

L'APPARTAMENTO DI RISERVA PER PRINCIPI NEL PALAZZO REALE DI MILANO

ABSTRACT

Un inaspettato percorso di undici sale rimaste inalterate dal 1838, uniche a non aver subito le devastazioni belliche, da poco restaurate e aperte al pubblico, costituiscono il corpus di un appartamento “di Riserva” all’interno del Palazzo Reale di Milano. Questo contributo racconta passo per passo la storia della sua costruzione, dalle intenzioni dell’arciduca Ranieri che lo commissionò alle vicende artistiche del cantiere. Progettato dall’architetto di corte Giacomo Tazzini e affrescato dai pittori ornatiisti Gaetano Vaccani, Aristomene Ghislandi, Pietro Mariani, Angelo Sornasca, Giovan Battista Airaghi, e da altri ugualmente oggi quasi sconosciuti, l’appartamento rappresenta un eccellente esempio di allestimento della prima metà del XIX secolo, e conserva gli affreschi originali insieme a marmorini, parquet, pavimenti a terrazzo, porte ed arredi fissi.

This is the first study to consider an important space into the Royal Palace of Milan long closed to the public, the Apartment of Reserve, which I studied in the middle of the restoration works, and allows you to follow step by step the story of its construction. A site that seemed to be resolved in just one year of work, as hoped by the client, the viceroy Archduke Ranieri, that instead waited three years for the conclusion, in 1838. The apartment, designed by Giacomo Tazzini and furnished by Carlo Bertolazzi, was decorated by great painters-decorators such as Gaetano Vaccani and Aristomene Ghislandi, Pietro Mariani, Angelo Sornasca and Giovanni Battista Airaghi, artists unfortunately left in the shade by art historians. The current importance of the Apartment of Reserve lies mainly in the fact that it’s intact in its decorative aspects, as it was delivered to Ranieri. Saved by bombing in the Second World War, it preserves the original frescoes, along with the faux marbles, the parquet, floors Venetian terrazzo, doors and furniture to the walls. An excellent example of architectural and pictorial design of the first half of the Nineteenth Century.

Questo studio è il primo a prendere in esame un importante spazio del Palazzo Reale di Milano, l’Appartamento di Riserva, per lungo tempo rimasto chiuso al pubblico e da me studiato nel pieno dei suoi lavori di restauro. Sull’argomento non era mai stata affrontata una ricerca storica e non si conoscevano né la sua originale destinazione d’uso né i motivi del suo ripristino ed ampliamento in epoca Restaurazione.

Il riordino dell’appartamento rientrava nel programma di lavori del cosiddetto “Terzo Lotto”, ovvero l’ultima fase d’intervento del recupero di Palazzo Reale su un progetto dello Studio BBPR che, a partire dal 1977, prevede fasi distinte d’intervento seguendo una logica di utilizzo progressivo degli spazi, e che si distinsero infine in tre lotti di lavoro¹. Per il restauro degli affreschi e degli ornati

1. Cfr. Colle - Salsi 2001.

plastici e pittorici ci si è avvalsi invece dell'importante contributo del centro di restauro diretto dalla prof.sa Paola Zanolini.

La ricerca permette di seguire passo per passo le vicende dell'allestimento di un nuovo appartamento nel Palazzo di Corte, attraverso le testimonianze contenute nei rapporti, nelle ordinanze, nei dispacci camerali, nei disegni, nelle lettere dei protagonisti del cantiere. Un cantiere che sembrava dovesse risolversi in appena un anno di lavori, come sperato dal committente, l'arciduca viceré Ranieri, che attese invece ben tre anni prima di vederne la conclusione: un'idea maturata nella primavera del 1835 se non prima, che avrebbe dovuto compiersi nella primavera del 1836, si realizzò invece l'estate del 1838. Oltre non si poteva andare: il nipote dell'Arciduca, l'Imperatore Ferdinando I, avrebbe raggiunto Milano, lo attendeva la corona ferrea dei Longobardi che il Duomo di Monza prestava per cingere il capo di un Imperatore non più straniero, allorché dal Duomo di Milano ne usciva anche Re del Lombardo-Veneto. Ranieri chiedeva di recuperare un nuovo spazio, abitato in precedenza da un Gran Maggiordomo, non più in servizio, e ora lasciato in disuso; era l'occasione per trasformarlo in un «appartamento di riserva pei Principi Figli», per gli arciduchini che abitavano, e continuarono ad abitare, in quell'ala del Palazzo che sfiorava il Duomo e che venne in seguito accorciata di due campate. Uno spazio snodato su un percorso parallelo a quello delle sale di rappresentanza, ma ad esse collegate, decisamente più intimo e confortevole, ma subito pronto a calarsi nell'ufficialità delle sale più nobili, come loro funzionale estensione.

La spesa per la nuova destinazione d'uso doveva restare il più esigua possibile, e la tanto agognata «via economica» caldamente sollecitata ai due Ispettori di Corte, l'architetto Tazzini, che progettò l'appartamento, e Bertolazzi che lo arredò, da nessuno fu trovata: il costo complessivo sfiorò le 80.000 lire austriache. Il risultato di questo cantiere fu eccellente. Emergono nomi di ottimi pittori come Gaetano Vaccani e Aristomene Ghislandi, artisti purtroppo lasciati in ombra dagli storici dell'arte, come gli ornatisti Pietro Mariani e Angelo Sornasca, allora di gran moda e dei quali si hanno oggi pochissime informazioni, insieme a Giovanni Battista Airaghi, altro *demi-inconnu*, ma unico ad essere riuscito a firmare il suo lavoro. Emblematico di questo disinteresse è il caso di Giacomo Tazzini, che fu attivo per oltre un cinquantennio come architetto di corte, prima per il viceré Eugène de Beauharnais, poi per il viceré Ranieri, sfiorando il successivo periodo sabauda, tanto che per i nuovi sovrani svolse il suo ultimo incarico nel 1859 per la Villa Reale di Monza. In mezzo secolo Tazzini ha consegnato eccellenti lavori; numerosi i disegni conservati che mostrano non solo progetti edili, ma pittorici, decorativi, mobiliari, nonché progetti di architettura dei giardini. Disegni importanti per comprendere i mutamenti del gusto; un'estetica che affonda le sue

radici nel neoclassicismo e attraversando la Restaurazione evolve e sfiora l'epoca risorgimentale².

L'importanza attuale dell'Appartamento di Riserva risiede soprattutto nel fatto che è rimasto intatto nei suoi aspetti decorativi, così come fu consegnato a Ranieri. Risparmiato dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale conserva gli affreschi originali, insieme ai marmorini, ai parquet, ai pavimenti a terrazzo veneziano, alle porte e agli arredi fissi. Un eccellente esempio di allestimento della prima metà dell'Ottocento.

Il nucleo delle undici stanze dell'Appartamento di Riserva, nelle intenzioni dell'allora direzione di Palazzo Reale, doveva costituire il *continuum* ottocentesco delle sale di rappresentanza, laddove erano già state riordinate le cinque sale neoclassiche arciducali ed erano in corso di riordino le quattro napoleoniche, accogliendo dipinti, arredi e suppellettili in giacenza nei depositi. Ma differenti considerazioni dell'allora assessore alla cultura Sgarbi e della giunta Moratti, portarono a cancellare il progetto. Inaugurata l'apertura al pubblico a fine agosto 2008, un anno dopo la conclusione dei miei studi³, lo spazio venne e viene infatti utilizzato per esposizioni temporanee.

1. GLI ESORDI

L'idea «di ridurre ad appartamento di riserva per Principi l'appartamento altre volte goduto dal già Gran Maggiordomo Sig.r Conte di Crenneville» nacque presumibilmente nella primavera del 1835, quando alla morte dell'Imperatore d'Austria Francesco I, il 2 marzo, gli successe il figlio Ferdinando I.

