LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII

2020-2022

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Castello Sforzesco
Milano

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Castello Sforzesco
Milano

Comune di Milano

Rivista annuale

Direzione, redazione e amministrazione
Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Castello Sforzesco, 20121 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 374 del 20 novembre 1974

Direttore responsabile · Claudio Salsi
Coordinatore editoriale · Isabella Fiorentini
Comitato di redazione · Isabella Fiorentini, Loredana Minenna, Marzia Pontone
Editing · Loredana Minenna
Traduzione e revisione degli *abstract* · TranslGlobe Group

ISSN 0390-1009

Gli autori sono invitati ad attenersi alle Norme pubblicate al termine del fascicolo.
Degli articoli firmati sono responsabili gli autori.
I testi non pubblicati non saranno restituiti.

È vietata la riproduzione, totale o parziale, degli articoli pubblicati
senza citarne la fonte.
Per le immagini, qualora non altrimenti indicato,
il titolare dei diritti è il Comune di Milano.
La rivista è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.

La rivista è pubblicata anche in rete all'indirizzo
https://trivulziana.milanocastello.it/it/content/libri-documenti.
Gli articoli relativi ai manoscritti medievali
sono recensiti nel *Bulletin codicologique* di *Scriptorium*.

CASTELLO SFORZESCO

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022

SOMMARIO

ANNARITA ARMILLOTTA, MARTINA PANTAROTTO, *Antonio da Lampugnano, copista e miniatore nella Milano sforzesca* 7

FRANCESCO BACCANELLI, Festival books *sugli ingressi reali nella Milano spagnola. Forme, tematiche e corredi illustrativi* 39

ISABELLA BALESTRERI, AURORA SCOTTI, *La Raccolta Bianconi. Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete* 61

CLAUDIO GIORGIONE, *Leda in Valtellina* 113

Abstracts 139

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio 141

Norme per gli autori 143

Annarita Armillotta · Martina Pantarotto

ANTONIO DA LAMPUGNANO, COPISTA E MINIATORE NELLA MILANO SFORZESCA

Antonio da Lampugnano è un artista attivo a Milano nella seconda metà del XV secolo, in piena età sforzesca, periodo in cui la città, grazie anche al mecenatismo dei suoi governanti, è vivace centro culturale, luogo di incontro di intellettuali, letterati e artisti di varia provenienza e formazione.

In questo contesto, notevole importanza nella richiesta di codici preziosi è rivestita dalla corte, oltreché dai grandi istituti religiosi della città, in particolare la Curia e la Fabbrica del Duomo. I codici trascritti e sottoscritti dal Lampugnano e i mandati di pagamento, emessi a favore dell'artista dalla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, sono fonti che permettono di collocare la sua attività proprio entro questi ambienti e di tracciare un'essenziale biografia, individuando le varie componenti della sua poliedrica personalità artistica. Ad Antonio da Lampugnano, in particolare, è riconducibile un intervento nel manoscritto Trivulziano 2262, il cosiddetto *Beroldo*, finora mai esaminato nel dettaglio e che qui – collocandolo entro le notizie e le attività note per altra via sul personaggio in esame – ci proponiamo di illustrare.

1. I manoscritti

In ordine cronologico, la prima notizia su Antonio da Lampugnano compare nel ms. Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, 368 (1375)[1], datato al 1459, che conserva una raccolta di testi di argomento venatorio nota come *Tractatus venationis*. A c. 108v il copista si sottoscrive: «Antonius de Lampugnano, cognatus et discipulus magistri Iacobi de Caponago, Mediolanensis, scripsit hoc opus anno domini MCCCC°LVIIII°».

1. Una digitalizzazione integrale del manoscritto è disponibile al seguente indirizzo: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/323/canvas/canvas-187251/view> (qui e altrove ultima consultazione: maggio 2023). Le schede descrittive dei codici oggetto della presente indagine sono offerte in appendice, con la relativa bibliografia.

Il contributo è frutto della collaborazione di entrambe le autrici, in particolare sono attribuibili ad Annarita Armillotta i paragrafi 1, 3-5 e le schede descrittive dei codici, a Martina Pantarotto il paragrafo 2 e la supervisione finale.

In poco più di tre righe Antonio fornisce alcune importanti informazioni. In primo luogo, il dato cronico, l'anno in cui il codice è stato trascritto; poi il suo nome, la sua provenienza geografica e il nome e la provenienza del suo maestro e *cognatus* Giacomo da Caponago, di cui si dichiara *discipulus*. Non è ancora il *magister Antonius de Lampugnano*, che troviamo nelle altre due sottoscrizioni; definendosi *discipulus* Antonio confessa di essere all'inizio della sua carriera, ancora nella fase di apprendistato, e ciò consente di ipotizzare la sua data di nascita intorno agli inizi degli anni Quaranta del Quattrocento; al contempo, però, il lavoro che lo vede coinvolto, un codice riccamente miniato di destinazione nobile, ne attesta il precoce talento. La menzione del maestro pare sottintendere un debito di riconoscenza e un omaggio per l'incarico prestigioso ottenuto: Giacomo da Caponago è conosciuto per aver trascritto, notato e rilegato, nel 1447, quattro corali, antifonari e graduali, ad oggi dispersi, per il convento agostiniano di Santa Maria Incoronata a Milano[2]; era pertanto un valente copista, almeno di manoscritti liturgici, cui venivano affidate importanti commesse. Probabilmente fu proprio il maestro Giacomo da Caponago, consapevole delle capacità dell'allievo, ad affidare ad Antonio il lavoro di copia di un'opera di tal pregio, contenente una raccolta di trattati di falconeria il cui illustre destinatario era nientemeno che il duca di Milano, Francesco I Sforza, come ampiamente attestato dagli emblemi araldici presenti sulla pagina incipitaria del manoscritto (c. 3r)[3]. Le attese del maestro non vengono di certo deluse: il ms. 368 testimonia l'alto livello professionale di Antonio, sia nella scrittura sia nell'attività decorativa e calligrafica, che, come vedremo, è possibile attribuirgli.

Non si può escludere che Antonio nella bottega del suo maestro abbia appreso anche l'arte della notazione musicale: le fonti a disposizione non ne attestano direttamente l'attività come notatore, ma la circostanza per cui egli trascrisse libri liturgici musicali fa trasparire l'acquisizione di una specifica competenza anche in questo campo.

2. Di Giacomo da Caponago si sa ben poco. Le uniche testimonianze che lo riguardano sono la sottoscrizione di Antonio da Lampugnano e il documento del convento di Santa Maria Incoronata (Milano, Archivio di Stato, Archivio generale del Fondo di religione, Registri 38b, c. 8r); M.L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano. L'osservanza agostiniana all'Incoronata*, «Arte Lombarda», 53-54 (1980), p. 214 doc. D37; M. Pedralli, *Novo, grande, coverto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 65 e 341.

3. Cfr. P.C. Decembrio, *Vita di Filippo Maria Visconti*, a cura di E. Bartolini, Milano, Adelphi, 1983; M.G. Albertini Ottolenghi, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, «Studi Petrarcheschi», n.s., 8 (1991), pp. 1-238, in particolare pp. 26-31; S. Zuffi, *L'araldica ducale*, in *Monza. La Cappella di Teodelinda nel Duomo: architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, R. Conti, Milano, Electa, 1991, pp. 119-121; M. Albertario, '*Ad nostro modo'. La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano, Skira, 2005, pp. 99-134; S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano, Scalpendi, 2008, pp. 157 e 185; G. Reina, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535). Storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato di ricerca, Università di Losanna, 2018 (tutor: S. Romano); L. Baffioni Venturi, *L'araldica sforzesca tra Pesaro e Milano. Storie degli Sforza pesaresi 3*, Lecce, Youcanprint, 2021, pp. 1-45.

Le successive due sottoscrizioni, in cui sempre in terza persona Antonio informa di essere il copista, si trovano proprio in libri per il canto. La prima figura nel manoscritto M 50, uno dei sei antifonari di Santa Maria Rossa di Crescenzago (Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, M 45-M 50) commissionati dai prepositi Giacomo Marliani[4] e Federico Sanseverino[5] e vergati con buona certezza fra il 1487 e il 1491 (queste sono le due date che compaiono nei manoscritti M 45, M 46 e M 50). È molto probabile che i sei codici, omogenei per scrittura e decorazione, siano stati tutti trascritti dal Lampugnano[6], anche se il suo nome appare solo nella sottoscrizione a c. 150v del corale M 50 (Fig. 1):

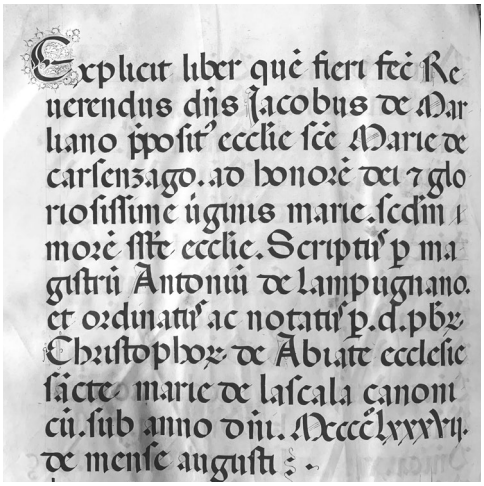

Explicit liber quē fieri fēc Re
uerendus dn̄s Jacobus de Mar
liano p̄posit' ecclie sc̄e Marie de
carsenzago. ad honorē dei 7 glo
riosissime ūginis marie. scd̄m i
morē sst̄e ecclie. Scriptus p ma
gistrū Antoniū de lampugnano.
et ordinatus ac notatus p. d. pb̄r
Christophor de Abiate ecclesie
sācte marie de lascala canoni
cū. sub anno dn̄i. Mcccc̄lxxxvij.
de mense augusti :

Fig. 1 - Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, M 50, c. 150v.

4. Giacomo Marliani fu membro di una delle famiglie della nobiltà milanese: i Marliani erano conti di Busto Arsizio, fedeli alleati dei Visconti e dei loro successori, gli Sforza. Giacomo fu preposito commendatario di Santa Maria Rossa verosimilmente dal 1463, anno della morte del suo predecessore, Prospero Colonna, al 1492, anno dell'insediamento del suo successore, Federico Sanseverino. Vd. F. Petrucci, *Colonna Prospero*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 416-418. Per la storia della chiesa di Santa Maria Rossa di Crescenzago cfr.: E. Cattaneo, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, IX, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1961, pp. 507-722, in particolare pp. 652-654; M.T. Fiorio, *Le Chiese di Milano*, Milano, Credito Artigiano, 1985, p. 198; M. Colombo Fantini, *Chiesa di Santa Maria Rossa di Crescenzago*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, IV, Milano, NED, 1990, pp. 2059-2060.

5. Federico Sanseverino (1462-1516) era figlio di Roberto Sanseverino e di Elisabetta, figlia naturale del duca di Urbino, Federico da Montefeltro. Nel 1481 fu nominato vescovo di Maillezais da papa Sisto IV e nel 1489 cardinale *in pectore* da Innocenzo VIII. Dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta il 25 luglio del 1492, la nomina a cardinale diacono dell'ordine di San Teodoro divenne ufficiale. Sanseverino fu preposito di Santa Maria Rossa dal 1492. Vd. G. Alonge, *Sanseverino Federico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 4, XC (2017), pp. 284-286.

6. Così Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle* I. *Colophons signés A-D*, Fribourg Suisse, Éditions universitaires, 1965, p. 139 nr. 1103.

> Explicit liber quem fieri fecit reverendus dominus Iacobus de Marliano, prepositus ecclesie Sancte Marie de Carsenzago ad honorem Dei et gloriosissime Virginis Marie, secundum morem suprascripte ecclesie. Scriptus per magistrum Antonium de Lampugnano et ordinatus ac notatus per dominum presbiterum Christophorum de Abiate ecclesie Sancte Marie de la Scala canonicum sub anno domini MCCCC°LXXXVII de mense augusti.

L'ultima sottoscrizione del maestro di Lampugnano («Magister Antonius de Lampugnano scripsit») compare a c. 66r del codice UC MS 5 della Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, datato al 1492 e noto come *Antiphonarium letaniarum*; si tratta di nuovo, dunque, di un libro per il canto, il cui committente e notatore fu Cristoforo Camponi, canonico di Santa Maria della Scala a Milano dal 1476, già coinvolto nel ciclo dei corali di Crescenzago. Di questo prelato si sa che fu uomo di grande cultura, conosciuto per la sua biblioteca, nella quale raccolse non solo testi giuridici, teologici e religiosi, ma anche testi umanistici[7].

La data del 1492 fissa un termine dopo il quale si può solo ipotizzare un proseguimento della vita e dell'attività di Antonio da Lampugnano: il silenzio delle fonti infatti per il periodo successivo non indica necessariamente la fine del lavoro del copista, né la sua morte. Anche nell'arco temporale che circoscrive la sua attività documentata, trentatré anni, ci sono lunghi intervalli fra una menzione e l'altra. Poiché, dunque, in questo caso l'*argumentum e silentio* sembrerebbe non essere un fattore particolarmente significativo, non si può escludere un proseguimento dell'attività di Antonio fino ai primi anni del XVI secolo.

2. I mandati dell'Archivio della Fabbrica del Duomo

I mandati di pagamento registrati negli *Annali della Fabbrica del Duomo* documentano alcuni interventi del maestro commissionati dalla Veneranda Fabbrica del Duomo in un periodo precedente al 1492, compreso fra il 1465 e il 1489. Si tratta di fonti preziose, che descrivono una personalità poliedrica e attestano in maniera incontrovertibile che Antonio, benché il tempo ci abbia restituito solo alcuni dei suoi manoscritti, non fu solo copista, ma un vero e proprio artista. Intanto, un documento del 1465 e uno del 1489 ne testimoniano con certezza l'attività calligrafica: il mandato di pagamento del 28 febbraio del 1465 ci dice che il maestro viene retribuito per aver completato la decorazione minore del *Beroldo*[8], il celebre breviario ambrosiano ricopiato dall'esemplare di proprietà de-

7. Cfr. Pedralli, *Novo, grande, coverto e ferrato*, cit. n. 2, pp. 12 e 617.

8. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262; la digitalizzazione integrale è disponibile sulla piattaforma *GraficheInComune*®: <https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/Cod.+Triv.+2262,+piatto+anteriore>.

gli ordinari[9] dal copista Andreolo de' Medici da Novate, fra il 1396 e il 1398, e miniato in quegli stessi anni da Giovannino de' Grassi e da altri artisti della sua bottega, *in primis* suo figlio, Salomone, e verosimilmente suo fratello, Porrino[10]:

> Magistro Antonio de Lampugnano pro eius solutione aminiandi psalmos 189, factos per eum in libro fabricae nominato Beroldo, compositos partim senaprio et partim azuro cum florimentis suis, ad computum imp. 6 pro singulo psalmo; et item pro psalmitis 293 parvis factis in dicto libro, in summa de acordio, l. 4, s. 18, d. 6[11].

Antonio, ormai chiamato *magister*, realizza, nei colori rosso e azzurro, 189 iniziali a inchiostro filigranate e 293 letterine decorate, definite nel mandato di pagamento rispettivamente salmi e salmitti.

Nel documento del dicembre del 1489 si registra un pagamento a favore del maestro di Lampugnano per aver miniato «nonnullos psalmos» in un libro genericamente indicato «a cantu figurato»:

> Magistro Antonio de Lampugnano pro solutione operum suorum factorum in faciendo nonnullos psalmos in libro a cantu figurato, scripto per dominum presbiterum Iohannem Petrum de Puteobonello pro usu biscantorum Fabricae in ecclesia maiori biscantantium, et pro solutione designationis et scripturae nonnullarum litterarum per eum factarum et descriptarum super tres lapides ponendos in opere in dicta ecclesia, et hoc in mense novembris, l. 3, s. 4[12].

Questa volta il redattore del mandato di pagamento è molto meno puntuale nella descrizione dell'opera di Antonio: non si specifica in quale libro il calligrafo intervenga, né quante lettere siano state decorate, né in quali colori. È comunque

9. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, I-IX, Milano, Brigola-Tip. Reggiani, 1877-1885, *Appendici* I (1883), p. 244.

10. Per i mandati di pagamento a favore dei de' Grassi, vd. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, I (1877), pp. 187-188, e *Appendici* I (1883), p. 243. Per i due artisti e, in genere, per la decorazione del codice vd. C. Santoro, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1958, pp. 7-10; M.L. Gatti Perer, *Appunti per l'attribuzione di un disegno della Raccolta Ferrari. Giovannino de' Grassi e il Duomo di Milano*, «Arte Lombarda», 10 (1965), pp. 49-64; Ead., *Miniatura e arti figurative in Lombardia. Analogie e concordanze*, in *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento.* Atti del II Congresso di Storia della miniatura italiana (Cortona, 24-26 settembre 1982), a cura di E. Sesti, I, Firenze, Olschki, 1985, pp. 255-284; F. Tasso, *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di V. Terraroli, Milano, Electa, 1993, pp. 417-419; M. Bollati, *Grassi Giovannino de*; *Grassi Porrino de*; *Grassi Salomone de*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, rispettivamente pp. 318-320, 321-322 e 322-323; M. Rossi, *Fantasie architettoniche di Giovannino de Grassi*, «Arte Lombarda», 146-148 (2006), pp. 45-54; F. Manzari, *La rinascita dell'iniziale figurata nella miniatura gotica e la sua circolazione tra Europa e Italia settentrionale*, «Arte medievale», 4, 6 (2016), pp. 213-226; S. Candiani, *Alcune considerazioni intorno all'iconografia dei santi vescovi ambrosiani nel Martirologio trecentesco Berlino-Milano*, «Rivista di storia della miniatura», 21 (2017), pp. 61-77.

11. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, II (1877), pp. 240-241.

12. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, III (1880), p. 52.

interessante notare che ancora una volta Antonio presti la sua opera per decorare un libro per il canto e affianchi Giovanni Pietro Pozzobonelli, autore del lavoro di copia[13]. Quest'ultimo, rettore della chiesa di Vermezzo, figura in altri mandati di pagamento della Veneranda Fabbrica sempre per aver trascritto libri per il canto[14]. Nella parte conclusiva di questo stesso documento si specifica che il pagamento complessivo di lire 3, soldi 4 al maestro di Lampugnano è dovuto non solo per la realizzazione di alcuni salmi, bensì anche «per il disegno e la scrittura di alcune lettere fatte e trascritte da lui sopra tre lapidi da porsi nella chiesa maggiore». Secondo quanto risulta da questa fonte, Antonio avrebbe avuto anche specifiche competenze in campo epigrafico. Allo stesso tipo di competenza, o forse a quella di intagliatore, si farebbe riferimento in un altro mandato di pagamento della Veneranda Fabbrica, risalente a qualche anno prima, precisamente al 9 luglio del 1476[15]: l'artista riceve il suo compenso per certe iscrizioni realizzate sui seggi, che potrebbero essere stati in pietra o in legno, dove siedono i «poenitentiales» durante il giubileo. Grazie a queste testimonianze, dunque, emergono le svariate competenze di un artista in grado di scrivere e decorare iniziali non solo su pergamena o carta, ma su supporti diversi. Purtroppo, ammesso che siano giunti fino a noi, risulta comunque difficile, a causa delle informazioni estremamente generiche contenute negli *Annali*, riconoscere le lapidi e i seggi di cui si fa menzione.

3. Antonio da Lampugnano copista

Ad oggi, grazie alla presenza di tre sottoscrizioni, sappiamo che Antonio ha realizzato per certo tre codici: la raccolta di testi venatori della Bibliothèque du Musée Condé, il corale M 50 di Crescenzago e l'*Antiphonarium letaniarum*. D'altro canto, altamente verosimile resta l'ipotesi, fondata su base paleografica e stilistica, che egli abbia trascritto anche i corali M 45-M 49, dunque complessivamente otto codici, che testimoniano la fase iniziale della sua attività, nel 1459,

13. F. Ruggeri, *Per un censimento del clero ambrosiano nel sec. XV: benefici e beneficiati nelle filze del notaio Giovanni Pietro Ciocca (1476-1500)*, «Studi di storia medievale e di diplomatica», 16 (1996), pp. 113-178, in particolare p. 173; per il coinvolgimento di Pozzobonelli e Lampugnano nell'allestimento dei Libroni della Fabbrica del Duomo vd. M. Pantarotto, *Franchino Gaffurio maestro di cantori e di copisti: analisi codicologico-paleografica dei Libroni della Fabbrica del Duomo*, in *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a cura di D.V. Filippi, A. Pavanello, Lucca, LIM, 2019, pp. 103-138, p. 121; D.V. Filippi, *The Making and the Dating of the Gaffurius Codices: Archival Evidence and Research Perspectives*, in *Reopening Gaffurius's Libroni*, edited by A. Pavanello, Lucca, LIM, 2021, pp. 3-58, in particolare pp. 13-14, 18-19, 40 e M. Pantarotto, *'Scripsi et notavi': Scribes, Notators, and Calligraphers in the Workshop of the Gaffurius Codices*, ivi, pp. 59-164, in particolare pp. 105-107, 138; Ead., *Manoscritti di illustri committenze milanesi: seguendo Leonardo dagli Sforza ai Trivulzio, passando per Marliani*, in *Leonardo e la Valsassina. Studi, territorio*. Atti del convegno di studi (Novedrate, 6-7 febbraio 2020), a cura di L. Bertolini, M. Pantarotto, E. Tonello, Novedrate, eCampus University Press, 2023, pp. 65-82, in particolare pp. 69-72 e 76.

14. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, III (1880), p. 51.

15. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, II (1877), p. 289: «Antonio de Lampugnano pro solutione certorum scriptorum factorum super cathedris ubi sedent poenitentiales in domicilio tempore iubilei, l. 1, s. 9, d. 6».

anno in cui sottoscrive il codice del *Tractatus venationis*, e quella conclusiva, o forse della maturità, dal 1487 al 1492, anni in cui realizza i corali di Santa Maria Rossa e l'*Antiphonarium letaniarum*. In mezzo resta un vuoto di ventotto anni, dei quali è rimasta solo la realizzazione, nel 1465, dei salmi e salmitti del *Beroldo*, per i quali prima di oggi non era stata avanzata nessuna analisi o ipotesi identificativa fra i circa 1500 salmi e più di 4000 salmitti miniati presenti.

FIG. 2 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 36r (particolare).

FIG. 3 - Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, M 50, c. 8v (particolare).

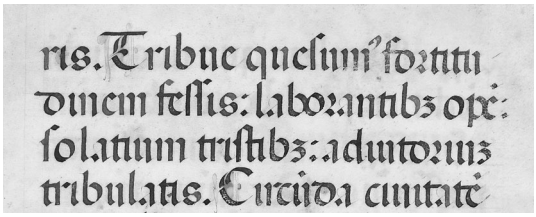


FIG. 4 - Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica, UC MS 5, c. 4r (particolare).

Di conseguenza è possibile conoscere le caratteristiche della sua scrittura nel momento in cui si è quasi conclusa la sua formazione presso la scuola di Giacomo da Caponago (FIG. 2) e nella piena maturità (FIGG. 3 e 4), senza conoscerne le fasi intermedie. Il maestro di Lampugnano scrive in testuale rotunda, tipica dell'area centro-settentrionale italiana, con la quale sono scritti i testi liturgici del tempo. La sua scrittura, padroneggiata con sicurezza sia nel piccolo che nel grande modulo, si

presenta precisa, chiara, ariosa, priva di cancellature, imperfezioni o approssimazioni, perfettamente allineata sul rigo e contenuta entro le righe di inquadramento. Nell'unico codice di contenuto non liturgico la scrittura appare fitta, con interlinea poco ampia, non perfettamente poggiante sul rigo ma appena un po' sospesa, in questo modo le aste discendenti di *p*, *q* e l'occhiello inferiore di *g* scendono di poco sotto il rigo. Nonostante non poggi sul rigo, la scrittura è perfettamente allineata e mantiene costante la distanza dalla riga tracciata. Se è vero che nella scrittura di Antonio gli occhielli consecutivi sono realizzati, in alta percentuale, in nesso, è vero anche che non sempre è rispettata la chiusura delle lettere concave, a favore di una maggior chiarezza e leggibilità. Ne risulta una pagina pulita, ordinata, nitida. Concorre a dare questa impressione l'uso occasionale, per casualità o per una precisa scelta dello scriba, del segno diacritico sulla lettera *i*, mai sulla *y*, e dei tratti di frego decorativi, utilizzati soprattutto come prolungamento delle aste delle lettere in chiusura di rigo. Analizzando le caratteristiche grafiche, notiamo che, nel lavoro giovanile, la scrittura si presenta leggermente più spigolosa con un tracciato che mostra più evidenti spezzature, mentre nelle realizzazioni successive il *ductus* tende ad essere più morbido. Questa lieve modifica è più evidente nell'occhiello inferiore della *g* e nelle aste verticali di *m*, *n*, *u* (Figg. 5 e 6).

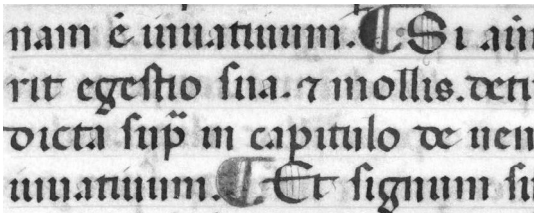


Fig. 5 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 52r (particolare).

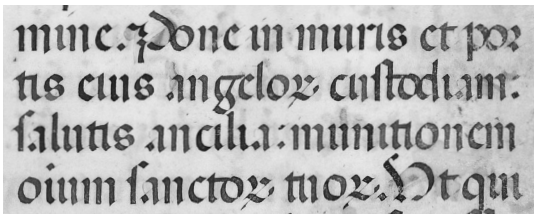


Fig. 6 - Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica, UC MS 5, c. 4r (particolare).

La lettera *m*, se chiude una rubrica o una porzione testuale, quando vi sia spazio sufficiente, può presentare una variante piuttosto caratteristica: l'ultima asta disegna un'ampia linea curva e termina sul rigo con uno svolazzante tratto di frego (Fig. 7).

Nelle stesse sedi, qualora lo spazio lo consenta, Antonio realizza una particolare variante di *S* capitale, di modulo più grande, tracciata quasi orizzontalmente (FIG. 8).

FIG. 7 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 25v (particolare).

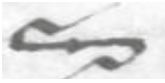


FIG. 8 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 44v (particolare).

La *z*, nonostante ricorra con due diverse grafie, semplice e con cediglia, esprime lo stesso fonema. Uno stesso segno grafico, a forma di tre, è usato nel sistema abbreviativo in sostituzione di *m*, di *e*, dopo l'enclitica *-que*, e per le desinenze nominali *-us* e *-bus.* Si fa notare che questo segno poggia sempre sul rigo, senza fuoriuscirne. Nel ms. 368 le abbreviazioni sono più frequenti e se, da una parte, ripetono gli usi della tradizione medievale, dall'altra, lungi dall'esser troppo ripetitive, trovano soluzioni sempre nuove e creative. Nei corali e nell'antifonario, per la tipologia stessa dei testi, le abbreviazioni, per quello che riguarda il lessico della liturgia, più formulare, ricalcano gli schemi della tradizione e tendono pertanto ad essere meno varie rispetto alla raccolta venatoria. Esse sono, comunque, uno strumento usato sapientemente per sfruttare al meglio il foglio e per contenere la scrittura all'interno dei margini prestabiliti. Nel testo da cantare l'impiego delle abbreviazioni è più contenuto, limitato alle occasioni in cui si ha la necessità, in accordo con la notazione musicale, di condensare la parola scritta in un più breve spazio. In questo caso, esse offrono, quindi, non solo soluzioni utili per rispettare la misura del rigo, ma anche per armonizzare al meglio testo cantato e musica.

4. ANTONIO DA LAMPUGNANO CALLIGRAFO

Di una possibile, quand'anche modesta, conoscenza dell'arte della miniatura si può argomentare a partire dal ms. 368, in cui segni di paragrafo in inchiostro azzurro si alternano a segni di paragrafo miniati con polvere d'oro, eseguiti con estrema perizia e precisione. Allo stesso modo, in oro, sempre in alternanza con l'azzurro, sono decorate le piccole iniziali filigranate degli indici dei vari trattati che costituiscono l'opera[16] e del lessico finale[17]. Poiché, graficamente, le lettere e i segni di paragrafo, anche se realizzati con tecniche diverse, sembrano riconducibili alla stessa mano e poiché risulta difficile credere che un artista, incaricato delle miniature a pennello, si impegni nella miniatura di innumerevoli, minuscoli segni paragrafali e letterine, notoriamente eseguiti dai copisti, si può ipotizzare

16. Alle cc. 21v-22v; 54v-55r; 65v-66r; 75v-76r; 86r; 94v-95r.
17. Alle cc. 105r-106r.

che l'autore di tali elementi grafici in oro sia lo stesso Antonio da Lampugnano. Il copista doveva conoscere tutti i passaggi di questo delicato procedimento: dopo aver eseguito il disegno, preparare la pergamena per accogliere la doratura e infine stendere a pennello la polvere d'oro precedentemente mescolata con un legante. Purtroppo gli altri codici da lui trascritti non danno ulteriore testimonianza della sua abilità come miniatore.

Ben attestata invece è la sua attività di calligrafo, cui viene fatto esplicito riferimento nei mandati di pagamento del 1465 e del 1489 da parte della Fabbrica del Duomo, già citati. Il mandato del 28 febbraio del 1465 si riferisce in maniera specifica al codice Trivulziano 2262, che è stato accuratamente esaminato nella decorazione minore al fine di riconoscere gli interventi di Antonio. Il percorso seguito per l'individuazione dell'attività calligrafica di Antonio nel *Beroldo* ha preso avvio dall'osservazione della decorazione minore tanto nel ms. 368 del Musée Condé quanto nel ciclo di corali e nell'*Antiphonarium letaniarum*.

Che il lavoro calligrafico in questi codici vergati dal Lampugnano fosse riconducibile a una sola mano, ipoteticamente quella di Antonio, è risultato evidente dall'omogeneità degli elementi ornativi ricorrenti. Anticipando quanto di seguito sarà approfondito, si vuole sottolineare che la presenza dei medesimi elementi decorativi anche nel Trivulziano 2262, nel quale, grazie a precise fonti documentarie, è attestata con certezza l'attività calligrafica di Antonio, ha dimostrato che la decorazione minore dei codici da lui trascritti è assolutamente attribuibile alla sua mano. Quindi, se da una parte l'analisi della decorazione minore dei codici sottoscritti da Antonio ha portato a individuare la precisa sezione del *Beroldo* in cui l'artista è intervenuto, dall'altra parte, di riflesso, ha comprovato l'attività calligrafica del Lampugnano anche nei manoscritti per i quali è sicuramente testimoniato, attraverso le sottoscrizioni, solo il suo lavoro di copia.

Tratto distintivo del calligrafismo di Antonio è la notevole varietà delle soluzioni decorative, sia nella morfologia stessa delle maiuscole sia negli elementi ornativi utilizzati. Inoltre, costante è l'attenzione di Antonio nel cercare di non riproporre mai su uno stesso foglio il medesimo modello decorativo. Le iniziali possono essere leggermente ritoccate a penna con semplici motivi geometrici o arricchite da elementi ornativi più elaborati, possono essere impreziosite da leggeri tocchi di colore ocra o filigranate, infine possono accogliere piccoli profili di varia umanità, quasi una galleria di personaggi contemporanei. Già dal 1459 il maestro di Lampugnano mostra di avere un repertorio vario e multiforme di soluzioni decorative, che nel tempo arricchisce e affina e lo accompagna fino al 1492, in un certo senso come una firma. Nonostante questo repertorio sia ricorrente negli anni, gli interventi calligrafici del maestro non rischiano mai di essere ripetitivi e stereotipati, poiché egli, combinando variamente le componenti del suo bagaglio artistico, riesce a dar vita in ogni situazione a soluzioni nuove e funzionali, utili a rendere la sua pagina sempre precisa, corretta, ma al contempo decorata e bella. L'apice della decorazione delle iniziali è raggiunto da Antonio nei corali di Crescenzago: i vari elementi ornativi, già ampiamente utilizzati e

sperimentati, sono ricomposti e riproposti in formulazioni assolutamente nuove e di notevole raffinatezza. In tutti i manoscritti che si devono alla sua mano compare un elemento fortemente caratterizzante dell'attività calligrafica del copista milanese: faccine realizzate sopra, accanto o all'interno delle lettere e ritratte spesso di profilo, talvolta quasi mezzi busti, che sembrano sorgere dalle aste delle lettere stesse (FIGG. 9 e 10). L'uso non è nuovo, anzi sembra particolarmente diffuso nella copia dei codici musicali[18], ma ogni copista si esprime in tali disegni in modo personale, rendendoli quasi una 'firma' della propria mano. Veramente notevole nei codici di Antonio è la molteplicità dei soggetti raffigurati e la varietà delle invenzioni e delle esecuzioni[19]. Sorprende, pertanto, constatare che i fogli dell'*Antiphonarium letaniarum* ne siano privi, con l'unica eccezione di due profili presenti all'interno della lettera *E*, con cui ha inizio il *colophon* a c. 65v (FIG. 11).

FIG. 9 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 63r (particolare).

FIG. 10 - Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, M 50, c. 8v (particolare).

FIG. 11 - Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica, UC MS 5, c. 65v (particolare).

Visto che l'antifonario è molto vicino cronologicamente ai corali, diventa difficile spiegare un'interruzione così radicale di elementi decorativi che sembrano scaturire con tanta naturalezza dalla penna di Antonio e che caratterizzano la sua produzione calligrafica fin dal 1459. Le motivazioni potrebbero essere le più diverse, ma, in realtà, l'assenza di profili di volti si accompagna ad altre peculiarità di questo codice, riscontrabili nella punteggiatura e nell'espressione di una cifra numerica. Il sistema interpuntivo usato da Antonio negli altri manoscritti è molto semplice: egli usa solo il punto, vergato sul rigo di scrittura. Soltanto nell'antifonario, in una orazione, *Maestorum refugium* (cc. 3v-4v), in una rubrica di

18. Per simili esempi nelle sezioni a cura degli scribi G e I (copista del ms. Basevi) nel Librone 3 della Fabbrica del Duomo si veda PANTAROTTO, *'Scripsi et notavi'*, cit. n. 13, pp. 120 e 125.

19. Per una descrizione puntuale di tutte le caratteristiche del ricco apparato decorativo del Lampugnano sia lecito rimandare a A. ARMILLOTTA, *Antonio da Lampugnano, copista, miniatore e notatore nella Milano di Leonardo da Vinci*, tesi di laurea, corso di studi in Letteratura, lingua e cultura italiana, Università eCampus, a.a. 2020-2021 (tutor: M. Pantarotto).

carattere argomentativo (cc. 64v-65r)[20] e nel *colophon* (cc. 65v-66r) compaiono, oltre al punto, i due punti, un segno di interpunzione tornato in uso nel periodo umanistico. Inoltre, nel testo didascalico a c. 65r compare un numero arabo, il *3*, con soprascritta la letterina *a* per indicare l'ordinale: caso anche questo straordinario, poiché negli altri codici Antonio usa sempre i numeri romani.

5. Il *Beroldo* trivulziano

Nel 1465 Antonio era stato incaricato dalla Fabbrica del Duomo di completare la decorazione minore del breviario ambrosiano, lasciata incompiuta dai de' Grassi. Si tratta del ben noto codice Trivulziano 2262. Agli inizi del Novecento, Toesca sosteneva che non fosse possibile riconoscere «per il loro carattere calligrafico» i salmi miniati da Antonio nel *Beroldo*[21]. Per la verità, sfogliando le pagine del manoscritto, si ha la stessa impressione che ebbe il critico d'arte e, molto probabilmente, questo era proprio l'obiettivo che Antonio voleva conseguire: mimetizzare il più possibile i suoi salmi, per non alterare l'omogeneità della decorazione minore del manufatto, completata molto tempo dopo rispetto alla confezione del codice. Pertanto egli rispetta lo schema di base e, in linea di massima, il disegno della filigrana dei salmi preesistenti[22], ma al di là delle sue intenzioni o forse, con intenzionale discrezione, il maestro riesce comunque a lasciare la sua firma. Egli utilizza, infatti, elementi ornativi propri che peraltro sono già presenti nell'unico manoscritto a noi giunto che precede la decorazione del *Beroldo*, il ms. 368, e che saranno riproposti negli altri codici da lui vergati. Esaminando con attenzione tutta la decorazione minore del *Beroldo*, infatti, possiamo riconoscere una serie di iniziali (i 'salmi' del mandato di pagamento), nella prima metà del Trivulziano 2262, fra le cc. 100r e 153v. Parliamo precisamente di 189 salmi, tanti quanti, stando al documento citato, vengono retribuiti ad Antonio dalla Fabbrica del Duomo: essi presentano alcune minime ma costanti differenze rispetto agli altri[23].

Per cominciare, singolare è per esempio la realizzazione del fregio che parte dai rosoni, una sorta di sottile segno a saetta con svolazzi, che ripete, in maniera più accurata, i piccoli fregi che si ritrovano accanto alle letterine filigranate degli

20. In questa rubrica l'autore disquisisce circa l'opportunità di celebrare l'*officium mortuorum* nei tre giorni delle Litanie Triduane.

21. P. Toesca, *Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa», 10 (1907), pp. 184-196, in particolare p. 191.

22. La decorazione minore del *Beroldo* è, in realtà, molto complessa: diverse, per numero e abilità, sono le mani che intervengono sui fogli del breviario ambrosiano; ciononostante, anche se variamente interpretata dagli artisti che eseguono il lavoro calligrafico, nella struttura dei salmi ricorre una tipologia di base. Cfr. Armillotta, *Antonio da Lampugnano*, cit. n. 19, pp. 111-114.

23. La conferma definitiva che questi salmi siano attribuibili al Lampugnano è data dal confronto con la decorazione minore che caratterizza i codici sottoscritti da Antonio in epoca successiva, in particolare quella dei salmi contenuti nell'*Antiphonarium letaniarum* del 1492. A tal proposito si veda Armillotta, *Antonio da Lampugnano*, cit. n. 19, p. 92.

indici del ms. 368 (FIGG. 12 e 13). È di immediata evidenza la differenza di tale fregio con quello che rifinisce i rosoni dei salmi realizzati dai de' Grassi (FIG. 14).

Un altro particolare di interesse riguarda la rifinitura delle linee che inquadrano l'iniziale sui tre lati interni: nei salmi realizzati nella fase più antica è molto spesso presente un bordo decorativo costituito da brevi, semplici lineette, che si alternano a un cerchietto, munito di un sottile tratto aggiuntivo (FIG. 14), mentre nella decorazione delle iniziali riconducibili ad Antonio i trattini aggiuntivi sui cerchietti solitamente mancano (FIG. 15).

FIG. 12 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 105r (particolare).

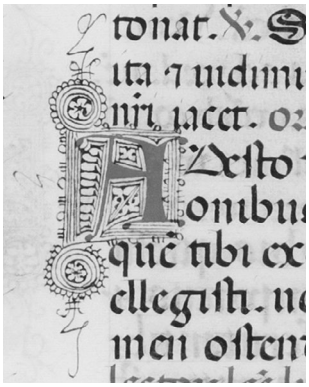


FIG. 13 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 100r (particolare).

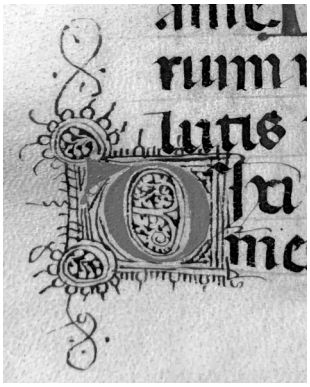


FIG. 14 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 13v (particolare).

FIG. 15 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 102r (particolare).

Ancora, osserviamo come manchi nella maggior parte dei salmi che qui attribuiamo ad Antonio da Lampugnano un elemento ricorrente in quasi tutti quelli decorati dai de' Grassi[24]: una doppia riga verticale, una sorta di bordura che, suddivisa più o meno grossolanamente in quadratini, rifinisce il lato sinistro del riquadro della lettera, raccordando fra loro i due rosoni (Fig. 16). In realtà, Antonio, solo in pochissimi casi, alle cc. 107r, 110r, 112v, 114r, 118v, 151r, riprende questo specifico elemento decorativo, ma lo esegue, come di consueto, in maniera estremamente precisa ed accurata: il bordino diventa più stretto ed è suddiviso in rettangolini quasi tutti uguali (Fig. 17). In tutte le altre iniziali non è presente.

Altro elemento peculiare di Antonio è l'aggiunta, verticalmente, accanto al riquadro contenente l'iniziale, di un inserto rettangolare, anch'esso contenente decorazioni filigranate, collocato soprattutto a sinistra, qualche volta anche a destra, della maiuscola, a sua volta delimitato da più righe parallele (Figg. 17 e 18). Si tratta, in genere, di un motivo ornamentale che arricchisce la decorazione, ma spesso anche di una soluzione funzionale: la diversa morfologia delle maiuscole, infatti, incide sulle dimensioni della riquadratura della lettera stessa, pertanto sullo stesso foglio, riproponendo in maniera meccanica la medesima decorazione dell'iniziale, otterremmo un effetto di disallineamento o sfasatura, compromettendo l'ordine e la simmetria degli interventi decorativi. L'inserzione di 'tessere' decorative consente, da una parte, di lasciare intatto il quadrato che incornicia la lettera, dall'altra, dove necessario, di accrescere l'estensione dei salmi stessi, al fine di allinearli verticalmente ad altri salmi presenti sul medesimo foglio (Tav. 1).

Infine Antonio da Lampugnano, diversamente dai suoi predecessori, non prolunga dal margine destro del riquadro dell'iniziale tratti decorativi che si insinuino nelle interlinee, ma contiene la decorazione entro spazi ben definiti. Accanto a questi elementi di differenziazione, di certo il motivo ornamentale più caratterizzante, che nel Trivulziano ricorre esclusivamente nei salmi di Antonio, è una composizione decorativa che spesso impreziosisce nel mezzo il lato sinistro del riquadro che contiene la lettera[25]. È realizzata mediante elementi circolari, semicircolari e semiellittici, di volta in volta variamente assemblati (Figg. 15, 18 e 19-22)[26].

24. Ad eccezione di quattro salmi, 2 a c. 265r e 2 a c. 266v, caratterizzati da lettera rossa e filigrana viola. Sono salmi che si differenziano *in toto* da tutti gli altri, non solo per il colore, ma anche per le caratteristiche della filigrana: i rosoni sono decorati con cerchi concentrici e la lettera è ornata con motivi che sembrano quasi disegnare merletti. È altamente probabile che l'autore di questi quattro salmi intervenga solo in questo caso nella decorazione minore del *Beroldo*: la sua mano è infatti completamente diversa dalle altre.

25. In un unico caso, nel *Beroldo*, ricorre un motivo decorativo simile ed è nei quattro salmi con filigrana viola, presenti alle cc. 265r e 266v, di cui abbiamo già segnalato la particolarità, cfr. *supra* n. 24.

26. Tale motivo ricorre anche nei salmi realizzati sui fogli dell'*Antiphonarium letaniarum*.

FIG. 16 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 70v (particolare).

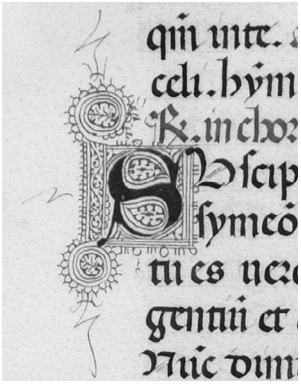


FIG. 17 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 110r (particolare).

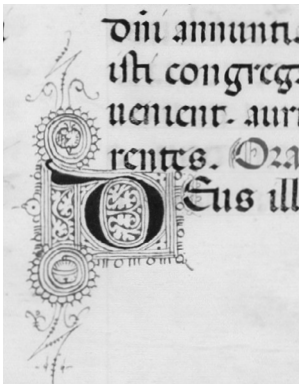


FIG. 18 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 100r (particolare).

Questo particolare ornativo, così fortemente diversificante, insieme alle altre peculiarità dell'intervento calligrafico di Antonio, permette di individuare in maniera netta la sezione del codice in cui il maestro è intervenuto.

È verosimile che anche i salmitti decorati da Antonio si trovino nella stessa porzione del codice, fra le cc. 100r e 153v. Non sono filigranati, come tra l'altro si registra nel mandato di pagamento, ma semplicemente decorati in inchiostro rosso e azzurro alternativamente[27] e sono in numero di 283, 10 in meno rispetto

27. La morfologia delle lettere dei salmitti, privi di filigranatura, non presenta elementi grafici caratterizzanti. D'altra parte, anche le lettere dei salmi non presentano nessuna particolarità morfologica specifica: le maiuscole sono eseguite secondo la tipologia consueta. Ciò, dunque, che permette di affermare

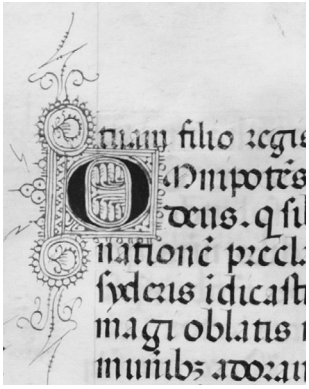


Fig. 19 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 100r (particolare).

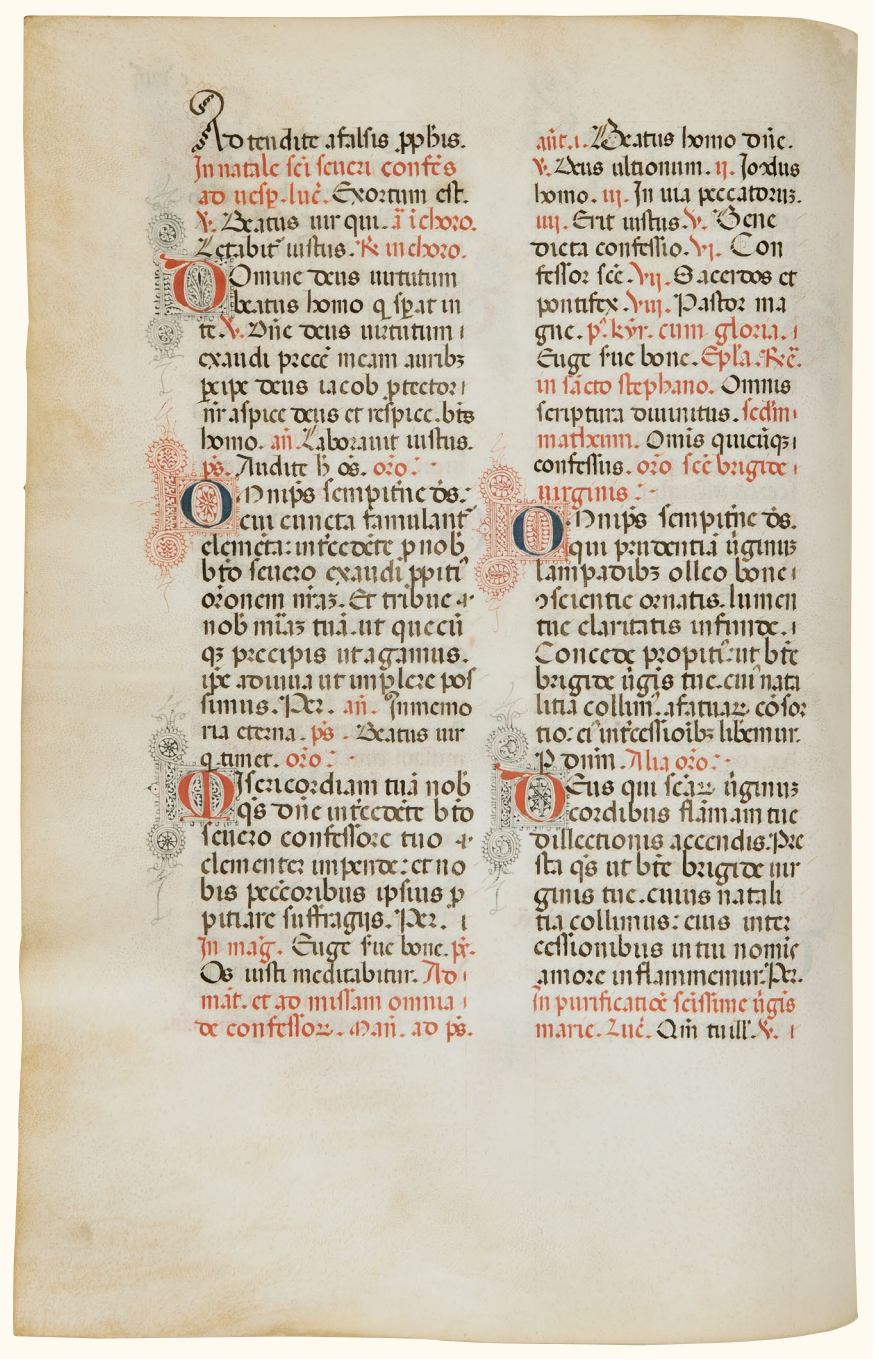
Fig. 20 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 105v (particolare).

Fig. 21 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 117v (particolare).

Fig. 22 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 128v (particolare).

a quanto si afferma nel documento. In effetti su questi stessi fogli, oltre a queste letterine, eseguite con tratto sottile e preciso, Antonio realizza anche 8 segni di paragrafo, in rosso e azzurro, e 13 croci, anch'esse in rosso e azzurro, per un totale di 21 interventi che, sommati alle 283 letterine, complessivamente portano a 304 il numero delle piccole realizzazioni calligrafiche del Lampugnano nel *Beroldo*. Trattandosi di piccoli e poco impegnativi elementi decorativi, potrebbero essere

che Antonio abbia eseguito i salmitti nella stessa sezione in cui ha eseguito i salmi è la loro collocazione e il fatto che il loro numero sia vicinissimo a quello registrato negli *Annali della Fabbrica*.



