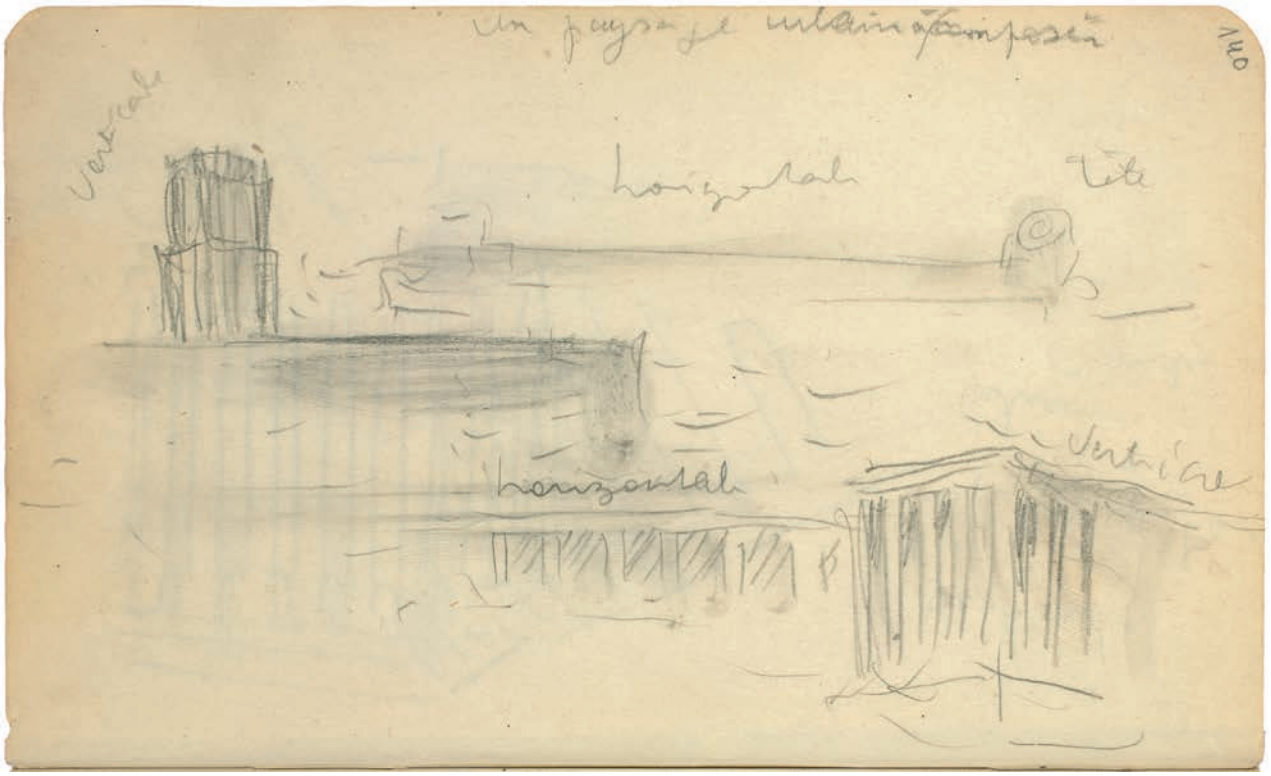


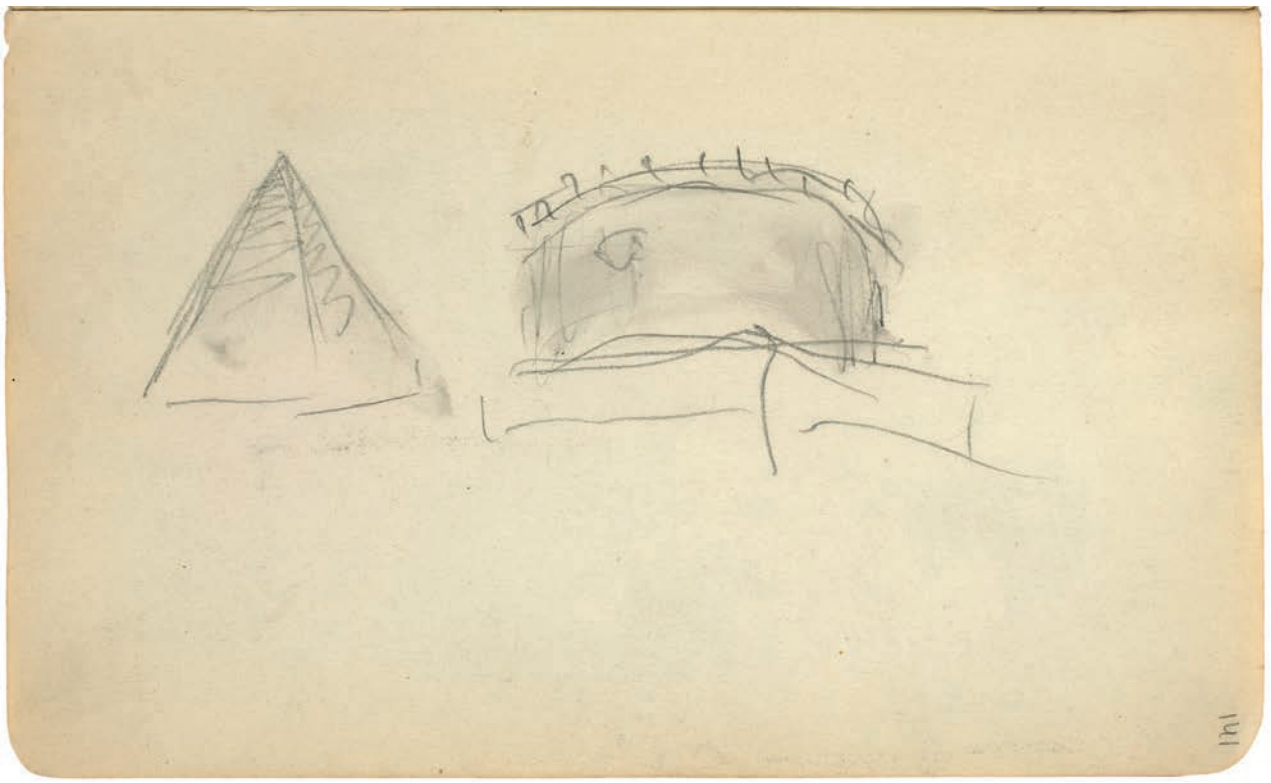


3. Brissago, Madonna di Ponte: l'interno con la cappella della Madonna prima (foto da AUBC, sub voce *Brissago-Madonna di Ponte*) e dopo i restauri



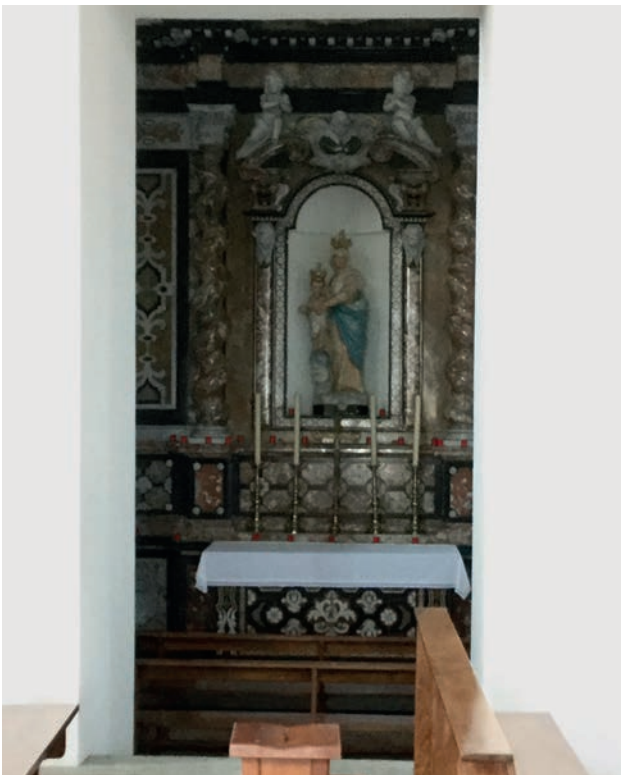
4. Le Corbusier sull'Acropoli di Atene accanto ai rocchi delle colonne del Partenone, settembre 1911





5. Le Corbusier a Roma nell'ottobre 1911: sopra schizzi all'orizzonte di monumenti romani; sotto la piramide di Cestio e il mausoleo di Cecilia Metella sull'Appia (Le Corbusier 1987: *Carnet 4*, 140,141)

6. Brissago, Madonna di Ponte, veduta dalla navata della nuova cappella della Vergine di Tami-Brivio





7. Pallanza, Madonna di Campagna a Suna: veduta degli affreschi d'impronta gaudenziana sull'intradosso della cupola

Abegg 2012
R. Abegg, *Gemeinsam für die Schweizer Kunst und Kunstgeschichte: Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn*, "Rivista svizzera d'Arte e d'Archeologia", 69, 3-4, 2012, pp. 259-268.

Accoppiamenti giudiziosi 2004
Accoppiamenti giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia, 1830-1945, catalogo della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea del Castello di Masnago, 26 novembre 2004-3 aprile 2005), a cura di S. Rebora e A. Bernardini, Cinisello Balsamo 2004.

Ackerman 1995
J. Ackerman, *Thomas Jefferson e l'Italia*, in *La virtù e la libertà. Ideali e civiltà italiana nella formazione degli Stati Uniti*, Torino 1995, pp. 224-243.

Ackerman 2007
J. Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale, De Divina Proportione*, in Cimoli, Irace 2007, pp. 19-35.

Adams 1983
W.H. Adams, *Jefferson's Monticello*, New York 1983.

Addington Symonds 1875-1886
J. Addington Symonds, *History of the Renaissance in Italy*, 7 voll., London 1875-1886.

Aedilitia Mediolanensis 1895
Aedilitia Mediolanensis, "Guerin Meschino", XIV, 39, 29 settembre 1895, p. 3.

A.F. 1892
A.F., *Villa Sessa. Cremella (Brianza) Arch. C. Arpesani*, "L'Edilizia Moderna", I, 9, dicembre 1892, pp. 1-4.

Aggiornamenti 2018
Aggiornamenti e nuovi dati dalla collezione Pogliaghi, atti del primo convegno di studi della Casa Museo Lodovico Pogliaghi (Varese, Santa Maria del Monte, 6 ottobre 2016), a cura di M. Albeni, Busto Arsizio 2018.

Agliati 1994
M. Agliati, *Il tempietto di due santi e di due città. Da Sant'Antonio da Padova in Lugano a San Lucio papa in Brugherio*, Lugano 1994.

Agliati 2001
C. Agliati, *Occasioni di formazione tra apprendistato e scuola*, in *Arte in Ticino* 2001, pp. 45-66.

Agliati 2003
C. Agliati, ad vocem *Ferri, Felice*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/048247/2003-12-09/).

Agliati Ruggia 2004
M. Agliati Ruggia, ad vocem *Antonio Barzaghi-Cattaneo*, in SIKART *Dizionario sull'arte in Svizzera*, 2004 (https://recherche.sik-isea.ch/sik:person-4022861/in/sikart).

Agliati, Vergani, Chiesi *et al.* 2022
C. Agliati, R. Cardani Vergani, G. Chiesi *et al.*, ad vocem *Ticino (cantone)*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/007394/2022-10-24/).

Agosti 1986
G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, "Prospettiva", 46, 1986, pp. 57-65.

Agosti 1990
G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

Agosti 2008
B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

Agosti 2022
G. Agosti, *Una fantasia su temi viscontiani*, in G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Milano 2022, pp. 291-373.

Agrati 1841
G. Agrati, *Cicco Simonetta. Tragedia in cinque atti*, Milano 1841.

Albertolli 1796
G. Albertolli, *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno pubblicata da Giocondo Albertolli*, Milano 1796.

Albini 1985
G. Albini, *Sulle origini dei Monti di Pietà nel ducato di Milano*, "Archivio Storico Lombardo", XI, 2, 1985, pp. 67-112.

Albini 2021
G. Albini, *Il Lazzaretto di Milano: dal 1848 a oggi*, in *Il Lazzaretto di Verona. Storia di un monumento cittadino*, a cura di P. Basso, D. Bruno, G.M. Varanini, M. Annibaletto, Milano 2021, pp. 241-247.

Albonico 1989
S. Albonico, *Ippolita Clara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo*, atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibelli, E. Saldal, Firenze 1989, pp. 323-383.

Albonico 2003
S. Albonico, *Oratoria e letteratura a Milano nell'epoca di Luigi XII*, in *Louis XII en Milanais. XLI^e Colloque international d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998*, a cura di P. Contamine e J. Guillaume, Paris 2003, pp. 53-65.

Albonico 2013
S. Albonico, *Appunti sulla cultura letteraria a Milano dalla prima dominazione francese al 1560*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini e A. Rovetta, Roma 2013, pp. 45-59.

Aldovini 2021
L. Aldovini, *I nielli Trivulzio. Storia, tecnica, collezionismo*, Milano 2021.

Alizeri 1846-1847
F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 2 voll., Genova 1846-1847.

Alizeri 1864-1880
F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI,* 7 voll., Genova 1864-1880.

Allasia 2012
C. Allasia, *Il Lodovico il Moro di Giovan Battista Niccolini*, in *La letteratura degli Italiani. 3. Gli italiani della letteratura*, atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L, Nay, Alessandria 2012, pp. 1695-1703.
Alle origini della fotografia 1996
Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucidografo a Milano. 1805-1861, a cura di M. Miraglia, Milano 1996.
Allen 2001
W.C. Allen, *History of the United States Capitol: A Chronicle of Design, Construction, and Politics*, Washington 2001.
Altra vandalica spogliazione 1889
Altra vandalica spogliazione, "Gazzetta provinciale di Bergamo", XVIII, 145, 22 giugno 1889.
Alvis 1921
Alvis, *Architettura cittadina. La casa degli Atellani*, "Città di Milano", XXXVII, 10, 1921, p. 424.
Amadini 2014
P. Amadini, *La Sala dei Bronzi al Castello Sforzesco. Le collezioni asiatiche*, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 205-209.
Ambrosoli 1975
L. Ambrosoli, ad vocem *Cantù Ignazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 344-346.
American architects 2001
American architects and their books to 1848, a cura di K. Hafertepe e J.F. O'Gorman, Amherst 2001.
Anatra 1996-1997
B. Anatra, *La leggenda nera in Italia: Boccalini e Tasoni*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", XV, 52, 1996-1997, pp. 159-166.
Anderson 1896
W.J. Anderson, *The architecture of the Renaissance in Italy; a general view for the use of students and others*, London 1896.
Angelini 1912
L. Angelini, *I palazzi e gli edifici dell'Esposizione di Roma. I padiglioni delle Regioni d'Italia*, "Emporium", XXXV, 205, gennaio 1912, pp. 17-35.
Annoni 1903
A. Annoni, *Frammenti d'Arte nel Suburbio settentrionale di Milano*, "Rassegna d'Arte", III, 6, 1903, pp. 87-90.
Annoni 1907
A. Annoni, *Le ultime vicende della casa Missaglia e la ricomposizione dei suoi avanzi nel Civico Museo d'Arte*, "Il Monitore Tecnico", XIII, 22, 1907, pp. 428-430.
Annoni 1917
A.A. [A. Annoni], *Ricordi di arte decorativa*, "L'Edilizia Moderna", XXVI, 1, gennaio 1917, p. 5.
Annoni 1922
A. Annoni, *L'edificio quattrocentesco della Bicocca presso Milano*, Milano 1922.
Annoni 1934
A. Annoni, *Di alcuni dipinti della Bicocca degli Arcimboldi. Nozze Castellini-Portaluppi*, Milano 1934.
Annoni 1946
A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee* ed esempi, Milano 1946.
Anticamera 1893
E. Alemagna, *Anticamera dell'Appartamento del Principe Trivulzio. Arch. E. Alemagna*, "L'Edilizia Moderna", II, 1, 1893, p. 7, tav. V.
Appartamento 1893
E. Alemagna, *Appartamento del principe. Arch. E. Alemagna*, "L'Edilizia Moderna", II, 6, 1893, p. 48, tav. XXVIII.
Sala da pranzo 1894
E. Alemagna, *Sala da pranzo dell'Appartamento del Principe Trivulzio. Arch. E. Alemagna*, "L'Edilizia Moderna", III, 2, 1894, p. 13, tav. IX.
Appendice 1986
Appendice I. Repertorio dei disegni, in Orefice 1986, pp. 129-185.
Architectes et photographes 2016
Architectes et photographes au XIX^e siècle, a cura di J.-P. Garric e H. Bocard, Paris 2016.
A public building [1869] 2003
A public building, "Harper's New Monthly Magazine", 32, 1869, pp. 204-210, ora in *Building the Nation. Americans write about their architecture, their cities, and their landscape*, a cura di S. Conn e M. Page, Philadelphia 2003, pp. 17-21.
Architettura e identità locali 2013
Architettura e identità locali II, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2013.
Argenti 1949
A. Argenti, *Il Monte di Pietà in Milano (nel XX secolo)*, "La Martinella di Milano", III, 9, settembre 1949, pp. 190-194.
Arrigoni 1935
P. Arrigoni, ad vocem *Rusca, Ernesto*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, Leipzig 1935, p. 218.
Arrigoni, Bertarelli 1931
P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle stampe e dei disegni*. Milano 1931.
Arslan 1951
E. Arslan, *Breve nota sul Pittoni*, "Bollettino d'Arte", s. 4, XXXVI, 1, 1951, pp. 27-30.
Arte e Artisti dei Laghi 1959
Arte e Artisti dei Laghi Lombardi. I. *Architetti e scultori del Quattrocento*, atti del convegno (Como, 2-9 giugno 1957), a cura di E. Arslan, Como 1959.
Arte in Ticino 2001
Arte in Ticino. 1803-2003. La ricerca di un'appartenenza. 1803-1870, catalogo della mostra (Lugano, Museo di Belle Arti, 20 ottobre 2001-24 febbraio 2002), a cura di R. Chiappini, Lugano 2001.
Asilo-oratorio Polvara 1906
Asilo-oratorio Polvara in Annone Brianza. Arch. Gaetano Morelli, "L'Edilizia Moderna", XV, 3, 1906, p. 19, tavv. XVI, XVII.

Atlante delle xilografie
Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento / Census of Italian Renaissance Woodcuts, a cura di L. Aldovini, D. Landau, S. Urbini, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000038/atlante-xilografie-italiane-del-rinascimento.html/).
À travers l'Italie 2020
À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architects français. 1750-1850, a cura di A. Brucculeri e C. Cuneo, Cinisello Balsamo 2020.
Atti Accademia 1838
Atti dell'I.R. Accademia delle belle arti in Milano. Discorso letto nella grande Aula […], "Biblioteca Italiana", XCII, 1838, pp. 218-232.
Augusto Guidini 2016
Augusto Guidini di Barbengo. Architetto, giornalista, politico, a cura di A. Windholz, Bellinzona 2016.
Aurigemma 2019
M.G. Aurigemma, *Due gentiluomini: Séroux d'Agincourt e Dufourny*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, "Quaderni della Bibliotheca Hertziana", 3, Roma 2019, pp. 215-248.
A.Z. 1910
A.Z., *La casa incustodita e la sicurezza dei valori*, "La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera", X, 7, 1910, pp. 3-5.
Azzi Visentini 1976
M. Azzi Visentini, *Il palladianesimo in America e l'architettura della villa*, Milano 1976.
Azzolini 2004
L. Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, Cremona 2004.
Bacchi, Zanuso 2011
A. Bacchi, S. Zanuso, *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento 2011.
Bacci 2012
F. Bacci, *Stefano Bardini e il collezionismo delle 'teste' all'antica*, in *Ritratti di imperatori e profili all'antica: scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, a cura di A. Nesi, Firenze 2012, pp. 99-155.
Bagatti Valsecchi 1994
P.F. Bagatti Valsecchi, *I Bagatti Valsecchi: presentazione di una famiglia e di due protagonisti*, in *La Casa Bagatti Valsecchi* 1994, pp. 11-25.
Bagatti Valsecchi 2000
P.F. Bagatti Valsecchi, *Un ritratto: i fratelli Bagatti Valsecchi*, in *Milano 1848-1898* 2000, I, pp. 217-225.
Bagatti Valsecchi 2004
P.F. Bagatti Valsecchi, *Postfazione*, in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003-2004, II, pp. 885-895.
Baila, Macchi 1994
A. Baila, A. Macchi, *Cecilio Arpesani: un insigne cultore d'arte sacra (1853-1924)*, "Civiltà Ambrosiana", XI, 3, 1994, pp. 191-213.
Bairati 1991
E. Bairati, *Il museo d'arte industriale: il museo della città*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 47-58.
Baker 1995
P.R. Baker, *Riflessioni sull'architettura americana e l'Italia, 1840-1992*, in *La virtù e la libertà. Ideali e civiltà italiana nella formazione degli Stati Uniti*, Torino 1995, pp. 235-270.
Baker 1995
P.R. Baker, *The fortunate pilgrims. Americans in Italy 1800-1860*, Cambridge (Mass.) 1964.
Baker 2020
J.H. Baker, *Building America. The Life of Benjamin Henry Latrobe*, New York 2020.
Baldacci 1997
L. Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano 1997.
Baldry 1997
F. Baldry, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 1997.
Baldry 1998
F. Baldry, *Arte, restauro ed erudizione fra pubblico e privato: note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi*, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", LXXVII, 65, 1998, pp. 109-153.
Baldry 2011
F. Baldry, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 118-125.
Balestracci 2015
D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna 2015.
Ballarin 2010
A. Ballarin, *Leonardo a Milano, problemi di leonardismo milanese fra Quattrocento e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, 4 voll., Verona 2010.
Bandello-Flora [1554] 1934
M. Bandello, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, 2 voll., Milano 1934.
Bann 2018
S. Bann, *Inventing the Renaissance in Nineteenth-Century France*, in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 31-48.
Barbieri 2013
A. Barbieri, *Un tabernacolo di Giovanni Gaspare Pedoni dalla chiesa di San Domenico a Cremona*?, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 123-130.
Barbieri 2016
A. Barbieri, *Casa Missaglia: un perduto esempio milanese di decorazione fittile tra Tardogotico e Rinascimento*, "Arte Lombarda", 178, 3, 2016, pp. 39-52, 107-108.
Barbisotti 1985
R. Barbisotti, *Libri illustrati, intagliatori e incisori a Cremona nel Cinquecento*, in *I Campi* 1985, pp. 333-346.
Bardi 1938
B. [Pietro Maria Bardi], *Mani sul Bramante*, "Meridiano di Roma", 4, 23 gennaio 1938, pp. VI-VII.

Baroni 1941
C. Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini*, Milano 1941.
Barrington 2012
B.J. Barrington, *Letarouilly on Renaissance Rome*, a cura di H. Hope Reed, New York 2012.
Barry 1867
A. Barry, *Life and Works of Sir Charles Barry*, London 1867.
Barry 1868a
C. Barry, *Terracotta*, "The Builder", XXVI, 1329, 25 luglio 1868, pp. 546–547.
Barry 1868b
C. Barry, *Some Descriptive Memoranda on the Works Executed in Terra Cotta at New Alleyn's College, Dulwich, by Mr Blashfield, of Stamford, from the Designs and under the Superintendence of Charles Barry, Architect*, "Papers Read at the Royal Institute of British Architects", session 1867-1868, London 1868, pp. 259-279.
Barry 1881
E.M. Barry, *Lectures on Architecture*, London 1881.
Basso 2014
L. Basso, *Insieme a Luca Beltrami per i musei del Castello Sforzesco: Giulio Carotti, Emilio Seletti, Carlo Ermes Visconti*, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 169-189.
Basso 2014-2015
L. Basso, *I marmi Lucini Passalacqua*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLI, 37, 2014-2015, pp. 177-200.
Battezzati 2019
C. Battezzati, *Ricucire una storia interrotta: Girolamo Luigi Calvi, le biografie leonardesche e il quarto volume delle "notizie"*, "Acme", LXXII, 1, 2019, pp. 199-220.
Battisti 2012
E. Battisti, *Michelangelo, fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Firenze 2012.
Bazzi 1985
A. Bazzi, *I cimeli dell'Archivio di Stato di Milano. Cartella 1 – Inventario*, "Arte Lombarda", 74-75, 2-4, 1985, pp. 119-125.
Beal 1984
M. Beal, *Richard Symonds in Italy: His Meeting with Nicolas Poussin*, "The Burlington Magazine", CXXVI, 972, 1984, pp. 139-144.
Behrendt [1937] 2007
W.C. Behrendt, *Il costruire moderno. Natura, problemi e forme*, Bologna 2007 (*Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, New York 1937).
Belfoure 2005
C. Belfoure, *Monuments to Money. The Architecture of American Banks*, London 2005.
Belgioioso 1858
C. Barbiano di Belgioioso, *Cicco Simonetta. Dramma con prefazione storica*, Milano 1858.
Bell 1893
E. Ingress Bell, *On Terra Cotta*, "RIBA Journal", IX, 10, 1893, pp. 207-223.
Bellini 2000a
A. Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini*, Milano 2000.
Bellini 2000b
A. Bellini, *La figura di Luca Beltrami nell'architettura lombarda del secondo Ottocento*, Milano 2000.
Bellini 2000c
A. Bellini, *Un ritratto: Luca Beltrami*, in *Milano 1848-1898* 2000, I, pp. 267-282.
Bellini 2008
A. Bellini, *Le carte di Luca Beltrami. Un architetto attraverso il suo archivio*, Milano 2008.
Bellini 2012
A. Bellini, *Un'applicazione delle tesi darwiniane all'architettura: Luca Beltrami desumendo da Tito Vignoli*, in *Architettura dell'eclettismo*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Roma 2012, pp. 87-110.
Bellini 2013
A. Bellini, *Il fondo di carte e libri di Tito Vespasiano Paravicini presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Roma 2013.
Bellini 2022
A. Bellini, *La bibliografia degli scritti di Luca Beltrami*, Roma 2022[4].
Beltrami 1881a
L. Beltrami, *L'ultima pagina dell'album,* in *Fiori di campo. Firenze a Scio*, Firenze 1881, p. 15.
Beltrami 1881b
L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, in *Milano e i suoi dintorni*, Milano 1881, pp. 263-266.
Beltrami 1882
L. Beltrami, *Il Lazzaretto di Milano,* "Archivio Storico Lombardo", IX, 3, 1882, pp. 403-441.
Beltrami 1883
L. Beltrami, *La facciata del nostro Duomo,* Milano 1883.
Beltrami 1885
L. Beltrami, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza 1450-1535*, Milano 1885.
Beltrami 1889
L. Beltrami, *Il Cimitero Monumentale di Milano. Guida artistica illustrata*, Milano 1889.
Beltrami 1891
L. Beltrami, *La Certosa di Pavia,* Milano 1891.
Beltrami 1893
L. Beltrami, *L'Incoronazione della Vergine dipinta da Ambrogio Fossano, detto il Bergognone, nell'abside della basilica di San Simpliciano in Milano*, "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1, 1893, pp. 25-31, tavv. I-III.
Beltrami 1894
L.B. [L. Beltrami], *La nuova chiesa del villaggio Crespi*, "L'Edilizia Moderna", III, 9-10, 1894, p. 76, tav. L.
Beltrami 1895a
L. Beltrami, *La Certosa di Pavia (1396-1895),* Milano 1895.
Beltrami 1895b
L. Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone*, Milano 1895.
Beltrami 1895c
L.B. [L. Beltrami], *I lavori di restauro al Castello di Milano*, "L'Edilizia Moderna", IV, 4, 1895, pp. 25-27.