La gestione del territorio Lombardo-Veneto, costituito in Regno da Francesco I il 7 aprile 1815, era affidata allora all'arciduca Ranieri, primo Viceré, nominato il 3 gennaio 1818 in seguito al rifiuto per la stessa carica dell'arciduca Antonio. Ranieri, dopo la successione di suo nipote Ferdinando a Imperatore d'Austria, conservò la carica di Viceré del Lombardo-Veneto. Fu in seguito a questa riconferma che l'arciduca Ranieri pensò al riallestimento dell'appartamento Crenneville, posto al piano nobile del Regio Palazzo di Corte di Milano e su un percorso parallelo a quello degli appartamenti reali, anche in vista dell'arrivo a Milano dell'Imperatore, come avvenne poi nel 1838 quando, il 6 settembre, si fece incoronare re del Lombardo-Veneto nel Duomo di Milano.

Dei primi progetti per l'allestimento di questo nuovo appartamento ci danno informazione una serie di rapporti, ordinanze, dispacci camerali e note tra gli attori del nuovo cantiere. Il primo atto si apre con una nota informativa che il

2. Per approfondimenti cfr. Eusebio 2012 e Rosa 2009.

3. Cfr. Eusebio 2007.

Gran Maggiordomo di Corte, il conte Meraviglia⁴, aveva inoltrato alla Direzione generale delle Pubbliche Costruzioni di Milano il 7 settembre 1835, illustrando così il progetto dell'arciduca Ranieri:

È la Veneratissima Mente di S. A. I. il Sereno Arciduca Vice Re di ridurre ad appartamento di riserva per Principi l'appartamento altre volte goduto dal già Gran Maggiordomo Sig.r Conte di Crenneville nell'I.R. Palazzo di Corte in Milano.

S. A. I. degnossi di interessarsi personalmente del riparto e dei dettagli di questo appartamento di riserva, facendo una visita sopra luogo ed esaminando i progetti di fabbrica, e di decorazione, ed ammobiliamento, presentati dai Signori Ispettori Tazzini e Bertolazzi che furono ben anche dall'A. S. I. moderati per renderli uniformi alle alte Sue Viste e di minor dispendio.

Mentre il Sig.r Architetto Ispettore Tazzini sta disponendo la parte che lo riguarda, rimetto d'ordine di S. A. I. a codest' I. R. Direzione gen.le il Preventivo di spesa che occorrerà verosimilmente per l'ammobiliamento di questo nuovo appartamento, e Sale attigue, facendole conoscere la Veneratissima intenzione dell'Augusto Principe che sia sollecitata con ogni mezzo l'esecuzione dei lavori di fabbrica, e la somministrazione degli occorrenti mobili affinché ogni cosa sia lodevolmente allestita nella primavera del prossimo 1836.⁵

L'appartamento, che fu abitato in passato da un altro Gran Maggiordomo di Corte, il conte di Crenneville⁶, chiamato pertanto in alcuni documenti «appartamento Crenneville», ora lo si voleva per gli «Arciduchi Figli»⁷. Ma l'ex appartamento Crenneville aveva la particolarità di essere contiguo e comunicante con tre fastose sale di rappresentanza dell'appartamento regio: le tre sale dette «degli arazzi», che con l'occasione dell'allestimento del nuovo appartamento divennero oggetto di restauro e nuovo arredo, specialmente, per quest'ultimo, in ambito tessile:

4. Gran Maggiordomo di Corte, il conte Antonio Meraviglia, chiamato anche «conte di Meraviglia», cominciò la sua carriera presso la corte vicereale quando, già Maggiore Soprannumerario di Cavalleria Leggera del Reggimento di Sua Maestà Imperiale, il 15 marzo 1818 venne nominato Ciambellano dell'Arciduca Viceré Ranieri. In quel periodo il Gran Maggiordomo era il conte di Saint Julien, Tenente Maresciallo e Consigliere Intimo di Stato dell'Arciduca, a cui successe Foliot de Creneville e in seguito alla destituzione di quest'ultimo – post 1826 – all'ufficio di Gran Maggiordomo subentrò Meraviglia.

5. ASMi, Genio Civile 4452, App. di Riserva, nota n. 466, 7 settembre 1835.

6. Il Maresciallo conte Foliot de Crenneville, o Creneville, la cui grafia del nome nei documenti più antichi era Geneville, divenne Gran Maggiordomo succedendo al conte Giuseppe di Saint Julien, che tenne l'ufficio dalla primavera 1818 a marzo 1821, e abitò in quell'appartamento che l'arciduca Ranieri volle trasformare in Appartamento di Riserva. Occorre dire che l'abitazione di Crenneville era molto più piccola rispetto all'appartamento che conosciamo ora, e non erano neppure comprese le sale sulla via Rastrelli.

7. Sul futuro utilizzo dell'appartamento i documenti alternano le specifiche «per Principi» o «per gli Arciduchi Figli».

tendaggi, passamanerie, tappezzerie, ma anche l'integrazione delle moblie e il restauro delle dorature e delle lacche di quelle esistenti. I preventivi di spesa pertanto comprendono anche il riallestimento di queste tre sale. Occorre comunque precisare che nello stesso periodo erano in corso d'opera altri cantieri volti alla manutenzione degli appartamenti reali, e tutti coordinati dall'architetto Tazzini.

Altre due informazioni fondamentali ci consegna il conte Meraviglia nella sua nota; la prima è che le decorazioni e l'ammobiliamento dovevano essere operate con «minor dispendio», la seconda è che ogni cosa doveva essere «lodevolmente allestita» entro la primavera del 1836, sollecitando pertanto «con ogni mezzo l'esecuzione dei lavori di fabbrica». Vedremo come questa scadenza non venne per nulla rispettata, e quale burocrazia rallentò la fine dei lavori che si protrassero per ben due anni oltre la data preventivata. Responsabili di questo nuovo cantiere furono l'architetto Giacomo Tazzini⁸ che ricopriva la carica di Ispettore dei Fabbricati di Corte, e il signor Carlo Bertolazzi⁹, Ispettore delle Moblie di Corte, che descriverà capillarmente nel suo *Conto Preventivo* l'arredo che avrebbe dovuto vestire ogni singola stanza dell'Appartamento di Riserva, incluse le tre Sale degli Arazzi.

Per la fornitura delle moblie e delle suppellettili che avrebbero dovuto arredare l'ex appartamento Crenneville, l'arciduca Ranieri fu più che chiaro nell'indicare il minor dispendio di denaro, e la via economica da lui indicata fu cercata in più modi dal Gran Maggiordomo di Corte e dagli Ispettori dei Fabbricati e delle Moblie. Una delle prime strategie pensate fu quella di provare un «esperimento d'asta», tentativo quasi subito respinto viste le non poche difficoltà nel reperire le forniture con questo stratagemma. L'urgenza nell'esecuzione dei lavori e soprattutto il reperimento delle forniture, portò alla proposta del Gran Maggiordomo di attingere le

8. Allievo dell'architetto Luigi Canonica, il milanese Giacomo Tazzini (1785-1861) cominciò la sua carriera nel 1803 come disegnatore presso la Soprintendenza Generale delle Fabbriche Nazionali. Il periodo giovanile di formazione avviene di fatto nel parco della Villa Reale di Monza; essendo stati acquistati i terreni per il terzo e quarto lotto di ampliamento del parco, era infatti necessaria una capillare attività di rilievo e progettazione di questa nuova area. Dopo aver svolto dal 1810 l'incarico di «Ispettore delle Fabbriche del Reale Palazzo di Milano e uniti» sostituirà temporaneamente, tra il 1814 e il 1815, il maestro che era stato allontanato dal suo ufficio con l'accusa di frode, per subentrargli definitivamente nel 1821 sotto la dominazione austriaca. La particolarità dell'operato di questo architetto sta nel fatto che intervenne quasi unicamente sul già costruito, ovvero non attraverso imprese totalmente nuove, ma intervenendo su edifici già edificati nel corso della prima dominazione asburgica o in epoca napoleonica; e quando progetta nuovi edifici annessi alle proprietà reali o progetta ampliamenti, la sua attenzione era sempre rivolta alla conservazione, per quanto possibile, della realtà preesistente. Tazzini resterà attivo presso la Casa d'Austria a Milano per quasi mezzo secolo, e manterrà l'incarico di Architetto Ispettore anche con l'arrivo dei Savoia.