Tav. 1 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 109v.

stati conteggiati, ai fini del pagamento, in maniera forfettaria come corrispondenti a 10 piccole iniziali. In questo modo il totale sarebbe pari a 293, tanti quanti sono menzionati nel documento dell'Archivio della Fabbrica del Duomo.

In merito all'intervento di Antonio nel *Beroldo* Trivulziano possiamo fare alcune considerazioni. Prima di tutto è piuttosto inconsueto che un'opera così importante sia lasciata incompiuta in una sezione più o meno centrale: in genere infatti le lacune interessano la parte finale. Inoltre, in questi fogli sono presenti interventi decorativi, di cui non abbiamo ancora parlato, completamente assenti nei restanti fogli del codice. Si tratta di una decorazione a inchiostro, con pochi, semplici elementi geometrici, di alcune maiuscole e della realizzazione di profili di volti a penna. Considerata l'attenzione di Antonio alla cura delle iniziali e alla decorazione delle lettere anche tramite volti, si potrebbe pensare che egli stesso ne sia l'autore. Ma, se da un lato è verosimile che il maestro, mentre decorava a inchiostro le grandi e piccole iniziali, ovvero i salmi e i salmitti, provvedesse, con piccoli tocchi, anche alla decorazione delle maiuscole, dall'altro il confronto con le altre attestazioni calligrafiche di Antonio porta ad escludere che i profili umani che da esse si dipartono siano stati disegnati dall'artista di Lampugnano: troppo diversi sono i lineamenti di questi personaggi rispetto a quelli presenti sui codici trascritti dal maestro dal 1459, anno in cui realizza il ms. 368 di Chantilly, al 1492, in cui trascrive per Cristoforo Camponi l'*Antiphonarium letaniarum*, ultimo lavoro documentato. Nei profili di Antonio il setto nasale è più sporgente rispetto a quello dei volti del Trivulziano e, in genere, lo stesso naso è più importante. Inoltre, Antonio realizza gli occhi mediante una piccola linea orizzontale, sotto la quale un puntino nero rappresenta la pupilla (FIGG. 9-11 e 23). Sui profili del *Beroldo*, invece, l'occhio in diversi casi è completamente disegnato (FIGG. 24 e 25).

FIG. 23 - Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368, c. 79v (particolare).

FIG. 24 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 103v (particolare).

FIG. 25 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 106r (particolare).

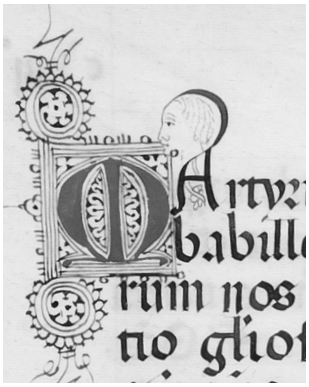


Fig. 26 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 108v (particolare).

Fig. 27 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 113r (particolare).

Fig. 28 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262, c. 109r (particolare).

Per di più, si può affermare con un certo margine di sicurezza che i profili siano stati eseguiti prima dei salmi, come appare evidente per esempio alle cc. 108v e 113r, in cui Antonio, rispettosamente, evita di coprire con la sua decorazione particolari dei disegni preesistenti (Figg. 26 e 27), oppure, a c. 109r, in cui il fregio che parte dalla bocca di un volto è coperto, nella parte iniziale, dal rosone superiore del salmo realizzato dal Lampugnano (Fig. 28).

La presenza di faccine su questi fogli potrebbe, quindi, essere non un effetto della lacuna nella decorazione minore, bensì una causa. Potremmo infatti pensare che uno degli aiuti di bottega dei de' Grassi, incaricato di eseguire la filigranatura dei salmi, abbia disatteso questo ordine, preferendo tratteggiare a inchiostro piccoli volti invece di decorare le iniziali. Tra l'altro, questa sezione del codice si ca-

ratterizza anche per essere priva di miniature a pennello[28]. Un gesto di ribellione di uno degli artisti al seguito dei de' Grassi, che avrebbe preferito cimentarsi nella miniatura? Sia come sia, quest'azione potrebbe avere avuto anche un risvolto economico. Infatti, in un mandato di pagamento della Fabbrica, datato 11 agosto 1398[29], si annota:

> Farsi pagamento a maestro Salomone figlio di Giovanni[30], ingegnere della Fabbrica, di l. 41, s. 10, d. 8 imp. per la miniatura e coordinazione delle lettere del libro denominato *Beroldo*, giacché il detto maestro era un uomo giusto e leale (*legalis*) ed amico della Fabbrica, cui non avrebbe presentato uno scritto meno conforme alla verità. Giusta però la sua adesione si detrarranno da detta somma l. 3, s. 4.

Il motivo per cui venga sottratta una certa cifra dalla somma totale non viene espresso. Poiché gli amministratori della Fabbrica dichiarano totale fiducia nell'onestà di Giovannino e, di conseguenza, non mettono in dubbio il computo di salmi e salmitti[31] da lui presentato prima di morire, la detrazione di lire 3 e soldi 4, applicata al compenso destinato all'erede, Salomone, potrebbe essere stata determinata proprio dalla rilevazione della incompletezza della decorazione minore[32].

Aver avuto la possibilità di riconoscere, fra gli oltre 1500 salmi filigranati del Trivulziano 2262, quelli decorati da Antonio da Lampugnano rende evidente quanta importanza rivesta, accanto all'analisi delle peculiarità della scrittura, l'analisi dell'attività calligrafica di un copista, che può fornire dati utili non solo allo studio dell'allestimento di un codice, ma anche alla conoscenza delle diverse mansioni che vedono coinvolto lo scriba, non sempre tutte esplicitate nella sottoscrizione, ove presente, e non sempre tutte, come nel caso del *Beroldo* Trivulziano, presenti nello stesso manoscritto. È indubbio che tanti codici non siano ancora

28. Fra le cc. 99v e 159r si registra la porzione di codice più ampia, circa 60 fogli, priva di miniature; segue per numero di pagine, 58, una sezione quasi finale, fra le cc. 255r e 313r.

29. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, I (1877), pp. 187-188.

30. Giovannino era morto il 5 luglio del 1398, come emerge da *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. n. 9, *Appendici* I (1883), p. 243.

31. *Ibid.*, si registra il numero di salmi e salmitti realizzati sul *Beroldo* secondo i calcoli effettuati da Giovannino, rispettivamente 1550 e 4334. In realtà, attualmente sul manoscritto figurano 1580 salmi e 4485 salmitti, comprendendo in questa dicitura anche i segni di paragrafo e le croci. Si capisce che, se si toglie da queste cifre il numero dei salmi (189) e salmitti (283 o, più precisamente, 304, tanti quanti sarebbero – fra letterine, croci e segni di paragrafo – i piccoli interventi calligrafici del nostro copista, come precedentemente descritto) realizzati da Antonio, i de' Grassi devono aver decorato all'incirca 1391 salmi e 4181 salmitti, non i 1550 salmi e 4334 salmitti dichiarati. Ci sarebbe pertanto un errore, sicuramente fatto in buona fede, nel calcolo, certamente non semplice, fatto da Giovannino. Difficile pensare che gli amministratori della Fabbrica si siano accorti di tale errore, è invece immaginabile che si siano accorti della ben più vistosa lacuna nella decorazione minore.

32. È probabile che la Veneranda Fabbrica abbia applicato anche una sorta di ammenda ai de' Grassi. Dallo stesso mandato di pagamento degli *Annali della Fabbrica del Duomo* (*ibid.*) risulta che i salmi furono pagati 16 soldi al centinaio, i salmitti 2; pertanto 189 salmi e 293 salmitti, in seguito realizzati dal Lampugnano, sarebbero costati all'incirca 36 soldi, cioè quasi 2 lire, molto meno, quindi, della cifra sottratta a Salomone.

stati debitamente attribuiti ad Antonio da Lampugnano: è difficile, infatti, credere che un professionista apprezzato e richiesto dagli esponenti di maggior spicco dell'*élite* sociale e culturale della Milano sforzesca, uomini di cultura, spesso a capo di importanti istituzioni religiose, abbia trascritto nel corso della sua carriera, lunga almeno trentatré anni, solo otto manoscritti.

Annarita Armillotta
armillotta.annarita@gmail.com

Martina Pantarotto
Novedrate, Università telematica eCampus
martina.pantarotto@uniecampus.it

APPENDICE

Schede descrittive dei manoscritti

I
Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 368 (1375)

1459, Milano

Moamyn falconarius, *Liber Moamin falconarii* (cc. 3r-64r)
Dancus, *Liber de natura falconum* (cc. 64r-75v)
Guillelmus falconarius, *De falconibus* (cc. 75v-82r)
Liber tractatus de dispositionibus et accidentibus naturalibus rapacium quadrupedum. Incipit: «Huius autem operis professores sufficienter non tractaverunt […]» (cc. 86r-99v)
Guicennas, *De arte bersandi* (cc. 99v-105r)
Expositio certarum vocabulum. Incipit: «Amila. idest alba pasta […]» (cc. 105r-106r)
De scabie et stiza contra quam sic debemus subveniri. Incipit: «Fiat hoc unguentum. Accipiatur sulfur […]» (c. 106r-v).

Membr.; cc. I, 109 (108); due numerazioni a lapis, entrambe contenenti un errore: la prima, sul margine superiore esterno, salta per errore un foglio fra le cc. 84 e 85; la seconda, sul margine inferiore esterno, salta per errore il numero 95; bianche le cc. 1r, 2r-v, 83v, 84r-v, 84vbis, 85r-v, 107r-v, 108r; fasc.: 1^{2}, $2\text{-}11^{8}$, 12^{4}, $13\text{-}14^{8}$, 15^{7}; segnatura dei fascicoli con lettere alfabetiche a registro; richiami assenti; mm 210 × 150 = 27 [117] 66 × 22 [78] 50; rr. 25 / ll. 24; rigatura a colore con pettine da 12; una mano in testuale rotunda. Codice riccamente decorato: due miniature a piena pagina entro cornice dorata, alle cc. 1v e 84rbis, rappresentano scene di caccia. A c. 3r, la pagina incipitaria è impreziosita da una cornice inquadrante su cui sono raffigurati emblemi ducali. Per tutto il manoscritto, eleganti fregi, grandi iniziali miniate e figurine di volatili o cani da caccia segnalano l'inizio di trattati e capitoli. È ritenuto autore della decorazione miniata il cosiddetto Maestro del Trattato di Falconeria. Rubriche in rosso; segni paragrafali semicircolari alternativamente in blu e in oro; maiuscole con cenni di decorazione a inchiostro, spesso ritoccate di ocra. Legatura originale in assi rivestite da una coperta in broccato, tessuta come un arazzo. Il manoscritto è conservato in una custodia di cuoio color oliva.

A c. 108v: «Antonius de Lampugnano, cognatus et discipulus magistri Iacobi de Caponago, Mediolanensis, scripsit hoc opus anno domini MCCCC°LVIIII°». Destinatario del codice, vista la decorazione, è Francesco I Sforza, duca di Milano.

Come attestato da una nota di possesso sul contropiatto anteriore, il codice appartenne a Guy Chapelet «march(an)t de Laval», vissuto nel XVI secolo. Fu poi acquistato dal Musée Condé di Chantilly nel giugno del 1859 in seguito alla vendita Broderip a Londra, dopo la morte di William John Broderip (1789-1859), avvocato e naturalista inglese, ultimo possessore noto del manoscritto.

L'attuale segnatura del manoscritto è 368, la precedente, annotata a lapis nell'angolo superiore del foglio di guardia, è 1375.

Bibliografia: F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro* I. *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1913, pp. 714-716; J. Meurgey de Tupigny, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris, Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1930, pp. 92-94; *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste* I. *Musée Condé et bibliothèques parisiennes*, par Ch. Samaran, R. Marichal, Paris, CNRS, 1959, p. 29; G. Tilander, *Dancus rex, Guillelmus falconarius, Gerardus falconarius: les plus anciens traités de fauconnerie de l'Occident* […], Lund, C. Bloms, 1963, pp. 48-175, *passim*; M. Boskovits, *Mostre di miniatura italiana a New York* - II, «Arte Cristiana», 83, 771 (1995), pp. 455-462, in particolare p. 455 e p. 458 n. 5; J. Fried, *Kaiser Friedrich II. als Jäger oder Ein zweites Falkenbuch Kaiser Friedrichs II.?,* «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse», 4 (1996), pp. 3-44, *passim*; P.L. Mulas, *Una presenza lombarda nelle collezioni reali: il Maestro di Ippolita Sforza*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese* (Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre – 15 dicembre 1998), a cura di G. Toscano, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 483-489, in particolare p. 488; M.D. Glessgen, *La traduzione arabo-latina del Moamin eseguita per Federico II: tra filologia testuale e storia*, «Medioevo romanzo», 25, 1 (2001), pp. 63-81; P.L. Mulas, *Maestro del Trattato di Falconeria di Chantilly*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 670-671; M.D. Glessgen, B. Van den Abeele, *Die Frage des "Zweiten Falkenbuchs" Friedrichs II. und die lateinische Tradition des Moamin*, in *Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter: Wissenskultur am sizilianischen und kastilischen Hof im 13. Jahrhundert*, hrsg. G. Grebner, J. Fried, Berlin, Akademie Verlag, 2008, pp. 157-178 (questo articolo è stato consultato nella sintesi in traduzione italiana, M.D. Glessgen, B. Van den Abeele, *Esiste un "Secondo Libro sui falconi" di Federico II?*, in «*Quei maledetti Normanni». Studi offerti a Errico Cuozzo per i suoi settant'anni da Colleghi, Allievi, Amici*, a cura di J.-M. Martin, R. Alaggio, II, Ariano Irpino, Centro Europeo di Studi Normanni, 2016, pp. 1235-1249, in particolare pp. 1244, 1246-1247); S. Georges, *Das zweite Falkenbuch Kaiser Friedrichs II.: Quellen, Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Moamin. Mit einer Edition der lateinischen Überlieferung*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, *passim*; Federico II di Svevia, *De Arte venandi cum avibus*, edizione e traduzione italiana del ms. lat. 717 della Biblioteca universitaria di Bologna collazionato con il ms. Pal. lat. 1071 della Biblioteca apostolica vaticana, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari-Roma, Laterza, 2009, pp. XLIV-L e LXV-LXVIII; L. Esposito, *La diffusione della falconeria araba nel Mediterraneo. Spunti dalla tradizione manoscritta*, in *Scritti offerti dal Centro Europeo di Studi Normanni a Mario Troso*, a cura di G. Mastrominico, Ariano Irpino, La Stamperia del Principe Gesualdo, 2012, pp. 99-122, in particolare p. 101.

II
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262

1396-1398 ca., Milano

Ordo et caerimoniae Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis e *Ordo pro denariorum divisione*. Questi due testi beroldiani, relativi al cerimoniale ambrosiano, non sono riportati in maniera continuativa, ma sono spezzettati e inseriti all'interno di testi riguardanti la liturgia, attinti dal *Manuale Ambrosianum*.

Membr.; cc. III, 359, II (il primo foglio di guardia posteriore è stato tagliato, come risulta dal *talon* superstite); numerazione originale a inchiostro in numeri romani sul margine superiore esterno; bianche le cc. 357v, 359v; le cc. 116v, 286r-v, 287r-v, 333r presentano spazi bianchi tra le righe per la notazione musicale mancante; fasc.: 1-28^{10}, 29^{12}, 30-32^{10}, 33^{8}, 34-35^{10}, 36^{9}; inizio fascicolo lato carne; presenti i richiami, situati sul margine inferiore del *versus* del foglio, in posizione centrale, incorniciati da decori geometrici; mm 395 × 272 = 29 [282] 84 × 38 [77 (22) 77] 58; rr. 36 / ll. 35; rigatura a secco; una mano in testuale rotunda. In stile tardogotico le iniziali miniate su fondo oro con ampi fregi nei margini, opera di Giovannino de' Grassi e della sua bottega; salmi filigranati e salmitti (filigranati solo alle cc. 1r-10v) nei colori rosso e blu alternati; rubriche in rosso; in rosso le porzioni di testo relative alla descrizione del cerimoniale ambrosiano; segni di paragrafo semicircolari alternativamente in blu e rosso; croci in inchiostro blu e rosso alternati. La legatura è originale in assi di legno rivestite di cuoio. Sia il piatto anteriore che il piatto posteriore sono rinforzati lungo i bordi da cornici in metallo, sulle quali è incisa una scritta in gotica: «Ave Maria»; gli spigoli sono rinforzati da cantonali impreziositi ciascuno da una borchia. Al centro del piatto una placca in metallo, rifinita anch'essa da una borchia.

In assenza di un *colophon*, per la storia del manoscritto soccorre la vasta documentazione fornita dagli *Annali della Fabbrica del Duomo*, grazie ai quali si conosce la datazione (1396-1398); la provenienza geografica (Milano); il committente dell'opera, la Veneranda Fabbrica del Duomo; l'antigrafo, il codice Metropolitano custodito dagli ordinari della Cattedrale; il copista, Andreolo de' Medici da Novate; gli stessi miniatori, Giovannino e Salomone de' Grassi, e, a distanza di quasi settant'anni, Antonio da Lampugnano, per completare la decorazione minore; infine il legatore, il prete Comello da Conigo. Nel 1457 il volume viene prestato all'arcivescovo Carlo da Forlì. L'ultima menzione del codice negli *Annali* risale al 24 luglio del 1572, quando la Fabbrica delibera di prestare il *Beroldo* al primicerio Rodolfo della Croce per la riforma del *Breviario Ambrosiano* voluta dal cardinale Carlo Borromeo. A partire da questa data non si hanno più notizie del codice. Nel 1884 il manoscritto viene registrato da Giulio Porro come *Breviarium Ambrosianum* nel suo *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, con identificativo 2262. Solo nel 1894 Marco Magistretti identifica il Triv. 2262 con il *Codex Fabricae* del *Beroldo*. Secondo lo studioso il codice potrebbe essere stato venduto nel 1751, insieme ad altri vecchi libri, dalla stessa Fabbrica (cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*

dall'origine fino al presente, I-IX, Milano, Brigola-Tip. Reggiani, 1877-1885, VI [1885], p. 156) per 100 zecchini[33] a un mediatore della famiglia Trivulzio, presupponendo che esso, dopo il prestito a Rodolfo della Croce, su ordine del cardinale Carlo Borromeo, fosse tornato nell'Archivio della Veneranda Fabbrica, come si raccomandava nella nota degli *Annali*, perché lì fosse «conservato a perpetuità» (cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. *supra*, IV [1881], p. 125). In realtà, come annota il Magistretti, «[…] nec usque nunc ex Trivultiorum tabulario prodiit memoria, qua demonstretur, Trivultios ab ecclesiae curatoribus codicem acquisivisse an. 1751» (cfr. *Beroldus, sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, p. 232). Rimane inspiegabile la nota di possesso che compare sul contropiatto posteriore: «Antonio di Richo spetiale in Siena». Nel 1935 il principe Luigi Alberico Trivulzio vendette la maggior parte dei volumi della sua biblioteca al Comune di Milano, che li trasferì al Castello Sforzesco, dove ancora oggi il *Beroldo* si trova. Sul contropiatto ex-libris a stampa con stemma di Gian Giacomo Trivulzio di Musocco (1839-1902) accompagnato dalla segnatura in uso ancora oggi (2262) e dall'antica collocazione del codice nella biblioteca di famiglia.

Bibliografia: G. Porro, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Bocca, 1884, pp. 45-46; *Beroldus, sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, ex codice ambrosiano edidit et adnotavit doctor Marcus Magistretti, Mediolani, Josephi Giovanola, 1894; *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travaliae in duas partes distinctum*, edidit doct. Marcus Magistretti, I, Mediolani, apud Ulricum Hoepli, 1905 (rist. anast. Nendeln, Kraus, 1971); *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana*, a cura di C. Santoro, Milano, Comune di Milano-Biblioteca Trivulziana, 1965, pp. 319-320; M. Ferrari, *Valutazione paleografica del codice ambrosiano di Beroldo*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della dedicazione (1577-1977)*, Milano, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi-Veneranda Fabbrica del Duomo, 1977, pp. 302-307; G. Forzatti Golia, *Le raccolte di Beroldo*, ivi, pp. 308-387; F. Petrucci, *Carlo da Forlì*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, p. 271; C. Alzati, *Chiesa ambrosiana e tradizione liturgica a Milano tra XI e XII secolo*, in *Atti dell'11° Congresso Internazionale di studi sull'Alto Medioevo. Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo)* (Milano, 26-30 ottobre 1987), I-II, Spoleto, CISAM, 1989, I, pp. 395-423; C. Pasini, *Dalla biblioteca della famiglia Trivulzio al fondo Trotti dell'Ambrosiana (e «l'inventario di divisione» Ambr. H 150 suss. compilato da Pietro Mazzucchelli)*, «Aevum», 67 (1993), pp. 647-685; *Biblioteca Trivulziana, Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole, Nardini, 1995, p. 71 e tavv. XXXI-XXXII (scheda di M. Bollati); *Corpus ambrosiano-liturgicum,* hrsg.

33. Per la descrizione del Fondo Trivulzio e, in particolare, per il riferimento all'acquisizione da parte di Alessandro Teodoro Trivulzio di codici provenienti dalla Veneranda Fabbrica, si veda soprattutto *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*, 22), pp. 8-15, p. 9; si veda inoltre la scheda disponibile su *Manus Online*: <https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/cnmf/fund/*000160>.

O. Heiming IV. P. CARMASSI, *Libri liturgici e istituzioni ecclesiastiche a Milano in età medioevale. Studio sulla formazione del lezionario ambrosiano*, Münster, Aschendorff, 2001, pp. 147-365, *passim*; P. CHIESA, *Landolfo Iuniore*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. *supra*, LXIII (2004), pp. 491-495; F. PERUZZO, *Pietro Casola editore di libri liturgici ambrosiani nel XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», 46 (2005), pp. 149-206, p. 184 n. 142.

III
Milano, Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio, M 45-M 50

1487-1491, Milano

Antiphonalia. I sei corali contengono i canti, soprattutto antifone, ma anche responsori e versetti, sia della Messa che dell'Ufficio delle ore, secondo il rito ambrosiano. Sono distinti in due Ingressari e quattro Antifonari dell'Ufficio: Ingressario estivo (M 45) e Ingressario iemale (M 49); Antifonario Temporale iemale (M 48), Antifonario Temporale estivo (M 50), Antifonario Temporale della Quaresima, delle ferie del Tempo pasquale e del Tempo ordinario (M 46), Antifonario Santorale e Comune dei Santi (M 47).

La descrizione codicologico-paleografica dei sei corali è molto simile, variando solo il numero delle carte e le dimensioni.

M 45: Membr.; cc. 209; cartulazione in numeri arabi in inchiostro sul margine esterno del *recto* del foglio all'altezza del sesto tetragramma; fasc.: quaternioni; richiami orizzontali; mm 570 × 420; rr. 6 + 6 tetragrammi; rigatura a secco, ma con linea rossa per il *fa*, gialla per il *do*; notazione quadrata; una mano, in testuale rotunda, di Antonio da Lampugnano;

M 46: cc. 304, mm 575 × 420;

M 47: cc. 249, mm 590 × 420;

M 48: cc. 225, mm 580 × 420;

M 49: cc. 139, mm 555 × 410;

M 50: cc. 150, mm 590 × 420.

La decorazione miniata, mai completata, dei corali di Santa Maria Rossa di Crescenzago risale a un periodo compreso tra la fine del XV e il primo trentennio del XVI secolo; piuttosto complesse sono la datazione, l'identificazione dei miniatori e l'attribuzione dei lavori eseguiti. Attualmente gli studiosi ritengono che gli artisti intervenuti, in momenti diversi, siano tre. Sostanzialmente, si sarebbe avuta una prima campagna decorativa, fra il 1491 e il 1492, affidata al cosiddetto Maestro di Crescenzago, che avrebbe miniato, in ordine cronologico, i corali M 45, M 49, M 47; in M 46 e in M 48 avrebbe completato solo alcune miniature, mentre altre sono solo disegnate; in M 50 la sua mano sarebbe completamente assente. La decorazione dei tre corali non ultimati fu ripresa, con una seconda e ultima campagna decorativa, circa una trentina d'anni dopo, da un artista che Raffaella Mellini ritiene possa essere Gian Giacomo Decio. Particolarmente controversa è invece la datazione e l'attribuzione di una miniatura di M 50, la *Consacrazione di una chiesa* (c. 81r). Mellini ritiene che la decorazione dei codici inizi proprio con questa miniatura, che attribuisce a Giovan Pietro Birago o a fra Antonio da Monza, un artista cioè in cui siano compresenti elementi della tradizione lombarda e veneto-padana. Per Paolo Galli, invece, autore sarebbe Bernardino Butinone; mentre per Pier Luigi Mulas, la miniatura rappresenterebbe la fase giovanile del Maestro B.F., attivo agli inizi del XVI secolo in un ambiente culturale dominato dalla personalità di Leonardo da Vinci. I capilettera di antifone, responsori, salmi, versetti sono in inchiostro alternativamente

blu e rosso e sono filigranati con motivi vegetali e geometrici con inchiostri di diversi colori. Il calligrafo è Biagio di Grancino da Melegnano, frate carmelitano, attivo presso lo *scriptorium* di Pavia nella seconda metà del XV secolo. Lo stesso frate firma e data (1490) il suo lavoro (c. 133r-v di M 46). Le restanti lettere maiuscole, attribuibili ad Antonio da Lampugnano, sono decorate molto accuratamente, spesso ritoccate in ocra. In rosso le rubriche e l'indicazione della tipologia di testo di seguito trascritto. Presenti segni paragrafali semicircolari di colore azzurro. Le legature sono costituite da assi di legno ricoperte in cuoio e rifinite da borchie in ottone inciso.

Tre corali sono datati. In M 46, nelle formule incipitarie a c. 1r, si registra, oltre al nome del committente, Giacomo Marliani, preposito di Santa Maria Rossa, la data del 1487. In M 50, a c. 150v, compare un *colophon* ricco di informazioni: «Explicit liber quem fieri fecit reverendus dominus Iacobus de Marliano, prepositus ecclesie Sancte Marie de Carsenzago […]. Scriptus per magistrum Antonium de Lampugnano et ordinatus ac notatus per dominum presbiterum Christophorum de Abiate ecclesie Sancte Marie de la Scala canonicum sub anno domini MCCCC°LXXXVII de mense augusti». Oltre alla data, il mese di agosto del 1487, si riferisce il nome del committente, il Marliani, e del copista, Antonio da Lampugnano. In M 45, ancora committente il Marliani, a c. 208v, si registra la data del 1491.

Per la storia di questi codici importante è anche la presenza degli stemmi dei committenti nelle cornici delle carte incipitarie di M 45, M 49, M 46, M 47. A c. 1r di M 45 e M 49 il Maestro di Crescenzago ha miniato lo stemma del Marliani, un leone d'oro rampante, ai cui lati sono raffigurate le prime lettere del nome del committente, *I/A*. Poiché dal 2 giugno del 1492 preposito di Santa Maria Rossa è Federico Sanseverino, la decorazione di tali codici è antecedente a tale data. In M 47, a c. 1v, è invece raffigurato lo stemma d'argento a fasce rosse dei Sanseverino, con ai lati le iniziali *F/S*, sormontato da un cappello nero, che simboleggia la prepositura. A c. 1v di M 46 compare lo stesso stemma, con ai lati le iniziali *F/S*, sormontato da un cappello rosso che allude alla dignità cardinalizia. Essendo stato il Sanseverino nominato ufficialmente cardinale il 25 luglio del 1492, la decorazione di M 46 è stata realizzata dopo questa data. Al contrario, la decorazione di M 47 è stata eseguita precedentemente. Secondo la critica, la prima campagna decorativa dei codici rimane incompiuta molto probabilmente in conseguenza del provvedimento preso nel 1502 da papa Alessandro VI. Il papa, infatti, in considerazione della situazione di declino della chiesa, stabilì che essa, affidata fino a quel momento ai canonici regolari di Sant'Agostino che officiavano secondo il rito ambrosiano, passasse ai canonici lateranensi che officiavano secondo il rito romano. Pertanto gli antifonari, non essendo più utilizzati, furono abbandonati per lungo tempo. Nonostante questo, entro il primo trentennio del XVI secolo, fu tentata una seconda campagna di decorazione, affidata con buona verosimiglianza a Gian Giacomo Decio, anche questa destinata a rimanere incompiuta. Il committente di quest'ultimo intervento rimane sconosciuto. A c. 2r di M 48 nella cornice della pagina incipitaria sono raffigurati medaglioni vuoti che dovevano presumibilmente contenere lo stemma araldico del nuovo committente. Non si hanno più notizie dei corali fino a quando non compaiono nell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, dove sono attestati con sicurezza dal 1671

in una lista di oggetti sacri e codici della sagrestia della chiesa. Non ci sono elementi per stabilire quando e per quali vie i sei antifonari siano giunti all'Archivio Capitolare, dove attualmente sono conservati.

Bibliografia: L. Colombo, *I codici liturgici della Diocesi di Pavia. Catalogo paleografico-artistico con 52 facsimili*, Milano, Hoepli, 1947, pp. 42-44; Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle* I. *Colophons signés A-D*, Fribourg Suisse, Éditions universitaires, 1965, p. 139 nr. 1103; M. Boskovits, *Mostre di miniatura italiana a New York* - II, «Arte Cristiana», 83, 771 (1995), pp. 455-462, in particolare p. 462 n. 19; R. Mellini, *I Corali di Santa Maria Rossa di Crescenzago e la miniatura lombarda rinascimentale*, «Paragone», 47, 567 (1996), pp. 127-143; G. Baroffio, Iter Liturgicum Ambrosianum. *Inventario sommario di libri liturgici ambrosiani*, «Aevum», 74 (2000), pp. 583-603, in particolare pp. 585-586, 593; C. Quattrini, *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. I parte. La questione dei corali per il Convento di Santa Maria degli Angeli a Milano*, «Arte Cristiana», 88, 796 (2000), pp. 19-28; Ead., *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. II parte. Un seguito periferico di Fra' Antonio da Monza*, «Arte Cristiana», 88, 798 (2000), pp. 201-209; P. Galli, *A proposito di Bernardino Butinone miniatore*, «Arte Lombarda», 137 (2003), pp. 18-23, *passim*; A. Melograni, *La miniatura e i suoi costi. I corali tardo quattrocenteschi della Cattedrale di Ferrara: un'analisi dei documenti, dei materiali e della mano d'opera*, «Bollettino d'Arte», 90, 133-134 (2005), pp. 151-180; M. Bollati, *Ambrogio da Cermenate*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 15-16; C. Quattrini, *Antonio da Monza*, ivi, pp. 29-32; L.P. Gnaccolini, *Birago Giovan Pietro*, ivi, pp. 104-110; P.L. Mulas, *Decio Agostino, Giacomo, Giovanni, Giovanni Antonio (de Desio, Detius, Decius)*, ivi, pp. 194-196; L.P. Gnaccolini, *Maestro B.F.*, ivi, pp. 439-442; P.L. Mulas, *Maestro di Crescenzago*, ivi, pp. 679-680; Id., *Gian Giacomo Decio, miniatore dei corali di Vigevano*, «Viglevanum», 15 (2005), pp. 57-67; L. Di Palma, *Maestranze lombarde all'opera: la decorazione miniata del Messale Grancino*, in *Missale Romanum scriptum a Fr. Blasio Grancino de Melegnano et perfectum anno dni 1478. Un codice miniato della Biblioteca Capitolare di Santa Maria di Novara*, Novara, Rotary Club, 2013, pp. 71-81, p. 72 e n. 16; P.L. Mulas, *I corali di Crescenzago. Tesori della Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio*, Bergamo, Iconograf.it, 2016; *I manoscritti datati della Provincia di Pavia*, a cura di M. D'Agostino, M. Pantarotto, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2020 (*Manoscritti datati d'Italia*, 33), p. 30.

IV
Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, UC MS 5

1492, Milano

Antiphonarium letaniarum: sono riportate le antifone processionali e le sallende che, secondo il rito ambrosiano, venivano intonate durante le Litanie Triduane che si celebrano il lunedì, martedì e mercoledì della settimana che precede la Pentecoste (cc. 1r-65r). Alle cc. 65v-66r il *colophon* di Cristoforo Camponi e la sottoscrizione di Antonio da Lampugnano; infine (cc. 66v-74r) composizioni più tarde.

Membr.; cc. IV, 70 (74); le carte di guardia anteriori sono cartacee e sono costituite da due bifogli: I, IV; II-III; nell'angolo superiore esterno del *recto* del foglio numerazione antica in numeri arabi che salta per errore la carta tra 55 e 56 (ora segnata 55bis) e include 6 carte cadute tra c. 67 e la penultima segnata 74; mentre l'ultima carta, rigata ma non scritta, è esclusa dalla cartulazione; fasc.: 1-8^8, 9^4, 10^2; richiami orizzontali sul margine inferiore in posizione centrale, circondati da quattro puntini; mm 233 × 175 = 170 × 125/115; rr. 30 / ll. 15; rr. 5 + 5 tetragrammi; rigatura a secco, con linea rossa per il *fa*, gialla per il *do*; notazione quadrata; una mano principale, di Antonio da Lampugnano, in testuale rotunda (cc. 1r-66r), interventi di una mano B alle cc. 66v-67v e di una mano C, posteriore, a c. 74r-v.

Il codice è piuttosto sobrio nella decorazione. Non presenta miniature a piena pagina, ma solo tre iniziali ornate, che sottolineano l'inizio della prima antifona di ciascuna delle tre giornate del triduo penitenziale. A c. 3r una lettera abitata, alta 2 rr. + 2 tetragrammi, entro una cornice in foglia d'oro: su uno sfondo azzurro è rappresentato sant'Ambrogio, seduto, con oggetti tipici dell'iconografia del santo, nella sinistra un libro, nella destra il flagello e, appoggiato al corpo, il pastorale. A c. 22v, altra lettera ornata fitomorfa presenta al suo interno, su fondo oro, una composizione floreale, circondata da una cornice ovale in azzurro; due foglie rifiniscono esternamente il riquadro. A c. 38r, un'ultima lettera ornata: entro cornice in foglia d'oro, è realizzata mediante linee con cenni di decori geometrici; all'interno su fondo ocra, delimitato da una cornice ovale azzurra, un fiore rosso; a partire dal riquadro della lettera, due foglie, una rossa e una verde, impreziosiscono i margini. L'esecutore di tali miniature rimane sconosciuto. La decorazione minore, attribuibile ad Antonio da Lampugnano, comprende 114 iniziali filigranate a inchiostro, i cosiddetti salmi, alternativamente in rosso con filigrana azzurra e viceversa; solo a c. 1r sono filigranate anche tre letterine iniziali, i salmitti, anch'esse alternativamente in rosso e blu; le maiuscole del testo sono decorate con elementi circolari e trattini tracciati di frego. Le rubriche sono in rosso e in rosso sono le didascalie topografiche, affiancate al sistema musicale; in rosso anche l'indicazione della tipologia testuale di seguito riportata; quattro segni di paragrafo semicircolari in azzurro sono utilizzati per introdurre le diverse sezioni del codice; alle cc. 1v e 2r due croci in inchiostro azzurro e rosso. La legatura è assente. Sono visibili sul dorso tre nervi.

Nel *colophon*, riportato alle cc. 65v-66r, lo stesso Camponi, in prima persona, fornisce informazioni puntuali sulla genesi del manoscritto: riferisce di essere egli stesso committente e notatore del testo, fatto allestire nel maggio del 1492 in onore di Dio e della Madonna per farne dono al clero milanese. Inoltre dispone che il codice sia conservato presso gli «erogatarii cleri Mediolanensis». Come si evince dal confronto grafico, il *colophon* è stato trascritto dal Lampugnano, il quale di seguito, in terza persona, appone la propria sottoscrizione: «Magister Antonius de Lampugnano scripsit».

Il manoscritto è appartenuto ai Padri Oblati di Rho, i quali, fra il 1970 e il 1972, insieme a numerosi altri volumi, lo donarono alla Biblioteca dell'Università Cattolica, dove attualmente si trova ed è identificato dalla segnatura registrata a c. Ir: UC MS 5.

Bibliografia: *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, a cura della rivista «Ambrosius», Milano, Archivio Ambrosiano, 1956; G. Tibiletti, *Antifonario processionale delle litanie triduane (manoscritto del 1492)*, «Ephemerides liturgicae», 87 (1973), pp. 145-162; M. Ferrari, G. Frasso, *Petrarca «hospes Ambrosii»: catalogo della mostra di codici e stampe (Milano, 22 novembre – 6 dicembre 1974)*, «Aevum», 50 (1976), pp. 360-374, p. 365; M. Ferrari, *Frammenti di classici: Quintiliano e Virgilio nella Biblioteca dell'Università Cattolica del S. Cuore a Milano*, «Aevum», 72 (1998), pp. 183-191, p. 185; G. Baroffio, Iter Liturgicum Ambrosianum. *Inventario sommario di libri liturgici ambrosiani*, «Aevum», 74 (2000), pp. 583-603, p. 599; Antiphonarium letaniarum. *Processionale ambrosiano del 1492. Milano, Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Manoscritto UC MS 5*, a cura di G. Baroffio, E.J. Kim, Milano, LIM, 2008; N. De Grandi, *Litanie Triduane Ambrosiane*, a cura della Comunità di Rito Ambrosiano Antico, Milano 2018: <https://gloria.tv/post/4BxdhMKG9a6n2eHTSWWzDcnnS>.

Per le immagini del manoscritto 368 (1375): cliché CNRS-IRHT, © Bibliothèque du Musée Condé, château de Chantilly.

Le immagini del manoscritto M 50 sono state gentilmente concesse dall'Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio.

Le immagini del manoscritto UC MS 5 sono state gentilmente concesse dalla Biblioteca dell'Università Cattolica.

Francesco Baccanelli

FESTIVAL BOOKS SUGLI INGRESSI REALI NELLA MILANO SPAGNOLA

Forme, tematiche e corredi illustrativi

Premessa

Negli ultimi decenni sono stati pubblicati diversi studi sugli apparati effimeri allestiti a Milano, in età spagnola, per gli ingressi di re e regine[1]. Se finora i resoconti ufficiali a stampa sugli eventi, i cosiddetti *festival books*[2], sono stati presi in considerazione soltanto come fonti, in questa sede ci si concentrerà sulle loro caratteristiche, cercando di individuare tanto gli elementi di originalità di ciascuna edizione quanto i motivi ricorrenti; si porrà l'attenzione sull'identità degli autori, sulle forme letterarie, sulla gerarchia riservata ai temi, sulle scelte editoriali, sul ricorso alle incisioni. Prendere in considerazione questi *festival books* uno dopo l'altro, inoltre, ci aiuta a percepire meglio la loro componente politica, un elemento finora trascurato dagli studi, e a interrogarci, da una prospettiva inedita,

1. I contributi specifici saranno segnalati di volta in volta in relazione ai singoli eventi, ma per un quadro generale si vedano almeno: B. Mitchell, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 174-208; E. Cenzato, L. Rovaris, *"Comparvero finalmente gl'aspettati soli dell'austriaco cielo". Ingressi solenni per nozze reali*, in *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, a cura di A. Cascetta, «Comunicazioni sociali», 16, 1-2 (1994), pp. 71-112; F. Varallo, *Apparati effimeri, feste e ingressi trionfali nella Lombardia barocca e tardobarocca*, in *Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura*, a cura di V. Terraroli, Milano, Skira, 2004, pp. 61-83; A. Barigozzi Brini, C. Bocciarelli, *Temi e tipologie dell'effimero a Milano*, in *Le capitali della festa* I. *Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca, 2007, pp. 210-246, in particolare pp. 238-243; P. Panza, *Milano: effimeri nella città spagnola e austriaca (con uno sguardo oltre)*, «Anankē», n.s., 79 (2016), pp. 14-18.

2. Sulla definizione di *festival book* si veda H. Watanabe-O'Kelly, *The Early Modern Festival Book: Function and Form*, in *"Europa Triumphans": Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, general editors J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, I-II, London, MHRA – Aldershot, Ashgate, 2004, I, pp. 3-18. Strumento utile per lo studio dei *festival books* è anche il sito *Treasures in Full. Renaissance Festival Books*, a cura dell'Università di Warwick e della British Library: <https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> (qui e altrove ultima consultazione: 02-02-2023).

Si ringrazia il personale dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano per l'aiuto prestato alle ricerche; un particolare ringraziamento è rivolto a Loredana Minenna, che ha curato la revisione del contributo con grande competenza e attenzione ai dettagli.

sui cambiamenti dei rapporti tra i milanesi e gli Asburgo nel corso del lungo periodo del dominio spagnolo.

L'analisi completa, a tutto tondo, dei *festival books* è molto utile per comprendere quali fossero gli obiettivi specifici di ciascuna di queste pubblicazioni. In alcune, per esempio, prevale la premura di offrire, sia con le parole sia con le illustrazioni, una descrizione delle strutture effimere e delle decorazioni tanto meticolosa da sembrare quasi destinata *in primis* ad architetti e artisti; del resto, i *festival books* erano nati proprio allo scopo di documentare allestimenti destinati a cadere nell'oblio una volta smontati. In altre edizioni a prendere il sopravvento è la cronaca delle diverse fasi della cerimonia. In altre ancora ciò che sembra stare più a cuore ai committenti e agli autori è la dimensione encomiastica, al punto che il testo finisce per dare più spazio alla celebrazione dei protagonisti dell'evento che all'evento in sé e, di conseguenza, per perdere parte della propria natura di *festival book*.

La nostra analisi si baserà quasi per intero sul materiale librario dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Qui infatti si possono trovare esemplari di tutti i principali resoconti sulle entrate di sovrani nella Milano spagnola.

Troviamo anzitutto una copia, in ottime condizioni conservative, del più antico di questi testi, il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* di Giovanni Alberto Albicante (Triv. H 2641/1), edito nel 1541, che risulta di grande interesse anche per la serie di silografie che ospita. Rilegato nel medesimo volume è il secondo *festival book* di Albicante, l'*Intrada di Milano di don Philippo d'Austria* (Triv. H 2641/2), edito a Venezia otto anni dopo. Si tratta in quest'ultimo caso di una pubblicazione rara: l'esemplare della Biblioteca Trivulziana, completo e in ottimo stato di conservazione, è uno degli unici due noti[3]. Sempre in Trivulziana è conservato anche un esemplare, integro e perfettamente conservato, de *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca* (Triv. Atl. 98), volume anonimo pubblicato nel 1651, che per l'ampio corredo illustrativo, nel quale sono riprodotti non solo gli archi effimeri ma anche una buona parte dei dipinti esposti durante l'evento, costituisce una delle più ambiziose e pregiate pubblicazioni milanesi dell'intero Seicento. Completa il gruppo dei volumi conservati presso l'Istituto milanese la *Relatione della città e Stato di Milano sotto il governo dell'eccellentissimo sig. don Luigi de Guzman Ponze di Leone* […]. *Col viaggio dell'augustissima imperatrice da Madrid a questa città, con tutti gl'honori e ricevimenti che le sono stati fatti* di Galeazzo Gualdo Priorato (Triv. H 2117), che, pur essendo riconducibile alla tipologia del *festival book* soltanto nell'ultima sezione, offre una testimonianza affidabile dell'entrata a Milano dell'infanta Margherita Teresa nel 1666 e documenta l'esistenza di una relazione ufficiale sull'evento oggi perduta o forse mai data alle stampe.

3. L'altro esemplare è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (ZCC. 03. 0078/01).

Benché il presente contributo riguardi esclusivamente l'editoria legata agli ingressi reali, è utile ricordare che la Biblioteca Trivulziana conserva anche resoconti relativi ad altri generi di eventi della Milano spagnola. Il più antico e importante è il volumetto di Lazzaro Piovani pubblicato nel 1596 per documentare la cerimonia dell'insediamento di Federico Borromeo[4] (Triv. G 334): si tratta di uno degli unici due esemplari oggi noti[5], l'unico consultabile a Milano. Nell'Istituto si trovano inoltre due resoconti di funerali in effigie accompagnati da illustrazioni: uno, di cui si conservano due copie, è inerente alle esequie di re Filippo IV celebrate nel Duomo di Milano il 17 dicembre 1665 (Triv. A 97; Triv. A 418), l'altro a quelle della regina consorte Maria Anna d'Austria celebrate sempre nel Duomo il 3 settembre 1696 (Triv. A 463)[6].

Il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* di Giovanni Alberto Albicante (1541)

Nella storia della Milano spagnola il primo grande evento pubblico con apparati effimeri fu l'entrata in città di Carlo V il 22 agosto 1541[7]. In omaggio all'imperatore, che si dirigeva a Lucca per incontrare papa Paolo III, fu predisposto un percorso fastoso che da Porta Romana conduceva a piazza del Duomo e furono eretti quattro archi trionfali. La buona riuscita dei festeggiamenti fece di questo evento il modello per tutti i successivi ingressi reali.

Il ruolo di relazione ufficiale sulla cerimonia spetta al *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* di Giovanni Alberto Albicante, edito a Milano nel 1541 per i tipi di Andrea Calvo e dedicato alla duchessa Giovanna d'Aragona[8]. Informazioni si

4. L. Piovani, *Breve narratione della solenne et universale allegrezza et trionfo fatto da la città di Milano nell'entrata dell'illustriss. et reverendissimo cardinale Federico Borromeo arcivescovo di Milano*, Milano, Francesco Paganello, 1596 (identificativo dell'edizione in EDIT16. *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*: CNCE 60743).

5. L'altro esemplare è conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona (CIV.A DD.6.5/23).

6. G. Stampa, *Esequie reali alla catt. maestà del re d. Filippo IV celebrate in Milano alli 17 decembre 1665* […], Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.d.; N. Ruota, *Esequie celebrate alla gloriosissima memoria della serenissima Maria Anna reina di Spagna nel duomo di Milano il giorno 3 settembre 1696* […], Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.d.

7. Sull'evento si vedano S. Leydi, *I trionfi dell'aquila imperialissima. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, «Schifanoia», 9 (1990), pp. 9-55; Id., *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999; P. Venturelli, *L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Príncipe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e l'accoglienza*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso internacional (Madrid, 3-6 de julio de 2000), III, coordinadores del volumen J. Bravo Lozano, F. Labrador Arroyo, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 51-84.

8. G.A. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V c. sempre aug., con le proprie figure de li archi e per ordine li nobili vassalli e prencipi e signori cesarei*, Milano, Andrea Calvo, 1541 (CNCE 802; esemplare di riferimento: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. H 2641/1).

possono ricavare anche dalla *Cronica milanese* di Gianmarco Burigozzo[9] e dalle *Historie* di Marco Guazzo[10].

Albicante, votato principalmente alla poesia di carattere narrativo, è una figura singolare: uomo di fiducia del governatore di Milano Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, presso i contemporanei beneficiò di ampia fama soprattutto per via di alcune controversie con Anton Francesco Doni e Pietro Aretino[11]. La sua fisionomia è quella di un mestierante delle lettere, di un autore di discreta cultura ma non particolarmente dotato, dedito soprattutto a testi su commissione legati a occasioni precise e a esigenze celebrative.

Quasi certamente a commissionare il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* – redatto in ottava rima come l'*Historia de la guerra del Piamonte*, il più impegnativo lavoro letterario di Albicante[12] – fu il governatore Alfonso d'Avalos. Va detto, anzitutto, che l'obbligo di doversi attenere alla verità dei fatti viene presentato dal poeta non come un limite ma come un privilegio. Narrare di personaggi in carne ed ossa, di contemporanei che si sono distinti per meriti di guerra o abilità politiche è per lui motivo di vanto:

S'Augusto sciese da la dea marina
e dal figliol d'Anchise fu creato,
era il poter de l'opera divina
che si constringe per voler del fato.
Ma Carlo d'Austria, a cui il ciel s'inchina,
da veri imperador ne vien beato.
Non è fintion sua stirpe de' scrittori,
ché gli avi e i padri furo imperadori[13].

Fin dal frontespizio, il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* sottolinea la presenza delle «figure de li archi» nel volume. Di ciascuna delle quattro strutture effimere che componevano il percorso – collocate, nell'ordine, fuori Porta Roma-

9. G. Burigozzo, *Cronica milanese di Gianmarco Burigozzo merzaro dal 1500 al 1544*, «Archivio storico italiano», 3 (1842), pp. 419-552.

10. M. Guazzo, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dell'anno MDXXIIII sino a questo presente* […], Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1546, cc. 323v-325r (CNCE 22058).

11. Per approfondimenti sulla figura e sulla produzione di Albicante si vedano: P. Procaccioli, *Introduzione*, in G.A. Albicante, *Occasioni aretiniane (Vita di Pietro Aretino del Berna, Abbattimento, Nuova contentione)*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 1999, pp. 7-41; M. Corradini, *Dal Moro a san Carlo: la poesia narrativa*, in *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di E. Bellini, A. Rovetta, «Studia Borromaica», 27 (2013), pp. 61-90, in particolare pp. 76-83; L. Bellone, *Introduzione*, in *De l'Albicante. Historia de la guerra del Piamonte. Poema in ottava rima*, Torino, Università di Torino, 2016, pp. 13-74, in particolare pp. 15-25.

12. G.A. Albicante, *Historia de la guerra del Piamonte*, Milano, Giovanni Antonio Castiglione, 10 dicembre 1538 (CNCE 797).

13. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano*, cit. n. 8, c. G4r. Nella trascrizione di questo testo e dei successivi, la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, gli accenti e gli apostrofi sono stati conformati all'uso moderno.

na (Fig. 1), al varco di Porta Romana, alla Crocetta e davanti al Duomo – viene offerta la riproduzione della facciata. Difficile fare ipotesi sull'autore di queste silografie; Albicante riferisce soltanto che i progetti spettano a «Giulio Romano, architettor perfetto», con il quale hanno collaborato, per la parte iconografica e letteraria, Bonaventura Castiglioni, Marcello Pallone, Ippolito Quinzio e Renato Trivulzio[14]. Delle statue e dei dipinti presenti lungo il percorso è fornito solo qualche rapido cenno; le molte iscrizioni, invece, sono state riportate da Albicante per intero, con grande cura, benché la loro trascrizione rompa il ritmo della narrazione in ottave.

La forma poetica, l'invocazione alle muse, il ricordo dell'*Orlando furioso* e qualche concessione dell'autore alla propria vena letteraria non distraggono dal racconto dell'evento e dalla descrizione degli apparati. Largo spazio è concesso ai nomi dei nobili milanesi presenti: per Albicante, uomo di corte, insieme agli apparati effimeri e a un rapido resoconto dei festeggiamenti, è doveroso consegnare ai posteri anche la lista di quanti tra i personaggi più in vista della Milano del tempo andarono ad accogliere l'imperatore. Di molti partecipanti, oltre al nome, il *festival book* riporta anche informazioni sulle vicende biografiche, sulla posizione all'interno del corteo e talvolta – esplorando un tema in generale trascurato dai *festival books* – anche sul vestiario. La presenza di Tiziano all'evento diede la possibilità ad Albicante di dedicare al pittore veneto un'intera ottava di elogio:

> O Tician, che di pennelli l'arte
> portasti il ver saper da l'alto regno,
> se poi scoprir quella divina parte
> che non si scopre, per humano ingegno,
> vedrai quell'alma ch'ogni ben comparte
> mostrar nel figurato tuo disegno
> ogni virtù raccolta, con gran prove
> di quanto poté mai l'eterno Giove[15].

Un aspetto finora trascurato del *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* riguarda la sua forte dimensione politica. Si è già detto che Albicante era molto legato al governatore di Milano e che, probabilmente, fu proprio costui a commissionare

14. Ivi, c. B4r. Sugli archi si veda B. Adorni, *Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali*, in *Giulio Romano* (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 1° settembre – 12 novembre 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 498-501, in particolare pp. 500-501. Su Bonaventura Castiglioni, inquisitore e figura di spicco della Chiesa milanese, si veda M. Palma, *Castiglioni Bonaventura*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 124-126. Informazioni su Marcello Pallone e Ippolito Quinzio, uomini di fiducia di Alfonso d'Avalos, e sul nobile milanese Renato Trivulzio, pronipote di Gian Giacomo, si possono invece leggere in Leydi, *I trionfi dell'aquila imperialissima*, cit. n. 7, p. 51.

15. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano*, cit. n. 8, c. G3v. Sui soggiorni di Tiziano a Milano si veda G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, «Prospettiva», 157-158 (2015), pp. 122-131, in particolare pp. 126, 130-131.

Fig. 1 - *Arco fuori Porta Romana*, in Giovanni Alberto Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V c. sempre aug., con le proprie figure de li archi e per ordine li nobili vassalli e prencipi e signori cesarei*, Milano, Andrea Calvo, 1541, c. B4v.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. H 2641/1.

la pubblicazione, ma va anche sottolineato come il poeta, nelle spiegazioni delle iconografie, si dilunghi soprattutto in quelle che potevano offrirgli l'occasione di decantare ai milanesi la grandezza di Carlo V, considerato come restauratore dell'impero e difensore della fede cattolica. Non tutti, in città, avevano accettato di buon grado la nuova situazione politica e, nel suo piccolo, anche questa pubblicazione, come del resto l'ingresso trionfale che descrive, entrava nell'insieme di operazioni di propaganda filoasburgica. Un esempio di passaggio dalla spiegazione dell'iconografia ai contenuti propagandistici e al ricordo delle imprese di Carlo V si riscontra nella descrizione dell'ultimo arco (Fig. 2):

> Giunge a la piaza ove si trova altiero
> star eminente un gran cavallo ardito,
> et sopra Carlo assiso apparea vero,
> cinto di glorie e di valor gradito.
> Era in memoria del romano impero
> il gran colosso, dimostrato adito
> voler l'Europa, l'Asia, Africa insieme
> riddur con prove al christianesmo seme[16].

Albicante continua spiegando che dei tre giganti rappresentati «di paura oppressi» sotto il cavallo, «l'uno s'assegna il barbaro africano, il turcho l'altro e l'altro un indiano». In particolare:

> L'indiano ha figura le terre nove
> giunte all'imperio, novamente prese.
> Il barbaro africano quelle prove
> che La Goletta a terra si distese.
> Il turcho l'altro che sì stran si move
> sopra il Danubio, con le fiamme accese
> venne e rivolse con gran fretta armati
> trecento millia de li suoi soldati[17].

Alla stessa strategia propagandistica rispondono anche i frequenti riferimenti alla solidità e alle virtù della dinastia degli Asburgo. Commentando la genealogia di Carlo V posta alla base dell'ultimo arco, per esempio Albicante scrive:

> Stirpe felice, che dal ciel discese
> congiunta a più di cento gran nepoti,
> per dar a Carlo quinto tutti i voti.

16. Albicante, *Trattato del'intrar in Milano*, cit. n. 8, c. F3v.
17. Ivi, c. F4r.

Fig. 2 - *Arco in piazza del Duomo*, in Giovanni Alberto Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V c. sempre aug., con le proprie figure de li archi e per ordine li nobili vassalli e prencipi e signori cesarei*, Milano, Andrea Calvo, 1541, c. F4v.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. H 2641/1.

Acciò sian grandi tutte le sue imprese,
tutti celesti fur questi passati
et all'Imperio Santo consecrati[18].

DUE *FESTIVAL BOOKS* PER L'INGRESSO SOLENNE DEL PRINCIPE FILIPPO (1548)

Per documentare l'ingresso a Milano, nel 1548, di Filippo, il futuro *rey prudente*, oltre ad alcune relazioni di ambasciatori e a un paio di resoconti inseriti in opere ad ampio raggio[19], abbiamo a disposizione due *festival books* dedicati interamente all'evento: *La triomphale entrata del serenissimo prence di Spagna nell'inclitta città di Melano* del volterrano Alberto de' Nobili, edita forse nello stesso anno[20], e l'*Intrada di Milano di don Philippo d'Austria* di Albicante, pubblicata con molta probabilità nel 1549[21]. I festeggiamenti per Filippo, coordinati da Ferrante Gonzaga, il nuovo governatore di Milano, furono molto simili a quelli allestiti sette anni prima per Carlo V sia negli apparati sia nello svolgimento. Per ampliare gli spazi destinati al corteo, Gonzaga aveva ordinato pesanti interventi di urbanistica, come per esempio la demolizione della nuova basilica di Santa Tecla. Le progettazioni degli archi e del resto degli apparati effimeri, compresa la scenografia per la commedia *L'interesse* di Niccolò Secchi, furono affidate a Domenico Giunti, architetto e pittore di fiducia di Ferrante Gonzaga[22]. Tra gli autori delle statue,

18. Ivi, c. G2r.

19. Per le relazioni degli ambasciatori si rimanda a F. SAXL, *Costumes and Festivals of Milanese Society under Spanish Rule*, Oxford, Oxford University Press, 1938, pp. 41-46. I resoconti si leggono in J.C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Philippe, hijo del emperador don Carlos quinto maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña, con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Anvers, en casa de Martin Nucio, 1552, pp. 25-30; A. DE ULLOA, *La vita dell'invittissimo imperator Carlo quinto, nella quale vengono comprese le cose piu notabili occorse al suo tempo, cominciando dall'anno MD infino al MDLX* […], Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1560, pp. 542-547 (CNCE 38120). Sull'evento si vedano LEYDI, *I trionfi dell'aquila imperialissima*, cit. n. 7; A. BARIGOZZI BRINI, *Apparati effimeri di Leone Leoni*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 259-270, in particolare pp. 259-261; LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae*, cit. n. 7, pp. 153-161; VENTURELLI, *L'ingresso trionfale a Milano*, cit. n. 7. Tra le entrate allestite in città con il ricorso ad apparati effimeri negli anni Quaranta va ricordata anche quella di Massimiliano II d'Asburgo nel 1547, decisamente meno pretenziosa di quelle riservate a Carlo V e a Filippo (informazioni in merito si leggono in G. BUGATI, *Historia universale nella quale con ogni candidezza di verità si racconta brevemente, e con bell'ordine tutto quel ch'è successo dal principio del mondo fino all'anno MDLXIX* […],Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1570, p. 959; CNCE 7803).

20. A. DE' NOBILI, *La triomphale entrata del serenissimo prence di Spagna nell'inclitta città di Melano il dì XIX di decembre MDXLVIII*, Milano, Giovanni Antonio Borgo, s.d. [1548?] (CNCE 39598; esemplare di riferimento: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZCC. 03. 0078/02). L'anno di edizione non è riportato nell'opuscolo, ma la sua natura di resoconto rapido ed estemporaneo fa pensare che sia stato pubblicato nei giorni immediatamente successivi all'evento.

21. G.A. ALBICANTE, *Intrada di Milano di don Philippo d'Austria, re di Spagna. Cappriccio d'historia*, Venezia, Francesco Marcolini, s.d. [ma 1549] (CNCE 804; esemplare di riferimento: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. H 2641/2).

22. Tutte le fonti antiche sono concordi nel riconoscere in Giunti il progettista degli archi, tranne Antonio Francesco Albuzzi, che ne riferisce il disegno a Cristoforo Lombardo (si veda al riguar-

con molta probabilità, c'era Leone Leoni[23]; tra coloro che presero parte all'evento figurava anche stavolta Tiziano. I festeggiamenti si conclusero con la celebrazione del matrimonio tra Ippolita, figlia di Ferrante Gonzaga, e Fabrizio Colonna.

Il *festival book* di Alberto de' Nobili, privo di apparato illustrativo, è un opuscolo di dieci pagine scritto in prosa sotto forma di lettera a Lucantonio Ridolfi, erudito fiorentino residente a Lione. Lo stile è semplice, il discorso stringato. Non ci sono elogi dell'imperatore o del principe Filippo, né divagazioni. La prima parte è dedicata alla descrizione degli archi e delle altre componenti artistiche presenti sul percorso, di cui spesso vengono indicate anche le misure; l'autore riporta, inoltre, ogni iscrizione. La seconda parte, invece, racconta l'evento: c'è molta attenzione nel ricordare i partecipanti e le diverse fasi, ma la prosa è sempre asciutta e non si cade mai nella retorica. Soltanto a relazione conclusa, Alberto de' Nobili si concede un omaggio agli Asburgo pubblicando un sonetto benaugurante in onore di Filippo.

L'*Intrada di Milano di don Philippo d'Austria* di Albicante fu stampata a Venezia. Il frontespizio non ha data: un termine *post quem* per la collocazione cronologica della pubblicazione ci viene offerto dalla «lettera al divino Ticiano» inserita in appendice, che riporta in calce «alli 15 di febraro 1549»[24]. Dedicatario del volume è l'arciduca Massimiliano d'Asburgo, primogenito dell'imperatore Ferdinando I e suo futuro successore.

Rispetto al *festival book* che Albicante aveva dedicato all'entrata di Carlo V, qui non sono presenti incisioni e la descrizione degli apparati è meno dettagliata. Tornano, invece, la narrazione in ottava rima, l'accurata trascrizione dei motti e degli altri testi presenti lungo il tragitto e, soprattutto, le attenzioni per l'abbigliamento, un tema che non ritroveremo più nei *festival books* milanesi successivi. Ancora più ampio è lo spazio riservato ai partecipanti. Nella nota in prosa che chiude il resoconto, Albicante invita i lettori a soffermarsi non sulle sue sviste, in quanto «sogliono la maggior parte de gli huomini far de gli errori», ma sull'impegno con cui egli ha descritto i presenti: «s'ha da considerare la conditione di nomi, cognomi e personaggi che si trattano, come ho fatto io, che a ciaschaduno ho datto qualche lode e qualche honore»[25]. Se si considera l'ampio spazio riservato ai notabili accorsi all'evento, sembra quasi che siano essi i veri protagonisti della relazione. Di nuovo la presenza di Tiziano all'evento diventa il pretesto per un elogio del pittore, stavolta addirittura in forma di lettera a lui indirizzata. Si tratta, a ben vedere, di un esercizio di retorica, di un panegirico privo di dimen-

do C. Farina, *Cristoforo Lombardi architetto: nuove acquisizioni documentarie*, «Arte Lombarda», 116 [1996], pp. 18-28, in particolare p. 23); per approfondimenti si veda Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae*, cit. n. 7, pp. 148-152. Sulla commedia *L'interesse*, alla quale Molière si ispirò per *Il dispetto amoroso*, si vedano A.M. Cabrini, *Il teatro di Niccolò Secchi*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, I-II, Pisa, Giardini, 1983, I, pp. 362-384; P.A. Wadsworth, *Molière and the Italian Theatrical Tradition*, Birmingham [Alabama], Summa Publications, 1987, pp. 43-58.

23. Barigozzi Brini, *Apparati effimeri di Leone Leoni*, cit. n. 19, p. 261.

24. Albicante, *Intrada di Milano di don Philippo d'Austria*, cit. n. 21, c. I4r.

25. Ivi, c. I1v.

sione critica; il «divino Ticiano» è considerato il nuovo Apelle, lo scultore Leone Leoni il nuovo Lisippo[26].

Albicante persiste a rivendicare, con orgoglio, il proprio ruolo di poeta cronista:

Di nobil cavalier, d'alti signori
i' vo' cantar con questo basso stile,
e di Spagna e d'Italia i sommi honori
mostrar al mondo e a ogni animo gentile,
e non bisognan de' più verdi allori
né manco esser poeta sciocho o vile,
ma dir in rime, in charte con inchiostri,
quel che si vede chiaro a' tempi nostri[27].

È questo – e non l'asciutto volumetto di Alberto de' Nobili – il *festival book* ufficiale commissionato dal governatore di Milano per consegnare ai posteri la ricostruzione dell'entrata solenne di Filippo in città: lo si evince chiaramente dalla dimensione propagandistica a favore del futuro sovrano, in perfetta continuità con i versi dedicati nel 1541 all'entrata di Carlo V:

Son già qualch'anni ch'io descrissi apieno
l'entrada di Milano di Carlo quinto.
Hora del figlio i' non descrivo meno,
ch'a le fatiche sempre sono accinto,
e queste note ch'hor m'escon del seno
fanno ch'il cor da me non resta vinto[28].

Rispetto al volume precedente, si colgono una minore insistenza sulla storia degli Asburgo e un minore impegno nel convincere i milanesi sui valori di questa dinastia, forse perché in città la nuova situazione politica era stata ormai accettata, ma rimane centrale il plauso incondizionato alla famiglia reale:

Si vede hoggi un Carlo più ch'Augusto,
un Cesar più che Cesar, Carlo quinto,
e 'l mondo mai non hebbe un più giusto,
né di valor un altro tanto accinto,
né loco mai si vede tanto angusto,
che non si dapri a le sue glorie vinto,
che ben gli ha vinto con sue proprie mani
i Cesari, gli Augusti e gli Ottaviani[29].

26. Ivi, c. I3v.
27. Ivi, c. A3r.
28. *Ibid.*
29. Ivi, c. D1v.

Lo spazio più ampio riservato alla presentazione dei partecipanti serviva probabilmente a fissare su carta il nome di quanti, quando ancora Filippo non era re, già dimostravano con prontezza piena fedeltà al figlio di Carlo V.

Guido Mazenta e l'entrata di Margherita d'Austria a Milano (1598)

Nel 1598, Margherita d'Austria, che dalla Stiria si portava a Madrid per diventare regina consorte di Spagna, si fermò a Milano[30]. Il ricordo più concreto che ci resta dell'evento è l'arco di Porta Romana ancora oggi visibile: a differenza delle altre strutture costruite per l'occasione, questo fu realizzato in muratura, secondo un evidente intento di offrire alla città un ingresso monumentale duraturo. Risale alla stessa campagna di lavori anche la nascita del Salone Margherita, il primo teatro stabile milanese.

La stesura della relazione ufficiale dell'evento fu affidata a Guido Mazenta, l'ideatore degli apparati effimeri[31]. Mazenta ai tempi faceva parte del Collegio dei Giureconsulti, ma entro pochi anni sarebbe diventato uno dei quattro vicari generali dello Stato di Milano[32]. Fratello dell'architetto barnabita Giovanni Ambrogio e collezionista di opere d'arte e di antiquaria, lavorò per diversi progetti architettonici sia in città sia nel territorio della Serenissima.

Il *festival book*, in prosa e privo di illustrazioni, è dedicato al governatore di Milano Juan Fernández de Velasco, che dei festeggiamenti era stato l'organizzatore. È scritto in modo chiaro, schematico, con uno stile estremamente semplice. Fornisce un elenco completo degli apparati, riportando con cura le loro misure e ogni singola iscrizione. Mazenta, nella dedicatoria, afferma che questo testo non è altro che la lettera da lui inviata cinque giorni prima dell'ingresso di Margherita al governatore di Milano, che in quel periodo si trovava a Cremona ad accogliere

30. Sull'evento si vedano Cenzato, Rovaris, *"Comparvero finalmente gl'aspettati soli dell'austriaco cielo"*, cit. n. 1, pp. 76-79; P. Venturelli, *La solemne entrada en Milán de Margarita de Austria, esposa de Felipe III (1598)*, in *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coordinadores M.-L. Lobato, B.J. García García, [Valladolid], Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pp. 233-247; S. Della Torre, *Gli apparati trionfali del 1598*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*. Atti delle giornate di studio (23-24 novembre 2007), a cura di F. Repishti, A. Rovetta, «Studia Borromaica», 22 (2008), pp. 81-99. Per un confronto con le entrate di Margherita nelle altre città italiane si veda M.I. Aliverti, *Il viaggio italiano di Margherita d'Austria Regina di Spagna (1598-1599). Le descrizioni a stampa*, in *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, bajo la dirección de P.M. Cátedra, M.L. López-Vidriero, edición al cuidado de M.I. de Páiz Hernández, I-II, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, II, pp. 321-336.

31. G. Mazenta, *Apparato fatto dalla città di Milano per ricevere la serenissima Regina D. Margarita d'Austria sposata al potentiss. Re di Spagna D. Filippo III nostro signore*, Milano, eredi Pacifico Da Ponte, 1598 (CNCE 24422; esemplare di riferimento: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZCC. 05. 0014/04). Si registrano due edizioni successive, entrambe del 1599: una fu pubblicata dal medesimo editore (CNCE 49683), l'altra porta sul frontespizio la nota tipografica «In Milano, et poi in Cremona: per Barucino de Giovanni» (CNCE 39221).

32. Su Mazenta si veda soprattutto V. Milano, *I fratelli Mazenta negli episcopati di Gaspare Visconti e Federico Borromeo*, «Arte Lombarda», 131 (2001), pp. 67-72.

la futura regina, per informarlo dello stato finale dei lavori. Avrebbe voluto pubblicare un volumetto ben curato, con i «disegni delle macchine erette», ma per ragioni di tempo – riferisce – è stato costretto a rendere pubblica la missiva[33]. Sono presenti due appendici: la prima ha per titolo *Entrata reale* e offre una relazione rapida delle diverse fasi dell'evento, senza insistere troppo sui dettagli né perdersi in panegirici; la seconda, invece, intitolata *Teatro reale*, è una descrizione stringata del Salone Margherita.

Un *festival book* illustrato per l'ingresso di Maria Anna d'Austria (1649)

A Milano, nel Seicento, il ricorso agli apparati effimeri fu più ampio che nel secolo precedente: oltre che per ingressi solenni e funerali in effigie dei sovrani, si realizzarono architetture provvisorie per festeggiare le nascite dei principi di Spagna, per dare il benvenuto ai nuovi governatori e per celebrare canonizzazioni[34].

La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca, di autore anonimo, edito a Milano dai fratelli Malatesta nel 1651, unisce la tradizionale forma del *festival book* a quella dell'album di incisioni e si presenta come uno dei più pregevoli volumi del Seicento lombardo[35]. Costituisce la relazione

33. Mazenta, *Apparato fatto dalla città di Milano*, cit. n. 31, c. A2r. In un primo momento, a diventare regina di Spagna doveva essere Gregoria Massimiliana d'Austria, la sorella di Margherita, ma la morte precoce della ragazza aveva fatto cambiare i piani. Mazenta aveva già completato l'ideazione degli apparati per Gregoria Massimiliana: lo si evince dal manoscritto del 1597 *Dell'apparato di trionfi per ricevere in Milano la Serenissima Principessa Gregoria Maximiana* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2908; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000116784&page=1>), nel quale trovano spazio una descrizione approfondita delle strutture effimere, i disegni degli archi di trionfo e i testi delle iscrizioni. Confrontando il *festival book* per l'ingresso di Margherita con il manoscritto di Madrid si riscontrano diverse corrispondenze.

34. Per approfondimenti, oltre ai contributi di ambito secentesco già indicati in precedenza (cfr. *supra* n. 1), si vedano almeno M. Dell'Omo, *Apparati funebri nella Milano del secondo Seicento. Le committenze, gli artisti, le tipologie*, «Arte Lombarda», 98-99 (1991), pp. 54-62; *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta, R. Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995; B. Majorana, *Feste a Milano per la canonizzazione di santi spagnoli (secolo XVII)*, in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, estudios reunidos y presentados por M.C. de Carlos Varona *et al.*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 103-117; A. Alberti, *Il Sepolcro Glorioso. L'Entierro e le esequie dei reali di Spagna nelle fonti iconografiche a stampa*, in *Religione, cerimoniale e società nelle terre milanesi dell'età moderna*. Atti dei convegni (Milano, 2013-2015), a cura di D. Zardin, F. Pagani, C.A. Pisoni, Germignaga, La Compagnia de' Bindoni-Magazzeno Storico Verbanese, 2018, pp. 189-219; Ead., *"Farla immortale nelle carte". Formes et fonctions des estampes milanaises de l'éphémère baroque (1621-1647)*, in *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, édité par R. Dekoninck *et al.*, Bruxelles-Roma, Belgisch Historisch Instituut te Rome, 2019, pp. 337-360.

35. *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca, figlia dell'invittissimo imperante Ferdinando terzo et sposa del potentissimo Filippo quarto, monarcha delle Spagne, re di molti regni, duca di Milano, accompagnata dal serenissimo Ferdinando quarto, re di Boemia e Ongaria, suo fratello, nella città di Milano. Con la descrittione de gli apparati e feste reali in questa occasione essibite*, Milano, Giovanni Battista Malatesta e Giulio Cesare Malatesta, s.d. [ma 1651]. Esemplare di riferimento: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. Atl. 98. Nell'ambizioso volume in latino sull'insediamento del cardinale Cesare Monti (O. Boldoni, *Theatrum temporaneum aeternitati*

ufficiale della festa d'ingresso in città di Maria Anna d'Asburgo, avvenuta il 17 giugno del 1649, nel contesto del viaggio dell'arciduchessa d'Austria verso la Spagna, dove si sarebbe sposata con Filippo IV[36].

La parata aveva preso il via dall'arco in muratura costruito a Porta Romana nel 1598, adornato per l'occasione con decorazioni in grado di renderlo più conforme al linguaggio barocco, e si era conclusa, come da tradizione, in piazza del Duomo. L'ideazione degli apparati era stata affidata ai padri gesuiti di Brera, la progettazione dei tre archi provvisori e delle altre architetture effimere a Carlo Buzzi[37].

La relazione sull'evento si apre con un'antiporta disegnata da Johann Christoph Storer e incisa da Giacomo Cotta (Fig. 3). A quest'ultimo spetta la traduzione su rame di gran parte dell'apparato illustrativo del volume, particolarmente apprezzabile, oltre che per le qualità artistiche, anche per la scelta – piuttosto insolita, e non solo limitatamente al contesto milanese – di riprodurre, in aggiunta agli archi trionfali, i principali dipinti esposti lungo il percorso: si trattava, nello specifico, di opere di Storer (Fig. 4), Giovanni Stefano Montalto, Giovanni Battista Del Sole (Fig. 5) e Antonio Busca[38]. Evidentemente, chi commissionò questo *festival book* intendeva promuovere non solo un documento dettagliato sull'evento, utile tanto ai contemporanei che non erano stati presenti quanto ai posteri, ma anche un elegante oggetto artistico che rimandasse direttamente alla bellezza delle opere pittoriche commissionate per l'occasione.

Caesaris Montii S.R.E. cardinalis et archiep. Mediolanen. […], Milano, eredi Pacifico Da Ponte, 1636), unico precedente milanese di *festival book* accompagnato da un ampio apparato illustrativo, le incisioni si intervallano alle righe dello scritto; in questo caso, invece, le incisioni si presentano a pagina intera e separate dal testo.

36. Per approfondimenti sull'evento si veda E. Cenzato, *La festa barocca: la real solenne entrata di Maria Anna d'Austria a Milano nel 1649*, «Archivio storico lombardo», 113 (1987), pp. 47-100.

37. *La pompa della solenne entrata*, cit. n. 35, p. 5. Probabilmente alla Compagnia di Gesù apparteneva anche l'anonimo autore del *festival book*.

38. Del Sole è l'unico che si è firmato come autore dell'incisione e dell'opera di partenza; negli altri casi la firma dell'incisore, quando presente, è sempre di Cotta. Le tavole che riproducono gli archi e un'incisione tratta dal dipinto di Storer che era stato collocato alla stretta del Malcantone (oggi via dell'Unione) riportano il nome di Gerolamo Quadrio come disegnatore. Sull'attività di incisore di Cotta si vedano almeno F. Bulgarini, *Note biografiche e opere incisorie del lombardo Giacomo Cotta, fonte figurativa per la storia di Milano della metà del Seicento*, «Acme», 53, 3 (2000), pp. 227-242; F. Baccanelli, *Antiporte, frontespizi, ritratti incisi. Artisti attivi a Bergamo tra Cinquecento e Settecento al servizio del libro*, Bergamo, Archivio Bergamasco Centro studi e ricerche, 2020, pp. 67-73. Sulle opere milanesi di Storer restano fondamentali F. Noris, M. Zanardi, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I-IV, Bergamo, Bolis, 1985, III, pp. 313-365, pp. 320-325; G. Bora, *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*, «Arte Lombarda», 98-99 (1991), pp. 29-40. Un buon punto di partenza per approfondire Giovanni Stefano Montalto è A. Pacia, *Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto*, Bergamo, L'Eco di Bergamo-Museo Bernareggi, 2009. Su Del Sole si veda D. Giannone, *Contributi sull'opera di Giovanni Battista Del Sole*, «Rassegna di Studi e di Notizie», pp. 11-12 (1984-1985), pp. 191-226. Su Busca, con particolare riferimento a questa commissione, si veda invece S. Bruzzese, *Due quadri nuovi e un po' d'ordine per Antonio Busca*, «Arte Lombarda», 181 (2017), pp. 41-68.

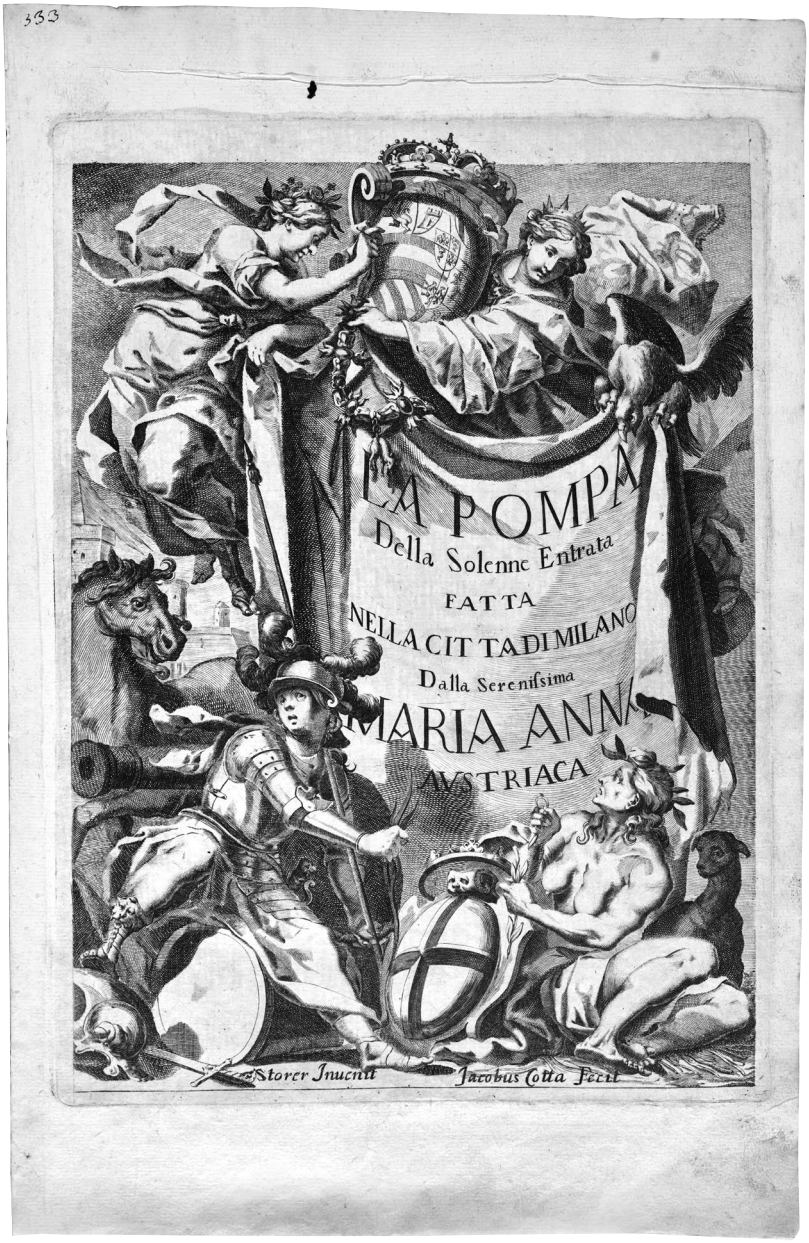


Fig. 3 - Giacomo Cotta, Antiporta (su disegno di Johann Christoph Storer), in *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca* […] *nella città di Milano. Con la descrittione de gli apparati e feste reali in questa occasione essibite*, Milano, Giovanni Battista Malatesta e Giulio Cesare Malatesta, s.d. [ma 1651]. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. Atl. 98.

Fig. 4 - Giacomo Cotta, *Salomone e la regina di Saba* (da un dipinto di Johann Christoph Storer), in *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca* […] *nella città di Milano. Con la descrittione de gli apparati e feste reali in questa occasione essibite*, Milano, Giovanni Battista Malatesta e Giulio Cesare Malatesta, s.d. [ma 1651]. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. Atl. 98.

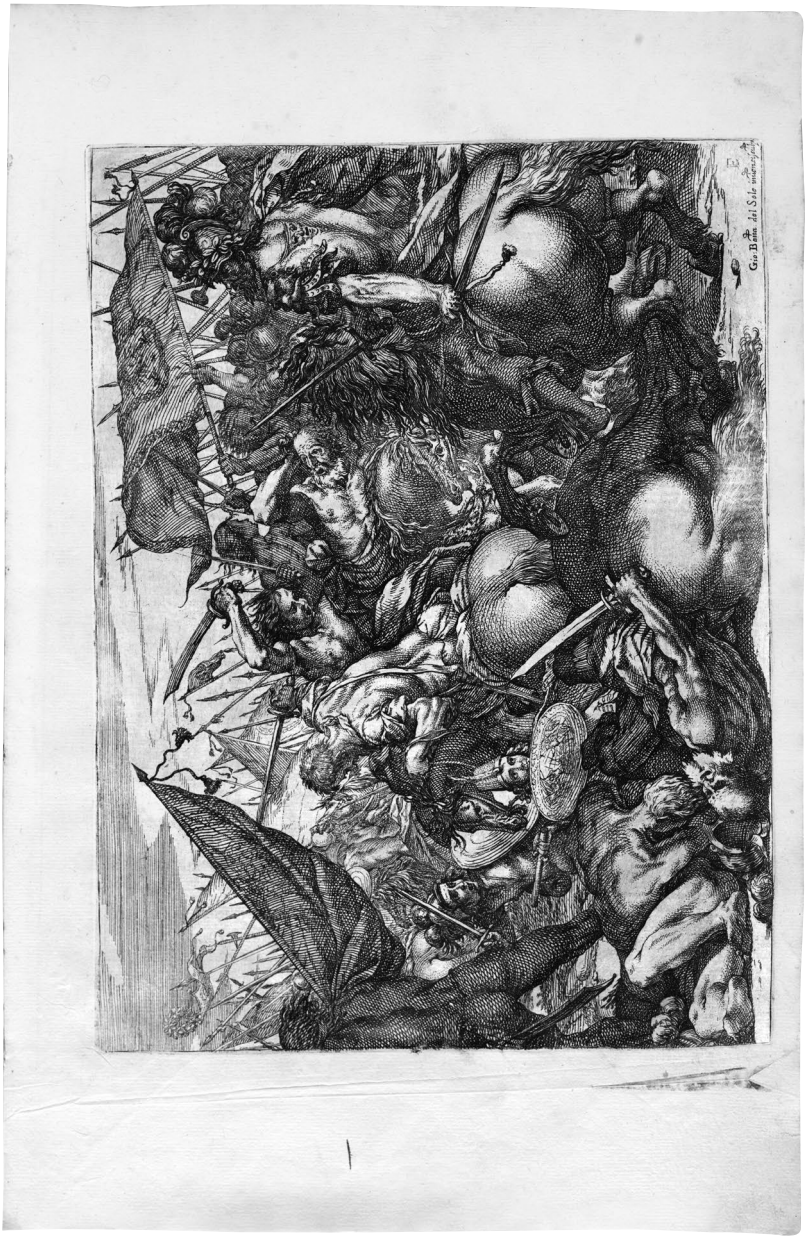


FIG. 5 - Giovanni Battista Del Sole, *Battaglia di Azio* (da un dipinto di sua mano), in *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca* […] *nella città di Milano. Con la descrittione de gli apparati e feste reali in questa occasione essibite*, Milano, Giovanni Battista Malatesta e Giulio Cesare Malatesta, s.d. [ma 1651]. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. Atl. 98.

Il volume, introdotto da una dedicatoria al vicario di provvisione Carlo Gallarati e ai sessanta decurioni del consiglio generale della città, si apre con i nomi dei membri degli organi amministrativi coinvolti nella preparazione dei festeggiamenti e con un riassunto delle delibere e delle principali fasi di avvicinamento all'evento. Sono pagine molto utili per ricostruire il 'dietro le quinte' e, accanto a particolari tecnici, offrono anche momenti di cronaca, come per esempio le difficoltà incontrate nel conciliare gli allestimenti con un periodo di piogge copiose e insistenti[39].

L'anonimo autore, che si esprime in uno stile semplice e privo di orpelli, mostra una grande dimestichezza con la terminologia artistica; di ogni arco e apparato specifica gli ordini architettonici e le scelte decorative adottate. Interessante, come percezione delle potenzialità dell'architettura effimera, è quanto scrive a proposito delle decorazioni in piazza del Duomo:

> Haverebbero i ss. deputati di quella infinita fabrica desiderato che ella si fosse potuta perfettionare per essibire a gli occhi di S.M. un ogetto degno della pietà e della grandezza sua. Ma avvedutisi che la durezza de' marmi e il massiccio della materia richiedevano secoli, non giorni, al compimento dell'opera, vollero almeno che il pennello supplisse al scalpello e così al sodo della porta maggiore fecero attaccare […] l'ornamento tutto di legno finto a marmi, con suoi lavori alla gottica, conforme il disegno di essa facciata[40].

Terminata la descrizione degli apparati, che – in continuità con i *festival books* tradizionali – viene intervallata costantemente dalla trascrizione dei testi presenti lungo il percorso, l'autore si trasforma in cronista dell'evento e riferisce tutto ciò che avvenne in quella giornata, aggiungendo infine un ampio resoconto sulle successive settimane trascorse da Maria Anna in città. Nel suo raccontare si nota un desiderio di offrire quante più notizie possibili; al pari delle altre relazioni ufficiali, sottolinea più e più volte il legame di Milano con la corona asburgica.

Sull'evento fu pubblicata anche una relazione priva di incisioni, di qualità editoriale bassa, nella quale troviamo più o meno i medesimi dati: dal momento che il *festival book* illustrato avrebbe richiesto più tempo a causa della realizzazione dei rami, si decise probabilmente di farlo anticipare da un resoconto alla buona, con cui poter dare in fretta alle altre città un'idea di quanto era stato fatto a Milano in omaggio a Maria Anna[41].

39. *La pompa della solenne entrata*, cit. n. 35, pp. 9-10.

40. Ivi, pp. 37-38.

41. *Real solenne entrata in Milano delle maesta della regina Maria Anna, moglie del re cattolico n.s. Filippo quarto, e del re d'Ungaria, e Bohemia, Ferdinando Francesco suo fratello, ambidue figliuoli del Regnante Augustissimo Imperatore Ferdinando terzo. Seguita li XVII. giugno MDCXLIX*, Milano, fratelli Malatesta, s.d. [1649?]. Esemplare di riferimento: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZCC. 05. 0019/05.

Le relazioni sugli ultimi ingressi reali nella Milano spagnola

Nel 1666 l'infanta Margherita Teresa, figlia di Maria Anna d'Austria, compiendo un tragitto inverso a quello della madre, lasciò Madrid per raggiungere a Vienna lo zio imperatore Leopoldo I, suo sposo. Fece tappa anche a Milano, dove fu accolta con tre archi trionfali e altri apparati effimeri minori[42]. Non ci sono pervenuti *festival books* ufficiali, ma la *Relatione della città e Stato di Milano* di Galeazzo Gualdo Priorato, la nostra principale fonte sull'evento, rimanda, per ciò che concerne gli apparati montati per le vie della città, a una pubblicazione più specifica:

> Finalmente il dì 25 di settembre seguì il publico ingresso di S.M. cesarea in questa città, entrando per Porta Ticinese e terminando al Duomo, con quelle pompe e con quegl'apparati che venendo distintamente descritti dal P. Pietro Hedera, uno de' più applauditi virtuosi della Compagnia di Giesù, qual è stato l'autore di tutti gl'ornamenti con quali si sono magnificati e illustrati gl'archi trionfali, i teatri, le porte e ogn'altra cosa fattasi a Milano per detta solenne entrata, dalle dotte compositioni del medesimo padre resterà compitamente appagata la curiosità de' lettori, e io a quello mi riporto[43].

Gualdo Priorato si riferisce al gesuita bergamasco Pietro Giuseppe Ederi, all'epoca professore di retorica a Milano e più avanti, dopo il trasferimento alla corte imperiale di Vienna, segretario di Leopoldo I per la corrispondenza con i sovrani stranieri[44]. Ederi è autore del resoconto ufficiale delle esequie di Filippo IV celebrate nel 1666 in Santa Maria della Scala[45], ma non ci è pervenuta nessuna pubblicazione a sua firma riguardante il passaggio per Milano, mesi dopo, di Margherita Teresa. Difficile dire se il testo a cui accenna Gualdo Priorato sia andato perduto o, addirittura, mai stato dato alle stampe.

Per l'entrata di Filippo V da Porta Ticinese il 18 giugno 1702, ultima manifestazione pubblica legata alla corona spagnola a Milano, non furono elevati archi

42. Per approfondimenti sul viaggio e sui festeggiamenti milanesi si veda Cenzato, Rovaris, *"Comparvero finalmente gl'aspettati soli dell'austriaco cielo"*, cit. n. 1, pp. 94-112.

43. G. Gualdo Priorato, *Relatione della città e Stato di Milano sotto il governo dell'eccellentissimo sig. don Luigi de Guzman Ponze di Leone* [...]. *Nella quale si comprendono tutte le cose più notabili e curiose da sapersi. Col viaggio dell'augustissima imperatrice da Madrid a questa città, con tutti gl'honori e ricevimenti che le sono stati fatti*, Milano, Lodovico Monza, 1666, p. 233. Esemplare di riferimento: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. H 2117. In questo stesso volume, per approfondimenti sulla ristrutturazione del Palazzo Ducale commissionata dal governatore Luis de Guzmán Ponce de León poco prima del soggiorno di Margherita Teresa a Milano, Gualdo Priorato rinvia invece in modo generico a un testo del gesuita Corrado Confalonieri di cui non specifica il titolo (ivi, p. 210).

44. Per approfondimenti sulla particolare vicenda biografica del religioso si veda M.G. Marotta, *Ederi Pietro Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 14, XLII (1993), pp. 285-286.

45. P.G. Ederi, *Il monumento della grandezza reale alzato alla gloriosa memoria del re catt. d. Filippo IV il Grande per le solenni esequie fattegli a 3 di febbraio 1666 in Milano nella regia cappella e collegiata di S. Maria della Scala* […], Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.d. [1666?].

trionfali. L'evento è descritto in una pubblicazione anonima di poche pagine che racconta giorno per giorno la sosta del re in città, senza riservare uno spazio particolare al momento dell'ingresso. Già il fatto che nel titolo – *Giornale di quanto è seguito dal giorno che sua maestà cattolica arrivò in Milano sino alla partenza verso Cremona* – manchi il nome di Filippo V fa comprendere come questa relazione sia stata pubblicata non come testimonianza e vanto da lasciare ai posteri, ma come semplice cronaca per i contemporanei[46]. Erano anni di ristrettezze economiche e la questione della successione spagnola sorta dopo la morte di Carlo II aveva creato le premesse per nuovi conflitti. Lo stesso Filippo V non aveva voluto «le dovute formalità del baldachino né altre cerimonie e dimostrazioni d'ossequio»; le vie da Porta Ticinese al Duomo erano state semplicemente «addobbate con arazzi e tapeti»[47].

Considerazioni finali

I *festival books* sugli ingressi di sovrani nella Milano spagnola, benché non siano numerosi, si fanno tuttavia apprezzare per la varietà delle tematiche e delle soluzioni adottate di volta in volta, aspetti che confermano la flessibilità di questo particolare genere editoriale. Rispetto ai volumi milanesi relativi alle altre occasioni di festa pubblica e ai funerali in effigie, normalmente portati alla semplice cronaca dell'evento accompagnata dalla descrizione degli apparati, quelli che abbiamo analizzato in questa sede hanno optato per scelte meno prevedibili. Le due opere di Albicante appartengono al filone della poesia narrativa, quella di Mazenta è in forma epistolare, *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca* fonde abilmente la natura del *festival book* con quella dell'album di incisioni.

Della loro circolazione purtroppo non si può dire molto sulla base della quantità limitata degli esemplari. Va segnalato, però, che fin dalla loro comparsa essi hanno goduto di attenzioni anche fuori dai confini dello Stato di Milano. Infatti il *festival book* di Marco Publio Fontana sull'insediamento a Brescia del vescovo Giovan Francesco Morosini (1591)[48], per esempio, ha certamente tra i propri modelli il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* di Albicante[49]. Tra i volumi che

46. *Giornale di quanto è seguito dal giorno che sua maestà cattolica arrivò in Milano sino alla partenza verso Cremona*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.d. [1702?]. Esemplare di riferimento: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ZCC. 05. 0019/68.

47. Ivi, c. 1v.

48. M.P. Fontana, *Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illu. et reverendiss. vescovo suo il cardinale Morosini. Con la spositione de' sensi simbolici che in esso si contengono*, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1591 (CNCE 19450).

49. Si veda I. Giustina, *"L'edizione è magnifica, in bel carattere incisa". Un esemplare 'festival book' a stampa del tardo Cinquecento per l'ingresso trionfale del vescovo Morosini a Brescia*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Palermo, Edizioni Caracol, 2015, pp. 41-103, in particolare p. 63.

abbiamo considerato, soltanto quello di Guido Mazenta, peraltro il meno intrigante del gruppo, può vantare più di un'edizione; gli altri sono noti in un'unica veste editoriale.

Si tratta in generale di pubblicazioni molto curate: carta di qualità, errori tipografici limitati, ampio ricorso a fregi silografici e spesso, dalla fine del Cinquecento, a capilettera figurati. Del resto, i *festival books* milanesi sono quasi tutti resoconti ufficiali, cioè testi commissionati dal governatore o dalla sua cerchia, e dunque chiamati a un ruolo di testimone solenne e definitivo. Gli esemplari analizzati *de visu*, che come si è avuto modo di segnalare caso per caso appartengono, salvo poche eccezioni, alle raccolte della Biblioteca Trivulziana, mostrano inchiostrazione e impressione molto buone. Anche i volumi del Seicento, malgrado in quel secolo l'editoria abbia tendenzialmente registrato un regresso sul piano delle qualità formali, sono di alto livello qualitativo. Per ciò che concerne la conservazione di questi *festival books*, o per essere più precisi la loro storia conservativa, una circostanza sfortunata ha investito *La pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna austriaca*: la piacevolezza dell'apparato illustrativo ha fatto sì che la maggioranza dei suoi esemplari siano stati privati, in parte o completamente, delle incisioni[50]; quello della Trivulziana è uno dei pochi completi.

In generale, comunque, in questi resoconti di entrate solenni di sovrani si nota una scarsa disposizione all'uso delle immagini: oltre al volume sull'ingresso di Maria Anna, solo il *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V* presenta un corredo illustrativo. A ben vedere, è un aspetto che contrasta con gli altri *festival books* milanesi del periodo, quasi sempre accompagnati da raffigurazioni di catafalchi o di architetture effimere di festa. Una possibile spiegazione si può trovare nella natura stessa degli archi trionfali che erano chiamati a descrivere, i quali, seguendo il modello di quelli montati per l'ingresso di Carlo V, risultavano, almeno a livello strutturale, pressoché ripetitivi. In più, dopo la costruzione dell'arco in muratura di Porta Romana nel 1598, la prima tappa del percorso era sempre la stessa e il contributo degli architetti a quella struttura, come si è visto a proposito dell'entrata di Maria Anna nel 1649, finiva per limitarsi a un lavoro di ammodernamento provvisorio.

Per quanto concerne gli autori di questi volumi, balzano all'occhio due tendenze. Nei primi decenni della dominazione spagnola, a documentare le entrate solenni troviamo uomini di lettere come Albicante e Alberto de' Nobili; da Mazenta in poi, la figura del cronista viene a coincidere quasi sempre con quella dell'ideatore degli apparati. Ciò determina un progressivo cambio di registro anche nella dimensione politica dei testi: la propaganda filoasburgica cede infatti sempre più spazio alla descrizione degli apparati. La seconda tendenza riguarda,

50. Limitando le ricerche alla catalogazione delle incisioni del Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia (<https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/>), troviamo tavole sciolte provenienti dal *festival book* del 1651 presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano (dove comunque è conservato anche un esemplare integro), i Musei Civici di Monza, l'Accademia Carrara di Bergamo, il Museo Valtellinese di Storia ed Arte di Sondrio.

invece, in epoca secentesca, la centralità dei padri gesuiti di Brera: sono quasi sempre loro – e questo vale anche per gli altri tipi di eventi pubblici – a occuparsi della progettazione delle strutture decorative provvisorie e della stesura dei resoconti.

Come l'entrata di Carlo V divenne, sia in fatto di apparati che di cerimoniale, il punto di riferimento per tutte le entrate solenni successive, così il relativo *festival book* si pose come il modello principale per i resoconti. L'unica componente che non ebbe fortuna fu la stesura in versi, utilizzata poi soltanto dallo stesso Albicante per l'*Intrada di Milano di don Philippo d'Austria*. Al contrario di quanto si potrebbe pensare, lo stile di questi testi, con il passare del tempo, anziché seguire l'enfasi e gli eccessi retorici tipici dell'epoca barocca, si fece sempre più sobrio; nel Seicento, inoltre, la commissione dei resoconti agli ideatori degli apparati comportò un netto aumento della terminologia tecnica.

FRANCESCO BACCANELLI

francesco.baccanelli@gmail.com

Isabella Balestreri · Aurora Scotti

LA RACCOLTA BIANCONI
Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete

La Raccolta Bianconi e i progetti per la chiesa di San Pietro con la Rete in corso di Porta Nuova a Milano

Il 5 aprile 1872 il Consiglio Comunale della città di Milano, all'unanimità, autorizzava la Giunta presieduta dal sindaco Giulio Belinzaghi all'acquisto della «collezione di 10 volumi di disegni architettonici relativi ai più distinti edifici di Milano», per la somma di 1500 lire[1]; l'imponente raccolta era stata offerta al Comune da Antonio Vallardi che, a sua volta, l'aveva ottenuta dalla famiglia Litta[2]. Il lungimirante investimento assicurava al patrimonio pubblico quella che oggi è nota come Raccolta Bianconi, intitolata all'abate Carlo – primo segretario perpetuo della Reale Accademia di Brera – che l'aveva costruita negli anni compresi tra il 1789 e il 1796[3]. Esito di un progetto di conservazione senza precedenti,

1. *Atti del Municipio di Milano. Annata 1872*, Milano, Pirola, 1872, p. 288 nr. LXXXV. Durante la seduta, il sindaco sottolinea che «la raccolta è esposta nella prossima aula, ove i signori consiglieri han potuto esaminarla». Dopo l'acquisizione, la collezione fu depositata negli spazi della chiesa soppressa di San Carpoforo e successivamente fu trasferita, assieme agli altri materiali dell'Archivio Civico del Comune di Milano, nei locali al pian terreno del Cortile della Rocchetta dove è tuttora conservata (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, d'ora in avanti ASCMiBT).