Beltrami 1896
L. Beltrami, *Storia documentata della Certosa di Pavia*. I. *La fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti, 1389-1402,* Milano 1896.
Beltrami 1899
L. Beltrami, *Il Lazzaretto di Milano. Ricordi di storia e d'arte (1482-1882)*, Milano 1899.
Beltrami 1900
L. Beltrami, *Il restauro della Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano e le decorazioni a graffito nel secolo XV*, "Il Monitore Tecnico", VI, 4, 1900, pp. 49-51.
Beltrami 1902
L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902.
Beltrami 1903a
L. Beltrami, *La Cappella Camuzio nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano,* "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", XXII, 1-3, 1903, pp. 1-15.
Beltrami 1903b
L. Beltrami, *La mostra della ditta Ceruti all'Esposizione d'Arte Decorativa Moderna in Torino. Arch. Gaetano Moretti*, "L'Edilizia Moderna", XII, 5, 1903, pp. 25-32
Beltrami 1903c
L. Beltrami, *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro nel Castello di Milano*, Milano 1903.
Beltrami 1906
L. Beltrami, *La Loggia degli Osii e il suo ristauro*, "L'Edilizia Moderna", XV, 3, 1906, pp. 14-18, tav. XV.
Beltrami 1916
L. Beltrami, *La scuola superiore d'arte applicata nel Castello Sforzesco*, "Città di Milano", XXXII, 4, 1916, pp. 183-187.
Beltrami 1932
L. Beltrami, *L'età eroica del "Guerin Meschino"*, Milano 1932.
Benedetti 2018
J. Benedetti, *Due adeguamenti in Ticino: la Madonna di Ponte e la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Brissago*, "Arte cristiana", 906, 2018, pp. 228-235.
Berengo 1980
M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980.
Berengo 2004
M. Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, a cura di R. Pertici, Bologna 2004.
Bernardino Luini 2014
Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014.
Bernstein 1972
J.G. Bernstein, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, Ph.D. Thesis, New York University, Ann Arbor 1972.
Bertolotti 1877
A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei sec. XV, XVI, XVII*, "Archeologia e Belle Arti", I, 1877, pp. 259-314.
Bertolotti 1878
A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei sec. XV, XVI, XVII (appendice)*, "Archeologia e Belle Arti", II, 1878, pp. 121-182.
Bertolotti 1881
A. Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei sec. XV, XVI, XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, 2 voll., Milano 1881.
Bertolotti 1885
A. Bertolotti, *Artisti Svizzeri in Roma nei sec. XV, XVI, XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", VII, 1885, pp. 1-6, 33-42, 73-81, 105-112, 137-145, 161-169, 185-191, 219-224, 252-262.
Betts 2000
M.B. Betts, *Cass Gilbert: twelve projects*, in *Inventing the skyline. The Architecture of Cass Gilbert*, a cura di M. Heilbrun, New York 2000, pp. 85-93.
Bianchi, Sonderegger 2001
F. Bianchi, C. Sonderegger, *Committenza pubblica e privata*, in *Arte in Ticino* 2001, pp. 245-273.
Bianconi 1787
C. Bianconi, *Nuova guida della Città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche e moderne che si ritrovano in essa*, Milano 1787.
Bianconi 1973
P. Bianconi, *Il tempietto di Sant'Antonio da Padova di Lugano esiliato a Moncucco di Brugherio (Monza)*, Lugano 1973.
Binaghi Olivari 1989
M.T. Binaghi Olivari, *La decorazione*, in *Le ville del territorio milanese. II. Aspetti decorativi, parchi e giardini, riuso*, a cura di F. Süss, Cinisello Balsamo 1989, pp. 7-31.
Binaghi Olivari 2001
M.T. Binaghi Olivari, *Il giardino di Gerolamo Rabia nella villa Pelucca a Sesto San Giovanni*, in *Giardini e parchi di Lombardia. Dal restauro al progetto*, a cura di G. Guerci, Cinisello Balsamo 2001, pp. 59-66.
Birchler 1948
L. Birchler, *Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schweiz*, Zürich 1948.
Birchler 1949
L. Birchler, *L'art baroque en Suisse*, Genève 1949.
Bizzocchi 1995
R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 1995.
Blaize 1856
A. Blaize, *Des Monts de Piété et des Banques de Prêt sur gage en France et dans les divers états de l'Europe*, Paris 1856.
Blashfield 1855
J.M. Blashfield, *An Account of the History and Manufacture of Ancient and Modern Terra Cotta*, London 1855.
Blodgett 2001
G. Blodgett, *Cass Gilbert. The early years*, St. Paul 2001.
Boccia 1985
V.F. Boccia, *I rilievi di Corinto Corinti tra storia e architettura*, in *Eclettismo a Firenze. L'attività di Corinto Corinti. I progetti del Palazzo Poste e Telegrafi. Una proposta di*

catalogazione elettronica, catalogo della mostra (Firenze, Museo "Firenze com'era", 17 gennaio-3 marzo 1985), Firenze 1985, pp. 75-90.

Böcker 2022
D. Böcker, ad vocem *Pessina, Franco*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/043067/2022-07-05/).

Böckmann 1996
D. Böckmann, *Ludwig Gruner, Art Adviser to Prince Albert*, MA dissertation, Norfolk, University of East Anglia Norwich, 1996.

Bode 1902
W. von Bode, *Die italienischen Hausmöbel del Renaissance*, Leipzig 1902.

Boerlin-Brodbeck 1994
Y. Boerlin-Brodbeck, *Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts. Katalog* (Beiträge zu Jacob Burckhardt 2), Basel-München 1994.

Boito 1903
[C. Boito], *Le patere della chiesetta di S. Francesco a Lugano, ora a Moncucco*, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", XII, 3, 1903, p. 26.

Boito [1880] 1988
C. Boito, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, prefazione ad *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880, pp. V-XLVI, ora in Id., *Il nuovo e l'antico in architettura*, a cura di M.A. Crippa, Milano 1988, pp. 3-30.

Boito 1886
C. Boito, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, "Nuova Antologia", LXXXVII, 3, 1886, pp. 480-505.

Boito 1893
C. Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti. Restauri, Concorsi, Legislazione, Professione, Insegnamento*, Milano 1893.

Bolandrini 2013
B. Bolandrini, *I Palazzi Visconti a Brignano Gera d'Adda*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 247-302.

Bolzoni 2018
L. Bolzoni, *Eroine rinascimentali tra romanzo e melodramma*, in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 369-390.

Bolzoni, Payne 2018
L. Bolzoni, A. Payne, *Introduzione*, in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 18-27.

Bondanella 1995
P. Bondanella, *L'Italia d'America: il potere delle immagini e le immagini del potere*, in *La virtù e la libertà. Ideali e civiltà italiana nella formazione degli Stati Uniti*, Torino 1995, pp. 273-294.

Bonomelli 2007
M. Bonomelli, *La salvaguardia dei monumenti milanesi negli ultimi decenni dell'Ottocento*, "Scrinia", IV, 2007, 3, pp. 39-57.

Bonomelli 2014
M. Bonomelli, *Luca Beltrami e la Società Storica Lombarda*, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 47-53.

Bonomi (1578) 1992
G. F. Bonomi, *Liber actorum, et decretorum visitationis Comen. a R.mo Episcopo Vercellarum* [Giovanni Francesco Bonomi] *confectam anno MDLXXVIII* [3 settembre] *extractus Romae ex secretaria episcoporum iussu R.mi Lazari Carafini Episcopi Comensis*, Codice Volpi 1578, copia facsimile a cura di don G. Gallizia, 1992: Archivio storico diocesano di Lugano (ASDL), Visita apostolica del vescovo di Vercelli

Bora 2005
G. Bora, *Oltre il disegno*, in *Il Cerano. 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio-5 giugno 2005), a cura di M. Rosci, Milano 2005, pp. 213-223.

Bordone 1991
R. Bordone, *La codificazione dell'Eclettismo alla fine dell'Ottocento*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 191-199.

Boriani 2012
M. Boriani, *Le porte urbane, paradigma della tutela dei monumenti patri, nella discussione nel Consiglio Comunale di Milano negli anni risorgimentali*, in *Architettura a Milano negli anni dell'Unità*, a cura di M. Grandi, Milano 2012, pp. 203-217.

Borroni 1810
B. Borroni, *Il forastiere in Milano, ossia Guida delle cose rare antiche e moderne della città di Milano, suo circondario e territorio*, Milano 1810.

Bosio 2015a
P. Bosio, ad vocem *Pogliaghi, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIV, Roma 2015, p. 502.

Bosio 2015b
P. Bosio, *Terrecotte del Rinascimento nelle raccolte Pogliaghi: artisti e opere*, in *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia: metodologia, critica, casi di studio*, atti del convegno (Milano, 9-10 giugno 2015), a cura di A. Jori, C.Z. Laskaris, A. Spiriti, Milano 2015, pp. 337-354.

Bossaglia 1988
R. Bossaglia, *Architettura fra eclettismo e liberty sul Lario e in Provincia di Como*, in *Arte, letteratura, società. La provincia di Como dal 1861 al 1914*, Milano 1988, pp. 198-207.

Bramante 2016
Bramante e l'architettura lombarda del Quattrocento, a cura di B. Adorni *et al.*, "Arte lombarda", 176-177, 2016.

J.B. 1913
J.B., *A Mantelpiece by Pedoni*, "Bulletin of Metropolitan Museum", VIII, 9, 1913, pp. 198-199.

Brentani 1926
L. Brentani, *Miscellanea storica ticinese. Notizie d'arte, di coltura, di religione, di politica e di curiosità*, Como 1926.

Brentani 1937-1963
L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, 7 voll., Como 1937-1963.

Brett 1986
D. Brett, *Drawing and the Ideology of Industrialization*, "Design Issues", III, 2, 1986, pp. 59-72.

Briano 1872
G. Briano, *Lettere di M. D'Azeglio al Fratello Roberto con cenni biografici di Roberto d'Azeglio*, Milano 1872.

Bricchi 1911
A. Bricchi, *Somma Lombardo*, "Illustrazioni di Lombardia", III, 19-20, 19 marzo 1911, p. 11.
Brioschi 1895a
D. Brioschi, *La nuova casa Bagatti Valsecchi*, "Il Monitore Tecnico", I, 22, pp. 176-178, ried. in *La casa* 1898, pp. 5-8.
Brioschi 1895b
D.B. [D. Brioschi], *Urbis decori, civium usui*, "Il Monitore Tecnico", I, 15, p. 123.
Brioschi 1903
D. Brioschi, *Intorno al restauro di Santa Maria della Pace in Milano,* "L'Edilizia Moderna", XII, 2, pp. 7-11.
Brioschi, Manfredini 1895
D. Brioschi, A. Manfredini, *Il Cimitero Monumentale,* "Il Monitore Tecnico", I, 23-24, 1895, pp. 183-200.
Brucculeri 2013
A. Brucculeri, *Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République*, in *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, a cura di R. Bertho, J.-P. Garric, F. Queyrel, Paris 2013, pp. 27-45.
Brucculeri 2014
A. Brucculeri, *Représentations et transferts de l'architecture de la Renaissance toscane dans l'œuvre des pensionnaires de l'Académie de France au seuil du XIX^e^ siècle*, in *Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*, a cura di S. Frommel e E. Leuschner, Roma 2014, pp. 357-370.
Brucculeri 2016
A. Brucculeri, *Le néo-Renaissance en France et la Haute Banque Habiter et collectionner entre les années 1830 et 1880*, "MDCCC 1800", V, 2016, pp. 45-70.
Brucculeri 2019a
A. Brucculeri, *La Toscana di Grandjean e il viaggio in Italia degli architetti francesi tra fine Settecento e inizio Ottocento*, in *Tra Firenze e Rio – Entre Florença e Rio. Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850) e la riscoperta dell'architettura del Rinascimento toscano*, a cura di M. Bevilacqua, Firenze 2019, pp. 44-61.
Brucculeri 2019b
A. Brucculeri, *Alle origini del metodo storiografico di Giovannoni: il debito verso la cultura beaux-arts e l'eredità di Paul Marie Letarouilly*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma 2019, pp. 99-106.
Brucculeri 2020
A. Brucculeri, *À travers et au-delà des palais: Gênes et la ville comme terrain d'étude des architectes français*, in *À travers l'Italie/Attraverso l'Italia. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français/Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750-1850*, a cura di A. Brucculeri e C. Cuneo, Cinisello Balsamo 2020, pp. 92-125.
Brucculeri 2021
A. Brucculeri, *Le mythe avant le mythe. Florence, les arts et la construction de l'idée de Renaissance, de Voltaire à Séroux d'Agincourt*, in *Florence, ville d'art, et les Français. La création d'un mythe*, a cura di A. Lepoittevin, E. Lurin, A. Mérot, Roma 2021, pp. 21-33.
Brucculeri 2024a
A. Brucculeri, *Les français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture, 1760-1880*, Berlin 2024.
Brucculeri 2024b
A. Brucculeri, *Paul Marie Letarouilly e il rinnovato interesse per i disegni di architettura del Rinascimento italiano: l'esempio dei taccuini senesi*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di D. Donetti, S. Frommel, A. Nova, Roma 2024, pp. 259-277.
Brugeat 2018
C. Brugeat, *Monuments on the Move: The Transfer of French medieval heritage overseas in the early twentieth century*, "Journal for Art Market Studies", 2, 2018, pp. 1-19.
Brunelli 1981
V. Brunelli, *Firenze: che fare degli affreschi del cupolone? Fra i monumenti "impacchettati"*, "Corriere della Sera", CVI, 87, 14 aprile 1981, p. 3.
Bruzzese 2009
S. Bruzzese, *Il gusto per l'antico a Castiglione Olona tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, Varese 2009, pp. 119-125.
Bryant 2017
J. Bryant, *Designing the V&A: The Museum as a Work of Art (1857-1909),* London 2017.
Buganza 2006
S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, "Solchi", IX, 1-3, 206, pp. 3-69.
Buganza 2012
S. Buganza, *Una chiave per Palazzo Borromeo: l'inventario dei beni di Cleofe Pio da Carpi Borromeo e Lancillotto Borromeo (1513)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 103-113.
Buganza 2020
S. Buganza, *Tra la città e la campagna. Gaspare Ambrogio Visconti committente d'arte*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma 2020, pp. 79-108.
Bullen 1994
J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
Burckhardt 2002
Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte, a cura di M. Ghelardi e M. Seidel, Venezia 2002.
Burckhardt [1839] 1993[2]
J. Burckhardt, *Lugano und der San Salvatore*, "Der Wanderer in der Schweiz", VI, 3, 1839, in Id., *Le meraviglie del Ticino*, Locarno 1993, pp. 59-76.
Burckhardt [1850] 1993[2]
J. Burckhardt, *Kunstbemerkungen auf einem Ausfluge in den Kanton Tessin und nach Mailand*, "Deutsches Kunstblatt", I, 1850, in Id., *Le meraviglie del Ticino*, Locarno 1993, pp. 77-97.
Burckhardt [1855] 1994
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, in Id., *Il Cicerone*.

Guida al godimento delle opere d'arte in Italia, Milano 1994.

Burckhardt [1860] 1967
J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, in Id., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di E. Garin, Firenze 1967.

Burckhardt [1876] 2000
J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento*, introduzione di E. Garin, Firenze 2000.

Burckhardt [1878] 1991
J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878, in Id., *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1991.

Burckhardt 1860
J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860.

Burckhardt 1867
J. Burckhardt, *Die Renaissance in Italien*, in F. Kugler, *Geschichte der Baukunst*, IV, Stuttgart 1867.

Burckhardt 1878
J. Burckhardt, *The Civilisation of the period of the Renaissance in Italy*, 2 voll., London 1878.

Burckhardt 1985
J. Burckhardt, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1985.

Burckhardt 2001a
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur*, a cura di B. Roeck, C. Tauber, M. Warnke, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 2, München 2001.

Burckhardt 2001b
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Malere,* a cura di B. Roeck, C. Tauber und M. Warnke, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 3, München 2001.

Burckhardt 2006
J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance*, Band I, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, M. Seidel, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 16, München-Basel 2006.

Burckhardt 2014
J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance*, Band II, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, M. Seidel, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 17, München-Basel 2014.

Burckhardt 2018
J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, a cura di M. Mikkel, H. Kenji, N. Hiroyuki, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 4, München-Basel 2018.

Burke 1989
P. Burke, *Il fascino discreto di 'Millain the great' nelle memorie di visitatori britannici del Seicento*, in *Millain the great. Milano nelle brume del Seicento*, a cura di A. De Maddalena, Milano 1989, pp. 141-152.

Burns 2013
H. Burns, *Architecture and the communication of identity in Italy, 1000-1650: signs, contexts, mentalities*, in *Architettura e identità locali* 2013, pp. 3-79.

Butazzi 1994
G. Butazzi, *Costume e regole di Nuovo Regime: committenti, conti, fornitori dall'archivio Bagatti Valsecchi*, in *La casa Bagatti Valsecchi* 1994, pp. 26-47.

Byatt 1993
L.M.C. Byatt, ad vocem *Este, Ippolito d'*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 361-367.

Cadioli 2001
A. Cadioli, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano 2001.

Caffi 1889
M. Caffi, *Memorie ambrosiane*, "Archivio Storico Lombardo", XVI, 1889, pp. 393-402.

Cairati 2013
C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotaio apostolico*, in *Terrecotte del Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013, pp. 143-174.

Cairati 2016a
C. Cairati, *La 'casa dei Grifi' e altri palazzi milanesi intorno a piazza San Sepolcro*, in *Bramante* 2016, pp. 71-84.

Cairati 2016b
C. Cairati, *Per una ricostruzione delle cappelle laterali delle Grazie tra Quattro e Cinquecento*, in *Santa Maria delle Grazie* 2016, pp. 395-434.

Calci 2016
C. Calci, *La serie Risorgimento Italiano delle medaglie di Francesco Grazioli*, in *για το φίλο μας. Scritti in onore di Gaetano Messineo*, a cura di E. Mangani e A. Pellegrino, Monte Compatri 2016, pp. 97-107.

Caldelari 1971
A. Caldelari, *L'indipendenza ticinese nelle opere allegoriche dei pittori Baroffio e Maina*, Lugano 1971.

Calderari 2007
L. Calderari, *Rancate. Barozzo. Casa Tattarletti*, in *Guida d'arte della Svizzera italiana*, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 425.

Calderari 2009
L. Calderari, *Rinascimento in Santa Maria del Sasso a Morcote. La cappella maggiore tra Quattro e Cinquecento,* "Rivista Svizzera d'Arte e d'Archeologia", LXVI, 2009, 4, pp. 47-56.

Calderari 2010
L. Calderari, *Dino (Sonvico). San Nazario*, in *Rinascimento* 2010, pp. 88-90.

Calderari 2013
L. Calderari, ad vocem *Rodari, Tommaso*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/018303/2013-05-16/).

Calderari 2015
L. Calderari, *Il* Cristo crocifisso tra la Madonna, san Giovanni evangelista e due angeli *di Bernardino Luini. Motivi e principi dell'intervento di conservazione e restauro*, in *La chiesa di San Nazario a Dino e la* Crocifissione *di Bernardino Luini*, a cura della Fondazione Elena & Arnoldo Ghir-

landa-Lepori, Lugano 2015, pp. 40-74.
Calderari 2017
L. Calderari, ad vocem *Rodari, Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, p. 76.
Calderari 2020
L. Calderari, *Il Rinascimento a Lugano. Arte e architettura*, Cinisello Balsamo 2020
Calderari 2024
L. Calderari, *Dietro le quinte di un capolavoro. Protagonisti e comprimari in Santa Maria degli Angeli nei primi decenni del Cinquecento*, in *Il Libro della fibbia. Storia del convento di Santa Maria degli Angeli*, Lugano 2024, pp. 109-149.
Calderari, Damiani Cabrini 2013
L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano: alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo*, "Rivista Svizzera d'Arte e d'Archeologia", LXX, 4, 2013, pp. 293-316.
Calderari, Damiani Cabrini, Soldini 2010
L. Calderari, L. Damiani Cabrini, N. Soldini, *12. Lugano. San Lorenzo (Cattedrale),* in *Rinascimento* 2010, pp. 98-108.
Calvi 1859-1869
G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, 3 voll., Milano 1859-1869.
Calvi 1871
F. Calvi, *Vicende del Monte di Pietà*, Milano 1871.
Calzini 1946
R. Calzini, *Milano "fin de siècle": 1890-1900*, Milano 1946.
Camelli 1908
A. Camelli, *I sonetti faceti*, a cura di E. Pèrcopo, Napoli 1908.
Campagna 1842
G. Campagna, *Ludovico il Moro* [1834], in Id., *Tragedie*, Cosenza 1842, pp. 168-238.
Campagna 2005
G. Campagna, *Ludovico il Moro*, a cura di P. Crupi, Soveria Mannelli 2005.
Campi 1585
A. Campi, *Cremona fedelissima città*, Cremona, Hippolito Tromba et Hercoliano Bartoli, *1585*.
Campiglio 1831
G. Campiglio, *Storia di Milano. Scritta dietro la scorta particolarmente di quella del cavaliere Carlo de' Rosmini*, Milano 1831.
Campiglio 1837
G. Campiglio, *Lodovico il Moro o Condizioni usi costumi singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV. Romanzo storico*, Milano 1837.
Camporeale 2008
E. Camporeale, *1904, annus mirabilis per l'antica arte senese*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 109-139.
Canali 2010
F. Canali, *La villa e il giardino del Salviatino*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 12 giugno-10 settembre 2010; Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 25 settembre-28 novembre 2010), a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010, pp. 64-70.
Cantimori [1955] 1971
D. Cantimori, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento* [1955], in Id., *Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico*, Torino 1971, pp. 553-577.
Cantù 1829-1831
C. Cantù, *Storia della Città e della diocesi di Como,* 2 voll., Como 1829-1831.
Cantù 1838
I. Cantù, *Racconti storici*, Milano 1838.
Cantù 1844
C. Cantù, *Milano e il suo territorio*, 2 voll., Milano 1844.
Capital Drawings 2005
Capital Drawings. Architectural Designs for Washington, DC, from the Library of Congress, a cura di C.F. Peatross, Baltimore 2005.
Cappella funeraria Volpi-Bassani 1904
Cappella funeraria Volpi-Bassani al Pizzo, "L'Edilizia Moderna", XIII, 7, 1904, pp. 25-27, tavv. XXXII, XXXIII.
Cappella mortuaria in Belgiojoso 1913
Cappella mortuaria in Belgiojoso per la famiglia dell'on. Ugo Dozzio, "L'Edilizia Moderna", XXII, 10, 1913, pp. 49-55, tavv. XLVII-LII.
Capponi 1986
C. Capponi, *I restauri ottocenteschi al portico della Canonica di S. Ambrogio*, "Arte Lombarda", 79, 1986, pp. 67-64.
Capponi 1994
C. Capponi *I restauri della Basilica di S. Ambrogio*, in G. Fiengo, A. Bellini, S. Della Torre, *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano 1994, pp. 81-244.
Capponi 1995
C. Capponi, *Le trasformazioni della basilica e i restauri tra Otto e Novecento*, *La Basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti PererI, Milano 1995, pp. 223-239.
Capra 2012
C. Capra, *La Società storica lombarda: origini e vicende (1873-1915)*, in *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di A. Bistarelli, Roma 2012, pp. 253-263.
Caravati 1895
A. Caravati, *Il palazzo del Banco Mediceo in Milano*, "Arte italiana decorativa e industriale", IV, 3, 1895, 3, pp. 21-22; IV, 4, 1895, pp. 30-32.
Cardamone 2000
C. Cardamone, *Origine e modelli delle chiese quattrocentesche «a quincunx»*, "Quaderni di Palazzo Te", 7, 2000, pp. 12-37.