9. Carlo Bertolazzi divenne Ispettore delle Moblie di Corte successivamente al 1831, dopo aver ricoperto per diversi anni l'incarico di Guardarobiere di Corte.

provviste là dove meglio credesse l'Ispettore delle Mobiglie di Corte, Bertolazzi, valutando in particolar modo il recupero delle mobiglie fra le scorte della Guardaroba.

Per ciò che concerne i preventivi di spesa, abbiamo una chiara e dettagliata descrizione nel *Conto preventivo della spesa che occorrerà nell'ammobiliamento del nuovo appartamento nell'I. R. Palazzo di Corte in Milano, comprese pure diverse opere da farsi nelle tre prime sale degli II. RR. Appartamenti*¹⁰ presentato il 10 agosto 1835 dall'Ispettore delle Mobiglie Bertolazzi. Il preventivo illustra un totale di spesa di £ 40.261,35 e descrive, per ogni singola stanza, i beni proposti per arredarla, annotandone la quantità, il costo di ogni singolo lotto, e il costo totale preventivato per ogni stanza arredata. Per ogni lotto viene anche indicato se già esistente in Guardaroba. Complessivamente vengono descritte quattordici sale, undici del nuovo appartamento più le tre sale degli arazzi. Il 14 ottobre il preventivo venne approvato dal Magistrato Camerale¹¹. L'elenco non comprende solo la descrizione delle mobiglie, ma anche dei tendaggi, delle passamanerie e delle tappezzerie. Diviso in due parti per ogni foglio contiene, a sinistra, la descrizione dei beni e il loro quantitativo richiesto, mentre a destra il costo parziale per ogni oggetto, quello totale degli oggetti componenti un lotto, e la spesa complessiva per ogni stanza arredata. Una colonna delle «avvertenze», al margine destro, indica se il bene proposto è già presente fra le scorte della Guardaroba. La scelta di recuperare parte degli oggetti tra quelli esistenti sarà non solo apprezzata, ma incentivata, affinché concorresse a ridurre le spese. Non dimentichiamo che Bertolazzi prima di essere nominato Ispettore delle Mobiglie era Guardarobiere, ciò significa che sapeva benissimo cosa poteva recuperare tra l'esistente. Da ultimo, in calce al documento, una nota del redattore avvertiva che:

Non si sono calcolati i soppedanei¹², che al caso si potrebbe supplire in parte con alcuni esistenti nell'I. R. Guardaroba. Non sono pure compresi gli ornamenti di

10. ASMi, Genio Civile 4452, App. di Riserva, Preventivo n. 614.

11. *Ibidem*, Dispaccio Camerale n. 25446/5031.

12. I «soppedanei» erano dei tappeti particolari, molto vicini alle nostre attuali moquette, anche di grandi dimensioni, che venivano utilizzati per coprire i pavimenti a parquet. La consapevolezza di avere delle pavimentazioni lignee di notevole valore che potevano rovinarsi irrimediabilmente a causa del calpestio continuo, portò alla volontà di preservarli coprendoli con dei panni resistenti. Quelli maggiormente utilizzati erano i «soppedanei di Tournai», dicitura che ricorre sovente nell'Inventario di Palazzo Reale del 1789, insieme a «panno verde che copre il pavimento»; questi erano spessi e di notevole resistenza, solitamente di colore verde, prodotti nella suddetta città belga, e affinché restassero tesi sul pavimento, venivano fissati ad ogni angolo della stanza con una «reggia di ferro», ovvero con dei ganci che ne impedivano il sollevamento e lo slittamento. Questi panni venivano rimossi soltanto durante le manifestazioni mondane e di rappresentanza per mostrare i parquet in tutta la loro bellezza. Sembra che questa strategia di ricoprire il pavimento fosse entrata in uso dopo la seconda metà del XVIII secolo.

Pendole, Candelabri etc. per la minore spesa, e dipenderà poi dalle superiori determinazioni nel caso che si trovassero necessari.

Se l'esecuzione verrà ordinata a farsi in via economica si potrà forse ancora ottenere qualche risparmio, oltre quello che potrà risultare dalla definitiva liquidazione, perché si faranno ancora nuove indagini fra gli oggetti esistenti nell'I. R. Guardaroba per servirsene a diminuzione di spesa.¹³

L'Ispettore nel suo *Conto preventivo* presentò le sale titolandole come segue: *I Anticamera - II Anticamera - III Sala - IV Stanza da letto - V Gabinetto da tavoletta - VI Gabinetto per guardaroba - VII Stanza - VIII Stanza - IX Stanza a contatto alla sala delle colonne - X Stanza - XI Stanza che si considera da letto.*

2. I PROGETTI DELL'ARCHITETTO TAZZINI

L'atto ufficiale che consegna il nuovo cantiere all'architetto Giacomo Tazzini, è datato 13 gennaio 1836, quando la Fabbrica di Corte informa che «il Gran Maggiordomo di Corte in relazione al rapporto 10323 partecipa che S. A. I. e Viceré approva che sia affidata all'Ispettore Tazzini l'esecuzione in via economica delle opere all'appartamento altre volte goduto dal Conte Crenneville nell'I. R. Palazzo di Corte in Milano»¹⁴. La nota fa riferimento a un rapporto del 21 dicembre nel quale «l'Ispettore Tazzini in relazione alle ordinanze n. 8008 e 8457 rassegna il progetto per allestire ad uso appartamento di riserva per gli Arciduchi Figli»¹⁵.

Così si rivolgeva Tazzini il 19 dicembre 1835 da Milano alla Direzione generale delle Pubbliche Costruzioni:

In obbedienza dei venerati Ordini di S. A. I. il Serenissimo Arciduca Viceré [...] venne da me compilato il Progetto per allestire ad uso di appartamento di riserva pei Principi Figli quello goduto dal già Gran Maggiordomo Sig. Conte Crenneville in questo I. R. Palazzo, e che mi onora di sottoporre a codesta I. R. Direzione medesima per la superiore approvazione quando nulla che emerga in contrario, permettendomi di far riflettere che la mancanza di personale in cui si trova il mio ufficio, e specialmente di un disegnatore per eseguire i diversi disegni e dettagli di cui va corredato detto Progetto mi posero nella impossibilità di poter prima d'ora corrispondere alle sollecitazioni in proposito fattemi, circostanza che interessa la bontà di codesta I. R. Direzione il voler portare a cognizione della superiorità a giustificazione del ritardo frapposto alla presentazione di detto Progetto.

I locali marcati A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, nella tavola di disegno 2^a sono quelli da allestirsi mediante poche opere murarie che si residuano in alcune riduzioni e tra-

13. *Ibidem*, Preventivo n. 614, 10 agosto 1835.

14. *Ibidem*, Rapporto n. 306, 13 gennaio 1836.

15. *Ibidem*, Rapporto n. 10323, 21 dicembre 1835.

sporti di aperture, costruzioni di tramezze e pavimenti ed come vedesi indicato in detta Tavola di disegno, consistendo la parte principale del progetto in lavori di decorazione, dipinture, caminiere, trumò, serramenti di portine e finestre, le quali opere tutte vennero da me calcolate fatto il Preventivo allegato A già in massima approvato da S. A. I. R., e portante la spesa di £ 40069,50.

A detto Preventivo vanno uniti sotto gli Allegati *a, b, c, e d, e, f, g* i progettati disegni delle dipinture più ricche da eseguirsi nei locali C, D, G, ed i dettagli di alcuni serramenti ed i quali si producono a giustificazione dei prezzi esposti nel preventivo, e che verranno poi avanti l'esecuzione sottoposti all'alta approvazione dell'Augusto Principe Vice Re.

