

R E S T I T U Z I O N I

# MUSEO POLDI PEZZOLI



LO STUDIOLO DEL COLLEZIONISTA  
RESTAURATO

FONDAZIONE  
POLDI PEZZOLI  
L  
I  
236



Museo Poldi Pezzoli



## Lo studiolo dantesco: un Medioevo ritrovato

Lavinia M. Galli Michero

### La nascita dell'appartamento particolare

Nel 1846 Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879) aveva ereditato dal padre Giuseppe immense ricchezze, tra cui il palazzo neoclassico sito in Corsia del Giardino (ora via Manzoni) a Milano, in cui era nato<sup>1</sup>. La sontuosa dimora, arricchita dai beni dei conti Pezzoli, era stata rinnovata negli arredi da Giuseppe Poldi (1768-1833) e dalla giovane moglie Rosina Trivulzio (1800-1859) era considerata all'epoca una delle più lussuose residenze milanesi<sup>2</sup>.

Il giovane Gian Giacomo era cresciuto in un palazzo sfarzoso, era stato educato dalla madre alla frequentazione degli artisti (Giuseppe Molteni, Paolo Toschi, Luigi Mussini, Lorenzo Bartolini ebbero frequenti contatti con Rosina) e all'amore per l'arte; aveva potuto visitare assiduamente le ricchissime collezioni, la biblioteca e il museo di antichità della famiglia materna dei principi Trivulzio, allora divisa tra lo zio Giorgio Teodoro (1803-1856) e la cugina Cristina Trivulzio Belgiojoso, e aveva compiuto lunghi viaggi in Italia e all'estero<sup>3</sup>. Fu quindi naturale per il ventiquattrenne Gian Gia-

como, subito dopo essere entrato in possesso dell'eredità paterna, avviare i lavori per la costruzione del proprio appartamento in un'ala separata del palazzo di famiglia.

Affidò la progettazione all'architetto Giuseppe Balzaretto (1801-1874). Tra il 1846 e il '48 i lavori si concentrarono nell'allestimento di una nuova *Armeria*: contemporaneamente il nobile avviava una frenetica campagna di acquisti per formare una collezione d'armi<sup>4</sup>.

Nel 1848 Gian Giacomo fu tra i nobili milanesi che sovvenzionò la rivolta anti austriaca (insieme a Cristina Belgiojoso e a Giorgio Teodoro): dopo il ritorno degli austriaci fu quindi pesantemente multato e i suoi beni furono confiscati. Costretto ad abbandonare Milano, viaggiò in Italia, Svizzera, Francia e Inghilterra per più di un anno, mentre la sua casa veniva occupata militarmente dal governo imperiale come ritorsione per il suo appoggio ai rivoltosi<sup>5</sup>.

Nel 1850 il nobile ottenne il recupero dei beni e del palazzo: guidato da un sentimento di rivalsa acquistò gli immobili confinanti con l'intento di costruire un unico isolato che correva tra la Corsia

L. Scrosati, soffitto del Gabinetto dantesco, 1855

del Giardino e via Morone. Gli ingenti lavori di erezione delle nuove fabbriche furono affidati a Giuseppe Balzaretto.

Col 1850 ripresero anche i lavori nell'*Armeria*. Questa grandiosa sala, ideata dallo stesso Balzaretto e dallo scenografo Filippo Peroni, costituiva un aggiornamento di gusto importante nel palazzo. Da un insospettabile scalone neoclassico si passava direttamente in un'ala di un castello medioevale, le cui modanature in stucco e cartapesta componevano un adeguato sfondo alla collezione di armi antiche singolarmente vasta per numero di pezzi.

La tendenza neogotica era ormai diffusa in Lombardia e aveva un celebre interprete in Pelagio Palagi che nel 1832 aveva lavorato a Villa Tissoni Traversi di Desio e che stava riammodernando il Castello e la Margheria di Racconigi: il nuovo stile era stato adottato da Carlo Alberto con l'intento di ricostruire un'identità culturale per il Regno sabauda<sup>6</sup>. La richiesta di uno sfondo scenografico medioevale per la propria collezione indica come il giovane aristocratico considerasse esemplare l'allestimento dell'antico maniero parigino dell'Hotel de Cluny, trasformato dal collezionista Alexandre du Somerard nella prima casa-museo arredata con mobili e opere francesi del XIII-XVI secolo. L'Hotel de Cluny era stato aperto al pubblico nel 1844 e Gian Giacomo lo visitò sicuramente nel 1848-50, ma probabilmente vi era già stato diciottenne insieme alla madre Rosina nel suo primo viaggio a Parigi<sup>7</sup>.

Che l'Hotel de Cluny costituisse un esempio notevole per Gian Giacomo risulta anche dal secondo ambiente che egli fece realizzare, la *Stanza da letto*. Trionfo dell'arredo ligneo lombardo, essa fondeva

sapientemente pezzi antichi e moderni, eseguiti dall'intagliatore Giuseppe Ripamonti; la stanza evocava la camera da letto detta di Francesco I nella dimora francese, ricolma di mobili intagliati in stile francese manierista e rinascimentale.

Bisogna notare che per le esigenze di rappresentanza e per accogliere gli ospiti Gian Giacomo poteva usufruire di molti altri spazi nel palazzo, primo fra tutti l'appartamento della madre: nel suo "appartamento particolare" ogni ambiente era sentito quale teorema di uno stile del passato, in stretto dialogo con le collezioni che conteneva, poiché per lui la funzione abitativa aveva un minore interesse.

#### L'incontro di Giuseppe Bertini e Luigi Scrosati

L'appartamento-museo stava assumendo una veste d'avanguardia rispetto al panorama italiano, ma probabilmente non destinata a lasciare un segno particolarmente originale nella storia dello stile.

Nel 1853 Gian Giacomo Poldi Pezzoli affida la progettazione di un nuovo ambiente, il Gabinetto, o, per dirla alla francese, *cabinet* a Luigi Scrosati (1815-1869) e Giuseppe Bertini (1825-1898).

Esso è il primo straordinario locale della casa-museo, tanto innovativo e raffinato che i due artisti soppianderanno il vecchio staff di progettisti, trasformando casa Poldi in uno degli esempi più originali dell'*interior design* e del collezionismo europeo<sup>8</sup>.

Non sarà stato difficile per un amante dell'arte come Poldi Pezzoli entrare in contatto con i giovani artisti concittadini: una conoscenza comune era innanzitutto Giuseppe Molteni, ritrattista di

casa Poldi<sup>9</sup>. I rapporti dovevano risalire almeno al giugno 1848, quando Gian Giacomo era divenuto membro della Società degli Artisti, cui appartenevano anche Scrosati e Bertini<sup>10</sup>, che nel 1850 vendeva al nobiluomo un dipinto. Sarà stato ancora il Bertini a presentare il più anziano collega, esponente di punta della nuova corrente storicistica, che aveva lavorato a stretto contatto con Palagi ed era acclamato dalla critica per la sua abilità nel declinare i diversi stili del passato. I due avevano collaborato proprio in una recente impresa per il conte Sola Busca. Per quanto più giovane, Giuseppe Bertini, grazie al successo ottenuto alla prima Esposizione Universale di Londra del 1851 con la sua *Vetrata dantesca*, era ormai un artista affermato. Risale all'agosto 1853 il contratto ora perduto «per la formazione del gabinetto» tra Gian Giacomo, Giuseppe Bertini e Luigi Scrosati. Conclusa nel 1855, la saletta costituì per gli artisti la prima prova di un sodalizio da quel momento destinato a durare per tutta la vita<sup>11</sup>. Bertini avrebbe sostituito Giuseppe Molteni come mediatore di acquisti di opere d'arte, per divenire infine il primo direttore del futuro museo.

Per parte sua Luigi Scrosati si guadagnerà un ruolo di assoluta fiducia nella progettazione degli ambienti: già nel febbraio del 1854 egli è pagato anche per un nuovo progetto della *Stanza da letto*<sup>12</sup>, cui si aggiungeranno anno dopo anno la *Sala nera* nello stile del Rinascimento e il *Salottino a stucchi* nello stile del Settecento, fino a quando una grave paralisi non gli troncherà la carriera<sup>13</sup>. Anche Giuseppe Speluzzi (1827-1890), coinvolto come bronzista e intagliatore di arredi per la sala dal 1856, rimarrà al ser-

vizio di Gian Giacomo come artista, restauratore e mediatore di acquisti di opere d'arte per il resto della sua vita.

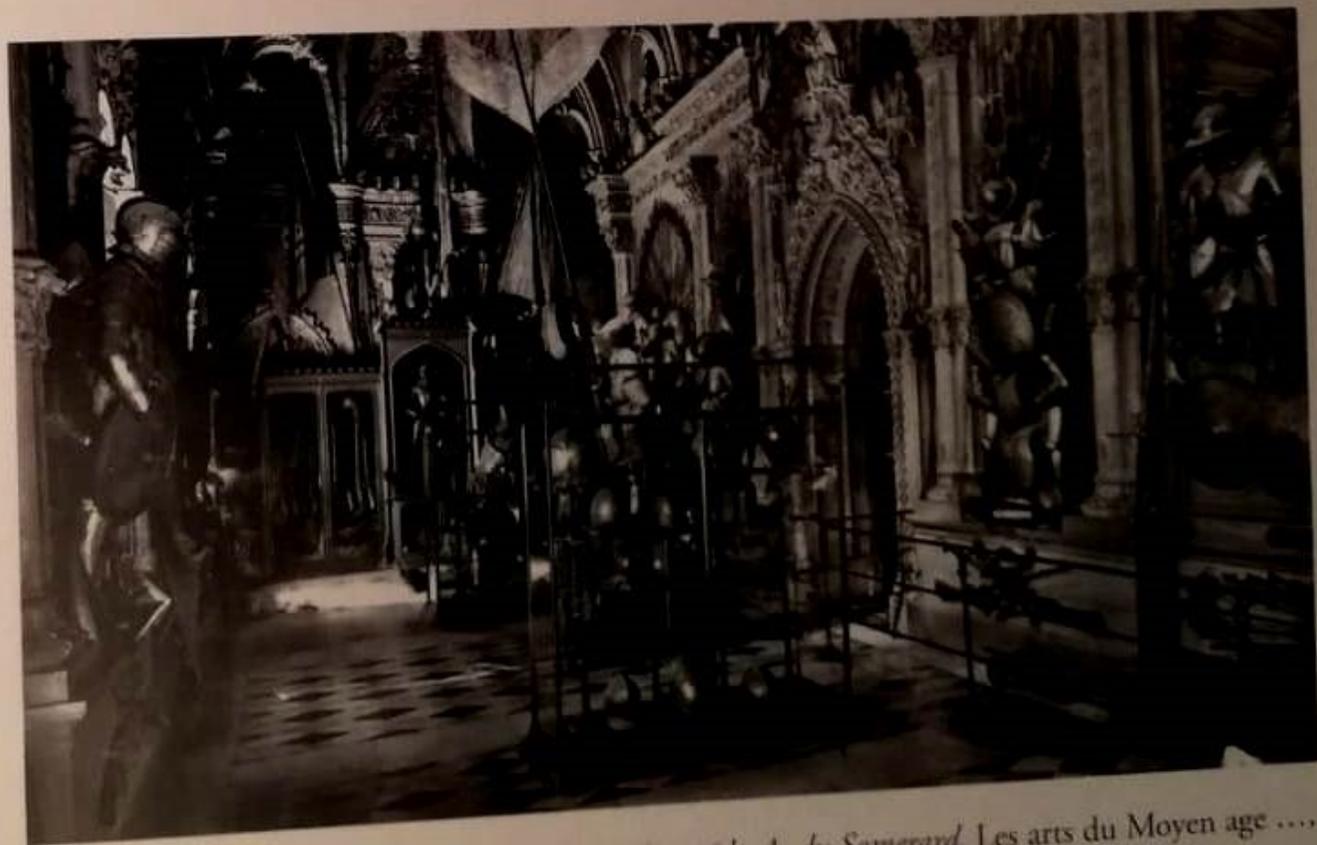
### Lo studiolo, scrigno del collezionista

*Cabinet*, italianizzato in gabinetto, è in generale qualsiasi piccola stanza di uso riservato, spesso riccamente decorato, che assolveva la funzione di studio, guardaroba o spogliatoio. Nell'appartamento Poldi Pezzoli era un piccolo e intimo andito posto di fianco alla camera da letto, che ne costituiva l'unica via di accesso. Esso fu ideato come luogo di esposizione per le opere d'arte applicata, vetri, oreficerie, smalti, porcellane: nicchie nei muri fungevano da vetrine, mensole estraibili servivano da appoggio per osservare gli oggetti, una buona illuminazione era infine assicurata dalla luce che filtrava dalla veranda. Era una versione moderna della *wunderkammer* dei principi rinascimentali, quei musei privati che abbracciavano il mondo in una sola stanza.

Nel 1883, la stanza è definita «gabinetto di studio», destinazione peraltro già palese dal fatto che gli unici arredi erano una monumentale scrivania e alcune sedie<sup>14</sup>.

Nel 1853 Gian Giacomo aveva già avviato un progetto collezionistico che oltre alle armi si estendeva alle arti applicate<sup>15</sup>. La raccolta stava nascendo sotto la spinta e nel clima innescato dalla prima Esposizione Universale di Londra, cui Bertini aveva partecipato e che molto probabilmente anche il Poldi Pezzoli non avrà mancato di visitare.

Dopo il 1851 la parola d'ordine tra artisti e amatori era la raccolta e lo studio delle opere d'arte antica, ricercate e apprezzate per i loro valori tecnici ed estetici.



La camera da letto di Francesco I, Hôtel de Cluny (da A. du Somerard, *Les arts du Moyen age ... Paris 1838-1846*) e sotto, l'Armeria del Museo Poldi Pezzoli nell'assetto ottocentesco



La parete del camino del Gabinetto dantesco nel XIX secolo

Solo l'osservazione delle tecniche e la riscoperta degli antichi segreti di lavorazione da parte degli artisti avrebbe potuto fronteggiare l'avanzamento della meccanica che faceva irrimediabilmente perdere all'uomo l'abilità artigianale posseduta in passato. Si combatteva «contro la degenerazione delle macchine»: ai nobili spettava il compito di raccolta delle raffinate opere, agli artisti lo studio delle tecniche e dello stile, al fine di «decomporre» gli antichi pezzi e ricavarne modelli e partiti di ornati che sarebbero serviti per idearne di nuovi e moderni. Giuseppe Bertini, artefice del risorgimento dell'antica tecnica della vetrata e della pittura su vetro, trionfatore a Londra con la grande *Vetrata dantesca*, era a Milano l'esponente di punta di questa tendenza e non si fatica a credere che abbia contribuito a indirizzare Gian Giacomo in tale direzione. Il nobiluomo, per canto suo, ritrovava nel collezionismo di arte antica la tradizione avita della famiglia materna (e il prestigio personale che ne riverberava) ma ne coglieva anche la funzione educativa. Il suo studiolo, destinato all'esposizione della collezione di antichità e di oggetti di arte applicata, venne concepito e ideato come un nuovo scrigno, che riuniva al suo interno e nella sua veste esteriore, le più svariate tecniche. La più antica e fedele testimonianza dell'ambiente è la descrizione del locale vergata da Giuseppe Bertini nel 1883. Manoscritta e conservata nell'archivio del museo essa costituisce una fonte preziosissima insieme alla campagna fotografica del fotografo milanese Montabone, per ricostruire l'aspetto e i materiali originali dell'ambiente prima del bombardamento del 1943.

Il vano, collegato tramite un arco a un balcone verandato, ha la pianta approssimativamente assimilabile a due stretti rettangoli: nei due lati lunghi si fronteggiano una triplice vetrata dipinta e un fastoso camino bronzeo. Ai lati del camino due archi in stile Tudor comunicano con la sala dei vetri di Murano, una volta camera da letto di Gian Giacomo. Lateralmente, a destra si apre una vetrina a muro, pari per dimensioni alle porte: prima della guerra era ornata internamente da bronzo dorato, turchesi e coralli; a sinistra una nicchia inquadra una seconda vetrata dipinta, sotto la quale una volta era posta una scrivania intarsiata. Ai lati della vetrata principale sono altre due nicchie, minori e di forma ogivale, chiuse da cristalli. Nel 1872 con l'aumentare della collezione si trasformò in vetrina per i vetri di Murano una delle due porte<sup>16</sup>.