2. Sulla storia dei disegni resta fondamentale P. Mezzanotte, *Collezioni lombarde di antichi disegni I. La raccolta Bianconi*, «Palladio», 2, 1-2 (1952), pp. 84-86.

3. Il frontespizio del I tomo recita *Disegni degli edifizj più celebri di Milano distribuiti in dieci tomi*; la denominazione mutò in quella tuttora in uso con la catalogazione avviata nel 1912 da Paolo Mezzanotte con il sostegno di Ettore Verga, cfr. P. Mezzanotte, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato. Tomo I*, Milano, Edizione de l'Arte, 1942, che testimonia una prima monumentale ricerca sulla collezione; cfr. anche *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. Balestreri, introduzione di L. Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1995. Su Carlo Bianconi (1732-1802), segretario

Questo lavoro è frutto di studio e di scrittura 'a quattro mani' a partire dai disegni conservati nel tomo IX della Raccolta Bianconi, in un continuo e dialettico confronto. Nella fase di ricerca, Aurora Scotti si è occupata prevalentemente della figura di Carlo Bianconi e degli anni dell'episcopato di Carlo Borromeo, mentre Isabella Balestreri ha indagato soprattutto le vicende secentesche.

Vogliamo ringraziare Lorenzo Fecchio, assegnista di ricerca presso il DiSU, Università per Stranieri di Siena, per il prezioso lavoro di traduzione dei nostri pensieri nelle sue elaborazioni grafiche. Siamo inoltre riconoscenti a Stefano Della Torre, Marco Nobile e Cristiana Coscarella, così come a Fabrizio Pagani, al personale di sala della Biblioteca Ambrosiana e della Biblioteca Trivulziana: un particolare ringraziamento è per Isabella Fiorentini e soprattutto per Loredana Minenna, editor davvero prezioso.

attribuibile allo stesso Bianconi e messo in atto con grande esborso finanziario personale, originariamente consisteva in un eccezionale *corpus* di 427 disegni riferibili a quasi due secoli di storia dell'architettura milanese. I disegni, raccolti nelle carte dei volumi rilegati arrivati a noi, erano parte integrante di un patrimonio di circa 20.000 pezzi, tra oggetti d'arte e libri, espressione della poliedrica cultura dell'abate bolognese, attivo per decenni come pittore, scultore, ornatista, architetto e incisore, nonché come studioso, storiografo, bibliofilo, antiquario in rapporto diretto anche con Winckelmann e, appunto, come anima dei primi anni di vita dell'Accademia milanese[4].

Studiati a partire dal primo decennio del XX secolo, nonostante la loro relativa notorietà, i dieci tomi rappresentano ancora un intrigante problema: non sono chiare le modalità e i tempi impiegati da Bianconi per l'acquisizione dei disegni; non ci sono tracce del processo che dovette portare a un così chiaro progetto editoriale e, in particolare, restano ignoti i nomi di coloro che operativamente contribuirono alla 'fabbrica' dei grandi volumi cartacei rilegati – a tutti gli effetti veri preziosi libri – sulle cui pagine i disegni d'architettura sono stati incollati, indicizzati e sinteticamente descritti[5]; non ultimo, continua a non essere completamente chiarita la logica sottesa all'organizzazione complessiva dell'opera e alla composizione di ciascun volume[6]. La Raccolta – cioè l'insieme dei volumi che oggi definiremmo un giacimento culturale ma che l'abate stesso, nella *Prefazione*, già aveva definito «deposito architettonico de' disegni che ogni Città procurar si dovrebbe» auspicandone l'arricchimento «di mano in mano» – è stata nel tempo integrata con acquisizioni e oggi conta circa 500 disegni. Per quanto riguarda la

dell'Accademia di Brera dal 1778 al 1801, si rimanda a: Mezzanotte, *Raccolta Bianconi*, cit. *supra*, pp. 7-25; S. Samek Ludovici, *Bianconi Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 246-248. Sulla figura di intellettuale e di collezionista nonché sui rapporti suoi e della famiglia con il *milieu* culturale europeo di matrice illuminista, cfr. L. Binda, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi. Per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, «Annali di critica d'arte», 1 (2017), pp. 175-207; come progettista collaborò alla realizzazione della residenza lucchese di Giacomo Sardini, cfr. P. Bertoncini Sabatini, P. Betti, *Giacomo Sardini 1750-1811*, Lucca, PubliEd, 2019, pp. 79-94; come decoratore, vd. C. Crovara Pescia, *Carlo Bianconi, architetto decoratore. Le opere bolognesi: gallerie, ville, palazzi*, «Strenna storica bolognese», 47 (1997), pp. 185-200.

4. Su Bianconi studioso e storiografo si veda la *Premessa* di Aurora Scotti all'edizione anastatica C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1795 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 2010), pp. V-XX.

5. I volumi presentano tutti la legatura originale, con dorso in pelle e piatti in cartone rivestiti in carta. Le dimensioni massime, rilevate sul tomo IX, sono le seguenti: mm 787 × 530 (piatto anteriore); mm 765 × 494 (c. 1r). Nel tempo alcuni disegni sono stati staccati in occasione di prestiti per mostre.

6. Bianconi nella *Prefazione* (t. I, cc. IIr-IVv) afferma di aver riunito i disegni 'per soggetto' ma non esplicita i criteri che portarono all'articolazione dei dieci volumi ai quali aggiunse anche indici per autore e per edificio. Mezzanotte riteneva che la Raccolta seguisse il percorso della *Nuova guida*, da Porta Orientale a Porta Nuova, ma, in realtà, non tutto è lineare. Per esempio: l'Ospedale Maggiore è inserito fra gli edifici di Porta Orientale, la chiesa di Santa Maria di Loreto si trova con gli edifici di Porta Nuova, San Nazaro e Santa Maria del Lentasio sono in tomi diversi, il tomo I raccoglie gli edifici civili ma non l'Ospedale e il Lazzaretto, il tomo II è dedicato al Duomo.

provenienza del nucleo originale occorre ricordare che durante l'età giuseppina, nel suo ruolo di funzionario pubblico, Bianconi dovette confrontarsi con le problematiche relative al destino dei molti elaborati grafici, parte integrante della imponente mole di documenti custoditi dagli archivi degli istituti ecclesiastici soppressi o in via di soppressione: possiamo ipotizzare che lo studioso, per cultura, sensibilità e interesse personale, possa aver setacciato i materiali archivistici, ammassati e a rischio di distruzione, e quindi deciso di mettere in salvo tracce ritenute preziose per la comprensione del processo progettuale che aveva condotto alla costruzione di edifici sacri e per religiosi[7]. Bianconi avrebbe inoltre potuto intercettare anche altri disegni, originariamente appartenenti al *corpus* del Collegio degli Ingegneri, Architetti e Agrimensori milanesi dei secoli dal XVI al XVIII: una mole di elaborati grafici che in qualche caso possiamo mettere in relazione anche con alcuni di quelli trasmessi nei codici F 251-252 inf. della Biblioteca Ambrosiana e con quelli provenienti dalla coeva Raccolta de Pagave nell'Archivio di Stato di Novara[8]. D'altronde le conoscenze di Bianconi erano apprezzate dall'amministrazione austriaca e fu proprio il segretario di Brera a operare fattivamente all'inventario della collezione del governatore della Lombardia asburgica Carlo conte di Firmian[9].

La scelta di incollare i disegni su fogli e di rilegarli in volumi era quella adottata nel tempo da collezionisti e amatori, di cui un immediato, significativo precedente poteva essere l'immensa raccolta di padre Sebastiano Resta, di origine milanese ma dal 1661 oratoriano nella casa dei Filippini di Santa Maria della Vallicella a Roma. Resta, tra il 1684 e il 1714, aveva radunato più di 3500 disegni, riuniti in modo sistematico in almeno 30 volumi[10] – in cui aveva cercato di ricostruire le varie scuole di pittura tra Cinque e Seicento, incollando e incorniciando i singoli disegni[11] – arricchiti con eventuali commenti; aveva anche costruito volumi dedicati a singoli autori, sottolineandone il ruolo di oggetto di pregio per sollecitarne

7. A proposito si veda A. Scotti, *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 321-323.

8. Si veda quanto rilevato in Ead., *Disegni di architettura*, in *Il Seicento lombardo* (Milano, Palazzo Reale-Pinacoteca Ambrosiana, 1973), I-III, Milano, Electa, [1973], vol. *Catalogo dei disegni, libri, stampe. Milano, Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 37-52, p. 39; Ead., *Il Collegio degli Architetti, Ingegneri ed Agrimensori tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. Castellano, O. Selvafolta, Milano, Electa, 1983, pp. 92-108; la possibilità di intercettare documenti anche grafici sottraendoli a una distruzione certa si inserisce nel quadro restituito in M. Lanzini, *L'utile oggetto di ammassare notizie. Archivi e archivisti a Milano tra Settecento e Ottocento*, Napoli, Cosme B.C.-MIBAC. Direzione generale archivi, 2019, pp. 96-104 e cap. III.

9. Cfr. *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librarie del conte Carlo Firmian*. Atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), a cura di S. Ferrari, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche – Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2015, col saggio introduttivo di E. Garms-Cornides, *Diventare collezionista. Appunti sulla formazione del conte di Firmian*, pp. 11-32.

10. *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017.

11. In tempi recenti proprio l'attenzione a questi aspetti è aumentata, cfr. G. Coccolini, C. Rigacci, *Il "codice piccolo" di Padre Sebastiano Resta. Tecniche e tematiche nella conservazione di opere d'arte*

l'approdo presso amatori ed estimatori di belle arti[12]. E al Resta si rapportano anche alcune collezioni settecentesche in Lombardia, come quella di Venanzio de Pagave, che dal suo patrimonio acquisì incisioni composte in specifici volumi, come quello dedicato a Dürer, ma anche il codice con i disegni di Leonardo da Vinci poi passato a Giuseppe Bossi e da questi all'Accademia di Venezia[13].

L'approccio di Bianconi nella raccolta di disegni d'architettura fu invece molto diverso. L'insieme infatti ha un carattere storico-documentario e, più che puntare sull'autografia di specifici autori, denota la volontà di custodire strumenti necessari alla costruzione della memoria storica urbana: pur non disdegnando la ricerca della qualità, i progetti degli ingegneri milanesi rientravano in un più articolato disegno di conoscenza, appoggiato a elaborati grafici, ritenuti documenti di primaria importanza, apprezzati per le loro caratteristiche tecniche e figurative nella convinzione che almeno una parte di essi rappresentasse un'architettura destinata a lasciare il posto ad altre, in base a mutate esigenze economiche e sociali del tempo.

Con questa scelta lucida e razionale, Bianconi si poneva oramai fuori dal mondo dei conoscitori e da quello degli *amateurs*. Fra l'altro, se nelle pagine della *Nuova guida* aveva puntato sull'esaltazione dell'istituto dell'Accademia di Brera e del ruolo dei suoi docenti nella trasformazione e nell'abbellimento della città[14], nella *Prefazione* alla Raccolta affermava che le «moderne opere dell'arte che

legate al collezionismo, «OPD Restauro», 16 (2004), pp. 53-68; G. Warwick, *Framing the Drawing: the Drawing Album in Seventeenth-Century Italy*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13 (2007), pp. 71-78, in particolare pp. 71-73.

12. Ead., *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; e in particolare, per i rapporti con collezionisti milanesi, il contributo di G. Bora, *Resta e il disegno lombardo*, alle pp. 241-302.

13. Bossi acquistò per 6300 lire (l'equivalente della richiesta di 200 luigi d'oro) i disegni di Leonardo da Gaudenzio de Pagave, figlio di Venanzio (1721-1803), segretario della cancelleria segreta di Milano, che li aveva ricevuti in dono da una erede di casa Monti, cfr. *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano, Jaca Book, 2004, p. 7; un *iter* ricordato da G. Bora, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 206-217, in particolare pp. 206-207. I disegni, ora all'Accademia di Venezia, hanno una vasta bibliografia, fra cui si ricorda la pubblicazione monografica *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei disegni e stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, ordinati e presentati da C. Pedretti, catalogo a cura di G. Nepi Sciré, A. Perissa Torrini, Firenze, Giunti, 2003.

14. Cfr. C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787, pp. 392-397; Bianconi riserva alla descrizione dell'intero complesso di Brera le pp. 387-401. Sul rapporto fra la costruzione della Raccolta e l'attività didattica di Bianconi cfr. G. Ricci, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 253-281; si veda anche A. Rovetta, *Le "Osservazioni sull'architettura in Lombardia" di Gaetano Cattaneo (1824) tra Jean-Baptiste Seroux D'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*, «Storia della critica d'arte», 3 (2020), pp. 229-260, che parla di «insegnamento praticato soprattutto con il riscontro di rilievi e illustrazioni, piuttosto che con il dispiegamento di principi teorici» (p. 246). Contributi recenti sulla figura di Bianconi ne sottolineano la capacità di aggiornarsi e il rapporto positivo anche con Giuseppe Bossi che poi lo sostituirà nella carica braidense, cfr. L. Binda, *Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi all'Accademia di Brera. Sinergie didattiche, teoriche e collezionistiche*, in S. Mara, *Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*,

alle antiche magistrali si assomigliano» contribuiscono alla «bellezza dei luoghi ove esistono» e «fanno scorrere danaro nei Paesi ove si ritrovano». Mostrava così d'intendere «i più distinti edifici della città» entro un vero e proprio progetto culturale, pensato anche in chiave economica, mirato alla valorizzazione dei monumenti cittadini, compresi quelli ereditati dalla fertile ma conclusa stagione del Seicento milanese[15].

Nell'intera Raccolta, infatti, poco meno di quaranta disegni recano la firma di Francesco Maria Ricchino (1584-1658)[16]: autografi e/o contrassegnati dall'uso di titoli e appellativi espressi con differenti formule – estese o abbreviate –, i diversi fogli contribuiscono a documentarne la ricca e articolata carriera professionale nonché, in linea di continuità, quella di figli e nipoti[17]. Non solo, considerando le oscillazioni e le variazioni attributive, si può sostenere che complessivamente più di un quarto dei disegni contenuti nei dieci tomi sono direttamente associabili all'impegno del «più fantasioso e più dotato architetto italiano dell'inizio del Seicento»[18]. Un numero tanto elevato può persino indurre a ipotizzare una loro provenienza dalla famiglia: una struttura parentale e professionale che per più di un secolo garantì benessere ai Ricchino, permettendo loro di esercitare professionalmente accanto a committenti diversi e di contribuire così al vasto programma di rinnovamento della Lombardia spagnola.

I dieci volumi di Bianconi custodiscono progetti attribuibili a Francesco Maria per ogni tipo di incarico disponibile a un architetto del tempo: tutti insieme testimoniano di un'attività febbrile in termini di impegno e creatività, ma soprattutto di un nuovo ruolo attribuito al disegno d'architettura, interpretato sia come documento con valore di testimonianza, di atto utile a stabilire civili rapporti fra parti diverse, sia come forma di libera espressione di un artista, limitato ma anche stimolato dai vincoli imposti dal mestiere e dalle diverse condizioni del contesto fisico e sociale interessato dai processi di trasformazione[19].

Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2021, pp. 11-33. Anche Bossi organizzava disegni e stampe in volumi: egli stesso dice di possedere un album con 270 stampe di Dürer (di probabile provenienza dalla collezione di Venanzio de Pagave) e di aver composto un tomo con i disegni di Figino, cfr. *Le memorie di Giuseppe Bossi*, cit. n. 13, p. 13.

15. Bianconi proseguiva: «Qual Principe, qual Governo, qual Sovrano può esservi che ben pesate le cose non si prenda cura particolare di questo ramo di tanto profitto, e non cerchi di ampliarlo, e di renderlo maggiormente degno del Pubblico interesse, e compiacimento?» (ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. I, *Prefazione*, c. IIIr).

16. Cfr. A. Scotti Tosini, *Lo Stato di Milano*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, I-II, Milano, Electa, 2003, II, pp. 424-469. Per riferimenti biografici cfr. I. Giustina, *Ricchino Francesco Maria*, in *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze, Edifir, 2007, pp. 117-121.

17. L. Patetta, *Il corpus dei disegni di Francesco Maria Richini: autografi, prodotti della bottega, repliche, copie*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura.* Atti del convegno (Napoli, 12-14 giugno 1991), a cura di G. Alisio *et al.*, Napoli, Electa, 1994, pp. 51-57.

18. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino, Einaudi, [1972], p. 99.

19. Su questi temi cfr. I.C.R. Balestreri, *Disegni d'architettura per il milanese. Modernità, razionalità, controllo e burocrazia nella prima metà del XVII secolo*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe: metodologia, critica, casi di studio.* Atti del II convegno interna-

In Italia la raccolta di un centinaio di disegni capaci di documentare la lunga attività di un architetto del secolo XVII, in primo piano sulla scena politica e religiosa, è cosa rara[20]. Per questo assume un particolare rilievo la decina di disegni custoditi fra i fogli del tomo IX della Raccolta, con progetti secenteschi per il rinnovamento della medievale chiesa di San Pietro Cornaredo, rinominata 'con la Rete' in età moderna[21]. Una parrocchiale allora situata in città, lungo il corso di Porta Nuova, in un isolato delimitato dalle contrade degli Andegari e di San Giuseppe e prevalentemente occupato dal convento di Santa Maria del Giardino, fondazione quattrocentesca dei padri francescani minori osservanti[22].

La chiesa, completamente distrutta dopo il 1864, aveva origini antiche[23]: i disegni che in modo parziale ne documentano il processo di trasformazione secentesco furono studiati da Paolo Mezzanotte che, nella monumentale opera *Milano nell'arte e nella storia* (1948), assegnava l'ideazione e la 'rifabbrica' del nuovo edificio sacro a Francesco Maria Ricchino datandola al 1627, anno nel quale, secondo un'epigrafe trascritta dal Forcella, l'arcivescovo Federico Borromeo ne aveva posto la prima pietra[24]. Nel 1966 Liliana Grassi anticipava al 1622 la concezione della chiesa[25]; contemporaneamente, gli studi di monsignor Ambrogio Palestra inserivano i progetti nel contesto dell'*Istituto per le riparationi e per le fabbriche*

zionale (Milano, 9-10 giugno 2016), a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana-Fondazione Trivulzio – Roma, Bulzoni, 2017, pp. 403-416.

20. Bianconi nella *Prefazione* della Raccolta afferma che «Una simile collezione di disegni originali spettanti alle Fabbriche insigni non v'è Città alcuna, che l'abbia in Italia né si sa che altra la possegga fuori di essa» (cc. IIIv-IVr) e, in effetti, pur senza diminuire l'importanza di raccolte derivanti da archivi di architetti o di famiglie di architetti, come il fondo dei Fantoni a Rovetta o i disegni di Mascherino nell'archivio romano dell'Accademia di San Luca, la peculiarità della Raccolta Bianconi è il punto di vista nuovo, quasi a fare una storia dell'architettura milanese tra Cinque e Seicento.

21. La pagina che introduce i disegni della chiesa recita: «S. Pietro con la Rete. Parrocchia abbolita. Chiamata anticamente S. Pietro Cornaredo. Il Cardinale Federico Borromeo nel 1623 ne ordinò la necessaria riedificazione che fù dopo alcuni anni eseguita sopra l'idea maestosa di Francesco Ricchini. Abbiamo il piacere di averne gli originali disegni sottoscritti dal detto Cardinale, che all'età ventura possono mostrare, massime gli ultimi più magnifici, quello che noi abbiamo veduto profanarsi, e che sentiamo sia per essere fra poco tempo distrutto» (ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 28r).

22. C.B. Torre, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri* […], Milano, Agnelli, 1674, p. 301 la descrive «in ottangolo Ionico, che venne disegnata da Francesco Ricchini, ed è Parrocchia con l'assistenza d'un solo Rettore, adornanla [*sic*] tre nobili Cappelle compresa la Maggiore; per non si trovare ancora stabilita la Fabbrica, non veggonsi Tavole in Pittura da farne memoria»; S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame* […], I-V, Milano, Cairoli Giuseppe, 1737-1738, V, pp. 398-401; G. Martelli, *Indagine su alcune contrade del vecchio centro di Milano: le chiese scomparse*, «Bollettino d'arte», 24 (1984), pp. 59-78, in particolare p. 78 n. 19 e fig. 36.

23. Isabella Balestreri ha in corso di pubblicazione uno studio sulla soppressione, il riuso e la distruzione della chiesa.

24. P. Mezzanotte, G.C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano: guida sistematica della città*, Milano, Bestetti, 1948, pp. 409-410; per la prima pietra: «Federicus Cardinalis Borromaeus archiepiscopus Mediolani Templi instaurator primum lapidem posuit AN. D. MDCXXVII Mense Iulii die XXII», vd. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, V, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890, p. 187.

25. Si veda L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, Ceschina, 1966, dove nell'*Introduzione* (p. XXVIII) si opta per il 1622 e

delle Chiese parrocchiali voluto da Federico Borromeo fra il 1617 e il 1620[26]. Successivamente il fondamentale studio di Stefan Kummer, basato su un'attenta disamina delle fonti ed entro una stimolante rilettura della produzione ricchiniana, preferiva distinguere fasi diverse del processo di ideazione per datare alcuni disegni fra il 1623 e il 1625 e collocarne altri in una fase posteriore, più vicina al 1627[27]. Recentemente, infine, nel quadro degli studi sulle opere borrominiane, i disegni sono stati studiati in relazione al ricco insieme di progetti per chiese a pianta centralizzata e letti come innovativa forma di sperimentazione, posta a cavallo fra ricerca locale e cultura romana, e come fertile elaborazione 'barocca' di esempi quattro e cinquecenteschi[28].

Questa complessa tradizione di studi mostra come i disegni della Raccolta Bianconi per la chiesa di San Pietro con la Rete possano ancora rappresentare un'occasione per riflettere sulle capacità e sui metodi di un protagonista della Milano del Seicento: proprio la potenza evocativa dei disegni, di fronte alla perdita dell'edificio, ci costringe a ulteriori approfondimenti, indispensabili per la comprensione di processi rimasti forse sotto traccia, e all'analisi di vicende che parlano di una non grande chiesa, ma con un notevole carico di fedeli, inserita in un contesto storico che sembra essere più complesso di quello sinora rappresentato. Sono stati alcuni segni lasciati nei fogli ad aprire degli interrogativi: si tratta di piccole anomalie che parlano di scarti fra modelli proposti e realtà dei fatti, fra idee e condizionamenti, fra esigenze di continuità e progetti di cambiamento. Allo stesso modo le scarse notizie contenute nei documenti custoditi negli archivi milanesi suggeriscono rapporti intricati fra momenti diversi della vicenda storica: quelli dell'analisi, della riforma, delle discussioni e delle inadempienze, così come quelli dell'ideazione, della costruzione e della celebrazione. Tracce che porteranno a dilatare la dimensione temporale delle vicende a quasi tutto il Seicento, per valutarne le interruzioni, le riprese e i cambiamenti rispetto a una società come

invece alla voce su Ricchino (pp. 289-295 e in particolare p. 291) si preferisce indicare la data del 1625 riferendosi agli studi di Costantino Baroni.

26. A. Palestra, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri*, «Arte Lombarda», 12 (1967), pp. 113-120; per una ripresa dei temi cfr. A. Buratti Mazzotta, *L'ufficio per le fabbriche ecclesiastiche e i suoi disegni di progetto e di restauro nella riforma di Carlo e Federico Borromeo*, in *Studi in onore di mons. Angelo Majo per il suo 70° compleanno*, a cura di F. Ruggeri, Milano, NED, 1996, pp. 149-161.

27. S. Kummer, *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, I-III, Würzburg, Julius Maximilians Universität, 1974, II, K 265-275; III figg. 99-107.

28. Per lo sviluppo delle intuizioni di Kummer cfr. *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre – 14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciolli, Milano, Skira, 1999, pp. 147-165; I. Giustina, *La chiesa di Santa Maria di Loreto a Milano e lo sperimentalismo progettuale di Francesco Maria Ricchino nel primo ventennio del Seicento*, «Libri&Documenti», 26, 1-2 (2000), pp. 3-34; M.C. Loi, *Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi*, in *La Basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio nell'opera di Francesco Maria Ricchino* (Busto Arsizio, Palazzo Cicogna, 5 maggio – 17 giugno 2001), a cura di A. Scotti, Busto Arsizio, Freeman, 2001, pp. 94-105; Scotti Tosini, *Lo Stato di Milano*, cit. n. 16, pp. 443-445.

sempre complessa, della quale erano parte integrante i presuli e le diverse istituzioni ecclesiastiche milanesi, ma anche i donatori e i parrocchiani, cioè le famiglie nobili e quelle borghesi, i cittadini e gli abitanti nel territorio, i milanesi e gli 'stranieri', gli uomini e le donne[29].

A dominare la scena fu un architetto desideroso di dimostrare la propria versatilità in un percorso teso a sviluppare le esperienze personali e la propria ricerca stilistica con una organicità che sottolinea la determinazione nel puntare alla progressiva affermazione sociale della sua professione[30]. Non tutto si potrà chiarire e, forse, proprio in questo la vicenda di San Pietro con la Rete sembra esemplare: ai tempi non era la linearità di rapporti che si andava ricercando, e la realizzazione dei progetti si smorzava nella molteplicità dei soggetti interessati, nella mancanza di finanziamenti congrui, nonché nelle complesse relazioni con vicini e confinari con la cui potenza e autorità si doveva fare i conti. In assenza di un 'monumento' ma disponendo di documenti grafici abbiamo scelto un approccio metodologico che utilizza anche l'elaborazione digitale dei disegni originali, non come esercizio di lettura geometrico-formale, ma come strumento per comprendere lo sviluppo delle relazioni spaziali e dimensionali celate nelle tavole della Raccolta Bianconi[31].

Le origini della chiesa e il suo stato nella seconda metà del XVI secolo

La *Pianta geometrica di Milano* basata sul rilievo eseguito da Giovanni Battista Clarici nel 1579 raffigura con una certa esattezza la parrocchiale di «S. Pietro Cornaré» (Fig. 1): una chiesa quadrangolare, a tre navate suddivise in tre campate longitudinali, con una cappella maggiore quadrata. È disposta lungo il *decumanus maximus*, parallelamente al corso di Porta Nuova, diretto dal centro della città antica verso l'omonima porta nel tracciato delle mura medievali; su due lati (est e nord) pare a contatto con il tessuto edificato, mentre risulta affacciata su spazi aperti lungo la facciata rivolta a ovest e lungo il lato sud, con un caratteristico arretramento rispetto alla strada[32]. La chiesa ha un orientamento analogo

29. Le autrici hanno in corso uno studio specifico sulle diverse forme di committenza della chiesa fra XV e XVII secolo.

30. Sull'affermazione sociale di Francesco Maria Ricchino e sulle notizie relative alla casa di città, alla residenza fuori Porta Ticinese, alla biblioteca e ai beni rimasti in famiglia cfr. A. Scotti Tosini, *La biblioteca di casa Ricchino*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo, Caracol, 2010, pp. 123-150.

31. L'elaborazione dei disegni è opera di Lorenzo Fecchio.

32. Sulla pianta cfr. A. Scotti Tosini, *La Pianta geometrica di Milano conservata all'Accademia Nazionale di San Luca, 1579-1580*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia, Diabasis, 2010, pp. 225-252; S. Mara, *Arte e scienza tra Urbino e Milano. Pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici (1542-1602)*, Padova, Il Poligrafo, 2020, in cui si precisa che Clarici aveva fatto un rilievo ufficiale per il governo ma con l'appoggio anche di Carlo Borromeo che gli aveva concesso la facoltà di entrare in chiese e conventi e di appostarsi sui campanili per poter fare misurazioni corrette. Per quanto riguarda la collocazione e le misure della chiesa di San Pietro Cornaredo, non possiamo escludere che lo spazio aperto lungo il lato sud fosse generato proprio dallo scarto fra il tracciato del decumano e quello del corso.

FIG. 1 - Giovanni Battista Clarici, *Pianta geometrica di Milano*, 1579-1580 (particolare).
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
© Accademia Nazionale di San Luca. Foto Mauro Coen.

a Santa Maria alla Scala, costruita fra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, e risulta invece ruotata di 90° rispetto a Santa Maria del Giardino, vicinissima e con ingresso dal corso di Porta Nuova.

La chiesa *Sancti Petri ad Cornaretum* risalirebbe almeno al XIII secolo e, in particolare, secondo il *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, databile al 1304-1311, avrebbe ospitato uno dei 24 altari dedicati all'apostolo oltre ad altri due, intitolati rispettivamente alla Vergine e a San Giorgio[33]. Secondo documenti d'età moderna invece, nel 1361 (26 gennaio) un certo Matteo Biancanus avrebbe assegnato una dote a una cappella intitolata a Maria Maddalena e ai Santi Caterina e Nicola, censita anche nella *Notitia cleri mediolanensis de anno 1398*[34]. Quasi due secoli più tardi rispetto alla donazione di Biancano, un elenco dei *Sepulcra et monumenta* presenti nella chiesa annoverava otto sepolture famigliari e individuali, alcune terragne e altre disposte a parete: quattro risalivano agli anni fra il 1472 e il 1499 e altre quattro al 1572-1573[35]. Lo stesso documento assegnava una delle cappelle esistenti ai «Giocarius», cioè ai Ciocaria, una famiglia di possibile origine novarese, protagonista di un'annosa vertenza svoltasi fra gli anni dell'episcopato di Carlo Borromeo e metà Seicento[36].

33. Per la memoria degli altari «ad Sanctum Petrum ad Cornaredum» si veda il *Liber notitiae sanctorum Mediolani. Manoscritto della Biblioteca Capitolare di Milano*, a cura di M. Magistretti, U. Monneret de Villard, Milano, s.e., 1917, col. 141, col. 264, col. 295, edizione a stampa di un codice steso fra il 1304 e il 1311 sulla base della rielaborazione di notizie statistiche precedentemente raccolte da Goffredo da Bussero. Ci permettiamo di far notare che forse la spiegazione dell'origine etimologica del termine «Cornaredum», qui giustificata con «Quia fideles cornua dicuntur quoniam ut taurus se defendit cornibus sic et fideles virtutibus et sententiis subtilibus ab hereticorum erroribus se defendunt», in realtà parrebbe essere più appropriata alla figura dell'inquisitore domenicano san Pietro martire, il cui culto si diffuse rapidamente in città a partire dalla seconda metà del XIII secolo. Sempre secondo la medesima fonte, gli altari dedicati a San Pietro apostolo in città erano ben 24, mentre quelli dedicati al padre domenicano erano 7. Le chiese dedicate a San Pietro apostolo, non legate a ordini regolari, sembrano essere uniformemente distribuite fra le diverse porte: una localizzazione confermata a distanza di secoli anche dalla descrizione di Carlo Torre del 1674, cfr. *supra* n. 22.

34. La donazione di Matteo Biancanus per la celebrazione di una messa nella cappella intitolata a Maria Maddalena, Santa Caterina e San Nicola è ricordata in un documento del 6 dicembre 1552 che accenna a questioni aperte relative a questo e altri donativi, vd. Archivio Storico Diocesano di Milano (d'ora in avanti ASDMi), Sezione X, Miscellanea città 5/10 con altra documentazione sulla cappella. Notizie su donativi a favore della cappella per conto del nobile Bernardino Bossi sono in ASCMiBT, Località milanesi 390. L'esistenza della cappella è attestata anche in M. Magistretti, *Notitia cleri mediolanensis de anno 1398 circa ipsius immunitatem*, «Archivio storico lombardo», 27 (1900), pp. 9-57, in particolare pp. 35-36.

35. ASDMi, Sezione X, Miscellanea città 5/10. La precedente visita pastorale di Carlo Borromeo, dell'8 aprile 1567, aveva già registrato la presenza di quattro sepolcri comuni e quattro privati vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1. La presenza di lapidi da sepoltura trova ulteriore conferma in Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit. n. 24, pp. 183-189.

36. Le vicende della cappella Ciocaria sono piuttosto complesse e meritano ulteriori approfondimenti; per quanto riguarda la famiglia al momento possiamo solo riferire di alcuni esponenti coinvolti in cantieri nel borgo di Arona, cfr. S. Monferrini, *Dalla chiesa di Santa Caterina a Santa Maria di Loreto: uomini e società ad Arona*, in *La chiesa di Santa Maria di Loreto e la confraternita di Santa Marta di Arona dai Borromeo a oggi. Storia, restauro e valorizzazione*. Atti del convegno (Arona, 22 aprile 2017), a cura di I. Teruggi, S. Monferrini, Novara, Interlinea, 2018, pp. 51-72.

A descrivere l'impianto di origine medievale di San Pietro Cornaredo è il disegno incollato a c. 29r del tomo IX della Raccolta Bianconi con una rappresentazione in pianta (Tav. 1): un'aula di circa 20 metri di lunghezza e 13 di larghezza, con tre navate larghe rispettivamente 5 e 3,5 metri e campate di 5 metri. Sulla navata centrale si attesta la cappella maggiore quadrangolare e su quelle laterali due cappelle minori, rettangolari; quella posizionata a nord dell'altare è associata a uno spazio gemello, nel quale si trova la sacrestia, comunicante con la cappella maggiore. Sul lato nord rispetto al perimetro dell'edificio sporge un campaniletto. La chiesa ha tre porte: la maggiore con a lato un'altra, minore, e una terza sul lato nord, in prossimità del campanile. L'interno presenta sei colonne (diametro alla base di circa un braccio milanese, cioè 0,596 m), quattro libere e due addossate alla controfacciata. La mano e le modalità di stesura della pianta sono tipiche di un rilievo, capace di fornire le essenziali informazioni sullo stato di conservazione dell'edificio. I dettagli che riguardano le colonne si prestano a letture diverse: se si ritengono attendibili le informazioni fornite dall'estensore, si potrebbe leggervi un sistema di basamenti a irregolare sezione cruciforme sui quali si dovevano trovare colonne a sezione ottangolare e lesene allineate e integrate alle pareti laterali[37].

Notizie abbastanza precise sulla chiesa nell'ultimo trentennio del XVI secolo si ricavano dagli atti delle visite pastorali diocesane e dai relativi decreti riguardanti le modifiche prescritte dall'arcivescovo Carlo Borromeo: è proprio l'interpolazione fra documenti stesi tra il 1567 e il 1581 che ci permette di collocare il disegno a c. 29r in un momento di poco posteriore al secondo termine, quando la parrocchia, fra il mese di febbraio e quello di marzo, fu visitata da monsignor Giovanni Ambrogio Fontana e divenne oggetto di provvedimenti impartiti dell'arcivescovo[38]. Lo attestano la rappresentazione della modifica introdotta per il battistero (a mano libera sulla parete a sinistra dell'ingresso e forse ancora *in fieri*), ma soprattutto la registrazione dell'ordine di aprire una porta in facciata, che controbilanciava la chiusura di un altro accesso, originariamente posto lungo la parete sud a collegamento con il cimitero, delimitato da paracarri in pietra e situato nello spazio aperto verso la pubblica via[39]. All'emanazione della stessa serie di provvedimenti si legava la chiusura di due piccole trifore poste fra la cappella maggiore e quelle laterali (a nord di Maria Maddalena e i Santi Nicolò e Caterina, a sud di patronato della famiglia di Donato Ciocaria o Ciochera) che

37. Se si considerasse la rappresentazione come forma di analisi storica, si potrebbe pensare al tentativo di mostrare l'esistenza di supporti antichi, inglobati o da inglobare in pilastri.

38. La visita di monsignor Fontana si svolse il 28 febbraio 1581, mentre al 2 e all'11 marzo risalgono i decreti di Carlo Borromeo, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11.

39. La prima visita di Carlo Borromeo si svolse l'8 aprile 1567 e i relativi decreti sono del 4 luglio, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1; la chiesa nel 1570 fu visitata da padre Leonetto Chiavone, decreti del 23 marzo 1570, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/12-16; nel novembre 1576 fu visitata anche dal delegato apostolico monsignor Ragazzoni, cfr. *La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576)*, a cura di A.G. Ghezzi, I-II, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2010, I, p. 111.

invece non sono rappresentate nel disegno a c. 29r, come d'altronde non sono segnalate neppure altre aperture antiche, cioè: una finestrella posta fra la cappella nord e la sacrestia, le cinque finestre poste sulle pareti laterali e l'oculo sul fronte, collocato sopra la porta centrale[40].

Queste e altre modifiche erano state richieste sin dalla prima visita del Borromeo dell'8 aprile del 1567, in ottemperanza alle procedure legate alle riforme post-conciliari e soprattutto alle azioni promosse dall'arcivescovo all'indomani del suo insediamento alla cattedra della diocesi ambrosiana, ma non avevano trovato attuazione nonostante i continui richiami[41].

La chiesa, apprezzata dal presule per la sua antichità e per le oneste proporzioni planimetriche, risultava avere sedili lignei in forma di coro davanti alla cappella maggiore ed essere divisa trasversalmente da cancellate in ferro che probabilmente separavano gli spazi riservati ai fedeli da quelli per le funzioni[42]. Il pavimento era solo parzialmente lastricato e il sistema di copertura doveva essere costruito in travi lignee, a vista, con copertura esterna di coppi in terracotta[43]. La cappella maggiore risultava sopraelevata di tre gradini, «satis ampla» e «ornata fornice», mentre quelle laterali avevano coperture «testudinate»[44].

Analogamente ad altri edifici parrocchiali ereditati dal passato, San Pietro si presentava agli occhi dei rigorosi visitatori come un edificio adeguato per una popolazione di 300 anime (60 famiglie residenti in 40 case), ma obsoleto dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio e soprattutto trascurato sia dai religiosi responsabili sia dagli inadempienti eredi di alcuni donatori[45]. I principali

40. Si rimanda ancora ai documenti in ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1 e 51/12-16. Non è raro che in questo tipo di rappresentazioni planimetriche le finestre, collocate a una quota più alta rispetto a quella della sezione virtuale del disegno, non fossero evidenti, si veda I. Balestreri, *Il disegno della diocesi fra conformità e «negletto» dell'architettura*, in *Norma del Clero, Speranza del Gregge. L'opera riformatrice di san Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*. Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 21 maggio 2010 – Rocca di Angera, 22 maggio 2010), a cura di D. Zardin *et al.*, Germignaga, Magazzeno Storico Verbanese-La Compagnia de' Bindoni, 2015, pp. 163-187.

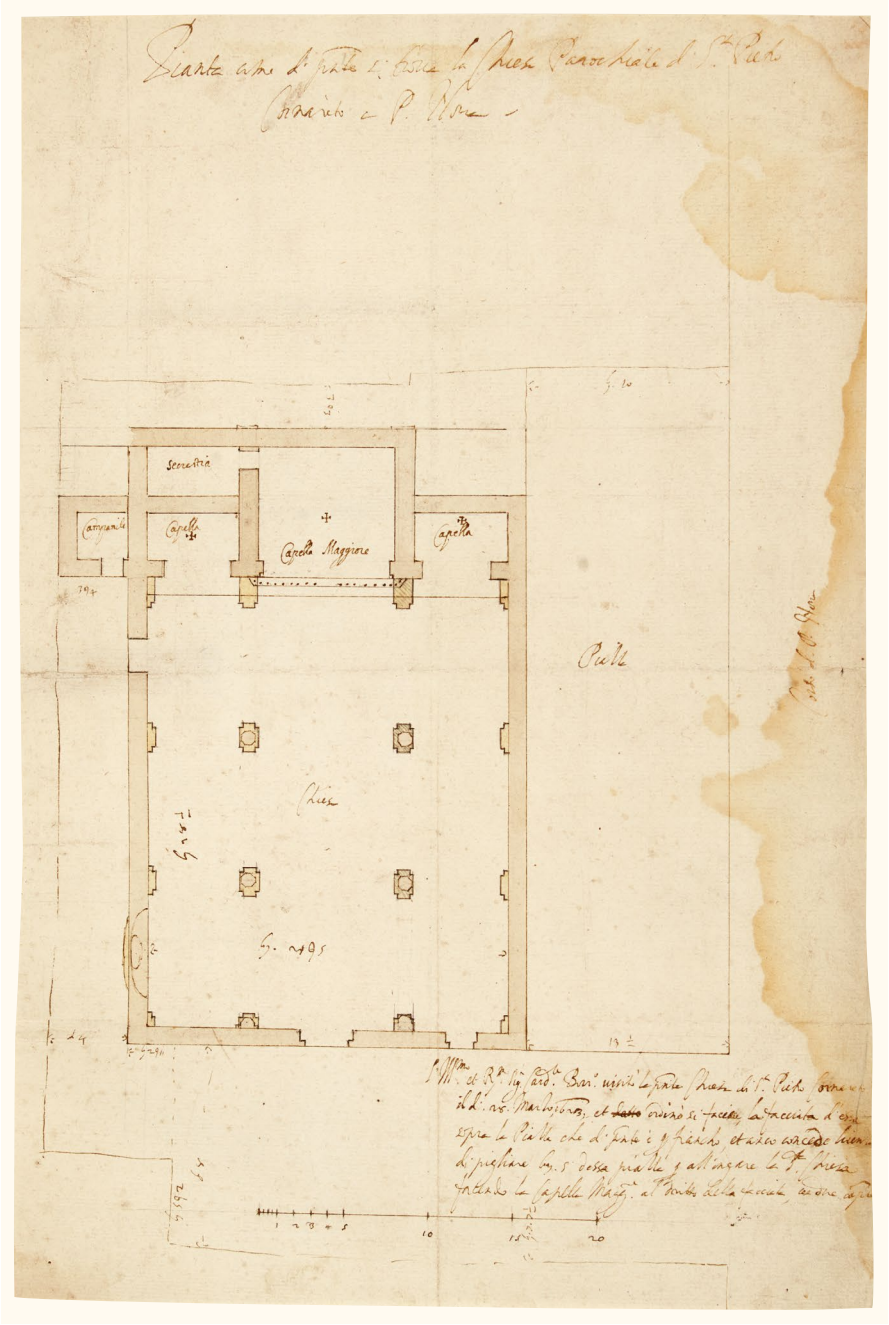
41. Per la successione dei decreti emanati fra il 1570 e il 1576, si veda più sopra la n. 39.

42. Per la descrizione del «Templum […] antiquum» vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2. Per quanto riguarda le cancellate, ipotizziamo una suddivisione in corrispondenza della terza campata dall'ingresso, dove si trovava anche la porta laterale che conduceva verso la casa parrocchiale, cfr. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2.

43. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2. Sono invece gli atti della visita di monsignor Fontana a precisare che le quattro colonne della navata reggono archi, ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11.

44. Il termine «testudinata» fu usato negli atti della visita di Carlo Borromeo del 1567: lo si ritroverà confermato e codificato nel 1577 nel testo delle *Instructiones fabricae* (edizione consultata: *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*, direzione scientifica S. Della Torre, M. Marinelli, traduzione e cura M. Marinelli, con la collaborazione di F. Adorni, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, cap. V, *De tecto*, p. 18). Il termine è di origine vitruviana e nel Rinascimento fu usato da Leon Battista Alberti per identificare le volte a crociera. Secondo la visita di monsignor Fontana la cappella maggiore doveva essere «fornicata» (cioè voltata ad arco) e «aliquantulus picta».

45. Nelle visite si richiama costantemente all'ordine il latitante cappellano Antonio Puricelli (Purisello), rettore della chiesa parrocchiale di Santa Anastasia di Cardano, pieve di Gallarate.



Tav. 1 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo, 1581 ca. - 1624.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r.

problemi di manutenzione riguardavano il deperimento e l'usura di arredi e di suppellettili liturgiche; non mancavano macchie di umidità sulle pareti; gli spazi aperti di confine erano semi-abbandonati e percorsi da canali di scolo fognario a cielo aperto[46]. Di conseguenza, i provvedimenti correttivi, non discostandosi da quanto progressivamente definito nel corso dell'azione pastorale di Carlo Borromeo, richiedevano almeno la regolarizzazione di porte e finestre, la delimitazione fisica degli spazi aperti di presunta origine cimiteriale, la pulizia delle navate, la valorizzazione degli altari, la dotazione di battistero e confessionali e soprattutto la cura e la solidità dei materiali, specie in relazione al decoro delle superfici[47].

Come rilevato in altre parrocchie, anche per San Pietro Cornaredo le difficoltà erano soprattutto finanziarie e nei decenni a seguire le diverse forme di resistenza, le omissioni e le negligenze degli uomini coinvolti condussero, dilatarono e rinviarono i tempi dell'attuazione dei decreti, con una crisi nel processo di controllo.

Nella lunga durata delle ordinazioni carliane e delle reiterate inadempienze, il rilievo di c. 29r della Raccolta Bianconi è importante perché documenta un altro momento nodale, preliminare all'azione di riforma avviata dal cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1595. Lo attesta la presenza di almeno due tipi di scrittura, frutto di due successivi interventi sul foglio: le annotazioni nel corpo della chiesa sono coeve alla rappresentazione cinquecentesca; la scritta in testata e le altre sembrano invece essere il frutto di una riflessione posteriore. In particolare, la lunga nota in calce riferisce «L'Ill.mo et R.mo. Sig.r Card.le Borr.o visitò la p.nte Chiesa di S.to Pietro Cornareto il dì 28 Marzo 1623, et ordinò si facesse la facciata d'essa sopra la Piazza che di p.nte è per fiancho, et anco concede licenza di pigliare brazza 5 d'essa piazza per allongare la d.ta Chiesa facendo la Capella Magg.re al dritto della facciata con due capelle». Sono un riflesso delle prime idee del vescovo le modifiche tracciate a mano libera, fuori scala, però connotate da precise misure e destinate a definire la geometria e la dimensione del sito necessario alle trasformazioni[48]. Come dimostrano le rielaborazioni grafiche allegate, l'area schizzata nel disegno corrisponde a quella di riferimento per le successive fasi di costruzione dell'edificio (Figg. 2 e 3)[49].

46. La chiesa era anche caratterizzata dalla presenza di una casa parrocchiale ampia e comoda.

47. 23 maggio 1570: «Si levino le ferrate et muro che sono per il traverso della chiesa, si accomodi il matonato, tutta la chiesa se imbianchi […]. Et per far questo il curato et essi sudetti procuratori vadano alle case delli vicini per haver ellemosine […]. Si serri il cimitero davanti alla chiesa verso la strada di Porta nuova secondo ancho l'altro ordine nostro. Si copra un condotto delle immondizie che viene dalla casa alienata per il detto prete Antonio Purisello che passa davanti la porta della chiesa» (ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11).

48. L'attenzione alla dignità del contesto degli edifici religiosi era emersa nell'azione di Carlo Borromeo, G.B. Maderna, *Lo spazio circostante le chiese nella diocesi di Milano dopo S. Carlo Borromeo*, «Arte Lombarda», 72 (1985), pp. 55-59; N. Onida, *La parrocchia dopo il Concilio di Trento. La riforma del sistema parrocchiale e il rinnovamento dell'architettura nel caso milanese tra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 1998 (tutor: L. Patetta).

49. Nelle rielaborazioni si è fatto uso di un inedito rilievo del sito, rintracciato in pratiche edilizie che fanno riferimento all'apertura dell'attuale via Romagnosi, destinata a condurre alla demolizione della chiesa di Santa Maria del Giardino, ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del*

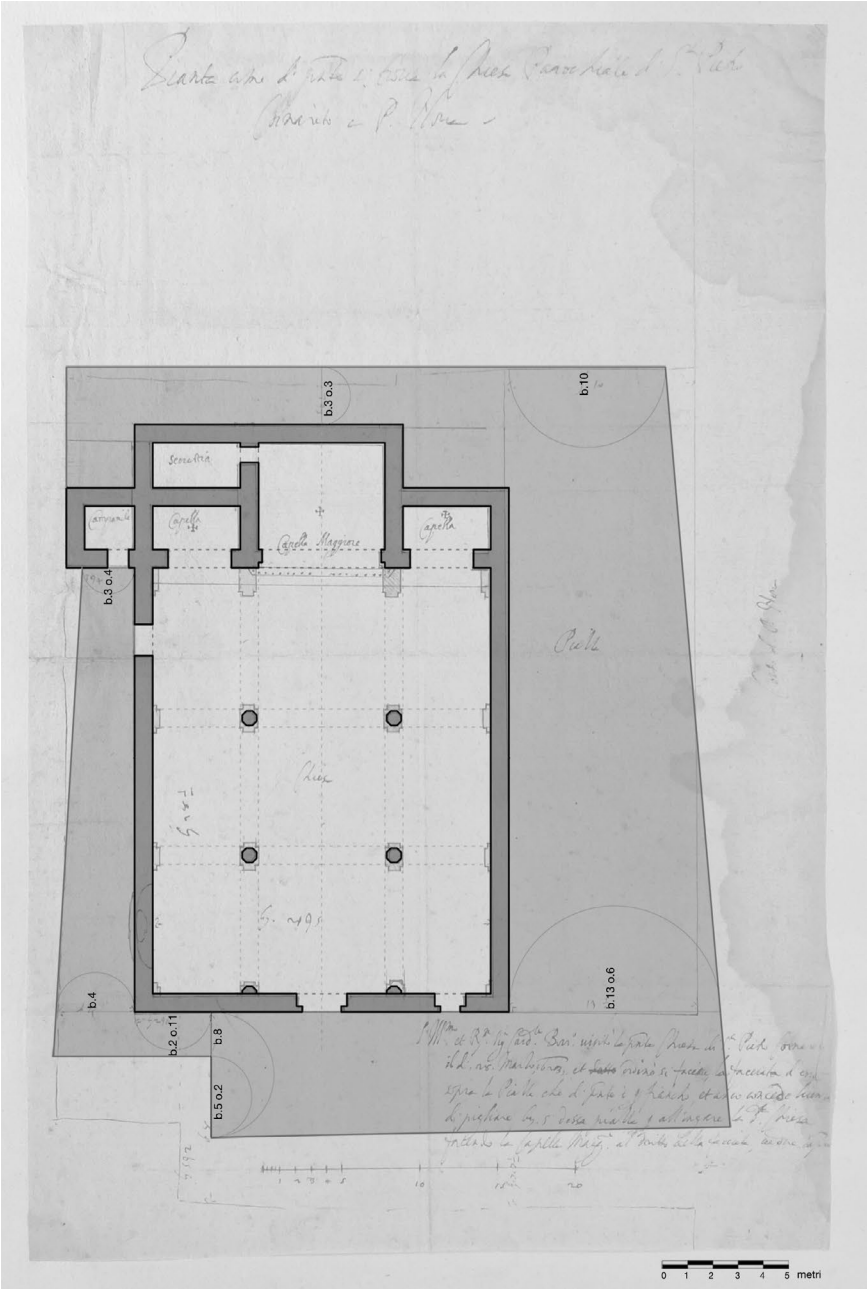


Fig. 2 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo
(sulla base di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r)
[rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

FIG. 3 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale*, 28 agosto 1866) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

Gli anni di governo di Federico Borromeo e i progetti per la ricostruzione

Gli studi di monsignor Palestra hanno dato avvio a un percorso storiografico centrato sulle scelte e sulle politiche del cardinale Federico Borromeo in relazione al patrimonio edilizio ecclesiastico diocesano. La rilettura di documenti stesi fra il 1617 e il 1620 ha spinto a riconoscere che il cardinale di Santa Maria degli Angeli non fu affatto un semplice erede di san Carlo, ma seppe confermare, reinterpretare, amplificare e articolare in maniera più sottile il quadro di progetti e azioni riguardanti l'architettura degli edifici sacri[50].