In vista poi della qualità delle opere che richiedono tutte molta precisione e finezza di lavoro, credo conveniente di proporre a codesta superiorità che l'esecuzione delle medesime debbasi intraprendere in via economica, prevalendosi a ciò dei migliori artisti che già con soddisfazione prestano la loro opera a servizio di questo Palazzo, o di altri che verranno giudicati più idonei a seconda dei particolari lavori, ed affidando pure l'esecuzione delle dipinture ai pittori Vaccani, Frolli e Ghislandi tutti soggetti di distinto merito, ed esperimentata attività.

Quando pertanto sia per venire superiormente approvato il presente Progetto, ed anuito al esternato mio sentimento di attenersi all'esecuzione in via economica si interessa Codesta I. R. Direzione a volermene rendere avvertito, onde possa in prevenzione dare le relative disposizioni ed istruzioni ai diversi artisti, stabilire le dimensioni delle luci da specchio occorrenti all'Ispettore Mobiliare Sig. Bertolazzi, non che ritirare da alcuni operai delle oblazioni per l'eseguimento dei lavori di minore importanza, che verranno sottoposte a codesta Direzione medesima per la Superiore Sua approvazione, e perché quando lo giudichi conveniente venghino per rispetto a questi stipulati altrettanti parziali contratti di cottimo, lusingandomi per tal modo di ottenere qualche risparmio sulla preventivata spesa, e di accelerare l'esecuzione dei lavori che si ritiene debba avere compimento entro la ventura primavera <- la Superiore Volontà.¹⁶

Dalla lettera emergono indicazioni importanti sulla prima frase progettuale del cantiere che si andava formando. Oltre alle scuse proferite dall'architetto per il ritardo nella presentazione del preventivo, giustificazioni o lamenti, che avvallano il suo disagio per la mancanza di personale nel suo ufficio, e nella fattispecie l'assenza di disegnatori in grado di far fronte alle sollecitazioni provenienti dalla «Superiore Volontà», emerge la parte più interessante della ricerca, ovvero il Preventivo e i suoi allegati che illustrano «i progettati disegni delle dipinture più ricche»¹⁷. Insieme al Preventivo ci sono

16. *Ibidem*, Lettera n. 288, 19 dicembre 1835.

17. In quel periodo effettivamente Tazzini era oberato da un intenso lavoro che coinvolgeva più fabbricati di corte: il Palazzo di Milano e la Villa di Monza. Si stava occupando anche della progettazione del pavimento della Piazzetta Reale, che l'arciduca Ranieri gli commissionò ex novo in occasione dell'arrivo di suo nipote Imperatore per l'incoronazione nel Duomo di Milano. Tutto doveva essere pronto prima di questo evento.

anche pervenute quasi tutte le tavole relative agli allegati citati da Tazzini e la «tavola di disegno 2^a». I bozzetti preparatori delle mobilitie fisse, come ad esempio i *trumeau*¹⁸ o le caminiere, ma anche le porte e gli infissi, ci hanno permesso di verificare con maggior facilità se la realizzazione di questi arredi seguì il progetto eseguito su carta, cioè vennero realizzati così come pensati, oppure subirono modifiche in fase esecutiva; così come i progetti per gli affreschi dei soffitti, presentati in più alternative affinché l'Arciduca potesse scegliere quella più vicina «alle alte Sue Viste», che ci hanno consentito di vederne le trasformazioni e le scelte di gusto. Disperso risulta invece l'*allegato b*, relativo al dipinto per il soffitto della sala G, la prima dell'appartamento che affaccia su via Rastrelli.

La conferma che questi disegni accompagnarono il rapporto di Tazzini ci viene da un documento della Direzione generale delle Pubbliche Costruzioni, ovvero un foglio intitolato *Elenco di Disegni consegnati all'Ispettore degli II. RR. Fabbricati di Corte architetto Tazzini consegnati il 23 gennaio 1836, relativi ai lavori per la rimonta nel Palazzo di Corte in Milano dell'Appartamento altre volte occupato da S. E. il Gran Maggiordomo per ridurla ad uso di Principe*¹⁹. La parte che ci riguarda è quella relativa alla 2^a tavola che descrive il *Piano nobile della parte di Palazzo intorno al secondo cortile coll'indicazione principalmente dell'appartamento che si propone di rimontare, altre volte occupato dal Gran Maggiordomo e contraddistinto colle lettere A B C D E F G, compresa la parte verso i Rastrelli H I K, soltanto da arricchirsi con aumento di dipinto e dorature*, e la lista degli allegati alla tavola stessa:

Allegato a – Diversi pensieri pel dipinto della Camera D.

Allegato b – Pensiero pel dipinto della Sala G.

Allegato c – Pensiero pel dipinto della Sala C.

Allegato d – Caminiera e Trumò per la sala G.

Allegato e – Portine per la Sala verso i Rastrelli G.

Allegato f – Portine, Caminiera e Trumò per la Camera D.

Allegato g – Portine e Caminiera per la Sala C.

Occorre a questo punto spostare l'attenzione sull'aspetto economico dei lavori di «rimonta» del nuovo appartamento, visto che avranno non poco margine sulle valutazioni che ne seguiranno e in particolar modo sui tempi di chiusura del cantiere. Tazzini, come si è visto, porta la cifra di 40.069,50

18. Oggi utilizziamo questo termine nell'accezione italiana per definire un mobile a due corpi formato da una ribalta e un'alzata. Questo non va confuso con il *trumeau* francese, qui trattato, che nasce come specchio da parete collocata fra due vani, due finestre o porte, accompagnata da una *consolle* assortita. Questo tipo di arredo divenne di gran moda con Luigi XV.

19. *Ibidem*, Promemoria della Direzione Pubbliche Costruzioni, s.d. (genn. 1836).

lire nel preventivo del quale dice che è «già in massima approvato da S. A. I. R.». A giustificazione di tale spesa porta in causa nei suoi allegati alcuni disegni, e non solo quelli relativi ad affreschi, decorazioni e mobilie, necessari ad illustrare il progetto, ma anche «i dettagli di alcuni serramenti ed i quali si producono a giustificazione dei prezzi esposti nel preventivo». Tazzini è consapevole che la spesa per la quale chiede l'approvazione non ricalca certo la via economica istruita dall'arciduca Ranieri, tanto è vero che deve in qualche modo difendersi mostrando all'Augusto Principe la «qualità delle opere che richiedono tutte molta precisione e finezza di lavoro». Se poi consideriamo che a questa spesa va aggiunta quella prevista da Bertolazzi per l'ammobigliamento, e cioè 40.261,35 lire, possiamo ben vedere quanto di poco economico vi fosse nella «rimonta» dell'ex appartamento Crenneville se il costo complessivo superava le 80.000 lire austriache.

3. GLI ARTISTI «DI DISTINTO MERITO» PROPOSTI DA TAZZINI

Abbiamo visto in che modo l'architetto di corte presentasse il suo preventivo, allegando allo stesso i disegni dei lavori da eseguire nell'appartamento, in particolare i diversi “pensieri” per i dipinti dei soffitti, per i *trumeau*, le caminiere e le portine, che sarebbero stati realizzati nelle sale contrassegnate da Tazzini con le lettere C, D, G nella planimetria – la 2^a tavola – allegata al preventivo. Afferma chiaramente che in queste tre sale sarebbero stati realizzati i dipinti più ricchi per i quali propone tre artisti di «distinto merito, ed esperimentata attività»: Vaccani, Frolli e Ghislandi. Questi artisti erano effettivamente già conosciuti ed avevano lavorato per il Palazzo di Corte; Gaetano Vaccani (1762-1844), peraltro, aveva già affrescato alcune sale di quel lato del Palazzo: le stanze verso via Rastrelli nel 1825 insieme ai pittori Trifoglio e Cambiasi²⁰, e ancora, da solo, nel 1829, i dipinti della volta di una Sala degli Arazzi²¹. Vedremo come di questi tre artisti solo Vaccani e

20. Poco o nulla si conosce dei due ornatisi Trifoglio e Cambiasi, tanto meno sono stati identificati i loro interventi di ornato nelle sale di Palazzo Reale. Una nota di pagamento del 6 agosto 1825 afferma che i tre artisti avrebbero dipinto le stanze verso la contrada dei Rastrelli, con l'aggiunta di un fregio non previsto. Dei tre solo Cambiasi e Trifoglio avrebbero chiesto un compenso basso pur avendo realizzato dei dipinti che valevano molto di più, in particolar modo Trifoglio. Cfr. ASMi, Fondi Camerali P.M. 31.