La luce colorata filtra dalle vetrate, si riflette sull'oro lavorato a pastiglia della volta e delle pareti, pervade le cromie accese delle decorazioni dipinte dando la sensazione di accedere a un sacello medioevale.

Più in basso, le pareti imitano un cuoio impresso con gigli dorati di Francia. Sopra il camino, in origine realizzato in marmo, smalti e pietre dure, si erge una caminiera in bronzo. Fitti racemi e volute vegetali fiorite in cui si celano minuscole figurette la trasformano in un pizzo bronzeo culminante nella griglia traforata che lascia intravedere la camera da letto<sup>17</sup>. Sulle pareti, gli stessi racemi, questa volta in bassissimo rilievo di gesso dorato, seguono il profilo delle porte e del camino, si avvolgono in spire, si sovrappongono alle variate bordure geometriche che spartiscono le campiture e sboc-

ciano in fiori, dipinti in sgargianti colori. Sopra le porte, gruppi di figure abbigliate all'antica sono racchiusi tra altri racemi vegetali, come enormi capilettera di un codice miniato. Gli stessi fiori, ossessivamente ripetuti, al centro della volta circondano lo stemma patrizio e il cartiglio, su cui prima del bombardamento si leggeva «Jacopo Poldi Pezzoli commisit a Bertini et Scrosati». È lo stesso Bertini a riferire la spartizione dei compiti: nella guida del 1881 il pittore sottolinea la comune ideazione del locale e del camino. Oltre alle vetrate realizzate con il fratello Pompeo, il futuro direttore del museo eseguì i gruppi di figure. Scrosati si occupò delle parti decorative, mentre al bronzista Giuseppe Speluzzi si deve la fattura della caminiera e degli arredi lignei in stile neomedievale con raffinatissimi intagli in ebano e madreperla<sup>18</sup>.

### Problemi iconografici danteschi

Nei documenti la stanza viene definita «Gabinetto Dante»: è Bertini a dichiarare che l'iconografia si ispira alla vita e all'opera di Dante.

Il grande successo ottenuto da Bertini con la *Vetrata dantesca* esposta al *Crystal Palace* due anni prima fu elemento determinante che indusse a inserirne una replica di minori dimensioni nello studio<sup>19</sup>. L'idea di sviluppare il tema dantesco anche nel resto dell'ambiente dovette piacere moltissimo sia a Bertini sia a Poldi Pezzoli. Fernando Mazzocca, in questo stesso volume, spiega quanto diffusa e amata fosse presso collezionisti e artisti, in epoca romantica, la figura di Dante. Senza dubbio anche per il giovane Gian Giacomo, che per aver sostenu-

to i moti del 1848 aveva subito l'esilio, il grande poeta incarnava gli ideali risorgimentali. Inoltre, il nonno materno, Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), autorevole dantista, aveva arricchito la famosa biblioteca di famiglia con l'acquisto di codici in volgare di testi danteschi e aveva aiutato Vincenzo Monti nell'edizione critica del *Convivium*.

Vetrate e pitture murali fanno parte di un unico complesso iconografico dedicato al trionfo delle arti e della poesia del Medioevo italiano, e ispirato a episodi della *Divina Commedia* o della vita del poeta<sup>20</sup>. Nella vetrata principale Dante è affiancato da Matelda e Beatrice. Sotto il poeta, seduto su un trono in stile gotico, una targa reca la famosa terzina del proemio alla prima cantica: «O muse, o alto 'ngegno, or m'aiutate;/O mente che scrivesti ciò ch'io vidi/Qui si parrà la tua nobilitate» (*Inf.* II, 7-9). A sinistra, sullo sfondo del giardino del Paradiso terrestre, la misteriosa Matelda canta e coglie fiori, mentre ai suoi piedi è riportato il verso «Una donna soletta che si già/cantando e scegliendo fior da fiore/ond'era pinta tutta la sua via» (*Pur.* XXVIII, 40-42)<sup>21</sup>. A destra Beatrice, sullo sfondo del campanile fiorentino di Giotto, si allontana da Dante rivolgendogli al poeta uno sguardo nascosto. Ai piedi i versi «Madonna Mia». Nella zona superiore sono illustrati tre episodi dell'*Inferno* dantesco. A destra Dante, perso nella selva oscura, si spaventa all'apparire delle tre fiere. A fianco i relativi versi «Questa mi porse tanto di gravezza/con la paura che usciva di sua vista,/ ch'io perdei la speranza dell'altezza» (*Inf.* I, 52-54). A sinistra Flegiàs trafigge Dante e Virgilio al di là della palude stigia, verso la città di Dite in fiamme. Accanto il corrispondente brano «Lo



G. Bertini, Trionfo di Dante, vetrata, 1853

buon maestro disse: «Omai, figliuolo, s'appressa la città cha nome Dite, / coi gravi cittadin, col grande stuolo» (Inf. VIII, 67-69). Uno spazio maggiore è dedicato al tema della *Divina Commedia* che l'Ottocento più amò, Paolo e Francesca. Qui l'anima di Francesca si allontana dopo aver raccontato la sua storia d'amore e il poeta sviene pervaso da un forte senso di pietà. Al di sotto è riportata la terzina «Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea, sí che di pietade / io venni men cosí com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade» (Inf. V, 139-142).

Esattamente questi tre episodi, tratti da un codice miniato del XV secolo, sono riprodotti in una tavola della più diffusa opera dedicata agli inizi dell'Ottocento alla storia dell'arte medioevale, scritta da Seroux d'Agincourt: Bertini ne ricalca l'iconografia, segno dell'attenzione da lui rivolta alle fonti<sup>22</sup>.

La vetrata culmina quindi con la Gloria della Vergine circondata da angeli adoranti, nella cornice è riportato il testo dantesco «Tanto che veggì seder la Regina cui questo regno e subdito e devoto (Par. xxx)»<sup>23</sup> [sic!], mentre al di sotto stanno san Francesco e san Domenico, i campioni della santità medievale, cui Dante aveva dedicato due interi canti (Par. XI e XII).

A destra dell'ingresso la vetrata più piccola era dedicata all'episodio in cui il poeta in esilio si congeda col dono della *Divina Commedia* dal priore Ilario del convento agostiniano di Corvo in Lunigiana che lo aveva accolto, rivelandogli la sua identità. Con un dipinto di analogo soggetto, *Dante e frate Ilario* il Bertini aveva vinto il Gran Premio di Pittura del 1845 all'Accademia di Brera<sup>24</sup>;

a commento dell'episodio due cartigli recano la scritta «Honorificentia» e «Hospitalis». Nella zona superiore della vetrata era inserita la recente arma Poldi Pezzoli<sup>25</sup>.

Nella zona convessa della caminiera le vicende terrene di Paolo e Francesca completavano l'episodio infernale dipinto nella vetrata: i due amanti intenti a leggere sono sorpresi da Gianciotto<sup>26</sup>. La caminiera culmina quindi con un gallo ad ali spiegate a tutto rilievo<sup>27</sup>.

Il programma iconografico si completa con i due gruppi di figure dipinti come sovrapporta, «Illustri contemporanei di Dante» per Bertini, altrove definiti come «tre artieri e i tre poeti fiorentini»<sup>28</sup>. Si tratta di una versione tutta medioevale di un ciclo di italiani illustri. Se poi si volesse dare credito alla seconda legenda, bisognerebbe credere che nel Parnaso personale di Poldi Pezzoli gli artieri, cioè gli artisti che realizzavano opere d'arte applicata, potevano sedere alla pari dei poeti. Nel gruppo di sinistra al centro è riconoscibile Dante, i cui tratti replicano quelli del poeta nella vetrata, al suo fianco poeti a lui legati. L'idea di un circolo di artisti è più evidente nel gruppo di destra, dove due personaggi osservano ciò che un terzo sta disegnando su un taccuino: i loro abiti e le loro fisionomie sembrano prendere spunto dai ritratti incisi nelle edizioni vasariane delle *Vite*, ma anticipano anche quei monumenti dedicati agli artisti italiani che nel breve volgere di anni avrebbero decorato le piazze italiane<sup>29</sup>.

Più difficile sciogliere il «soggetto allegorico dantesco» (sono le parole del Bertini) rappresentato sulla parete entrando a sinistra dove una donna seduta in un giardino fiorito coglie un frutto e lo

porge a due putti: si tratta della personificazione di una virtù, forse la Carità<sup>30</sup>.

### Fortuna critica

Otto Mündler, il famoso conoscitore tedesco incaricato da Charles Eastlake degli acquisti per la National Gallery di Londra, visitò casa Poldi il 24 gennaio 1856, a pochi mesi dalla conclusione dei lavori. L'appartamento gli parve «*a house splendidly fit and in the modern milanese taste*»<sup>31</sup>. È questa forse la più precoce testimonianza che gli amatori d'arte riconoscevano casa Poldi Pezzoli come un luogo imprescindibile per aggiornarsi sul nuovo gusto contemporaneo. Dieci anni dopo il giovane Camillo Boito appunta: «Per il signor Poldi Pezzoli dipinse Bertini un gabinetto, ricchissima ed elegantissima cosa, dove rappresentò Dante ed alcune figure allegoriche [...] Il Bertini, ben lungi dal rifuggire dagli artieri, li soccorre con l'opera; e le stanze di casa Poldi Pezzoli mostrano che l'arte può anche oggidi trovarsi nei legni e nei metalli»<sup>32</sup>; Bertini era dunque un *designer* al servizio delle moderne arti applicate, di cui l'appartamento del Poldi stava diventando simbolo e sacrario. A parte questa significativa testimonianza, le riviste dell'epoca non prestarono attenzione all'impegno di Bertini e Scrosati in casa Poldi: oltre alla difficoltà di accesso e della destinazione privata va però considerata la precoce morte dello Scrosati e il declino della fortuna di Bertini pittore, ben presto condannato come esponente della cultura accademica. Forse una ricognizione dei diari di viaggio del secondo Ottocento potrà aiutare in futuro a restituire l'immagine

che la casa di Gian Giacomo aveva agli occhi dei contemporanei: quasi nulle sono infatti le testimonianze relative all'insieme museografico da lui ideato sino all'apertura del museo, quando invece le cronache esaltano la bellezza delle sale<sup>33</sup>.

Dagli inizi del Novecento e fino alla distruzione del '43 la critica ha definito lo studiolo «di carattere bizantino di maniera, ma gustoso, per quanto rumoroso»<sup>34</sup>, oppure lo ha ritenuto nello stile «neogotico floreale»<sup>35</sup>, «eclettico decadente»<sup>36</sup>. Il giudizio progressivamente sempre più negativo si deve al crescere della sfortuna dell'Ottocento in epoca razionalista. L'arbitraria ricostruzione post-bellica che stravolse la *facies* e la pittura originaria si riflette nei disorientati commenti critici del dopoguerra che tentano di individuare le fonti decorative: «curiosa mistura di rococò e moresco, romantico preraffaellita»<sup>37</sup>, «fiabesca rete di richiami al romanico, al moresco, al gotico, al Quattrocento italiano, alle miniature irlandesi»<sup>38</sup>, «intreccio dei più disparati richiami, dall'orientale al celtico, dal moresco al gotico»<sup>39</sup>: tutti gli stili vengono chiamati a concorso per cercare di definire le caratteristiche dell'ambiente. Fa eccezione il Russoli, che pur giudicando l'appartamento esempio dell'eclettismo rindondante ne riconosce «una vera, appassionata conoscenza delle antiche forme, che i primi severi studi facevano amare»<sup>40</sup>. Ultimamente nuove ricerche su Bertini e Scrosati hanno rivalutato la portata artistica dei due artisti, ma il gabinetto continua a sfuggire a una classificazione meno generica di quella di eclettismo o dell'istorismo<sup>41</sup>. Di fronte a definizioni tanto divergenti, andavano osservate le foto che mostrava-

no il Gabinetto prima dei bombardamenti ed era necessario rileggere con attenzione le definizioni stilistiche date dai contemporanei. Il Bertini definisce il Gabinetto «nello stile del Trecento»<sup>42</sup>. Gustavo Frizzoni lo dice «tenuto completamente nello stile del tredicesimo secolo»<sup>43</sup>. Speluzzi nei documenti usa per la sala – come per molti altri lavori da lui eseguiti – l'attributo «bisantino», probabilmente col solo scopo di indicare una generica ridondanza ornamentale. Agli occhi degli autori quindi il Gabinetto era stato realizzato in solo stile, quello del Basso Medioevo. Grazie anche all'incoraggiamento di Pietro Estense Selvatico e a un movimento di rivalutazione del Medioevo che aveva assunto una portata europea, lo stile neogotico era assai diffuso nelle architetture, come la stessa *Armeria* Poldi Pezzoli testimonia. Con l'ausilio di strumenti quali i repertori del Pugin, era possibile ricreare lo stile "ogivale" avendo a disposizioni misure, proporzioni, partiti decorativi. I Nazareni tedeschi e i Preraffaelliti inglesi avevano proposto in pittura una versione moderna dell'antico stile medioevale: ma queste non dovevano essere le uniche sollecitazioni che Bertini e Scrosati avevano ricevuto. Per ricreare il loro "drogato" Medioevo Bertini e Scrosati avevano attinto anche alle arti minori. Nel 1856 vedrà la stampa la *Grammar of Ornament* di Owen Jones, un catalogo completo di tutti gli stili del passato tratti da mobili, oreficerie, gioielli, miniature, ma già da anni circolavano ad uso degli artisti repertori ornamentali basati su oggetti d'arte decorativa<sup>44</sup>. È difficile credere che a ridosso del 1851 e dopo l'esperienza londinese Bertini e Scrosati per creare il loro "stile del Trecento" (il secolo di Dante) non avessero



Oreficerie milanesi (da A. du Somerard, *Les arts du Moyen age...*, Paris 1838-1846).

tratto ispirazione dagli oggetti d'arte applicata e avessero potuto mescolare impunemente stili ed epoche differenti.