Cardani 2002
R. Cardani, ad vocem *Barzaghi-Cattaneo, Antonio*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/022141/2002-01-16/).
Cargnelutti 1978
L. Cargnelutti, *Introduzione*, in *Il Politecnico di Carlo Cattaneo*, a cura di L. Cargnelutti e F. Micelli, Treviso 1978, pp. 1-17.
Carlo e Federico 2005
Carlo e Federico: la luce dei Borromeo nella Milano spagnola, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005-7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005.
Carlo Tenca 1998
Carlo Tenca. Scritti d'arte (1838-1859), a cura di A. Cottignoli, Bologna 1998.
Carotti 1890
G. Carotti, *Relazioni sull'anno accademico 1888-1889 e commemorazioni di Luigi Bisi e di Tranquillo Cremona lette dal Segretario*, "Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano", 1889 [ma 1890], pp. 59-69.
Carotti 1893
G. Carotti, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di Archeologia in Milano (Palazzo di Brera) nel 1892*, "Archivio Storico Lombardo", XX, 1893, pp. 442-496.
Carotti 1896
G. Carotti, *Dipinti ornamentali nella volta della chiesetta di S. Sigismondo presso la basilica ambrosiana in Milano*, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", V, 9, 1896, pp. 74-75, tavv. XLIX-L.
Carotti 1899
G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, "Emporium", IX, 51, marzo 1899, pp. 163-194.
Casarotti 2022
E. Casarotti, *Dalla "santa devozione" al Santuario della SS. Pietà. Il cantiere architettonico attraverso una rilettura della fortuna critica*, in *La SS. Pietà* 2022, pp. 105-121.
Casati 1870
C. Casati, *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese. Memorie storico-artistiche*, Milano 1870.
Caspani, Sironi 2007
L. Caspani, I. Sironi, *Cremella e la sua storia*, Oggiono-Lecco 2007.
Cassanelli 2001
R. Cassanelli, *Il Cenacolo fotografato. Da Luigi Sacchi ad Achille Ferrario (1856-1908)*, in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P.C. Marani, Milano-Firenze 2001, pp. 417-423.
Cassanelli 2004
R. Cassanelli, *Luigi Sacchi e le origini della fotografia d'architettura in Italia*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, atti del convegno (Milano, 22-23 ottobre 2001), a cura di G. Ricci e G. D'Amia, Milano 2004, pp. 385-394.
Cassanelli 2006
R. Cassanelli, *Un viaggiatore inglese a Milano e un'opera scomparsa di Troso da Monza*, in *Arte e storia in Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Città di Castello 2006, pp. 279-286.
Cassanelli 2014
R. Cassanelli, *Carlo Fumagalli fotografo d'arte e d'architettura e la conservazione dei monumenti in Lombardia alla fine dell'Ottocento*, "Monza Illustrata", 2014, pp. 122-145.
Castiglioni 1909
C. Castiglioni, *Le proposte di modificazione del Monte di Pietà di Milano alla legge 4 maggio 1908 sui Monti di Pietà*, "Rivista della beneficenza pubblica delle istituzioni di previdenza e di igiene sociale", XXXVII, 5, 1909, pp. 327-362.
Castiglioni 1998-1999
N. Castiglioni, *Paolo Landriani (1757-1839): teorico dell'architettura*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore A. Rovetta, a.a. 1998-1999.
Catalogo cronologico [1896]
Catalogo cronologico, alfabetico-critico, sistematico e per soggetti delle edizioni Hoepli, 1872-1896. 25 anni di vita editoriale, introduzione di G. Negri, Milano s.d. [ma 1896].
Catalogo dei Monumenti 1901
Catalogo dei Monumenti, Statue e Bassorilievi e Ornamenti in Gesso di varie epoche formanti la Storia dell'Arte che si trovano presso Pietro Pierotti formatore delle Regie Gallerie, Milano 1901.
Catalogo di riproduzioni in gesso 1906
Catalogo di riproduzioni in gesso di opere d'arte. Ditta Carlo Campi, Milano 1906.
Catini 2004
R. Catini, ad vocem *Landriani, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 531-532.
[Cattaneo] 1840
[C. Cattaneo], *Collezioni di ornamenti*, "Il Politecnico", III, 14, 1840, pp. 154-166, ripubblicato con il titolo *Del bello nelle arti ornamentali*, in *Alcuni scritti del Dottor Carlo Cattaneo*, Milano 1846, pp. 104-114.
Cattaneo 2012
M. Cattaneo, ad vocem *Carloni, Tita*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/027325/2012-12-13/).
Catterson 2020a
L. Catterson, *Art market, social network and contamination: Bardini, Bode and the Madonna Pazzi puzzle*, in *Florence, Berlin and beyond: late nineteenth-century art markets and their social networks*, a cura di L. Catterson, Leiden-Boston 2020, pp. 498-552.
Catterson 2020b
L. Catterson, *From visual inventory to trophy clippings. Bardini & Co. and the use of photography in the late Nineteenth-century art market*, in *Photography and the Art Market around 1900*, a cura di C. Caraffa e J. Bärnighausen, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXII, 2020, pp. 69-91.
Catterson 2021
L. Catterson, *Duped or duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington*, "Journal of the History of Collections", XXXIII, 1, 2021, pp. 71-92.

Cattori 1930
E. Cattori, *I beni ecclesiastici incamerati dallo Stato del Cantone Ticino negli anni 1812, 1848, 1852, 1857*, Lugano 1930.
Catturini 2013
C. 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*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XL, 36, 2013, pp. 63-76.
Catturini 2014
C. Catturini, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 211-219.
Cavalieri 2014
F. Cavalieri, *Ancora su Zanetto Bugatto: alcune riflessioni e una nuova proposta*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di F. Elsig e C. Gaggetta, Roma 2014, pp. 23-54.
Cavalieri 2020
F. Cavalieri, *Tradate, 1691*, in *Dai Pusterla ai Melzi. Il Palazzo di Tradate e la Quadreria di Legnano*, a cura di M. Comincini, Legnano 2020, pp. 77-99.
Cavazzini 2011
L. Cavazzini, *La cappella funebre di Ardengo Folperti in San Tommaso a Pavia*, in *Medioevo: i committenti*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 721-729.
Cavazzini 2022
L. Cavazzini, *Alceo Dossena e la falsificazione della scultura gotica, tra Lombardia e Toscana*, "Prospettiva", 181-182, 2022, pp. 168-176.
Cecilio Arpesani 2023
Cecilio Arpesani. Un ingegnere tra storicismo e modernità, a cura di O. Selvafolta, Milano-Udine 2023.
Celati 2017
M. Celati, *Renaissance Conspiracies in Nineteenth-century Italian Art: The Rediscovery of History between Literature and Visual Culture*, "Comitatus", XLVIII, 2017, pp. 161-184.
Cenni storici 1833
Cenni storici sovra una cappella antica ricostruita in oratorio a Moncucco nella provincia di Milano dal cav. Giocondo Albertolli, Milano 1833.
Cerano 1964
Mostra del Cerano, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, maggio-agosto 1964), a cura di M. Rosci, Novara 1964.
Cerano 2005
Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 24 febbraio-5 giugno 2005), a cura di M. Rosci e M. Gregori, Milano 2005.
Ceretti 1995
M. Ceretti, *Alessandro Verri fra illuminismo e preromanticismo. L'esempio delle tragedie storico-politiche*, "Rivista storica italiana", CVII, 1, 1995, pp. 160-178.
Ceriana 2002a
M. Ceriana, *La Beata Vergine dei Miracoli a Brescia*, in *La chiesa a pianta centrale: tempio civico del rinascimento*, atti del convegno (Ferrara, 9-10 maggio 2000), a cura di B. Adorni, Milano 2002, pp. 141-151.
Ceriana 2002b
M. Ceriana, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia*, "Annali di architettura", XIV, 2002, pp. 73-92.
Ceriana, Markham Schulz 2011
M. Ceriana, A. Markham Schulz, *New works by Cristoforo Solari and his shop*, "Nuovi Studi", XVII, 2011, pp. 5-17.
Cervetto 1903
L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone e le loro Opere. Contributo alla Storia dell'Arte Lombarda*, Milano 1903.
Cesa 2002
S. Cesa, *Momenti della fortuna di Jacob Burckhardt in Italia*, in *Burckhardt* 2002, pp. 41-54.
Ceschi 2001
R. Ceschi, *La Repubblica e le arti*, in *Arte in Ticino* 2001, pp. 29-43.
Chiesa 1934
C. Chiesa, *L'architettura del Rinascimento nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1934.
Chiesa 1946
F. Chiesa, *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona 1946.
Chiese parrocchiali bergamasche 1992
Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di storia dell'arte, a cura di L. Pagnoni, Bergamo 1992.
Chiesi 2010
G. Chiesi, *Il Ticino. Uno sguardo sul basso Medioevo e sulla prima età moderna*, in *Rinascimento* 2010, pp. 21-31.
Chittolini 1982
G. Chittolini, *Governo ducale e poteri locali*, in *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450-1535)*, atti del convegno (Milano, 18-21 maggio 1981), Milano 1982, pp. 27-41.
Ciancabilla 2013
L. Ciancabilla, *Per un'indagine sulla fortuna collezionistica degli affreschi italiani (strappati e staccati) in Europa e negli Stati Uniti*, in *La cultura del restauro*, a cura di M.B. Failla, S. Adina Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 237-247.
Ciancabilla 2014
L. Ciancabilla, *Per una "prima" mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi d'affreschi in Italia*, in *L'incanto dell'affresco* 2014, I, pp. 29-69.
Ciatti 2009
M. Ciatti, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro: dispense per gli studenti*, Firenze 2009.
Cicognara 1823-1824
L. Cicognara, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, seconda edizione riveduta e ampliata dall'autore, 8 voll., Prato 1823-1824.

Cima 1895
Pinzo [Camillo Cima], *Una nuova casa antica*, "L'Uomo di Pietra", XXVI, 890, 1895, p. 3.
Cimoli, Irace 2007
A.C. Cimoli, F. Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Milano 2007.
Cinquant'anni 1959
Cinquant'anni di protezione dei monumenti storici artistici della Repubblica e Cantone del Ticino (1909-1959), a cura del Dipartimento della pubblica educazione, Bellinzona 1959.
Ciseri 2021
I. Ciseri, *Il Bargello e le due mostre del 1865*, in *I 150 anni del Bargello e la cultura dei Musei nazionali in Europa nell'Ottocento*, a cura di I. Ciseri e G. Wolf, Venezia 2021, pp. 17-35.
Clemens 2004
G.B. Clemens, *Sanctus amor patriae. Eine vergleichende Studie zu deutsche und italienischen Geschichtsvereinen im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2004.
Cobianchi 2010
R. Cobianchi, *Osservazioni e aggiunte al corpus iconografico del beato Michele Carcano da Milano – predicatore dell'Osservanza francescana*, "Ikon", III, 2010, pp. 229-238.
Coen 2013
P. Coen, "*Moi je suis révolutionnaire corrigé*". *François Cacault (1743-1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica*, "Les Cahiers d'histoire de l'art", XI, 2013, pp. 91-105.
Cogné 2017
A. Cogné, *Les propriétés urbaines du patriciat (Milan, XVIII^e^-XVIIIe siècle)*, Roma 2017.
Cohen 2010
J.-L. Cohen, *La «Leçon de Rome»*, in *L'Italie de Le Corbusier*, XV Rencontres de la Fondation Le Corbusier, a cura di M. Talamona, Paris 2010, pp. 50-61.
Colle 1998
E. Colle, *Il mobile d'arte*, in *Milano pareva deserta… l'invenzione della Patria*, atti dell'incontro di studio sulle arti (Milano, 19-21 marzo 1998), a cura di R. Cassanelli, S. Rebora, F. Valli, Milano 1999, pp. 145-152.
Colombi 2021
M. Colombi, *«Une des figures plus originales de Milan»: l'antiquario Giuseppe Baslini (1817-1887)*, "Acme", LXXIX, 2, 2021, pp. 95-122.
Colombo 2023a
L.F. Colombo, *Un architetto di famiglia: Cecilio Arpesani e i fratelli Sessa*, in *Cecilio Arpesani* 2023, pp. 57-70.
Colombo 2023b
L.F. Colombo, *Cronologia*, in *Cecilio Arpesani* 2023, pp. 136-142.
Colombo 2023-2024
L.F. Colombo, *La collezione Sessa Fumagalli*, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore A. Morandotti, a.a. 2023-2024.
Colombo, Montaleone 1993
A. Colombo, C. Montaleone, *Carlo Cattaneo e il Politecnico. Scienza, cultura e modernità*, Milano 1993.
Colonnese, D'Amelio, Grieco 2021
F. Colonnese, M.G. D'Amelio, L. Grieco, *Sum or Total? The Case of the Cistercian Monastery in Miami*, "img journal", 4, 2021, pp. 134-155.
Comincini 2020
M. Comincini, *Le iscrizioni nei due ordini della galleria*, in *Dai Pusterla ai Melzi. Il Palazzo di Tradate e la Quadreria di Legnano*, a cura di M. Comincini, Legnano 2020, pp. 47-59.
Comincini 2022
M. Comincini, *Il falsario di documenti per la nobiltà lombarda. Il processo a Giacomo Antonio Galluzzi e la condanna al rogo (Milano, 1679-1685)*, Magenta 2022.
Comolli 1791
A. Comolli, *Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note*, Roma 1791^2.^
Compostella 1926
P. Compostella, *Il Monte di Pietà in Milano nel DCC anno dalla morte di san Francesco d'Assisi*, Milano 1926.
Compostella 1927
P. Compostella, *Memorie francescane nel Monte di Pietà di Milano*, "Arte Cristiana", XV, 5, 1927, pp. 133-143.
Compostella 1928
P. Compostella, *Medaglia commemorativa eseguita per il Monte di Pietà di Milano*, "Arte Cristiana", XVI, 1, 1928, pp. 29-30.
Compostella 1941
P. Compostella, *Il più antico Istituto di Credito milanese*, Milano 1941.
Compostella 1952
P. Compostella, *Ricordo di Don Sterpi*, "La Piccola Opera della Divina Provvidenza", XLVII, 9, 1952, pp. 115-117.
Compostella 1966
P. Compostella, *Il Monte di Pietà di Milano. Le origini (1486-1528)*, Milano 1966.
Conti 1946
E. Conti, *Dal taccuino di un borghese*, Milano 1946.
Coppa 2000
S. Coppa, *I palazzi Turati di via Meravigli: un episodio di ecclettismo nella Milano del tardo Ottocento*, in *Milano 1848-1898* 2000, I, pp. 207-216.
Cordera 2005
P. Cordera, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, atti della giornata di studi (Napoli, 14 giugno 2003), a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 99-106.
Correnti 1861
C. Correnti, *Viva l'Italia*, "La Perseveranza", 9 ottobre 1861.
Cose d'arte 1897
Cose d'arte, "L'Unione", 11 novembre 1897.
Cotrone 2013
R. Cotrone, *La congiura di Milano: violenza ed etica della responsabilità in un dramma di Alessandro Verri*, "Sinestesie", VI, 2, 2013, pp. 1-8.
Courts and Courtly Cultures 2016
Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and

Europe, a cura di S. Albonico e S. Romano, Roma 2016.

Cox 1905

K. Cox, *The New State Capitol of Minnesota*, "The Architectural Record", XVIII, 2, 1905, pp. 95-113.

Craven 2005

W. Craven, *Stanford White. Decorator in opulence and dealer in antiquities,* New York 2005.

Craven 2009

W. Craven, *Gilded Mansions. Grand Architecture and High Society*, New York-London 2009.

Credito 2020

Credito e Monti di Pietà tra Medioevo ed età moderna, a cura di P. Delcorno e I. Zavattero, Bologna 2020.

Cremonini 1997

C. Cremonini, *L.A. Muratori e la Società Palatina. Considerazioni su cultura e politica a Milano tra Sei e Settecento*, in *Politica, vita, religiosa e carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Bressan, P. Vismara, Milano 1997, pp. 185-212.

Croce [1939] 1958

B. Croce, *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento*, "La Critica", XXXVII, 6, pp. 401-411 riedito come *Introduzione* in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari 1958², I, pp. 1-16.

Cronaca cittadina 1902

Cronaca cittadina. Il restauro della Sale delle Assi al Castello Sforzesco, "Il Monitore Tecnico", VIII, 14, 1902, p. 216.

Cummings 1901

C.A. Cummings, *A History of Architecture in Italy from the time of Constantine to the dawn of the Renaissance*, 2 voll., Boston 1901.

Cundall 1855

J. Cundall, *Examples of ornament: selected chiefly from works of art in the British Museum, the Museum of Economic Geology, the Museum of Ornamental Art in Marlborough House, and the new Crystal Palace,* London 1855.

Curran 1988

K. Curran, *The German Rundbogenstil and Reflections on the American Round-Arched Style,* "Journal of the Society of Architectural Historians", XLVII, 4, 1988, pp. 351-373.

Curtis 2015

W. Curtis, *Le Corbusier: Ideas and Forms*, London 2015.

Cyclopædia 1854

Cyclopædia of Useful Arts, Mechanical and Chemical, Manufactures, Mining and Engineering, a cura di C.C. Tomlinson, London-New York 1854.

D'Adda 1874

G. D'Adda, *Lodovico Sforza e il convento di Santa Maria delle Grazie. Documenti, decreti, inventari, in parte inediti*, "Archivio Storico Lombardo", I, 1, 1874, pp. 25-53.

D'Amia 1999

G. D'Amia, *Una 'varia e magnifica aggregazione di edifici'. Ipotesi e progetti per piazza del Duomo a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, "Il Risorgimento", LI, 1, 1999, pp. 75-99.

D'Amia 2001

G. D'Amia, *Architettura e spazio urbano a Milano nell'età della Restaurazione. Dal tempio di San Carlo a Piazza del Duomo*, Como 2001.

D'Amia 2002

G. D'Amia, *L'occhio e la ragione. Architetti e pittori prospettici nella Milano della Restaurazione*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di G. D'Amia e G. Ricci, Milano 2002, pp. 345-363.

D'Amia 2007

G. D'Amia, *I disegni di L.H. Lebas, storiografo di Vignola*, "Il disegno di architettura", 33, 2007, pp. 34-38.

D'Amia 2012

G. D'Amia, *Pietro e Giuseppe Pestagalli: la fortuna del Bramantesco tra Restaurazione e Unità nazionale*, in *Architettura a Milano negli anni dell'Unità. La trasformazione della città. Il restauro dei monumenti*, a cura di M. Grandi, Milano 2012, pp. 85-108.

D'Amia 2014

G. D'Amia, *La decorazione in terracotta nell'architettura milanese dell'Ottocento tra suggestioni bramantesche e istanze patriottiche*, in *Architettura dell'Eclettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli, pp. 151-89.

D'Amia 2020

G. D'Amia, *La commissione d'Ornato a Milano tra ortodossia classicista e cultura prospettica*, "Territorio", LCIII, 2020, pp. 156-165.

D'Amia 2021

G. D'Amia, *La riscoperta dello stile bramantesco tra istanze storiografiche e prospettive progettuali*, "MDCCC-1800", 10, 2021, pp. 75-85.

D'Amia 2023

G. D'Amia, *La 'riscoperta' di Vignola nell'opera di Lebas e Debret, tra documentazione e patrimonializzazione*, "Studi e ricerche di storia dell'architettura", VI, 12, 2023, pp. 48-63.

D'Enfert 2003

R. D'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris 2003.

Dal Co 1973

F. Dal Co, *Dai parchi alla regione. L'ideologia progressista e la riforma della città americana*, in G. Ciucci *et al.*, *La città americana dalla guerra civile al "New Deal"*, Roma-Bari 1973, pp. 149-319.

Dami 1914

L. Dami, *La mostra di disegni di Bramante agli Uffizi*, "Rassegna d'Arte", XIV, 3, 1914, pp. 53-56.

Damiani Cabrini 2010

L. Damiani Cabrini, *25. Vico Morcote Santi Fedele e Simone*, in *Rinascimento* 2010, pp. 177-179.

Damiani Cabrini 2013

L. Damiani Cabrini, *Un lago di pietre e marmi. Apporti "ceresiani" alla scultura rinascimentale lombarda*, in *Una scultura di Tommaso Rodari*, a cura di C. Naldi, Lugano 2013, pp. 23-35.

Datrino 2015

M. Datrino, *Un antiquario al Kremlino*, Ivrea 2015.

De Carli 1989
C. De Carli, *Emilio Alemagna: opere neogotiche*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1989, II, pp. 195-205.
De Carli 1991
C. De Carli, *L'edilizia residenziale. I quartieri borghesi e popolari*, in *Milano nell'Unità Nazionale*, [I] *1860-1898*, a cura di G. Rumi, A.C. Buratti, A. Cova, Milano 1991, pp. 229-255.
De Castro 1865
[G. De Castro], *Dell'industria delle terre cotte in Italia e segnatamente in Lombardia*, "Il Politecnico", XXIV, 105, 1865, pp. 282-297.
De Fusco 1980
R. De Fusco, *L'architettura dell'Ottocento,* Torino 1980.
De Luca 2012
M. De Luca, *Il governo delle cose ecclesiastiche in età ludoviciana. La creazione di una commissione ad hoc: i Deputati "super rebus beneficialibus"*, in *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, a cura di M.N. Covini, M. Della Misericordia, A. Gamberini, F. Somaini, Roma 2012, pp. 347-367.
De Palma 2015
I. De Palma, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate e Legnano*, "Arte Lombarda", 173-174, 1-2, 2015, pp. 173-183.
De Palma 2017
I. De Palma, *Gli affreschi di Ernesto Rusca. Una decorazione eclettica di inizio Novecento*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, "Arte e Cultura", II, 6-7, 2017, pp. 266-281.
De Palma 2018-2019
I. De Palma, *Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano,* in *Punti di vista sulla Sala delle Asse. Ricerche particolari e studi di contesto*, a cura di C. Salsi, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLIV, 40, 2018-2019, pp. 153-185.
De Stefani 1995
L. De Stefani, *Santa Maria Delle Grazie (1860-1900)*, in *Milano restaurata. Il monumento e il suo doppio*, a cura di G. Guarisco, Firenze 1995, pp. 106-108.
De Stefani 2014
L. De Stefani, *Francesco Durelli, Carlo Cattaneo e il pensiero sul restauro*, in *Disegni e vedute della Certosa di Pavia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. Lodi, Pavia 2014, pp. 63-69.
De Thézy 1980
M. De Thézy, *Charles Marville et Haussmann*, "Monuments historiques. Photographie et architecture", 110, 1980, pp. 13-17.
Delalain 1876
J. Delalain, *Ambroise-Firmin Didot. 1790-1876*, "Journal général de l'imprimerie et de la librairie", 11 marzo 1876.
Delannoy 2017
F.J. Delannoy, *Voyage en Italie (mars 1780-décembre 1782)*, testo commentato da A. Jacques e L. Vallet Mascoli, 3 voll., Napoli 2017.
Della Torre 1989
S. Della Torre, *Architetto e ingegnere: Luigi Tatti (1808-1881)*, Milano 1989.
Della Torre 1991
S. Della Torre, *La «nuova Milano monumentale»*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 69-83.
Dentoni Litta 1992
A. Dentoni Litta, *Archivio Turati. Inventario*, Roma 1992.
Dester 2019
E. Dester, *Due proposte di committenza per i soffitti cremonesi staccato da Stefano Bardini*, in Stefano Bardini 2019, pp. 141-150.
Dester 2021
E. Dester, *«Così non si va avanti». Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLI, 45, 2021, pp. 13-32.
Dezzi Bardeschi 2003
M. Dezzi Bardeschi, *1839. Del restauro architettonico secondo Carlo Cattaneo*, in *Da "Il Politecnico" di Cattaneo al Politecnico di Brioschi,* atti del convegno (Milano, 20 febbraio 2002), a cura di A. Galbani e A. Silvestri, Milano 2003, pp. 151-167.
Di Biagi 1998
P. Di Biagi, *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, in *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, a cura di P. Di Biagi, Roma 1998, pp. 25-72.
Di Biase 2014
C. di Biase, *"La resurrezione del Gran Monumento". Beltrami e l'invenzione del Castello Sforzesco*, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 120-141.
Di Marco 2008
S. Di Marco, *Frederick Stibbert 1838-1906. Vita di un collezionista*, Torino 2008.
Di Marco 2011
S. Di Marco, *Frederick Stibbert e la sua casa-museo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 109-117.
Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo 1903
Diario Guida della Città e Provincia di Bergamo, Bergamo 1903.
Digby Wyatt, Waring 1854
M. Digby Wyatt, J.B. Waring, *The Renaissance court in the Crystal Palace*, London 1854.
Dina 1886
A. Dina, *Ludovico il Moro prima della sua venuta al governo*, "Archivio Storico Lombardo", XIII, 4, pp. 737-776.
Dionisotti [1964] 2009
C. Dionisotti, *Girolamo Claricio*, "Studi sul Boccaccio", II, pp. 291-341, ora in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana. 1963-1971*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Roma 2009, pp. 141-171.
Dionisotti [1989] 1998
C. Dionisotti, *Rinascimento e Risorgimento: la questione*

morale, in *Il Rinascimento nell'Ottocento* 1989, pp. 157-169, ora in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma 1998, pp. 263-75.

Dizionario Biografico dei Pittori Bergamaschi 2006
Dizionario Biografico dei Pittori Bergamaschi, a cura di F. Noris, Azzano San Paolo 2006.

Dobson 1850
E. Dobson, *A Rudimentary Treatise on the Manufacture of Bricks and Tiles*, London 1850.

Donati 1936
U. Donati, *Breve storia di artisti ticinesi*, Bellinzona 1936.

Donati 2005
C. Donati, *Tra urgenza politica e memoria storica: la ricomparsa dei ghibellini (e dei guelfi) nell'Italia del primo Settecento*, in *Guelfi e ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. Gentile, Roma 2005, pp. 109-128.

Donetti 2016
D. Donetti, *La fortuna ottocentesca dei Sangallo e le origini della disciplina storiografica*, in *Renaissance italienne* 2015, pp. 123-130.

Dresser 1873
C. Dresser, *Principles of Decorative Art*, London 1873.

Duccio 2003
Duccio. Alle origini della pittura senese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2003.

Due secoli di progetto scenico 1997
Due secoli di progetto scenico. Prospettive d'invenzione 1802-1861, a cura di F. Valli, Milano 1997.

Durant 1986
S. Durant, *Ornament, a Survey of Decoration since 1830*, London 1986.

Durelli, Durelli 1823
F. Durelli, G. Durelli, *La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata con tavole incise dai fratelli G. e F. Durelli*. Milano 1823.

[Durelli] 1839a
[F. Durelli], *Del ristauro di alcuni edifici di Milano*, "Il Politecnico", I, 1, 1839, pp. 58-67.

[Durelli] 1839b
[F. Durelli], *Sulla piazza del duomo di Milano. Osservazioni ad un articolo inserito nel fascicolo d'ottobre degli Annali di Statistica*, "Il Politecnico", I, 10, 1839, pp. 343-356.

Durelli 1841 [1843]
F. Durelli, *Sulle tendenze delle arti nel secolo decimonono. Prelezione al secondo corso d'estetica dell'architetto F. Durelli*, "Il Politecnico", VI, 32, 1841 [ma 1843], pp. 205-218.

Durelli 1842
F. Durelli, *I cinque ordini d'architettura di Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi, disegnati da Giovan Battista Berti*, Milano 1842.

Durrer, Lichtlen 1948
R. Durrer, F. Lichtlen, *Heinrich Angst, erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, britischer Generalkonsul*, Glarus 1948.

Easton 2022
M. Easton, *Fabricating the past at Hammond Castle: Alceo Dossena, art dealers and deception*, "Journal of the history of collections", XXXIV, 2, 2022, pp. 335-349.

Eco 1977
U. Eco, *I castelli incantati*, in Id., *Dalla periferia dell'impero*, Milano 1977, pp. 32-41.

Emerson 1959
R.W. Emerson, *Michel Angelo Buonarroti*, in *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, vol. I 1833-1836*, a cura di S.E. Whicher, R.E. Spiller, W.E. Williams, Cambridge (MA) 1959.

Esposizione 1911
Comitato Regionale Lombardo per l'Esposizione del 1911 in Roma, *La Lombardia ed i suoi monumenti. Il padiglione lombardo a Roma*, Milano 1911.

Estratto 1820
Estratto dei giudizi delle Commissioni straordinarie pei grandi concorsi dell'anno 1820. Architettura, "Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano", 1820, pp. 27-29.