21. Benché nessun documento lo chiarisca, vista l'impaginazione e il soggetto decorativo eseguito, posso verosimilmente identificare il contributo dell'ornatista nella prima Sala degli Arazzi. Cfr. ASMi, Fondi Camerali P.M. 31, fascicolo 4/2.

Ghislandi risulteranno nell'elenco dei creditori insieme ai nomi di altri pittori: Pietro Mariani e Angelo Sornasca²².

Il primo elenco delle maestranze e degli artisti che lavorarono alla "rimonta" dell'ex appartamento Crenneville viene presentato dall'architetto Tazzini il 26 ottobre 1837. Questo documento, che di fatto è l'*Elenco dei diversi Creditori*²³, è importante non solo perché contiene per la prima volta le informazioni relative a chi realmente operò nel cantiere – i nomi degli artigiani e degli artisti – ma anche perché il rapporto n. 7800 che lo contiene ci informa che si tratta di «conti relativi ad opere ultimate». Pertanto la parte cospicua dei lavori edili, inclusi gli affreschi, erano ultimati nell'autunno del 1837. Dovranno comunque passare altri mesi prima che l'appartamento possa considerarsi finito. Resta sicuro che in questa data le tappezzerie in seta prodotte dalla fabbrica di stoffe Innocente Osnaigo, benché già realizzate, non erano ancora state montate alle pareti; così pure i *trumeau* e le caminiere, sebbene finite, non erano state ancora messe in opera: verranno applicate dopo la posa delle tappezzerie.

L'*Elenco dei diversi Creditori* presentato da Tazzini unito a quello presentato dal ragioniere Caimi²⁴, subentrato al defunto Bertolazzi come Ispettore delle Mobili di Corte, e datato anch'esso 26 ottobre 1837 ci presenta così il primo ventaglio di artigiani.

L'elenco sottostante, diviso per mestieri, presenta i nomi dei fornitori in ordine di apparizione nei documenti, e solo per i quattro pittori è possibile affermare che hanno lavorato contemporaneamente nel cantiere.

<i>Capomastro</i>	Giuseppe Bonetti
<i>Pittori</i>	Angelo Sornasca, Gaetano Vaccani, Pietro Mariani, Aristomene Ghislandi
<i>Falegnami</i>	Giuseppe Mezzanotte, Romualdo Cassina, Paolo Bossi
<i>Vetraio</i>	Felice Dall'Acqua
<i>Imbiancatori</i>	Tomaso Bernasconi, Valentini
<i>Intagliatori</i>	Pietro Monelli, Ludovico Berzoni
<i>Stuccatore</i>	Bernardo Negri
<i>Doratori</i>	Giuseppe Collenghi, Camillo Fontana, Giovanni Carabelli, Carlo Benzoni, Sata e Rico
<i>Marmorini</i>	Pietro Cocchio, Paolo Scaccabarozzi, Vincenzo Tantandrini
<i>Fabbro ferraio</i>	Giuseppe Camini
<i>Fabbricanti di bronzi</i>	Giovanni Macocchi, Antonio Palangini

22. Pietro Mariani e Angelo Sornasca erano ornatisti molto apprezzati, soprattutto Marini, anche se i loro contributi sono stati finora trascurati.

23. *Ibidem*, Rapporto n. 7800, 26 ottobre 1837.

24. *Ibidem*, Rapporto n. 7889, 31 ottobre 1837.

<i>Fabbr. stoffe in seta</i>	Fabbrica Innocente Osnago di Gius. Antonio
<i>Tappezzieri</i>	Gerolamo Castiglioni, Baldassarre Macchi
<i>Tappezziere in carta</i>	Luigi Tognetti
<i>Appaltatore di combustibili</i>	Gaspere Barozzi
<i>Terrazziere²⁵</i>	Baldassarre Macchi
<i>Suolino</i>	Ambrogio Bertoli
<i>Passamantieri</i>	Giuseppe Cighera (anche fabbricante di frange), Cristoforo Rigamonti, Angelo e Carolina Osio
<i>Materassaio</i>	Giovanni Luraschi
<i>Idraulico</i>	Angelo Segalli
<i>Mercanti</i>	Giuseppe Pasta, Anna Maria Tognetti (forse mercante di tappezzeria in carta), Giovanni Pessina, Antonio Ferrario (mercante di mobili), Angelo Rossari e Co.

L'ultima nota contabile tra i Rapporti della Fabbrica di Corte, relativa alla liquidazione dei creditori che lavorarono nel cantiere, è datata 8 giugno 1839²⁶. Ma la "rimonta" dell'Appartamento di Riserva era già stata ultimata l'anno precedente, e sicuramente prima della visita a Milano dell'Imperatore d'Austria Ferdinando I. È possibile indicare come data finale del cantiere il sopralluogo dell'arciduca Raineri, dopo la posa in opera delle tappezzerie in seta, avvenuto il 13 febbraio 1838.

4. DALL'APPARTAMENTO CRENEVILLE ALL'APPARTAMENTO DI RISERVA

Occorre a questo punto capire cos'era l'appartamento Crenneville. Il punto di partenza per l'architetto in realtà era uno spazio ben più angusto rispetto a quello consegnato al Viceré alla fine dei lavori. Si trattava di un piccolo appartamento che occupò il conte Foliot de Crenneville quando era Gran Maggiordomo e al quale accedeva, non dallo scalone principale come avvenne in seguito, ma attraverso una scala interna posta tra la prima Sala degli Arazzi e la Sala delle Quattro Colonne; sostanzialmente una scala di servizio che collegava il pian terreno con il piano nobile. Inoltre mentre l'attuale percorso si sviluppa anche lungo il lato di via Rastrelli, in origine occupava solo il lato che affacciava sul secondo cortile interno, l'attuale via Pecorari. Confrontando le precedenti mappe del piano nobile del Palazzo di Corte, nei rilievi di Canonica o Tazzini, è evincibile la situazione anteriore al 1822 (fig. 1).

25. Operaio specializzato in un tipo di pavimentazione detta "a terrazzo", chiamato anche "seminato alla veneziana".

26. *Ibidem*, Rapporto n. 4391, 21 giugno 1839.

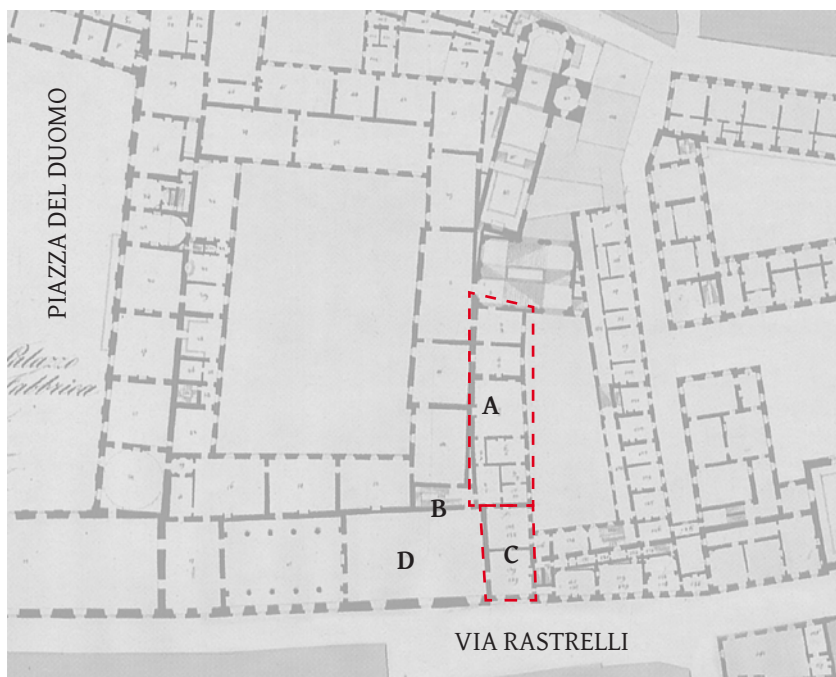


Figura 1 - La pianta del piano nobile di Palazzo Reale in un rilievo del 1809.