### Un modello medioevale milanese: il candelabro Trivulzio

La nuova attenzione per l'arte medioevale coincise nell'Ottocento con lo studio delle opere d'arte decorativa. Vanno citati in particolare i due repertori più vasti e completi la *Storia dell'arte* di Seroux d'Agincourt e *Les Arts au Moyen age* del du Somerard<sup>45</sup>. È proprio sfogliando il *du Somerard* che ci si imbatte nel modello adottato da Bertini e Scrosati. Negli anni quaranta del XIX secolo l'opera di Alexandre du Somerard fu lo strumento principale per diffondere la conoscenza delle arti applicate medioevali, soprattutto francese. Il grande collezionista si era dedicato quasi interamente alla riscoperta delle arti minori, viaggiando e facendo copiare da disegnatori professionisti al suo servizio i tesori conservati nelle cattedrali francesi, tedesche e italiane. Una tavola del terzo tomo riporta schizzi di Edmond du Somerard datati 1840: alcuni sono oggetti e particolari decorativi tratti dalle più considerate opere medioevali milanesi: del tesoro di sant'Ambrogio, del Duomo di Milano e di Monza. Questi disegni risalgono al soggiorno milanese di Alexandre e di Edmond du Somerard. Una seconda tavola illustra un raffinato pugnale manierista donato da Luigi XII a Gian Giacomo Trivulzio il Magno. Somerard aveva dunque avuto accesso a Milano anche alla collezione Trivulzio. È facile immaginare che Rosina e Gian Giacomo siano stati presenti alla visita del colle-

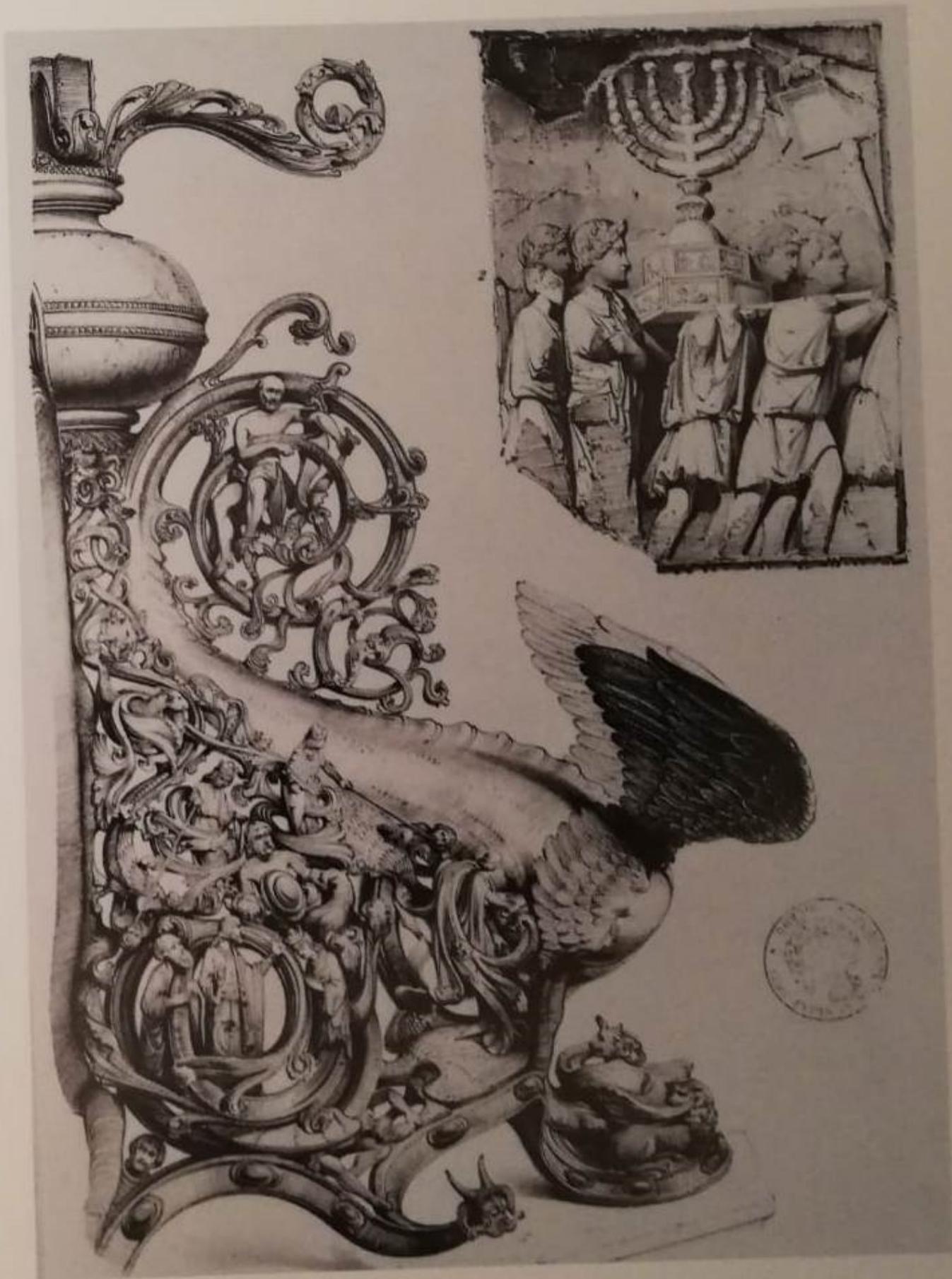
zionista francese e che la sua conoscenza fosse un grande stimolo per il diciottenne Gian Giacomo, il quale proprio nello stesso anno era stato con la madre a Parigi e non avrà mancato di visitare il già famoso Hotel de Cluny<sup>46</sup>. Somerard rappresentava il moderno studioso-collezionista, dedito alle arti decorative e i suoi interessi dovevano essere probabilmente in sintonia con quelli dello zio Giorgio Teodoro Trivulzio: in futuro sarà interessante indagare se siano esistiti degli scambi epistolari tra i due<sup>47</sup>. La visita del Somerard al Museo Trivulzio e a Milano viene commentata sulle pagine della "Rivista Europea" del settembre 1840 da Gottardo Calvi: «il francese [...] giunto a Milano ne partiva or son pochi dì, dopo esservi rimasto un paio di settimane da lui impiegate interamente nell'esame dei più preziosi oggetti d'antichità conservati nella capitale. Dimorò fra noi e nessuno quasi lo seppe, non un giornale proclamò il suo arrivo e lo raccomandò al colto pubblico [...] noi abbiamo avuto il piacere di stringere conoscenza con lui [...] abbiamo poi anche potuto esaminare a nostro bell'agio i disegni eseguiti in Milano dagli artisti condotti dal signor du Somerard, fra i quali il pugnale della ricca collezione del signor marchese Trivulzio, che cortesemente la mise a disposizione di questi viaggiatori»<sup>48</sup>. Somerard ebbe dunque ben pochi contatti con l'ambiente locale e forse l'unica collezione privata che visitò fu proprio quella Trivulzio. È lo stesso Somerard a confermarlo scandalizzandosi per l'arretratezza degli studi italiani sul Medioevo. Egli ricorda che nella sua visita a Milano non aveva avuto interlocutori su questi argomenti; l'unica monografia moderna

dedicata ai monumenti medievali che era riuscito a reperire era stata quella sulla Basilica di Sant'Ambrogio<sup>49</sup>. Lo sfogo del Somerard è una spia estremamente significativa che indica come alle soglie del quinto decennio dell'Ottocento la riscoperta del Medioevo a Milano dovesse ancora avere inizio.

Fu ancora durante la visita milanese che Somerard ebbe modo di ammirare una grandiosa oreficeria bronzea dell'epoca gotica, conservata nel Duomo di Milano: il monumentale candelabro a sette braccia detto *Albero della Vergine*, donato alla cattedrale nel XVI secolo dalla famiglia Trivulzio. Al *Candelabro della Cattedrale di Milano*, è dedicata una tavola dell'opera di Somerard, affidata alla sapiente penna di Victor Petit.

Grazie al Somerard questo straordinario e monumentale lavoro bronzeo risalente al XIII secolo otteneva grande fama presso tutti gli studiosi europei di arte medioevale<sup>50</sup>.

Quello che colpisce immediatamente osservando la riduzione grafica del candelabro eseguita da Victor Petit sono le strettissime analogie con la caminiera bronzea del Gabinetto dantesco. Le corrispondenze sono evidenti specialmente nella griglia di fondo del camino, dove sono replicati non solo il materiale e la tecnica, ma anche le forme dei fiori, delle spire vegetali, e persino alcuni particolari secondari come l'inserzione di pietre dure lavorate a *cabochon*. Le stesse figurette che animano il candelabro ritornano nella caminiera semplicemente laicizzate: i Re Magi si trasformano in cavalieri, l'arca di Noè in un castello, Eva è uno snello nudo femminile, Abramo un cavaliere con la spada. I draghi che formano i piedi del candelabro nel camino



*Candelabro della Cattedrale di Milano*  
(da A. du Somerard, *Les arts du Moyen age...*, Paris 1838-1840).



Candelabro Trivulzio (part.), XIII secolo, Milano, Duomo



G. Speluzzi, caminiera del Gabinetto dantesco (part.), 1856

fungono da sostegno per il piano in marmo e ritornano in lotta con un serpente nel parafuoco.

Bertini e Scrosati smontarono e suddivisero idealmente il candelabro in moduli che ricomposero per creare un nuovo oggetto di arti decorative, che il motto *virtus flamma* inciso nel marmo sopra le colonne poste ai lati del camino voleva forse rievocare.

Impressionante risulta la capacità tecnica dello Speluzzi nell'imitare la tecnica del cesello, le rinettature, in una competizione che merita la parità con l'anonimo artiere medioevale.

A ben guardare il candelabro fu il modello principale anche per l'impaginazione complessiva della decorazione: i fiori a cinque petali (*octopus achantus*) si ripetono ossessivamente non solo nel bronzo, ma anche negli stucchi, nelle pitture. È merito dello Scrosati essere riuscito a tradurre mirabilmente in un *medium* diverso lo stile del candelabro: gli steli rampicanti dapprima in bronzo rilevato si appiattiscono sulle pareti in stacciato, si trasformano infine in pittura dando vita a un insieme armonico e unitario, come solo un magistrale decoratore di motivi floreali, quale lui era, poteva realizzare. Le fantasiose trame di racemi dorati che egli aveva intrecciato sulle volte di Villa Litta, a casa Poldi Pezzoli erano entrate in relazione con la storia<sup>51</sup>.

La caminiera può considerarsi una delle più alte prove del talento dello Speluzzi e non a caso essa verrà esposta all'Esposizione di Arti Industriali di Milano del 1874<sup>52</sup>. La scelta del candelabro come modello aveva ragioni molto profonde: innanzitutto esso era facilmente accessibile, essendo collocato nel Duomo di Milano, dove il Bertini era di casa in quegli anni

come restauratore delle vetrate, in secondo luogo era il *Candelabro Trivulzio*, donato dalla famiglia materna del collezionista alla fabbrica metropolitana nel lontano 1550 come ricorda il coevo piedistallo marmoreo. Nel gabinetto dei tesori, consacrato al trionfo delle arti decorative medioevali e moderne, si evocava l'antico splendore del collezionismo dinastico dei Trivulzio, che Gian Giacomo intendeva rinnovare e forse anche superare (in cima al camino trionfava il gallo, simbolo araldico dei Poldi).

Non solo: il candelabro raggiunse il culmine della sua fama proprio tra il 1853 e il 1859, quando il più autorevole studioso di oreficeria medioevale, Alphonse Didron, dedicò al bronzo numerosi saggi nella rivista da lui diretta, gli "Annales Archeologiques", arricchendoli di tavole litografiche dei singoli particolari<sup>53</sup>. Egli lo riteneva «il più bel manufatto bronzeo che il XIII secolo ci abbia lasciato», ineguagliabile per l'abilità artistica del suo anonimo autore. Entusiasta dell'oggetto, Didron ne fece eseguire un costosissimo calco in gesso, grazie all'interessamento dello storico Cesare Cantù, segretario dell'Accademia di Brera. Il calco doveva servire per una sua nuova impresa che produceva oreficerie in stile medioevale basate sullo studio degli antichi modelli<sup>54</sup>. Agli occhi di Bertini, di Speluzzi e di Poldi Pezzoli non poteva quindi esistere modello migliore che il più celebrato oggetto bronzeo del XIII secolo, allora ritenuto di fattura italiana e per di più simbolo della munificenza della famiglia materna del collezionista. La scelta del *Candelabro Trivulzio* ben si legava al tema dantesco se lo stesso Didron, per spiegarne la funzione e scioglierne l'iconografia si era rifatto al *Purgatorio*.

Restauratore di recupero della epoca moderna officina vetraria partecipato all' Londra. Consiglieri delle era stato anche aveva avuto mo labro. Gli inter essere in gran Bertini e quest teriore confer pittore fosse a vanzamento d vale intrapresi siano conosci conferma qui di Bertini cor re culturale n quanta. Si vo su Giuseppe questa vicen tanti versi p almeno in ca nuovi arredi tore, mediat ceria, comm se dei bronz arte industri Il Gabinetto artisti speri novità degli Somerard fo nando a Mi vato con ch provato sim che per pr monument Bertini sem cultura acca e rivalutazio le<sup>57</sup>. Dal re

Restauratore di vetrate, promotore del recupero della tecnica della vetrata in epoca moderna, a capo di una grande officina vetraria. Alphonse Didron aveva partecipato all'Esposizione Universale di Londra. Considerato tra i massimi conoscitori delle oreficerie medioevali, egli era stato anche in Italia e a Milano, dove aveva avuto modo di ammirare il candelabro. Gli interessi del francese dovevano essere in grande sintonia con quelli del Bertini e questa vicenda ne appare un'ulteriore conferma. È assai probabile che il pittore fosse a perfetta conoscenza dell'avanzamento degli studi sull'arte medioevale intrapresi dal Didron e che i due si siano conosciuti. Ancora una volta si conferma quindi l'importanza del ruolo di Bertini come intellettuale e promotore culturale nella Milano degli anni Cinquanta. Si vorrebbe sapere di più invece su Giuseppe Speluzzi, comprimario di questa vicenda, e con un percorso per tanti versi parallelo a quello di Bertini, almeno in casa Poldi Pezzoli: artefice di nuovi arredi lignei e bronzei, restauratore, mediatore degli acquisti di oreficeria, commissario ordinatore della classe dei bronzi all'Esposizione storica di arte industriale di Milano nel 1874<sup>55</sup>. Il Gabinetto fu fucina di un drappello di artisti sperimentatori, aggiornati sulle novità degli studi a livello europeo. Se Somerard fosse vissuto più a lungo, tornando a Milano avrebbe finalmente trovato con chi dialogare, e forse avrebbe provato simpatia anche per Luigi Sacchi, che per primo fotografava gli antichi monumenti medioevali cittadini<sup>56</sup>. Bertini sembra più attento anche della cultura accademica milanese nel recupero e rivalutazione dell'arte medioevale locale<sup>57</sup>. Dal repertorio tardo neoclassico la



G. Speluzzi, caminiera del Gabinetto dantesco, 1856

cattedra di ornato si era finalmente volta agli inizi del sesto decennio al recupero e allo studio dei diversi stili del passato<sup>58</sup>. Da una scorsa ai materiali della gipsoteca ancora esistenti e ai documenti di acquisto dei gessi nel periodo 1838-1890, negli anni Cinquanta non si possedevano ancora calchi di opere medioevali<sup>59</sup> e anche trent'anni dopo la maggior parte dei gessi replicava opere del XV e XVI secolo<sup>60</sup>.

Nello studiolo i nuovi artisti italiani concorrevano con gli antichi – le cui opere erano esposte nelle vetrine – in un gioco di molteplici rimandi tra le differenti tecniche: i vetri antichi e le nuove vetrate, i nuovi bronzi e smalti e le oreficerie medioevali sia orientali che occidentali. Le greche dai colori brillanti, i rilievi in gesso dorato, la profusione ornamentale, tutto concorreva a trasformare il Gabinetto in una grandiosa oreficeria destinata a contenere i tesori d'arti applicate.

Lo stesso profondo rapporto con il passato influenzerà anche le successive ideazioni di casa Poldi Pezzoli. Le decorazioni nei diversi stili del passato, che erano di moda nelle dimore dei ricchi committenti lombardi avevano assunto in casa Poldi Pezzoli un significato ben più programmatico e profondo, sostanziato dagli interessi antiquariali del collezionista.

*l.g.m.*

## NOTE

Desidero ringraziare Annalisa Zanni, Andrea Di Lorenzo e Maria Teresa Balboni Brizza per il costante confronto.

<sup>1</sup> A. Mottola Molfino, *Storia del museo*, in *Catalogo dei dipinti*, Milano 1982, spec. pp. 15-34 e G. Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879, catalogo della mostra, Milano 1979.

<sup>2</sup> Nel 1843 la casa appare «di un lusso smoderato» a Costanza d'Azeglio che appunta i suoi *Souvenirs historiques* (l'intera citazione è riportata in F. Mazzocca, *Andrea Maffei patrono delle arti e collezionista*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra, Riva del Garda 1987, pp. 118-120).

<sup>3</sup> Sul ruolo di Rosina e sulla frequentazione delle collezioni Trivulzio insiste molto Giuseppe Bertini nel primo profilo di Gian Giacomo come collezionista (*Catalogo generale del museo*, Milano 1881, p. 4).

<sup>4</sup> Una collezione di armi antiche era presente a casa Trivulzio, e a Milano sappiamo che esistevano altre collezioni private come quella Uboldo, alimentate da un ricco mercato antiquariale. Credo però che un forte stimolo per il giovane Poldi Pezzoli sia stata l'apertura nel 1840 dell'Armeria di Carlo Alberto, di cui Gian Giacomo possedeva la descrizione e l'inventario (V. Sessey d'Aix, *L'Armeria antica e moderna di S.M. Carlo Alberto*, Torino 1840).

<sup>5</sup> *Gian Giacomo Poldi Pezzoli...* cit., Milano 1979. Ulteriore conferma delle simpatie risorgimentali di Gian Giacomo giunge dalla sua iscrizione alla Società degli Artisti, che le cronache dell'epoca riferivano essere stati durante i moti uno dei maggiori focolai dei ribelli (V. Bignami, *Club, Società, Ritrovi*, in *Mediolanum*, II, Milano 1881, pp. 120-124).