Facchinetti 1998
S. Facchinetti, *Un itinerario tra Rinascimento e revival medievale*, in *San Giacomo Maggiore in Sedrina*, Bergamo 1998, pp. 30-50.

Fargeot-Boll, Torresani 2009
C. Fargeot-Boll, G. Torresani, *La porta Stanga. Un viaggio da Cremona al Louvre, dal XV al XIX secolo*, Cremona 2009.

Farulli 1993
L. Farulli, *Prefazione* a J. Burckhardt, *Le meraviglie del Ticino*, Locarno 1993, pp. 5-18.

Fatuzzo 2017
S. Fatuzzo, *Qualche nota sui palazzi di Eliseo e Tommaso Raimondi a Cremona e sulla Centauromachia del Museo Ala Ponzone*, "Arte Lombarda", 3, 2017, pp. 5-14.

Fergonzi 1997
F. Fergonzi, *I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'Ottocento*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, "Quaderni di Brera", 8, Firenze 1997, pp. 193-203.

Fergusson 1948
W.K. Fergusson, *The Renaissance in historical thought, five centuries of interpretation*, Boston 1948.

Fermini 1935
A. Fermini, *La cappella dei Pozzobonello*, "Milano. Rivista mensile del Comune", LI, 6, 1935, pp. 302-306.

Ferrari 1791
P. Ferrari, *La morte di Ludovico Sforza detto il Moro. Tragedia adorna di varj spettacoli*, Pescia 1791.

Ferrari 1892
[A.F.] A. Ferrari, *Villa Sessa. Cremella (Brianza), Arch. C. Arpesani*, "L'Edilizia Moderna", I, 9, 1892, pp. 1-4, tav. XXXIX.

Ferrari, L'Occaso 2003
D. Ferrari, S. L'Occaso, *«Inventario dei monumenti storici e degli oggetti d'arte nella città di Mantova (1880)»*, in *La*

dimora Guidi di Bagno, Palazzo del Governo, a cura di U. Bazzotti e D. Ferrari, Mantova 2003, pp. 188-215.

Ferrario 1843
G. Ferrario, *Memorie per servire alla Storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'impero romano fino ai nostri giorni*, Milano 1843.

Ferretti 1987
M. Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del Museo, il suo demiurgo*, in *Il Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di R. Grandi, Bologna 1987, pp. 9-25.

Ferrini 1929
G. Ferrini, *Il restauro di Palazzo Marino*, "Milano. Rivista mensile del Comune", XLV, 5, 1929, pp. 265-269.

Fileti Mazza 2010
M. Fileti Mazza, *Luigi Scotti e il primo catalogo ottocentesco dei disegni della Galleria mediceo-lorenese*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, II, 2, 2010, pp. 555-572.

Fileti Mazza 2014
M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze 2014.

Filippini 1919
E. Filippini, *Giovanni Campiglio e i suoi scritti editi e inediti*, "Archivio Storico Lombardo", XLVI, 1919, pp. 507-563.

Filippini 1922
E. Filippini, *Ancora della parentela e della patria del letterato Giovanni Campiglio*, "Archivio Storico Lombardo", XLIX, 1922, pp. 200-202.

Filippini 1936
E. Filippini, *Giuseppe Piermarini nella vita e nelle opere*, Foligno 1936.

Fiorani 1993a
F. Fiorani, ad vocem *Durelli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Roma 1993, pp. 185-187.

Fiorani 1993b
F. Fiorani, ad vocem *Durelli, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Roma 1993, pp. 187-188.

Fiorio 1990
M.T. Fiorio, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990.

Fiorio 2014
M.T. Fiorio, *Il monumento di Gaston de Foix*, in *La scultura lapidea* 2012-2015, III (2014), pp. 193-227.

Firmin-Didot 1875
A. Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*, Paris 1875.

Foletti 1996
G. Foletti, *Metodologie di restauro negli edifici sacri del Canton Ticino*, in *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 1996), a cura di L. Damiani Cabrini, Milano 1996, pp. 81-92.

Foletti 2005
G. Foletti, *Giocondo Albertolli e il Canton Ticino*, in *Il trionfo dell'ornato* 2005, pp. 44-45.

Fontana 2021
P. Fontana, ad vocem *Chiesa, Francesco*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/010148/2021-05-26).

Forcella 1889-1893
V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, 12 voll., Milano 1889-1893.

Formenti 1893-1895
C. Formenti, *La pratica del fabbricare*, 2 voll., Milano 1895.

Fortunato 2016
V. Fortunato, *La cascina Pozzobonelli: indagini sulla proprietà e gli interventi architettonici*, in *Bramante* 2016, pp. 64-70.

Fowke 1858
F. Fowke, *A Description of the Building at South Kensington Erected to Receive the Sheepshanks Collection of Pictures*, London 1858.

Fraccaroli 2008
E. Fraccaroli, *Fra pubblico bene e privata utilità. Il Monte di pietà di Milano dagli ordini del 1635 all'età napoleonica*, Bologna 2008.

Frampton, Bergossi 2008
K. Frampton, R. Bergossi, *Rino Tami. Opera completa*, Mendrisio 2008.

Franceschi 2002
F. Franceschi, *La storiografia economica sul Rinascimento e le sue metamorfosi: qualche riflessione*, in *The Italian Renaissance* 2002, pp. 153-172.

Francesco Malaguzzi Valeri 2014
Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela, atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta e G.C. Sciolla, Milano 2014.

A.E. Frangar 1919
A.E. Frangar, *Fasti del passato. La villa di Mirabello*, in "Città di Milano", XXXV, 8, pp. 343-344.

Frank 2001
I. Frank, *Das köperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl*, in *Die Rhetorik des Ornaments,* a cura di I. Frank e F. Hartung, München 2001, pp. 77-99.

Franscini 1827
S. Franscini, *Statistica della Svizzera*, Lugano 1827.

Franscini 1837
S. Franscini, *La Svizzera Italiana*, Lugano 1837.

Franz Theodor Kugler 2010
Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, a cura di M. Espagne, B. Savoy, C. Trautmann-Waller, Berlin 2010.

Frigerio 2016
P. Frigerio, *La "schola" e il santuario della Pietà di Cannobio*, Cannobio 2016.

Frisiani 1839
A. Frisiani, *Rivista delle sale di Pittura e Scultura nell'I.R. Accademia di Brera*, "La Moda", IV, 39, 16 maggio 1839, pp. 153-156.

Frisiani 1840
A. Frisiani, *Esposizione delle opere di pittura e sculture nelle Gallerie dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano*, "La Moda", V, 41, 21 maggio 1840, pp. 161-164.
Frizzoni 1891
G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano 1891.
Frizzoni 1892
G. Frizzoni, *La ripulitura dell'affresco di Ambrogio Borgognone in San Simpliciano a Milano*, "Arte e storia", XI, 17, 1892, pp. 134-135.
Froissart 2015
R. Froissart, *Recueils d'ornements au XIX^e siècle: avatars d'un genre épuisé?,* in *Ornements: chefs-d'œuvre de la collection Jacques Doucet*, catalogo della mostra (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, 3 ottobre-31 dicembre 2014), a cura di L. Fléjou e M. Decrossas, Paris 2015, pp. 274-287.
Frommel 1994
C.L. Frommel, *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function*, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, a cura di C.L. Frommel e N. Adams, *Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, Cambridge-London 1994, pp. 1-60.
Frommel 2010
S. Frommel, *La restitution de la villa Madame par Percier et Fontaine: une méthode scientifique contre l'imagination*, "Monumental", 1, 2010, pp. 66-67.
Frommel 2017
S. Frommel, *Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana*, in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791*, a cura di S. Frommel e J.-P. Garric, Roma 2017, pp. 13-40.
Fumagalli 1826a
I. Fumagalli, *Prospetto delle lettere, arti e scienze nell'Italia premesso in forma di proemio all'anno XI – Architettura*, "Biblioteca italiana", 41, febbraio 1826, pp. 124-126.
Fumagalli 1826b
I. Fumagalli, *Discorso del signor Ignazio Fumagalli, vicesegretario dell'I.R. Accademia*, "Atti dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano", 1826, pp. 5-28.
Fumagalli 1836
I. Fumagalli, *Elogio di Giuseppe Levati*, "Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano", 81, 1836, pp. 5-27.
Fumagalli 1838
I. Fumagalli, *Discorso del signor Ignazio Fumagalli, f.f. di professore segretario dell'I.R. Accademia*, "Atti dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Milano", 1838, pp. 5-24.
Fumagalli Romario 2013
G. Fumagalli Romario, *Gli antenati dei sei fratelli Fumagalli Romario*, 3 voll., Parma 2013.
Fumagalli, Sant'Ambrogio, Beltrami 1891-1892
C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di Storia ed Arte nel suburbio e nella città di Milano,* 3 voll., Milano 1891-1892.
Füsslin 1774
J.C. Füsslin [«Füeßlins»], *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, IV, Zürich 1774.
G.B. 1861
G.B., *Nuova aula dei Deputati*, "Mondo illustrato", IV, 8, 1861, pp. 120-122.
Gabler 1995
J.M. Gabler, *Passions. The Wines and Travels of Thomas Jefferson*, Baltimore 1995.
Gabussi 1843
V. Gabussi, *Lodovico il Moro. Romanza per voce di soprano con accompagnamento di piano forte*, Milano 1843.
Gadda [Lucchini] 2004[4]
C.E. Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di G. Lucchini, 2004.
Galimberti 1998
P. Galimberti, *Il testamento e la Biblioteca di Ambrogio Griffi medico milanese protonotaio apostolico e consigliere sforzesco*, "AEVUM", 82, 1998, pp. 447-483.
Galimberti Faussone di Germagnano 1996
E. Galimberti Faussone di Germagnano, *Il Castello: genesi e diacronia degli interventi*, in E. Galimberti Faussone di Germagnano, B. Solazzi, Simona Staffico, *Grazzano Visconti. Borgo Castello Parco*, s.l. 1996, pp. 77-84.
Gallet, Hardlizka 1787
S. Gallet, G. Hardlizka, *Ludovico il Moro. Ballo eroico pantomimico*, Torino 1787.
Galli 2021
L. Galli, *Un recupero insperato: lo stemma di Lodovico Pogliaghi per il Museo Poldi Pezzoli*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 4, 2021, pp. 377-382.
Galli, Monferrini 2012
A.E. Galli, S. Monferrini, *I Borromeo d'Angera. Collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano 2012.
Galli, Monferrini 2023
A.E. Galli, S. Monferrini, *La "Galleria dei ritratti" come strumento di comunicazione sociale nella Lombardia spagnola*, in *Sobre historia moderna: analisis, comparaciones y cruce de perspectivas*, a cura M.L. González Mezquita, Buenos Aires 2023, pp. 246-269.
Gallo 2000
P. Gallo, *«Milano tecnica»: un libro per un progetto di città*, in *Milano 1848-1898* 2000, I, pp. 77-96.
Gallori 2006
C.T. Gallori, *L'*Imago Pietatis *e gli istituti di carità: problemi di iconografia*, "Acme", LIX, 1, 2006, pp. 75-125.
Gallori 2023
C.T. Gallori, *Immagini a stampa nel ducato di Milano sotto Francesco II Sforza (1521-1535)*, in *La battaglia della Bicocca del 27 aprile 1522 e Milano dell'epoca di Francesco II*, atti del convegno (Milano, 27 aprile 2022), a cura di E. Ruspini e N. Vismara, Milano 2023, pp. 125-147.
Galzerani 1839
G. Galzerani, *L'ultimo Visconti e il primo Sforza, ovvero Milano alla metà del secolo XV. Azione mimica*, Milano 1839.
Ganz 2012
P. Ganz, ad vocem *Burckhardt, Jacob*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011647/2012-03-12/).

Gardini 2010
N. Gardini, *Rinascimento*, Torino 2010.
Gargiulo 2019
M.G. Gargiulo, *Un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona*, in *"Oltre Longhi". Ai confini dell'arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo e M. Panarello, Roccagloriosa 2019, pp. 385-391.
Garric 2004
J.-P. Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Sprimont 2004.
Garzia 1798
U. Garzia, *Il Bruto milanese, ossia La congiura contro Galeazzo Maria Visconti*, Milano 1798, pp. 10-36.
Gaslini 1926
D. Gaslini, *Nel 700° anno dalla morte di S. Francesco d'Assisi*, Milano 1926.
Gaslini 1927
D. Gaslini, *Il Monte di Pietà di Milano nel quinquennio 1923-1927*, Milano 1927.
Gatti Perer 1980
M.L. Gatti Perer, *Documenti per una storia del restauro architettonico. La chiesa di S. Maria Incoronata dal 1827 al 1930*, "Arte Lombarda", 53-54, 1980, pp. 134-141.
Gauthier 1818-1832
M.P. Gauthier, *Les plus beaux* édifices *de la ville de Gênes et de ses environs*, 2 voll., Paris 1818-1832.
Germann 2009
G. Germann, *Aux origines du patrimoine bâti*, Gollion 2009.
Gerosa Brichetto, Leondi 1984
G. Gerosa Bricchetto, S. Leondi, *San Carlo. I Borromeo a Peschiera nel Cinquecento*, Peschiera Borromeo 1984.
Geymüller 1890-1891
H. von Geymüller, *The School of Bramante*, "Royal Institute of British Architects Transactions", 7, 1890-1891, pp. 93-142
Ghelardi 1991
M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino 1991.
Ghelardi 2016
M. Ghelardi, *Le stanchezze della modernità. Una biografia intellettuale di Jacob Burckhardt*, Roma 2016.
Ghelardi 2018
M. Ghelardi, *Un lusso per il pensiero. Il Rinascimento italiano di Jacob Burckhardt*, in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 49-64.
Gheroldi 1992
V. Gheroldi, *Una ricerca sui livelli del finito*, in *Romanino in Sant'Antonio a Breno*, Brescia 1992, pp. 77-105.
Ghezzi 2019-2020
A. Ghezzi, *I fratelli Bagatti Valsecchi collezionisti: antiquari e mercanti nell'archivio economale di famiglia*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Padova, relatori G. Tomasella e L. Pini, a.a. 2019-2020.
Ghilardotti 2015
J. Ghilardotti, *La Casa degli Atellani e la Vigna di Leonardo*, Roma 2015.
Ghilardotti 2022
J. Ghilardotti, *Eclettiche manie. Vite e carriere di Piero Portaluppi*, in *Piero Portaluppi*, a cura di P. Maranghi, Milano 2022, pp. 327-357.
Ghiringhelli 2003
G. Ghiringhelli, *Il Ticino nelle vecchie stampe*, Bellinzona 2003.
Giacomelli 2015
L. Giacomelli, *Il Medioevo al Bargello. Il percorso di un'idea tra storia, collezioni e allestimenti*, in *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 20 marzo-21 giugno 2015), a cura di B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2015, pp. 26-39.
Giani 2019
F.M. Giani, *Coryat, Pighius, Giovannini e l'«Itinerarium Italiae totius»: quattro descrizioni forestiere di Milano tra XVI e XVII secolo*, "Acme", LXXII, 2, 2019, pp. 63-105.
Giannini 1823
G.B. Giannini, *Ludovico Sforza detto il Moro. Ballo tragico in cinque atti*, Torino 1823, pp. 71-79.
Giannini 1825
G.B. Giannini, *Carlo VIII re di Francia in Pavia. Ballo tragico in cinque atti*, Bergamo 1825.
Giannini 2002
C. Giannini, *L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e mercanti*, Bergamo 2002.
Giannini 2013
C. Giannini, *Attilio Steffanoni (1881-1947): biografia di un collezionista restauratore*, in *La cultura del restauro*, a cura di M.B. Failla, S. Adina Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 595-605.
Gigli Marchetti 1992
A. Gigli Marchetti, *Hoepli: un libraio, un editore, una città*, Milano 1992.
Gilardoni 1979
V. Gilardoni, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Volume II. L'Alto Verbano I. Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, Bern-Basel 1979.
Gillin 2017
E. Gillin, *The Victorian Palace of Science: Scientific Knowledge and the Building of the Houses of Parliament*, Cambridge 2017.
Ginex, Selvafolta 2003
G. Ginex, O. Selvafolta, *Il Cimitero Monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2003.
Gioeni 1995
L. Gioeni, *L'affaire Mengoni. Piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano 1995
Giordano 1988
L. Giordano, *"Dilectissima tellus". Ville del Quattrocento tra Po e Ticino*, "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", LXXXVIII, 1988, pp. 145-295.
Giordano 2014
L. Giordano, *Dai Bramanti a Bramante. Traccia per il percorso della storiografia lombarda nella prima metà*

dell'Ottocento, "Annali di architettura", XXVI, 2014, pp. 95-106.

Giordano 2019
L. Giordano, *Ancora sulle ville lombarde del primo Rinascimento*, "Opvs Incertvm", V, 2019, pp. 40-49.

Giovanelli, Repishti 2020
L. Giovanelli, F. Repishti, *Architetti senza architetture*, Milano 2020.

Giovanni Migliara 2019
Giovanni Migliara. Viaggio in Italia, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi-Ometto, 28 febbraio-16 giugno 2019), a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo 2019.

Giovannoni 1914
G. Giovannoni, *Il palazzo dei tribunali del Bramente in un disegno di fra Giocondo*. «Bollettino d'Arte», a. VIII, vol. VI, pp. 185-195.

Giovio 1549[a]
P. Giovio, *Vitae duodecim Vicecomitum Mediolani principum*, Lutetiae (Paris), ex officina Rob. Stephani (Robert Estienne), 1549.

Giovio 1549b
P. Giovio, *Le vite de i dodici Visconti prencipi di Milano tradotte per messer Lodouico Domenichi*, Venetia, Gabriel Giolito Di Ferrari, 1549.

Giovio 1784
G.B. Giovio, *Gli uomini della comasca diocesi antichi, e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri. Dizionario ragionato*, Modena 1784.

Girelli 2023
F. Girelli, *Giovanni di Balduccio e il sepolcro di Azzone Visconti*, in *Le residenze viscontee da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca*, a cura di S. Romano e M. Rossi, Cinisello Balsamo, pp. 134-143.

Girondi 2004
G. Girondi, *Palazzo Bonatti in Mantova*, Mantova 2004.

Girouard 1977
M. Girouard, *Sweetness and Light. The 'Queen Anne' Movement 1860-1900*, Oxford 1977.

Giuliani, Sacchi 1998
M. Giuliani, R. Sacchi, *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta"*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998, pp. 323-335.

Giussani 2001
A. Giussani, *Baroffio Bruni Antonio di Giuseppe*, in *Arte in Ticino* 2001, pp. 414-415.

Gobbi, Sica 1987
G. Gobbi, P. Sica, *Charles Edouard Jeanneret a Firenze nel 1907: assenze e presenze*, in *Le Corbusier* 1987, pp. 27-50.

Gondi 2013
Gondi: una dinastia fiorentina e il suo palazzo, a cura di G. Morolli e P. Fiumi, Firenze 2013.

Goodsell 2001
C.T. Goodsell, *The American Statehouse. Interpreting Democracy's Temples*, Lawrence 2001.

Goody 2010
J. Goody, *Rinascimenti. Uno o molti? L'europa, il mondo arabo, l'india e la Cina alle origini dell'età moderna*, Roma 2010.

Gorrini, Robino 2019
M.E. Gorrini, M.T.A. Robino, *Manufatti in marmo di Candoglia a Ticinum e nel suo territorio in epoca romana: vecchi dati e nuove acquisizioni*, in *Le vie della Pietra. Estrazione e diffusione delle pietre da opera alpine dall'età romana all'età moderna*, atti del convegno (Montorfano, 28-29 ottobre 2017), Mergozzo 2019, pp. 71-84.

Gossman 2002
L. Gossman, *Burckhardt in the Twentieth Century. Sketch of a Rezeptionsgeschicte*, in *Burckhardt* 2002, pp. 17-40.

Gozzoli 1975
M.C. Gozzoli, *La scuola di prospettiva*, in *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975), Milano 1975, pp. 156-163.

Gozzoli, Rosci 1975
M.C. Gozzoli, M. Rosci, *Il Volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Vedute e paesaggi 1800-1859*, Milano 1975.

Grandjean de Montigny 1806-1815
A.H.V. Grandjean de Montigny, A. Famin, *Architecture toscane ou palais, maisons et autres* édifices *de la Toscane mesurés et dessinés par A. Grandjean de Montigny et A. Famin architectes,* Paris 1806-1815.

Grassi, Mezzanotte 1982
L. Grassi, G. Mezzanotte, *Teoria e riforme nell'età teresiana: riflessi sulla città*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi, 3 voll., Bologna 1982, II, pp. 545-578.

Gresleri 1984
G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Venezia 1984.

Griener 2008
P. Griener, *Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850)*, in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX[e] siècle*, atti del convegno (Parigi, 2-5 giugno 2004), a cura di R. Recht *et al.*, Paris 2008, pp. 167-185.

Grisoni 2008
M.M. Grisoni, *Carlo Ermes Visconti: tra privato collezionismo e tutela dei monumenti patri*, "Rivista della Società Storica Varesina", XXV, 2008, pp. 117-158.

Grisoni 2013
M.M. Grisoni, *La tutela istituzionale nel Circondario di Gallarate: il contributo di Ercole Ferrario alla compilazione del Catalogo dei monumenti ed oggetti d'antichità e belle arti (1878)*, "Rassegna gallaratese di storia e d'arte", 133, 2013, pp. 182-211.

Grisoni 2014
M.M. Grisoni, *Il castello di Somma Lombardo. La stagione di Carlo Ermes Visconti (1834-1911)*, in *I Visconti: residenze e territorio. Conoscere per tutelare e valorizzare*

il paesaggio storico, a cura di M.M. Grisoni, Livorno 2014, pp. 79-87.

Grisoni 2015
M.M. Grisoni, *Modernità del progetto, dialogo con la storia. Architettura di Alessandro Minali*, "Territorio", 75, 2015, pp. 138-147

Grisoni 2016
M.M. Grisoni, *Il castello di Somma. Appunti tra architettura e restauri*, in *Il Ducale. La bandiera della Lombardia*, atti del convegno (Somma Lombardo, 18 aprile 2015), Varese 2016, pp. 104-116

Gritti 2018
J. Gritti, *«Al modo che s'usa oggi dì in Firenze, all'antica»: il palazzo di Cosimo Medici a Milano*, "Annali di Architettura", XXX, 2018, pp. 21-44.

Gritti 2019
J. Gritti, *Mirabello: la villa di Pigello e Acerrito Portinari a Milano*, "Opvs incertvm", V, 2019, pp. 50-61.

Gruner 1845
L. Gruner, *The Decorations of the Garden Pavilion in the grounds of Buckingham Palace*, London 1845.

Gruner 1850
L. Gruner, *Specimens of ornamental art selected from the best models of the classical epochs*, London 1850.

Gruner 1867
L. Gruner, *The terra-cotta architecture of North Italy (XI-Ith-XVth centuries): pourtrayed* [sic] *as examples for imitation in other countries*, London 1867.

Guida alle sale 1823
Guida alle sale della Pinacoteca e dei concorsi dell'I.R. Palazzo di Brera, Milano 1823.

Guidetti 1982
A. Guidetti, *Piero Compostella*, in P. Compostella, *Anselmo da Bovisio. Dramma sacro in tre quadri*, Milano 1982, pp. 7-10.

Guidini 1909
A. Guidini, *Bellezze naturali ed artistiche*, in *Album delle bellezze naturali ed artistiche del Cantone Ticino: con speciale riguardo all'Architettura ed alle Opere Forestali, mezzi di comunicazione, Opere Idrauliche, Idroelettriche e sviluppo industriale*, Bellinzona 1909, pp. 369-394.

Guidini 1915
A. Guidini, *La cattedrale di San Lorenzo in Lugano*, Lugano 1915.

Guidolin 2014
G. Guidolin, *I Verri e il teatro. Traduzioni, tentativi e riflessioni sui generi drammatici del Settecento*, "Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze", LXI, 2, 2014, pp. 73-87.

H 1879
H., *L'Albo dell'Architetto, per Tito Vespasiano Paravicini, 1° e 2° serie, 1873-77. Milano, Litografia Ronchi*, "Archivio Storico Lombardo", VI, 1879, pp. 212-213.

Hamlin 1896
A.D.F. Hamlin, *A Text-book of the History of Architecture*, New York-London-Bombay 1896.

Hamlin 1955
T. Hamlin, *Benjamin Henry Latrobe*, New York 1955.

Handbook 1858
Handbook for travellers in Northern Italy, London 1858.

Hartman 2019
J. Hartman, *Dictator's Dreamscape. How Architecture and Vision Built Machado's Cuba and Invented Modern Havana*, Pittsburgh 2019.

Haskell 1993
F. Haskell, *Le immagini della storia*, Torino 1993.

Hinojosa 2009
L.W. Hinojosa, *The Renaissance, English Cultural Nationalism, and Modernism, 1860-1920*, New York 2009, pp. 45-61.

Hirth 1880
G. Hirth, *Das Deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1880.

Hitchcock, Seale 1976
H.R. Hitchcock, W. Seale, *Temples of Democracy. The State Capitols of the* USA, New York-London 1976.

Hope 2005
R.H. Hope, *The United States Capitol. Its Architecture and Decoration*, New York-London 2005.

Horak 2021
M. Horak, *Alceo Dossena a Parma (1808-1915)*, in *Il falso nell'arte* 2021, pp. 24-37.

Howard 2022
J.M. Howard, *Thomas Jefferson and University of Virginia. Maintaining the Vision*, "Virginia Cavalcade. The quarterly illustrated magazine of Virginia history and culture", 51, 1, 2022, pp. 36-47.

Huber 2008
R. Huber, ad vocem *Motta, Emilio*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/010142/2008-05-23/).

Hulme 1894
F.E. Hulme, *The Birth and development of ornament*, London 1894.

I Campi 1985
I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, Vecchio Ospedale, Museo Civico, Sala Manfredini, 27 aprile-28 luglio 1985), a cura di M. Gregori e C. Pirovano, Milano 1985.

I freschi di casa Colleoni 1889
I freschi di casa Colleoni in alta città, "Gazzetta provinciale di Bergamo", XVIII, 150, 28 giugno 1889.

I manoscritti visconteo-sforzeschi 2015
I manoscritti visconteo-sforzeschi di don Carlo Trivulzio. Una pagina illustre di collezionismo librario nella Milano del Settecento, guida alla mostra (Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 20 marzo-3 maggio 2015), a cura di I. Fiorentini e M. Pontone, Milano 2015.

I restauri di Palazzo Marino 1927
I restauri di Palazzo Marino e la sistemazione degli Uffici comunali, "Corriere della Sera", LII, 171, 20 luglio 1927, p. 4.