Nella grafica il nuovo cantiere: **A**, l'appartamento Crenneville - **B**, l'ingresso del detto appartamento dalla Sala degli arazzi e le due stanze **C** che verranno ad esso unite - **D**, lo spazio nel quale verrà progettato l'appartamento con la Sala delle Quattro Colonne.

Osserviamo la trasformazione dell'Appartamento di Riserva in uno schizzo preparatorio che disegna l'area più o meno come la conosciamo ora, intorno alla sale di rappresentanza (fig. 2). L'idea è quella di ampliare la superficie aggiungendo altre stanze prese sia da uno spazio realizzato nel 1822 sempre da Tazzini e legato alla sala detta delle Quattro Colonne, sia da un altro appartamento il cui cantiere era già in essere - o almeno lo era a livello progettuale - e si collegava agli uffici dell'Intendenza, non più esistenti, fondendo tutto in un unico percorso. Ma quali sono questi ambienti? Il primo è un appartamento legato alla Sala delle Quattro Colonne, che in origine altro non era che un grande salone, ancor più ampio della Sala delle Otto Colonne ad esso adiacente (Sala Armonica), e che venne progettato inizialmente nel 1821 e l'anno seguente riproposto senza alcuna variante. Approvato il progetto dall'Arciduca venne realizzato così come pensato dall'architetto. Possiamo vederne la progettazione nella tavola intitolata *1.^{mo} Piano dimostrante il Progetto pel nuovo Appartamento da erigersi nell'I. R. Palazzo di Corte in Milano* (fig. 3).

In questo spazio Tazzini progettò l'inserimento di tre sale e una «galleria di disimpegno». Questa, non particolarmente larga, ma assai lunga, poiché corre pa-



Figura 2 - Il nuovo appartamento disegnato intorno alle sale di rappresentanza. Nel riquadro piccolo, dettaglio con ritirata e scala A (ASBAPMi).

parallela alla superficie delle altre tre sale, oltre ad essere illuminata da un lucernaio presenta due coppie di colonne che esaltano la verticalità dell'ambiente. Un recente studio dimostra come questa galleria fosse già stata progettata da Canonica anteriormente al 1814 e quindi ripresa da Tazzini²⁷. Ipotesi plausibile considerando che la Sala Armonica – ora Sala delle Otto Colonne – adiacente a questo nuovo spazio, venne edificata dal capomastro Domenico Fontana nel 1808 su progetto di Canonica, in una disastrosa esecuzione che portò all'immediato rifacimento a causa del cedimento delle colonne stesse²⁸.

Il secondo ambiente che costituisce l'Appartamento è composto dalle *Sale unite all'appartamento di contro alla Regia Posta*, stanze già edificate (a dx di figura 1). Queste erano parte di un appartamento, più volte rimaneggiato, che partendo dalle sale di rappresentanza del piano nobile si protraeva fino agli uffici dell'Intendenza, e aveva le finestre sul secondo cortile del Palazzo e su via Rastrelli, come si vede

27. Cfr. Stolfi 2011, p. 45 s.

28. Cfr. ASMi, Presidenza di Governo, Atti segreti 1814, cart. 1.

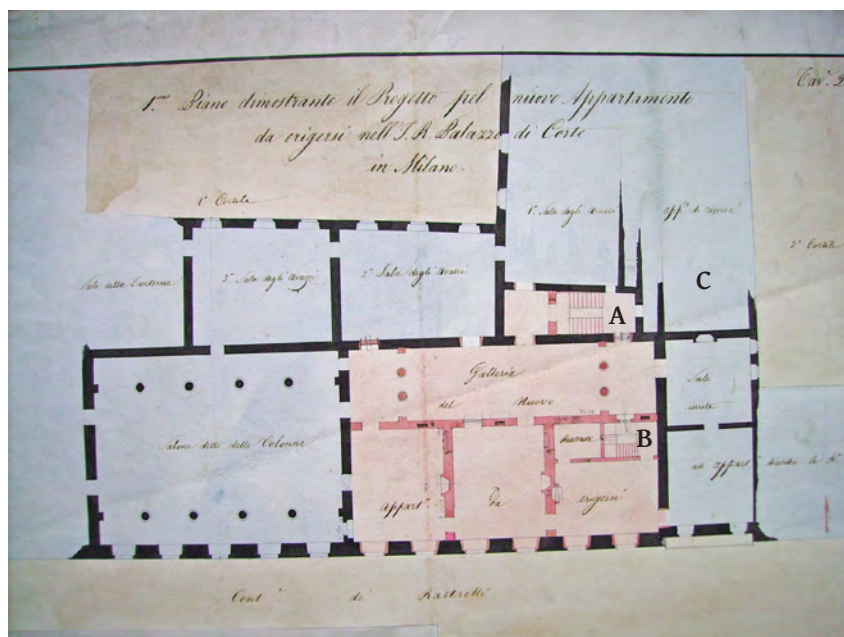


Figura 3 - G. Tazzini, l'appartamento con la Sala delle Quattro Colonne, 1^{mo} Piano dimostrante il Progetto pel nuovo Appartamento da erigersi nell'I.R. Palazzo di Corte in Milano. A. La nuova scala che parte dal piano terra - B. Le scale che conducono al secondo piano - C. L'appartamento Crenneville, il cui ingresso principale era il vano A (ASBAPMi).

nel progetto di Tazzini datato 28 agosto 1834 (fig. 4). Notiamo innanzitutto la pianta con i rilievi in rosa descritta come *Appartamento da continuarsi in progresso* che illustra sette stanze di differenti dimensioni e un vano scale, già tutto in stato di costruzione. Questo appartamento di cui ci resta oggi solo una miserrima porzione, e che affacciava su un cortile interno, l'attuale via Pecorari, proseguiva verso quello spazio che per comodità qui chiamerò appartamento delle Quattro Colonne, inglobando le due stanze descritte nella tavola come *Parte da rifabbricarsi colorate di rosso*. Da notare la continuità tra la Sala delle quattro colonne e un'ipotetica sala "delle due colonne". Il disegno riporta anche un'avvertenza: «la parte colorita in fondo rosso è la sola da rifabbricarsi e compresa nell'appalto». Difficile dirsi quale fosse la destinazione d'uso di questo spazio, che sembra qui apparirci come un tutt'uno che arriva dritto alla Sala delle Cariatidi. Certo è che di tutte queste sale Tazzini estrasse le due evidenziate con campitura rossa, che poi chiamò F e G nel progetto presentato all'Arciduca nel dicembre 1835, per unirle alle altre tre dell'appartamento delle Quattro Colonne, in seguito chiamate H, I, K.

Resta ora da farci una domanda. Per quale motivo quella era una «parte da rifabbricarsi»? Forse l'idea di riscattare l'appartamento Crenneville era già nata nell'agosto del '34?