<sup>6</sup> Su Carlo Alberto e la carica ideale che aveva assunto lo stile neogotico per i Savoia vedi *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo, Torino 1980, II, pp. 319-27; su villa Tittoni Traversi vedi il saggio di Paola Zatti in questo stesso volume.

<sup>7</sup> Mottola Molfino, *Introduzione...* cit., p. 15.

<sup>8</sup> Probabilmente furono gli attriti sorti tra il committente e gli artisti durante la lunga genesi della camera da letto, a favorire l'ingresso di nuovi fornitori: i lavori eseguiti da Paolo Gaz-

zoli vennero distrutti nel 1853, mentre durò ben cinque anni (1852-1857) l'intaglio da parte del Ripamonti del monumentale letto il cui prezzo alla fine venne ritenuto eccessivo dal Poldi Pezzoli.

<sup>9</sup> *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, L. Galli, P. Segrà, Milano 2000.

<sup>10</sup> Ricevuta di pagamento (Archivio Museo Poldi Pezzoli, faldone 14/a). La società, sorta nel 1844 e di cui fu promotore Giuseppe Molteni, era stata il primo circolo a mettere in contatto gli artisti con gli appassionati di Belle Arti. Gian Giacomo fu legato alla Società per tutta la sua vita e finanzia insieme ad altri aristocratici la decorazione della sede (Archivio del Museo, faldone 14a). Sulla società vedi anche S. Reborà, *Artisti e società*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della patria*, atti del convegno a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli, Milano 1999, pp. 29-32.

<sup>11</sup> Il costo complessivo dell'impresa fu di 18.000 franchi ripartiti tra Bertini, Scrosati, esclusi i pagamenti a Giuseppe Speluzzi per la caminiera e gli arredi (per i dettagli dei pagamenti vedi la scheda sul Gabinetto dantesco e i suoi arredi realizzata da A. Zanni in *Museo Poldi Pezzoli. Catalogo ceramiche vetri mobili e arredi*, Milano 1983, pp. 335-337).

<sup>12</sup> Documento del 21 febbraio 1854 in cui lo Scrosati riceve 1200 lire di acconto commissioni per formazione del gabinetto e della stanza da letto (Milano, Archivio Museo Poldi Pezzoli, faldone 14a). Scrosati consegnò il progetto per la stanza da letto quasi immediatamente e già il 5 aprile 1854 Gian Giacomo incaricò il Ripamonti di eseguire i mobili su disegno di Scrosati.

<sup>13</sup> Il 23 gennaio 1855 Scrosati ricevette 490 franchi per diversi disegni all'acquerello commissionati come progetti dell'appartamento, che nel 1879 furono inventariati. In contemporanea ai lavori nel Gabinetto Luigi Scrosati eseguì altre decorazioni per Gian Giacomo: il resoconto dettagliato sta nel conto del 27 ottobre 1855 (Milano, Archivio Museo Poldi Pezzoli).

<sup>14</sup> G. Bertini, *Descrizione del locali*, manoscritto del 1883 (Archivio del Museo Poldi Pezzoli).

<sup>15</sup> Già nel 1846 Gian Giacomo acquista 48 vetri di Murano, quindi nel 1855 il nobile compra dall'antiquario Giuseppe Baslini per 7 napoleo-



V. Petit, Nodi del candelabro Trivulzio (da *Annales Archeologiques*, 1857)

...e durò ben  
...parte del  
...cui prezzo  
...dal Poldi

...atto nella  
...mo, restau-  
...di F. Maz-  
...2000.  
...o Museo  
...sorta nel  
...Molteni,  
...contatto  
...Arti. Gian  
...tta la sua  
...ocratici la  
...useo, fal-  
...Rebora,  
...a... 1848-  
...convegno  
...alli, Mi-

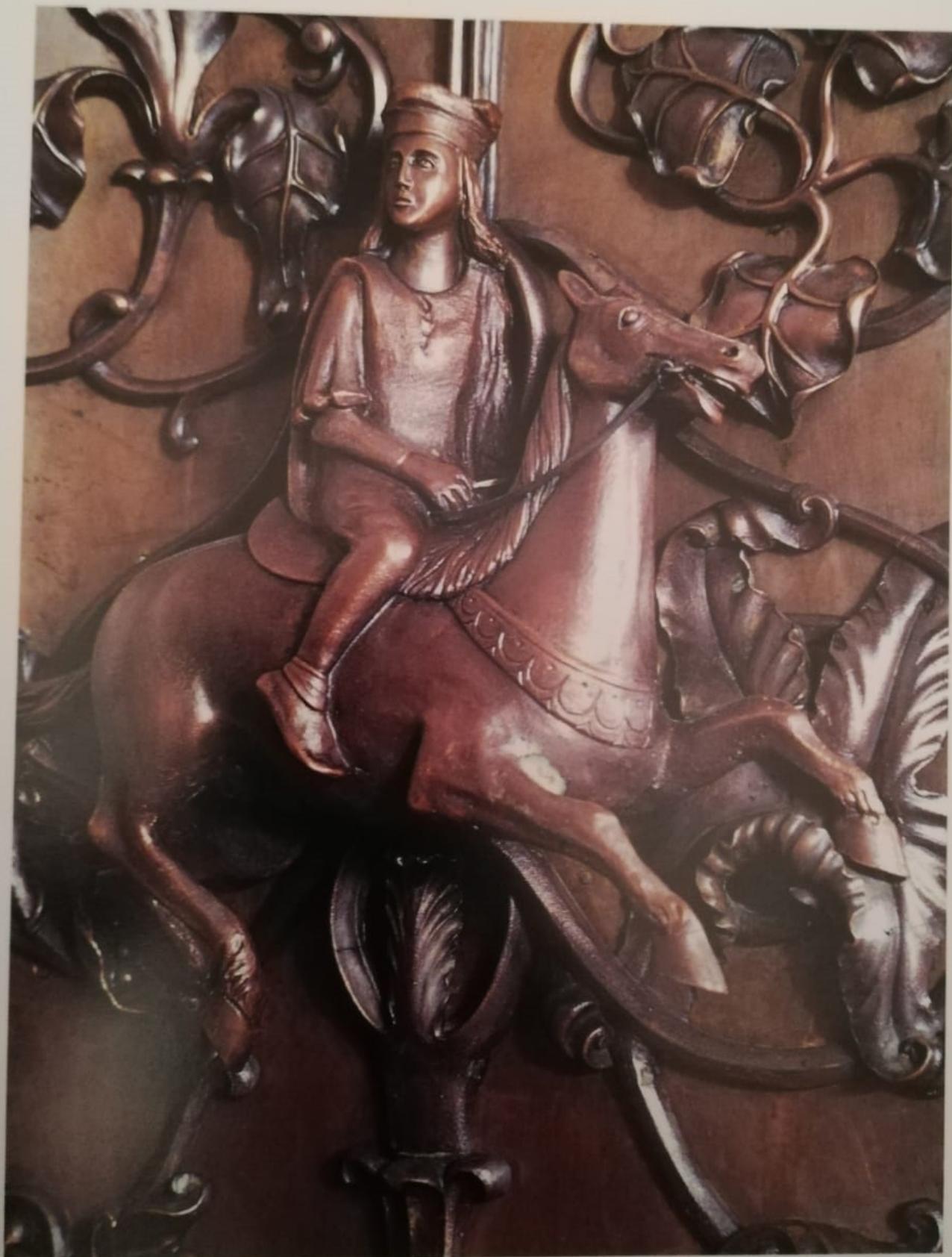
...fu di  
...Scrosati,  
...zi per la  
...dei paga-  
...tesco e i  
...seo Poldi  
...e arredi,

...n cui lo  
...missioni  
...anza da  
...Pezzoli,  
...to per la  
...già il 5  
...namonti  
...ati.

...o fran-  
...missio-  
...che nel  
...anea ai  
...uì altre  
...oconto  
...re 1855

...noscrit-  
...zzoli).

...48 vetri  
...compra  
...poleo-



G. Speluzzi, Cavaliere, particolare della caminiera del Gabinetto dantesco, 1856

ni «una croce con piedistallo in bronzo dorato di stile bizantino» (Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 14/a).

<sup>10</sup> La vetrina nel dopo guerra non venne ripristinata.

<sup>11</sup> Il camino e la parte esterna della caminiera sono state rifatte dopo il bombardamento modificando e semplificandone assai le linee e i particolari decorativi e rinunciando ad utilizzare materiali preziosi.

<sup>12</sup> La caminiera venne realizzata in contemporanea al resto, le quattro sedie e la scrivania furono realizzate tra il 1869 e il 1874 (A. Zanni, schede 219-226, in *Museo Poldi Pezzoli. Catalogo ceramiche vetri nobili e arredi*, Milano 1983, p. 337).

<sup>13</sup> La fortuna della vetrata è attestata da un'ulteriore replica inserita in un paravento in noce, che oggi si conserva nei depositi del Museo Borgogna di Vercelli (inv. XI, 30), acquistata dal collezionista Antonio Borgogna (1822-1906).

<sup>14</sup> Fu Bertini a ideare il disegno iconografico complessivo: del suo interesse per Dante sono spia le due edizioni illustrate della *Divina Commedia*, tra cui quella monumentale con le cento tavole incise da John Flaxman nel 1802 che egli possedeva (*Catalogo di quadri e oggetti d'arte del fu professor Bertini*, Milano Sambon 1899). Anche nella biblioteca Poldi Pezzoli sono presenti rare edizioni dantesche, molte commentate e alcune illustrate da belle incisioni.

<sup>15</sup> *Purgatorio*, XVIII, 40-42. La fortuna di Matelda è dovuta al mistero che avvolge la sua figura.

<sup>16</sup> G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo al suo risorgimento nel XVI*, edizione italiana Prato 1828, II, tav. LXXVII.

<sup>17</sup> Alla fine del canto san Bernardo esorta Dante a innalzare lo sguardo e contemplare la Vergine, che è circondata da uno stuolo di angeli adoranti.

<sup>18</sup> Il dipinto è conservato ancora all'Accademia di Brera. Il tema era stato suggerito da Pietro Selvatico: cfr. L. Pini, *Giuseppe Bertini pittore*, tesi di dottorato, Università degli Studi La Sapienza di Roma, a.a. 1993-96, p. 108.

<sup>19</sup> Si tratta di uno scudo quadripartito con i simboli del piede, del leone rampante, del gallo e dell'aquila imperiale. Questo stemma venne concesso da Maria Luigia con diploma del 31 gennaio 1829 al padre di Gian Giacomo Gu-

seppe Poldi, che aveva acquisito dal defunto zio il nobile cognome dei Pezzoli: in tale occasione i Poldi Pezzoli d'Albertone furono creati cavalieri nel Ducato di Parma. Nell'arma dei conti Pezzoli erano già presenti le figure del piede e aquila (V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna 1928-36, v, pp. 310-1), cui si aggiungano il leone e il gallo guardante il sole nascente (G.B. Crollanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, II, rist. anast. 1965).

<sup>20</sup> Questa iconografia moderna fu molto diffusa nel XIX secolo. Il Bertini invece scelse quella tradizionale, presente nei codici miniati sin dal XV secolo per la vetrata, in cui aveva più peso il recupero del Medioevo. Cfr. *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di C. Poppi, Milano 1994.

<sup>21</sup> Il gallo è simbolo araldico della famiglia Poldi, e nello stesso tempo la sua forma stilizzata evocava quella di alcune oreficerie medioevali.

<sup>22</sup> Le indicazioni provengono dalle vecchie didascalie delle lastre fotografiche Montabone conservate alla fototeca dei Musei Civici di Milano.

<sup>23</sup> Si veda ad esempio il monumento a Leonardo e i suoi allievi milanesi realizzato in piazza della Scala a Milano da Cesare Magni nel 1872.

<sup>24</sup> Nell'iconografia medioevale la *Carità* è spesso accompagnata da due putti (cfr. per esempio quella nell'arca di san Pietro Martire di Giovanni di Balduccio in Sant'Eustorgio a Milano, monumento sicuramente noto a Bertini).

<sup>25</sup> *The travel diary of Otto Mündler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd ("The Walpole Society", 11), London 1985, p. 96.

<sup>26</sup> C. Boito, *Gli artisti italiani contemporanei. G. Bertini pittore milanese*, estratto da "Il Politecnico. Parte letteraria", Milano 1866, pp. 4-5.

<sup>27</sup> Sulle difficoltà della storiografia artistica milanese nel XIX secolo vedi il saggio di A. Morandotti, *Il collezionismo privato, gli esperti locali, i conoscitori stranieri*, in *Milano pareva deserta...* cit., pp. 309-26. Oltre le cronache vanno gli interventi di Frizzoni (vedi oltre) e Rudolf von Estelberger, *Das Museum Poldi-Pezzoli*, in "Repertorium fuer Kunstwissenschaft", v (1882), pp. 79-80.

<sup>28</sup> A. Milani, in "Emporium", XII (1900), p. 230.

<sup>29</sup> A. Morassi, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Milano 1932, p. 11.

<sup>30</sup> F. Wittgens, *Guida del Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1937, p. XI: «Nato in un periodo di imperante eclettismo artistico, questo insieme è ormai assai diverso e distante dal nostro gusto [...] la sala dedicata a Dante accusa, nella povera imitazione romantica, una decadenza di sentimento decorativo che precipiterà nel Liberty».

<sup>31</sup> R. Bossaglia, *Milano 1870-1970*, catalogo della mostra, Milano 1971, p. 83.

<sup>32</sup> Mottola Molino, *Introduzione...* cit., p. 26.

<sup>33</sup> A. Zanni, schede di catalogo del Gabinetto dantesco, in *Catalogo ceramiche...* cit., p. 336.

<sup>34</sup> F. Russoli, *La pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano 1955, p. 4.

<sup>35</sup> P. Zatti, *Il rapporto scultura-pittura nella decorazione d'interni in Lombardia*, in *Milano pareva deserta...* cit., pp. 113-30; Pini *Giuseppe Bertini...* cit.

<sup>36</sup> *Descrizione dei locali*, 1883 (Archivio Poldi Pezzoli).

<sup>37</sup> G. Frizzoni, *Das neue Museum Poldi Pezzoli in Mailand*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", XVII (1882), p. 50 (la traduzione è di chi scrive).

<sup>38</sup> G.G. Kallenback, *Album de l'Art du Moyen Age*, Monaco 1846, I-IV. Conservato presso la biblioteca dell'Accademia di Brera, l'*Album* è uno strumento economico e rivolto essenzialmente agli artisti. Esso propone la riproduzione di oggetti dell'epoca gotica italiana e tedesca, finalizzata alla realizzazione di nuove applicazioni decorative. In appendice una nota di V. Offer, direttore dei Musei Reali di Monaco, traccia un profilo dell'arte gotica. Sul *revival gotico* in Europa attraverso i repertori figurati cfr. E. Mazzocca, *I repertori figurati come modelli storiografici e di gusto*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, L. Milano 1989, pp. 224-36.

<sup>39</sup> G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo al suo risorgimento nel XVI*, tradotta e illustrata da S. Ticozzi, Prato 1826 (edizione presente nella biblioteca dell'Accademia di Brera); A. du Sommerard, *Les arts du Moyen age en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'Hotel de Clugny issus de ses ruines et le sujet d'art de la collection classée dans cet hotel*, Paris 1838-1846.

<sup>40</sup> Vedi nota 7.

<sup>41</sup> Dal materiale presente in Archivio Trivulzio si deduce che Giorgio Teodoro, educato agli

studi classici dal padre, fu un grande collezionista che si impegnò nell'arricchimento della collezione tenendo stretti contatti con molti studiosi italiani e stranieri.

<sup>48</sup> Debbo a Fernando Mazzocca la gentile comunicazione: cfr G. Calvi, *Il signor du Sommerard a Milano*, in "Rivista Europea", nn. 13-14 (1840), pp. 481-6. Gottardo Calvi, che assumerà la direzione della rivista nel 1843, era direttore aggiunto presso il Regio gabinetto numismatico di Brera. Nel 1844 pubblicherà *L'abbazia di Chiaravalle presso Milano, monumento del XII secolo*, Milano 1844, e dedicherà nuovamente un memoriale sul Somerard e la sua opera. Va inoltre segnalato che alla rivista fu abbonato anche Gian Giacomo, almeno dal 1845 al 1847.