I Visconti di Modrone 2014
I Visconti di Modrone: nobiltà e modernità a Milano (seco-

li XIX-XX), a cura di G. Fumi, Milano 2014.

Iacobelli 2004
A. Iacobelli, *L'altra congiura. Ipotesi di lettura di un inedito verriano: il "Galeazzo Maria Sforza"*, "Studi e problemi di critica testuale", 1, 2004, pp. 121-148.

Iacobelli 2005
A. Iacobelli, *La scrittura tragica di Alessandro Verri*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari 2005, pp. 267-283.

Il convento 1922
Il convento delle dame vergini alla Vettabbia, con testi di A. Annoni, U. Brusconi, Milano 1922.

Il falso nell'arte 2021
Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 3 ottobre 2021-9 gennaio 2022), a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma 2021.

Il Medioevo al passato e al presente 2004
Il Medioevo al passato e al presente. Arti e storia nel Medioevo. IV, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004.

Il Museo della Certosa di Pavia 1992
Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale, a cura di B. Fabjan e P. Marani, Firenze 1992.

Il portale 2009
Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, 9 maggio-28 giugno 2009), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2009.

Il Rinascimento nell'Ottocento 1989
Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania / Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland, a cura di A. Buck e C. Vasoli, Bologna-Berlin 1989.

Il teatro a Milano 2008
Il teatro a Milano nel Settecento. I contesti, a cura di A. Cascetta e G. Zanlonghi, Milano 2008.

Il tesoro dei poveri 2001
Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano, a cura di M. Bascapé, P. Galimberti, S. Rebora, Cinisello Balsamo 2001.

Il trionfo dell'ornato 2005
Il trionfo dell'ornato. Giocondo Albertolli (1742-1839), catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 16 settembre-27 novembre 2005), a cura di E. Colle e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2005.

Il Villino Hoepli 1896
Il villino Hoepli, "L'Edilizia Moderna", V, 5, maggio 1896, pp. 33-34.

Imprenditori e cultura 1999
Imprenditori e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926, a cura di G. Ginex e S. Rebora, Cinisello Balsamo 1999.

Inaugurazione delle nuove sale 1933
Inaugurazione delle nuove sale a Palazzo Marino, "Milano. Rivista mensile del Comune", XLIX, 5, 1933, p. 940.

Individuus 1896
Individuus, *Cronaca cittadina. Edilizia ed arte,* "Il Monitore Tecnico", II, 20 maggio 1896, pp. 81-82.

Irish 1999
S. Irish, *Cass Gilbert, architect. Modern Traditionalist*, New York 1999.

Isella [1975] 1984
D. Isella, *Milano capitale nelle vedute di G. Galliari*, già in *Introduzione* a *Milano capitale nelle vedute di Gasparo Galliari dedicate ad Amalia di Beauharnais viceregina d'Italia*, a cura di D. Isella, Milano 1975, ora in Isella 1984, pp. 103-120.

Isella 1984
D. Isella, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino 1984.

Istituto delle Marcelline 1907
Istituto delle Marcelline in Milano, "L'Edilizia Moderna", XVI, 8, 1907, pp. 49-50, tav. XXXIX-XLI.

Jefferson e Palladio 2015
Jefferson e Palladio. Come costruire un mondo nuovo, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 19 settembre 2015-28 marzo 2016), a cura di G. Beltramini e F. Lenzo, Milano 2015.

Jones 1856
O. Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, London 1856.

Jones 1865
O. Jones, *Grammaire de l'Ornement: illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris 1865.

Jullien 2018
F. Jullien, *L'identità culturale non esiste. Ma noi difendiamo le risorse di una cultura*, Torino 2018.

Kannès 1983
G. Kannès, *Corinto Corinti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 73-75.

Karge 2013
H. Karge, *Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Frank Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper*, "Journal of Art Historiography", 9, 2013, pp. 1-26.

Karge 2015
H. Karge, *Renaissance: mutations d'un concept et invention d'un style dans la première moitié du siècle en France et en Allemagne*, in *Renaissance italienne* 2015, pp. 35-54.

Kathrens 2005
M.C. Kathrens, *Great Houses of New York 1880-1930*, New York 2005.

Kenworthy-Browne 2006
J. Kenworthy-Browne, *Plaster cast for the Crystal Palace, Sydenham*, "Sculpture Journal", XV, 2, 2006, pp. 173-198.

Kerr 1863
R. Kerr, *On Artificial Stone*, "Papers Read at the Royal Institute of British Architects", session 1862-1863, London 1863, pp. 141-159.

Kliemann 1993
J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle*

dimore italiane dal Quattrocento al Seicento, Cinisello Balsamo 1993.

Kluzer, Comincini 1997
A. Kluzer, M. Comincini, *Ville del Naviglio Grande*, Abbiategrasso 1997.

Kluzer 2001
A. Kluzer, *Il palazzo Archinto in via Olmetto*, in *Il tesoro dei poveri* 2001, pp. 36-40.

L'architettura 1902
L'architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia, in «L'Edilizia Moderna», XI, 2-3, pp. 5-14

L'Archivio fotografico 2022
S. Baiocco, S. D'Italia, J. Tanzi, *L'Archivio fotografico di Lorenzo Rovere ai Musei Civici di Torino. Casi di studio per la pittura piemontese tra Medioevo e Rinascimento*, Savigliano 2022.

L'edicola funeraria Morandi 1902
L'edicola funeraria Morandi nel cimitero Monumentale di Milano, "L'Edilizia Moderna", XI, 12, 1902, p. 63, tavv. LVIII, LIX.

L'esposizione illustrata 1906
L'esposizione illustrata di Milano del 1906. Giornale ufficiale del Comitato esecutivo, Milano 1906.

L'incanto dell'affresco 2014
L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, 2 voll., Milano 2014.

L'ingegneria, le arti e le industrie 1884
L'ingegneria, le arti e le industrie all'esposizione nazionale del 1884. Divisione I. Belle Arti. Catalogo Ufficiale, Torino 1884.

L'ingegneria, le arti e le industrie 1893
L'ingegneria le arti e le industrie alla esposizione generale italiana in Torino 1884. Rivista tecnica, a cura di G. Sacheri *et al.*, Torino 1893.

La Bicocca 2000
La Bicocca degli Arcimboldi, Milano 2000.

La cappella Bossi 1901
La cappella Bossi nel cimitero di Gallarate, "L'Edilizia Moderna", X, 7, 1901, p. 30, tav. XXXV.

La Casa Bagatti Valsecchi 1898
La casa Bagatti Valsecchi al n. 7 della via S. Spirito in Milano, Milano 1898.

La Casa Bagatti Valsecchi 1994
La Casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare, a cura di R. Pavoni, Firenze 1994.

La Casa Verga in Milano 1902
La casa Verga in Milano, "L'Edilizia Moderna", XI, 4, 1902, pp. 17-18, tavv. XV-XVI.

La corte 1983
La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Otto e Novecento, a cura di C. Mozzarelli e G. Olmi, Roma 1983.

La Guardia 1989
R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989.

La Lombardia 1911
La Lombardia e i suoi monumenti. Inaugurandosi il padiglione Lombardo nella Esposizione del 1911 in Roma, Milano 1911.

La mostra bramantesca 1914
La mostra bramantesca, "Patria e colonie", III, 1914, 6, pp. 460-461.

La nuova casa Masson 1897
La nuova casa Masson sul corso Concordia in Milano, "L'Edilizia Moderna", VI, 1897, 11-12, pp. 78-79, tavv. XL-XLII.

La Pinacoteca 1997-1999
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. La Pinacoteca, a cura di M.T. Fiorio, 3 voll., Milano 1997-1999.

La Renaissance réinventée 2021
La Renaissance réinventée. Historiographie, architecture et arts décoratifs à Lyon aux XIX^e^ et XXe siècles, a cura di P. Dufieux, Rennes 2021.

La scultura lapidea 2012-2015
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. La scultura lapidea, a cura di M.T. Fiorio, 4 voll., Milano 2012-2015.

La SS. Pietà 2022
La SS. Pietà di Cannobio. Storia, devozione e arte a 500 anni dal Miracolo (1522-2022), a cura di E. Poletti Ecclesia, Cannobio 2022.

La vente Mariette 2011
La vente Mariette: le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin, a cura di P. Rosenberg, C.B. Bailey, S.W. Reed, Milano 2011.

La villa Mosterts 1903
La villa Mosterts in Somma Lombardo, "L'Edilizia Moderna", XII, 1903, 7, pp. 45-46, tavv. XXVII-XXX.

La villa Pacchetti 1906
La villa Pacchetti in Ghiffa, "L'Edilizia Moderna", XV, 4, 1906, pp. 24-25, tav. XX.

La virtù 1995
La virtù e la libertà. Ideali e civiltà italiana nella formazione degli Stati Uniti, Torino 1995.

Labarde 1872
J. Labarde, *Histoire des Arts Industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, 3 voll., Paris 1872.

Labbé 2021
M. Labbé, *La philosophie architecturale de Le Corbusier. Construire des normes*, Rennes 2021.

Labrusse 2016
R. Labrusse, *Grammars of Ornament: Dematerialization and Embodiment from Owen Jones to Paul Klee*, in *Histories of Ornament*, a cura di G. Necipoğlu e A. Payne, Princeton-Oxford 2016, pp. 320-333.

Labrusse 2018
R. Labrusse, *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*. Paris 2018.

Laghi 1900
P. Laghi, *Le glorie artistiche del Cantone Ticino*, Lugano 1900.

Lamb 1999
J. Lamb, *'Scratching the Surface': An Introduction to Sgraf-*

fito and its Conservation in England, "Journal of Architectural Conservation", 5, 1, 1999, pp. 43-58.

Lambiente, Pontiggia 1987-1988
S. Lambiente, L. Pontiggia, *Il tempietto di Moncucco: una ricostruzione ideale?*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, relatore A. Bellini, a. a. 1987-1988.

Lancaster 1952
C. Lancaster, *Italianism in American Architecture before 1860*, "American Quarterly", IV, 2, 1952, pp. 127-148.

Lance 1855
A. Lance, *Notice sur la vie et les travaux de Paul-Marie Le Tarouilly, architecte*, Paris 1855.

Landriani 1827
[P. Landriani], *Del Risorgimento della buona architettura dopo la gottica, del suo secondo decadimento, e nuovo risorgimento, fino al presente*, in G. Ferrario, *Il costume antico e moderno […]. Dell'Europa*, III, 2, Milano 1827, pp. 510-539.

Landriani 1830
[P. Landriani], Recensione a *Histoire de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres architectes du XI siècle jusqu'à la fin du XVIII, accompagnée de la vue du plus remarquable e difice de chacun d'eux, par M. Quatremère de Quincy* (Paris, Jules Renouard, 1830), "Biblioteca Italiana", 57, marzo 1830, pp. 366-369.

Langè 1972
S. Langè, *Milano. Villa Mirabello*, in *Ville della Provincia di Milano*, Milano 1972, pp. 417-419.

Lanzarini, Martinis 2015
O. Lanzarini, R. Martinis, «Questo libro fu di Andrea Palladio». *Il codice Destailleur dell'Ermitage*, Roma 2015.

Larson 2003
P.C. Larson, *Cass Gilbert Abroad. The Young Architect's European Tour*, Afton 2003.

Le Corbusier 1923
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923.

Le Corbusier 1925
Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925.

Le Corbusier 1929-1965
Le Corbusier, *Œuvre complète*, Zürich 1929-1965.

Le Corbusier 1930
Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930.

Le Corbusier 1937a
Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, voyage au pays des timides*, Paris 1937.

Le Corbusier 1937b
Le Corbusier, *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, in *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, atti del convegno (Roma, ottobre 1936), Roma 1937, pp. 16-26.

Le Corbusier 1943
Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des Écoles d'architecture,* in Id., *La Charte d'Athènes*, Paris 1943.

Le Corbusier 1946
Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris 1946.

Le Corbusier 1950
Le Corbusier, *L'urbanisme et le respect du patrimoine artistique*, "Techniques et architecture", 11-12, 1950, pp. 86-89.

Le Corbusier 1987
Le Corbusier, *Voyage d'Orient. Carnets*, Milano-Paris 1987.

Le Corbusier 1987
Le Corbusier. Il viaggio 1907, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 11 aprile-7 giugno 1987), a cura di G. Gresleri, Venezia 1987.

Le Corbusier 1988
Le Corbusier le passé à réaction poétique, catalogo della mostra (Parigi, Hôtel de Sully, 9 dicembre 1987-6 marzo 1988), a cura di P. Saddy e C. Malécot, Paris 1988.

Le Corbusier 2002
Le Corbusier. Choix de lettres. Sélection, introduction et notes par Jean Jenger, Basel-Boston-Berlin 2002.

Le Corbusier 2003
Le Corbusier. Scritti, a cura di R. Tamborrino, Torino 2003.

Le Corbusier une encyclopédie 1987
Le Corbusier une encyclopédie, a cura di J. Lucan, Paris 1987.

Le fabbriche 1840-1864
Le fabbriche più cospicue di Milano, a cura di F. Cassina, Milano 1840-1864.

Le stanze dei tesori 2011
Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011.

Le XIX^e siècle et l'architecture 2010
Le XIXe siècle et l'architecture de la Renaissance, atti del convegno (Tours-Blois, 30 maggio-1° giugno 2007), a cura di F. Lemerle, Y. Pauwels, A. Thomine-Berrada, Paris 2010.

Leech 1893
S.H. Leech, *Recent developments in its manufacture*, "RIBA Journal", IX, 10, 1893, pp. 209-212.

Leonardi 2020
A. Leonardi, *Giovanni Morelli, Giuseppe Mongeri e gli «Inventari» di musei, gallerie e pinacoteche (1870)*, in *Giovanni Morelli. Tra critica delle arti e collezionismo*, a cura di G. Angelini, Pisa 2020, pp. 59-74.

Leonardo 2019
Leonardo da Vinci. All'ombra del Moro. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio 2019-12 gennaio 2020), a cura di C. Salsi e A. Alberti, Cinisello Balsamo 2019.

Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera 1997
Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera, in «Quaderni di Brera», 8, a cura di G. Agosti e M. Ceriana.

Letarouilly [1826-] 1840-1857
P.M. Letarouilly, Édifices *de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons,* églises, *couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris [1826-] 1840-1857.

Letarouilly 1878-1882
P.M. Letarouilly, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome… Monographie mise en ordre et complétée par M. Alphonse Simil*, 2 voll., Paris 1878-1882.
Letarouilly 1953
P.M. Letarouilly, *The Basilica of St. Peter*, London 1953.
Lettere a Guido Cagnola 2012
Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954, a cura di S. Bruzzese e W. Rotelli, Brescia 2012.
Leveau-Fernandez 1994
M. Leveau-Fernandez, *Hôtels de caisse d'épargne*, Paris 1994.
Levin 1970
H. Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, London 1970.
Leydi 1999
S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999.
Lissoni 2008-2009
E. Lissoni, *La storia illustrata: Lodovico Pogliaghi tra accademia e modernità (1857-1950),* tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, tutor L. Caramel, a.a. 2008-2009.
Lissoni 2018
E. Lissoni, *La storia illustrata. Ludovico Pogliaghi tra accademia e modernità*, in *Aggiornamenti* 2018, pp. 83-87.
Lo sguardo della fotografia 2010
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.
Lo specchio 2009
Lo specchio di Castiglione Olona: il Palazzo del Cardinal Branda e il suo contesto, a cura di A. Bertoni, Varese 2009.
Lodi 2014
L. Lodi, *Disegni e vedute della Certosa di Pavia tra XVI e XIX secolo*, Pavia 2014.
Lodovico il Moro 1838
Recensione a *Lodovico il Moro o Condizioni usi costumi singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV. Romanzo storico di Giovanni Campiglio autore della Storia generale d'Italia, Milano, 1837*, "Biblioteca Italiana", LXXXIX, 1838, pp. 83-84.
Lodovico Pogliaghi 1997
Lodovico Pogliaghi. L'Accademia e l'invenzione, catalogo della mostra (Varese, Sala Veratti, 9 febbraio-31 marzo 1997), a cura di F. Gualdoni e R. Prina, Varese 1997.
Loi 2021
M.C. Loi, *L'Italia di Thomas Jefferson*, Firenze 2021.
Longhi [1916] 1980
R. Longhi, Recensione a *F. Malaguzzi Valeri, L'arte alla corte di Ludovico il Moro. II. Bramante e Leonardo, Milano, Hoepli, 1916*, "L'Arte", XIX, 1916, 46, pp. 356-360, ora in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, I, Firenze 1980, pp. 290-299.
Longhi 1958
R. Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza,* in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, pp. XVII-XXXVIII.
Lopez 1932
S. Lopez, *Giovanni Beltrami*, Milano 1932.
Lorandi 1992
M. Lorandi, *Giovanni Cavalleri*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, III, *L'età del Simbolismo*, Bergamo 1992, pp. 173-194.
Lorenzi 1966
L. Lorenzi, *Cenni storici sull'attività bancaria del Monte del credito su pegno di Milano*, Milano 1966.
Lorenzi 1990
D. Lorenzi, *Giuseppe Castellazzi e il restauro della Loggia del Bigallo a Firenze (1880-1882)*, "Quaderni di storia dell'architettura e restauro", III, 1990, pp. 37-50.
Lose, Lose 1823
F. Lose, C. Lose, *Viaggio pittorico nei Monti de Brianza corredato di alcuni cenni storico-statistici diviso in ventiquattro vedute*, Milano 1823.
Luca Beltrami 1997
Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 11 novembre-31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrighi, Milano 1997.
Luca Beltrami 2014
Luca Beltrami (1854-1933). Storia, arte e architettura a Milano, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo-29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014.
Lumia 2016
C. Lumia, *Augusto Guidini fautore del restauro dei monumenti in Ticino*, in *Augusto Guidini di Barbengo. Architetto, giornalista, politico*, a cura di A. Windholz, Bellinzona 2016, pp. 113-128.
Luna 2022
E. Luna, *Emilio Alemagna. Architetto nella Lombardia post-unitaria*, Varese 2022.
Lüthi 2010
D. Lüthi, *Conservation et restauration en Suisse romande 1950-2000*, in *Patrimonium* 2010, pp. 379-467.
Luzio, Renier 1890
A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, "Archivio Storico Lombardo", XVII, 1-3, 1890, pp. 74-119, 346-399, 618-674.
Luzio, Renier 2006
A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano 2006.
M.C. 1847
M.C., *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, "Rivista Europea", settembre 1847, pp. 339-360.
Maggio Serra 1981
R. Maggio Serra, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al borgo Medioevale del Valentino*, in *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, catalo-

go della mostra (Torino, Palazzo Reale e Palazzo Madama, 27 giugno-27 settembre 1981), a cura di M.G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Firenze 1981, pp. 19-43.

Magistri d'Europa 1998

Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi, atti del convegno (Como, 23–26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano 1998.

Maifreda 2000

G. Maifreda, *Gli ebrei e l'economia milanese. L'Ottocento*, Milano 2000.

Maiocchi 2001

M.C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872. Un laboratorio per l'arte italiana*, "Ricerche di Storia dell'arte", 73, 2001, pp. 5-11.

Maiocchi 2011

M.C. Maiocchi, *Dal mercato al museo. L'arte italiana moderna e le esposizioni nazionali di Parma e Milano (1870-1872)*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia, 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza-Ferraris, Roma 2011, pp. 5-25.

Malaguzzi Valeri 1902

F. Malaguzzi Valeri, *Pittori Lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

Malaguzzi Valeri 1904

F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo: scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904.

Malaguzzi Valeri 1905

F. Malaguzzi-Valeri, *Per la storia artistica della chiesa di S. Satiro in Milano (Spigolature d'archivio)*, "Archivio Storico Lombardo", XXXII, 1905, pp. 140-151.

Malaguzzi Valeri 1913-1923

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano 1913-1923.

Mambelli 2020

F. Mambelli, *"Il più grande centro commerciale di oggetti d'arte": la galleria Sangiorgi tra strategie di marketing e artigianato artistico*, in *Capitale e crocevia: il mercato dell'arte nella Roma sabaud*a, atti del convegno (Bologna, 15 novembre 2017), a cura di A. Bacchi e G. Capitelli, Bologna 2020.

Mangone 1997

F. Mangone, *Il dibattito architettonico a Napoli, dalla seconda restaurazione all'Unità*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. Alisio, Napoli 1997, pp. 52-56.

Manieri Elia 1995

M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan 1856-1924*, Milano 1995.

Mara 2016

S. Mara, *Gino Barbieri e la sezione di storia economica alla mostra* Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza *(1958)*, "Annuario dell'Archivio di Stato di Milano 2015", 2016, pp. 197-200.

Marani 2014

P.C. Marani, *Malaguzzi Valeri e Leonardo*, in *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014, pp. 107-118.

Marconi 2004

P. Marconi, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia*, in *Il Medioevo al passato e al presente. Arti e storia nel Medioevo. IV*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 491-520.

Marelli 2015

I. Marelli, *Le raccolte d'arte*, in *Casa Museo Ludovico Pogliaghi*, Busto Arsizio 2015, pp. 56-75.

Marescotti 1906

E.A. Marescotti, *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'esposizione*, Milano 1906.

Marocchi 2014

G. Marocchi, *Protagonisti in Lombardia. Dall'Eredità di Antonio Contri al primato della scuola bergamasca*, in *L'incanto dell'affresco* 2014, II, pp. 161-173.

Martignon 2014-2015

A. Martignon, *Michelangelo Guggenheim (1837-1914) e il mercato di opere, di oggetti d'arte e d'antichità a Venezia fra medio Ottocento e primo Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, tutors G. Perusini, L. Borean, N. String, XXVI ciclo, a.a. 2014-2015.

Martinella 2015

S. Martinella, *Fermo Stella, Giovanni Maria De Rumo e "tre anchone vecchie". Appunti sulla prima decorazione della Madonna di Campagna*, "Verbanus", XXXVI, 2015, pp. 11-30.

Martinella 2017

S. Martinella, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2017, pp. 125-138.

Martinella 2022

S. Martinella, *L'*Andata al Calvario *di Gaudenzio Ferrari*, in *La SS. Pietà* 2022, pp. 123-131.

Martinis 2014

R. Martinis, *Il palazzo di Eliseo Raimondi a Cremona: abitare alla antica tra Milano e Venezia alla fine del Quattrocento*, in *Modernamente antichi* 2014, pp. 257-285.

Martinis 2016

R. Martinis, *Il palazzo di Gian Giacomo Trivulzio a Milano: documenti, pietre, calze e maestranze*, "Arte Lombarda", 176-177, 2016, pp. 85-92.

Martinis 2020

R. Martinis, '*Timeo Danaos et dona ferentes*'. *Diplomazia e architettura nella Milano sforzesca*, in *Leonardo e la città ducale*, atti del convegno (Milano, 16 ottobre 2019), a cura di F. Repishti, Roma 2020, pp. 77-98.

Martinis 2021

Martinis R., *Anticamente moderni. Palazzi rinascimentali di Lombardia in età sforzesca*, Macerata 2021.

Martinis, Rossetti 2022

R. Martinis, E. Rossetti, *Between Renaissance and Neo-Renaissance: Tito Vespasiano Paravicini's Graphic Corpus*, "Architectural Histories", X, 2022, pp. 1-44.

Martinis, Rossetti 2024

R. Martinis, E. Rossetti, *Revival, fraintendimenti e distru-*

zioni. Inventare una tradizione e perdere la memoria a Milano alle soglie del neorinascimento, in *Storia, progetto e patrimonio* 2024, pp. 89-105.

Martinis, Rossetti c.d.s. a
R. Martinis, E. Rossetti, *Reinventare il rinascimento lombardo nel XIX secolo: trasferire architetture per costruire memorie*, in *On the Move. L'architettura è mobile*, a cura di C. Conforti, R. Codello, M.G. D'Amelio, H. Pérez Gallado, L. Grieco, M. Marandola, in corso di stampa.

Martinis, Rossetti c.d.s. b
R. Martinis, E. Rossetti, *The afterlife of a Vasarian misunderstanding: the challenging revival of the Milanese Renaissance in the 19th century*, in *«Si loin, si proche». Le regard du XIX^e siècle sur l'architecture de la Renaissance italienne dans les relations entre la France et l'Italie*, a cura di I. Andreoli e F. Mattei, Paris, in corso di stampa.

Martinola 1980
G. Martinola, *I diletti figli di Mendrisio*, Mendrisio 1980.

Martinoli 2006
S. Martinoli, ad vocem, *Guidini, Augusto*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/019856/2006-02-06/).

Martinoli 2008
S. Martinoli, *L'architettura nel Ticino del primo Novecento. Tradizione e modernità*, Bellinzona 2008.

Marzocchi 1910b
A.M. [Alberto Marzocchi], *La casa di un patrizio Lombardo del '500. Una visita al barone Bagatti Valsecchi*, "La Lombardia", LII, 24, 24 gennaio 1910, 24, pp. 1-2.

Marzocchi 1910b
A.M. [Alberto Marzocchi], *Di fronte alla Reggia. Nell'appartamento di Rodolfo Sessa*, "La Lombardia", LII, 24, 24 gennaio 1910, p. 1.

Materiali 2008
Materiali garibaldini nelle collezioni dell'Accademia Tadini, a cura di M. Albertario, Milano 2008.

Mattei 2016
F. Mattei, *I marmi di Palazzo Bonatti a Mantova: storia, peregrinazioni e tutela nell'Ottocento*, "Civiltà mantovana", LI, 142, 2016, pp. 48-61.

Maumi 2007
C. Maumi, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, Paris 2007.

Mazzini 2001
F. Mazzini, *Per la storia del restauro bergamasco: gli Steffanoni*, in *Bergamo e il Novecento*, a cura di E. Germano e M. Mencaroni Zoppetti, Firenze 2001, pp. 65-77.

Mazzocca 1987
F. Mazzocca, *Andrea Maffei patrono delle arti e collezionista*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo Civico, 21 giugno-30 agosto 1987), a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, Trento 1987, pp. 96-130.

Mazzocca 1997
F. Mazzocca, *The Renaissance repertoire in the history painting of nineteenth-century Italy*, in *Reviving the Renaissance* 1997, pp. 239-267.

Mazzocca, Orsini 2005
F. Mazzocca, E. Orsini, *Il cantiere di villa Melzi*, in *Il trionfo dell'ornato* 2005, pp. 183-191.

McCullough 2012
D. McCullough, *The Greater Journey. American in Paris*, New York-London-Toronto-Sydney-New Delhi 2012.

Medici 1980
M. Medici, *Storia di Mendrisio*, 2 voll., Mendrisio 1980.

Mediolanum 1881
Mediolanum, 3 voll., Milano 1881.

Medolago 2013-2014
M. Medolago, *Camini del Rinascimento nel Canton Ticino*, tesi di laurea magistrale, Universität Bonn, a.a. 2013-2014.