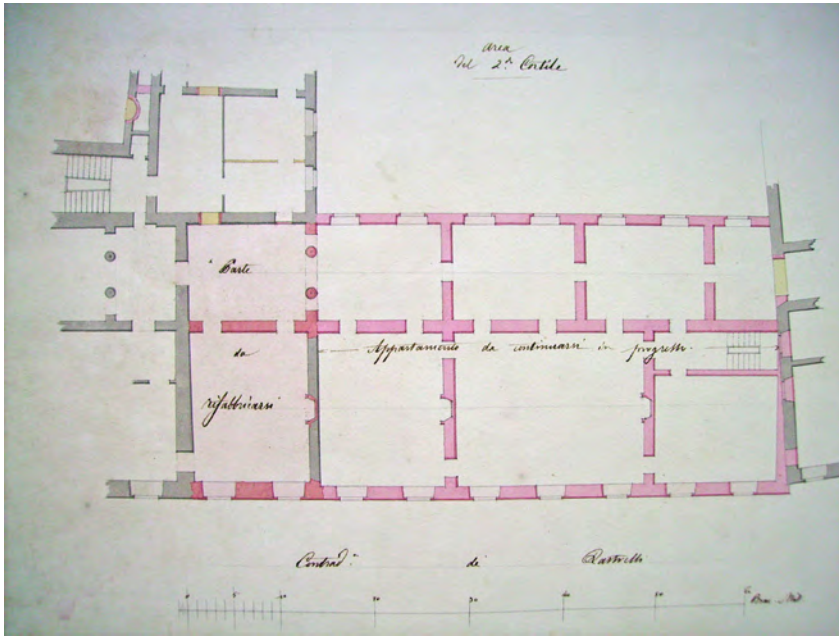


Figura 4 - G. Tazzini, l'appartamento a ridosso degli uffici dell'Intendenza (ASBAPMi).

Se guardiamo la tavola di fig. 5 dove l'appartamento Crenneville è già stato modificato e unito al resto delle sale, notiamo che effettivamente quelle due stanze a fondo rosso descritte in fig. 4 hanno subito delle modifiche: non ci sono più le due colonne, è stato aggiunto un camino e sono state modificate alcune porte. Qual era il motivo della rimozione delle due colonne – sempre ammesso che fossero state realizzate – se non quello di poter eventualmente isolare quelle sale dall'*Appartamento da continuarsi in progresso* descritto nella tavola di fig. 4? Occorre inoltre osservare che l'ormai ex appartamento Crenneville non solo era stato aperto a quel nuovo spazio, ma aveva anche un nuovo ingresso, quello dallo scalone d'onore.

È utile osservare ora il progetto che presentò l'architetto alla Direzione generale da sottoporre all'approvazione di Ranieri (fig. 6). La tavola mette in evidenza tutti i cantieri aperti in quel momento e gestiti da Tazzini, e ben illustra l'Appartamento di Riserva contrassegnato dalle lettere dalla A alla K. Ci mostra chiaramente come esso venne composto, aggiungendo all'appartamento dell'ex maggiordomo le due sale della fabbrica in costruzione colorate in rosso, più le tre dell'appartamento delle Quattro Colonne. È probabile che anche lo spazio qui chiamato *Galleria di disimpegno* dovesse in un primo tempo farne parte, anche se l'Ispettore delle Mobiglie Bertolazzi nulla pensò per il suo allestimento. Per ogni stanza dell'Appartamento, Tazzini ne specifica anche l'utilizzo: le stanze A e B sono anticamere; la sala C è la

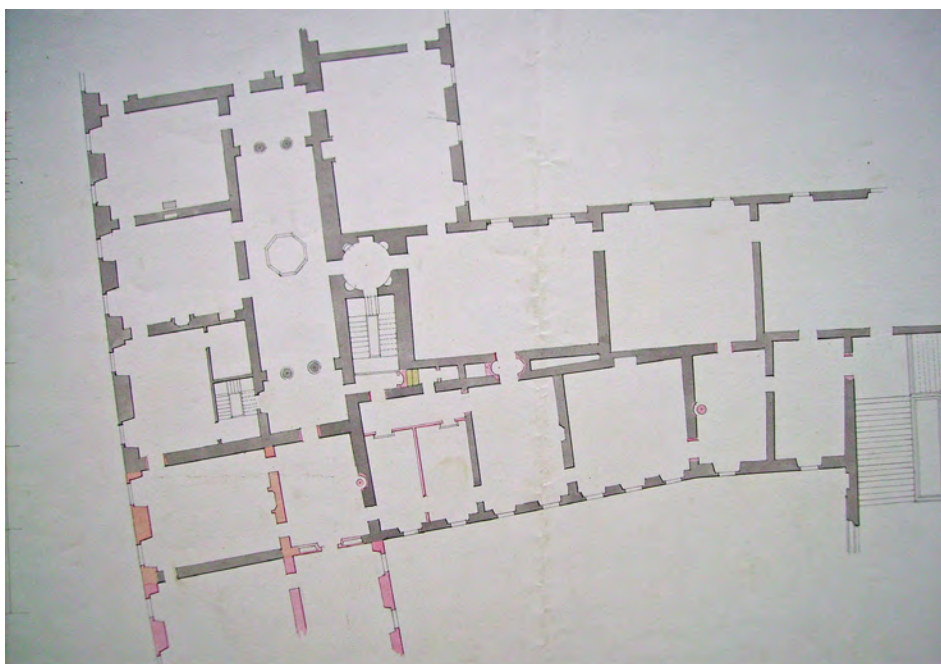


Figura 5 - Giacomo Tazzini, l'appartamento Crenneville già modificato e contiguo alle altre sale (ASBAPMi).



Figura 6 - Giacomo Tazzini, pianta del Piano nobile della parte di palazzo intorno al 2do cortile, coll'indicazione principalmente dell'appartamento che si propone a rimontarsi ..., 19 dicembre 1835 (ASBAPMi).

Sala Principale; la D è la Camera da Letto; la E si divide in Gabinetto Nobile e Gabinetto di Servizio; la F è una Camera di Disimpegno; la G è la Sala di Lavoro; segue la K che è una Camera da Letto nella quale trovano posto una Ritirata e il vano scale che conduce al secondo piano utilizzato per i «servizi dell'appartamento nobile»; la I è la Sala per Ricevere seguita dalla H da utilizzare come Sala da Pranzo.

5. GLI ARTISTI DI “DISTINTO MERITO” PROPOSTI DA TAZZINI

Quando di un progetto architettonico se ne fa oggetto di studio, soprattutto per l'epoca qui trattata, sovente non viene considerata nella giusta misura la responsabilità dell'architetto anche nella scelta decorativa a completamento del progetto. L'architetto incaricato di costruire o ristrutturare gli interni di un nucleo abitativo aveva il compito di consegnare l'«oggetto» dell'intervento nella sua completezza: ornato pittorico, ornato plastico, ornato tessile e arredamento.

Nel caso specifico l'ornato tessile e il mobilio erano demandati all'Ispettore delle mobilie Carlo Bertolazzi, poi ad Agostino Caimi che gli subentrò, i quali dovettero arrabattarsi nel trovare gli arredi fra quelli conservati nella guardaroba; altrimenti poteva essere l'architetto stesso a disegnarli quando di nuova commessa. Nel caso dell'ornato pittorico lo stesso Tazzini propone i suoi “pensieri” su carta che trasmette a Ranieri per l'approvazione e di seguito agli ornataisti per l'esecuzione, diventando questi, se non riuscivano ad imporre i loro di “pensieri”, meri esecutori. Differente è il caso dei pittori di figura – a fresco o su tela – liberi di rappresentare sopra un tema dato, ma limitato in uno spazio lasciato libero dagli ornataisti, e delimitato a monte, e per tutti, dall'architetto. Ciò non significa che non vi fosse più collaborazione creativa tra artisti e architetti, ma significa che nessuno pittore era libero di agire autonomamente nell'allestimento di uno spazio, che era diretto esclusivamente dall'architetto e che era l'assoluto responsabile sul piano funzionale e visivo.

Sappiamo che l'architetto di corte, rivolgendosi alla Direzione generale delle Pubbliche Costruzione, indicò quelli che a parer suo erano gli artisti più adatti a svolgere il programma decorativo delle sale dell'Appartamento di Riserva, pittori che già avevano soddisfatto le richieste della Corte. In tal senso Tazzini propose che fosse affidata «l'esecuzione delle dipinture ai pittori Vaccani, Frolli e Ghislandi tutti soggetti di distinto merito, ed esperimentata attività»²⁹. Dei tre proposti quelli che lavoreranno nell'Appartamento saranno Gaetano Vaccani e Aristomene

29. ASMi, Genio Civile 4452, App. di Riserva, Lettera n. 288, 19 dicembre 1835.

Ghislandi. Nessun incarico per Frolli, mentre altri due ornatisti furono chiamati dall'architetto: Pietro Mariani e Angelo Sornasca.