<sup>49</sup> A. du Somerard, *Les arts du Moyen Age*, III, Paris 1841, p. 129. Il volume su Sant'Ambrogio a cura del Fumagalli venne edito nel 1824.

<sup>50</sup> Dopo un lungo periodo di poca notorietà, al candelabro è stata finalmente dedicata una monografia assai completa: *Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, Milano 2000.

<sup>51</sup> L'efficacia della resa della riduzione nelle due dimensioni del modello bronzeo è dovuta al fatto che lo stile del candelabro derivava a sua volta dai codici miniati. È stato sempre molto difficile collocare cronologicamente e geograficamente l'opera, sconcertante e isolata nel panorama stilistico europeo; questo isolamento ha giocato a sfavore della sua fama tra gli studiosi di arte medioevale. Ciò ha evidentemente reso difficoltoso anche il riconoscimento del modello per la decorazione del Gabinetto dantesco.

<sup>52</sup> *Esposizione storica di arte industriale in Milano 1874*, catalogo generale, Milano 1874, sezione bronzi moderni e cristofle, n. 1037: «galleria in bronzo dorato: lavoro moderno, stile bizantino proprietà di Gian Giacomo Poldi Pezzoli».

<sup>53</sup> A.A. Didron, *L'arbre de la Vierge*, in "Annales Archéologiques", XIII (1853), pp. 5-15; *Le luminaire ecclésiastique*, ivi, pp. 177-84; *Le Moyen Age en Italie*, ivi, XIV (1854), pp. 341-352; *Noeud de Chandelier de Milan*, ivi, XVII (1857), p. 52; *Le Treizième siècle en Italie*, ivi, pp. 237-47; *Les fleuves du Paradis Terrestre*, ivi, XVIII (1858), pp. 96-7; *Bronzes et orfèvrerie du Moyen Age*, ivi, XIX (1859), pp. 5-221; *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen Age*, Paris 1859.

<sup>54</sup> Il Didron intendeva utilizzare il calco per fondere copie da inserire nelle chiese francesi in

sostituzione dei candelabri che erano andati perduti durante la Rivoluzione francese. Sul Didron, la sua vetreria e la sua impresa di oreficerie ecclesiastiche cfr. C. Brisac, J.M. Leniaud, *Adolphe Napoleon Didron ou les media au service de l'art chrétien*, in "Revue de l'art", 77 (1987), pp. 33-42; E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000.

<sup>55</sup> A. Zanni, *Giuseppe Speluzzi: un artigiano-restauratore*, in *Fatti come nuovi. Restauri di oggetti d'arte applicata nel Museo Poldi Pezzoli*, catalogo della mostra a cura di M.T. Balboni Brizza, A. Mottola Molino, A. Zanni, Milano 1985, pp. 14-6.

<sup>56</sup> Vedi *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricettario fotografico" di Brera* a cura di M. Miraglia e M. Ceriana Milano 2000.

<sup>57</sup> Una direzione che in futuro sarà interessante indagare è il progressivo incremento dell'ingresso nella biblioteca dell'Accademia di Brera dei volumi dedicati al Medioevo: entro il 1860 la biblioteca possedeva i volumi del Seroux d'Angincourt e del Somerard. Cfr. M. Bozzoli, F. Mazzocca, *Il fondo storico della biblioteca in Le Raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Quaderni di Brera-8, Firenze 1997, pp. 213-24.

<sup>58</sup> E. Colle, *I disegni di ornato*, ivi, pp. 61-69.

<sup>59</sup> Documenti di acquisto di gessi medioevali da parte dell'Accademia sono documentati nel 1870, quando vengono acquistati gessi del tesoro di Hildesheim per il prof. Bernacchi (ed è il Bertini a occuparsi del ritiro) e nel 1886, quando vengono ordinati calchi di capitelli in Sant'Ambrogio (Accademia di Brera, Archivio Storico, Carpi AV8 e Carpi AV9).

<sup>60</sup> In un carteggio con la Gliptoteca di Monaco il segretario dell'Accademia di Brera unisce una nota di «varie opere delle quali quest'accademia può procurare il getto in gesso. Le notate opere appartengono pressoché tutte al xv e xvi secolo perché il nostro paese è ricco di opere del Rinascimento e a quelle ha rivolto la sua attenzione e scelta. Mi sono perciò diretto al più abile formatore di Milano, lo scultore Piero Pierotti, che è largamente provveduto di calchi dell'epoca anzidetta e che dietro mio invito ha fatto l'elenco che accompagno». Tra le forme delle grandiose opere delle quali, qualora fosse il caso, si potrebbe convenire la copia è segnato «il gran

candelabro detto l'Albero della Madonna, tutto istoriato, unico nel suo genere, dal bronzo originale esistente nel Duomo di Milano (h 450 x l 370)». Il preventivo per il calco completo aveva un costo quasi esorbitante, 2000 lire. (Accademia di Brera, Archivio storico, Carpi AV9). Dunque l'autore del calco in gesso per Didron era stato Piero Pierotti, fornitore ufficiale anche dell'Accademia Braidense, il quale aveva tenuto «in catalogo» il candelabro, vendendone una copia anche al South Kensington Museum nel 1867 (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1867-1). Sul patrimonio dei gessi dell'Accademia di Brera vedi E. Fergonzi, *I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'Ottocento in Le Raccolte storiche... cit.*, pp. 193-203: proprio sulla copertina del volume, nell'acquerello della fine del XIX riproducente la stanza dei gessi, si intravede un piede del candelabro: esso è ancora oggi presente in pessime condizioni nella gipsoteca braidense.



*La parete della scrivania del Gabinetto dantesco nel XIX secolo.*

### Il tesoro del collezionista: la raccolta d'arti applicate

Nel "gabinetto dipinto attiguo alla stanza da letto", com'è definito nell'inventario<sup>1</sup> redatto alla morte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, si trovava, escludendo le armi e le pitture, il fior fiore della sua collezione. L'elenco delle circa cinquecento voci, in cui compare una rapida descrizione degli oggetti e la stima del loro valore, rivela la straordinaria varietà di interessi che caratterizzavano il loro possessore.

Nelle quattro vetrine del piccolo studiolo erano esposti i suoi tesori, una raccolta estremamente varia che comprendeva vetri di Murano, vasi archeologici, orologi, porcellane europee e orientali, accanto a smalti limosini e ventagli, ma soprattutto gioielli, moltissimi, di ogni epoca e foggia. L'oriente era rappresentato, oltre che da porcellane cinesi e giapponesi, da "lavori persiani antichi", brocche e bacili in bronzo con agemina in oro e in argento. Inoltre Gian Giacomo possedeva anche quel genere di curiosità che rievocavano le *wunderkammer* dei secoli passati, come conchiglie incise e noci di cocco montate in argento cesellato e dorato.

Elemento che accomuna tutti questi manufatti è l'estrema perizia tecnica che ne caratterizza l'esecuzione e che si manifesta sia nei leggerissimi calici di vetro soffiato, sia nelle opere di alta oreficeria in filigrana, come nelle delicate statuine di Meissen e di Capodimonte.

L'inventario è molto importante in quanto costituisce l'unica testimonianza della disposizione originaria degli oggetti nel Gabinetto dantesco, che muterà già due anni più tardi, in occasione dell'apertura al pubblico del museo.

La prima vetrina, posta a sinistra dell'in-

gresso, era dedicata principalmente alle porcellane, ma non solo: nel ripiano inferiore si trovavano tre vasi cinesi in bronzo con decori smaltati, la cui rilevanza è dimostrata dall'alta valutazione a essi attribuita.

Sul ripiano superiore erano disposti alcuni serviti da tè e caffè in porcellana "di Sassonia antica", uno "chinese" e un altro giapponese, sempre del Settecento. Sebbene Gian Giacomo sembri prediligere le opere di Meissen, era rappresentata, talvolta, solo da una tazza con piattino, anche la produzione di altre manifatture come Sevres, Vienna, Berlino, Doccia e Capodimonte. Sopra le "chicchiere" si trovava un "Mesciacqua persiano antico", con una stima molto alta per un oggetto in "bronzo ageminato in argento". Accanto ad esso erano disposti un reliquiario in rame cesellato, una profumiera giapponese in forma di gallo, una preziosa croce in argento e cristalli di rocca del Cinquecento (valutata ben 12.000 lire) (inv. 523). Si passava poi alle numerose figurine di porcellana, con esempi di diversa provenienza e datazione. Tra le più pregevoli spiccano i giardinieri prodotti a Meissen nel "periodo del Punto" (1763-74). Sul terzo ripiano convivono felicemente la statuina bronzea del dio Ganesh con quella di Ganimede proveniente da Capodimonte, una coppia di vasi neoclassici di Wedgwood e altri due giapponesi con ricche montature europee in argento.

La vetrina successiva, la seconda a sinistra entrando, conteneva le "gioie": vi si potevano ammirare anche delle posate rinascimentali, riccamente decorate, e alcuni orologi-gioielli, di cui uno a forma di pantofola turca e un altro di cappello. Il medaglione col ritratto dell'elet-

tore di Baviera eseguito da Anton Raphael Mengs era attorniato da cinque bracciali ornati da pietre preziose e smalti e si concludeva con dei bellissimi pendenti rinascimentali e una *Deposizione della Croce* dipinta su smalto, opera limosina del Cinquecento.

Nel ripiano più in alto era collocato uno dei pezzi più pregiati: il «tabernacolo da aprire e chiudere in argento dorato d'ambo le parti a smalto trasparente e fondo azzurro con soggetti tratti dalla vita del Cristo» stimato 40.000 lire (inv. 522). Si tratta di un'opera molto importante e rara, eseguita a Parigi nella prima metà del Trecento. Una stima così alta dipendeva non soltanto dall'elaborata decorazione e dai materiali preziosi, quali oro, argento, rubini e smalti, ma anche dall'illustre provenienza del tabernacolo, che era appartenuto alla famiglia Archinto. La metà di quella cifra valeva la «Pace a due fronti da appendere in argento smaltato e dorato [...] lavoro italiano del secolo xv» (inv. 572). Accanto a queste ricche e preziose opere d'ispirazione religiosa stavano un amuleto in oro con incise delle lettere greche e la testa di Giove, e, poco più in là, una chiave di ferro gotica. Seguivano decine di anelli di varie epoche, spesso ornati da smalti, il più prezioso recava un cammeo di squisita fattura. Nel ripiano superiore si trovava una maggior varietà di manufatti: un calice tedesco del Settecento decorato da medaglioni in smalto con soggetti della Passione precedeva alcuni oggetti in filigrana d'argento.

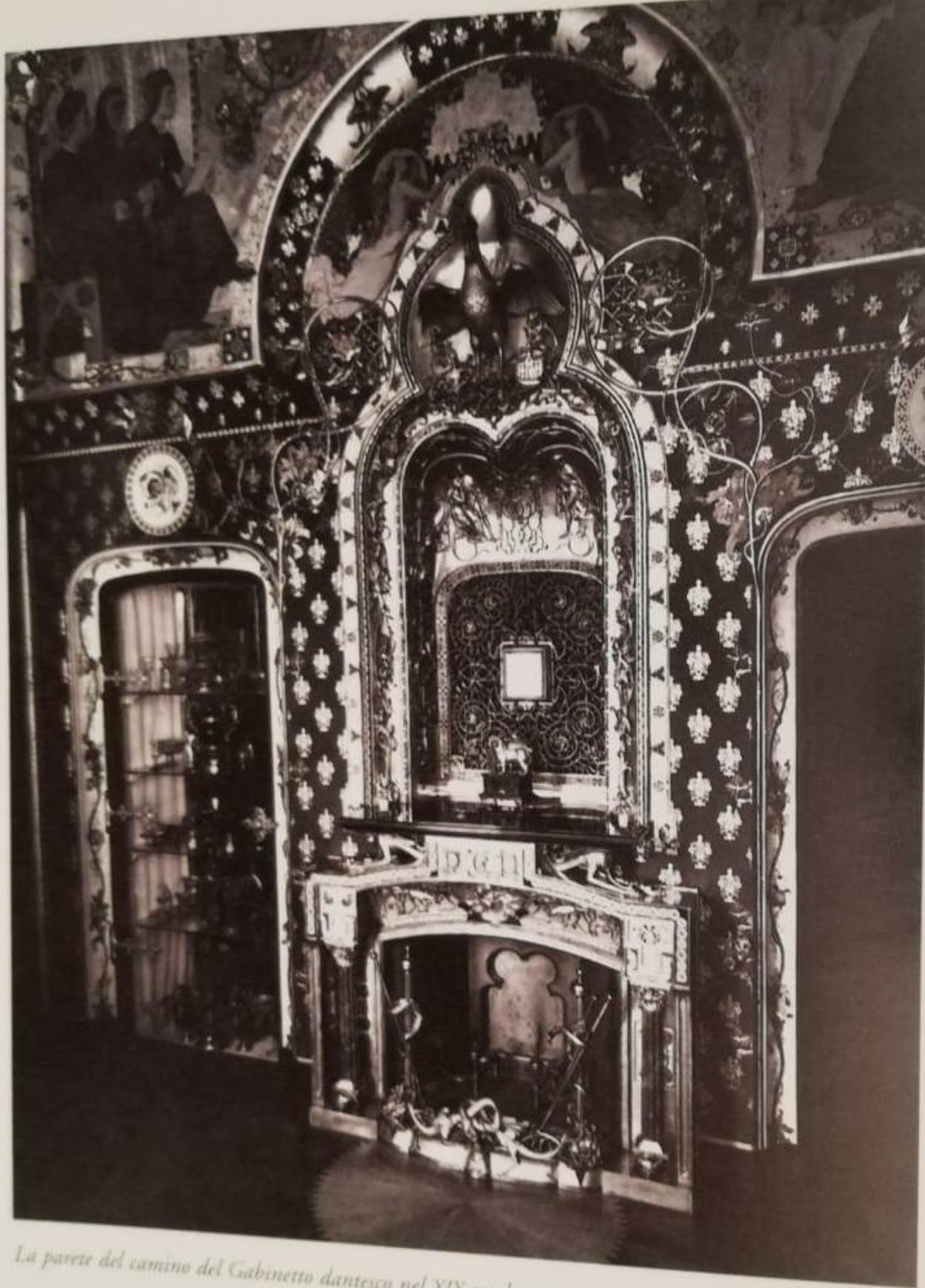
Il quarto ripiano era occupato da alcuni «cofanetti per usi sacri in ismalto con pietre dure»: si tratta di reliquiari prodotti a Limoges nel XIII secolo; insieme ad essi vi erano anche due croci smaltate



*Croce d'altare, Italia settentrionale, 1511, (inv. 523), Milano, Museo Poldi Pezzoli*



*Sedia di G. Bertini e G. Speluzzi, 1868-69 ca., (inv. 1287-90), Milano, Museo Poldi Pezzoli*



*La parete del camino del Gabinetto dantesco nel XIX secolo*

eseguite nello stesso stile, una delle quali era valutata 2.000 lire. Una cifra piuttosto alta, rispetto ad altri oggetti presenti nello studiolo, ma questo tipo di manufatto era molto ricercato poiché rappresentava l'epitome del gusto medievale diffuso nell'Ottocento, come testimonia la decorazione del Gabinetto stesso.

La vetrina successiva era dedicata a reperti archeologici; essa conteneva alcune statuette in bronzo ritenute romane, (ma in realtà opere della fine del Settecento) insieme a dei raffinati vasi in bronzo e in argento risalenti ai secoli immediatamente precedenti e successivi alla nascita di Cristo. Abbondavano anche i gioielli antichi: tra questi una rara spilla etrusca con una piccola anatra eseguita con una ricercata tecnica di filigrana (inv. 602). Vi erano inoltre orecchini, fibule e armille. Fra i monili erano disposti anche tre semplici cucchiari in argento (del XIII sec. d.C.) accanto a una catena con appesi cinque ciondoli, valutata 4.000 lire (inv. 610), che a un esame accurato è risultata essere un'imitazione del XIX secolo. Va notato che nel complesso gli errori di datazione che compaiono nell'inventario sono davvero pochi, soprattutto tenendo conto delle conoscenze storico artistiche e archeologiche dell'epoca.