Melani 1886
A. Melani, *L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche*, Milano 1886.

Memorie 1873
Memorie sull'amministrazione del Monte di Pietà in Milano, Milano 1873.

Merzagora 2002
P. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario (Vicenza, 14-18 maggio 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 261-280.

Messina 2016-2017
C. Messina, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa (1741-1816)*, tesi di dottorato, Università di Roma Tre, tutor L. Marcozzi, a.a. 2016-2017.

Meyer 2010
A. Meyer, *Denkmalpflege in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* e *Praktische Denkmalpflege in der Deutschschweiz 1950-2000*, in *Patrimonium* 2010, pp. 183-246, 468-606.

Mezzanotte 1945
P. Mezzanotte, *Il Borgonuovo, ricordi e rimpianti di vecchie archi*tetture, in *Il Borgonuovo*, a cura di E. Sioli Legnani e P. Mezzanotte, Milano 1945, pp. 63-80.

Mezzanotte 1966
P. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*. Napoli 1966.

Miarelli Mariani 2005a
I. Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt et l'*Histoire de l'art par les monumens. *Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.

Miarelli Mariani 2005b
I. Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants". Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005.

Miarelli Mariani 2017
I. Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt e il corpus dei disegni per l'Histoire de l'Art par les monumens*, in *Séroux d'Agincourt* 2017, pp. 11-38.

Michelet 1855
J. Michelet, *Histoire de France au XVI^eme siècle. Renaissance*, Paris 1855.

Milano 1848-1898 2000
Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale, atti del convegno (Milano, 26-28 novembre 1998), a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, 2 voll., Venezia 2000.
Milano 1999
Milano pareva deserta… 1848-1859. L'invenzione della patria, incontro di studi sulle arti (Milano, Accademia di Brera, 19-21 marzo 1998), a cura di R. Cassanelli, S. Rebora, F. Valli, Milano 1999.
Milano che si trasforma 1921
Milano che si trasforma. La casa degli Atellani, "Corriere della Sera", 4 ottobre 1921.
Milano fin de siècle 1991
Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana, atti del convegno (Milano, 24-26 maggio1990), a cura di C. Mozzarelli e R. Pavoni, Milano 1991.
Milano ritrovata 1986
Milano ritrovata. L'asse via Torino, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986.
Mirabilia 2020
Mirabilia: una Wunderkammer per scoprire i mestieri d'arte milanesi, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 20 ottobre 2020-4 aprile 2021), a cura di A. Cavalli, Milano 2020.
Miraglia 1990
M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino 1990.
Miti americani 2005
Miti americani oggi, a cura di C. Ricciardi e S. Vellucci, Reggio Emilia 2005.
Modernamente antichi 2014
Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 257-285.
Moizi 2018
M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala tra Genova, le terre ticinesi e la Valtellina: ipotesi per la sua attività a Lugano e a Ponte in Valtellina tra il 1520 e il 1540 circa*, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", LXXV, 1, 2018, pp. 45-68.
Moizi 2020
M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco: un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*, Mendrisio 2020.
Molho 1998
A. Molho, *The Italian Renaissance, Made in the USA*, in *Imagined Histories. American historians interpret the past*, a cura di A. Molho e G.S. Wood, Princeton 1998, pp. 263-294.
Molini 1836-1837
G. Molini, *Documenti di storia italiana copiati su gli originali autentici e per lo più autografi esistenti in Parigi da Giuseppe Molini già bibliotecario palatino* [con annotazioni di G. Capponi], 2 voll., Firenze 1836-1837.
Mollisi 2012
G. Mollisi, *Le Memorie inedite di Giocondo Albertolli con trascrizione*, "Arte & Storia", 55, 2012, pp. 15-64.
Mondini 2005
D. Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
Monferrini 2022
S. Monferrini, Ego Gaudentius. *Il contratto di Gaudenzio Ferrari per l'ancona di Cannobio*, in *La SS. Pietà* 2022, pp. 133-137.
Mongeri 1845a
G. Mongeri, *Esposizione dei grandi concorsi nell'Accademia di Belle Arti di Milano*, "Rivista Europea", luglio 1845, pp. 131-137.
Mongeri 1845b
G. Mongeri, *Di alcune opere di Belle Arti eseguite in Milano nel 1845*, "Rivista Europea", novembre-dicembre 1845, pp. 719-728.
Mongeri 1846
G. Mongeri, *Di alcune opere d'arte eseguite nel 1846*, "Rivista Europea", dicembre 1846, pp. 738-748.
Mongeri 1852
[G. Mongeri], *Cenni necrologici di Francesco Durelli*, "Annali Universali di Statistica", XXIX, 1852, pp. 109-112.
Mongeri 1863
[G. Mongeri], *Sulla fondazione di un nuovo museo archeologico*, "Annali Universali di Statistica", XIII, 1863, pp. 65-81.
Mongeri 1868
G. Mongeri. *L'architettura delle terre cotte in Lombardia,* recensione a *The Terra-cotta Architecture of North Italy by Lose and Gruner*, "Il Politecnico", XXXII, 1868, 4, pp. 404-412.
Mongeri 1872
G. Mongeri, *L'arte in Milano: note per servire di guida nella città*, Milano 1872.
Mongeri 1884
G. Mongeri, *Il libro dell'arte diviso in cinque periodi storici. III. Il Rinascimento in Italia*, Milano 1884.
Mongeri 1887
G. Mongeri, *Stili architettonici, dimostrati in ordine storico dai più remoti tempi all'età presente*, Milano 1887.
Monti 1939
E. Monti, *Contributo ad uno studio sui "libretti d'opera" in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell'Ottocento*, "Archivio Storico Lombardo", LXV, 1939, 3-4, pp. 306-366.
Morandotti 2000
A. Morandotti, *Dai palazzi di città alle ville di campagna: il collezionismo privato e il 1898*, in *Milano 1848-1898* 2000, I, pp. 229-242.
Morandotti 2008
A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008.
Moretti 1894
G.M. [G. Moretti], *La villa Bagatti Valsecchi di Varedo*, "L'Edilizia Moderna", III, 9-10, 1894, pp. 65-67.
Moretti 1896
G. Moretti, *La nuova casa Bagatti Valsecchi in Milano, via S. Spirito, 7*, "L'Edilizia Moderna", V, 1896, pp. 49-51, tavv. XXIX-XXII.

Moretti 1897
G. Moretti, *I restauri del Castello di Milano nel 1896. La nuova sede della Scuola Superiore d'Arte Applicata alle Industrie*, "L'Edilizia Moderna", VI, 1897, pp. 5-7.
Moretti 1898
G. Moretti, *La cascina Pozzobonello in Milano nei Corpi Santi di Porta Orientali*, in *La cattedrale di Nardò. La Cascina Pozzobonello in Milano. Rilievi e studi eseguiti dall'Architetto Pier Olinto Armanini durante gli studi del suo pensionato artistico in Roma*, a cura di C. Boito, G. Ricciardi, G. Moretti, Milano 1898, pp. 33-37, tavv. I-VII.
Moretti 1902
[G. Moretti], *L'architettura civile del secolo XV in Milano e la Casa dei Missaglia*, "L'Edilizia Moderna", XI, febbraio-marzo 1902, pp. 5-14, tavv. VI-IX.
Moretti 1903
G. Moretti, *L'architettura civile del secolo XV in Milano e la Casa dei Missaglia*, "Il Politecnico", LI, 33, 1903, pp. 90-112.
Morigia 1592
P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, Guerra, 1592.
Morigia 1619
P. Morigia, *La nobiltà di Milano. Con il Supplimento di G. Borsieri*, Milano 1619.
Moskowitz 2015
A. Fiderer Moskowitz, *Stefano Bardini "principe degli antiquari". Prolegomen to a biography*, Firenze 2015.
Mottola Molfino 1982a
A. Mottola Molfino, *Storia del Museo*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di M. Natale, Milano 1982, pp. 15-61.
Mottola Molfino 1982b
A. Mottola Molfino, *Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite, restauri*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 243-250.
Mueller 2002
S. Mueller, *Jacob Burckhardt e la storiografia artistica italiana*: in *Burckhardt* 2002, pp. 99-114.
Muir 1995
E. Muir, *The Italian Renaissance in America*, "American Historical Review", C, 4, October 1995, pp. 1095-1118.
Museo Bagatti Valsecchi 2003-2004
Museo Bagatti Valsecchi, a cura di R. Pavoni, 2 voll., Milano 2003-2004.
Museo Bagatti Valsecchi 2013
Museo Bagatti Valsecchi: guida, a cura di L. Pini, Torino 2013.
Museo diocesano 2011
Museo diocesano Milano, a cura di P. Biscottini, Milano 2011.
Museo Poldi Pezzoli 1982
Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, a cura di M. Natale, Milano 1982.
Museo Poldi Pezzoli 1987
Museo Poldi Pezzoli. Tessuti-sculture-metalli islamici, a cura di A. Mottola Molfino, Milano 1987.
Muzzarelli 2000
M.G. Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione: l'ideazione dei Monti di pietà*, in *Uomini, denaro, istituzioni. L'invenzione del Monte di pietà*, catalogo della mostra (Bologna, Oratorio di San Filippo Neri, 26 marzo-28 maggio 2000), a cura di M.G. Muzzarelli, Bologna 2000, pp. 9-29.
Muzzarelli 2001
M.G. Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza: l'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna 2001.
Muzzarelli 2013
M.G. Muzzarelli, *Un'idea a lungo nuova: il credito ai poveri meno poveri e la creazione dei Monti di Pietà*, in *I frati osservanti e la società in Italia nel XV secolo*, atti del XL convegno internazionale in occasione del 550° anniversario della fondazione del Monte di Pietà di Perugia, 1462 (Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012), Spoleto 2013, pp. 339-357.
Nardi 2019
A. Nardi, *Il soffitto di Alessandro Pampurino alla Torre del Gallo*, in *Stefano Bardini* 2019, pp. 129-140.
Nardi 2022
A. Nardi, *La torre del Gallo da Galileo a Stefano Bardini*, Firenze 2022.
Natale 1972
A.R. Natale, *Falsari milanesi del Seicento*, in *Contributi dell'Istituto di Storia Medievale, II, Raccolta di studi in memoria di Sergio Mochi Onory*, Milano 1972, pp. 459-506.
Nebbia 1909
U. Nebbia, *Raccolte d'arte industriale nel Palazzo Bagatti Valsecchi a Milano*, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", XVIII, 12, 1909, pp. 93-98.
Necrologio 1907
Necrologio, "Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia", V, 2, 1907, p. 32.
Negre 2006
V. Negre, *Ornement en serie: Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Sprimont 2006.
Negri 2003
A. Negri, *Cinque album e fogli sparsi. Piero Portaluppi disegnatore umoristico e satirico*, in *Portaluppi* 2003, pp. 183-189.
Negro 2017
G. Negro, ad vocem *Lugano (pieve, baliaggio, distretto)*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/008545/2017-03-14/).
Neri 1901
A. Neri, *Descrizione storico-artistica del Castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi di proprietà del prof. Marcello Galli-Dunn*, Castelfiorentino 1901.
Nesi 2011
A. Nesi, *Stefano Bardini e il palazzo in piazza de' Mozzi*, in *Le stanze dei tesori* 2011, pp. 126-137.
Nezi 1932
A. Nezi, *Nostri architetti d'oggi: Luigi Angelini*, "Emporium", LXXVI, 452, 1932, pp. 67-86.

Niccolini 1833
G.B. Niccolini, *Lodovico Sforza detto il Moro*, Napoli 1833.
Niemeyer Chini 2009
V. Niemeyer Chini, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze 2009.
Nova 1985
A. Nova, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in *I Campi* 1985, pp. 409-430.
Novelli 2019
S. Novelli, *Storia di una* camera picta *medievale nella Firenze di fine Ottocento*, in *Stefano Bardini* 2019, pp. 115-128.
O'Sullivan 2001
T. O'Sullivan, *The Minnesota State Capitol: Thinking Internationally, Designing Locally*, in *Cass Gilbert, Life and Work. Architect of the Public Domain*, a cura di B.S. Christen e S. Flanders, New York-London 2001, pp. 87-99.
Oechslin 2003
W. Oechslin, *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, Milano 2003.
Oechslin, Ruchat-Roncati 1998
Alberto Camenzind. Architekt, Chefarchitekt Expo 64, Lehrer, a cura di W. Oechslin e F. Ruchat-Roncati, Zürich 1998.
Oldelli 1807
G.A. Oldelli, *Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, Lugano 1807.
Olmi 1983
G. Olmi, *La corte nella storiografia italiana dell'Ottocento*, in *La corte* 1983, pp. 65-93.
Olmo 2013
C. Olmo, *"Abbasso il Tango e Parsifal!"*, in *Architettura e identità locali* 2013, pp. 81-88.
Orefice 1986
G. Orefice, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze. 1885-1895*, Firenze 1986.
Orelli 1978
U. Orelli, *S. Francesco di Lugano*, in *Der Franziskusorden. Die Franziskaner, die Klarissen und die Regulierten Franziskanerterziarinnen in der Schweiz* (Helvetia Sacra V/I), Bern 1978, pp. 459-464.
Ornamento 2013
Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi, e mutazioni nell'Ottocento, a cura di A. Varela Braga, Basel 2013.
Ornato e architettura 2019
Ornato e architettura nell'Italia neoclassica: il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVIII-XIX, a cura di C. Agliati, P. Cordera, G. Ricci, Bellinzona 2019.
Orsini 2019a
L. Orsini, *Stefano Bardini e il distacco di soffitti rinascimentali: nuovi documenti su alcuni affreschi cremonesi di primo Cinquecento*, "Bollettino d'arte", 7, 37-38, (2018) 2019, pp. 187-202.
Orsini 2019b
L. Orsini, *Stefano Bardini estrattista e committente di strappi: una fitta rete di mercanti nell'Italia unita*, in Ciancabilla, Giometti 2019, pp. 47-62.
Orsini 2020
L. Orsini, *Soffitti lignei nel mercato antiquariale italiano fra Ottocento e Novecento: casi paradigmatici dall'Archivio Storico Eredità Bardini*, "TECA", X, 1, 2020, pp. 207-216.
Ossola 1983
C. Ossola, *Rinascimento e Risorgimento: punti di interferenza*, in *La corte* 1983, pp. 205-236.
Pace 1990
S. Pace, *Un eclettismo conveniente: l'architettura delle banche in Europa e in Italia, 1788-1925*, Milano 1999.
Palazzina Sessa 1909
Palazzina Sessa. Via Ariosto, 1 – Milano, "L'Edilizia Moderna", XVIII, 10, 1909, pp. 77-78, tavv. L-LIII.
Palazzina Sessa 1910
Palazzina Sessa in via Ariosto – Milano, "L'Edilizia Moderna", XIX, 9, 1910, pp. 74-75, tavv. XLVI-XLVII.
Palazzo, Tasso 2017
M. Palazzo, F. Tasso, *La sala delle Asse del Castello Sforzesco. Leonardo da Vinci. La diagnostica e il restauro del Monocromo*, Cinisello Balsamo 2017.
Pampaluna 2001
M. Pampaluna, *I Fratelli Bagatti Valsecchi architetti anche in Brianza*, "I Quaderni della Brianza", XXIV, 136-137, 2001, pp. 2-172.
Panazza 2020
P. Panazza, *La 'Folgore' di gesso: i calchi del monumento di Gaston de Foix al Victoria and Albert Museum di Londra*, "Arte Lombarda", 188, 2020, pp. 105-117.
Pane 2016
A. Pane, *Da Errico Alvino a Lamont Young: percorsi del neomedievalismo a Napoli tra invenzione e restauro*, "Archeologia dell'Architettura", XXI, 2016, pp. 56-73.
Panza 1991
P. Panza, *Ex Broletto: restauri ottocenteschi al Palazzo dei Giureconsulti. Per una ricostruzione critica*, "Arte Lombarda", 96-97, 1991, pp. 144-149.
Paoletti 1893
P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, 2 voll., Venezia 1893.
Paoli 2000a
S. Paoli, *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in *Brera 1899. Un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il 'ricetto fotografico' di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 febbraio-25 aprile 2000), a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000, pp. 68-75.
Paoli 2000b
S. Paoli, *Amatori e dilettanti. Sperimentalismo e innovazione nella cultura fotografica milanese tra Otto e Novecento*, in *Monza "Belle Époque". La città nello sguardo fotografico di Pietro Tremolada (1855-1913)*, a cura di R. Cassanelli e S. Paoli, Cinisello Balsamo 2000, pp. 13-19.
Paoli 2014
S. Paoli, *"Un particolare valore di documento": Beltrami e*

la cultura fotografica a Milano alla fine dell'Ottocento, in *Luca Beltrami* 2014, pp. 252-263.

Paolozzi Strozzi 2004

B. Paolozzi Strozzi, *La storia del Bargello: 100 capolavori da scoprire*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 10-77.

Paolucci 2019

A. Paolucci, *L'eredità di Stefano Bardini, una storia fiorentina del Novecento*, in *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze: le opere d'arte, la villa e il giardino*, a cura di A. Paolucci, Firenze 2019, pp. 15-61.

Paravicini 1874a

T.V. Paravicini, *Ai lettori!*, "Albo dell'Architetto", I, 1874, pp. 3-4.

Paravicini 1874b

T.V. Paravicini, *Casa n. 14 in via S. Maurilio in Milano*, "Albo dell'Architetto", 1, 1874, p. 35, tavv. 18-19.

Paravicini [1875]

T.V. Paravicini, *Die Renaissance-architektur der Lombardei. L'architettura del Risorgimento in Lombardia. L'architecture de la Renaissance en Lombardie,* Dresden s.d. [1875].

Paravicini 1877

T.V. Paravicini, *La chiesa di Santa Maria presso San Satiro e gli scrittori che la descrissero. Nota di T.V. Paravicini presentata dal M.E. conte Carlo Belgiojoso,* "Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e lettere", II, X, 16, 1877, pp. 557-585.

Paravicini 1879

T.V. Paravicini, *Considerazioni intorno alla chiesa di Santa Maria delle Grazie*, "Il Politecnico", 1879, pp. 213-217.

Paravicini [1882]

T.V. Paravicini, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, III. *L'Evo Moderno*, Milano [1882].s

Paravicini 1883

T.V. Paravicini, *Appunti sulla Certosa di Pavia,* "Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Milano", III-IV, 1883, pp. 35-43.

Paravicini 1884

T.V. Paravicini, *Considerazioni archeologiche sul castello feudale del XV secolo all'esposizione nazionale di Torino*, "il Politecnico", 32, 1884, pp. 612-617; anche in "Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano", XVII, 2-4, 1884, 2-4, pp. 61-66.

Paravicini 1885

T.V. Paravicini, *Palazzi e abitazioni civili* in *Milano tecnica e industriale dal 1859 al 1884*, a cura del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano, Milano 1885, pp. 331-369.

Paravicini 1887a

T.V. Paravicini, ad vocem *Certosa,* in *Il Costruttore. Trattato pratico delle costruzioni civili, industriali e pubbliche delle arti ed industrie attinenti disposto alfabeticamente*, 6 voll., Milano 1886-1889, II [1887], pp, 567-581.

Paravicini 1887b

T.V. Paravicini, *La casa della contessa di Melzo*, "Raccolta milanese di storia, geografia ed arte", dicembre 1887, p. VIII.

Paravicini 1892

R. Paravicini, *La casa Marliani. Monte Santa Teresa-Monte Napoleone. Sede attuale e proprietà della Reale Compagnia Italiana in Milano*, "Milano", novembre 1892, pp. 1-3.

Paravicini 1892-1893

T.V. Paravicini, *La Certosa di Pavia,* "Natura ed Arte. Rassegna illustrata", II, 1892-1893, 15, pp. 225-232; 22, pp. 927-940; 24, pp. 1167-1175.

Parisio 1994

C. Parisio, *La letteratura artistica*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1994, pp. 355-359.

Pasqualigo 1855

G. Pasqualigo, *Manuale ad uso del forastiere in Lugano, ovvero guida storico-artistica della città e dei contorni*, Lugano 1855.

Pater 1873

W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, London 1873.

Patetta 1975

L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti teorie modelli 1750-1900,* Milano 1975.

Patetta 1988

L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1988.

Patetta 1997

L. Patetta, *L'architettura a Milano al tempo di Luca Beltrami,* in *Luca Beltrami* 1997, pp. 54-75.

Patetta 2003

L. Patetta, *Portaluppi e la storia dell'architettura del Rinascimento*, in *Portaluppi* 2003, pp. 165-175.

Patetta 2012

L. Patetta, *Temi e problemi degli anni degli anni dell'unità,* in *Architettura a Milano negli anni dell'Unità*, a cura di M. Grandi, Milano 2012, pp. 7-20.

Patrimonium 2010

Patrimonium. Conservazione e archeologia dei monumenti dei monumenti in Svizzera 1950-2000, Bern-Zürich 2010.

Pavoni 1991

R. Pavoni, *I fregi parietali dipinti del Palazzo Bagatti Valsecchi di Milano nella sistemazione dell'ultimo ventennio del XIX secolo*, "Studi di Storia delle Arti", VI, 1991, pp. 45-61.

Pavoni 1992

R. Pavoni, *Arredi e decori di palazzo Bagatti Valsecchi. Note per una ricerca sull'artigianato lombardo di fine Ottocento*, "800 italiano. Rivista Trimestrale d'Arte, Cultura e Collezionismo", II, 1992, 5, pp. 49-52.

Pavoni 1994a

R. Pavoni, *Il Rinascimento Bagatti Valsecchi*, in *La Casa Bagatti Valsecchi* 1994, pp. 118-143.

Pavoni 1994b

R. Pavoni, *La raccolta di disegni*, in *La casa Bagatti Valsecchi* 1994, pp. 144-160.

Pavoni 1997

R. Pavoni, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami* 1997, pp. 174-185.

Pavoni 2000

R. Pavoni, *La diffusione del gusto neorinascimentale at-*

traverso un modello internazionale: il caso Bagatti Valsecchi di Milano, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, atti del convegno (Fiesole, 19-20 giugno 1997), a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 165-175.

Pavoni 2003
R. Pavoni, *Introduzione*, in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003-2004, I, pp. 13-63.

Payne 2001
A. Payne, *Vasari, architecture, and the origins of historicizing art*, "Res. Journal of Aesthetics and Anthropology", XL, 2001, pp. 51-76.

Payne 2012
A. Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven 2012.

Payne 2017
A. Payne, *Burckhardt's Eyes: The Photography of Renaissance Architecture between Pedagogy and the Museum*, in *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, a cura di S. Hamill e M.R. Luke, Los Angeles 2017, pp. 99-118.

Payne 2018a
A. Payne, *Between Renaissance Aestethics and Medieval Crafts: The Vexed Genesis of Modernist Architecture*, in *The Italian Renaissance* 2018, pp. 511-536.

Payne 2018b
A. Payne, *The Portability of Art: Prolegomena to Art and Architecture on the Move*, in *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation*, a cura di D. Sorensen, Durham 2019, pp. 91-109.

Pederson 2020
J. Pederson, *Leonardo, Bramante and the Academia. Art and Friendship in Fifteenth-Century Milan*, Turnhout 2020.

Pedretti 1990
C. Pedretti, *'Nec ense'*, "Achademia Leonardi Vinci", III, 1990, pp. 82-90.

Pedrini Stanga 2002
L. Pedrini Stanga, ad vocem *Albertolli, Giocondo*, in *Dizionario storico della Svizzera (DSS)* (https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/019816/2002-07-04/).

Pedrioli 2010
P. Pedrioli, *Cinquant'anni di restauri nel Canton Ticino*, in *Patrimonium* 2010, pp. 607-684.

Pelgrom 2011
A.R. Pelgrom, *Ludovico il Moro e l'Ottocento. Le due facce del Rinascimento nel Risorgimento*, "Incontri. Rivista europea di Studi Italiani", XXVI, 2, 2011, pp. 83-98.

Pellegrini Cislaghi 2017
L. Pellegrini Cislaghi, *Il monastero delle Dame Vergini al Vettabia. Un monumento di Milano salvato*, a cura di M.T. Donati e N. Sfredda, Milano 2017.

Pellizzari 2012
P. Pellizzari, *Ludovico il Moro: la voce degli storici rinascimentali*, in *La letteratura degli Italiani. 3. Gli italiani della letteratura*, atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Alessandria 2012, pp. 1673-1693.

Pensa 2023
F. Pensa, *Sacro asilo di mistiche colombe. Storia e arte del perduto monastero di Santa Chiara*, s.l. 2023.

Per una chiesa 1907
Per una chiesta storica restaurata, "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", XXIX, 10-12, 1907, p. 131.

Percier, Fontaine 1798
Ch. Percier, P.F.L. Fontaine, *Palais, maisons et autres* édifices *modernes, dessinés à Rome*, Paris 1798.

Percier, Fontaine 1809
Ch. Percier, P.F.L. Fontaine, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809.

Pescarmona 2020
D. Pescarmona, *Storie ordinarie di raccolte di quadri e di famiglie milanesi. Milano-Bruxelles, 1649-1763*, Sondrio 2020.

Petraglione 1905
G. Petraglione, *Un'edizione ufficiale di storici milanesi*, "Archivio Storico Lombardo", XXXII, 1905, pp. 172-185.

Pevsner 1976
N. Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton 1976.

Pfordresher 2005
J. Pfordresher, *Il Rinascimento italiano nella letteratura americana*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. I. Storia e storiografia*, a cura di M. Fantoni, Treviso 2005, pp. 563-584.

Physick 1982
J. Physick, *The Victoria and Albert Museum. The history of its building*, London 1982.

Pica 1906
V. Pica, *L'arte decorative all'Esposizione di Milano: la sezione italiana*, "Emporium", XXIV, 143, 1906, pp. 323-340.

Pica, Portaluppi 1938
A. Pica, P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma 1938.

Piceni, Brambilla Di Civesio, Brambilla Di Civesio 1995
M. Piceni, M. Brambilla Di Civesio, V. Brambilla Di Civesio, *La soppressione dei conventi nel Cantone Ticino*, Locarno 1995.

Piero Portaluppi [2012]
Piero Portaluppi, Ordine degli architetti PPC della provincia di Milano, a cura di S. Poli, Milano s.d. [2012].

Piggott 2004
J.R. Piggott, *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, London 2004.

Piggott 2008
J. Piggott, G. Able, A. Ronald *et al.*, *Dulwich College: a history, 1616-2008*, London 2008.

Pinchon 1992
J.-F. Pinchon, *Les palais d'argent. L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*, Paris 1992.