Un momento fondamentale della sua attività pastorale in questo campo si ebbe il 20 luglio del 1619 quando, dopo almeno un paio d'anni di gestazione, costituì la *Veneranda Congregatione pro reparandis ecclesiis et aedibus parochialibus Mediolani urbis*, cioè l'istituto dedicato alla raccolta di fondi e all'amministrazione del patrimonio utile alla conduzione delle singole fabbriche: un organismo pensato non per l'operatività concreta dei cantieri ma per sostenere economicamente le comunità e i religiosi coinvolti, compreso lo stesso *Praefectus Generalis Fabricarum Ecclesiasticarum*[51]. È il *Liber Actuum* della stessa congregazione, custodito presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, a fornire indicazioni sui tempi e sulle modalità di riunione, sulle procedure, sui ruoli e sulle cariche dei personaggi coinvolti fra l'aprile del 1620 e il 1643, con una importante estensione ai tempi del governo del cardinale Cesare Monti[52]. In particolare, nei primi fogli

Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866, scala 1:200.

50. Cfr. Palestra, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo*, cit. n. 26; fra i contributi più recenti cfr. I. Giustina, *"Riparare e restaurare": confronto con la storia e interventi nelle chiese medievali a Milano nel primo Seicento*, in *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*, a cura di A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, Roma, Artemide, 2015, pp. 19-43; per un quadro sugli studi cfr. Balestreri, *Il disegno della Diocesi*, cit. n. 40. Su Federico Borromeo committente d'architettura cfr. Ead., *Federico Borromeo e il palazzo arcivescovile di Milano. 1595-1631*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Unicopli, Milano, 2001, pp. 196-201; Ead., *Le fabbriche del cardinale. Federico Borromeo, 1595-1631. L'Arcivescovado e l'Ambrosiana*, Benevento, Hevelius, 2005; Ead., *Federico Borromeo, la Biblioteca Ambrosiana e la trattatistica sull'architettura*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*. Atti delle giornate di studio (23-24 novembre 2007), a cura di F. Repishti, A. Rovetta, «Studia Borromaica», 22 (2008), pp. 167-188.

51. In *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, opera et studio presb. Achillis Ratti, IV, Mediolani, ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, 1897 (d'ora in avanti AEM), *passim*, si ritrovano riferimenti ad alcune generiche figure di *praefectus*; dopo il 1577, questo ruolo si consolidò in una più precisa articolazione dei collaboratori stabili del vescovo: «Praefectus sacrarum picturarum et librorum, Praefectus fabricarum ecclesiasticarum, Praefecti suppellectilis duo, Praefectus fabricae Ecclesiae maioris, Praefecti alii eodem ex capituli». Cfr. anche la sintesi *Pro fabrica et reparatione ecclesiarum*, AEM, cit. *supra*, coll. 655-670. Su questa fase del processo storico, cfr. A. Palestra, *Le Visite Pastorali di San Carlo*, «Quaderni di Ambrosius», 42 (1966), pp. 43-91; A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, «L'Arte», 18-20 (1972), pp. 55-90.

52. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (d'ora in avanti BAMi), G 20 suss. Sul manoscritto ha richiamato l'attenzione F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e la pianta esagonale della chiesa di San Rocco*

del codice si registra che Federico Borromeo scelse «ex multis quibus abundat hanc civitas, omnibus eruditis dominus Franciscus Maria Ricchinus collegiatus Architectus» come tecnico di riferimento, dopo una documentata collaborazione svoltasi in occasione di investimenti immobiliari degli stessi deputati in località 'Battivacca'[53].

Per quanto riguarda l'antica chiesa di San Pietro Cornaredo, analogamente ad altri casi, il *Liber* dà scarse notizie, dal momento che fornisce solo i nomi dei religiosi incaricati del controllo delle fabbriche fra il 1629 e il 1640[54]. E, in effetti, alcune difficoltà nella conduzione della parrocchiale di Porta Nuova vengono documentate anche dalla *Breve relatione et stato della fabrica d'alcune Chiese*, pubblicata a stampa nel 1625, a cura dell'«Instituto d'esse Fabriche dell'Ill.mo e R.mo Sig. Cardinale Borromeo»[55]. Il testo dell'opuscolo – successivo alla prima ricognizione seguita alla pubblicazione nel 1620 delle *Constitutiones ad fabricam vel reparationem ecclesiarum et aedium parochialium urbis Mediolani pertinentes* – restituiva lo stato d'avanzamento di undici progetti di riforma ideati e approvati dal cardinale, assegnandone ben sei a Francesco Maria Ricchino[56]. Fra questi, il

dei Miracoli a Milano, «Arte Lombarda», 173-174 (2015), pp. 163-166. La storiografia ha raramente dato attenzione al ruolo del cardinale Monti in relazione a questo specifico ambito di attività pastorale, cfr. almeno G. Bora, *Arte, apparati, emblemi a Milano al tempo di Cesare Monti*, in *Le stanze del Cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta* (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 9 ottobre 1994), Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 39-54.

53. Per la nomina si veda BAMi, G 20 suss., c. 4r, 20 dicembre 1620: «Quemadmodum in caeteris aedificiis ita maxime in Ecclesijs parochialibus reparandis plurimum refert, cuius architecti consilio res agatur quam ob rem Ill.mus et Rev.mus d. Cardinalis Borromeus ex multis quibus abundat haec civitas, omnibus eruditis dominum Franciscum Mariam Ricchinum collegiatum Architectum scelegit, quem huiusmodi fabricis ecclesiasticis praefecit sub die 20 Xbris 1620 praecipiens hanc Architecti deputationem in libro caeterarum Congregationis ordinationum describi debere», e c. 22v per la riconferma del 12 gennaio 1636. Per la perizia della proprietà della Battivacca, cc. 4v-5v (13 giugno 1621). In altre occasioni (c. 12v e c. 15v) si ricorre all'opera di Paolo Lucino, agrimensore e architetto, oggetto di studi in corso da parte di entrambe le autrici. Sembra significativo segnalare come Ricchino, nelle registrazioni della congregazione, quando chiamato a dirimere passaggi complessi per quanto di competenza dell'istituto creato da Federico Borromeo, compare quasi sempre con l'appellativo autorevole di *Architectus*, mentre nell'unico documento autografo compreso si firma come *Ingegnero* (c. 5v), cioè con il titolo che ne autorizzava pubblicamente la professione. Ricchino è convocato *pro moderatione* anche nella riunione del 13 dicembre 1645 in cui si discuteva su alcuni fondi assegnati a chiese (c. 25v).

54. Il 12 febbraio 1629 Federico Borromeo nominò monsignor Castiglioni «deputato» per le chiese di San Giovanni alle Quattro Facce e San Pietro con la Rete (BAMi, G 20 suss., c. 15v); il 30 agosto 1631 l'incarico passò al vicario civile, monsignor Mario Antonino che assunse il controllo di San Pietro e di San Bartolomeo (c. 17v). Il 2 gennaio 1636 il cardinale Cesare Monti assegnò la responsabilità di San Pietro e San Giorgio al Pozzo Bianco al primicerio dei canonici ordinari del Duomo (cc. 20r, 22r), incarico confermato in data 26 febbraio 1639 e documentato anche il 27 marzo 1640 (cc. 24r, 25r).

55. *Breve relatione et stato della fabrica d'alcune Chiese parochiali di Milano conforme all'Instituto d'esse fabriche dell'Ill.mo, et R.mo sig. cardinale Borromeo arcivescovo, con alcuni raccordi, perché quest'instituto prenda maggior progresso*, Milano, eredi Pacifico Da Ponte, G.B. Piccaglia, 1625 (esemplare consultato in ASDMi, B 1521).

56. Le *Constitutiones* sono state pubblicate in AEM, cit. n. 51, coll. 658-661. Furono proprio queste norme, forse sulla scia delle politiche di Carlo Borromeo, a prevedere la consulenza di «un Ingegnero qual solo servisse a queste fabriche e ne facesse i disegni, facendoli approvare e segnare». Merita di essere

cantiere di San Pietro appariva come il più sfortunato perché, a distanza di due anni dall'ordine del presule, risultava inattivo per problemi di carattere finanziario: in assenza di un curato la chiesa restava abbandonata all'incuria pur avendo «estremo bisogno d'esser edificata»[57].

L'ispezione, già ricordata, del 1623 del cardinale si era svolta – e merita di essere evidenziato – a margine degli impegni stabiliti dal protocollo pastorale: lo attestano i documenti della visita ufficiale, svoltasi il 22 dicembre del 1624, di monsignor Mario Antonino, vicario generale e protonotario apostolico, nei quali si fa riferimento sia a una precedente occasione gestita a titolo personale dal Borromeo sia alla sua approvazione di alcuni disegni significativamente custoditi, non presso un ufficio diocesano, bensì presso «Righinum publicum Architectum mediolani»[58].

A questi fatti sono da collegare i quattro disegni del IX tomo della Bianconi, incollati a c. 30r e oggi contrassegnati con le lettere *a*, *b*, *c* e *d* (Tav. 2): rappresentano il progetto per la ricostruzione della parrocchiale tramite le sezioni (*a*, *b*), la facciata (*c*) e la pianta (*d*). Nessuno è firmato da Francesco Maria Ricchino, o da un altro architetto eventualmente coinvolto, e tre di loro recano l'approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us»[59]. Oggi appaiono come fogli ritagliati e non si può escludere che in origine fossero associati in una o due tavole di più grande dimensione[60]. Almeno tre descrivono in modo chiaro e sicuro, da presentazione al committente, un progetto di completa riconfigurazione dell'edificio antico del quale resta traccia solamente nella rappresentazione della pianta, oggi nel disegno a c. 30r d (Fig. 4). È proprio questa pianta a mostrare la rispondenza della soluzione rispetto all''ordine' del cardinale annotato a c. 29r: mantenendo alcu-

evidenziato come però alla data del 1625, secondo la *Breve relatione*, nei cantieri delle parrocchiali risultassero coinvolti almeno altri tre ingegneri: Giovanni Pietro Oroboni, Angelo Maria Corbetta e Angelo Crivelli. Gli ultimi due, rispettivamente parrocchiani di Santo Stefano in Nosiggia e di San Maurilio, avevano offerto spontaneamente e gratuitamente la loro opera.

57. *Breve relatione et stato della fabrica*, cit. n. 55, p. 19.

58. ASDMi, Sezione X, San Fedele 40/1, c. 4r; il vicario Antonino visitò con mandato speciale dell'arcivescovo ed era accompagnato da monsignor Alessandro Mazenta, prefetto delle fabbriche ecclesiastiche; nella visita si ribadirono l'antichità della chiesa e il suo stato d'incuria, nonostante i progetti di «restauratione et ornatum» del cardinale. Si nominavano anche due parrocchiani coinvolti come *fabriceri*: Giovanni Vimercati e Ferrante Olginati. A proposito del titolo di ingegnere pubblico, ricordiamo che nel 1620 la firma «Fran.o Maria Ricch.o Arch.o publ. Ingeg. del fabb.he di sanità del Stato di Milano» compare in una stima per opere al «portico novo» del Collegio Borromeo di Pavia (Archivio dell'Almo Collegio Borromeo, Possessioni 159/23bis) e che altri documenti del 1621 e del 1623 con la firma «Fran.co Maria Ricch.o Arch.to publ. et Ingeg. Colegg.to» sono conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (d'ora in avanti ASMi), Autografi 25.

59. Si rimanda alla schedatura dei disegni in fondo al testo.

60. L'analisi delle vergelle della carta mette in evidenza una rotazione di 90° del disegno *c* rispetto agli altri: possiamo quindi ipotizzare che in origine la facciata fosse rappresentata su un foglio comune a uno o altri elaborati (la pianta o le sezioni) ma ruotata di 90°, secondo un metodo di rappresentazione usato da Francesco Maria Ricchino già in altri casi, come per esempio nei progetti per la chiesa di San Giacomo del collegio delle Vergini Spagnole e per il rifacimento di San Giorgio al Palazzo, rispettivamente nel tomo IX, c. 10r, e nel tomo VII, c. 21r, della Raccolta Bianconi.

Tav. 2 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta, sezioni e facciata
della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r a-d.

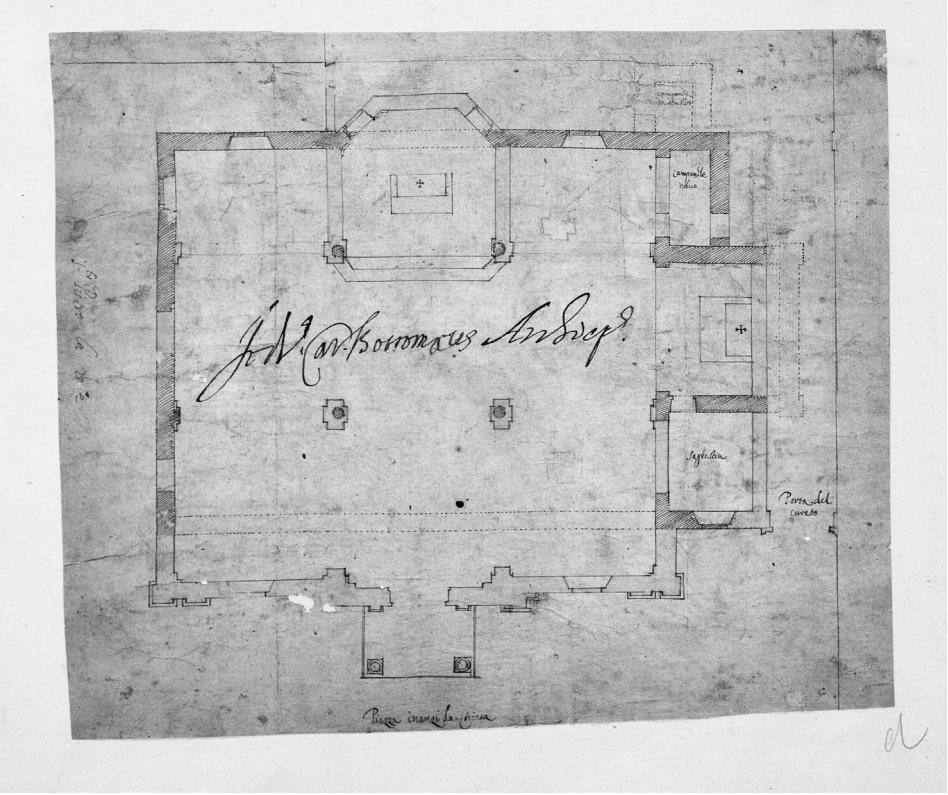


FIG. 4 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r d.

ne misure della parrocchiale, e forse anche le murature a queste corrispondenti, l'edificio viene ruotato di 90° rispetto all'originaria giacitura est-ovest, trovando un nuovo ordinamento e ampliandosi verso lo spazio aperto del 'pasqué', riconnotato come «Piazza inanzi la Chiesa». Sempre secondo l'idea del committente la nuova cappella maggiore si colloca in asse rispetto all'unico ingresso, mentre in quella antica, originariamente dedicata al santo, trovava spazio un altare minore. L'operazione è descritta in modo efficace e trova conferma nella coerente disposizione della firma del cardinale, posta al centro della pianta e invadente per dimensioni rispetto alle misure del piccolo edificio, quasi a confermare la forza del procedimento rispetto ai condizionamenti fisici del progetto[61]. Con questa soluzione, agendo su aree di esclusiva pertinenza ecclesiastica, demolendo, conservando e ricostruendo, senza interagire con i confinanti, si intendeva riformare un tassello del tessuto cittadino, per imporre un carattere nuovo, tradotto in un progetto che coniugava funzionalità e decoro all'affermazione di un programma pastorale e culturale.

Sono soprattutto le due sezioni a mostrare il carattere ideologico della scelta, riferito alla riproposizione di un semplice edificio basilicale di matrice cristiana antica, quasi primitiva, caratterizzata dalla conferma delle tre navate, dalla sezione a scalare, dalla posizione di rilievo dell'altare nel presbiterio e dalla presenza di protiro in facciata, evidente quasi solo nello «Impiedi di un fianco». Si trattava di richiami a un tipo di architettura già cara a Carlo Borromeo ma, probabilmente, anche di scelte appropriate alla modifica della titolazione della parrocchiale. Se ancora nel 1623 ci si riferiva alla chiesa con l'espansione *Cornareto*, a partire dal 1624 i documenti e i fogli in questione la definiscono come *con la Rete*, con un evidente richiamo all'azione del santo apostolo, risolvendo dubbi e problemi legati al persistente uso di dizioni popolari non più comprensibili e facilmente associabili al culto non dell'apostolo ma di san Pietro martire[62]. In tal senso, ci sembra che proprio il disegno della facciata (FIG. 5) parli di una cosciente affermazione della figura del padre della Chiesa, in chiave classica e semplificata, quasi didascalica, davvero adatta al tono della parrocchiale[63]. Sembrano esplicitarlo: la scelta del dorico in relazione alla sintassi maggiore/minore della composizione[64];

61. Sulle firme di Federico Borromeo nei disegni d'architettura cfr. BALESTRERI, *Disegni d'architettura per il milanese*, cit. n. 19, pp. 403-406.

62. In ordine cronologico l'ultimo riferimento alla titolazione *Cornareto* potrebbe trovarsi proprio alla c. 29r del tomo IX della Bianconi.

63. Su questi temi cfr. S. DELLA TORRE, *Riferimenti classicisti nell'architettura sacra post-tridentina*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 409-423.

64. Le dimensioni del disegno non permettono una disamina precisa delle modanature degli ordini e in ogni caso non è detto che intorno al 1623 si ricorresse didascalicamente a modelli desunti dalla trattatistica. Segnaliamo che le paraste dell'ordine maggiore sembrano rappresentare una libera versione delle molte interpretazioni del dorico di fine Cinquecento. La base ha un solo toro e almeno un 'tondino' (la seconda modanatura non è chiaramente leggibile e non necessariamente potrebbe corrispondere con l'imoscapo della colonna) e potrebbe quindi avvicinarsi a quella canonizzata nel trattato di Vignola, cfr. *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, s.l., s.n. [1562] (ed. con-

FIG. 5 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r c.

l'inserimento delle paraste in grado di rendere potente e razionale il prospetto riducendo al minimo l'uso della pietra viva e abbassando i costi; l'eliminazione di dettagli decorativi o scultorei fatto salvo il portale d'ingresso con colonne libere. La composizione, con ordine gigante che inquadra la porzione centrale della fronte sovrastata da un timpano (però spezzato), sembra fra l'altro riallacciarsi agli esempi rinascimentali della parrocchiale di Santa Maria del Popolo di Roccaverano (AT) di Donato Bramante (1509), di Sant'Eligio a Cellere (VT) di Antonio da Sangallo il Giovane e del Duomo vecchio di Carpi di Baldassarre Peruzzi (entrambi del 1513). Esempi tanto nobili quanto periferici conducono a una ipotetica concatenazione formale anche rispetto alle ben più monumentali soluzioni palladiane e sulla scia di queste anche all'inedita soluzione per la chiesa di Santa Francesca Romana al Foro, di Carlo Lambardi, del 1615, certamente nota al cardinale, ospite dell'Urbe nel 1621 e nello stesso 1623[65]. Complessivamente, tutto mostra un uso controllato di memoria, riferimenti a modelli e teorie, così come la conoscenza di edifici costruiti, in un'ottica di dialogo fra fonti diverse interpolate fra loro: il frutto di una mentalità che, sin dalla concezione della sede per la Biblioteca Ambrosiana, si potrebbe riferire al modo di procedere di Federico Borromeo committente d'architettura[66].

Forse non casualmente, a dar forma alle idee approvate dal cardinale è una grafica sobria, con caratteri quasi impersonali: i tratti a penna sono molto sottili e piuttosto precisi, le ombre sono usate a scopo chiarificatore senza enfatizzare l'espressività del disegno e le sezioni non fanno concessioni a dettagli (per esempio le suppellettili) e presentano un sistematico puntinato per la campitura delle parti 'tagliate'. Caratteri che fanno pensare alla preparazione di un'incisione o, meglio, a un sistema condiviso come parrebbe di rilevare dal confronto con altri disegni milanesi coevi recanti la firma di approvazione dell'arcivescovo, oggi fra l'altro custoditi nella stessa Raccolta: i progetti per l'oratorio di San Barnaba al

sultata Roma, Vaccari, 1607, tav. XII). Il capitello è piuttosto simile a quello proposto da Pellegrini nel suo trattato (cfr. PELLEGRINO PELLEGRINI, *L'Architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, introduzione e note di A. Buratti Mazzotta, Milano, Il Polifilo, 1990, pp. 204-205). La trabeazione invece ha un architrave a due fasce ma sembra fare solo un riferimento marginale a quella proposta da Palladio: sono diverse le proporzioni fra le parti e forse sembra di poter vedere anche l'inserimento di una modanatura di separazione, cfr. *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio* […], I-IV, Venezia, De Franceschi, 1570, I, pp. 26-27.

65. Sulla diffusione a Roma dei *Quattro Libri* di Andrea Palladio, in relazione alla soluzione di Santa Francesca Romana al Foro, cfr. A. ANTINORI, *Roma 1600-1623: teorici, committenti, architetti*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit. n. 16, I, pp. 100-119, in particolare p. 115 con attribuzione di responsabilità a Giovanni Ambrogio Mazenta, fratello di Alessandro, prefetto delle fabbriche diocesane milanesi. Sulle relazioni fra le tre chiese cfr. CH.L. FROMMEL, *Sant'Egidio a Cellere: funzione, tipologia e forma*, in *All'ombra di "sa' gilio a celeri di farnesi"*. Atti della giornata di studi sul tema: committenze private o minori affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura (Cellere, Chiesa di Sant'Egidio, 10 aprile 1999), a cura di E. Galdieri, R. Luzi, Cellere, Comune di Cellere, 2001, pp. 79-110.

66. Su questi temi cfr. I. BALESTRERI, *La Biblioteca Ambrosiana di Federico Borromeo. Architettura, modelli, significati*, in *Anatomia di un edificio*, a cura di M.C. Loi, R. Neri, Napoli, Clean, 2012, pp. 136-147.

Fonte del 1624 circa (t. V, c. 9r), per la chiesa di Santa Maria alla Vittoria (t. VIII, c. 13r) e per San Carpoforo (t. X, c. 15r)[67]. E, per quanto riguarda l'uso del puntinato, sembrerebbe dirimente il foglio 126 del codice F 251 inf. della Biblioteca Ambrosiana, con la sezione longitudinale di un oratorio (probabilmente quello di San Bernardo a Cassina Savina, Seregno), su cui, a distanza di anni e scomparso il cardinale, la firma è proprio quella di Francesco Maria Ricchino con il titolo di «Ing. Ro delle Fabb.e Ecc.e»[68].

Su questo sfondo e in relazione alle notizie risalenti ai primi anni Venti, si possono assegnare all'architetto milanese sia le note aggiunte al cinquecentesco disegno a c. 29r sia il progetto con le misure e le proporzioni dell'impianto planimetrico della nuova chiesa delineata nel disegno a c. 30r d[69]. La sovrapposizione virtuale dei due disegni ottenuta tramite rielaborazione digitale (FIG. 6) mette in evidenza i rapporti fra la chiesa antica e quella moderna. Concretamente, il disegno a c. 30r d mostra le parti da demolire, da conservare e da costruire *ex novo*, documentando l'esistenza di ambienti della chiesa che invece nei tre disegni con la facciata e le sezioni erano omessi, forse in quanto elementi di disturbo rispetto all'immagine illustrata[70]. La pianta fra l'altro documenta anche minimi cambiamenti eseguiti fra la fine del XVI secolo e il 1624, data della visita pastorale del vicario generale monsignor Antonino, ed è coerente con le notizie che testimoniano dello spostamento del cimitero sul lato est e dell'esistenza della sacrestia «angusta ad meridiem iuxta maiorem capella a latere»[71], cioè trasferita dal margine nord, con il campanile, allo spazio della cappella della famiglia Ciocaria, in disuso per via di una quasi secolare contesa fra la famiglia e la fabbrica della parrocchiale[72]. Ma, soprattutto, a un'attenta analisi è possibile evidenziare come questa pianta – che potremmo definire 'reale' se accostata con le immagini 'ideali' degli alzati – metta in evidenza alcune interessanti incongruenze: in primo luogo, il profilo della pianta mostra una soluzione d'angolo della facciata con due

67. L'uso del puntinato in sezione è presente in modo caratteristico nei disegni di Mangone per l'Ambrosiana: BAMi, F 290 inf., c. 13. Al di fuori della produzione incisa, un esempio precoce di puntinato regolare a segnare lo spessore murario è in Bernardino Facciotto, nella sezione del progetto per il mausoleo dei Gonzaga in San Francesco, cfr. P. CARPEGGIANI, *Bernardino Facciotto. Progetti cinquecenteschi per Mantova e il Palazzo Ducale*, Milano, Guerini e Associati, 1994, p. LVI fig. 108 e pp. 70-72.

68. ASDMi, Sezione X, Spedizioni Diverse 4/4, a proposito di questo incarico si veda anche *supra* n. 53.

69. Nella scrittura delle annotazioni e nelle cifre delle quote a c. 29r è abbastanza riconoscibile il tratto di Francesco Maria Ricchino.

70. Da demolire sono le parti punteggiate: il muro sud della chiesa medievale, parte del muro nord (in corrispondenza della nuova cappella maggiore) e il campanile; da mantenere, forse anche materialmente, sono le parti tratteggiate; da costruire sono quelle delineate con il contorno. Si notino: le quattro colonne della navata originariamente inglobate in pilastri con paraste addossate; la cappella maggiore ricavata con una leggera estroflessione poligonale a ingombrare uno spazio libero; la cappella di S. Maria Maddalena, S. Caterina e S. Nicola, trasformata in base per il «Campanile novo»; la cappella sud, della famiglia Ciocaria, riusata come «Sagrestia» e raddoppiata nelle sue dimensioni; la porta d'ingresso alla casa del curato («Porta del curato»).

71. ASDMi, Sezione X, San Fedele 40/1, c. 5v.

72. Le vicende della cappella Ciocaria sono piuttosto complesse e meriterebbero ulteriori approfondimenti; per i fatti svoltisi nell'arco del Seicento vd. ASMi, Amministrazione del Fondo di religione 974.

Fig. 6 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo e San Pietro con la Rete (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 30r d e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale*, 28 agosto 1866) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

paraste binate[73], non rispondente alla parasta ribattuta della facciata a c. 30r c; inoltre nello spazio della navata sono abbastanza evidenti le sezioni di tre pilastri cruciformi, schizzati a grafite, forse pensati a posteriori e proposti come soluzione alternativa al consolidamento delle colonne esistenti. Si tratta di dettagli modesti che però rivelano la possibilità di uno scambio di idee fra committenza e architetto (o fra architetto e cantiere), con la conseguente dilatazione dei tempi del progetto per via della discussione su possibili soluzioni formali, statiche e tipologiche. Sono i pilastri tracciati a mano libera sulla pianta stesa a penna e approvata dall'arcivescovo a suggerire l'esistenza di un'idea alternativa, forse destinata a mettere in crisi l'autorevolezza del modello della chiesa 'delle origini', così legato alla riproposizione dello schema a sviluppo longitudinale e qui invece ambiguamente vincolato all'occupazione di uno spazio pressoché quadrato. Non conosciamo l'esito di questa possibile discussione; certo è che tutti e quattro i disegni di c. 30r del tomo IX della Bianconi mostrano come – nonostante l'interessamento, il coinvolgimento e l'approvazione del cardinale – ci furono intralci e problemi e il progetto di questa piccola parte di città si arenò: intorno al 1625, fra difficoltà concrete, indecisioni, assenze e latitanze, il perentorio progetto di Federico Borromeo rimase per sempre sulla carta. I documenti immediatamente posteriori non ci parlano della demolizione della chiesa antica e neppure dell'avvio della costruzione; la *Veneranda Congregatione* si occupò del controllo della fabbrica solo negli anni fra il 1629 e il 1640 e, come vedremo poco più avanti, alcune note contabili assegnano i primi passi della costruzione agli anni del governo del cardinale Cesare Monti (1635-1650), in un contesto storico mutato, con prospettive e idee piuttosto diverse sull'architettura e quindi anche sulla chiesa di San Pietro con la Rete.

La chiesa costruita. Dal 1682, a ritroso

Il 23 dicembre 1682 l'abate Domenico Visconti, protonotario apostolico e canonico di Santa Maria alla Scala, con mandato speciale dell'arcivescovo Federico Visconti, visitava la chiesa di San Pietro con la Rete: in compagnia di dodici religiosi e con un cerimoniale venato di pomposità, ottemperava ai compiti delle procedure diocesane[74]. Rispetto all'ultima visita documentata – quella del 22 dicembre 1624 – la descrizione degli atti illustra una scena completamente mutata: il numeroso drappello degli ecclesiastici è accolto dal suono delle campane e dalla luce delle candele e l'ispezione si apre con la benedizione della chiesa e del cimitero limitrofo. L'occasione è festosa e la relazione esprime piena soddisfazione per la qualità architettonica della chiesa, per l'adeguatezza delle suppellettili liturgiche, per l'eleganza degli apparati decorativi. Della vetusta *San Pietro Cornareto* non

73. Per simili paraste binate si veda uno dei progetti per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Legnano (1620-1638), Novara, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASNo), Raccolta de Pagave 2, disegno 4.

74. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 1r; Domenico Visconti era stato giurisperito nel collegio milanese ed era prefetto di Porta Nuova.

resta più alcuna traccia, se non nel paragrafo riguardante i benefici e i donativi laddove si attesta che «destructa fuit ab novam dicta Ecclesia ex Fundamentis reedificationem»[75]. Secondo la relazione, più chiaramente, «Tota haec Ecclesia à fundamentis errecta est de Annis 1654×1655×- et 1656»: si tratta di una notizia importante perché, contrariamente a quanto tradizionalmente ritenuto, colloca l'effettiva costruzione della parrocchiale nei primi anni di governo dell'arcivescovo Alfonso Litta (1608-1679, in carica dal 1652) e, in particolare, nel difficile momento che vide il presule imporsi come difensore della Chiesa sullo sfondo di accese contese istituzionali con il governatore milanese Luis de Benavides, marchese di Caracena[76].

Sulle vicende preliminari all'edificazione, le recenti ricerche ci hanno fornito qualche traccia: un paio di documenti custoditi nel fondo Amministrazione del Fondo di religione, un accenno contenuto negli atti della stessa visita di Domenico Visconti e alcuni riferimenti rispetto ad accordi stipulati con i confinanti padri riformati di Santa Maria del Giardino. Al 1635 e al 1642 risalgono i due confessi firmati dal cardinale Cesare Monti che attestano il versamento rispettivamente di 600 e 300 lire imperiali da parte della Veneranda Congregazione delle Fabbriche ai *fabriceri* di San Pietro con la Rete: il primo esplicita che il versamento era «ad effetto d'impiegarlo in quattro barche di ceppi», cioè all'acquisto di materiale lapideo[77]. Sappiamo inoltre che dopo il 1646 fu ancora il cardinale ad occuparsi della concessione di una cappellania legata alla possibilità di occupare un «sedime […] ad visitandum […] cum Perito»[78]. Nel 1636 risulta invece pubblicato, secondo una relazione anonima e posteriore, un decreto a firma dei padri del Giardino destinato a imporre il rispetto di precise distanze riguardo agli orti del loro convento, e un altro atto ufficiale veniva emesso dagli stessi nell'agosto del 1658, «col quale si proibiscono le fabbriche anco cominciate», alludendo ai corpi di fabbrica della sacrestia e della cappella maggiore, esondanti rispetto al sito parrocchiale ereditato dal passato[79]. Modesti frammenti che non possono essere usati per un racconto, ma che segnalano una continuità nelle politiche del cardinale Monti e attestano una prima concreta fase di avvio dei lavori, arenatasi non sappiamo quando e perché, ma forse anche a causa dell'ostilità dei confinanti nei

75. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, paragrafo *De Oneribus Altarium*, c. 4r.

76. Si veda G. Signorotto, *Litta Alfonso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 3, LXV (2005), pp. 276-280; su questi temi cfr. F.M. Bardocchi, *La gloria de governi Ecclesiastico, e Laicale nelle azioni esemplarissime del cardinale Alfonso Litta, arcivescovo di Milano, e principe del Sac. Rom. Imperio*, Bologna, Stamperia camerale, 1691; A. Borromeo, *La chiesa milanese del Seicento e la Corte di Madrid*, in «*Millain the great*». *Milano nelle brume del Seicento*, Milano, Cariplo, 1989, pp. 93-108; D. Zardin, *L'ultimo periodo spagnolo (1631-1712). Da Cesare Monti a Giuseppe Archinto*, in *Diocesi di Milano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, II, Brescia, La Scuola, 1990, pp. 575-613; G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo, 1635-1669*, Milano, Sansoni, 2001; E. Bianchi, *Alfonso Litta, un arcivescovo tra Roma e Milano*, «Arte Cristiana», 106, 909 (2018), pp. 436-447.

77. ASMi, Amministrazione del Fondo di religione 977.

78. Cfr. ancora gli atti della visita in ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 6v.

79. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/8, la relazione anonima potrebbe risalire agli anni Ottanta del Seicento.

confronti di un progetto che andava a modificare assetti consolidati dal punto di vista spaziale e sociale[80].

La parrocchiale visitata dal Visconti nel 1682 appare nuova e diversa, non solo rispetto all'edificio medievale ma anche in relazione al progetto approvato dal cardinale Federico Borromeo fra il 1623 e il 1624. La chiesa risulta «quae licet quadrata sit, formam tamen octangularem exhibere videt», quindi ottagonale inscritta in un quadrato, caratterizzata da uno spazio ampio, coperto da volte «qui tota ecclesiam inumbrat in Tholum choeunte», di venti cubiti ecclesiastici di lato e trentasei d'altezza[81]. Nell'ottagono si dispongono spazi diversi: tre cappelle dotate di altari e di balaustre realizzate con marmi colorati, di elegante fattura, e quattro *recessus* minori nei quali si trovano rispettivamente il fonte battesimale (a sinistra della porta d'ingresso), un armadio di servizio alla liturgia, un andito con la porta d'accesso alla casa del parroco e, infine, due confessionali, di recente fattura, di forma elegante e riconosciuta come 'canonica', sulle cui sommità si stagliano statue di San Pietro «in formam absolventis». Sotto il fornice della cappella maggiore, quadrangolare con abside rotonda, si trova invece una «trave inaurata quae Christi e Cruce pendentis simulacrum publico cultui exponit», mentre l'altare, in osservanza alle indicazioni delle *Instructiones* carliane, è arricchito da candelabri in forma di angeli.

L'architettura di questa chiesa preziosa, caratterizzata da un impianto centralizzato, cappella maggiore estradossata e copertura internamente voltata, è esattamente quella persa con la demolizione postunitaria: la stessa che oggi, grazie all'azione dell'abate Bianconi, possiamo per fortuna rintracciare con corrispondenze quasi puntuali nell'immagine planimetrica a c. 32r del IX tomo della sua Raccolta (Fig. 7)[82]. A dimostrarlo sono l'organizzazione dello spazio e alcuni particolari presenti nella tavola, accanto alle prove di ridisegno e misurazione condotte in occasione di questa ricerca che ci permettono di leggere sia elementi di rottura sia caratteri di continuità rispetto alla storia dei precedenti progetti (Tav. 3). Fra i secondi riconosciamo: la forma quadrangolare del sito; il rispetto dell'idea federiciana della rotazione di 90° dell'edificio; la necessità di riproporre i tre altari della chiesa antica e la posizione della facciata lungo il corso di Porta Nuova. Fra le

80. Cfr. P. Vismara, *Chiesa/teatro: S. Maria del Giardino a Milano tra Sei e Settecento*, in *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 647-663.

81. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 2v. Il cubito ecclesiastico era un'unità di misura prescritta dalle *Instructiones* carliane ed era pari a 44 cm; nei disegni d'architettura dei secoli XVI e XVII però si fece più spesso uso delle braccia milanesi e solo talvolta si usarono in modo ibrido, o confuso, le due unità di misura. In questo caso abbiamo potuto notare che le misure rilevate dall'ecclesiastico durante la visita in realtà corrisponderebbero quasi perfettamente alle braccia usate dagli architetti nei disegni. Su questi temi cfr. *supra* n. 44 e Balestreri, *Il disegno della diocesi*, cit. n. 40, p. 172, p. 183.

82. Il disegno a c. 32r è quotato e il vano centrale misura «22 braccia e 6 onze», una cifra quasi corrispondente a quella registrata nella visita di Domenico Visconti: secondo la nostra ipotesi la misurazione avvenne usando le braccia, ma la registrazione sui documenti mantenne l'uso del cubito prescritto dalla procedura. Ne abbiamo conferma confrontando la misura di 36 cubiti per l'altezza, pari a quella in braccia raffigurata a c. 31r che analizzeremo più avanti.

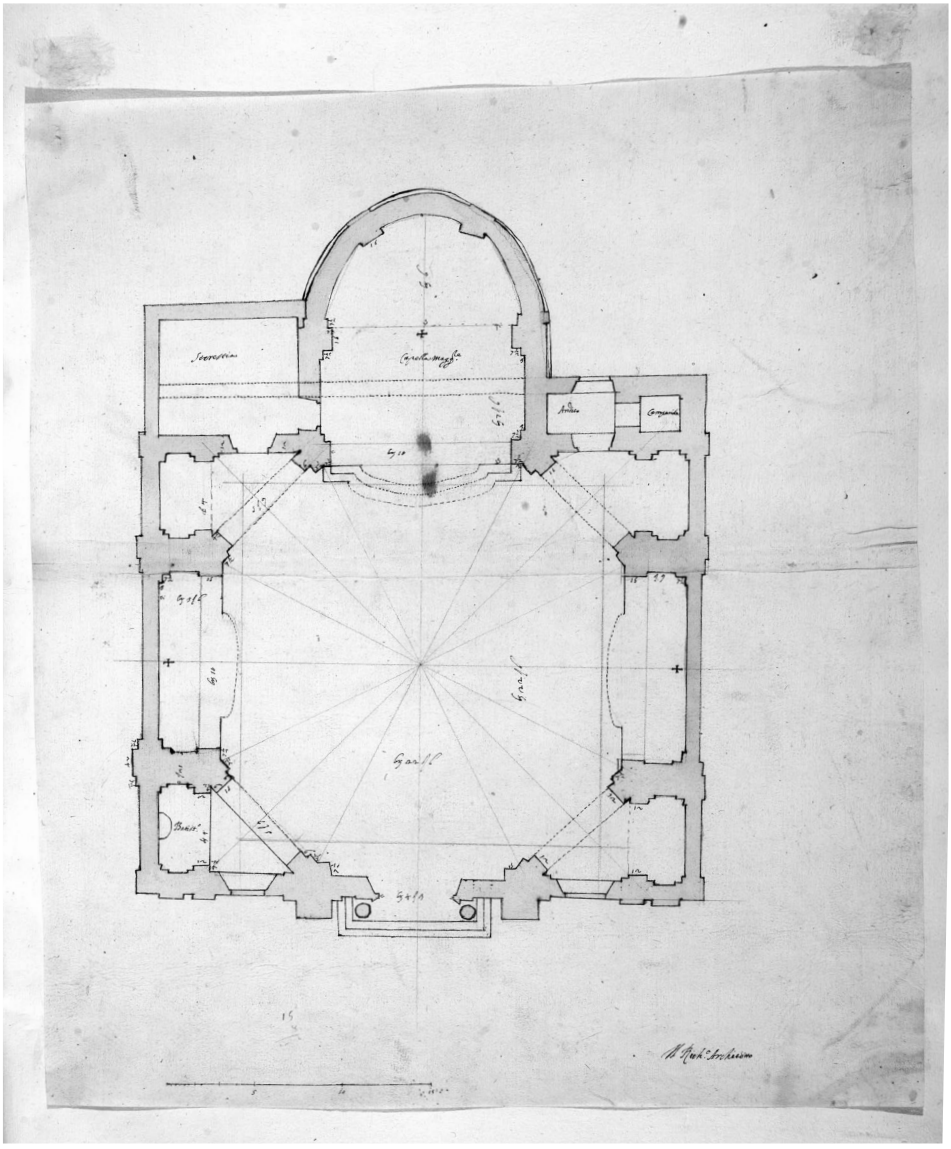
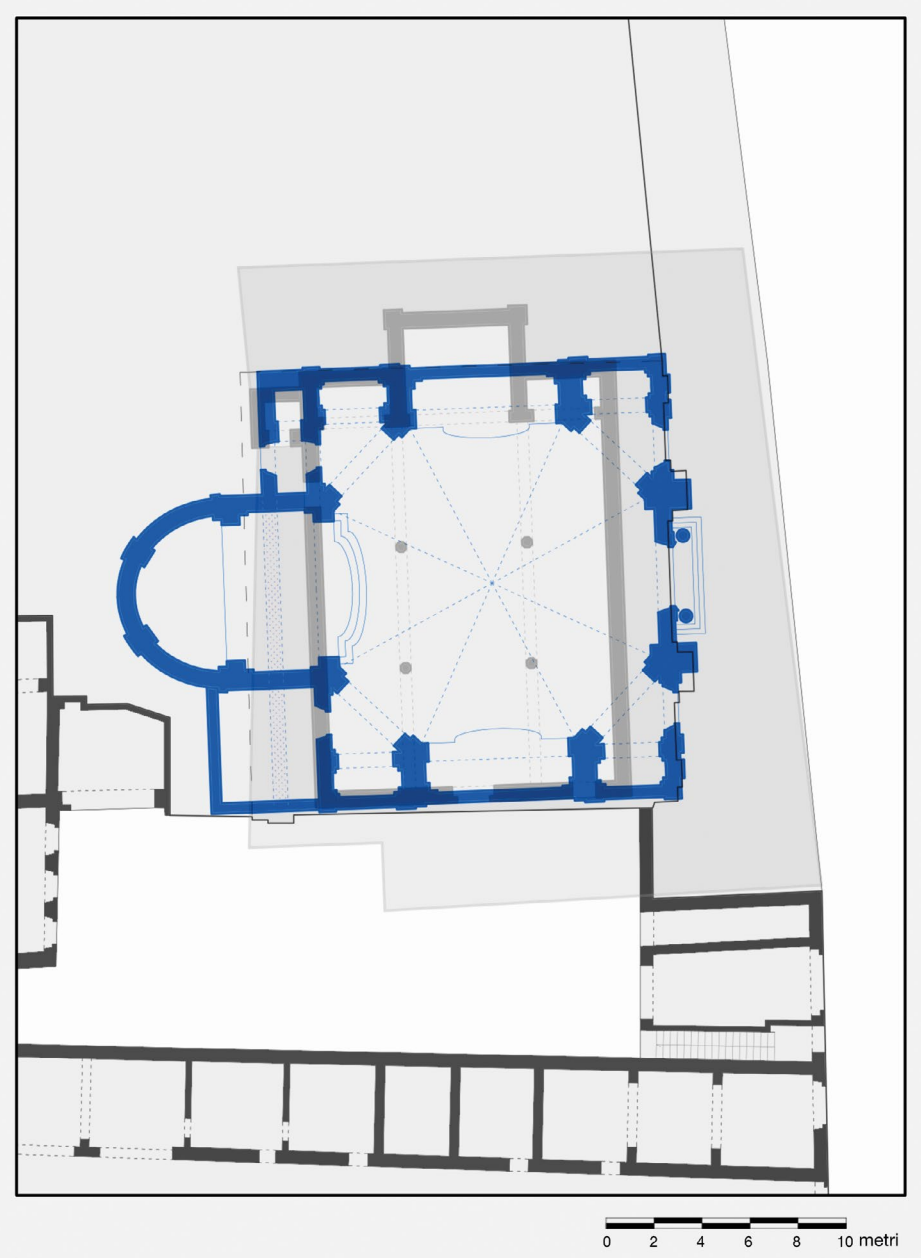


FIG. 7 - Bottega di Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1654-1658. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r.



Tav. 3 - Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 32r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale*, 28 agosto 1866) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

novità introdotte invece compaiono: l'approssimarsi dell'organizzazione interna a uno schema a croce greca; la decisione di ricavare all'interno del recinto quadrato uno spazio ottagonale, irregolare, da coprire con un tiburio contraffortato dalla struttura della cappella maggiore; la dilatazione delle misure della facciata, permessa dalla possibilità di sfruttare l'angolo di terreno rimasto libero verso sud-est, alle spalle dell'abbandonata cappella Ciocaria[83]. Scelte sfociate in un interessante processo d'interpolazione fra modelli tipologici diversi, adattati ai limiti e ai vincoli posti dal contesto. Nella pianta a c. 32r, a rendere evidente l'intersezione di schemi strutturali e spaziali autonomi, sono i quattro *recessus*, cioè gli ambienti triangolari di passaggio ricavati fra il corpo ottagonale e le cappelle minori: spazi di mediazione, sono indispensabili alla funzionalità dell'edificio – connesso a una ampia sacrestia e a una nuova torre campanaria – e sono frutto di un'originale riflessione basata sul modello monumentale della cinquecentesca basilica di San Magno a Legnano, ben nota proprio a Francesco Maria Ricchino coinvolto nel cantiere di riforma a partire dal 1618[84].

Se la soluzione architettonica si rivela piuttosto complessa, la sua rappresentazione grafica per contrasto appare poco curata: lo rivelano l'assenza di preparazione e di costruzioni, ma anche un certo grado di approssimazione delle membrature murarie e dei dettagli, così come la presenza di molti punti da compasso, forse esito della sovrapposizione con una matrice meglio definita. L'uso della penna fra l'altro non è accurato e il tratto mostra una certa rigidità; in particolare, le linee curve dell'abside della cappella maggiore, tracciate liberamente, sono lontane da un buon esercizio di mano, e poco sicure sono anche le linee punteggiate che riportano le proiezioni dei gradini nonché quelle relative alle aperture dei recessi triangolari dove, in modo didascalico, sono indicati il battistero e l'andito d'accesso alla casa parrocchiale, ma non i confessionali descritti negli atti della visita. Infine, con la grafite sembra essere riportata la suddivisione in vele della volta, ma la sua costruzione geometrica non sembra avere aderenza rispetto alla concreta articolazione della struttura. Più in generale, lo stile trascurato del disegno sembra contrastare proprio con il prestigio del nome posto in basso a destra, cioè «Il Rich.o Architetto»: d'altronde, proprio la firma non sembra di pugno di Francesco Maria e, come già evidenziato dagli studi di Luciano Patetta, non è escluso che si tratti di un'integrazione posteriore, apposta per motivi a noi non chiari su di un foglio prodotto dalla sua bottega, quotato e dotato di scalimetro e forse usato a distanza di tempo come riproduzione di un originale perduto[85].

83. Per la rielaborazione si è fatto uso del rilievo in ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, cfr. *supra* n. 49.

84. A Legnano il vano centrale è un ottagono regolare, mentre in questo caso i lati inclinati a 45° sono più brevi. I disegni ricchiniani per la riforma della chiesa utili a un confronto con San Pietro con la Rete sono custoditi in ASNo, Raccolta de Pagave 2, disegni 7-12, cfr. A. Spada, *A Busto Arsizio e nei dintorni altri cantieri dell'«Ingeniero Richino, qual in matteria di chiese fu sempre in gran stima»*, in *La Basilica di San Giovanni Battista*, cit. n. 28, pp. 111-130, in particolare pp. 117-118, e scheda pp. 161-162.

85. Patetta, *Il corpus dei disegni di Francesco Maria Richini*, cit. n. 17, p. 55. Non si può escludere che la firma sia stata posta da uno degli eredi del patrimonio grafico ricchiniano.