Sul terzo ripiano erano disposti i vetri e il vasellame risalenti ai primi secoli avanti Cristo, opere molto interessanti, come i vasi in terracotta decorati a figure nere (ora attribuiti al "pittore dell'altalena"). La ricca collezione di vetri era custodita nella «vetrina a cristalli a sinistra del camino»: qui si ammiravano calici, boccali, bicchieri, bacili, ampolle, secchielli. Ciascuno di essi è descritto esaltandone la decorazione, i colori, la forma il tipo di vetro che lo caratterizza. La maggior

parte di questi manufatti è veneziana o "façon de Venise", ovvero imitazione della manifattura muranese, eseguita in Spagna o nelle Fiandre, ma vi sono anche opere tedesche e boeme. Sebbene la datazione dei vetri spazi dal Quattrocento all'Ottocento, sono soprattutto le opere rinascimentali a essere maggiormente rappresentate. Vi si trovano esempi molto raffinati e rari come la «coppetta in vetro azzurro decorata da smalti. Interno mezza figura di frate» (della fine del xv secolo) (inv. 1223).

Nello studiolo, ma fuori dalle vetrine, c'era il celebre servizio Borromeo «da the e caffè in porcellana di Sassonia miniata a fregi e figure con decorazioni in oro», un'opera molto raffinata eseguita a Meissen, appositamente per la nobile famiglia milanese, negli anni quaranta del Settecento. Le sedie, in stile neogotico, che paiono le versioni lignee di quelle dipinte sul soffitto da Bertini e Scrosati erano opera di Giuseppe Speluzzi autore anche della scrivania e della «guarnizione da camino» composta di «galleria in bronzo cesellato a mostri e serpenti...». Infine c'era la collana in oro e cammei appartenuta alla madre di Gian Giacomo, che si trovava «al collo del busto in marmo rappresentante la fu Marchesa Rosina Trivulzio Poldi Pezzoli». Unici dipinti dello studiolo erano le tavolette con sei santi, allora attribuiti a Masolino. Le pagine dell'inventario relative al Gabinetto dantesco furono scritte nei primi giorni del giugno del 1879. Insieme al notaio e a due testimoni, erano presenti il marchese Gian Giacomo Trivulzio, cugino del Poldi Pezzoli, Giuseppe Speluzzi e Giuseppe Bertini (futuro direttore del museo).

Il marchese Trivulzio compare, oltre che

come rappresentante degli eredi, anche come esperto conoscitore degli oggetti da inventariare, giacché anch'egli possedeva una ricca collezione e come il Poldi Pezzoli, aveva generosamente prestato molte opere della sua raccolta all'esposizione delle Arti Industriali tenutasi a Milano nel 1874.

L'inventario è uno strumento molto utile, oltre che per ricostruire la topografia degli oggetti nelle vetrine e la fisionomia delle collezioni alla morte di Gian Giacomo, anche perché riporta le stime, che palesano l'importanza attribuita all'epoca ai vari manufatti, permettendoci una migliore comprensione del collezionismo ottocentesco.

*m.s.*

### L'allestimento museale

La dimensione intima e privata del Gabinetto costituì la sua prima e precoce condanna. Nel 1853 forse neanche Poldi Pezzoli poteva immaginare che nel giro di poco più di vent'anni esso avrebbe contenuto più di cinquecento oggetti, spesso anche di dimensioni ragguardevoli. Ancora nel 1879, anno della sua improvvisa morte, egli stava arricchendo le proprie collezioni tramite Giuseppe Bertini e Giuseppe Speluzzi, i quali già da molti anni erano incaricati dal nobile di provvedere agli acquisti.

L'aspetto di camera del tesoro che risulta dalla lettura dell'inventario è confermata dal fatto che quando Gian Giacomo Poldi Pezzoli morì all'interno del Gabinetto, solo e improvvisamente, si diffuse la notizia che egli fosse morto "nella sua cassaforte". Già al collezionista era infatti evidente che la raccolta necessitava ormai



*Croce stazionale, Limoges, ultimo quarto del XII sec., (inv. 1444). Milano, Museo Poldi Pezzoli*

di una più distesa esposizione. Per tale funzione era stato creato il Salone dorato: all'apertura del museo nel 1881 molti dei più importanti oggetti di arte decorativa vennero ivi esposti in nuove vetrine, suddivisi per materiale e tecnica. Nelle vetrine dello studiolo rimase la collezione dei vetri e alcuni servizi in porcellana di Sassonia e Wedgwood.

Negli allestimenti successivi il Gabinetto fu destinato a contenere oggetti di minore importanza e disparati tra loro, che finirono per far prevalere l'impressione, come narra Savinio, di un meraviglioso *bric-a-brac*.

«Fermiamoci nella sala di Dante. È forse qui la chiave di quella fama degeneratrice, che di questo magnifico museo ha fatto un museo degli orrori. [...] È l'ambizione demiurgica che anima questi raccoglitori: l'ambizione di fare della propria dimora un piccolo universo. [...]

Questa demiurgica ambizione si è propagata fino agli ultimi salotti dell'Ottocento, ripieni di puf, vasi cinesi, tavolini turchi, conchiglie rare, farfalle del Brasile, pelli di coccodrillo, denti di elefante, uova di struzzo, tappeti arabi, raccolti nella penombra e nel mistero; finché il vento prosciugatore e distruttore del razionalismo, disperse quegli universi minuscoli e personali nei quali ogni uomo, anche il più modesto, confermeva a se stesso la misteriosa presenza di un demiurgo. E dall'arida soglia del razionalismo, guardando quei piccoli universi abbandonati, qualcuno, più cinico degli altri, li chiamò musei degli orrori».

Nel 1943, a un intelligente osservatore, il Gabinetto appariva insieme come l'anima del museo e anche come la sua parte più distante dalla sensibilità corrente: le

opere più curiose che belle, di tipologie assai differenti, erano esposte in un allestimento affastellato e invecchiato. Eppure noi sappiamo quanto il collezionismo di Gian Giacomo fosse assolutamente selettivo, mentre Savinio descrive una collezione onnivora e magmatica.

La sensibilità di Savinio fu quella dominante anche nel dopoguerra, quando, dovendo allestire il museo, si decise di non ripristinare la vetrina nel passaggio verso la camera da letto e si formò altrove un nuovo «gabinetto degli ori».

Il restauro ha offerto l'opportunità di riflettere su quale allestimento possa aiutare maggiormente il visitatore a comprendere l'originaria destinazione d'uso del locale e il perché della sua sontuosa decorazione.

Risarcito in tutto il suo splendore, il Gabinetto ha indotto infine ancor più l'esigenza di completare l'opera ricollocando all'interno delle vetrine le collezioni di arte decorativa per cui era stato creato. Certo non è oggi possibile né utile restituire filologicamente il primitivo sacrario delle arti decorative nella fitta disposizione ottocentesca; si è cercato però di inserire gli oggetti in modo da evocare nel visitatore un campionario plausibile.

Tornati nelle vetrine, gli oggetti si rafforzano vicendevolmente con le preziose decorazioni della saletta, nelle forme, nelle tecniche, nei colori ripristinando un insieme unitario.

*l.g.m.*

## NOTE

<sup>1</sup> Milano, Archivio Notarile, notaio Rinaldo Dell'Oro, *Inventario dell'eredità di Gian Giacomo Poldi Pezzoli*, rep. n. 5486, alla data 16 aprile 1879. È attualmente disponibile la trascrizione dell'inventario del 1879 con il raffronto con i numeri di quello attuale.

<sup>2</sup> Si tratta di una brocca ansata proveniente dalla Mesopotamia e databile al XIV secolo (inventario n. 1654). Valutata 1.500 lire. Per rendere conto del valore del denaro all'epoca basti pensare che Giuseppe Bertini riceverà 2.000 lire all'anno per tutte le spese di mantenimento del futuro Museo Poldi Pezzoli, compreso il suo stipendio.

<sup>3</sup> Stranamente non si fa riferimento al marchio che caratterizza le varie epoche di produzione della fabbrica tedesca (le spade incrociate) e che compaiono sia sotto i piatti che sotto le statuine del Poldi Pezzoli. Il numero di inventario attuale delle statuine è 525.

<sup>4</sup> La collana è ora attribuita a Fortunato Pio Castellani (inv. 797). Il busto è opera di Lorenzo Bartolini.

<sup>5</sup> Lo Speluzzi, per quanto riguardava mobili e bronzi, aveva più voce in capitolo degli altri. Dai documenti risulta che spesso i nuovi acquisti (mobili, bronzi e anche porcellane) di Gian Giacomo finivano nelle sue mani per essere «restaurati» (che talvolta significava reintegrati), prima ancora di varcare la soglia del palazzo Poldi Pezzoli.

<sup>6</sup> La parte relativa alle opere di pittura e scultura fu redatta nel novembre dello stesso anno, ma senza i primi due personaggi sostituiti dal pittore e restauratore Luigi Cavenaghi. Il cambio era dovuto alle specialità di questi signori, tutti in ogni modo amici e collaboratori di Gian Giacomo.

<sup>7</sup> Gian Giacomo Poldi Pezzoli contribuì con ben 927 oggetti, tra cui anche i mobili eseguiti dal Ripamonti per la sua stanza da letto. Nel catalogo dell'esposizione del 1874 si riconoscono anche molte delle opere del Gabinetto dantesco, compreso l'ornamento da camino eseguito dallo Speluzzi. Gian Giacomo Trivulzio prestò all'esposizione 751 opere della sua raccolta.

<sup>8</sup> Lo si deduce da una nota del 1879 in cui Bertini chiede di essere rimborsato per una somma notevole, e per l'acquisto di dipinti e tra l'altro «6 vetri di Murano» e «4 piatti di porcellana china, 1 patera con niello» (Milano, Archi-

vio Museo Poldi Pezzoli, faldone 142). Il pagamento a Bertini come intermediario spiega anche l'assenza in archivio di note di pagamento dei singoli antiquari. Non a caso la sua collezione personale, messa in vendita nel 1899 rispecchia la composizione di quella di Gian Giacomo, per i vetri, ma ha netta prevalenza per oreficerie XIV secolo.

\* A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città* (1944), Milano 1984, p. 16.



La vicenda artistica di Giuseppe Bertini  
tra anni '40 e '50 dell'Ottocento

Undici anni separano Luigi Scrosati, nato nel 1814, dal più giovane Giuseppe Bertini, i due pittori che nella decorazione del Gabinetto dantesco ultimato nel 1855 per il nobile Gian Giacomo Poldi Pezzoli ebbero uno dei momenti più felici del loro sodalizio artistico. Tale collaborazione, di certo sostenuta anche sul piano umano da una spontanea facilità d'intesa, era con ogni probabilità apparsa del tutto naturale ai due, poiché da sempre, pur con l'inevitabile scarto che la differenza d'età comportava, Scrosati e Bertini si erano trovati l'uno accanto all'altro a coltivare entro il medesimo contesto la loro vocazione all'arte. Se è vero quanto tramanda Giorgio Nicodemi, era stata infatti la vetreria di Giovan Battista Bertini – che di Giuseppe era il padre – lo scenario entro il quale il giovanissimo Scrosati aveva ricevuto la propria iniziazione artistica, lavorando come garzone al seguito di uno zio materno pittore ornatista. La necessità di apprendere presto un mestiere aveva dunque portato il giovane in contatto

con quella ben avviata bottega di vetrate che per Giuseppe Bertini doveva piuttosto rappresentare uno sbocco naturale, un'impresa cui dedicare energie così da garantire continuità alla fortunata attività intrapresa dal padre. Certo per Scrosati un simile apprendistato, cui continuano purtroppo a mancare – al di là della fugace menzione di Nicodemi – riscontri documentari precisi, doveva rimanere una parentesi giovanile dettata con ogni probabilità più dalle circostanze che da scelte indirizzate e consapevoli. Di ben altra durata sarà invece il legame tra Giuseppe Bertini e la vetreria di famiglia, della quale avrebbe mantenuto la direzione artistica sino al 1898, anno della sua morte, riservando al fratello Pompeo mansioni più concrete e fattive, in una divisione di ruoli non sempre facile né esente da risentimenti. Così, dando per scontata la diversa portata di queste esperienze, l'officina di Giovan Battista, gli stimoli e le sollecitazioni che vi poterono cogliere due giovani attenti, offrono uno sfondo in grado di contribuire a intendere certi spunti rielaborati da Bertini e Scrosati nelle loro imprese comuni e, dunque, nello stesso Gabinetto

to per Gian Giacomo Poldi Pezzoli. In primo luogo, per quanto fugace, l'incontro con l'arte della vetrata comportava necessariamente un inevitabile carico di implicazioni tecniche; era questo un passaggio obbligato e fondamentale per un'arte che proprio dagli anni trenta dell'Ottocento andava rinascendo dopo una lunga parentesi di oblio; non è un caso che anche a Milano la lotta per l'affermazione sulla piazza cittadina si risolvesse, tra manifatture concorrenti, non già sul più aulico piano delle scelte pittoriche e dei modelli, ma in reciproche accuse di imperizia e incompetenza tecnica. Dunque, la frequentazione di una vetreria poteva ben fruttare, al di là dell'ovvia disponibilità verso l'arte applicata, un'attenzione ravvicinata ad aspetti strettamente tecnici e materici, un'inclinazione a considerare dell'opera artistica anche la componente fabbrile; una sensibilità – questa – di cui si avvertono gli effetti tra le pareti del Gabinetto dantesco, non fosse altro che per la saldissima regia con cui tecniche e materiali diversi – dagli smalti al bronzo, dallo stucco alla pittura – sono chiamati a tessere una maglia decorativa serrata. Ma, soprattutto, la bottega di Giovan Battista Bertini dovette offrire una via di accesso privilegiata a quel lessico neogotico poi scompigliato sulle pareti dello studiolo patrizio in combinazioni fantastiche e saturnine. E davvero nel Gabinetto di Gian Giacomo certe grandi corolle stilizzate o certe bordure composte da geometrie minute sembrano riproporre in pittura, impaginandoli liberamente sulle pareti del piccolo ambiente, motivi tratti dalle fasce decorative di vetrate colorate. La stessa scelta delle tinte, di cui il restauro è andato svelando le accensioni

quasi violente, trova senz'altro confronto nello splendore dorato d'antiche pagine miniate, ma l'insistenza su accostamenti tanto ostentatamente privi di ogni delicatezza tonale non può non evocare anche la splendente nettezza cromatica delle vetrate.