Pinessi 1993
O. Pinessi, *Angelo Crespi*, in *Pittori bergamaschi dell'Ottocento*, IV, *La generazione del Novecento: artisti nati entro la fine del secolo ed operanti oltre il 1940-45*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Bergamo 1993, pp. 123-132.

Pini 1999
L. Pini, *Milano-Londra 1851: la grande vetrata dantesca di Giuseppe Bertini*, in *Milano* 1999, pp. 131-143.
Pini 2008
L. Pini, *Breve storia di una casa e dei suoi abitanti*, in *Il restauro di Palazzo Bagatti Valsecchi: storia di un cantiere*, a cura di L. Pini e C. Ronza, Milano 2008, pp. 31-63.
Pinon, Amprimoz 1988
P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, Roma 1988.
Plinio 2000
Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, Milano 2000.
Ploder 1998
J. Ploder, *Heinrich von Geymüller und die Architekturzeichnung. Werk, Wirkung und Nachlaß eines Renaissance-Forschers*, Wien-Köln-Weimar 1998.
Polsi 1991
A. Polsi, *Banche e banchieri a Milano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 335-363.
Port 1995
M. Port, *Imperial London: civil government building in London 1850-1915*, Yale 1995.
Portaluppi 1914
P. Portaluppi, *L'architettura del Rinascimento nell'ex ducato di Milano 1450-1500*, Milano 1914.
Portaluppi 1922
P. Portaluppi, *La casa degli Atellani in Milano*, Milano 1922.
Portaluppi 2003
Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento, catalogo della mostra (Milano, Triennale, settembre 2003-gennaio 2004), a cura di L. Molinari, Milano 2003.
Porter 2011
B. Porter, *The Battle of the Styles: Society, Culture and the Design of a New Foreign Office, 1855-61*, London-New York 2011.
Portinari 1981
F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino 1981.
Pozzi, Arrigoni 1996-1997
G. Pozzi, V. Arrigoni, *Due scrittori per la Valcuvia nell'800. Rodolfo Paravicini e Achille Jemoli,* "Terra e Gente. Appunti e storie di lago e di montagna", IV, 1996-1997, pp. 41-56.
Preto 2003
P. Preto, *La Sagna nella cultura veneta*, in *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, a cura di A. Musi, Milano 2003, pp. 201-226.
Prince Zimmermann 2012
T.C. Prince Zimmermann, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, a cura di F. Minonzio, Milano-Lecco 2012.
Principi 2020
L. Principi, *Un 'Autoritratto' di Alessandro della Scala da Carona, scultore in nord Italia nella prima metà del Cinquecento*, "Bollettino d'Arte", CV, 45, 2020, pp. 91-106.
Prosperi Valenti Rodinò 2007
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007.
Puerari 1976
A. Puerari, *Museo Civico Ala Pontone Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona 1976.
Quaglia 2020-2021
M. Quaglia, *Il monastero di Santa Chiara a Milano: tra storia e arte*, tesi di laurea magistrale, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore S. Buganza, a.a. 2020-2021.
Quattrini 2019
C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino 2019.
Racinet 1869-1873
A. Racinet, *L'Ornement polychrome*, Paris 1869-1873.
Ransome 1866
F. Ransome, *Patent Concrete Stone for Building Purposes: Bridges, Gate Ways, Mantles, Vases, Tiles, Grave Stones and Every Variety of Ornamental Work*, London 1866.
Ransome's 1868
Ransome's Artificial Stone, "The Building News", XV, 10 aprile 1868, p. 248.
Raponi 1991
N. Raponi, *La Società Storica Lombarda e i suoi soci (1873-1899)*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 33-46.
Raponi 2006
N. Raponi, *Il risveglio degli studi storici in Lombardia negli ultimi decenni. Cesare Cantù e la Società Storica Lombarda*, in *Cesare Cantù e «l'età che fu sua»*, a cura di M. Bologna e S. Morgana, Milano 2006.
Rebora, Sassi 2010
S. Rebora, G. Sassi, *Luigi Montabone (1828-1877)*, 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.
Redgrave 1868
R. Redgrave, *Terra Cotta and its Employment as a London Building Material*, "Building News", 15, 1868, pp. 91-93, 106-108.
Reggiori 1941
F. Reggiori, *La basilica ambrosiana. Ricerche e restauri 1929-1940*, Milano 1941.
Reggiori 1945
F. Reggiori, *La Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, Firenze 1945.
Reichlin 2013
B. Reichlin, *Dalla "soluzione elegante" all'"edificio aperto". Saggi attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Mendrisio 2013.
Reina 2018
G. Reina, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato, Université de Lausanne, tutor S. Romano, 2018.
Reinle 1976
A. Reinle, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939*, "Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen", I, 1972/1976, pp. 73-78, 128.

Relazione 1873
Relazione del Comitato esecutivo per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e pel secondo Congresso Artistico in Milano nel 1872, Milano 1873.
Renaissance italienne 2015
Renaissance italienne et architecture au XIX^e siècle. Interprétations et restitutions, a cura di A. Brucculeri e S. Frommel, Roma 2015.
Répertoire des architectes 2003
Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle, a cura di J.-M. Leniaud, 2003 (http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/).
Repishti 2012
F. Repishti, *I restauri*, in *Santa Maria presso San Satiro Milano*, a cura di F. Repishti, Milano 2012, pp. 69-97.
Resmini 2001
M. Resmini, *Sviluppo architettonico di Palazzo Archinto*, in *Il tesoro dei poveri* 2001, pp. 41-49.
Restauro della Villa dall'Orto 1915
Restauro della Villa dall'Orto ora Ravizza in Arcore, "L'Edilizia Moderna", XXIV, 7, 1915, pp. 37-39, tavv. XXXI-XXXIV.
Restelli 2018
A. Restelli, *Il mercato antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento*, Milano 2018.
Restituzioni 2006
Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 25 marzo-11 giugno 2006), a cura di C. Bertelli, Treviso 2006.
Restituzioni 2018
Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria 28 marzo-16 settembre 2018), a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, Venezia 2018.
Reviving the Renaissance 1997
Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in Nineteenth-Century Italian art and decoration, a cura di R. Pavoni, Cambridge 1997.
Ricci 1991
G. Ricci, *La formazione degli architetti e la Scuola d'Ornato*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 201-211.
Ricci 1992
G. Ricci, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'architettura nelle Accademia riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici,* a cura di G. Ricci, Milano 1992, pp. 253-281.
Ricci 1996
G. Ricci, *Albertolli*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, I, pp. 573-575.
Ricci 1997a
G. Ricci, *Architettura in fiore*, in *Reviving the renaissance* 1997, pp. 63-94.
Ricci 1997b
G. Ricci, *Dalla Grecia classica a Bramante: i modelli dell'invenzione*, in *Due secoli di progetto scenico* 1997, pp. 20-26.
Ricci 2019
G. Ricci, *Dopo Piermarini, le opere d'architettura di Giocondo Albertolli*, in *Ornato e architettura nell'Italia neoclassica: il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVII-I-XIX*, a cura di C. Agliati, P. Cordera, G. Ricci, Bellinzona 2019, pp. 173-195.
Riedel 2021
J. Riedel, *Prince Albert of Saxe-Coburg and Gotha as Collector, Educator and Cultural Transferant*, PhD Thesis, Queen Mary University London, 2021.
Rinaldi 1993
L. Rinaldi, *Gaetano Moretti*, Milano 1993.
Rinaldi 2021
S. Rinaldi, *Il restauratore Giuseppe Steffanoni al servizio dei Fratelli Mora*, "OADI", 24, 2021, pp. 1-4.
Rinascimento 2010
Il Rinascimento nelle terre ticinesi Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010.
Rinascimento 2018
Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2. Dal territorio al museo, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 28 ottobre 2018-17 febbraio 2019), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Bellinzona 2018.
Rinascimento. Mito e concetto 2005
Rinascimento. Mito e concetto, atti delle giornate di studio (Cagliari, 11-12 dicembre 2001; Pisa, 8 maggio 2003), a cura di R. Ragghianti e A. Savorelli, Pisa 2005.
Rino Tami 1992
Rino Tami. Segmenti di una biografia architettonica, a cura di Ph. Carrard, W. Oechslin, F. Ruchat-Roncati, Zürich 1992.
RITSMi 1903
Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano, *Programma anno 1903-1904*, Milano 1903.
RITSMi 1908
Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano, *Programma anno 1908-1909*, Milano 1908.
RITSMi 1909
Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano, *Programma anno 1909-1910*, Milano 1909.
RITSMi 1910
Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano, *Programma anno 1910-1911*, Milano 1910.
Roma 1911 2011
Roma 1911 nella Rassegna Illustrata della Esposizione, a cura di S. Massari, Roma 2011.
Rosci 2000
M. Rosci, *Il Cerano*, Milano 2000.
Rossetti 2012
E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci di interni. Inventari milanesi per il Rinascimento*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 70-101.
Rossetti 2014
E. Rossetti, *Il palazzo Carmagnola-Dal Verme-Sforza-Ferrero-Visconti*, in *La scultura lapidea* 2012-2015, III (2014), pp. 436-438.

Rossetti 2015
E. Rossetti, *"Poi fu la bissa". Due dinastie, una città e non solo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 23-33.
Rossetti 2016
E. Rossetti, *«In la mia contrada favorita»: Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana*, in *Santa Maria delle Grazie* 2016, pp. 259-290.
Rossetti 2019a
E. Rossetti, *Un diluvio di appunti. Leonardo, l'"Archivio Storico Lombardo" e qualche nota inedita su personaggi vinciani (Evangelista da Brescia e Pietro Monte)*, "Archivio Storico Lombardo", CXLV, 2019, pp. 221-247.
Rossetti 2019b
E. Rossetti, *Materiali per il catalogo di un patrimonio perduto: le facciate dipinte nella Milano del primo Rinascimento,* "Arte Lombarda", 186-187, 2019, pp. 49-68.
Rossetti 2019c
E. Rossetti, *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabaudo nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella, Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 120-133.
Rossetti 2021
E. Rossetti, *Rediscovering Identity in the Past. Inventories as Sources for the Memories of the Visconti-Sforza Families (Sixteenth to Seventeenth Centuries)*, Inventare als Texte und Artefakte. Methodische Herangehensweisen und Herausforderungen, a cura di C. Antenhofer, "Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften / Austrian Journal of Historical Studies", 32-3, 2021, pp. 143-164.
Rossetti 2022
E. Rossetti, *I disegni ottocenteschi di Tito Vespasiano Paravicini e l'architettura residenziale del primo Rinascimento milanese: il caso di Gerolamo Rabia*, "Annali di Architettura", 34, 2023 (2022), pp. 133-146.
Rossetti 2023
E. Rossetti, *La città e la memoria: costruzione e dissoluzione dell'Insula viscontea (XIV-XIX)*, in *Milano e l'Europa nel Trecento: la città, i palazzi, le immagini, I. Le residenze viscontee da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca*, a cura di M. Rossi e S. Romano, Cinisello Balsamo 2023, pp. 20-55.
Rossetti 2024
E. Rossetti, *Dipignere con lo sparviere in pugno. Mecenati e pittori nella Milano del Cerano*, "Arte Lombarda", 200, 2024, pp. 186-208.
Rovani 1847
G. Rovani, *Simone Rigoni* [1875], in *Florilegio drammatico, ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e moderni*, III, 3, a cura di P. Manzoni, Milano 1847.
Rovani 1854
G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle sale del Palazzo di Brera, III*, "L'Italia Musicale", VI, 79, 4 ottobre 1854, pp. 313-314.
Rovani 1877
G. Rovani, *Manfredo Pallavicini o i francesi e gli sforzeschi, storia italiana raccontata da Giuseppe Rovani* [1845], Milano 1877.
Rovetta 2011
A. Rovetta, *Collezionismo e critica d'arte in villa attorno a Varese tra Otto e Novecento: Guido Cagnola e Lodovico Pogliaghi*, in *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M.L. Gatti Perer, 2 voll., Varese 2011, II/2, pp. 446-471.
Rovetta 2013
A. Rovetta, *Milano 1872: l'«Esposizione d'Arte Antica» tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche*, "Annali di Critica d'Arte", IX, 1, 2013, pp. 103-125.
Rovetta 2014
A. Rovetta, *Francesco Malaguzzi Valeri a Milano tra "Rassegna d'arte" e* La corte di Ludovico il Moro, in *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014, pp. 89-105.
Rub 1992
T. Rub, *In the Tuscan Mode. Italian Influences on the Architecture of Cass Gilbert*, in *The Italian Presence in American Art 1860-1920*, a cura di I.B. Jaffe, New York-Roma 1992, pp. 150-157.
Ruggiero 2017
E. Ruggiero, *Oltre un secolo di restauri. Dall'intervento di Augusto Guidini a oggi*, "Arte e Cultura", II, 6-7, 2017, pp. 282-303.
Rumi 1991
G. Rumi, *La vocazione politica di Milano*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 17-25.
Rüsch, Diethelm 1999
E. Rüsch, A. Diethelm, *Brissago*, Bern 1999.
Rusconi 1853
P.M. Rusconi, *Discorso letto dal professore segretario dell'imp. regia academia di belle arti P.M. Rusconi*, "Atti dell'I. R. Accademia di belle arti in Milano", 1853, pp. 4-23.
s.a. 1841 (1843)
Recensione a *I cinque ordini d'architettura di Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi. Milano, Vallardi, 1842*, "Il Politecnico", VI, 31, 1841 (1843), pp. 125-126.
Sacchi 1833
D. Sacchi, *Dell'indole e dello stato attuale delle arti del disegno in Lombardia*, "Il Nuovo ricoglitore", 1833, marzo, 99, pp. 153-87; aprile, 100, pp. 225-43; maggio, 101, pp. 297-313.
Sacchi 1845
G. Sacchi, *Intorno alla fondazione di un museo di storia patria*, "Rivista Europea", II, 1845, pp. 238-253.
Sacchi 1853
G. Sacchi, *Sulla fondazione dei musei di storia patria in Lombardia*, "Annali Universali di Statistica", XXXIII, 1853, 97, pp. 107-109.
Sacchi 1999
R. Sacchi, *Ambrogio Griffi e le arti: una rilettura*, in *La generosità e la memoria. I luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, a cura di I. Riboli, M.G. Bascapè, S. Rebora, Milano 1999, pp. 93-117.

Sacchi 2005
R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005.
Sala da pranzo 1894
E. Alemagna, *Sala da pranzo dell'Appartamento del Principe Trivulzio*, "L'Edilizia Moderna", III, 1, febbraio 1894, p. 13, tav. IX.
Sala da pranzo 1900
Sala da pranzo nella casa del signor Giuseppe Sessa in Milano, "L'Edilizia Moderna", IX, 1, 1900, p. 2, tav. IV.
Salmi 1914
M. Salmi, *La mostra dei disegni di Bramante agli uffici*, "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", XVII, 6-8, 1914, pp. 77-81.
Salsi 1997
C. Salsi, *La Scuola e il Museo d'Arte Applicata al Castello: un rapporto storico da rinnovare,* in *100 anni nel Castello. Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria*, Milano 1997, pp. 22-29.
Salvisberg 1937
R. Salvisberg, *Entwicklung und Ziele der Architektenschule*, in *Festschrift "Die ETH dem SIA zur Jahrhundertfeier"*, Zürich 1937, pp. 11-21.
Sannazzaro 1990
G.B. Sannazzaro, *Il sacello di San Satiro: l'architettura*, in *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, a cura di S. Bistoletti Bandera, Cinisello Balsamo 1990, pp. 7-27.
Sannazzaro 2004
G.B. Sannazzaro, *Chiesa di Santa Maria delle Grazie*, in *Bombe sulla città: Milano in guerra (1942-1944)*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 21 febbraio-9 maggio 2004), a cura di R.A. Marrucci *et al.,* Milano 2004, pp. 242-245.
Sant'Ambrogio 1893a
D. Sant'Ambrogio, *Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893.
Sant'Ambrogio 1893b
D. Sant'Ambrogio, *Le sculture del rinascimento dell'Oratorio di Moncucco provenienti da Lugano*, "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", XV, 4-5, 1893, pp. 75-78.
Sant'Ambrogio 1899a
D. Sant'Ambrogio, *Un bassorilievo del Rinascimento lombardo in una sala del Monte di Pietà*, "Lega Lombarda", XIV, 239, 3-4, 1899, pp. 1-2.
Sant'Ambrogio 1899b
D. Sant'Ambrogio, *Di un bassorilievo del rinascimento lombardo in una sala del Monte di Pietà di Milano*, "Il Politecnico", XXIX, 1899, pp. 677-681.
Sant'Ambrogio 1906
D. Sant'Ambrogio, *Nuove notizie archeologiche intorno alla Basilica di Sant'Ambrogio*, "Il Politecnico", LIV, 1906, pp. 588-593.
Sant'Ambrogio 1910
D. Sant'Ambrogio, *Nel castello di Porta Giovia. La decorazione «a scarlioni»,* "Il Monitore Tecnico", XVI, 24, 1910, pp. 467-468.
Santa Maria delle Grazie 2016
Il convento di Santa Maria delle Grazie. Una storia dalla fondazione a metà Cinquecento, atti del convegno (Milano, 22-24 maggio 2014), a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, "Memorie Domenicane", 47, 2016.
Savallo 1884
G. Savallo, *Guida di Milano per l'anno 1884,* Milano 1884.
Savorra 2013a
M. Savorra, *Da luogo dell'immaginazione a paesaggio della memoria: l'Italia e il mito del Rinascimento nell'architettura americana della Gilded Age*, in *Architettura e identità locali* 2013, pp. 203-222.
Savorra 2013b
M. Savorra, *McKim, Mead & White, moderni rinascimentali*, in *Architettura dell'Eclettismo. I grandi protagonisti*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli 2013, pp. 73-131.
Savorra 2014
M. Savorra, *I signori del "Rinascimento" e i loro palazzi: l'immagine italiana di New York*, "ASUP. Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio", II, 2014 [2015], pp. 97-110.
Savorra 2016
M. Savorra, *Venezia a Manhattan. Riflessi italiani nell'immagine del grattacielo*, in *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*, a cura di M. Bonairi e C. Rostagni, Macerata 2016, pp. 64-86.
Savorra 2019
M. Savorra, *Il Rinascimento Americano e le case "italiane": architetti, opere, committenti*, in *Architettura dell'Eclettismo. Il gusto e la moda. Progettazione e committenza*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli 2019, pp. 63-95.
Scaburri 2002
S. Scaburri, *Barlassina, un secolo di storia (1900-2000)*, Barlassina 2002.
Scandamarro, Vazzana 2004-2005
D.C. Scandamarro, S.S.M.A. Vazzana, *Adolfo e Aldo Zacchi architetti*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, relatore G. D'Amia, a.a. 2004-2005.
Schiavi 2003
A. Schiavi, *Alle origini delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco. La collezione del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XXX, 27, 2003, pp. 307-346.
Schofield, Sironi 2000
R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, "Annali di Architettura", 12, 2000, pp. 17-57.
Schönenberger 1971
W. Schönenberger, *La facciata della Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, Lugano 1971.
Sciolla 2014
G.C. Sciolla, *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia ed Europa tra Ottocento e Novecento*, in *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014, pp. 11-23.
Scolaro 2004
M. Scolaro, «Revival» medievale e rivendicazioni nazionali:

il caso di Bologna, in *Il Medioevo al passato e al presente* 2004, pp. 521-536.

Scott 1883
L. Scott, *The Renaissance of Art in Italy: an illustrated sketch*, London 1883.

Scott 1995
P. Scott, *Temple of Liberty. Building the Capitol for a New Nation*, New York 1995.

Sécherre 2001
H. Sécherre, *L'édition de l'*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, de Jean Baptiste Séroux d'Agincourt*, mémoire de DEA, Université Paris 4-Sorbonne, tutors D. Gallo e A. Mérot, 2 voll., Paris 2001.

Selvafolta 1990
O. Selvafolta, *Carlo Cattaneo e il "bello trovato": le ragioni dell'ornamento*, "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", XLI, 1990, pp. 30-39.

Selvafolta 1991
O. Selvafolta, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in *Milano fin de siècle* 1991, pp. 86-118.

Selvafolta 1994
O. Selvafolta, *La scuola di architettura al Politecnico di Milano negli anni della formazione di Muzio*, in *L'architettura di Giovanni Muzio*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 20 dicembre 1994-19 febbraio 1995), a cura di S. Boidi, Milano 1994, pp. 25-35.

Selvafolta 1995a
O. Selvafolta, *La centrale, il committente, l'architetto*, in *Elettricità. Stati Uniti e Urss, Francia e Italia*, numero monografico di "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", LXIII, 1995, pp. 36-45.

Selvafolta 1995b
O. Selvafolta, *"Fulgura Multiplicavit": le centrali idroelettriche di Ettore Conti, Umberto Girola e Piero Portaluppi*, in *Accoppiamenti giudiziosi. Storia di progettisti e costruttori*, a cura di A. Giorgi e R. Poletti, Milano 1995, pp. 23-63.

Selvafolta 1995c
O. Selvafolta, *La Ca' de Sass di via Monte di Pietà: il luogo e l'edificio*, "Ca' de Sass", CXIX, 1995, pp. 44-53.

Selvafolta 1997a
O. Selvafolta, *The legacy of the Renaissance in Nineteenth-century architecture and applied arts periodicals*, in *Reviving the Renaissance* 1997, pp. 15-62.

Selvafolta 1997b
O. Selvafolta, *Il «ricordo e l'intuito»: la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami* 1997, pp. 152-173.

Selvafolta 1999
O. Selvafolta, *La figura e l'opera di un artefice nella Milano di fine secolo: Giovanni Lomazzi e l'Urna di S. Ambrogio*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 453-468.

Selvafolta 2002
O. Selvafolta, *Boito e la rivista arte italiana decorativa e industriale: il primato della storia*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, atti del convegno (Venezia, 31 marzo 2000), a cura di G. Zucconi e T. Serena, Venezia 2002, pp. 134-166.

Selvafolta 2003
O. Selvafolta, *La formazione e il primo decennio di attività di Piero Portaluppi. 1910-1920*, in *Portaluppi* 2003, pp. 151-163.

Selvafolta 2005a
O. Selvafolta, *Milano e la Lombardia*, in *Storia dell'architettura italiana, L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, I, Milano 2005, pp. 46-101.

Selvafolta 2005b
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*, atti della giornata di studi (Napoli, 14 giugno 2003), a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 83-98.

Selvafolta 2008a
O. Selvafolta, *Paesaggi della tecnica e paesaggi dell'arte: i viaggi di istruzione al Politecnico di Milano tra Otto e Novecento*, "Annali di storia delle università italiane", 12, 2008, pp. 119-146.

Selvafolta 2008b
O. Selvafolta, *Ville in Brianza tra Otto e Novecento. Percorsi nell'architettura, negli stili e nel gusto decorativo*, in *Storia della Brianza*, 5 voll., Oggiono-Lecco 2007-2011, III (2008), pp. 356-429.

Selvafolta 2010a
O. Selvafolta, *Rinascimento e Neorinascimento nell'Ottocento italiano: interpretazioni e percorsi tra le riviste di arti applicate e di architettura*, in *Le XIX^e^ siècle et l'architecture de la Renaissance* 2010, pp. 197-214.

Selvafolta 2010b
O. Selvafolta, *L'archivio di immagini di Piero Portaluppi: percorsi formativi e materiali del progetto*, in *L'architettura dell'"altra" modernità. Atti del XXVI congresso di storia dell'architettura*, a cura di M. Docci e M.G. Turco, Roma 2010, pp. 212-225.

Selvafolta 2012
O. Selvafolta, *Gli studi di ingegneria civile e di architettura al Politecnico di Milano: territorio costruzioni architettura,* in *Le Università e l'Unità d'Italia (1848-1870)*, a cura di A. Ferraresi ed E. Signori, Bologna 2012, pp. 255-269.

Selvafolta 2013
O. Selvafolta, *Il viaggio a Roma degli studenti di Architettura per il Giubileo della patria nel 1911*, "Archivio Storico Lombardo", CXXXIX, 2013, pp. 41-73.

Selvafolta 2014a
O. Selvafolta, *Decoro e arti applicate nell'opera di Luca Beltrami,* in *Luca Beltrami* 2014, pp. 55-71.

Selvafolta 2014b
O. Selvafolta, *Il Palazzo della Banca Commerciale Italiana fra architettura tecnica e decoro*, in S. Berno, F. Pino, *Il Palazzo COMIT di Luca Beltrami. Fotografie tra testimonianza e interpretazione (1905-1990)*, Milano 2014, pp. 16-25.