L'abate Carlo Bianconi, mostrando di apprezzare il peculiare e multiforme processo creativo di Ricchino, scelse di associare questa pianta ad altri tre disegni con proposte diverse[86]. Si tratta dei disegni alle cc. 33r, 34r e 35r: se il secondo, in realtà, è stato da tempo riconosciuto come un documento da assegnare al cantiere della chiesa di San Giuseppe[87], il terzo è stato letto come una rielaborazione del disegno a c. 32r. In occasione delle nostre ricerche, il disegno per una chiesa ottagona inscritta in un quadrato a c. 35r, muto ma accompagnato da uno scalimetro, è stato elaborato digitalmente e ricondotto alle sue misure reali e, in realtà, oggi mostra la sua incongruenza dimensionale rispetto al sedime di San Pietro con la Rete nonché la sua estraneità rispetto alla storia della fabbrica (Fig. 8)[88].

Il disegno a c. 33r invece vede la raffigurazione di una chiesa a pianta quadrata (Tav. 4): un'aula, con murature scandite da pilastri e setti murari che permettono di sostenere una complessa volta a padiglione lunettata, caratterizzata da un presbiterio con una cappella maggiore rettangolare e due altre cappelle minori con angoli smussati. Sulle pareti laterali i pilastri definiscono due sfondati e simmetricamente si aprono altri quattro spazi minori mentre negli angoli si impostano archi a 45° che contribuiscono a generare un interessante disegno dell'intradosso. Con l'eccezione del sistema di copertura, si tratta di una soluzione non dissimile da quella che Francesco Maria Ricchino aveva elaborato per la chiesa parrocchiale dedicata a San Giovanni alle quattro facce, negli anni tra il 1625 e il 1631[89]. Se però il bel disegno per San Giovanni (c. 16v del tomo X della Raccolta), regolarmente approvato da Federico Borromeo, parla di un progetto formalizzato privilegiando il rapporto concreto con i limiti e i condizionamenti posti all'architetto, il disegno a c. 33r illustra un progetto con carattere più autonomo o astratto, mosso da una ricerca stilistica più attenta che trova riscontro anche grazie all'uso di costruzioni a matita e di una grafia abbastanza accurata, sia nel tratto a penna sia nella stesura dell'acquerello. I dettagli delle sezioni dei pilastri, per esempio, denotano una riflessione su forme, proporzioni e membrature; sulla carta sono

86. Per altre serie di disegni ricchiniani si vedano almeno i casi delle chiese di Sant'Agostino alle monache e di Santa Maria di Loreto, rispettivamente nei tomi IX e X della Raccolta, cfr. la schedatura in *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, p. 80 e p. 93.

87. Per il disegno a c. 34r cfr. Kummer, *Mailänder Kirchenbauten*, cit. n. 27, I, pp. 72-73; II, pp. 178-179 e la schedatura in *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, p. 84. Sulla chiesa di San Giuseppe cfr. S. Coppa, *La chiesa di San Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, Cariplo, 1997 e *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, cit. n. 28, in particolare pp. 147-153 (*La Chiesa di San Giuseppe a Milano*, schede a cura di G. Stolfi e N. Soldini).

88. La pianta mostra delle incongruenze sensibili nella zona presbiteriale; si vedano: la sacrestia (con scalette e un singolare camminamento nascosto nelle murature portanti), le proporzioni del campanile e soprattutto la presenza di una scala di notevoli dimensioni alle spalle dell'edificio francamente non giustificabile nella chiesa milanese. Inoltre, sono raffigurati cinque altari; le due cappelle laterali sono leggermente sporgenti dal quadrato di base; il disegno della facciata differisce sensibilmente rispetto alle versioni degli altri fogli e soprattutto non è presente il portale con colonne. Al momento non siamo in grado di assegnare il disegno a un altro cantiere.

89. Cfr. la scheda di Loi, *Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi*, cit. n. 28, in particolare pp. 99-103 e *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, pp. 89-90.

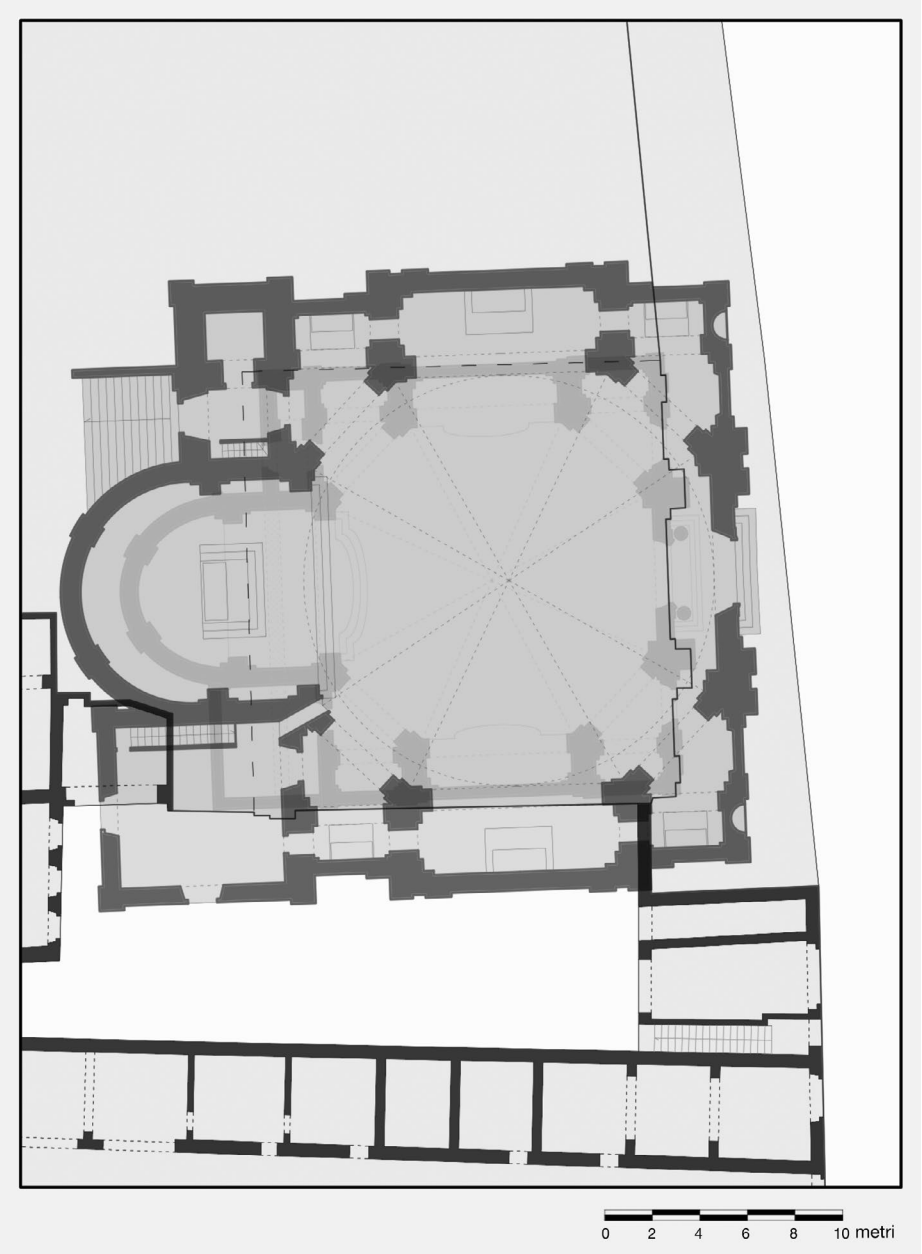


Fig. 8 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r, c. 35r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale*, 28 agosto 1866) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

visibili parecchi fori da punta di compasso e, nella porzione sinistra della facciata, sono presenti dei tratteggi che probabilmente mettono in evidenza dubbi o confronti con altri disegni. Su queste basi riteniamo che il disegno a c. 33r, una versione per un San Pietro con la Rete 'quadrato', appartenga pienamente al processo progettuale ricchiniano e risponda in modo elegante alle questioni rimaste aperte in cantiere all'indomani dell'abbandono dei disegni approvati da Federico Borromeo (Tav. 5). Considerando le caratteristiche dell'edificio costruito negli anni Cinquanta e descritto nel 1682, possiamo ipotizzare che si trattasse di un'alternativa presentata ai *fabriceri* fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta e in particolare di una variante scartata, forse a causa del sistema di copertura – distante dalla tradizionale soluzione con tiburio –, ma più probabilmente per via del minore rilievo attribuito agli altari laterali che invece, proprio dopo la metà del XVII secolo, trovarono committenti devoti interessati alla loro dotazione e costruzione.

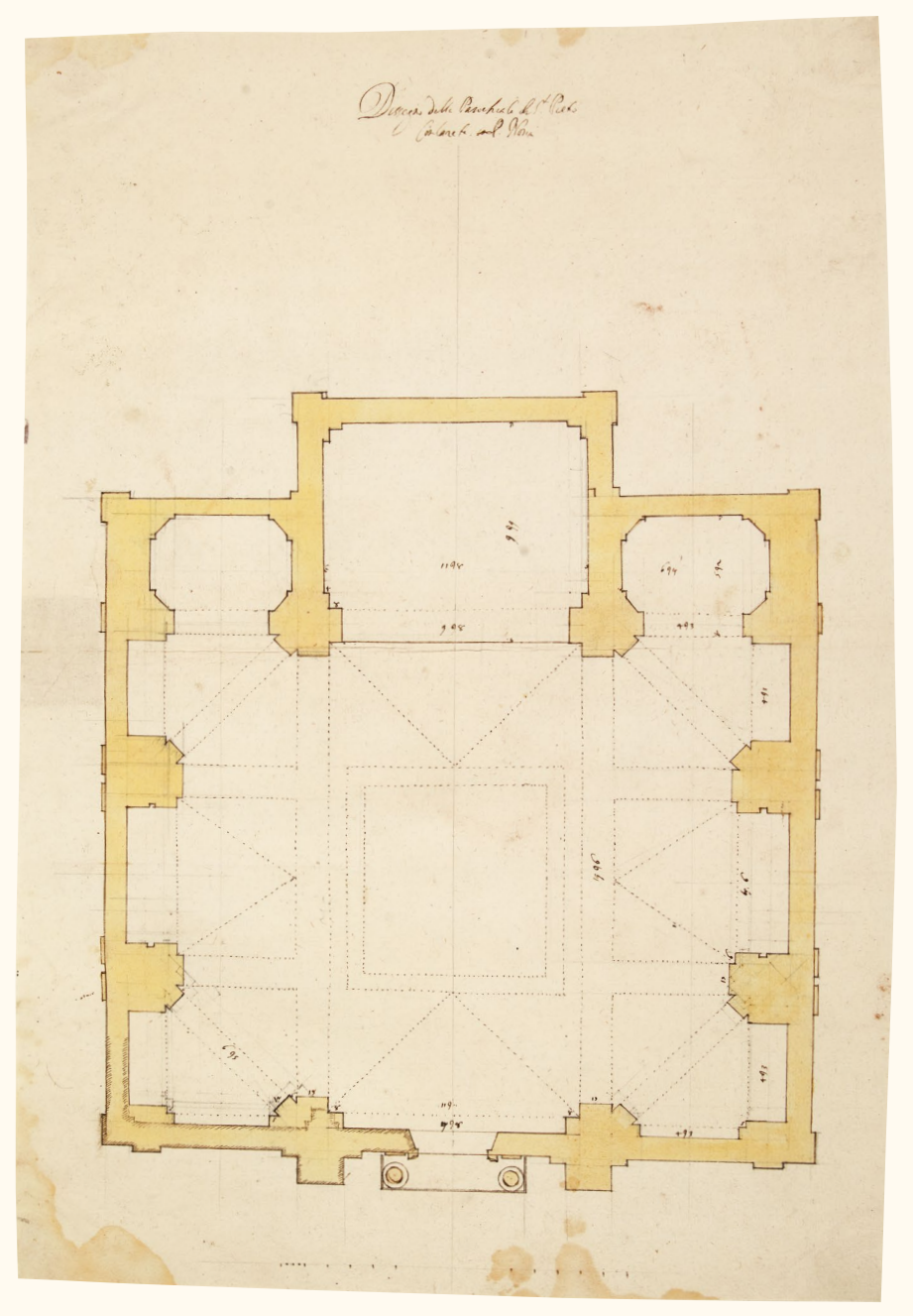
Un disegno di Francesco Maria Ricchino per la facciata della chiesa

Fra i disegni per San Pietro con la Rete custoditi nella Raccolta si distingue per qualità e carica espressiva il progetto per una facciata oggi incollato a c. 31r del tomo IX (Tav. 6). La tavola colpisce per la soluzione architettonica proposta e per la tecnica grafica, ma anche per la preziosità del documento, testimoniata dall'uso di una carta forse pretrattata, non comune nella serie dei quasi cinquecento fogli dell'intero *corpus* milanese[90]. Nonostante abbia subito un'operazione di ritaglio, il disegno è emblematico di una naturale capacità di esporre un'idea all'attenzione dell'osservatore; molto probabilmente, siamo di fronte a una tavola da presentazione o da autopromozione[91]. Steso grazie a una sottilissima e precisa costruzione tracciata a grafite e caratterizzato da un uso attento e raffinato della penna a inchiostro e da ombreggiature acquerellate posate a velature sovrapposte, il disegno mostra la capacità matura di fondere l'impostazione generale della composizione con la felice declinazione dell'apparato decorativo[92]. La tavola è firmata da Francesco Maria Ricchino e si inserisce pienamente nel percorso che, nell'arco della sua lunga carriera, lo vide progettare facciate per edifici sacri a

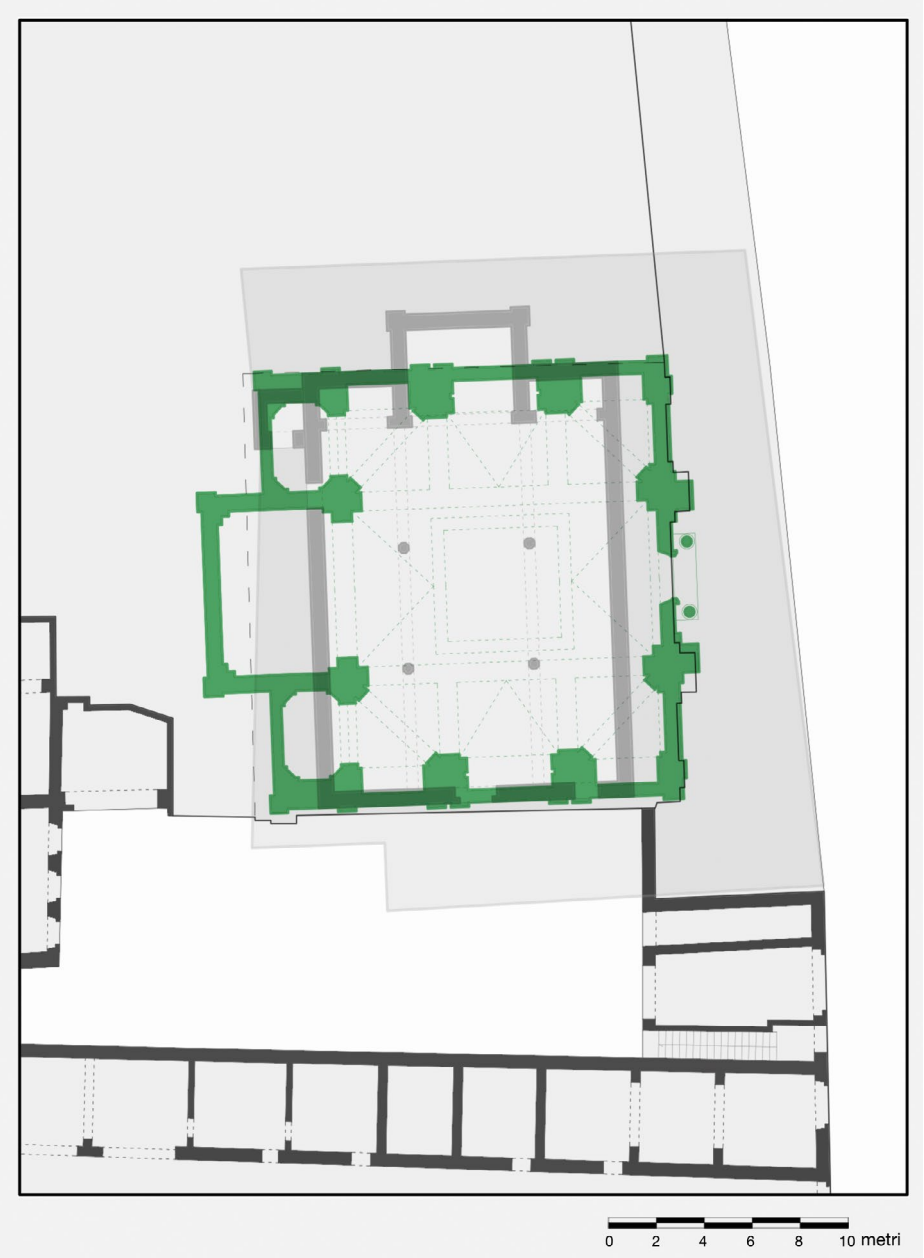
90. Il supporto cartaceo sembra preparato con una base brunastra, difficile da attribuire a una lavorazione o a un processo fisico/chimico di trasformazione; la carta è vergata, con vergelle in orizzontale. La filigrana (mano con croce astile o processionale) è posizionata in corrispondenza del finestrone (Fig. 9). I disegni per facciate, che caratterizzano la raccolta oggi in BAMi, F 251 inf., sono invece abbastanza rari nel *corpus* della Bianconi.

91. L'impostazione generale della rappresentazione potrebbe ricordare i caratteri del disegno con la facciata per la chiesa di San Magno a Legnano (1618 circa, BAMi, F 251 inf., f. 85r), ma l'architettura è davvero diversa, per scala, riferimenti e scelte stilistiche.

92. Il foglio presenta segni di costruzione a compasso, tracciati a penna con linee tratteggiate; si veda in particolare l'uso di un'impostazione triangolare, o ad arco acuto, per il proporzionamento della parte sommitale della facciata.



Tav. 4 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1635-1652 ca.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 33r.



Tav. 5 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 33r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale*, 28 agosto 1866) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

Tav. 6 - Francesco Maria Ricchino, Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1639/1641-1658. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r.

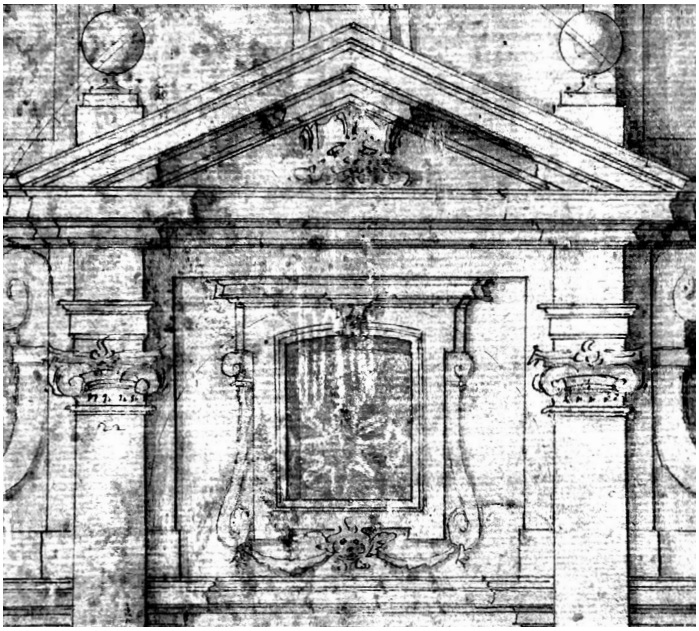


FIG. 9 - Francesco Maria Ricchino, Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1639/1641-1658. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r (dettaglio della filigrana).

pianta centrale[93]. Il disegno restituisce un'immagine completamente nuova della parrocchiale pur mantenendo la struttura sintattica e la misura delle membrature del progetto già proposto a Federico Borromeo[94], ma adattandole alle dimensioni della pianta a c. 33r (FIG. 10). Aggiornando la soluzione precedente, riesce a rinnovare la tipologia di facciata impostata sulla sovrapposizione di due ordini e non sull'integrazione di ordine maggiore e minore; l'invenzione della finestra architravata contenuta in uno spazio riquadrato da cornice si presenta come il superamento dell'idea di ascendenza bramantesca e palladiana, con arco inquadrato dall'ordine[95]. Con l'inserimento di capitelli ionici in sostituzione di quelli dorici e con l'aggiunta di morbide volute laterali, la facciata abbandona il «classicismo senza compromessi» con cui Rudolph Wittkower ha voluto connotare

93. Si ricordi almeno il lungo percorso della progettazione della chiesa di San Giuseppe, cfr. *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, cit. n. 28, in particolare pp. 147-148 (*La chiesa di San Giuseppe a Milano*, scheda di G. Stolfi).

94. Sia il disegno a c. 30r c che il disegno a c. 31r recano le misure delle paraste alla loro base: quelle maggiori «24 onze», con ribattute di «8 onze», quelle minori «16 onze».

95. Facciamo notare che per via della fedeltà al modello a c. 30r c, questa soluzione si differenzia decisamente rispetto al panorama di facciate prodotte dall'architetto nell'arco della sua attività, quasi sempre impostate sulla sovrapposizione di due ordini.

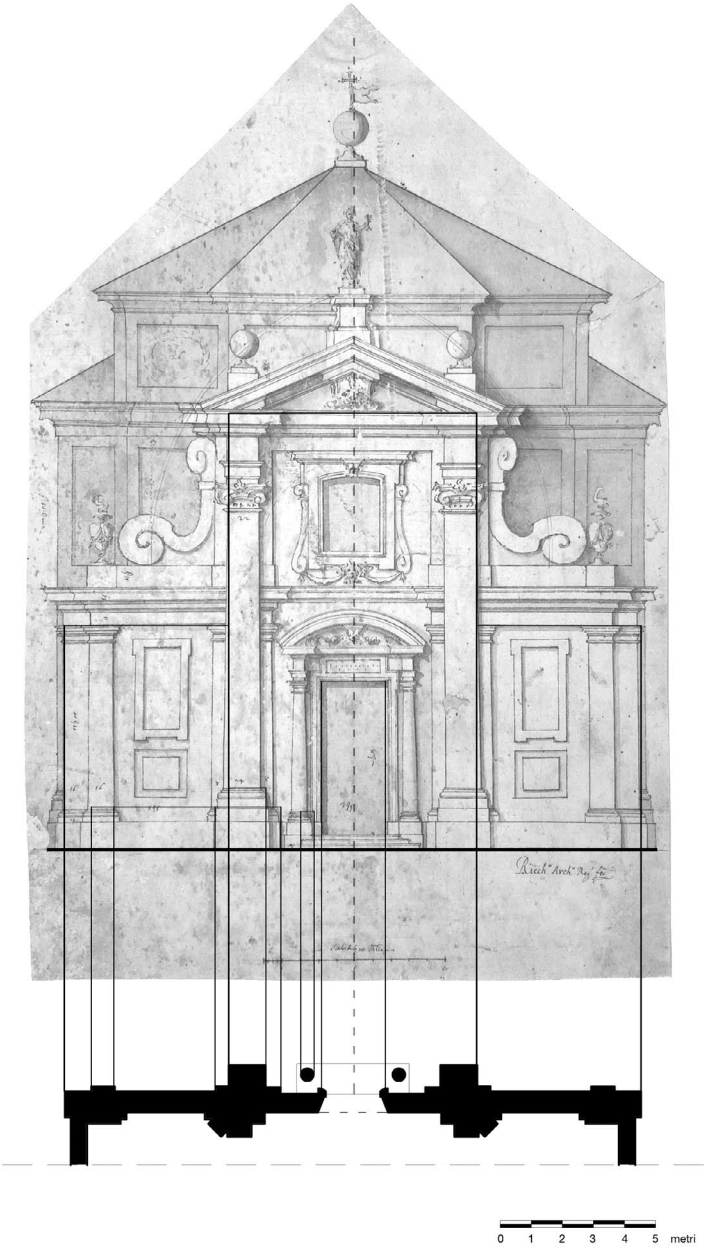


FIG. 10 - Facciata e pianta della chiesa di San Pietro con la Rete (sulla base di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r e c. 33r) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

la Milano del primo Seicento[96]. Grazie a leggeri cambiamenti nelle proporzioni del portale e delle paraste, Ricchino in questo progetto si fa interprete di uno stile meno rigoroso, arricchito da piccole invenzioni, o, meglio, da continue variazioni che attingono al ricco campionario decorativo dispiegato in tanta parte della sua produzione grafica e architettonica. Il portale d'ingresso, per esempio, è analogo a quello del progetto per la facciata di San Vittore al Teatro a c. 25 del VII tomo della Raccolta (1619-1620), con lievi differenze nell'ornato del sottarco e nell'epigrafe inserita nell'architrave della porta. Il modo di disegnare i capitelli ionici dell'ordine gigante, invece, è molto simile a quello usato in uno dei progetti per la facciata di San Protasio ad Monachos[97], a quello del progetto per l'ordine inferiore della facciata per San Bernardino ad Abbiategrasso (firmato, 1615-1624)[98] e anche a quello per un bellissimo prospetto di cortile, non firmato e non localizzato, custodito dall'Ambrosiana[99]. Per quanto riguarda gli ornamenti accostati alla finestra centrale – volute allungate, mascherone e nastri – è possibile trovare analogie puntuali all'interno di altri fogli conservati dalla stessa Biblioteca, come per esempio il progetto per una memoria funebre, firmato per esteso e databile agli anni Cinquanta del XVII secolo[100], e le diverse tavole con studi per porte e portali, non firmate ma attribuibili alla bottega dell'architetto[101]. Per le sculture a tutto tondo, e in particolare per il San Pietro con le chiavi collocato sulla sommità del timpano, è invece possibile ricordare le statue disegnate a corredo monumentale degli archi di trionfo, specie quelle per l'allestimento dell'arco a Porta Ticinese oggi nel progetto a c. 10r b del V tomo della Raccolta, quasi certamente frutto di collaborazione con pittori o disegnatori di figura. Inoltre, tipici di una ricca produzione da bottega sono gli acroteri con vasi o globi, compreso quello con croce e vessillo posto sulla sommità della copertura[102], e, per finire, vero emblema della produzione ricchiniana è l'invenzione del mascherone inserito nel timpano, con una singolare acconciatura a volute, frutto di uno spirito ironico e divertito rintracciabile in quasi tutti i dettagli della sua produzione[103].

Dal punto di vista degli studi storici il dettaglio rivelatore del disegno a c. 31r non è di carattere tecnico o formale, ma di carattere documentale; si tratta infatti della firma, certamente autografa, siglata a destra della facciata: «Ricch.o Arch.o Reg.o fec.». Appartiene al vasto e singolare panorama delle firme di Francesco Maria e, per arricchire le riflessioni sul lungo e complesso processo progettuale della parrocchiale di San Pietro con la Rete, costringe a una serie di comparazioni.

96. Wittkower, *Arte e architettura in Italia*, cit. n. 18, p. 97.

97. BAMi, F 251 inf., f. 69r. La pianta della stessa chiesa a c. 19r b nel tomo VII della Raccolta Bianconi reca la firma del cardinale.

98. ASMi, Fondo di religione 1234.

99. BAMi, F 251 inf., f. 120r.

100. BAMi, F 251 inf., f. 30r.

101. BAMi, F 251 inf., ff. 27r e 28r.

102. BAMi, F 251 inf., ff. 202r e 204r.

103. Esemplare in tale senso è il progetto per gli arredi fissi della sacrestia di San Fedele, bellissimo disegno firmato per esteso, oggi in BAMi, F 251 inf., f. 65r.

È infatti analoga, ma non identica, a «Il Ricch.o Arch. Reg.o Camerale fecit» posta sul disegno della facciata del Collegio Elvetico che Stefano Della Torre ha assegnato a un periodo risalente al 1641-1652, per via dell'esposizione del titolo di architetto camerale e in relazione alle vicende interne alla fabbrica del monumentale edificio[104]. Proprio in relazione all'assenza della qualifica 'camerale', la firma del disegno a c. 31r potrebbe essere più vicina a quella presente sul già citato foglio 30 in F 251 inf., dove troviamo la formula «Ricch.o Ing.ro Reg.' fec.»: si tratta di un disegno molto poco noto e ancora oggetto di studio, ma lo si può collocare nell'ambito della committenza legata all'Ordine di San Giacomo e alla chiesa e alla sacrestia di San Marco a Milano a cavallo della metà del secolo XVII[105]. Non si può trascurare neppure la firma, molto simile nella grafia, presente in una pianta con il progetto per la chiesa di San Giovanni alle Case Rotte, «Ricch.o Ing.ro Reg' fece», datata 16 agosto 1645[106], o anche quella «Fran.o M.a Ricch.o Ing. Reg. Cam.le», posta in una sezione della Casa Professa San Fedele, datata 29 maggio 1655[107]. In sintesi, la firma di c. 31r pone una serie di problemi interessanti: per via dell'assenza dell'aggettivo 'camerale' potrebbe permetterci di collocare il progetto a una data anteriore al 1641 (ma forse non troppo lontana dal 1639) e quindi in anni di governo del cardinale Cesare Monti; allo stesso modo però, se consideriamo tutto il quadro delle altre firme appena riportate, il disegno potrebbe essere spostato agli anni posti fra il 1641 e il 1658 e più probabilmente oltre il 1652, cioè fra l'elezione del vescovo Alfonso Litta e la morte di Francesco Maria.

Tornando alla chiesa di San Pietro con la Rete, ricordiamo che i documenti collocano la sua costruzione fra il 1654 e il 1656 e che il disegno a c. 31r sembra legarsi in modo diretto sia a quello di c. 33r (con una soluzione planimetrica scartata) sia all'architettura rappresentata a c. 32r, cioè quella effettivamente costruita: una chiesa con impianto quadrato, struttura a croce greca e tiburio ottagonale. È quindi probabile che il curatissimo disegno non sia solo un manifesto, ma rappresenti l'esito di altre discussioni, o di diverse riflessioni, che certamente dovettero coinvolgere l'architetto, la Fabbrica parrocchiale, gli uffici diocesani e il vescovo, certamente interessato al rilancio di un progetto che celebrava la figura dell'apostolo Pietro. Non sappiamo esattamente quando ma, come abbiamo già

104. Il disegno, oggi disperso, era in BAMi, F 251 inf., f. 206r. S. Della Torre, *I palazzi del Collegio Elvetico e del Seminario Maggiore di Milano. Stato degli studi*, in *L'architettura del collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*, a cura di G. Colmuto Zanella, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 77-88, p. 78. Ricordiamo che il 28 marzo 1639 Francesco Maria ebbe la nomina a ingegnere camerale *ad interim* in seguito alla morte di Tolomeo Rinaldi; il 31 maggio 1639 fu invece eletto alla carica ma ebbe la patente solo il 17 luglio 1641, cfr. ASMi, Atti di governo. Uffici e Tribunali regi p.a. 746 (Ingegneri Camerali, Ra-Ric).

105. BAMi, F 251 inf., f. 30r. Si tratta di un bellissimo disegno, a penna e acquerello, oggetto di studio da parte di entrambe le autrici di questo contributo.

106. ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. X, c. 4r.

107. Paris, Bibliothèque nationale de France, Hd-4b, 87.

detto, la facciata fu certamente costruita: negli atti della citata visita del protonotario Visconti del 1682 appare con un grande timpano, una monumentale statua del santo accompagnata da angeli con la tromba, acroteri e insegne papali collocate sopra il portale d'ingresso, forse decorato con 'genioli'[108].

Nel grande panorama di Giovanni Battista Riccardi del 1734 la chiesa presenta un notevole sviluppo verticale e una facciata che media le invenzioni del progetto a c. 31r con la soluzione federiciana[109]: in conclusione, quella della chiesa di San Pietro con la Rete è davvero una storia complessa che può raccontare ancora molto sulla Milano nel Seicento.

Isabella Balestreri
DABC, Politecnico di Milano

Aurora Scotti
Accademia Ambrosiana

108. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 4r.

109. Giovanni Battista Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, inchiostro e acquerello, cm 300 × 278 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", P.V. f.s. Riccardi 1734).

APPENDICE

Schede descrittive dei disegni analizzati nel testo

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r
Chiesa di San Pietro Cornaredo, pianta; cm 40,5 × 26,8; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta vergata, filigrana assente; penna, inchiostro, inchiostro dilavato, tracce di tratteggi a grafite; fori da punta di compasso. Scalimetro di 20 braccia. A dimensionare lo spazio interno sono presenti due quote, una delle quali non corrisponde alle dimensioni rappresentate graficamente.
Sul foglio sono presenti iscrizioni con due tipologie di grafia; nei luoghi corrispondenti: «Capella Maggiore», «Capella», «Secrestia», «Campanile» (1581 ca.); in alto al centro: «Pianta come di p.nte si trova la Chiesa Parochiale di S.to Pietro Cornareto a P. Nova»; nei luoghi corrispondenti: «Chiesa», «Piazza», «Corso di P. Nova»; in basso a destra «L'Ill.mo et R.mo Sig.r Card.le Borr.o visitò la p.nte Chiesa di S.to Pietro Cornareto il dì 28 Marzo 1623, et ordinò si facesse la facciata d'essa sopra la Piazza che di p.nte è per fiancho, et anco concede licenza di pigliare brazza 5 d'essa piazza per allungare la d.ta Chiesa facendo la Capella Magg.re al dritto della facciata, con due capelle» (1624; probabile mano di Francesco Maria Ricchino).
Datazione proposta: 1581 ca. - 1624.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r a
Chiesa di San Pietro con la Rete, sezione trasversale; cm 18,2 × 19,5; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, acquerello grigio (inchiostro dilavato?). Scalimetro assente.
Datazione proposta: 1623-1624.
Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r b
Chiesa di San Pietro con la Rete, sezione longitudinale; cm 22,6 × 20,7; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, scurita in modo uniforme, forse trattata, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, sezioni delle murature evidenziate da puntinato, acquerello grigio (inchiostro dilavato?); fori da punta di compasso. Scalimetro assente.
In basso al centro: «Lò Impiedi di un fianco inter.re della chiesa di S. Pietro con la rete». Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us».
Datazione proposta: 1623-1624.
Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r c
Chiesa di San Pietro con la Rete, facciata; cm 19,5 × 20,5; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta leggera, vergata, con vergelle in orizzontale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, acquerello grigio (inchiostro dilavato?). Scalimetro assente.

Sono presenti alcune quote.
In basso al centro: «Facciata [verso] la piazza».
Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus».
Datazione proposta: 1623-1624.
Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r d
Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta, rilievo dell'esistente e progetto; cm 23,8 × 26,1; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta vergata, leggera e scurita, con vergelle in verticale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno. Scalimetro assente.
Sul foglio sono presenti iscrizioni con tre tipologie di grafia: in basso al centro «Piazza inanzi la Chiesa»; a sinistra al centro «S.to Pietro [con] la rete»; nei luoghi corrispondenti: «Porta del curato», «Sagrestia», «Campanile novo», «campanile da demolirsi».
Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us».
Datazione proposta: 1623-1624.
Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r
Chiesa di San Pietro con la Rete, facciata; cm 40,8 × 26,7; foglio ritagliato e sagomato, staccato, carta vergata leggera, scura o scurita, con vergelle in orizzontale, filigrana: mano con croce astile o processionale; penna, inchiostro e acquerello bruno con ombre, costruzioni a grafite. Scalimetro «scala di brazza 10 milanesi». Sono presenti alcune quote.
In basso a destra reca la firma «Ricch.o Arch.o Reg.o fec.».
Sul *verso*: «S.to Pietro co' larete».
Datazione proposta: 1639/1641-1658.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r
Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta; cm 49,7 × 42,4; foglio staccato, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, filigrana: mano a quattro dita con trifoglio; penna, inchiostro bruno, costruzioni e schizzi a matita probabilmente tracciati a posteriori, acquerello paglierino; sono evidenti molti fori di ricalco. Scalimetro di 15 braccia. Sono presenti le quote del vano principale e quelle delle membrature murarie.
Nei luoghi corrispondenti: «Batist.o», «Capella Magg.re», «Andito», «Campanile», «Secrestia».
In basso a destra «Il Rich.o Architetto».
Sul *verso*: «Pianta della Chiesa di S.to Pietro conlarette».
Datazione proposta: 1654-1658.
Attribuzione proposta: bottega di Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 33r
Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta; cm 49,9 × 34,4; foglio incollato alla pagina del volume, carta vergata leggera, vergelle in verticale, filigrana: mano con fiore a 5 petali; penna, inchiostro bruno, costruzioni a grafite. Scalimetro muto.

Al centro in alto: «Dissegno della Parochiale di S.to Pietro Conlarete P. Nova».
Datazione proposta: 1635-1652 ca.
Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 35r
Edificio non identificato, chiesa ottagona, pianta; cm 52 × 40,7; foglio incollato in quattro punti, carta vergata, filigrana: monogramma, probabilmente quello del cartaio Giovanni Comino Cadaldini (simil Briquet 9722; vd. M. Bonomelli, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, prefazione di F. Buzzi, saggio introduttivo di M. Rodella, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2004, p. 95); penna, inchiostro bruno, acquerello paglierino, costruzioni a grafite; sono presenti molti punti da ricalco. Scalimetro di 10 braccia.
Datazione proposta: prima metà del XVII secolo.

Claudio Giorgione

LEDA IN VALTELLINA

È stato scritto molto, e di recente, sulla *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*, tenutasi presso il Palazzo dell'Arte di Milano tra il 9 maggio e il 22 ottobre del 1939[1]: esposizione di propaganda, dedicata alla consacrazione del mito di Leonardo genio precursore e universale, nata e sviluppatasi in maniera caotica, con il coordinamento scientifico di Giorgio Nicodemi[2], ma allo stesso tempo officina di museografia, sia per le autorevoli firme degli allestimenti delle diverse sezioni espositive sia per l'attenzione 'all'educazione' del pubblico attraverso un'impressionante campagna di costruzione di modelli interpretativi di macchine che accompagnavano il visitatore nella comprensione degli studi vinciani.

La mostra chiuse, con un grande successo di pubblico, quasi due mesi dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, lasciando in eredità alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano lo scomodo compito della restituzione delle opere ricevute in prestito, provenienti dall'Italia e dall'estero, con il problema della chiusura di numerose pratiche di temporanea importazione nei difficili momenti dell'inizio delle ostilità[3].

1. Per un'introduzione alla Mostra Leonardesca del 1939 e sulla costruzione del mito di Leonardo si veda *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, a cura di M. Beretta, E. Canadelli, C. Giorgione, Milano, Editrice Bibliografica, 2019. All'interno del volume, Roberto Cara approfondisce le vicende della costruzione della mostra, dei prestiti, delle controversie, grazie a numerosi riferimenti archivistici inediti (R. Cara, *"Grande regista" e "ordinato costruttore". Giuseppe Pagano e gli allestimenti della Mostra Leonardesca*, pp. 67-95). Si faccia riferimento al medesimo saggio per tutte le indicazioni bibliografiche specifiche e di contesto. Dello stesso studioso si veda anche *La Mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova, Il Rio arte, 2017. Il saggio è tratto dalla tesi di specializzazione dello stesso studioso discussa nel 2009 presso l'Università degli Studi di Milano (relatore: Giovanni Agosti). A questi due volumi si rimanda per tutta la bibliografia precedente.

2. Giorgio Nicodemi (1891-1967), soprintendente capo e poi direttore dei Musei Civici dal 1928 al 1945. Sulla sua figura, sulle controversie e la sua epurazione nel secondo dopoguerra si veda I. De Palma, *La parola all'accusato. Un nuovo punto di vista sull'epurazione di Giorgio Nicodemi dai Musei Civici di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 42 (2021), con bibliografia relativa.

3. Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici (d'ora in avanti Archivio ex SBSAE), Posizione 4 (mostre), 1/8 contiene i carteggi relativi alla chiusura di alcune pratiche di temporanea importazione e restituzione, in particolare per le opere del Louvre, del Museo Nazionale di Budapest e del Rijksmuseum di Amsterdam. Una complicazione ricorrente consisteva nel fatto che spesso le opere, nel viaggio di andata dalla loro sede di provenienza a

L'entrata in vigore delle leggi speciali di guerra e la posizione dell'Italia fascista, alleata con la Germania, nei confronti di paesi nemici come Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, fece sì che la restituzione delle opere subisse complicazioni e ritardi. In particolare, un gruppo di dipinti, disegni e sculture di prestatori privati britannici[4] fu infine posto sotto sequestro di guerra e rimase in custodia del Comune di Milano presso il Castello Sforzesco, seguendo da quel momento in poi tutte le vicende del ricovero delle opere dei Civici Musei durante la guerra: sfollate da Milano e portate in località sicure dell'Italia centrale per sfuggire ai bombardamenti, rientrarono poi in Lombardia nel contesto dei tesi rapporti tra il direttore dei Civici Musei Giorgio Nicodemi e il soprintendente alle Gallerie di Milano Guglielmo Pacchioni[5].

Di questa vicenda, rimasta sconosciuta fino a oggi e che intreccia politica, diplomazia e tutela del patrimonio, ho ricostruito le tappe attraverso le carte d'archivio, consultando e studiando un gruppo di documenti pressoché inediti, a partire dal fondamentale Archivio Musei dell'Archivio Storico Civico, integrate dai fondi dell'Archivio della Soprintendenza di Milano e dell'Archivio Centrale dello Stato[6]. Gli episodi di questa storia sono stati così messi a fuoco attraverso le voci dei protagonisti del mondo museale milanese degli anni a cavallo della seconda guerra mondiale, tra i quali si distinguono quelle di Giorgio Nicodemi, Costantino Baroni, Guglielmo Pacchioni, Fernanda Wittgens ed Ettore Modigliani, solo per citare i più importanti.

Risale all'11 marzo 1940 la prima menzione di un gruppo di opere di prestatori privati inglesi alla Mostra Leonardesca, in una lettera che Pacchioni scrisse al Ministero dell'Educazione Nazionale[7]: rispondendo alla richiesta di ragguagli in merito, confermava che le stesse erano custodite in quel momento nei locali del Medagliere del Castello Sforzesco. La stessa notizia, seguitava Pacchioni, era stata

Milano – probabilmente a causa del poco tempo a disposizione –, avevano spesso viaggiato con corriere diplomatico, esenti dunque dai controlli doganali. Oltre alle opere dei prestatori privati britannici, oggetto di questa ricerca, rimasero in Italia, durante la guerra, anche un gruppo di dipinti provenienti dal Belgio e dalla Svezia. Le pratiche per la loro restituzione, che vennero chiuse solamente nel 1948, si trovano in questa stessa cartella.

4. Per una menzione puntuale delle opere successivamente descritte si veda T. Borenius, *Leonardo da Vinci. The Exhibition at Milan*, «The Tablet. A Weekly Newspaper and Review», 173 (1939), pp. 679-680.

5. Guglielmo Pacchioni (1882-1869) assunse l'incarico di soprintendente alle Gallerie dal 1939 al 1946. Il Fondo Pacchioni, archivio personale dello studioso, si trova all'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda di Cesano Maderno.

6. Ringrazio le colleghe del Castello Sforzesco, Isabella Fiorentini, Loredana Minenna, Silvia Paoli e Francesca Tasso, per la collaborazione e i suggerimenti. Un ringraziamento a Ilaria De Palma, conservatore responsabile Unità Case Museo del Comune di Milano, per i confronti su Giorgio Nicodemi. Grazie, infine, a Maria Cristina Passoni, Pinacoteca di Brera, per l'accesso alle carte della Soprintendenza.

7. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, Divisione III 163, Guglielmo Pacchioni al Ministero dell'Educazione Nazionale, prot. 382 dell'11 marzo 1940. La minuta della stessa lettera, con le correzioni autografe di Pacchioni, si trova in Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8.

già comunicata dal professor Tancred Borenius[8], commissario della Mostra per conto dell'Inghilterra, al comitato organizzatore. Pacchioni concludeva ricordando che il comitato stesso aveva provveduto, nel dicembre 1939, a consegnare le opere all'Ambasciata britannica a Roma che si era però rifiutata di prenderle in custodia, rispedendole a Milano nel gennaio 1940.

Il 30 aprile l'Ambasciata italiana a Londra scriveva al ministro Bottai di aver informato e aggiornato i prestatori delle opere trattenute a Milano[9].

L'8 agosto 1940 l'avvocato Giuseppe Rivolta, segretario generale del Comune di Milano dal 1930 al 1946, veniva nominato, tramite decreto dell'Intendenza di Finanza, sequestratario di un gruppo di opere straniere di «Stati nemici», che non potevano fare ritorno ai loro legittimi proprietari[10]. Il 10 agosto Costantino Baroni[11], conservatore delle Raccolte d'Arte del Castello, trasmetteva a Rivolta l'elenco di un gruppo di opere straniere provenienti dalla Mostra Leonardesca temporaneamente custodite nei depositi del Medagliere, confermando indirettamente le informazioni che Pacchioni aveva già inviato al Ministero. Nella sua lettera specificava che molte risultavano già restituite, sollevando quindi la necessità di una verifica puntuale di cosa effettivamente risultava depositato a quella data[12].

Per questo motivo, il 30 agosto si svolse un importante incontro presso l'allora Direzione alle Belle Arti del Castello, alla presenza di Fernanda Wittgens[13], in rappresentanza della Soprintendenza alle Gallerie, di Caterina Santoro[14] e di Costantino

8. Tancred Borenius (1885-1948) fu storico dell'arte finlandese. Trasferitosi in Gran Bretagna, fu il primo professore di Storia dell'Arte allo University College di Londra nel 1922 e cofondatore della rivista *Apollo*.

9. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 30 aprile 1940, Ambasciata italiana a Londra al ministro Bottai.

10. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in avanti ASCMiBT), Rivolta 6. Nello stesso fondo la cartella 41 conserva tutti i documenti sulla *Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* in vario modo connessi con il Comune di Milano, spesso relativi a conti economici, problemi e controversie, data la posizione strategica di Rivolta come segretario generale del Comune. La cartella 3 contiene invece documenti sulla tutela antiaerea delle opere dei Civici Musei.

11. Costantino Baroni (1905-1956) entrò nell'organico dei Civici Musei nel 1935 come ispettore aggiunto, diventando nel 1939 conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte e infine direttore nel 1945. L'archivio personale di Costantino Baroni, custodito presso gli eredi che ho provveduto a contattare, non contiene documenti correlati alla presente ricerca. La prima relazione di Baroni su un dettagliato piano di smontaggio, ricovero e protezione delle collezioni è datata 3 luglio 1940 e si trova in ASCMiBT, Archivio Musei 200.

12. In Archivio ex SBSAE, Archivio Vecchio (d'ora in poi AV), parte I, 1/2, è conservata una copia della relazione di Baroni con le note manoscritte di Fernanda Wittgens.

13. Fernanda Wittgens (1903-1957), dopo essere entrata a Brera nel 1928 come 'avventizia', diventò ispettrice nel 1933 e nel 1940 direttrice della Pinacoteca di Brera. Si veda G. Ginex, *"Sono Fernanda Wittgens". Una vita per Brera*, Milano, Skira, 2018. Per le questioni legate alle operazioni di tutela e salvaguardia delle opere durante il periodo bellico si veda Ead., *"Fernanda Wittgens a Milano"*, in *Arte Liberata. Capolavori salvati dalla guerra. 1937-1947* (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022 – 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Milano, Electa – Roma, Scuderie del Quirinale, 2022, pp. 210-225.

14. Caterina Santoro (1899-1992) entrò nel 1922 all'Archivio Storico Civico come assistente, diventandone conservatore nel 1930. Nel 1935 venne nominata direttrice della Biblioteca Trivulziana, avendone curato l'acquisizione, e dello stesso Archivio Storico Civico, carica che rivestì fino al 1965.

Baroni dei Musei Civici e di Giuseppe Rivolta come responsabile del sequestro. Lo scopo era quello di verificare gli elenchi e la consistenza delle casse, che erano state nel frattempo spostate, depositate presso il sotterraneo nr. 18 e controllate preliminarmente. Le operazioni di disimballo vennero affidate alla Ditta Monti & Gemelli di Milano[15]. Si poté appurare che le cinque casse in custodia erano quelle con le sigle L.D.V. (Leonardo da Vinci) 266, 268, 270 e 272 e G.B.M. 1[16], secondo l'elenco già fornito a suo tempo dalla Mostra[17]. Il contenuto delle casse sequestrate venne esaminato, opera per opera, con il seguente riscontro, qui trascritto[18]:

Cassa L.D.V. 266
Bernardino Luini, Testa di angelo, proprietà A.G.B. Russell[19]
Leonardo da Vinci (attr.), Vergine col Bambino, proprietà signor Henry Harris[20]

Cassa L.D.V. 268
Leonardo da Vinci, Testa grottesca, disegno, proprietà E. Cooper[21]

15. Già incaricata dalla Mostra Leonardesca dell'imballo delle medesime opere.

16. Dai documenti non è stato possibile avere indicazioni univoche dell'acronimo di questa sigla: un'ipotesi è che si riferisca alle iniziali del prestatore dell'opera contenuta, Cecil B. Morgan, con un errore di trascrizione della prima lettera.

17. ASCMiBT, Archivio Musei 200, s.d., (su carta intestata della Mostra di Leonardo da Vinci, Comitato Esecutivo): *Copia dell'elenco di proprietà britannica concesse alla Mostra Leonardesca e giacenti presso il Castello Sforzesco*. Contiene l'elenco completo delle opere inglesi (10 casse, comprese quelle che nel frattempo erano state restituite); a seguire, in elenchi separati, le opere belghe (3 casse) e svedesi (1 cassa).