D'altra parte, se il laboratorio di Giovan Battista Bertini, impegnato in proprio dal 1833 nella realizzazione dei finestroni del Duomo, non fu certo il depositario esclusivo di spunti e motivi che sarebbero andati ampiamente diffondendosi, divulgati dai repertori o appresi dal confronto con esempi di Oltralpe, è pur vero che esso dovette giocare un ruolo decisivo, entro la difficile piazza milanese, nel decretare la crescente fortuna di suggestioni ispirate al Medioevo, fossero pure declinate in garbati accenti *troubadour*. Osando un paragone lusinghiero e ardito, nel 1846 il critico della "Gazzetta Privilegiata di Milano" dava atto a Giovan Battista dei meriti nella diffusione di un gusto che a quella data aveva ormai conquistato un suo spazio entro le dimore private: «Se fosse permesso un confronto, io direi aver fatto il Bertini coi suoi vetri colorati ed istoriati, quello che fece Palladio con l'arte sua: questi usò dell'architettura le nobili trabeazioni che erano solo privilegio dei numi, nelle fabbriche tutte; quello adatta la pittura dei vetri all'uso dei palagi ancora, mentre in pria nell'albergo solo delle divintà accostumavasi». Con accorta sagacia imprenditoriale, Giovan Battista Bertini aveva provveduto a differenziare i propri lavori destinati a una committenza privata, garantendo anche ai meno facoltosi la possibilità di infondere entro ordinarie stanze borghesi un po' del mistero di antiche dimore: «Ad agevolare sul prez-

zo per chi volesse vetri colorati – così scriveva Defendente Sacchi – ne immaginò di così detti damascati che esposti appaiono vaghissimi, e messi alle finestre daranno bell'effetto. Oh certo or si, che con quelle nuove finestre il gabinetto delle nostre belle piglierà un carattere romantico! Il dardo di sole, il raggio di luna passati fra il vetro colorato desterà in loro le idee del Medio Evo... ma badino bene che avranno al fianco degli eroi moderni!». A opere simili, forse non particolarmente gratificanti sotto il profilo artistico, ma utilissime ad allargare il proprio giro d'affari, Giovan Battista Bertini andò affiancando, per rimanere nell'ambito di una produzione destinata a dimore private, quelle ben più costose finestre "istoriate" ricercate e ambite da una committenza lombarda facoltosa e *à la page*, è il caso della vetrata con «un guerriero del Medio Evo tutto vestito di ferro» e «una donna con abiti vaghi e diversi» eseguita per il palazzo milanese di un «ricco signore», o ancora, nel 1841, della finestra raffigurante *l'Adorazione dei Magi* per Ambrogio Uboldo, cui seguirà, pochi anni più tardi, nel 1845, la serie con i poeti italiani e le loro amate per una «sala gotica» nella villa di Antonio Traversi a Desio. Un cantiere, quest'ultimo, precocemente inaugurato nel 1818 dagli importanti interventi di Pelagio Palagi, ma ancora aperto e operoso negli anni quaranta dell'Ottocento, quando ad animarlo sono ormai artisti più giovani quali Luigi Scrosati e – forse – lo stesso Giuseppe Bertini. È in questo decennio, infatti, che la figura del giovane artista va acquistando una fisionomia sempre più autonoma e precisa in un sorprendente crescendo di consapevolezza senz'altro accelerato nel

to per Gian Giacomo Poldi Pezzoli. In primo luogo, per quanto fugace, l'incontro con l'arte della vetrata comportava necessariamente un inevitabile carico di implicazioni tecniche; era questo un passaggio obbligato e fondamentale per un'arte che proprio dagli anni trenta dell'Ottocento andava rinascendo dopo una lunga parentesi di oblio; non è un caso che anche a Milano la lotta per l'affermazione sulla piazza cittadina si risolvesse, tra manifatture concorrenti, non già sul più aulico piano delle scelte pittoriche e dei modelli, ma in reciproche accuse di imperizia e incompetenza tecnica. Dunque, la frequentazione di una vetreria poteva ben fruttare, al di là dell'ovvia disponibilità verso l'arte applicata, un'attenzione ravvicinata ad aspetti strettamente tecnici e materici, un'inclinazione a considerare dell'opera artistica anche la componente fabbrile; una sensibilità – questa – di cui si avvertono gli effetti tra le pareti del Gabinetto dantesco, non fosse altro che per la saldissima regia con cui tecniche e materiali diversi – dagli smalti al bronzo, dallo stucco alla pittura – sono chiamati a tessere una maglia decorativa serrata. Ma, soprattutto, la bottega di Giovan Battista Bertini dovette offrire una via di accesso privilegiata a quel lessico neogotico poi scompigliato sulle pareti dello studiolo patrizio in combinazioni fantastiche e saturnine. E davvero nel Gabinetto di Gian Giacomo certe grandi corolle stilizzate o certe bordure composte da geometrie minute sembrano riproporre in pittura, impaginandoli liberamente sulle pareti del piccolo ambiente, motivi tratti dalle fasce decorative di vetrate colorate. La stessa scelta delle tinte, di cui il restauro è andato svelando le accensioni

quasi violente, trova senz'altro confronto nello splendore dorato d'antiche pagine miniate, ma l'insistenza su accostamenti tanto ostentatamente privi di ogni delicatezza tonale non può non evocare anche la splendente nettezza cromatica delle vetrate.

D'altra parte, se il laboratorio di Giovan Battista Bertini, impegnato in proprio dal 1833 nella realizzazione dei finestroni del Duomo, non fu certo il depositario esclusivo di spunti e motivi che sarebbero andati ampiamente diffondendosi, divulgati dai repertori o appresi dal confronto con esempi di Oltralpe, è pur vero che esso dovette giocare un ruolo decisivo, entro la difficile piazza milanese, nel decretare la crescente fortuna di suggestioni ispirate al Medioevo, fossero pure declinate in garbati accenti *troubadour*. Osando un paragone lusinghiero e ardito, nel 1846 il critico della "Gazzetta Privilegiata di Milano" dava atto a Giovan Battista dei meriti nella diffusione di un gusto che a quella data aveva ormai conquistato un suo spazio entro le dimore private: «Se fosse permesso un confronto, io direi aver fatto il Bertini coi suoi vetri colorati ed istoriati, quello che fece Palladio con l'arte sua: questi usò dell'architettura le nobili trabeazioni che erano solo privilegio dei numi, nelle fabbriche tutte; quello adatta la pittura dei vetri all'uso dei palagi ancora, mentre in pria nell'albergo solo delle divinità accostumavasi». Con accorta sagacia imprenditoriale, Giovan Battista Bertini aveva provveduto a differenziare i propri lavori destinati a una committenza privata, garantendo anche ai meno facoltosi la possibilità di infondere entro ordinarie stanze borghesi un po' del mistero di antiche dimore: «Ad agevolar sul prez-

zo per chi volesse vetri colorati – così scriveva Defendente Sacchi – ne immaginò di così detti damascati che esposti appaiono vaghissimi, e messi alle finestre daranno bell'effetto. Oh certo or si, che con quelle nuove finestre il gabinetto delle nostre belle piglierà un carattere romantico! Il dardo di sole, il raggio di luna passati fra il vetro colorato desterà in loro le idee del Medio Evo... ma badino bene che avranno al fianco degli eroi moderni!». A opere simili, forse non particolarmente gratificanti sotto il profilo artistico, ma utilissime ad allargare il proprio giro d'affari, Giovan Battista Bertini andò affiancando, per rimanere nell'ambito di una produzione destinata a dimore private, quelle ben più costose finestre "istoriate" ricercate e ambite da una committenza lombarda facoltosa e *à la page*, è il caso della vetrata con «un guerriero del Medio Evo tutto vestito di ferro» e «una donna con abiti vaghi e diversi» eseguita per il palazzo milanese di un «ricco signore», o ancora, nel 1841, della finestra raffigurante l'*Adorazione dei Magi* per Ambrogio Uboldo, cui seguirà, pochi anni più tardi, nel 1845, la serie con i poeti italiani e le loro amate per una "sala gotica" nella villa di Antonio Traversi a Desio. Un cantiere, quest'ultimo, precocemente inaugurato nel 1818 dagli importanti interventi di Pelagio Palagi, ma ancora aperto e operoso negli anni quaranta dell'Ottocento, quando ad animarlo sono ormai artisti più giovani quali Luigi Scrosati e – forse – lo stesso Giuseppe Bertini. È in questo decennio, infatti, che la figura del giovane artista va acquistando una fisionomia sempre più autonoma e precisa in un sorprendente crescendo di consapevolezza senz'altro accelerato nel

1845 dal prestigioso Gran Premio di Pittura braidense ottenuto con *Dante e fratello*. Nel 1849 anche la morte precoce e improvvisa di Giovan Battista concorre a bruciare le tappe dell'ormai improcrastinabile maturazione umana e artistica di Giuseppe Bertini. Certo è che negli anni cinquanta dell'Ottocento egli non esiterà a cimentarsi in imprese decorative decisamente ambiziose per un giovane poco più che ventenne. Una baldanzosa sicurezza nei propri mezzi, questa, che di lì a qualche anno non sarebbe sfuggita agli occhi attenti di un critico quale Camillo Boito; riconsiderando una delle tappe più ambiziose della carriera giovanile di Bertini pittore – gli affreschi con Italiani illustri in Palazzo Busca Serbelloni – questi non avrebbe mancato di chiedersi se un tema simile non dovesse rappresentare un cimento troppo ardito per un pittore al tempo assai giovane<sup>9</sup>.

In realtà proprio questa decorazione, oggi scomparsa<sup>10</sup>, eseguita tra il 1852 e il 1853, appare, rispetto al più fortunato Gabinetto dantesco, un precedente di grande interesse; non solo essa offre il primo esempio documentabile di quella collaborazione tra Bertini e Scrosati destinata a rinnovarsi di lì a poco nello studio di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, ma in generale esplicita umori e atmosfere che, più criptiche e lievi, continueranno ad aleggiare tra le pareti del Gabinetto dantesco. Così, per quanto è dato vedere di Palazzo Busca Serbelloni dalle poche fotografie del dopoguerra, già si coglie appieno la vitalità di certe strepitose invenzioni di Scrosati – motivi a intreccio, virtuosismi mimetici, architetture *trompe l'oeil* – volte all'evocazione di un Medioevo forse poco filologico, ma evo-



G. Bertini, Italiani illustri nelle Arti e nelle Lettere, 1852-53 (distretto),  
Milano, Palazzo Busca Serbelloni

za elvetica – inserendo negli spazi che la grafia dell'amico gli riservava vignette veloci, disegnate a penna<sup>13</sup>, mentre in quella stessa estate soggiornava ospite nella grande dimora dei Dandolo, il Deserto di Cuasso sui colli presso Varese<sup>14</sup>.

D'altra parte la valenza esplicitamente patriottica che Giuseppe Bertini infondeva alle raffigurazioni per Palazzo Busca Serbelloni aveva un suo felicissimo precedente, entro la vicenda dell'autore, nella grande vetrata del *Trionfo di Dante* oggi alla Pinacoteca Ambrosiana, realizzata tra il dicembre 1850 e i primi mesi del 1851, quindi replicata qualche anno più tardi in dimensioni ridotte per il Gabinetto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli. In una Milano che dopo i momenti eroici delle Cinque Giornate aveva conosciuto l'amara disillusione del ritorno degli Austriaci, la cacciata degli esuli e quindi il loro difficile rientro, quella superba rappresentazione di Dante offerta dal giovane artista – un Dante «che par proprio il leone quando si posa»<sup>15</sup>, vinto, ma non sconfitto – era stata d'esempio e conforto per una città che sentiva l'urgenza di rialzare la testa dopo il disinganno e la repressione. A far fede di quanto l'opera di Bertini avesse saputo interpretare in modo magistrale umori e sentimenti ampiamente condivisi sta l'incredibile successo tributatogli al tempo. Quella grande vetrata, in cui il giovane autore mostrava di dominare con mano ferma un sistema di riferimenti ricco e complesso, coniugando originalmente spunti tratti da artisti quali Carl Vogel, Henri Lehmann, Ary Scheffer o Giovanni Duprè, divenne meta di un vero e proprio pellegrinaggio; per tre giorni infatti una moltitudine di ogni classe ed educazione si era avvicinata

nello studio del giovane quando questi, con una scelta già di per sé eloquente, aveva voluto offrire la propria opera allo sguardo dei milanesi. «Si sarebbero detti rinnovati i bei tempi dell'arte italiana, quando lo studio degli artefici era una specie di santuario cittadino, e il plauso popolare accompagnava ogni grande e nobile fatica»<sup>16</sup>, così commentava dalle pagine de "Il Crepuscolo" Giuseppe Mongeri, scrivendo parole cariche di tensione civile. Infine, la fortunata trasferta londinese della vetrata di Bertini, apparsa e premiata all'Esposizione Universale del 1851, avrebbe portato in una Inghilterra, rifugio al tempo di tanti fuoriusciti italiani, quell'indomito esule trecentesco creato dal giovane artista, offrendolo quale facile specchio di sorti moderne.

Proprio da una simile trasferta londinese, Giuseppe Bertini, che aveva accompagnato personalmente la propria opera oltre Manica, trasse forse alcuni spunti da mettere a frutto in quegli stessi anni cinquanta dell'Ottocento; un ambiente quale la Gothic Room, ad esempio, allestita sotto le volte del Crystal Palace, poteva offrire un aggiornato repertorio di motivi neogotici. E viene poi da chiedersi se il giovane non avesse visitato un luogo quale la casa museo di sir John Soane, aperta al pubblico dal 1837, subito dopo la morte dell'architetto collezionista. Se infatti la matrice archeologico-antiquariale di quella raccolta era lontana dal gusto e dalla cultura del giovane, vero è che la memoria di una piccola stanza come il Shakespeare Recess – un minuscolo ambiente dedicato al grande scrittore inglese con tanto di vetrate colorate alle finestre e soffitto raggiato – poté forse affiorare nell'ideazione del Gabinetto dantesco per Gian Giacomo Poldi Pezzoli.

Così, venendo appunto agli interventi del giovane artista nello studiolo del nobile milanese, sembra davvero molto difficile credere che quest'ultimo tra il 1853 e il 1855 non avesse presente le tensioni ideali e le aspirazioni di rivalse patriottica che un'opera come la grande vetrata del *Trionfo di Dante* aveva saputo suscitare solo qualche anno prima. Sarà quindi dettata da un'intenzione precisa il suo desiderio di averne una replica di dimensioni ridotte per il piccolo studiolo allora in via di allestimento a opera dello stesso Bertini e di Luigi Scrosati presso la dimora di Corsia del Giardino. Nel medesimo ambiente avrebbe inoltre trovato la propria collocazione anche un'altra vetrata di tema dantesco, sempre commissionata a Giuseppe Bertini: con *Honorificentia Hospitalis* l'autore tornava a proporre, questa volta nei modi della pittura su vetro, quell'episodio di Dante e frate Ilario già affrontato nella tela che, nel 1845, gli era valsa il Gran Premio di Pittura all'Accademia di Brera. Ben lungi dall'essere casuale, quindi, una simile insistenza sul tema dantesco trovava le proprie motivazioni in una sentita adesione a istanze risorgimentali, cui a quella data si univa per Gian Giacomo Poldi Pezzoli il ricordo ancora bruciante di vicende in qualche modo adatte ad avvicinarlo al grande esule trecentesco. Poiché, se il patrizio milanese non era stato colpito da un vero e proprio provvedimento d'esilio, vero è che il ritorno di Radetzky dopo la caduta del governo provvisorio instaurato dalle Cinque Giornate lo aveva costretto ad allontanarsi frettolosamente da Milano per riparare in Svizzera, obbligandolo tra l'altro a un oneroso contributo a favore dell'amministrazione asburgica quale ri-

sarcimento per aver favorito l'insurrezione contro gli Austriaci<sup>10</sup>. Decantate nei modi di un'espressione artistica colta e raffinatissima, saranno dunque passioni civili quelle che Gian Giacomo Poldi Pezzoli lascerà aleggiare tra le pareti del suo *sancta sanctorum* di collezionista, entro il piccolo ambiente dove allestirà numerosissimi pezzi della propria raccolta, scenario appartato e quasi geloso di una dimensione privata certo elitaria, ma estranea – in quegli anni cinquanta dell'Ottocento – a ogni tentazione di romitaggio egoista. Entro le pareti dorate del Gabinetto dantesco le straordinarie invenzioni decorative di Luigi Scrosati, maturate in un percorso che dai precoci interventi nella residenza di Giorgio Pallavicino Trivulzio a San Fiorano conduce sino a Palazzo Amalia a Erba, si incontrano con l'appassionata cultura di Giuseppe Bertini. Un cammino serrato, quello del giovane artista; ne scandiscono le tappe, prima del felice approdo al Gabinetto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, in un fecondo intreccio di riferimenti letterari, istanze civili, evocazione di un Medioevo eroico, la tela di Dante e frate Ilario, la grande vetrata dell'Ambrosiana dedicata al poeta trecentesco, la poderosa parata di Italiani illustri dispiegata in una stanza al piano terreno di Palazzo Busca Serbelloni.