Selvafolta 2016a
O. Selvafolta, *Augusto Guidini nell'architettura dell'Eclettismo. Percorsi tra l'Italia e il Canton Ticino*, in *Augusto Guidini di Barbengo. Architetto, giornalista, politico*, a cura di A. Windholz, Bellinzona 2016, pp. 73-88.
Selvafolta 2016b
O. Selvafolta, *Il progetto e la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II: one of the most magnificent buildings in Europe*, in P. Gasparoli, A. Manenti, M. Pecile, O. Selvafolta, *La Galleria Vittorio Emanuele II di Milano. Progetto, costruzione, restauri*, Milano 2016, pp. 19-49.
Selvafolta 2023a
O. Selvafolta, *Cecilio Arpesani, ingegnere-architetto medievalista*, in *Cecilio Arpesani* 2023, pp. 13-35.
Selvafolta 2023b
O. Selvafolta, *Tra Medio Evo e Rinascimento. Cecilio Arpesani architetto di ville e palazzine urbane*, in *Cecilio Arpesani* 2023, pp. 36-57.
Seregni 1923
G. Seregni, *Il primo cinquantennio di vita della Società Storica Lombarda. MDCCCLXXII-MCMXXIII*, Milano 1923.
Séroux d'Agincourt 1810-1823
J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au iv^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au xvi^e^*, 6 voll., Paris 1810-1823.
Seroux d'Agincourt 1814
J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814.
Séroux d'Agincourt 2017
Séroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di I. Miarelli Mariani e S. Moretti, Città del Vaticano 2017.
Séroux d'Agincourt 2019
Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800, a cura di D. Mondini, "Quaderni della Bibliotheca Hertziana", 3, Roma 2019.
Sessa 1879
R. Sessa, *Tempo di gavotta per pianoforte. Per le fauste nozze del Signor Giuseppe Sessa colla Sig.na Adele Vittadini*, s.l. [1879].
Sessa 2011
A. Sessa, *La famiglia Sessa dal X al XXI secolo*, s.l. 2011.
Seta. Oro. Cremisi 2009
Seta. Oro. Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo 2009.
Settis 2010
S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010 (1981).
Sevesi 1930
P.M. Sevesi, *Le clarisse a Milano e il monastero di S. Chiara*, Milano 1930.
Shell, Sironi 1989
J. Shell, G. Sironi, *Giovanni Antonio Boltraffio and Marco d'Oggiono: The Berlin Resurrection of Christ with sts Leonard and Lucy*, "Raccolta Vinciana", XXIII, 1989, pp. 121-154.
Sicoli 2006
S. Sicoli, ad vocem *Malaguzzi Valeri, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 731-733.
Signorotto 2003
G. Signorotto, *Dalla decadenza alla crisi della modernità: la storiografia sulla Lombardia spagnola*, in *Alle origini di una nazione. Antispagnolismo e identità italiana*, a cura di A. Musi, Milano 2003, pp. 313-343.
Simoncini 2017
G. Simoncini, *La memoria del Medioevo nell'architettura dei secoli XV-XVIII,* Roma 2017.
Snodin, Howard 1996
M. Snodin, H. Howard, *Ornament, a social history since 1450*, New Haven-London 1996.
Società del Quartetto 1892
Società del Quartetto di Milano. Cenni storico-statistici dalla fondazione (anno 1864) al 30 aprile 1892, Milano 1892.
Soldini 1998
S. Soldini, ad vocem *Pedoni, Giovanni Gaspare*, in *Dizionario biografico dell'arte svizzera*, II, Zürich 1998, p. 806.
Soldini 1998
S. Soldini, *Mito comacino: la tentazione di un'eredità gloriosa*, in *Ticino 1798-1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*, catalogo della mostra (Lugano, Villa Ciani, 1° agosto-1° novembre 1998), a cura di A. Ghiringhelli e L. Sganzini, 2 voll., Bellinzona 1998, I, pp. 221-229.
Soldini 2004
S. Soldini, *Tra identità cantonale e identità nazionale: tre affreschi pubblici di Pietro Chiesa*, "Arte e Architettura in Svizzera", 55, 2004, pp. 38-46.
Soldini 2007
N. Soldini, «Nec *spe nec metu*». *La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007.
Soldini 2010
N. Soldini, *Confini e periferie: note a volo d'uccello*, in *Rinascimento* 2010, pp. 33-41.
Sorba 2015
C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari 2015.
Soria 1997
R. Soria, *Fratelli lontani. Il contributo degli artisti italiani all'identità degli Stati Uniti (1776-1945)*, Napoli 1997.
Sormani 2004
A. Sormani, *Una inedita tavola zenaliana al Monte di Pietà di Milano*, in *Cristo nel sepolcro attribuito a Zenale*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 26 marzo-30 maggio 2004), a cura di P. Biscottini, Milano 2004, pp. 17-28.
Spiller 1960
R. Spiller, *A Literary History of United States*, New York 1960.
Squizzato 2007
A. Squizzato, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte:*

la collaborazione all'Archivio Storico Lombardo (1874-1888), in *Le riviste d'arte in Italia tra Otto e Novecento: percorsi di ricerca*, a cura di A. Rovetta e R. Cioffi, Milano 2007, pp. 218-240.

Squizzato 2016
A. Squizzato, *Ricerche storico-artistiche in Trivulziana fra Otto e Novecento. Il contributo e la regia di Emilio Motta*, atti del convegno nazionale della S.I.S.C.A. *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia* (Bologna, 7-9 novembre 2012), "Annali di Critica d'arte", XII, 2016, pp. 435-450.

Squizzato 2017
A. Squizzato, *Alessandro Teodoro e Carlo Trivulzio fra i cultori del 'buon gusto' e della scienza dell'antico*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno (Milano, 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 408-423.

Stefano 1831-1865
E. Stefano, *Thesaurus graecæ linguæ ab Henrico Stephano constructus. Post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordineque alphabetico digestum, tertio ediderunt Carolus Benedictus Hase, G.R. Lud. de Sinner, et Theobaldus Fix*, 8 voll., Paris 1831-1865.

Stefano Bardini 2019
Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei, a cura di L. Ciancabilla, Pisa 2019.

Stefano Bardini 2024
Stefano Bardini 1922-2022, a cura di G. Coco, G. Francini, M. Mozzo, V. Zucchi, Firenze 2024.

Stern, Mellins, Fishman 2009
R.A. Stern, T. Mellins, D. Fishman, *New York 1880. Architecture and urbanism in the Gilded Age*, New York [1999] 2009[2].

Storia del Cantone Ticino 1998
Storia del Cantone Ticino. L'Ottocento, a cura di R. Ceschi, Bellinzona 1998.

Storia, progetto e patrimonio 2024
Storia, progetto e patrimonio: Milano, l'Europa 1796-1848, la costruzione dell'identità architettonica, a cura di E. Boeri, P. Coffy. F. Mattei, Milano 2024.

Strafforello 1902
G. Strafforello, *La patria. Geografia dell'Italia*, Torino 1902.

Stratton 1993
M. Stratton, *The Terracotta Revival*, London 1993.

Strokes 1893
L. Stokes, *Its alleged disadvantages*, "RIBA Journal", IX, 10, 1893, pp. 212-217.

Sturgis 1906
R. Sturgis, *Minnesota State Capitol*, "The Architectural Record", XIX, 1, 1906, pp. 31-36.

Subrahmanyam 2014
S. Subrahmanyam, *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)*, Roma 2014.

Survey of London 1975
Survey of London: Volume 38, South Kensington Museums Area, a cura di F.H.W. Sheppard, London 1975.

Süss 1978
F. Süss, *Cassago Brianza. Villa Visconti di Modrone (scomparsa)*, in *Ville della Brianza. Tomo I. Lombardia 6*, a cura di P.F. Bagatti Valsecchi, A.M. Cito Filomarino, F. Süss, Milano 1978, pp. 383-384.

Süss 1998
F. Süss, *Le ville nel territorio milanese. I. Aspetti storici e architettonici*, Cinisello Balsamo 1998.

Symonds 1879
J.A. Symonds, *Il Rinascimento in Italia: le Belle Arti*, Firenze 1879.

Tafuri 1973
M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Bari 1973.

Tafuri 1986
M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari [1968] 1986.

Tafuri 1992
M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti,* Torino 1992.

Tanzi 2004
M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004.

Tanzi 2021
M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo di Dossena, tra D'Annunzio e Farinacci*, in *Il falso nell'arte* 2021, pp. 88-100.

Tasso 2012
F. Tasso, *Dal Museo d'Arte Industriale al Museo Artistico Municipale*, in *Musei dell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di Studio (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 417-423.

Tasso 2014
F. Tasso, *Malaguzzi Valeri, le arti industriali e il Museo Artistico Municipale di Milano*, in *Francesco Malaguzzi Valeri* 2014, pp. 177-183.

Tasso 2018
F. Tasso, *Collezionismo dei rami smaltati a Milano nella seconda metà del XIX secolo, tra raccolte private, esposizioni d'arte e musei civici*, in *I rami smaltati detti Veneziani del Rinascimento Italiano*, atti del convegno (Venezia, 16-18 ottobre 2014), a cura di F. Barbe, I. Biron, L. Caselli, 2 voll., Cinisello Balsamo 2018, I, pp. 119-127.

Tauranac 1985
J. Tauranac, *Elegant New York. The Builders and Buildings 1885-1915*, New York 1985.

Tavernor 1991
R. Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London 1991.

Tea 1941
E. Tea, *L'Accademia di belle arti a Brera, Milano*, Firenze 1941.

Tecnica e bellezza 2008
Tecnica e Bellezza. Hoepli tra arte e architettura, 1890-1950, Lugano 2008.

Tellini 1998
G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano 1998.

Tenca 1840
C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti in Brera. I-V*, "Corriere

delle Dame", 10, 30 maggio 1840.
Tencalla 1901
P. Tencalla, *Cenni biografici dei più insigni artisti bissonesi*, Lugano 1901.
Terraroli 2003
V. Terraroli, *Casa degli Atellani*, in *Portaluppi* 2003, pp. 34-39.
Terrecotte 2013
Terrecotte nel Ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013.
The American Renaissance 1979
The American Renaissance 1876-1917, catalogo della mostra (New York, Brooklyn Museum, 13 ottobre-30 dicembre 1979), New York 1979.
The Italian Renaissance 2002
The Italian Renaissance in the Twentieth Century, atti del convegno (Firenze, 9-11 giugno 1999), a cura di A. J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi, Firenze 2002.
The Italian Renaissance 2018
The Italian Renaissance in the 19th century. Revision, Revival, and Return, a cura di L. Bolzoni e A. Payne, Firenze-Milano 2018.
The Nineteenth 1862
The Nineteenth Annual Report of the Sheffield School of Art in Connection with the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, Sheffield 1862.
The progress 1866
The progress of Chapel Architecture, "The Building News", 9 marzo 1866, pp. 145-146.
The Renaissance in the Nineteenth Century 2003
The Renaissance in the Nineteenth Century / Le XIXe siècle renaissant, atti del convegno (Toronto, 4-6 ottobre 2001), a cura di Y. Portebois e N. Terpstra, Toronto 2003.
Thomas Jefferson 2011
Thomas Jefferson, the Classical World, and Early America, a cura di P.S. Onuf e N.P. Cole, Charlottesville-London 2011, pp. 99-127.
Thomas Jefferson Travels 2006
Thomas Jefferson Travels. Selected Writings 1784-1789, a cura di A. Brandt, Washington 2006.
Thrane, Patterson 2005
S.W. Thrane, T. Patterson, *State Houses: America's 50 State Capitol Buildings*, Erin 2005.
Tilman 2006
J.T. Tilman, *Arthur Brown jr. Progressive Classicist*, New York-London 2006.
Tironi 2011
R. Tironi, *"Egregio Architetto Piero Portaluppi…". Cartoline di architetti e di architettura*, tesi di laurea specialistica, Politecnico di Milano, relatore R. Dulio, a.a. 2010-2011.
Titlebaum 1976
R. Titlebaum, *John Ruskin and the Italian Renaissance*, "English Studies in Africa", XVI, 1, 1976, pp. 1-17.
Tomasi 2012-2013
M. Tomasi, *Note su due avori gotici del Museo Civico d'Arte Antica*, "Palazzo Madama. Studi e notizie", III, 2, 2012-2013, pp. 16-27.
Tondo 2000-2001
E.P. Tondo, *Paolo Landriani (1757-1839): dalla scena teatrale alla scena urbana*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, relatore G. Ricci, a.a. 2000-2001.
Tondo 2002
E.P. Tondo, *L'invenzione del "bramantesco". La critica operativa di Paolo Landriani fra storia e progetto*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, a cura di G. Ricci e G. D'Amia, Milano 2002, pp. 371-384.
Tönnesmann 1983
A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983.
Toplis 1987
I. Toplis, *The Foreign Office: an architectural history*, London 1987.
Torino 1902 1994
Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo, catalogo della mostra (Torino, 23 settembre 1994-22 gennaio 1995), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994.
Tosi 2015-2016
L. Tosi, *Le pitture murali della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo,* tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, tutor G. Agosti, XXIX ciclo, a.a. 2015-2016.
Tosi 2017
L. Tosi, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte prima)*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLIII, 39, 2017, pp. 13-33.
Tosi 2018-2019
L. Tosi, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte seconda)*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLIV, 40, 2018-2019, pp. 129-152.
Tosi 2022
L. Tosi, *Restauro e promozione della Sala delle Asse. Luca Beltrami e il mito di Leonardo*, in *Leonardo e il '900. Tra storia e mito*, atti del convegno (Pisa, 17-19 ottobre 2019), a cura di S. Bassi, A. Sanna, V. Serio, Pisa 2022, pp. 253-272.
Tosi 2023
L. Tosi, *Riflessi del motivo leonardesco della Sala delle Asse nella decorazione e nella grafica novecentesche,* in *Leonardo nel Novecento. Arti, lettere e scienze in dialogo*, atti del convegno (Lugano, 22-23 novembre 2019), a cura di C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2023, pp. 136-147.
Trento 1999
D. Trento, *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano* 1999, pp. 275-289.
Trento 2008
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 (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, Milano 2008, pp. 437-445.

Trivellato 2023
Francesca Trivellato, *Microstoria e storia globale*, Roma 2023.
Tuckerman 1887
A.L. Tuckerman, *A Short History of Architecture*, New York 1887.
Tuckerman 1891
A.L. Tuckerman, *A selection of works of architecture and sculpture belonging chiefly to the period of the Renaissance in Italy*, New York 1891.
Tunesi 2017
L. Tunesi, *1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLIII, 39, 2017, pp. 35-55.
Tunesi 2020-2021
L. Tunesi, *Una "dilicata mansione" per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'esposizione)*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLI, 45, 2020-2021, pp. 147-166.
Turati 1841a
P. Turati, *Lodovico il Moro. Dramma in tre atti*, Milano 1841.
Turati 1841b
P. Turati, *Gerolamo Olgiati. Dramma storico*, Milano 1841.
Turner 1987
P.V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement moderne*, Paris 1987.
Udienza 1909
Udienza 22 aprile 1909, "Il Foro Italiano", XXXIV, 1, *Giurisprudenza civile e commerciale*, 1909, coll. 1632-1368.
Un museo 2017
Un museo a cielo aperto. 133 didascalie dal Castello di Milano, a cura di L. Basso e G. Soravia, Milano 2017.
Un soffitto venduto e perduto 1888
Un soffitto venduto e perduto, "Arte e Storia", VII, 31, 1888.
Urbano 1907
C. Urbano, *Il Monte di Pietà di Milano. Riordino della Sede Principale e nuovi impianti*, "L'Edilizia Moderna", XVI, 7, 1907, pp. 45-47, tavv. 37-38.
Vaisse 1997
P. Vaisse, *Le Corbusier et le gothique*, "Revue de l'art", 118, 1997, pp. 17-27.
Valeriani 2024
S. Valeriani, *The Royal Albert Hall, Buidling the Arts and Sciences*, Turnhout 2024.
Valli 1989
L. Valli, *Il viaggio di pietra*, Brugherio 1989.
Valli 1997
F. Valli, *La scuola di Luigi Bisi*, in *Due secoli di progetto scenico* 1997, p. 145.
Valli 1999
F. Valli, *A Brera. I segni di un mutamento*, in *Milano* 1999, pp. 193-213.
Valli, Cannella 1994
L. Valli, C. Cannella, *Il tempietto di Moncucco. Restauro e considerazioni sull'ex Oratorio di San Lucio dei Conti Andreani-Sormani in Brugherio, già Cappella di S. Antonio presso il Convento di S. Francesco in Lugano*, Lugano-Brugherio 1994.
Van Duyse 1896
H. Van Duyse, *Chateau de Badia jadis des Marturi a Poggibonsi pres de Sienne proprieté de M.r le Chev.r Professeur Marcel Galli-Dunn: description artistique*, Siena 1896.
Vance 1989
W.L. Vance, *America's Rome*, 2 voll., New Haven-London 1989.
Varela Braga 2017
A. Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX^e^ siècle. La* Grammar of Ornament *d'Owen Jones*, Roma 2017.
Vasari 1907
Vasari on technique; being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects, a cura di L. Maclehose e G. Baldwin, London 1907.
Vasari 1966-1987
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1550, 1568], a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, 6 voll., Firenze 1966-1987.
Vasoli 1989
C. Vasoli, *Introduzione*, in *Il Rinascimento nell'Ottocento* 1989, pp. 9-21.
Veblen 1899
T.B. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, London 1899
Veblen 2007
T.B. Veblen, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, trad. it. di F. Ferrarotti, Torino 2007.
Venturelli 2014
E. Venturelli, *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale,* Milano 2014.
Venturelli 2015
E. Venturelli, *La Casa Rossa di Bellinzona e la sua farmacia. Le terrecotte a stampo della fabbrica milanese di Andrea Boni*, "Il Cantonetto", LXII,1-2, 2015, pp. 53-64.
Venturelli 2016
E. Venturelli, *Ideazione, successo e prematura scomparsa della 'Casa Rossa' (o Casa Ciani) di Porta Venezia*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLII, 38, 2016, pp. 81-105.
Venturi 1914
A. Venturi, *Bramante. Discorso commemorativo in Campidoglio*, "Nuova Antologia", 1914, pp. 599-608.
Verbale 1911
Verbale dell'assemblea del 2 aprile 1911 ore 16, "Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Milano", 2, aprile-luglio 1911, pp. 65-69.
Vergani 2013
G.A. Vergani, *La Casa dei Missaglia a Milano: i resti della decorazione architettonica in pietra*, in *La scultura lapidea* 2012-2015, II (2013), pp. 405-407.
Verri [1783, 1798] 2009
P. Verri, *Storia di Milano*, a cura di R. Pasta, Roma 2009.
Verri 1789
A. Verri, *La congiura di Milano* [1776], in Id., *Tentativi drammatici del C.A.V.*, Livorno 1789, pp. 5-99.

Viale 2001
R. Viale, *Alcune considerazioni su Stefano Bardini ed i suoi allestimenti*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia", VI, 2, 2001, pp. 301-319.
Viati Navone 2021
A. Viati Navone, *Verso un'architettura concreta. Peppo Brivio, le prime opere*, Bellinzona 2021.
Vicario 1997
V. Vicario, *Giuseppe Bertini: il grande Maestro dell'Ottocento a Brera nel primo centenario della morte: 11 dicembre 1825-24 novembre 1898*, Spino d'Adda 1997.
Vicini 1991
D. Vicini, in *L'affresco di Sant'Agata al Monte. Dal Philadelphia Museum of Art ai Musei Civici di Pavia*, Pavia 1991.
Vicredi 1934
L. Vicredi [A. Crivelli], *Giovanni e Pietro Beretta, architetti di Brissago 1500-1600*, Locarno 1934.
Vigilante 2014
E. Vigilante, *Opera nazionale dopolavoro: tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista*, Bologna 2014.
Villa 2016
P. Villa, *Restauri alle Grazie: tra studio, conservazione e interpretazione*, in *Santa Maria delle Grazie* 2016, pp. 485-501, 626-630.
Villa Sessa 1896
Villa Sessa a Cremella (Italie) dans la Brianza en Lombardie, "Monographies de Batiments Modernes", 105, Paris 1896.
Ville e Castelli 1907
Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi, Milano 1907.
Villino Cattoretti 1903
Villino Cattoretti a Casorate Sempione. Arch. Cecilio Arpesani, "L'Edilizia Moderna", XII, 4, 1903, pp. 45-46.
Villino Ricci 1902
Villino Ricci a Samarate. Arch. Cecilio Arpesani, "L'Edilizia Moderna", XI, 11, 1902, pp. 59-60.
Vincenzo Foppa 2003
Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 132-135.
Viollet-Le-Duc 1872
E.E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français: de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris 1872.
Viollet-le-Duc 1996
Eugène Viollet-le-Duc. Gli architetti e la storia: scritti sull'architettura, a cura di R. Tamborrino, Torino 1996.
Visconti 1920a
A. Visconti, *A proposito della parentela e della discendenza di Giovanni Campiglio, letterato milanese*, "Archivio Storico Lombardo", XLVII, 4, 1920, pp. 589-590.
Visconti 1920b
A. Visconti, *Il Monte di Pietà*, "Città di Milano: bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica", febbraio 1920, pp. 64-69.
Visconti 2011
K. Visconti, *Da militanza filofrancese ad allineamento asburgico? Note sulla produzione storiografica di Galeazzo Gualdo Priorato*, in *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere dell'Italia spagnola: uomini, libri strutture*, a cura di C. Cremonini ed E. Riva, Roma 2011, pp. 253-267.
Visit 1869
Visit of Architectural Association to the Royal Albert Hall of Arts and Sciences, "The Building News", XVI, 28 maggio 1869, pp. 474-475.
Vitacca 2020
S. Vitacca, *Penser la Renaissance dans la littérature artistique entre la fin du XVIII^e^ et le début du XIXe siècle*, in *La Fabrique du XVIe siècle au temps des Lumières*, a cura di M. de Méricam-Bourdet e C. Volpilhac-Auger, Paris 2020, pp. 435-450.
Vitali 1906
[Vitali], *Cenni sulla istituzione dei nuovi servizi di custodia, Monte di Pietà in Milano, istituto pubblico di beneficenza. Sezione credito, con documentazione fotografica dei lavori*, Milano 1906.
Vitali 1984
F. Vitali, *Rancio. Casa detta "Vecchio Convento"*, in *Ville della provincia di Varese. Lombardia 2*, a cura di S. Langé e F. Vitali, Milano 1984, pp. 392-393.
von Bode 1902
W. von Bode, *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance: mit 100 Abbildungen*, Leipzig 1902.
von Moos 1995
S. von Moos, *Ville et monument: à propos du Plan Voisin*, in *Le Corbusier: la ville, l'urbanisme*, atti del convegno (Paris, 9-10 giugno 1995), Paris 1995, pp. 81-88.
von Moos 1997
S. von Moos, *«La leçon de Venise»*, in *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli 1997, pp. 85-97.
von Schutz 1879-1882
A. von Schutz, *Die Renaissance in Italien: eine Sammlung der werthvollsten erhaltenen Monumente in chronologischer Folge geordnet*, 3 voll., Hamburg 1879-1882.
Wainwright 1999
C. Wainwright, *Shopping for South Kensington: Fortnum and Henry Cole in Florence 1858-1859*, "Journal of the History of Collections", XI, 2, 1999, pp. 171-185.
Wallon 1886
H. Wallon, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ambroise Firmin-Didot, membre libre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris 1886.
Ware 1906
W.R. Ware, *The American Vignola*, part II, Scranton 1906.
Waters 2016
M.J. Waters, *Palazzo Talenti da Fiorenza, Bramante's Canonica, and the afterlife of Bramantesque architecture in Milan*, in *Bramante* 2016, pp. 101-115.
Weiss 2010
S. Weiss, *Die vergessene Kaiserin: Bianca Maria Sforza, Kaiser Maximilians zweite Gemahlin*, Innsbruck-Wien 2010.

Wharton 1905
E. Wharton, *Italian Villas and their Gardens Designs*, New York 1905 (ed. it. con prefazione di H. Acton, Firenze 1983).
Wheeler 2014
K. Wheeler, *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture*, Farnham 2014.
Wheeler 2016
K. Wheeler, *Victorian perception of Renaissance architecture*, London-New York 2016.
Whitehead 2005
C. Whitehead, *Henry Cole's European Travels and the Building of the South Kensington Museum in the 1850s*, "Architectural History", XLVIII, 2005, pp. 207-234.
Wilkins, Wilkins 2014
A.T. Wilkins, D.G. Wilkins, *Cass Gilbert's West Virginia State Capitol*, Morgantown 2014.
Wilson 2011
R.G. Wilson, *Thomas Jefferson's Classical Architecture: An American Agenda*, in *Thomas Jefferson* 2011, pp. 99-127.
Wittkower 1949
R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949 (trad. it. Torino 1964).
Wogenscky 1995
A. Wogenscky, *Le projet pour Saint-Dié: structure sociale et structure architecturale*, in *Le Corbusier: la ville, l'urbanisme*, Paris 1995, pp. 63-72.
Wood Gordon 2011
S. Wood Gordon, *Prologue: The Legacy of Rome in the American Revolution*, in *Thomas Jefferson* 2011, pp. 11-32.
Woodward 1981
L. Woodward, *A documentary history of California's State Capitol*, California State Capitol Restoration Project, october 1981, dattiloscritto consultabile in: https://capitolcommission.legislature.ca.gov/sites/capitolcommission.legislature.ca.gov/files/documentary_history_of_ca.pdf.
World fairs 2022
World fairs and the global moulding of national identities: international exhibitions as cultural platforms, 1851-1958, a cura di J.T. Leerssen e E. Storm, Leiden 2022.
Wornum 1856
R.N. Wornum, *Analysis of Ornament. The characteristics of styles: an introduction to the study of the history of ornamental art; being an outline of a course of sixteen lectures on that subject, originally prepared for the government schools of design in the years 1848, 1849, 1850*, London 1856.
Wyatt, Waring 1854
M.D. Wyatt, J.B. Waring, *The Renaissance Court in the Crystal Palace*, London 1854.
Yegül 1991
F.K. Yegül, *Gentlemen of Instinct and Breeding. Architecture at the American Academy in Rome, 1894-1940*, New York 1991.
Zacchi 1911
A. Zacchi, *Ricordi di Arte Lombarda dal Padiglione Regionale Lombardo a Roma nel 1911*, Milano [1911].
Zaist 1774
G.B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi. Opera postuma di Giovan Battista Zaist,* 2 voll., Cremona 1774.
Zani 2010a
V. Zani, *Il ritratto funebre di Gaston de Foix in primo Ottocento tra tutela, studio e collezionismo*, "Arte Lombarda", 160, 2010, pp. 63-72.
Zani 2010b
V. Zani, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Roccafranca 2010.
Zani 2011
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, pp. 159-200.
Zani 2013
V. 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),* "Rassegna di Studi e di Notizie", XL, 36, 2013, pp. 227-261.
Zani 2014-2015
V. Zani, *Pietro Pierotti, i calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (terza parte)*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLI, 37, 2014-2015, pp. 219-224.
Zanni 1983
A. Zanni, *Mobili e arredi*, in *Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche, vetri, mobili e arredi*, Milano 1983, pp. 324-340.
Zanni 1984
A. Zanni, *Note sui falsi antichi negli arredi*, in *Fra Rinascimento e Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'Arte in memoria di A.M. Brizio*, a cura di M. Rosci, Firenze 1984, pp. 167-173.
Zanni 2000
A. Zanni, *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, pp. 270-275.
Zatta 2021
S. Zatta, *Per una riconsiderazione di Lodovico Pogliaghi ornatista e museologo*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", IV, 2021, pp. 363-375.
Zava Boccazzi 1979
F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, Venezia 1979.
Zerbi 2023
T. Zerbi, *The Making of Italy (through the Ephemeral): The First Italian Parliament between State-Building*, "*Risorgimental Neo-Medievalism" and Glorification of the House of Savoy*, in *A Companion to Italian Constitutional History (1804-1938). The House of Savoy and the Making of the Nation-State,* a cura di C. Armenteros e A. Ungari, Leiden-Boston 2023, pp. 120-152.
Zimmermann 1996
A. Zimmermann, *«…unserer Landesausstellung zur nothwendigen Vervollständigung, dem Polytechnikum zur bleibenden Zierde…»: vom Schicksal der Abgüsse nach*

Frührenaissance- Skulpturen aus dem Kanton Tessin, "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich", 3, 1996, pp. 41-56.

Zucconi 2003

G. Zucconi, *Stili e storia: il confronto con l'architettura del passato*, in *Portaluppi* 2003, pp. 271-281.

Zucconi 2010

G. Zucconi, *Cà de Sass, Milano*, Crocetta del Montello 2010.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2025
A CURA DI SCALPENDI EDITORE S.R.L. – PRINTED IN ITALY