18. Attribuzioni e prestatori delle opere vengono riportati così come trascritti nell'elenco citato alla nota precedente, ma anche nel verbale del 30 agosto 1940, compilato dopo la ricognizione e contenuto in ASCMiBT, Rivolta 6. Il verbale è firmato, nell'ordine, da Caterina Santoro, Fernanda Wittgens, Costantino Baroni e Giuseppe Rivolta.

19. Nel catalogo della mostra (*Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo, Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre XVII*, Milano, Officina d'arte grafica A. Lucini e C., 1939), stampato solo a tre settimane dalla chiusura, non si menziona quest'opera. La si trova invece nella guida ufficiale illustrata (*Mostra di Leonardo da Vinci. Milano, Palazzo dell'Arte, 9 maggio - 1 ottobre XVII. Guida ufficiale*, s.l., s.e., [1939?], p. 36) indicata come esposta nella Sala del Luini, nr. 10 (allestimento dello Studio BBPR). Ridimensionato a un disegno di scuola milanese e datato all'inizio del XVI sec. in occasione dell'ultima vendita presso Christie's nel 2002 (venduto per $ 5.875), era passato già all'asta da Sotheby's nel 1955 ancora come un disegno di Luini (venduto per £ 130) e come tale lo segnala nello stesso anno Angela Ottino Della Chiesa, vd. A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1956, p. 145 nr. 16.

20. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 170. Dalla *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 32, si evince che la tavola era esposta nella Sala delle copie dei dipinti di Leonardo, nr. 21 (allestimento di Renzo Zavanella). L'attribuzione a Leonardo fu all'epoca sostenuta dallo storico dell'arte finlandese Tancred Borenius, che ebbe un ruolo chiave nell'organizzazione della mostra mediando con i prestatori britannici e riuscendo nell'impresa di ottenere ben 19 disegni dalle Raccolte Reali di Windsor. Sull'attribuzione dell'epoca si veda T. Borenius, *Leonardo's Madonna with the Children at Play*, «The Burlington Magazine», 56 (1930), pp. 142-147. Henry Harris donò il dipinto nel 1950 all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1950.166). La tavola, molto abrasa e lasciata in molti punti allo stato di preparazione, è assegnata ora più genericamente alla scuola di Leonardo da Vinci.

21. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 158. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 30, registra il disegno nel Salone d'Onore, nr. 59 (allestimento a cura di Agnolo Domenico Pica). Si trovava in compagnia di tutte le opere ritenute indubbiamente autografe di Leonardo. Non è stato possibile a oggi identificare l'opera.

Leonardo da Vinci, Testa di donna, disegno, proprietà Leicton[22]
Leonardo da Vinci, Vergine col Bambino, proprietà A.K. Pollen[23]
Anonimo artista del Quattrocento, Gruppo equestre, scultura in bronzo, proprietà A.K. Pollen[24]
Anonimo artista del Quattrocento, Statuetta in cera, proprietà A.L. Paget[25]

Cassa L.D.V. 270
Lorenzo di Credi, Testa di giovinetto, proprietà R. Ambasciata d'Italia a Londra[26]

22. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 158. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 29, registra il disegno nel Salone d'Onore, nr. 30. Nella lista del sequestro c'è un chiaro errore di trascrizione, provenendo il disegno dalla Raccolta di Mrs. Stanley Leighton. Si tratta di un disegno a sanguigna, copia di scuola milanese o fiorentina del ritratto di Isabella d'Este del Louvre, mediata probabilmente da una copia a sanguigna conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 419 E), presente anch'essa alla Leonardesca. Il disegno inglese fu donato nel 1940 da Rachel Leighton, figlia della proprietaria, al British Museum, dove è tuttora conservato (inv. 1940, 0413.59).

23. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 158. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 29, registra il disegno nel Salone d'Onore, nr. 44. Il disegno era proprietà di Arthur Hungerford Pollen (1866-1937), imprenditore e collezionista che lo aveva acquistato nel 1902 (nell'elenco per errore si riporta l'iniziale *K* invece di *H*). Fu pubblicato per la prima volta come autografo di Leonardo da Adolfo Venturi nel 1928 nel primo volume dell'Edizione Nazionale della Reale Commissione Vinciana. Il disegno fu prestato alla mostra dal figlio Arthur Joseph Lawrence, in nome del padre defunto. Prestato nuovamente nel 1950-1951 alla Royal Academy (*Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the 16th and 17th Centuries*), il disegno fu messo all'asta da Sotheby's nel 1963 e acquistato da Martin Bodmer. A sua volta la Fondazione Bodmer lo vendette nel 1999 e nel 2003 il disegno fu nuovamente esposto alla mostra tenutasi nelle due sedi di New York (*Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, Metropolitan Museum of Art, 22 January – 30 March 2003) e Parigi (*Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Musée du Louvre, 5 mai – 14 juillet 2003), come appartenente a una collezione privata di New York.

24. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 141. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 26, registra l'opera nella Sala delle Sculture, nr. 10 (allestimento a cura degli architetti Reina e Usellini). Questa voce è stata trascritta male negli elenchi del sequestro (*A.K. Pollen*, mentre dovrebbe essere *A.H. Pollen*): diversamente dall'elenco, in mostra era indicata come di Maestro lombardo del secolo XVI (?) e proveniente dalla raccolta di E.L. Paget (le iniziali del nome sono state identificate grazie alla scheda di catalogo del Museo di Cleveland dove è conservata l'opera, proveniente dalla stessa raccolta, di cui alla nota successiva). Non è stato possibile a oggi identificare l'opera.

25. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 141. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 26, registra l'opera nella Sala delle Sculture, nr. 11. L'iniziale del nome è trascritta male nell'elenco (*A.L* invece di *E.L.*). La piccola scultura in cera era assegnata in mostra a un Maestro leonardesco del XVI secolo. Nel 1963 fu venduta tramite il gallerista londinese Herbert N. Bier al Cleveland Museum of Art, dove è ora esposta (John L. Severance Fund 1963.576) con l'attribuzione a Giovan Francesco Rustici, confermata di recente anche da P.C. Marani, *A Problem of Style: Old and New Considerations on the Budapest Horse and Rider Associated with Leonardo da Vinci*, in *Leonardo Da Vinci & The Budapest Horse and Rider*, edited by Z. Kárpáti, Budapest, Museum of Fine Arts, 2018, p. 42.

26. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 200. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 28, registra l'opera nella Sala del Verrocchio, nr. 13 (allestimento a cura di G.T. Carrer). La tavola è da identificarsi nel *Ritratto di giovane* della Galleria Sabauda, inv. 188, parte della donazione dell'imprenditore e collezionista Riccardo Gualino. Si veda *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore* (Torino, Musei Reali, Sale Chiablese, 7 giugno – 3 novembre 2019), a cura di A.M. Bava, G. Bertolino, Torino, Allemandi, 2019. Il ritratto è ora nuovamente esposto presso i Musei Reali, all'interno del percorso dedicato alla Collezione Gualino inaugurato nel novembre 2022 al secondo piano della Galleria Sabauda.

Leonardo da Vinci, Vergine col Bambino, proprietà del Duca di Buccleuch[27]
Cesare da Sesto, Fanciullo col cane, proprietà del signor Colnaghi[28]

Cassa L.D.V. 272
Giovanni Antonio Boltraffio, Ritratto di Gerolamo Casio, proprietà del Duca di Devonshire (Fig. 1)[29]
Leonardo da Vinci, Disegno per Leda, proprietà del Duca di Devonshire[30]

Cassa G.B.M. 1
Scuola leonardesca, Madonna col Bambino, proprietà Cecil B. Morgan[31]

Si confermò il «perfetto stato di conservazione» delle opere e si risolsero le discordanze con gli elenchi forniti. Quattro casse (L.D.V. 267, 271, 275 e 294) risultavano infatti già rispedite in Gran Bretagna e furono quindi defalcate dall'elenco del sequestro, così come una serie di calchi in gesso di opere di musei inglesi e francesi realizzate su commissione della Mostra Leonardesca che a tutti gli effetti potevano essere considerati di proprietà della mostra stessa e quindi non pertinenti al sequestro[32]. Fernanda Wittgens suggerì inoltre di dissequestrare il Lorenzo di Credi della Collezione Gualino, in deposito presso l'Ambasciata italiana a Londra, da considerarsi a tutti gli effetti di proprietà italiana.

Gli esiti di questo sopralluogo e gli atti del sequestro vennero resi pubblici in un articolo apparso sul *Corriere della Sera* del giorno successivo, intitolato *Sequestro di opere d'arte di proprietà inglese*[33]. La fuga di notizie di carattere così riserva-

27. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 170. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 29, registra il dipinto nel Salone d'Onore, nr. 7. La *Madonna dei Fusi*, variamente considerata autografo di Leonardo, è ancora oggi proprietà del The Buccleuch Living Heritage Trust, che ha depositato la tavola presso la National Gallery of Scotland (NGL 002.08).

28. Non c'è menzione dell'opera nel catalogo, mentre la *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 29, registra il disegno nel Salone d'Onore, nr. 54, anche se con una discrepanza di soggetto (*Bambino con l'agnello*). Da una prima ricerca presso gli archivi Colnaghi di Waddesdon Manor non sono emersi elementi utili per identificare l'opera.

29. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 189, tav. 115. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 34, registra il dipinto nella Sala della Scuola di Leonardo (registrandola erroneamente come *Ritratto di giovinetta*), nr. 20 (allestimento a cura dello Studio BBPR). Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di Gerolamo Casio*, olio su tavola, 1495-1500, Trustees of the Chatsworth Settlement, Devonshire Collection, Chatsworth, inv. 793.

30. *Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo*, cit. n. 19, p. 157. La *Guida Ufficiale*, cit. n. 19, p. 29, registra il dipinto nel Salone d'Onore, nr. 32. Leonardo da Vinci, *Leda e il cigno*, inchiostro su carta, 1504-1505, Trustees of the Chatsworth Settlement, Devonshire Collection, Chatsworth, inv. 717.

31. Non è stato possibile a oggi identificare il dipinto, che non appare né nel *Catalogo* né nella *Guida Ufficiale*.

32. Questi calchi in gesso risultavano in quel momento depositati presso la Ponticella di Ludovico il Moro, ma nei documenti successivi non vengono più menzionati e se ne perdono le tracce.

33. *Corriere della Sera*, edizione pomeridiana del 31/08/1940: «Dietro ordine prefettizio, nel pomeriggio di ieri si è eseguito in Castello il regolare sequestro di varie opere d'arte, di proprietà britannica, che erano qui rimaste dopo aver figurato alla Mostra leonardesca tenutasi lo scorso anno nel Palazzo dell'Arte al Parco. Sequestratario è stato nominato il Segretario generale del Comune, il quale in pre-

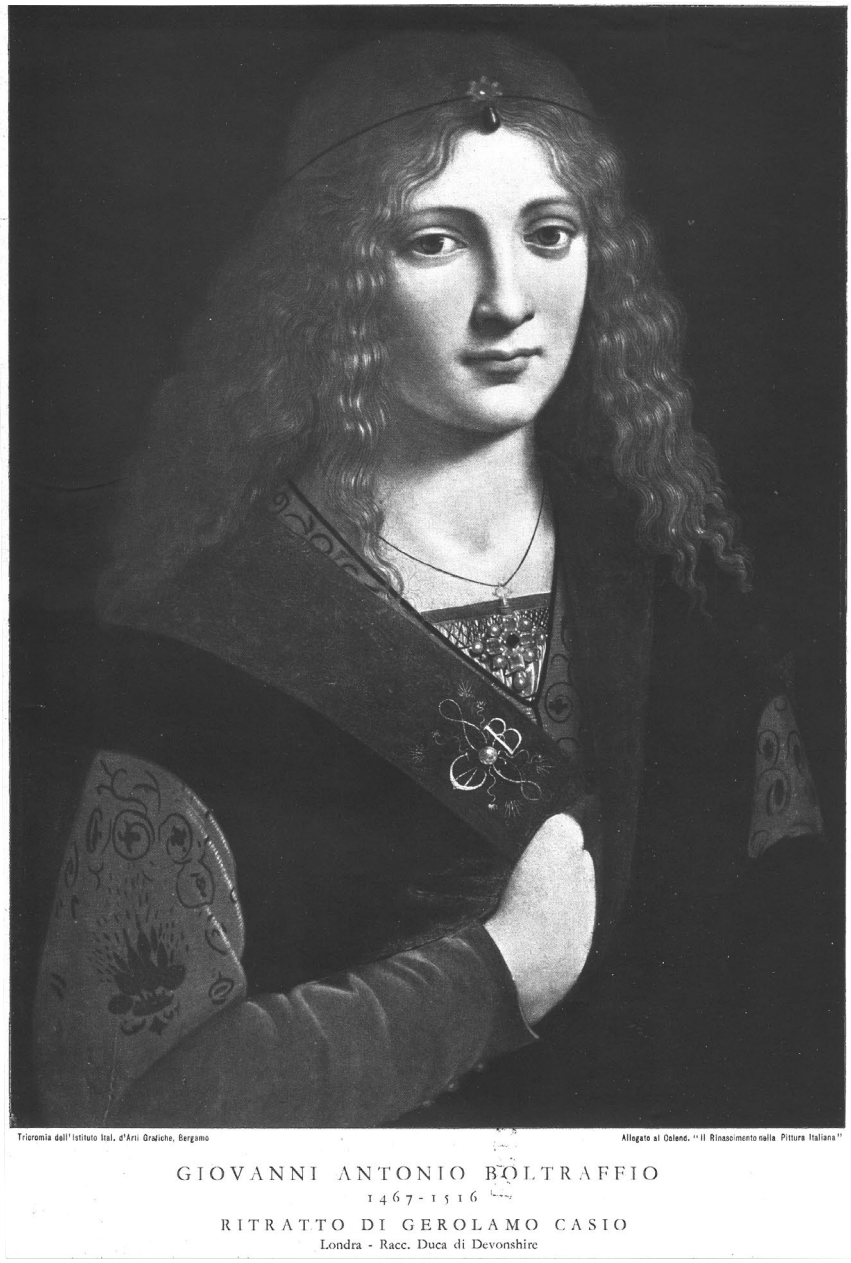


Fig. 1 - Giovanni Antonio Boltraffio, *Ritratto di Gerolamo Casio*
(Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire).
Fotografo non identificato, positivo fotomeccanico, sec. XX prima metà.
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Iconografica, inv. RI 11225.

to allarmò Marino Lazzari[34], direttore generale per le Antichità e Belle Arti, che il 2 settembre telegrafava alla Soprintendenza alle Gallerie con una chiara indicazione: «Riferimento notizie pubblicate giornale sabato sequestro opere leonardesche proprietà inglese avverto aver invitato prefetto affinché revochi sequestro et opere stesse siano conservate a disposizione Ambasciata Stati Uniti»[35]. Anche la Wittgens ebbe a lamentarsi di questa fuga di notizie rispondendo il giorno stesso a Lazzari: «Di questa verifica che era un atto interno e preliminare non si sa come è stata data pare per indiscrezione di qualche funzionario del Comune presso il Castello Sforzesco notizia al Corriere della Sera ed è uscito l'articolo pieno di dati errati e assai inopportuno, sul giornale di sabato scorso»[36]. Il Ministero manifestava dunque la sua contrarietà e opposizione al provvedimento di sequestro, non ritenendolo uno strumento idoneo alla tutela delle opere, e anche la Soprintendenza, inizialmente non contraria, sembrava ora allinearsi su questa posizione. La soluzione indicata era quella di dissequestrare le opere e consegnarle all'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma che, in quanto rappresentante di paese neutrale non entrato ancora in guerra, stava curando gli interessi britannici in Italia. Il 24 settembre Lazzari autorizzava Pacchioni a coordinare le operazioni di consegna delle opere e due giorni dopo il soprintendente scriveva a Rivolta comunicando a sua volta le decisioni[37]. Lazzari autorizzava inoltre il prelievo del ritratto di Lorenzo di Credi pregando Pacchioni di conservarlo tra le opere della Pinacoteca di Brera[38]. Alla fine, nonostante le precise indicazioni, si trovò una

senza dei rappresentanti della Sovrintendenza delle Gallerie e di funzionari del Castello Sforzesco, ha proceduto alla ricognizione delle opere colpite dal provvedimento del governo. Esse sono tredici, naturalmente tutte di mano italiana e tutte d'altissimo pregio. All'infuori di un bronzeo gruppo equestre e di una statuetta di cera, quello e questa del Quattrocento, si tratta di dipinti e disegni. Fra i primi figurano una Vergine col Bambino, di Leonardo, e un'altra a lui attribuita, il bellissimo ritratto di Gerolamo Casio, del Boltraffio, una Vergine col Bambino, di Piero di Cosimo, una Testa di Giovinetto, di Lorenzo di Credi, una Vergine con Bambino, di Bernardino Luini, e un'altra di scuola leonardesca. Fra i disegni se ne contano sei di Leonardo, uno del Luini e uno di Cesare da Sesto. Alla mostra, come si ricorderà, furono presentati anche parecchi disegni del Vinci portati dal dott. Tancredi Borenius e appartenenti alla Reale Galleria di Windsor. Concessi per un breve periodo, essi tornarono in Inghilterra, mentre le altre opere restarono a Milano. Chiusa la mostra, intervenne un lungo carteggio per chiarire a chi e come queste altre dovessero essere spedite, giacché frattanto era scoppiata la guerra tra la Germania e l'Inghilterra e la Francia. Non venendosi a capo di nulla, esse furono spedite a Roma all'Ambasciata britannica, che però le rispedì a Milano, dove adesso le ha definitivamente fermate il sequestro. Dal salone del Medagliere, ov'erano custodite, sono passate ieri in un sotterraneo, chiuse in apposite casse. Queste son cinque, e altre cinque contengono opere di proprietà belga e svedese pur rimaste tra noi dopo la stessa Mostra Leonardesca».

34. Marino Lazzari (1883-1975), letterato e stretto collaboratore del ministro Giuseppe Bottai, fu nominato direttore generale per le Antichità e Belle Arti nel 1938, incarico che mantenne fino al 1943.

35. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 2 settembre 1940, telegramma di Marino Lazzari alla Soprintendenza alle Gallerie.

36. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 2 settembre 1940, Fernanda Wittgens a Marino Lazzari, con elenco manoscritto delle opere.

37. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 24 settembre 1940, Marino Lazzari a Guglielmo Pacchioni, e 26 settembre 1940, Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta.

38. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 10 ottobre 1940, Marino Lazzari a Guglielmo Pacchioni,

soluzione di compromesso e le opere inglesi rimasero a Milano, tanto che il 29 ottobre Edward L. Reed, dell'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma, scriveva a Rivolta ringraziandolo della custodia delle opere e confermando che anche il Governo inglese concordava con la restituzione al termine delle ostilità[39]. Regolari comunicazioni di Rivolta all'Intendenza di Finanza documentano la cura e la custodia delle opere nei mesi successivi[40].

Nell'Archivio Musei del Castello ho potuto rintracciare un quaderno, inedito, con la pianta del sotterraneo 18 (Fig. 2), deposito situato nel corpo della Rocchetta. Il documento contiene l'elenco delle opere depositate (Fig. 3), tra cui figurano le nostre casse con i loro numeri identificativi e le opere contenute[41]. I depositi allestiti in funzione di protezione antiaerea furono oggetto di una campagna fotografica realizzata dall'Agenzia Argo, presumibilmente nell'agosto del 1940: un'immagine (Fig. 4), pubblicata su *Milano. Rivista mensile del Comune*, mostra una sala di deposito con un bancale sormontato da cinque casse, tre delle quali con le sigle L.D.V. 266, 268 e 270[42]. Grazie a una verifica diretta nei sotterranei del Castello ho potuto con sicurezza identificare il 'sotterraneo 18' con lo spazio situato sotto la Sala del Tesoro nel cortile della Rocchetta, ancora oggi adibito a deposito.

L'anno successivo, il 15 dicembre 1941, venne effettuato un nuovo controllo delle casse alla presenza di Gian Alberto Dell'Acqua[43], Costantino Baroni e Francesco Noè[44]. Delle opere contenute nelle casse L.D.V. 266, 270 e 272 fu «riscontrato lo stato di perfetta conservazione sia per quanto riguarda l'umidità, sia per quanto ha rapporto con l'incolumità delle opere esaminate». Dalla cassa 270 venne finalmente rimosso il dipinto di Lorenzo di Credi[45].

comunicazione trasmessa lo stesso giorno da Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta. Il carteggio prosegue nello stesso fascicolo il 14 ottobre 1940, Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta (conferma la rimozione del dipinto di Lorenzo di Credi dalle opere sequestrate) e si conclude con il 25 ottobre 1940, Marino Lazzari a Guglielmo Pacchioni (autorizzazione al ritiro del dipinto).

39. Comunicazione già anticipata a Pacchioni il 15 ottobre 1940 (Archivio ex SBSAE, Posizione 4 [mostre], 1/8).

40. ASCMiBT, Rivolta 6, 26 febbraio, 6 marzo (con indicazione dei valori di stima) e 19 novembre 1941, 26 marzo 1942, Giuseppe Rivolta a Intendenza di Finanza.

41. ASCMiBT, Archivio Musei 196: *Musei d'arte. Deposito di protezione antiaerea. Sotterraneo n. 18. Materiale depositato. 1940 XVIII*.

42. L. Venturini, *Come è stato curato il patrimonio artistico della nostra Milano in occasione della guerra*, «Milano. Rivista mensile del Comune», 57 (settembre-ottobre 1940), pp. 46-48. Nell'articolo è pubblicata la fotografia che raffigura il magazzino sotterraneo 18 dove si distinguono chiaramente le casse L.D.V. 266, 268 e 270. Un'altra fotografia in controcampo dello stesso sotteraneo, in cui si riconosce chiaramente l'igrometro segnalato nelle piante, è conservata presso il Civico Archivio Fotografico al Castello Sforzesco, Allestimenti Museali Milano (AM 297/1). Sui depositi del Castello Sforzesco si veda S. Boglino, *I depositi dei Civici Musei d'Arte di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 34 (2011), pp. 131-157.

43. Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004), ispettore dal 1935, fu soprintendente alle Gallerie di Milano dal 1957 al 1973.

44. Capo servizio dell'Ufficio amministrativo economale dei Civici Musei.

45. ASCMiBT, Rivolta 6, 15 dicembre 1941. Nel verbale non vengono citate le altre due casse del sequestro, la L.D.V. 268 e la G.B.M. 1.

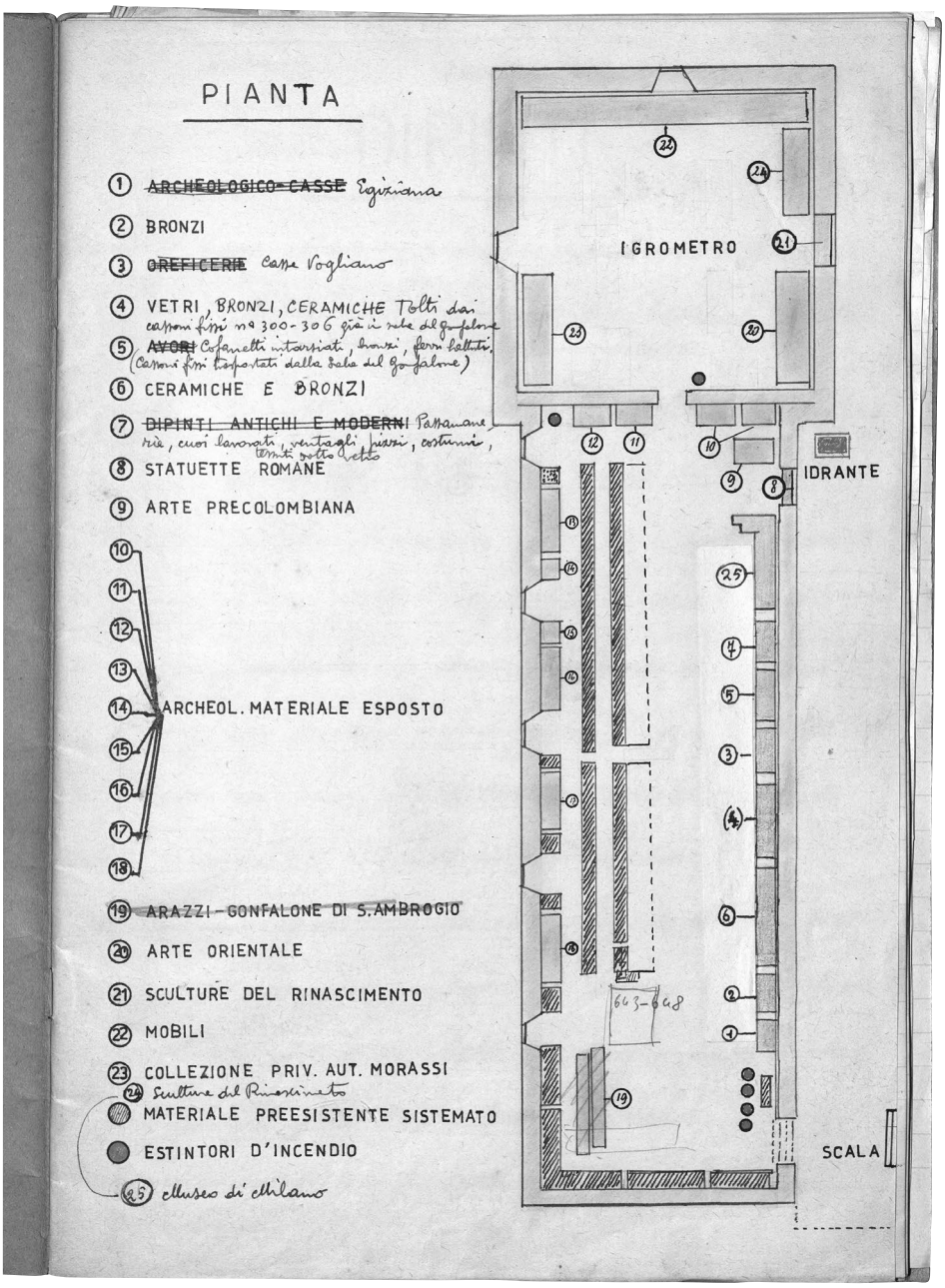


FIG. 2 - *Musei d'arte. Deposito di protezione antiaerea. Sotterraneo n. 18. Materiale depositato. 1940 XVIII.* Pianta in apertura dell'elenco delle opere depositate.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Musei 196.

35

SEQUESTRO

di beni appartenenti ai sudditi nemici

Cassa L.D.V. 270 - Testa di giovinetto di Lorenzo di Credi
Vergine col Bambino di Leonardo
Cesare da Sesto: Fanciullo col cane

Cassa L.D.V. 266 Bernardino Luini: Testa di Angelo
Leonardo (attr.) La Vergine col Bambino

Cassa L.D.V. 268 Leonardo: Testa grottesca
Leonardo: Testa di donna
Leonardo: Vergine col Bambino
Art. 400': Gruppo equestre in bronzo
Statuetta in cera

Cassa L.D.V. 272 Boltraffio: Ritratto di Gerol. Casio
Leonardo: Disegno per la Leda

Cassa G.B.M.-1º Scuola Leonardesca - Madonna col Bambino.

Cassa F.E. 492 F. Napolitano: Madonna col Bambino

Cassa 1-1 Scuola Leonardesca: Madonna delle Ciliege.

Cassa 1-2 Domenico Puligo: La Leda

FIG. 3 - *Musei d'arte. Deposito di protezione antiaerea. Sotterraneo n. 18. Materiale depositato. 1940 XVIII. Sequestro di beni appartenenti ai sudditi nemici*, p. 35 (con elenco delle opere). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Musei 196.

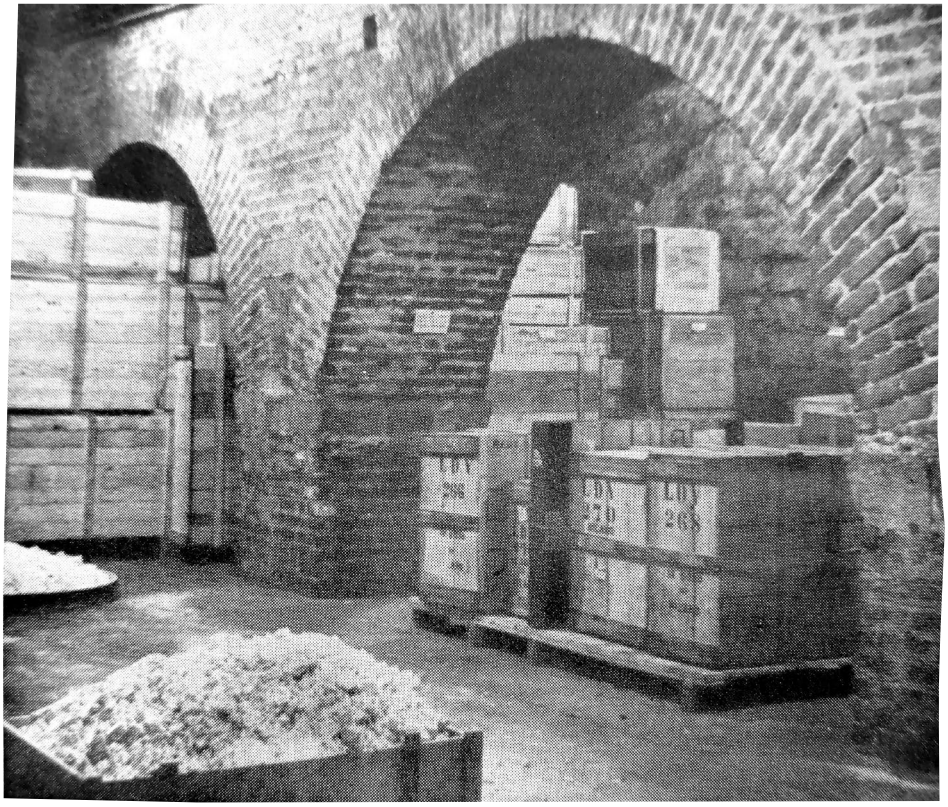


FIG. 4 - Agenzia Fotografica Argo, Sotterraneo 18 con le casse della Mostra Leonardesca, «Milano. Rivista mensile del Comune», 57 (settembre-ottobre 1940), pp. 46-48, p. 47.

Le opere inglesi non vengono più menzionate esplicitamente fino al 7 marzo 1943, quando la loro sorte inizia a intrecciarsi con le operazioni di tutela antiaerea delle raccolte d'arte dei musei milanesi che si resero necessarie con l'inasprimento del conflitto e i primi bombardamenti sulla città[46]. In quella data Pacchioni scriveva:

> questa Sovrintendenza ritiene che oltre le opere d'arte di proprietà dei Civici Musei di cui si è concordato verbalmente il ritiro in un ricovero statale ai fini della tutela antiaerea, sia necessario porre in salvo anche le casse contenenti dipinti già esposti alla Mostra Leonardesca.

Ne ordinava quindi la preparazione delle casse per la spedizione in Italia centrale programmata per il giorno successivo[47].

Il 6 aprile Nicodemi informò Rivolta di aver provveduto, come da richiesta della Soprintendenza, alla spedizione in Umbria – presso la Villa Corniolo[48] dei marchesi Viti di Porano, nei dintorni di Orvieto –, insieme ad altre opere dei Musei Civici[49], anche delle casse dei prestiti inglesi e di questo chiedeva il benestare. Alle proteste di Rivolta, che lamentava di non essere stato né informato né coinvolto nella decisione, rispose Pacchioni il 15 aprile, confermandogli il trasferimento delle casse, in via provvisoria, a Porano, aggiungendo:

> ho però in pari tempo informato il Ministero dell'Educazione perché si provveda al più presto possibile a ricoverare queste casse, dato il loro particolare carattere di cosa in deposito fiduciario, in un luogo che abbia veste giuridica, statale. La responsabilità della custodia, pur rimanendo immutata la Vostra qualità di sequestratario, viene pertanto temporaneamente assunta dal Ministero della Educazione e da questa Sovrintendenza[50].

Col proseguire delle vicende belliche, l'armistizio dell'8 settembre, la costituzione della Repubblica Sociale Italiana e l'avanzata delle truppe anglo-americane verso il centro Italia, il Comune di Milano aveva manifestato la volontà di ritirare le proprie opere, comprese quelle del sequestro inglese, dai depositi dell'Italia centrale[51] per riportarle in Lombardia, principalmente nel Sanatorio di Sondalo

46. Sulle vicende delle operazioni di tutela antiaerea dei Musei Civici si veda C. Salsi, *La salvaguardia del patrimonio artistico dei Musei Civici di Milano durante la seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e secondo conflitto mondiale*, Milano, Electa, 2009, pp. 114-121.

47. ASCMiBT, Rivolta 6, 7 marzo 1943, Guglielmo Pacchioni alla Direzione dei Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco.

48. Villa Paolina, 'Il Corniolo', a Porano, in Umbria, è oggi proprietà della Provincia di Terni.

49. ASCMiBT, Rivolta 6, 6 aprile 1943, Giorgio Nicodemi a Giuseppe Rivolta.

50. ASCMiBT, Rivolta 6, 15 aprile 1943, Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta. Lo stesso documento si trova anche in Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8.

51. Oltre che a Porano, le opere dei Civici Musei erano state ricoverate nel Palazzo dei Principi di

in Valtellina, già usato come ricovero di beni artistici, e sul lago di Como[52]. Con questa decisione si scontrò così con Pacchioni, che aspettava il necessario nulla osta del Ministero, consegnatario delle opere. Un gruppo serrato di lettere tra Nicodemi, Rivolta e Pacchioni documenta lo scontro tra direttore e soprintendente su ruoli, autonomie e comando delle operazioni[53]; corrispondenza che coinvolse non solo la Segreteria Generale del Comune di Milano, ma anche il podestà[54] appena entrato in carica, Piero Parini, e il console tedesco a Milano, generale Gustav Adolf von Halem, a cui Nicodemi si rivolse per ottenere tutte le autorizzazioni a effettuare i trasporti con un gruppo di 'filocarri' dell'ATM[55].

Nel frattempo, il 17 ottobre, due mesi dopo i bombardamenti su Milano[56], Rivolta aveva comunicato alla Prefettura di Milano (che aveva chiesto delucidazioni in merito) lo stato delle opere sequestrate, il loro precedente trasferimento e l'effettiva presa in carico da parte dello Stato[57]. Da questa momento, le casse della Leonardesca, senza essere oggetto di corrispondenza dedicata, seguirono i successivi spostamenti del patrimonio dei Musei Civici, continuando a essere registrate con i loro numeri identificativi.

Finalmente, l'8 novembre, messi da parte i contrasti e ottenuti tutti i permessi, partirono da Milano Nicodemi, Pacchioni, Noè, due autotreni dell'ATM con quattro autisti e due carabinieri di scorta e arrivarono in Umbria due giorni

Carpegna (nell'Alto Montefeltro, a 40 km da Urbino), a Villa Marini-Clarelli di Montefreddo, nei pressi di Perugia, e ad Assisi, nonché presso il caveau sotterraneo della nuova sede della Cariplo di via Verdi a Milano. Successivamente alcune furono ricoverate presso il Castello di Sant'Angelo Lodigiano e il Castello di Belgioioso.

52. A Nesso e a Tremezzo, presso Villa Carlotta.

53. ASCMiBT, Rivolta 3, 17 ottobre 1943, Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta; 18 ottobre 1943, Guglielmo Pacchioni a Giorgio Nicodemi: «Caro Nicodemi, debbo proprio convincermi che la lingua italiana, specialmente la lingua italiana parlata, è davvero difficile e si presta facilissimamente al non intendersi. È per questo che ho voluto tante volte ricorrere allo scritto sebbene questa forma di rapporto tra due funzionari amici che risiedono nella stessa città non sia né la più cordiale né la più rapida»; 20 ottobre 1943, Guglielmo Pacchioni a Giuseppe Rivolta: «Ho motivo di ritenere che il Direttore dei Musei Civici riferendo alle autorità effettivamente responsabili della Amministrazione Comunale di Milano i vari colloqui avuti con me circa la sua richiesta di riportare in Lombardia le cose di cultura e d'arte che furono a suo tempo, per ragioni di tutela aerea, assunte dal competente ministero, sia stato in qualche punto inesatto o, ciò che importa, abbia taciuto alcune circostanze essenziali venendo così a falsare radicalmente il risultato di quei colloqui»; 21 ottobre 1943, Giorgio Nicodemi a Giuseppe Rivolta, chiarendo la sua posizione: «Sembra che la responsabilità del Sovrintendente debba in ogni caso apparire ben chiara, anche per mettere il Comune nelle condizioni di dimostrare che ha fatto quanto gli era possibile per sottrarre da presumibili danni le sue opere d'arte, abbandonate con un atto d'imperio».

54. ASCMiBT, Rivolta 3, 25 ottobre 1943, il podestà Piero Parini a Marino Lazzari, direttore generale per le Antichità e Belle Arti: sollecita il nulla osta al trasferimento delle opere dei Musei Civici.

55. ASCMiBT, Rivolta 3, 21 ottobre 1943, Giorgio Nicodemi a Giuseppe Rivolta.

56. I maggiori bombardamenti su Milano si concentrarono tra il 13 e il 16 agosto 1943. Si veda a tal proposito *Bombe sulla città. Milano in guerra 1942-1944* (Milano, Rotonda della Besana, 21 febbraio – 9 maggio 2004), a cura di R. Auletta Marrucci *et al.*, Milano, Skira, 2004.

57. ASCMiBT, Rivolta 6, 17 ottobre 1943, Giuseppe Rivolta alla Prefettura di Milano.

dopo[58]. Villa Corniolo era stata nel frattempo occupata da truppe tedesche e le operazioni di carico furono rese complesse anche dalla pessima condizione delle strade e dalla distruzione di alcuni ponti[59]. Vale la pena riportare le considerazioni di Nicodemi a margine di questa rischiosa operazione di recupero, indicazioni di metodo a difesa della scelta di spostare il patrimonio dei Musei Civici a Sondalo:

> I pericoli ai quali possono essere sottoposte le opere d'arte sono molti e di varia natura: a quelli delle distruzioni per offese belliche, che sono sempre totali sulla linea del fuoco, vanno aggiunti quelli che possono essere fatti per incoscienza di soldatesche, per furti, per dispersioni. Per la conservazione del materiale il danno minore è quello che può esser corso da asportazioni fatte regolarmente con verbali di consegna, con elenchi, con l'indicazione delle località in cui possono essere allontanate le diverse opere. Al sottoscritto è sempre sembrata inutile cecità quella di recare in nascondigli, che non potranno essere mai abbastanza segreti, i materiali che abbisognano continuamente di revisioni, di particolari cure per assicurare la retta conservazione, ed ha ammirato la soluzione presa dal Governo Olandese, il quale ricavò sotto alcune dune ricoveri blindati con gli accorgimenti migliori, segnalati alle potenze belligeranti, ordinati e disposti nel modo scientificamente migliore. Il sottoscritto non ha esitato a proporre all'Amministrazione questo suo punto di vista, ed ha, in conformità, provveduto a depositi rispondenti alle condizioni di protezione migliore. Per un malinteso, il sottoscritto non ha potuto conferire in proposito con l'esperto dello Stato T. De Marinis[60], che avevo cercato di vedere, per un'eventuale azione di protezione diplomatica. Si riserva, nell'andata a Carpegna, di conferire con lui e di sentire il suo avviso per eventuali proposte circa la situazione che potrebbe essere determinata per gli edifici sanatoriali di Sondalo, in vista di quanto è richiesto dai superiori interessi culturali e storici di Milano[61].

Le operazioni di trasporto delle opere dall'Italia centrale a Sondalo sono attestate anche dai rendiconti delle spese che Nicodemi e Noè presentarono alla Segreteria Generale, che già il 17 agosto 1943, all'indomani del tragico bombardamento sul Castello, aveva istituito un fondo speciale per il ricovero e lo sfollamento dei materiali artistici e bibliografici di 40.000 lire, reintegrato di volta in

58. ASCMiBT, Rivolta 3, 20 novembre 1943, relazione «riservatissima» di Giorgio Nicodemi. Descrive le operazioni dalla partenza da Milano, con gli autotreni vuoti fino all'arrivo nelle diverse destinazioni in Italia centrale (Villa Corniolo, Carpegna, Montefreddo), proseguendo con la descrizione del difficoltoso recupero delle opere e della verifica dello stato di conservazione.

59. ASCMiBT, Rivolta 3, 20 novembre 1943, relazione «riservatissima» di Giorgio Nicodemi. Tra le difficoltà incontrate, Nicodemi cita le grandi casse contenenti *L'Angelo della vita* e *Due Madri* di Segantini e il Coretto di Torchiara, che dovettero inizialmente essere movimentate da un carro tirato da buoi per raggiungere gli autotreni.

60. Tammaro De Marinis (1878-1969) è stato bibliofilo e antiquario. Aveva collaborato alla Mostra Leonardesca curando la Sala della Biblioteca di Leonardo.

61. ASCMiBT, Rivolta 3, 20 novembre 1943, relazione «riservatissima» di Giorgio Nicodemi.

volta dopo ogni nota spese, per un totale di 26 rendiconti dal 27 ottobre 1943 all'8 settembre 1945. Il trasporto da Villa Corniolo di Porano (Orvieto) a Sondalo con le casse dei Musei Civici e della Mostra Leonardesca venne effettuato dal 28 novembre al 1° dicembre 1943[62]. Una parte dei beni del Comune di Milano rimase in Umbria, tornando in Lombardia solo alla fine dell'aprile 1944[63].

Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo, in Valtellina, per la cura della tubercolosi, era stato costruito tra il 1932 e il 1939 a cura e spese dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale, ma nel 1940 non era ancora entrato in funzione. Il Comune prese in affitto due padiglioni, il 6 e il 7, per il ricovero delle opere[64], cominciando a depositare beni almeno dall'agosto 1943[65]. Le cinque casse sequestrate della Leonardesca vennero ricoverate al III piano seminterrato, più precisamente nella camera mortuaria, o «morgue», come evidenziato nella pianta (Fig. 5) e nell'elenco allegato, con l'indicazione «Raccolta Vinciana (sequestri)»[66]. Nei mesi successivi non mancarono contrasti e discussioni tra Nicodemi e Pacchioni sui contratti d'affitto[67] e sulle responsabilità della custodia, dei controlli e delle verifiche, tra preoccupazioni del soprintendente alle Gallerie sul sovraccarico dei padiglioni e smentite da parte del direttore dei musei. Il bombardamento della chiesa degli Eremitani a Padova l'11 marzo 1944 e la perdita degli affreschi di Mantegna mostrarono ulteriormente la fragilità del patrimonio artistico, a rischio costante di distruzione[68].

62. ASCMiBT, Archivio Musei 197, 16 dicembre 1943: *Dimostrazione delle spese del fondo a render conto messo a disposizione dei Civici Musei d'Arte ecc. per lo sfollamento di materiali artistici e bibliografici*.

63. ASCMiBT, Archivio Musei 198, 25 aprile 1944, Guglielmo Pacchioni al podestà di Milano: *Ritiro delle opere d'arte lombarde rimaste nei ricoveri umbri*. Mentre i beni del Comune di Milano tornarono in Lombardia i giorni seguenti, quelli di altri musei lombardi, come l'Accademia Carrara di Bergamo, furono trasferiti ad Assisi.

64. Sul Villaggio Sanatoriale di Sondalo e il suo ruolo durante la guerra si veda C. Ghibaudi, *La salvaguardia delle opere d'arte lombarde a Sondalo in Valtellina: 1943-1945*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 62 (2009), pp. 269-295.

65. ASCMiBT, Archivio Musei 198, 24 agosto 1943, Costantino Baroni a Giorgio Nicodemi: *Viaggio a Sondalo per il ricovero di opere d'arte dei Civici Musei*. Baroni confermava le buone condizioni dei locali, già occupati nel lato a mezzogiorno per tre piani dalle opere dei Musei Civici. Negli stessi edifici erano ricoverati inoltre i beni di Palazzo Reale, del Museo della Scala, del Museo Poldi Pezzoli e dei privati inizialmente depositati presso il Castello.

66. ASCMiBT, Archivio Musei 198, s.d., *Padiglione 6. Piano III seminterrato, stanza morgue*. Le casse LDV 266, 268 e 270 continuano a essere registrate con il numero originale (ma l'acronimo questa volta non è puntato, probabilmente per comodità), mentre le altre due sono registrate con un semplice «s.n.».

67. I padiglioni furono al principio occupati senza un regolare contratto di affitto, a causa della promiscuità dei beni depositati dall'estate del 1943, sotto tutela in parte del Comune di Milano e in parte della Soprintendenza alle Gallerie.

68. ASCMiBT, Archivio Musei 198, 23 marzo 1944, Guglielmo Pacchioni al podestà di Milano: *Ricoveri Umbri e Marchigiani di opere d'arte provenienti dalla Lombardia*. Si tratta di una interessante relazione che esprime il punto di vista di Pacchioni sulle operazioni di trasferimento del patrimonio artistico milanese dall'Umbria alla Lombardia nel novembre-dicembre 1943. A sottolineare il costante stato di pericolo a cui erano sottoposti i beni era il rammarico per la distruzione degli affreschi di Padova: «[…] La distruzione degli affreschi di Padova, che sono forse la perdita più grave che da secoli abbia subito l'arte italiana, mi ha abbattuto come appena potrebbe la morte di un congiunto carissimo e mi

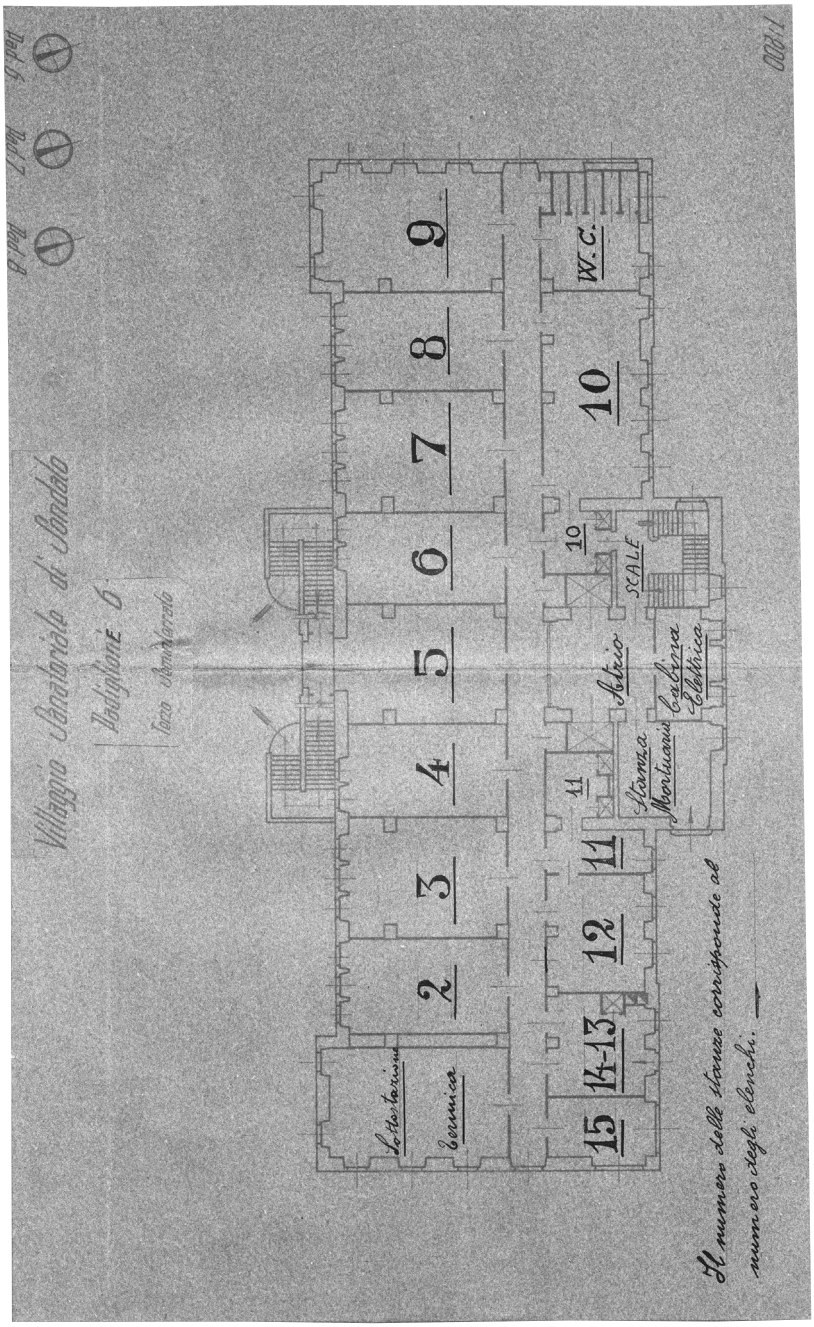


FIG. 5 - *Villaggio Sanatoriale di Sondalo. Padiglione 6. Terzo seminterrato*. Pianta (1943). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Musei 198.