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. G. Nicodemi, *Il pittore dei fiori Luigi Scrosati*, Milano 1957, p. 21.
- <sup>2</sup> D. Del Vecchio, *Sulla fabbrica di vetri colorati ed istoriati di Giovanni Bertini in Milano*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 30 dicembre 1846.
- <sup>3</sup> D. Sacchi, *Dipinti sul vetro e sullo smalto. Giovanni Bertini*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 11 ottobre 1834.
- <sup>4</sup> D. Sacchi, *Dipinti sul vetro...* cit., 1834.
- <sup>5</sup> Cfr. D. Biorci, *I vetri dipinti del Duomo*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 23 gennaio 1841.
- <sup>6</sup> Cfr. Del Vecchio, *Sulla fabbrica...* cit., 1946.
- <sup>7</sup> Cfr. di seguito il contributo di P. Zatti, *La decorazione d'interni in Lombardia nei decenni pre-unitari. Alcuni esempi*.
- <sup>8</sup> Per quest'opera cfr. L. Pini, in M. Previtiera, S. Reborà (a cura di), *Dall'Accademia all'atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst), Milano 2000, n. 8, pp. 78-9.
- <sup>9</sup> Cfr. C. Boito, *Artisti italiani contemporanei. Giuseppe Bertini pittore milanese*, in "Il Politecnico", maggio 1866, p. 777.
- <sup>10</sup> Ritenuti assai sbrigativamente "non recuperabili" a seguito dei danni subiti da Palazzo Serbelloni durante l'ultima guerra, questi affreschi vennero raschiati nel 1948 a opera della Soprintendenza (cfr., per gentile segnalazione dell'architetto Laura Mira Bedoni, Archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano, cart. Palazzo Serbelloni, n. 1568, lettera di Luigi Caligaris al soprintendente Pacchioni, 21 giugno 1948). Ho rintracciato le loro fotografie, copie di quelle allegate alla perizia che decretò la distruzione del ciclo, in un archivio milanese, dove sono custodite sotto la generica paternità di "pittore del XIX secolo".
- <sup>11</sup> F. Podesti, *Memorie biografiche*, in "Labirinthos", 1-2 (1982), p. 235.
- <sup>12</sup> Le aspirazioni patriottiche evidentemente nutrite da Antonio Marco Busca (1795-1870) negli anni cinquanta dell'Ottocento trovano conferma nella sua nomina a senatore del Regno nel 1864, a pochi anni dall'Unità d'Italia.
- <sup>13</sup> Si confronti al riguardo il ritratto di Emilio Dandolo conservato presso il Museo del Risorgimento di Milano pubblicato in G. Bologna,

*Museo del Risorgimento e di storia contemporanea*, Milano 1975, n. 538, fig. 150.

<sup>14</sup> Cfr. T. Dandolo, *Dell'arte cristiana*, in "Rivista Europea", IX (1841), pp. 189-211.

<sup>15</sup> Cfr. L. Mazzucchetti, *Allegro esordio di Giuseppe Bertini*, in "L'Esame", gennaio-aprile 1941, pp. 87-91.

<sup>16</sup> Cfr. T. Dandolo, *Ricordi. Quarto periodo. 1840-1843*, Assisi 1868, p. 128.

<sup>17</sup> Per una lettura più approfondita di questa vetrata cfr. L. Pini, *Milano-Londra 1851: la grande vetrata dantesca di Giuseppe Bertini*, in R. Casanelli, S. Reborà, F. Valli (a cura di), *Milano povera deserta... 1849-1859. L'invenzione della Patria*, atti dell'incontro di studio (marzo 1998), "Quaderni del Risorgimento", 13 (1999), pp. 131-143.

<sup>18</sup> G. Mongeri, *Dante, grande vetrata colorata di Giuseppe Bertini destinata all'Esposizione di Londra*, in "Il Crepuscolo", 26 gennaio 1851.

<sup>19</sup> Id., *Di alcune recenti opere d'arte*, in "Il Crepuscolo", 2 febbraio 1851.

<sup>20</sup> Cfr. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Milano 1979, pp. 7-8.

G. Bertini, *Honorificentia Hospitalis*,  
vetrata, 1853-55



## NOTE

- 1 Cfr. G. Nicodemi, *Il pittore dei fiori Luigi Scrosati*, Milano 1957, p. 21.
- 2 D. Del Vecchio, *Sulla fabbrica di vetri colorati ed istoriati di Giovanni Bertini in Milano*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 30 dicembre 1846.
- 3 D. Sacchi, *Dipinti sul vetro e sullo smalto. Giovanni Bertini*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 11 ottobre 1834.
- 4 D. Sacchi, *Dipinti sul vetro...* cit., 1834.
- 5 Cfr. D. Biorci, *I vetri dipinti del Duomo*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 23 gennaio 1841.
- 6 Cfr. Del Vecchio, *Sulla fabbrica...* cit., 1946.
- 7 Cfr. di seguito il contributo di P. Zatti, *La decorazione d'interni in Lombardia nei decenni pre-unitari. Alcuni esempi*.
- 8 Per quest'opera cfr. L. Pini, in M. Previtera, S. Rebora (a cura di), *Dall'Accademia all'atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst), Milano 2000, n. 8, pp. 78-9.
- 9 Cfr. C. Boito, *Artisti italiani contemporanei. Giuseppe Bertini pittore milanese*, in "Il Politecnico", maggio 1866, p. 777.
- 10 Ritenuti assai sbrigativamente "non recuperabili" a seguito dei danni subiti da Palazzo Serbelloni durante l'ultima guerra, questi affreschi vennero raschiati nel 1948 a opera della Soprintendenza (cfr., per gentile segnalazione dell'architetto Laura Mira Bedoni, Archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano, cart. Palazzo Serbelloni, n. 1568, lettera di Luigi Caligaris al soprintendente Pacchioni, 21 giugno 1948). Ho rintracciato le loro fotografie, copie di quelle allegate alla perizia che decretò la distruzione del ciclo, in un archivio milanese, dove sono custodite sotto la generica paternità di "pittore del XIX secolo".
- 11 F. Podesti, *Memorie biografiche*, in "Labirintos", 1-2 (1982), p. 235.
- 12 Le aspirazioni patriottiche evidentemente trite da Antonio Marco Busca (1795-1870) negli anni cinquanta dell'Ottocento trovano conferma nella sua nomina a senatore del Regno nel 1864, a pochi anni dall'Unità d'Italia.
- 13 In confronti al riguardo il ritratto di Emilio Dandolo conservato presso il Museo del Risorgimento di Milano pubblicato in G. Bologna,

*Museo del Risorgimento e di storia contemporanea*, Milano 1975, n. 538, fig. 150.

14 Cfr. T. Dandolo, *Dell'arte cristiana*, in "Rivista Europea", IX (1841), pp. 189-211.

15 Cfr. L. Mazzucchetti, *Allegro esordio di Giuseppe Bertini*, in "L'Esame", gennaio-aprile 1941, pp. 87-91.

16 Cfr. T. Dandolo, *Ricordi. Quarto periodo, 1840-1843*, Assisi 1868, p. 128.

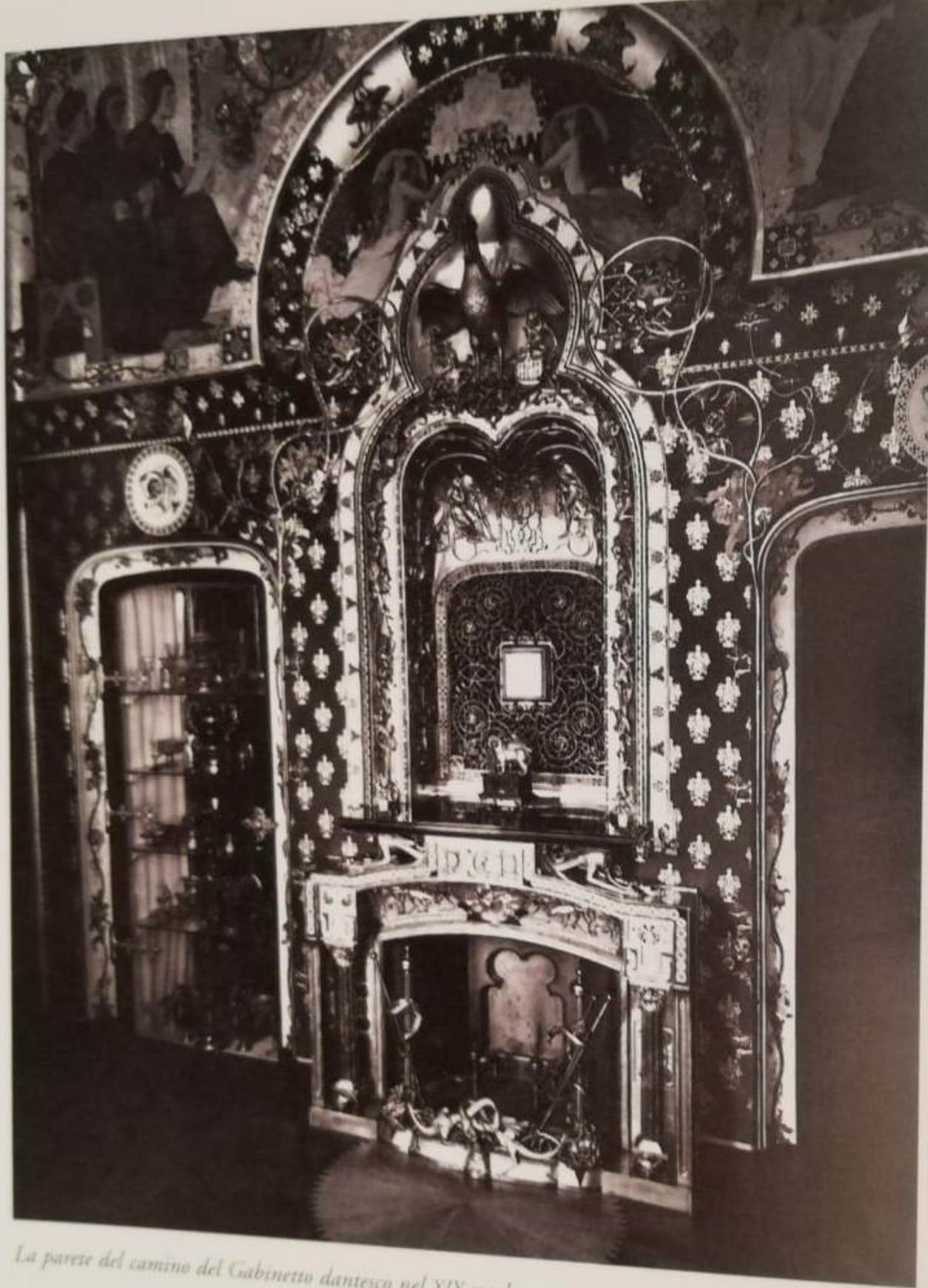
17 Per una lettura più approfondita di questa vetrata cfr. L. Pini, *Milano-Londra 1851: la grande vetrata dantesca di Giuseppe Bertini*, in R. Casanelli, S. Rebora, F. Valli (a cura di), *Milano patriotti dell'incontro di studio* (marzo 1998), "Quartieri del Risorgimento", 13 (1999), pp. 131-143.

18 G. Mongeri, *Dante, grande vetrata colorata di Giuseppe Bertini destinata all'Esposizione di Londra*, in "Il Crepuscolo", 26 gennaio 1851.

19 Id., *Di alcune recenti opere d'arte*, in "Il Crepuscolo", 2 febbraio 1851.

20 Cfr. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Milano 1979, pp. 7-8.

G. Bertini, Honorificentia Hospitalis,  
vetrata, 1853-55

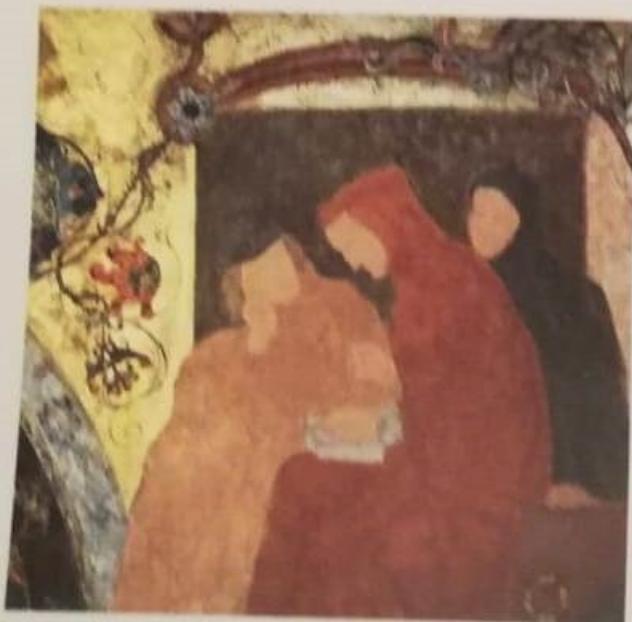
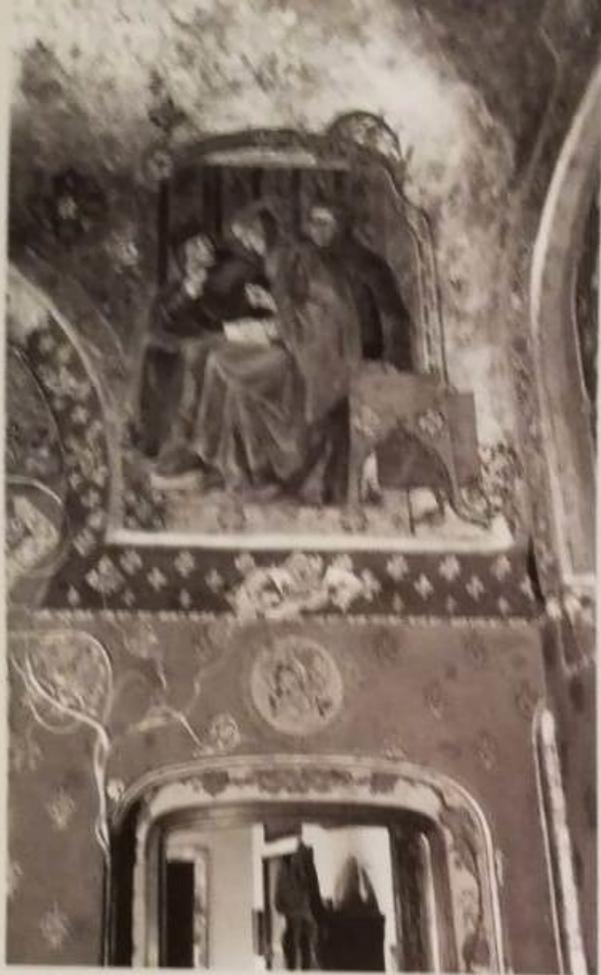


*La parete del camino del Gabinetto dantesco nel XIX secolo*

eseguite nello stesso stile, una delle quali era valutata 2.000 lire. Una cifra piuttosto alta, rispetto ad altri oggetti presenti nello studiolo, ma questo tipo di manufatto era molto ricercato poiché rappresentava l'epitome del gusto medievale diffuso nell'Ottocento, come testimonia la decorazione del Gabinetto stesso.

La vetrina successiva era dedicata a reperti archeologici; essa conteneva alcune statuette in bronzo ritenute romane, (ma in realtà opere della fine del Settecento) insieme a dei raffinati vasi in bronzo e in argento risalenti ai secoli immediatamente precedenti e successivi alla nascita di Cristo. Abbondavano anche i gioielli antichi: tra questi una rara spilla etrusca con una piccola anatra eseguita con una ricercata tecnica di filigrana (inv. 602). Vi erano inoltre orecchini, fibule e armille. Fra i monili erano disposti anche tre semplici cucchiari in argento (del XIII sec. d.C.) accanto a una catena con appesi cinque ciondoli, valutata 4.000 lire (inv. 610), che a un esame accurato è risultata essere un'imitazione del XIX secolo. Va notato che nel complesso gli errori di datazione che compaiono nell'inventario sono davvero pochi, soprattutto tenendo conto delle conoscenze storico artistiche e archeologiche dell'epoca.

Sul terzo ripiano erano disposti i vetri e il vasellame risalenti ai primi secoli avanti Cristo, opere molto interessanti, come i vasi in terracotta decorati a figure nere (ora attribuiti al "pittore dell'altalena"). La ricca collezione di vetri era custodita nella «vetrina a cristalli a sinistra del camino»: qui si ammiravano calici, boccali, bicchieri, bacili, ampolle, secchielli. Ciascuno di essi è descritto esaltandone la decorazione, i colori, la forma il tipo di vetro che lo caratterizza. La maggior



in senso orario da sinistra.

*I tre artisti fiorentini, dopo la ricostruzione  
di G. Gregoriotti, 1949-51*

*G. Bertini, I tre artisti fiorentini, 1853-55*

*I tre artisti fiorentini, dopo il restauro del  
1975-76*

a fronte:

*I tre artisti fiorentini, dopo il restauro 2002*