Le casse della Leonardesca rientrarono al Castello il 24 giugno 1944, a guerra in corso, insieme ad altre diciannove dei Musei del Castello e a una della Galleria d'Arte Moderna[69]. Il rientro della maggior parte delle opere dei Civici Musei sarebbe però avvenuto a guerra terminata, con il primo viaggio effettuato tra il 9 e il 13 giugno 1945. Questa inspiegabile scelta di un ritorno anticipato fece sì che le opere inglesi rimanessero al Castello (gravemente danneggiato dai bombardamenti) durante gli ultimi mesi di guerra. Le carte tacciono su questo periodo e dobbiamo aspettare le settimane successive alla Liberazione e alla fine della guerra per trovarle di nuovo menzionate. Il 4 giugno 1945 Costantino Baroni, direttore *ad interim* dei Musei d'Arte dopo l'epurazione di Nicodemi, scrisse al tenente Perry Blythe Cott, direttore per le Belle Arti presso l'A.M.G. (Allied Military Government), elencando tutte le dodici opere di proprietà britannica ancora in custodia al Castello e concludendo: «Spero con questi chiarimenti di avere sufficientemente sbrogliato l'intricata matassa di codeste disgraziate opere d'arte alle quali Lei si è voluta interessare»[70]. Nonostante ciò, nessun provvedimento per la restituzione fu preso in quel momento, tanto che il 26 luglio Ranuccio Bianchi Bandinelli, dal 1944 direttore generale per le Antichità e Belle Arti, scriveva a Pacchioni riferendo che «il curatore della Collezione del duca di Devonshire si è rivolto alla Rappresentanza Italiana a Londra per avere notizie di due opere d'arte che il Duca stesso aveva inviato nel 1939 alla Mostra Leonardesca» e ordinando «di svolgere accurate indagini». Il successivo 3 settembre Pacchioni diligentemente confermò la presenza di tutte le opere inglesi al Castello, omettendo di registrare il disegno Colnaghi di Cesare da Sesto, per l'assenza del quale la Direzione chiese ulteriori chiarimenti il 21 novembre[71].

La presenza delle opere inglesi al Castello, a fine ostilità, era diventata ormai causa di imbarazzo diplomatico, ma è evidente la reticenza da parte della Direzione Generale a prendersi carico delle operazioni di restituzione. Solo il 13 luglio 1946 a Ettore Modigliani[72], da poco reintegrato a Milano nella carica di

sono doluto e mi dolgo che il dolore provato dagli italiani e la protesta e il proposito di impedire che altri simili lutti si abbiano a verificare siano stati minori di quanto l'entità della perdita richiedeva».

69. ASCMiBT, Archivio Musei 198, 24 giugno 1944: *Sondalo. Elenco delle casse da riportare in Castello (Arrivate il 24 giugno 1944).* I padiglioni del sanatorio vennero completamente liberati dalle opere dei Civici Musei e restituiti pienamente all'Istituto Nazionale Previdenza Sociale l'8 ottobre 1946.

70. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 4 giugno 1945, Costantino Baroni al Ten. Perry B. Cott (si tratta della copia trasmessa alla Soprintendenza alle Gallerie). Perry Blythe Cott (1909-1998), storico dell'arte e direttore del Worcester Art Museum, prestò servizio nella U.S. Naval Reserve dal 1942 al 1946 e fece parte del gruppo dei Monuments Men. Tornato negli Stati Uniti nel 1949 entrò alla National Gallery di Washington diventandone *chief curator*. Ebbe un ruolo fondamentale nell'acquisizione, nel 1967, del *Ritratto di Ginevra de' Benci* di Leonardo.

71. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 26 luglio e 21 novembre 1945, Ranuccio Bianchi Bandinelli a Guglielmo Pacchioni. Con risposta del 21 gennaio 1946, Pacchioni conferma la presenza del disegno Colnaghi ma chiarisce che le opere non sono state ancora tolte dagli imballi né controllate. Una prima relazione sulle opere era già stata inviata alla Direzione Generale il 3 settembre 1945.

72. Ettore Modigliani (1873-1947) fu direttore della Pinacoteca di Brera dal 1908 al 1934 e soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti di Milano dal 1910 al 1935. Poiché ebreo, fu espulso dagli inca-

soprintendente, giunse da Bianchi Bandinelli l'assegnazione dell'ingrato compito del coordinamento della restituzione delle opere inglesi, tra pressioni dell'Ambasciata britannica e indicazioni contraddittorie da parte del Ministero (relative a due diversi spedizionieri incaricati) con solleciti per telegramma[73]. L'8 agosto, dopo aver ricevuto un ennesimo telegramma che avvisava dell'imminente partenza due giorni dopo del piroscafo *Adjutant* da Genova e della necessità di caricarvi le opere, un esasperato Ettore Modigliani scriveva a Ranuccio Bianchi Bandinelli lamentandosi della confusione:

> Da tutto quanto precede codesto on. Ministero può constatare che qui si è veramente di fronte ad un enigma, anzi a più enigmi: chi rappresenta la General Steam? Chi è, e dove sta "Glyconic"?[74] La Steam e la Glyconic sono una cosa sola? E come potremmo noi da un'ora all'altra ricevere opere d'arte da un altro Ente (che non è disposto per nulla a consegnarcele "sic et simpliciter" poiché a sua volta, è stato costituito consegnatario di esse dagli Alleati)? E, in ogni caso, come e a chi appoggiarle a Genova, non potendo, come è ovvio, dirigere le casse a una banchina di un porto? E tutto ciò in 24 ore di tempo?[75]

Lo stesso giorno Modigliani iniziò a redigere un diario dettagliato di tutte le vicende della restituzione[76], probabilmente per poter fare ordine nella confusione: e fece senz'altro bene, perché sarebbe successo di tutto nei giorni a venire. Sempre lo stesso giorno il soprintendente chiarì alla compagnia General Steam l'impossibilità di entrare nella disponibilità delle opere nel giro di poche ore, non avendo l'assenso del Consolato britannico e dell'Ambasciata. Il 9 agosto gli venne confermato da Paolo Arrigoni, vicedirettore dei Musei Civici, che le opere non sarebbero state consegnate senza l'assenso da parte del Comando Alleato e una lettera di scarico di responsabilità dell'Ambasciata britannica. Fortunatamente la partenza del piroscafo venne rimandata al lunedì successivo. Per la spedizione fu incaricata la S.A.I.M.A. di Innocente Mangili, che già aveva lavorato per la Mostra Leonardesca ed era senza dubbio tra le più quotate società di trasporto d'arte. Domenica 12 agosto la lettera di autorizzazione non era ancora arrivata al Castello, perché spedita erroneamente al Municipio. Lunedì 13 agosto, con l'arrivo

richi statali nel 1939. Reintegrato a Brera nel 1946, morì l'anno successivo. Si veda *Ettore Modigliani: memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, con un saggio introduttivo di J.M. Bradburne, Milano, Skira, 2019.

73. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 13 luglio 1946, 24 luglio e 4 agosto 1946, Ranuccio Bianchi Bandinelli a Ettore Modigliani, una lettera e due telegrammi di sollecito con l'indicazione di diversi agenti spedizionieri: Young Government Freights di Caserta e Agenzia General Steam.

74. «Glyconic» era l'indirizzo telex della General Steam, ma Modigliani lo avrebbe scoperto solo successivamente.

75. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 8 agosto 1946, Ettore Modigliani a Ranuccio Bianchi Bandinelli (testo con correzioni manoscritte).

76. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, Modigliani redasse il diario della spedizione dall'8 al 17 agosto, in due promemoria distinti.

dell'autorizzazione, le opere vennero preparate per la partenza e sigillate dopo le pratiche doganali, anche se Modigliani si lamentava scrivendo che «l'Ambasciata ha chiesto per l'Assicurazione una cifra esorbitante»[77]. Purtroppo, nel frattempo, il piroscafo era già partito e per questo Giorgio Castelfranco, dalla Direzione Generale, telefonò la sera a Brera ordinando a Modigliani, per conto dell'Ambasciata, che le casse fossero spedite a Napoli per essere imbarcate su un altro piroscafo in partenza il successivo 16 agosto. Il 14 agosto le tre casse L.D.V. 266, 268, 270[78] partirono con il treno delle 14.10, accompagnate da Bruno Bianchi, funzionario della Soprintendenza. Grottescamente, dopo che ormai il 15 agosto le casse erano arrivate a Napoli, il 16 agosto Modigliani ricevette da Castelfranco la notizia che per un disguido l'Ambasciata britannica aveva ormai deciso che le opere dovessero partire da Genova per l'Inghilterra, con il piroscafo *City of Lancaster*. Rimaneva poi il tema dell'assicurazione per il tragitto navale («Non riesco a sapere a chi debba essere intestata la polizza», annotava nel suo diario un preoccupato Modigliani), da effettuare in sterline, per i vecchi valori di stima delle opere rilasciati nel 1939[79]. Il pomeriggio stesso, recatosi al Consolato con un rappresentante della Mangili, Modigliani (possiamo solo immaginare lo stato di prostrazione in cui si potesse trovare) spiegò come le cose «si fossero ingarbugliate», ricevendo per tutta risposta un invito a chiedere chiarimenti al Ministero. Il 17 agosto arrivarono miracolosamente le rassicurazioni dell'Ambasciata, con un laconico «tutto va bene». A Modigliani veniva richiesto l'ultimo sforzo di suddividere il valore assicurativo totale per le singole opere, dichiarato fortunatamente in lire italiane[80]. Il 19 agosto le opere partirono da Napoli per Londra (con un ennesimo cambio di programma), imbarcate sul piroscafo *Adjutant*[81]. La S.A.I.M.A. – che come agente italiano e intermediario per conto della società inglese di navigazione General Steam aveva anticipato tutte le spese per il nolo navale (Lit. 243.000), la copertura assicurativa e i costi sostenuti direttamente (Lit. 250.000)[82] – il 3 e poi ancora il 5 settembre scriveva a Modigliani sollecitando il pagamento di quanto anticipato. Il soprintendente, nel riportare i fatti

77. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8; l'Ambasciata aveva chiesto di assicurare le opere per un milione di sterline, ma alla fine Modigliani, vista la presenza della scorta armata nel viaggio in treno Milano-Napoli, escluse il caso di furto e riuscì a contrattare una copertura di sette milioni di lire.

78. Nella preparazione delle opere ci fu un accorpamento e il numero delle casse passò da 5 a 3 (e forse questo fu causa della perdita della cornice del dipinto della raccolta Harris a cui accenneremo più avanti), come documentato e dettagliato nel verbale di consegna di Marino Bonfanti, stilato il 14 agosto alla presenza di Gian Alberto Dell'Acqua, che prese in carico le opere per conto della Soprintendenza.

79. I tassi di cambio sterlina/lira si erano evidentemente impennati dal 1939 al 1946, con l'effetto di aver fatto innalzare considerevolmente i valori assicurativi delle singole opere.

80. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 17 agosto 1946, polizza delle Assicurazioni Generali per un totale di Lit. 7.920.000. Allegato l'elenco delle singole opere con i loro valori. Le cifre più alte sono registrate per la *Madonna dei Fusi* del duca di Buccleuch e per il *Ritratto di Gerolamo Casio* del duca di Devonshire, assicurati ciascuno per Lit. 1.440.000.

81. Da sottolineare l'omonimia con il nome del piroscafo partito da Genova.

82. I costi della S.A.I.M.A. non sono specificati nei documenti, ma si possono probabilmente includere tutte le attività di intermediazione, segreteria, pratiche doganali, nonché l'onorario stesso.

al Ministero, chiese di autorizzare i pagamenti, esprimendo però i suoi dubbi rispetto alla cifra spropositata esposta dalla General Steam per il nolo navale[83]. Quando il 10 dicembre lo spedizioniere avvisò la Soprintendenza che il piroscafo era quasi arrivato a Londra e che le opere non sarebbero state consegnate senza il saldo immediato delle spese, Modigliani rispose con una lettera dai toni decisi, sottolineando che «il Governo non è un privato e che è costretto a seguire certe norme contabili prima di eseguire un pagamento [...] è ovvio che non può pagare da un'ora all'altra». Aveva inoltre – proseguiva – il diritto di indagare rispetto a una cifra esposta così alta, aggiungendo che «sappiamo benissimo che la tariffa è diversa se si spediscono oggetti d'arte o fagioli secchi» ma ribadendo che, vista l'esperienza sui noli navali, i costi erano esorbitanti. Rispondeva poi a tono sulla minaccia di blocco della consegna dei colli ricordando che «se si rifiuterà di consegnarli, faccia quel che crede e risponderà del suo operato, non a noi bensì all'Ambasciata inglese a Roma, la quale non potrà non riconoscere giusto che un Governo non può essere costretto a pagare, come si suol dire, col coltello alla gola»[84]. La questione si aggravò nei giorni seguenti, quando la compagnia di navigazione General Steam minacciò di esporre i costi del fermo delle opere per tramite della S.A.I.M.A., nonostante le rimostranze di Modigliani (che definì la vicenda «un abuso»).

La Direzione Generale da parte sua, per poter disporre il pagamento su autorizzazione del Ministero del Tesoro, chiese a Modigliani una serie di informazioni sulla Mostra Leonardesca e sui suoi conti economici. In più lettere il soprintendente fornì le informazioni richieste, fino al 27 novembre 1946, quando ribadì: «Non si meravigli questo Ministero di questi 'si dice'. L'organizzazione della Mostra fu caotica e il Comitato si sciolse in modo disordinatissimo tra beghe per debiti, proteste, ecc., sicché nessuno oggi ne sa o ne vuole rispondere». Nel frattempo, le casse con le opere erano state finalmente consegnate al Governo inglese, visto che il 4 ottobre le polizze di carico venivano restituite dalla Soprintendenza a Mangili[85].

In merito alla successiva riconsegna ai prestatori, in attesa di poter proseguire le ricerche e consultare le carte d'archivio inglesi, ci vengono in aiuto i ricordi

83. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 6 settembre 1946, Ettore Modigliani a Ranuccio Bianchi Bandinelli, con la seguente nota manoscritta: «Non posso nascondere che la cifra esposta per il trasporto marittimo delle tre casse (dico tre) dalla General Steam in Lire Italiane 243.000 (circa 220 sterline!) sembra non già esagerato, bensì pazzesco, ma io non posso esercitare alcuna azione al riguardo. Vegga, se crede, codesto Ministero, di promuovere qualche indagine o di chiedere informazioni a Napoli. Il peso complessivo delle tre casse non era che di 269 chilogrammi!».

84. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 11 settembre 1946, Ettore Modigliani alla S.A.I.M.A. di Innocente Mangili. Il giorno stesso il soprintendente informò il Ministero delle minacce ricevute accludendo copia della sua risposta.

85. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 27 novembre 1946, Ettore Modigliani alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti. La corrispondenza contiene anche una serie di chiarimenti sulle casse contenenti opere inglesi già restituite all'inizio della guerra ma risultanti mancanti, per le quali si dovettero cercare le pratiche e le bolle di scarico.

personali delle due sole e più illustri famiglie che a oggi risultano dall'evidenza dei documenti ancora proprietarie delle opere a suo tempo prestate.

John Scott, IX duca di Buccleuch, in una testimonianza ricordò che il padre, Walter Montagu Douglas Scott, era andato personalmente a riprendersi la *Madonna dei Fusi*, imballandola nella carta di un quotidiano:

> But by far the most valuable is Leonardo da Vinci's 'Madonna with the Yarn Winder'. Before the war the painting had been lent to a gallery in Milan and was discovered, miraculously undamaged, in a cellar after the italian surrender. The present Duke's father brought it back to England wrapped in newspaper. 'When he took it to a restorer, the poor man nearly fainted,' his son relates. 'Where on earth did you steal that from?' he finally gasped[86].

Peregrine Cavendish, XII duca di Devonshire, in un documentario girato in occasione della mostra organizzata nella sede newyorkese di Sotheby's sui tesori della collezione di famiglia nel 2019[87], raccontava del prestito della *Leda* alla Mostra Leonardesca e della reticenza del nonno nell'accordarlo[88] (riserve sciolte quando lo stesso re Giorgio VI concesse il prestito dei disegni di Leonardo della Royal Collection). Quando il disegno tornò nel 1946 venne riscontrato un danneggiamento[89]: una lacuna bianca al centro del foglio, sulla pancia di Leda, non presente infatti nella fotografia storica della Raccolta Beltrami (Fig. 6)[90], dovuta probabilmente all'umidità patita nei vari depositi e durante gli spostamenti documentati in queste pagine. Il duca decise di non far restaurare questa «white spot», considerandola una sorta di «badge of honor, a symbol of the Cavendish family's legacy of lending» (un distintivo d'onore, un simbolo del lascito della famiglia Cavendish nel prestare)[91].

86. John Scott, IX duca di Buccleuch (1923-2007), e Walter Montagu Douglass Scott, VIII duca di Buccleuch (1894-1973). Ringrazio della comunicazione Crispin Powell, archivista del Buccleuch Living Heritage Trust. La testimonianza è contenuta in J. Young, *The Country House in the 1980s*, London, George Allen & Unwin, 1981, p. 27.

87. *Treasures from Chatsworth* (Sotheby's New York, 28 June – 13 September 2019). Per la testimonianza audiovisiva del duca di Devonshire si veda: <https://www.youtube.com/watch?v=BF1-8E-gTXY> (ultima consultazione: 24-07-2023).

88. Chatsworth, Devonshire Collection Archives, [CH12/3/35], Loans to Leonardo International Exhibition, Milan, 29 January 1937 – 21 November 1949. Corrispondenza (40/50 lettere) tra Francis Thompson (Keeper delle Chatsworth Collections), l'Ambasciata italiana a Londra, l'Istituto Nazionale di Cultura Fascista, Ellis Waterhouse, Kenneth Clark, Dr Tancred Borenius, il decimo Duca di Devonshire e altri «about the loan of Boltraffio's Girolamo Casio and Leonardo's Leda and the Swan, their wartime history in Italy, and the protracted arrangements for their safe return».

89. Alla luce delle vicissitudini subite durante il periodo bellico, questa lacuna sulla Leda assume senz'altro un significato quasi simbolico.

90. Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Luca Beltrami, inv. RLB 47.

91. Trascrizione delle parole del XII duca di Devonshire nell'intervista rilasciata in occasione della mostra *Treasures from Chatsworth*, vd. *supra*, n. 87.

Quando tutto sembrava essersi risolto per il meglio, il 13 febbraio 1947 Bianchi Bandinelli riferì a Modigliani che il dipinto raffigurante la Vergine col Bambino prestato da Henry Harris era stato restituito senza cornice. Venne interpellato Costantino Baroni, che inizialmente, in una lettera del 24 aprile, confermò a Modigliani di non aver ritrovato alcuna cornice, aggiungendo che «si suppone sia andata persa durante i cambiamenti d'imballaggio che questo e gli altri quadri, pure di proprietà inglese, hanno subito nelle peregrinazioni per lo sfollamento. Pertanto va ritenuto perso per causa di guerra»[92]. In realtà la cornice fu ritrovata l'anno successivo e spedita in Inghilterra nel febbraio 1948[93].

Degna conclusione di questa complessa storia di salvataggio e tutela, che in alcuni risvolti assunse caratteri decisamente kafkiani, è il fatto che il sequestro di guerra sulle opere inglesi fu formalmente revocato ben dopo la restituzione delle stesse, addirittura nel 1948, quando il Comune di Milano scrisse alla Soprintendenza pregandola di intervenire affinché fosse emanato il decreto prefettizio di cessazione di responsabilità[94]. Finalmente il 18 agosto la Prefettura confermava la revoca del sequestro, che *de facto* era già avvenuto[95], e dieci giorni dopo, con una comunicazione al Comune di Milano, fu Fernanda Wittgens a porre fine a questa annosa vicenda.

Dalla campagna del Derbyshire alle montagne della Valtellina, le stesse visitate da Leonardo da Vinci in un viaggio registrato con dovizia di dettagli[96], la *Leda* di Chatsworth e le altre opere inglesi, ostaggio della guerra e delle beghe burocratiche, sono sopravvissute alla distruzione grazie all'organizzazione delle operazioni di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico milanese e alla competenza e all'infaticabile operato dei direttori e funzionari che abbiamo avuto modo di ripercorrere in tutte le tumultuose vicende.

92. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 24 aprile 1947, Costantino Baroni a Ettore Modigliani, con aggiunta la nota manoscritta (vergata da Gian Alberto Dell'Acqua o da Modigliani stesso): «Probabilmente nel soggiorno al Corniolo di Porano (Orvieto), quando in gravi frangenti le casse d'imballaggio furono smembrate e le opere stivate alla meglio in un pozzo».

93. Archivio ex SBSAE, Posizione 4 (mostre), 1/8, 23 gennaio 1948, Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti all'Ambasciata d'Italia a Londra, comunica il ritrovamento della cornice; 14 febbraio 1948, telegramma di Fernanda Wittgens al Ministero conferma spedizione e successiva presa in consegna della cornice il 16 febbraio. La cornice fu recapitata a Giorgio Castelfranco a Roma, per essere poi spedita a Londra.

94. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 1° luglio 1948, il Capo Ripartizione del Comune di Milano alla Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia. Il 4 agosto Fernanda Wittgens, succeduta a Modigliani nel ruolo di soprintendente, rispondeva al Comune di aver provveduto a inoltrare comunicazione alla Prefettura, sottolineando che tutto era da ritenersi inutile in quanto le indicazioni ministeriali precedenti avevano già revocato il sequestro e qualsiasi responsabilità da parte del Comune di Milano.

95. Archivio ex SBSAE, AV, parte I, 1/2, 18 agosto 1948, Prefettura di Milano alla Soprintendenza alle Gallerie e 28 agosto 1948, Fernanda Wittgens ad Antonio Folli, capo ripartizione dell'Assessorato Arte Teatro Sport del Comune di Milano.

96. Il resoconto del viaggio di Leonardo da Vinci in Valtellina («Voltolina») si trova nel f. 573b-r del Codice Atlantico (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana).

Fig. 6 - Leonardo da Vinci, *Studio per la Leda e il cigno*
(Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire).
Ad. Braun & C.ie, woodburytipia, 1878-1889 circa.
Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolta Luca Beltrami, inv. RLB 47.

Leggendo le carte d'archivio, non possiamo infine non notare che situazioni, problemi e dilemmi oggi più che mai suonano attuali e che le necessità di tutela del patrimonio, *mutatis mutandis*, rimangono esattamente le stesse.

CLAUDIO GIORGIONE

Milano, Museo Nazionale della Scienza
e della Tecnologia Leonardo da Vinci
giorgione@museoscienza.it

ABSTRACTS

Annarita Armillotta, Martina Pantarotto

Antonio da Lampugnano, copista e miniatore nella Milano sforzesca

The paper describes the multifaceted personality of Antonio da Lampugnano, a copyist active in Milan under Sforza rule during the second half of the 15th century, a professional highly appreciated by the court and the most important religious institutions of the time (among which the Curia and the Fabbrica del Duomo, the Milanese artist's main patrons). As attested by the transcribed manuscripts and several documents kept in the Archives of the Veneranda Fabbrica del Duomo, he was not only an expert copyist, but also a fine calligrapher, illuminator and engraver. Of this important and varied activity, little has emerged to date: eight manuscripts, of which he was both copyist and calligrapher, and numerous pen-flourished initials made to complete the minor decoration of the so-called *Beroldo* (Milan, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2262). The study identifies these capital letters (as many as indicated by the commission contract) within the rich decoration of the manuscript.

Francesco Baccanelli

Festival books *sugli ingressi reali nella Milano spagnola*
Forme, tematiche e corredi illustrativi

The paper analyses the official printed reports documenting ceremonial visits to Milan by kings and queens during the period of Spanish domination, and the associated temporary festival structures. The main focus is on the text in *ottava rima* by Giovanni Alberto Albicante recounting the entry of Charles V in 1541, on the similar publication by the Milanese poet on the entry of Prince Philip – king *in pectore* – in 1548, and on the anonymous illustrated festival book which describes, with abundant illustrations, the decorations and paintings exhibited for Maria Anna of Habsburg, who passed through the city in 1649. The Biblioteca Trivulziana preserves an example of each of them in excellent condition. The paper takes into consideration the structures of these publications, the literary forms adopted, the types of themes, original elements, *topoi* and the methods of documenting the decorations through the use of illustrations. Furthermore, there is an attempt to understand, for each volume, what the author's specific aims were: in some, pro-Habsburg propaganda seems to prevail, in others the spirit of reporting news, or artistic concerns.

ISABELLA BALESTRERI, AURORA SCOTTI
La Raccolta Bianconi. Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete

The collection of architectural drawings put together in the late 18th century by Abbot Carlo Bianconi broke away from the methods and aims of contemporary collecting. Bianconi's declared purpose was to contribute to constructing the city's historical memory, and to safeguard graphic testimonies of its monuments, at a time when churches and convents were being secularized and replaced by buildings for residential or commercial use. From this perspective, the drawings collected by Bianconi invite reflection on 16th and 17th-century architecture, examining problematic elements in their history and reconstructing the slow process whereby structures, ornamental elements and functions changed over time. The example of San Pietro con la Rete, a church that no longer exists, is particularly significant. The design process began with Carlo Borromeo's instructions – which however remained practically ignored – for renovation according to principles of functionality and decorum, and continued with the interventions of Cardinal Federico Borromeo and the work of Francesco Maria Ricchino. These led, although not until the mid-17th century, to an overall revision of the layout, which was transformed from longitudinal to centralized. Its long story, as testified to by the drawings in the Bianconi collection, has made it possible, also thanks to the digital processing of these images, to better understand the spatial and dimensional relationships implicit in the various designs, clarifying their characteristics and quality.

CLAUDIO GIORGIONE
Leda in Valtellina

The essay focuses on a story of Artistic Heritage protection during and after the Second World War, thanks to unpublished documents from the Archives and the voices of curators and directors of the Castello Sforzesco Museums, the Superintendence of the Milan Galleries, and the General Heritage Department in Rome. A group of works by British private lenders, exhibited in Milan at the Mostra Leonardesca held at the Palazzo dell'Arte in 1939, was seized by the Municipality of Milan. These paintings, drawings and sculptures thus followed all the vicissitudes of the evacuation and shelter of the artworks of the Civic Museums to protect them from bombing, first in Central Italy and then in Valtellina. At the end of the war, they were returned with many bureaucratic and economic difficulties. They included the famous drawing of Leonardo's Leda, from the collections of the Dukes of Devonshire.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

a cura di Loredana Minenna

I numeri seguiti da asterisco rimandano alle pagine con illustrazioni.

CHANTILLY

Bibliothèque du Musée Condé
ms. 368 (1375) 7-30, 13*, 14*, 15*, 17*, 19*, 25*

CHATSWORTH

Devonshire Collection Archives
[CH12/3/35] 134 e n. 88

MADRID

Biblioteca Nacional de España
ms. 2908 51 n. 33

MILANO

Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo
Sezione musicale, Libroni 1-[4] 12 n. 13
Sezione musicale, Libroni 3 17 n. 18

Archivio di Stato
Amministrazione del Fondo di religione 974 87 e n. 72
Amministrazione del Fondo di religione 977 90 e n. 77
Archivio generale del Fondo di religione Registri 38b 8 e n. 2
Atti di governo. Uffici e Tribunali regi p.a. 746 108 n. 104
Autografi 25 80 n. 58
Fondo di religione 1234 107 e n. 98

Archivio e Biblioteca Capitolare di Sant'ambrogio
mss. M 45-M 49 7-28, 34-36
ms. M 50 7-28, 34-36, 9*, 13*, 17*

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Archivio Musei 196 121 e n. 41, 122*, 123*
Archivio Musei 197 128 e n. 62
Archivio Musei 198 128 e nn. 63, 65-66 e 68, 130 e n. 69, 129*
Archivio Musei 200 115 n. 11, 116 e n. 17
Località milanesi 390 70 n. 34
Piano Regolatore 1527 75 n. 49, 95 n. 83
Raccolta Bianconi 61-65
Raccolta Bianconi, t. I 62 n. 6, 64-65 e n. 15, 66 n. 20
Raccolta Bianconi, t. II 62 n. 6
Raccolta Bianconi, t. V 86-87, 107
Raccolta Bianconi, t. VII 80 n. 60, 107 n. 97
Raccolta Bianconi, t. VIII 87
Raccolta Bianconi, t. IX 66-112, 73*, 81*, 83*, 85*, 92*, 99*, 103*, 105*
Raccolta Bianconi, t. X 87, 96 n. 86
Rivolta 3 115 n. 10, 126 e nn. 53-55, 127 e nn. 58-59 e 61
Rivolta 6 115 e n. 10, 116-118 e n. 18, 121 e nn. 40 e 45, 125 e nn. 47 e 49-50, 126 e n. 57
Rivolta 41 115 n. 10

Triv. 2262 7-28, 31-33, 19*, 21*, 22*, 23*, 25*, 26*

Archivio Storico Diocesano
Sezione X
Miscellanea città 5 70 e nn. 34-35
San Fedele 39 89-91 e nn. 74-75, 78-79 e 81, 109 e n. 108
San Fedele 40 80 e n. 58, 87 e n. 71
San Fedele 51 70 n. 35, 71-72 e nn. 38-43, 75 e n. 47
Spedizioni Diverse 4 87 n. 68

Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore
UC MS 5 7-28, 37-38, 13*, 14*, 17*

Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"
P.V. f.s. Riccardi 1734 109 e n. 109

Civico Archivio Fotografico
Allestimenti Museali Milano
AM 297/1 121 n. 42
Raccolta Iconografica
RI 11225 119*
Raccolta Luca Beltrami
RLB 47 134 e n. 90, 136*

Pinacoteca di Brera
Archivio ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici,
Archivio Vecchio, parte I, 1 115 n. 12, 120-121 e nn. 35-38, 135 e nn. 94-95
Posizione 4 (mostre), 1 113 e n. 3, 114 e n. 7, 115 e n. 9, 121 e n. 39, 125 n. 50, 130 e n. 71, 131 e nn. 73 e 75-76, 132 e nn. 77 e 80, 133 e nn. 83-85, 135 e nn. 92-93

Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Codice Atlantico f. 573b-r 135 n. 96
ms. F 251 inf. 63, 87, 98 nn. 90-91, 107-108 e nn. 97 e 99-105,
ms. F 252 inf. 63
ms. F 290 inf. 87 n. 67
ms. G 20 suss. 78-79 e nn. 52-54

NOVARA

Archivio di Stato
Raccolta de Pagave 63
Raccolta de Pagave 2 89 n. 73, 95 e n. 84

PARIS

Bibliothèque nationale de France
HD-4B, 87 108 e n. 107

PAVIA

Archivio dell'Almo Collegio Borromeo
Possessioni 159 80 n. 58

ROMA

Accademia Nazionale di San Luca
Clarici, Pianta geometrica 68, 69*

Archivio Centrale dello Stato
Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, Divisione III 163 114 e n. 7

NORME PER GLI AUTORI

Per garantire una buona riuscita della rivista *Libri&Documenti*, edita dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, gli autori sono invitati ad attenersi scrupolosamente alle norme redazionali qui indicate.

NORME GENERALI

Ai fini della valutazione scientifica i contributi degli autori dovranno essere presentati alla Direzione della rivista in versione definitiva, già adeguata alle seguenti norme redazionali. I testi non pubblicati non saranno restituiti. Gli autori rimangono interamente responsabili del contenuto degli articoli pubblicati.

I testi saranno forniti in formato elettronico corredato da relativa copia cartacea. È previsto un unico giro di bozze, che verrà effettuato dagli autori direttamente sulla stampata fornita dalla tipografia; la redazione si riserva di predisporre un ulteriore giro di bozze solo in casi particolari, che andranno preventivamente concordati. La correzione da parte degli autori dovrà limitarsi a emendare eventuali refusi o errori materiali. Non saranno ammesse di norma variazioni o integrazioni al testo.

Eventuali illustrazioni dovranno essere consegnate esclusivamente in formato digitale (formato TIFF e risoluzione minima 300 dpi) e corredate di didascalie. Nelle didascalie saranno indicati nome dell'autore (se noto), titolo (identificato o attribuito) in corsivo, città, istituto di conservazione dell'opera e qualsiasi altra informazione ritenuta necessaria al fine di una corretta identificazione del soggetto riprodotto (eventuale fondo di appartenenza e numero al suo interno, carta *recto* o *verso*, numero di inventario ecc.). Gli autori preciseranno se stampare le illustrazioni come tavole fuori testo oppure se inserirle a testo e in quale punto. Forniranno altresì alla redazione i relativi permessi di pubblicazione per le riproduzioni dei manoscritti.

Esempi:

Maestro del Libro d'ore di Modena, *Presentazione di Maria al Tempio*. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Pergamene sciolte C 12.

Francesco del Cherico, *Il trionfo di Amore*. Miniatura da Petrarca, *Rime e Trionfi*. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 905, c. 152v.

Bernardino Corio, *Historia di Milano*, Milano, Alessandro Minuziano, 15 luglio 1503. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. A 389.

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Spettacoli Pubblici 11, c. 13v.

Sarà cura degli autori indicare in calce al contributo i propri dati: nome e cognome, istituto di appartenenza ed eventualmente – per chi lo desideri – un recapito te-

lefonico o e-mail a cui essere contattati dai lettori. L'apposizione del proprio recapito in calce al testo autorizza la redazione a renderlo pubblico. Eventuali ringraziamenti potranno essere inseriti senza numerazione in corpo note in calce alla prima o all'ultima pagina del testo.

Un breve *abstract* in italiano e in inglese dovrà essere allegato in corpo minore a conclusione dell'elaborato. La revisione dell'inglese sarà a cura della redazione.

Il testo potrà essere articolato in paragrafi. Nella gerarchia dei titoli dei singoli paragrafi sarà possibile indicare i sottoparagrafi in cifre arabe separate dal punto (1.1, 1.1.2 ecc.). Il titolo del paragrafo sarà in maiuscoletto. I titoli di eventuali sottoparagrafi saranno in corsivo. Esempio: DON CARLO TRIVULZIO COLLEZIONISTA E STUDIOSO DI CODICI 1.1 *La parabola biografica* 1.2 *Le collezioni manoscritte* 1.2.1 *L'autografo di Leonardo da Vinci.*

L'uso del corsivo sarà in genere riservato ai termini in lingua diversa da quella del testo principale (termini dialettali o stranieri, compresi greco e latino). In corsivo andranno anche i titoli delle opere d'ingegno o di parti di esse. Il neretto sarà da evitare. Per i caratteri greci si raccomanda l'uso dei *font* della famiglia *LaserGreek* (ad esempio *SuperGreek* o *SymbolGreek*) oppure dei *font Unicode* (ad esempio *Athena Unicode* o *KadmosU*).

I brani riportati brevi (meno di tre righe di testo) potranno essere inseriti a testo tra virgolette doppie in basso « ». Eventuali citazioni all'interno di citazioni andranno contraddistinte con virgolette doppie in alto “ ”. I brani riportati di una certa lunghezza saranno composti in corpo minore senza virgolette. Le omissioni di parole saranno segnalate con tre puntini di ellissi tra parentesi quadre […]. Le virgolette semplici in alto ‘ ’ saranno invece riservate per i termini utilizzati in una accezione diversa da quella corrente.

Nei brani dialettali andrà rispettata l'accentazione fonetica. Si ricordi che in italiano sulla e chiusa è richiesto l'accento acuto (perché, poiché, affinché ecc.). Nelle maiuscole: È o É, mai E'.

Le note a piè di pagina, in corpo minore, saranno numerate in un'unica progressione. Gli esponenti di nota andranno posti prima della punteggiatura (Trivulziana[1]. e non Trivulziana.[1]) e fuori delle parentesi e delle virgolette.

Il trattino medio (–) sarà usato per segnalare gli incisi; il trattino breve (-) per indicare lo stacco nelle date e nelle pagine (1995-1996, pp. 12-45); il trattino lungo (—) sarà evitato.

Nei rinvii a numeri di pagine si riporteranno sempre per esteso la pagina iniziale e quella finale: 134-135, non 134-35 né 134-5. Allo stesso modo, per indicare un intervallo cronologico si ripeterà per esteso 1975-1976, non 1975-76. Nelle date giorno e anno si indicheranno in numeri arabi, il mese per esteso in lettere minuscole: 7 novembre 1975. Per esteso anche il riferimento a un singolo anno (1975, non '75).

Le dimensioni dei documenti, salvo diversa indicazione, saranno espresse in millimetri (mm), altezza per base.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Le citazioni bibliografiche saranno quanto più possibile complete.

Volumi monografici

La citazione bibliografica integrale di volumi monografici comprenderà nell'ordine: cognome dell'autore in maiuscoletto preceduto da iniziale del nome puntata; titolo completo in corsivo (singole parole in corsivo nel titolo si scriveranno in caratteri tondi); per pubblicazioni in più volumi eventuale consistenza in cifre romane; luogo di pubblicazione nella lingua originale in tondo; nome dell'editore semplificato in tondo; data; eventuale collana in corsivo e numero di collana in cifre arabe, preceduto da virgola, indicati tra parentesi tonde; per opere in più volumi, eventuale numero del volume citato in cifre romane, seguito dall'indicazione di eventuale tomo in numero arabo preceduto da barra obliqua; numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. Ciascun campo sarà separato da virgola.

Nelle citazioni bibliografiche poste in nota a piè di pagina relative alle opere in più volumi, le citazioni potranno essere semplificate riportando esclusivamente la descrizione del singolo volume da cui si cita, indicato in cifre romane dopo il titolo d'insieme dell'intera opera ed eventualmente seguito dal titolo proprio del volume.

Fino a un massimo di tre autori si inserirà una virgola separatrice tra i nomi; oltre i tre autori si indicherà solo il primo seguito da *et al.* Nel caso di doppia iniziale del nome, non andrà inserito spazio tra le due lettere puntate.

Per i titoli in inglese e tedesco si useranno sempre le maiuscole distintive.

Nel caso di due o più luoghi di edizione e un unico editore, sarà possibile indicare i diversi luoghi separati da trattino breve e seguiti dal nome dell'editore preceduto da virgola. Nel caso di più luoghi di edizione e più editori, sarà possibile indicare ciascun gruppo distintamente (luogo di edizione, editore, come da regola generale), separato dal successivo da trattino medio.

Di norma si citerà di prima mano e dall'edizione originale. Qualora lo si desideri, sarà possibile segnalare in fondo alla citazione bibliografica originale anche i dati dell'eventuale traduzione italiana, tra parentesi quadre dopo l'indicazione «trad. it.». Nel caso invece di opere per cui si renda indispensabile citare dall'eventuale traduzione italiana (per esempio se quest'ultima presenta l'aggiunta di una premessa a cui si fa riferimento), la segnalazione bibliografica riguarderà l'edizione effettivamente utilizzata e citata, seguita se possibile dai dati dell'edizione originale aggiunti in fondo tra parentesi quadre dopo l'indicazione «trad. it. di».

Il numero delle edizioni successive alla prima sarà eventualmente segnalato, laddove il contesto lo richieda, in esponente alla data (1980[3]). Qualora sia indispensabile indicare anche la data della prima edizione, la si potrà aggiungere tra parentesi quadre dopo la data dell'edizione da cui si cita.

Esempi:

N.G. Wilson, *From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance*, London, Duckworth, 1992, pp. 24-27.

P. Eleuteri, P. Canart, *Scrittura greca nell'umanesimo italiano*, Milano, Il Polifilo, 1991 (*Documenti sulle arti del libro*, 16), pp. 10-15.

Poeti del Duecento, I-II, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

P. Beck, *Archéologie d'un document d'archives. Approche codicologique et diplomatique des cherches des feux bourguignonnes (1285-1543)*, Paris, École des Chartes – Genève, Librairie Droz, 2006.

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, I-IV, Milano, Hoepli, 1913-1923, II, p. 47.

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, II, Milano, Hoepli, 1915, p. 47.

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* II. *Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915, p. 47.

Volumi antichi

Per i volumi antichi si riporterà quanto scritto sul frontespizio. Eventuali omissioni di parole saranno segnalate con tre puntini di ellissi tra parentesi quadre […]. Nel caso in cui il nome dell'autore sia in latino al genitivo, dovrà essere in corsivo e seguito dal titolo senza virgola separatrice. Per il tipografo si userà preferibilmente la formula completa. Eventuale ristampa anastatica sarà indicata tra parentesi tonde al termine della citazione bibliografica, in tondo e con virgola separatrice.

Esempio:

Ambrosii Traversarii generalis camaldulensium aliorumque ad ipsum et ad alios de eodem Ambrosio Latinae epistolae a domno Petro Canneto abbate camaldulensi in libros 25 tributae […]. *Accedit eiusdem Ambrosii vita in qua historia litteraria Florentina ab anno 1192 usque ad annum 1440* […] *deducta est a Laurentio Mehus* […], I-II, Florentiae, ex Typographio Caesareo, 1759, I, pp. 31-34 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968).

Edizioni di testi

La citazione bibliografica integrale di edizioni di testi comprenderà nell'ordine: cognome dell'autore in maiuscoletto preceduto da iniziale del nome puntata; titolo completo in corsivo (singole parole in corsivo nel titolo si scriveranno in caratteri tondi); cognome del curatore in tondo preceduto da iniziale del nome puntata e introdotto dalla formula «a cura di» o formula analoga in lingua originale; luogo di pubblicazione nella lingua originale in tondo; nome dell'editore semplificato in tondo; data; numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. Ciascun campo sarà separato da virgola. Nel caso in cui il nome dell'autore sia in latino al genitivo, dovrà essere in corsivo e seguito dal titolo senza virgola separatrice.

Esempi:

F. PETRARCA, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943.

M. Fabii Quintiliani Declamationes minores, edidit D.R. Shackleton Bailey, Stutgardiae, Teubner, 1989, p. 137.

Contributi in volumi miscellanei e voci di enciclopedie e dizionari

La citazione bibliografica di contributi in volumi miscellanei (raccolte di saggi, atti di convegni, settimane di studio, scritti in onore ecc.) o di voci di enciclopedie e dizionari comprenderà nell'ordine: cognome dell'autore in maiuscoletto preceduto da iniziale del nome puntata; titolo del contributo o della voce in corsivo (singole parole in corsivo nel titolo si scriveranno in caratteri tondi); titolo generale del volume in corsivo preceduto dalla formula «in» in tondo; per pubblicazioni in più volumi, eventuale numero del volume citato in cifre romane, seguito dall'indicazione di eventuale tomo in numero arabo preceduto da barra obliqua; cognome del curatore in tondo preceduto da iniziale del nome puntata e introdotto dalla formula «a cura di» o formula analoga in lingua originale; luogo di pubblicazione nella lingua originale in tondo; nome dell'editore semplificato in tondo; data; eventuale collana in corsivo e numero di collana in cifre arabe, preceduto da virgola, indicati tra parentesi tonde; numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. Ciascun campo sarà separato da virgola.

Esempi:

M. FERRARI, *Libri 'moderni' e libri 'antiqui' nella biblioteca di S. Francesco Grande di Milano*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini*, a cura di A. Ambrosioni *et al.*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 187-241.

F. PASUT, *Nicolò di Giacomo di Nascimbene*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 827-832.

C. MUTINI, *Caro Annibale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 497-508.

Cataloghi di mostre

La citazione bibliografica dei cataloghi di mostre andrà riportata anch'essa integralmente e comprenderà nell'ordine: titolo completo in corsivo (singole parole in corsivo nel titolo si scriveranno in caratteri tondi); sede e date della mostra in tondo tra parentesi tonde; cognome del curatore in tondo preceduto da iniziale del nome puntata e introdotto dalla formula «a cura di» o formula analoga in lingua originale; luogo di pubblicazione nella lingua originale in tondo; nome dell'editore semplificato in tondo; data; numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. Ciascun campo sarà separato da virgola. Nel caso di schede firmate si indicherà in fondo tra parentesi tonde il cognome dell'autore in maiuscoletto preceduto da iniziale del nome puntata e dalla formula in tondo «scheda di».

Esempio:

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano, Palazzo Reale, aprile – giugno 1958), Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1958, p. 159 nr. 449 (scheda di R. CIPRIANI).

Contributi in riviste

La citazione bibliografica integrale di contributi in riviste comprenderà nell'ordine: cognome dell'autore in maiuscoletto preceduto da iniziale del nome puntata; titolo del contributo in corsivo (singole parole in corsivo nel titolo si scriveranno in caratteri tondi); titolo della rivista sempre per esteso (mai in sigla) in tondo tra virgolette doppie in basso « »; numero del volume in cifre arabe seguito dal numero del fascicolo (1, 2 ecc.), solo se la rivista esce in più fascicoli annuali con numerazione delle pagine non progressiva; indicazione dell'anno corrispondente tra parentesi tonde; numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. Ciascun campo sarà separato da virgola. Per riviste che hanno una nuova e una vecchia serie, la nuova serie si indicherà con la sigla «n.s.» prima del numero del volume. Per riviste che hanno più serie, il numero di serie sarà indicato in cifre romane preceduto dall'abbreviazione «s.». Se una recensione è provvista di titolo, sarà trattata esattamente come un contributo in rivista. Se invece la recensione è priva di un titolo autonomo, il nome del suo autore sarà seguito dall'indicazione in tondo tra parentesi quadre [Recensione a], seguita a sua volta dai dati del volume monografico o del contributo censito in rivista.

Esempi:

A. CALDERINI, *I codici milanesi delle opere di Francesco Filelfo*, «Archivio storico lombardo», 42 (1915), pp. 335-411.

G. BOLOGNA, *Altri carteggi ottocenteschi dei Trivulzio nell'Archivio Storico Civico di Milano*, «Libri&Documenti», 14, 2 (1989), pp. 30-36.

S. CERRINI, *Libri e vicende di una famiglia di castellani a Pavia nella seconda metà del Quattrocento*, «Studi petrarcheschi», n.s., 7 (1990), pp. 339-409.

G. D'ADDA, *L'arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI*, «Archivio storico lombardo», s. II, 12 (1885), pp. 528-557.

P. GRESTI, [Recensione a] G. DONDI DALL'OROLOGIO, *Rime*, a cura di A. Daniele, Venezia, Neri Pozza, 1990, «Studi petrarcheschi», n.s., 8 (1991), pp. 291-294.

In caso di contenuti pubblicati in rete si indicherà l'indirizzo del sito web (URL) fra < > seguito fra parentesi tonde dalla data dell'ultima consultazione effettuata da chi cita e – laddove presente – dalla data dell'ultimo aggiornamento del sito citato: <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000184125> (ultima consultazione: 07-11-2023, ultimo aggiornamento: 17-11-2022).

Per rinviare a pubblicazioni già citate precedentemente per esteso si riporteranno di seguito: il cognome dell'autore in maiuscoletto, il titolo abbreviato in corsivo, l'indicazione «cit.» (non «op. cit.» né «art. cit.») in tondo seguita obbligatoriamente dal numero della nota in cui il lettore trova la citazione bibliografica completa, il numero delle pagine citate preceduto da p. o pp. (CALDERINI, *I codici milanesi*, cit. n. 37, p. 335).

Nel caso di citazioni successive del medesimo autore si useranno le abbreviazioni ID. o EAD. in maiuscoletto; *ibid.* in corsivo sarà riservato a citazioni successive da uno stesso testo.

I rinvii interni con citazione della pagina saranno costantemente evitati e sostituiti con rinvii a elementi fissi come i numeri dei paragrafi o delle note, eventualmente preceduti da *supra* o *infra* (cfr. *supra* n. 37, cfr. *infra* § 3.2).

Nel caso di bibliografie particolarmente estese è ammesso il ricorso a una tavola di abbreviazioni bibliografiche in calce all'articolo. La tavola delle abbreviazioni conterrà, in ordine alfabetico, tutte le abbreviazioni utilizzate nel corso delle note e le corrispondenti citazioni bibliografiche integrali, collegate dal segno = preceduto e seguito da spazio. Nelle note l'abbreviazione bibliografica sarà seguita dal numero delle pagine citate preceduto da p. o pp.

Per costituire l'abbreviazione bibliografica si rispetteranno le norme già indicate, riportando di seguito il cognome dell'autore in maiuscoletto e il titolo abbreviato in corsivo.

Esempio:

CALDERINI, *I codici milanesi* = A. CALDERINI, *I codici milanesi delle opere di Francesco Filelfo*, «Archivio storico lombardo», 42 (1915), pp. 335-411.

ABBREVIAZIONI

Laddove possibile si faccia uso della forma corrente delle abbreviazioni, di cui si dà di seguito un elenco solo indicativo:

anastatica = anast.
articolo, -i = art., artt.
avanti Cristo, dopo Cristo = a.C., d.C.
capitolo, -i = cap., capp.
carta, -e = c., cc.
circa = ca.
citato, -i = cit., citt.
codice, -i = cod., codd.
colonna, -e = col., coll.
confronta = cfr.
eccetera = ecc.
edizione, -i = ed., edd.
esempio = es.
facsimile = facs.
figura, -e = fig., figg.
foglio, -i = f., ff.
greco = gr.
italiano = it.
latino = lat.
linea, -e = l., ll.
luogo citato = loc. cit.
manoscritto, -i = ms., mss.
miscellanea = misc.
nota, -e = n., nn.
nota dell'autore = [n.d.a.]
nota del redattore = [n.d.r.]
nota del traduttore = [n.d.t.]
numero, -i = nr., nrr.
opera, -e = op., opp.
pagina, -e = p., pp.
recensione = rec.
recto (nei mss.) = r in tondo e corpo normale (c. 27r)
riga, -e; rigo, -i = r., rr.
ristampa anastatica = rist. anast.
secolo, -i = sec., secc.
seguente, -i = sg., sgg.
senza data = s.d.
senza editore = s.e.
senza luogo = s.l.
serie, nuova serie = s., n.s.
sopra = cfr. *supra*
sotto = cfr. *infra*
stessa autrice (EADEM) = EAD.
stesso autore (IDEM) = ID.
stesso luogo (*ibidem*) = *ibid.*
sub voce = s.v.
supplemento = suppl.
tavola, -e = tav., tavv.
tomo, -i = t., tt.
traduzione = trad.
vedi = vd.
verso, -i = v., vv.
verso (nei mss.) = v in tondo e corpo normale (c. 27v)
volume, -i = vol., voll.

QUESTO FASCICOLO
COMPOSTO IN CARATTERE ADOBE GARAMOND
È STATO STAMPATO A PADERNO DUGNANO
NEL MESE DI DICEMBRE 2023
PER CONTO DI ARTE GRAFICA COLOR BLACK