Mariani era molto richiesto in quel periodo dalla committenza milanese, tanto da essere raccomandato da Filippo Ferranti, sostituto Direttore generale delle Pubbliche Costruzioni, in questa sua lettera all'architetto Tazzini: «[...] e fra i Pittori d'ornamenti Ella contemplerà anche il Signor Mariani che è tra quelli che più si distinguono presentemente in Milano. D'altronde la varietà dei pennelli in un medesimo Palazzo genera una giusta emulazione, serve al progresso dell'arte ed al migliore servizio di S. A. I. e Reale»³⁰. Davvero interessante e di grande intelligenza la conclusione di questa lettera. Saranno dunque questi quattro artisti ad occuparsi della decorazione pittorica dell'Appartamento di Riserva, e i nomi di Vaccani, Ghislandi, Sornasca e Mariani ricorrono puntualmente negli elenchi dei creditori, ma non quello di un altro pittore, una sorpresa che avrà in realtà uno spazio di non poco conto in una delle sale più belle dell'Appartamento: la Sala di Lavoro, e l'artista in questione è Giovanni Battista Airaghi. Ghislandi e Vaccani resteranno comunque i soli ad avere un peso artistico nel cantiere; poco conosciuta risulta essere infatti l'opera pittorica di Angelo Sornasca, e non molto di più, malgrado l'allora notorietà, quella di Pietro Mariani.

Per capire invero il lavoro degli ornatisti contemplati in questo cantiere, occorre dire che la corrente neoclassica ebbe lunghissima sopravvivenza; ciò è comprensibile se consideriamo che, a differenza dei romantici che non ebbero un loro testo di riferimento sul versante figurale, la teoria del bello ideale classico continuava a mantenersi fresca grazie alle ristampe di alcune pietre miliari di questa estetica; mi riferisco ai ragionamenti di Leopoldo Cicognara (1776-1834) ne *Del bello*, pubblicato a Firenze nel 1808, ma ristampato prima a Pavia nel 1825 per i tipi di Dirozzi e poi a Milano per i tipi di Silvestri nella popolare collana "Biblioteca Scelta" all'inizio del 1834, cioè poco prima della morte dell'autore. Un'eco che non riguardava solamente l'Italia del nord, se si pensa che, sempre del Cicognara, la *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di D'Agincourt*, pubblicata a Venezia tra il 1813 e 1818, ebbe un tale consenso di pubblico che fu prontamente ristampata con ampliamenti e ritocchi nel 1823-24 a Prato. E ancora a Milano nel 1834 la tipografia Fontana diede al pubblico un altro pilastro dell'estetica classicista, la traduzione de *Del Laocoonte, ossia dei limiti della*

30. *Ibidem*, Rapporto n. 306, 13 gennaio 1836.

poesia e della pittura di Lessing ad opera di Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845), alla quale fece seguire nel 1841 le sue note nei *Frammenti della seconda parte del Laocoonte* e un'Appendice. Non meno importante fu il fatto che Londonio, grande amico di Vincenzo Monti, oltre ad essere stato direttore generale dei ginnasi dal 1818 al 1832, fu presidente dell'Accademia di Brera dal '32 fino alla morte nel 1845. Il suo pensiero e la sua voce dall'alto dei suoi incarichi non potevano che riconfermare così l'ortodossia neoclassica, alla quale naturalmente rispose un nutrito schieramento romantico che riuscì in ultimo a recidere definitivamente i legami con la tradizione classicista.

Ma se guardiamo da vicino le proposte decorative di quegli anni dobbiamo confrontarle con un'altra realtà ben più conservatrice, ovvero con la scuola di Albertolli che era il punto di riferimento per tutte le nuove generazioni di ornati milanesi. Gli allievi dell'Accademia di Brera erano sottoposti infatti ad una meticolosa impostazione didattica che prevedeva dapprima una lunga esercitazione sui testi del maestro, poi l'esercizio sui calchi antichi ed infine il disegno creativo del singolo discente. Questa impostazione didattica venne seguita anche dal nipote di Giocondo, Ferdinando, che dal 1812 al 1844 tenne la cattedra di Ornato, e dal successore di questi Domenico Moglia.

Bisogna comunque riconoscere che la matrice albertolliana non rimase sempre uguale a sé stessa. Nel secondo quarto dell'Ottocento si assistette infatti ad una accentuazione di quella ricerca archeologica impostata da Giocondo, verso una maggiore apertura alla scultura rinascimentale lombarda. Proprio questa capacità raffinata di fusione tra ornati di matrice classica e decorazioni a rilievo cinquecentesche la riscontriamo per esempio nell'operato di Vaccani, esaltata in particolar modo dalle scelte di esecuzione a monocromo grigio.

È solo attraverso queste considerazioni che riusciamo ad inquadrare l'opera degli ornati che decorarono l'Appartamento. Come si poteva parlare d'altronde di superamento dell'estetica neoclassica, quando sullo stesso capoluogo lombardo vegliava anche quell'organo di controllo, la Commissione di Ornato, che con costante occhio vigile si preoccupava di far rispettare precisi criteri stilistici agli architetti che restauravano o realizzavano i nuovi edifici, criteri i cui obiettivi erano quelli di non alterare il volto neoclassico della città³¹?

31. La Commissione d'Ornato nacque con Decreto Reale del 9 gennaio 1807, diventando operativa il 1° marzo quando il Ministero dell'Interno nominò i suoi componenti, presieduti dal podestà di Milano: Cagnola, Albertolli, Zanoja, Landriani, Canonica. Essa ebbe fra i vari compiti quello di far rispettare precisi criteri stilistici agli architetti con l'obiettivo di non alterare il volto neoclassico della città, conformandosi a precise norme

6. LE STANZE DELL'APPARTAMENTO

Inizia a questo punto il viaggio all'interno delle undici sale che compongono l'Appartamento di Riserva.

Prima degli interventi di recupero le stanze versavano in condizioni di totale abbandono; l'elevata umidità e soprattutto le continue infiltrazioni d'acqua avevano rovinato parti di affresco, macchiato e alterato i colori originari delle tappezzerie in seta e distrutto quelle in carta; fortunatamente intatti sono rimasti i pavimenti lignei. Importante è risultata l'indagine sullo stato di conservazione delle tappezzerie, eseguita nel 2002, che ci ha permesso di capire cos'era rimasto del primo allestimento e cos'era stato rimaneggiato in epoca sabauda. Vorrei far notare che le tappezzerie, spesso trascurate in quanto non opere di artisti, sia esse in carta o stoffa, sono in realtà complementari alle decorazioni pittoriche parietali e dei soffitti, tanto che i disegni di tali complementi furono decisi quando gli affreschi erano già ultimati. Quindi la scelta di una *texture* doveva sempre tener conto del programma decorativo pittorico già eseguito.

La figura 7 illustra un dettaglio dell'attuale pianta del piano nobile di Palazzo Reale che include l'Appartamento di Riserva con alcune delle sale di rappresentanza. Nell'esposizione delle stanze verrà seguito l'ordine di progressione indicato dall'architetto Tazzini nel progetto del 1835 e contrassegnato dalle lettere inserite nella pianta, ordine che corrisponde a quello esposto da Bertolazzi nel suo preventivo.

A-ANTICAMERA

Per la prima anticamera, alla quale si accede dallo scalone d'onore oltre che dall'anticamera degli uscieri, era previsto un arredamento composto da due tavoli in noce muniti di cassetto, dodici sedie coperte di seta marezzata verde, un cassone per letto in noce a due ante e un armadio in noce con le due ante e i fianchi foderati in stoffa. In questa stanza, piccola e illuminata da una sola finestra, le pareti e i soffitti sono sorprendentemente senza decorazioni, e nulla è emerso dai saggi di pulitura, anche se nelle note di pagamento si parla di «tinteggiature diverse e dipintura di un ornato in giro al plafone». Il pavimento è a terrazzo veneziano.

di ornato per le facciate aperte sugli spazi pubblici, ma anche la ridefinizione del paesaggio urbano.

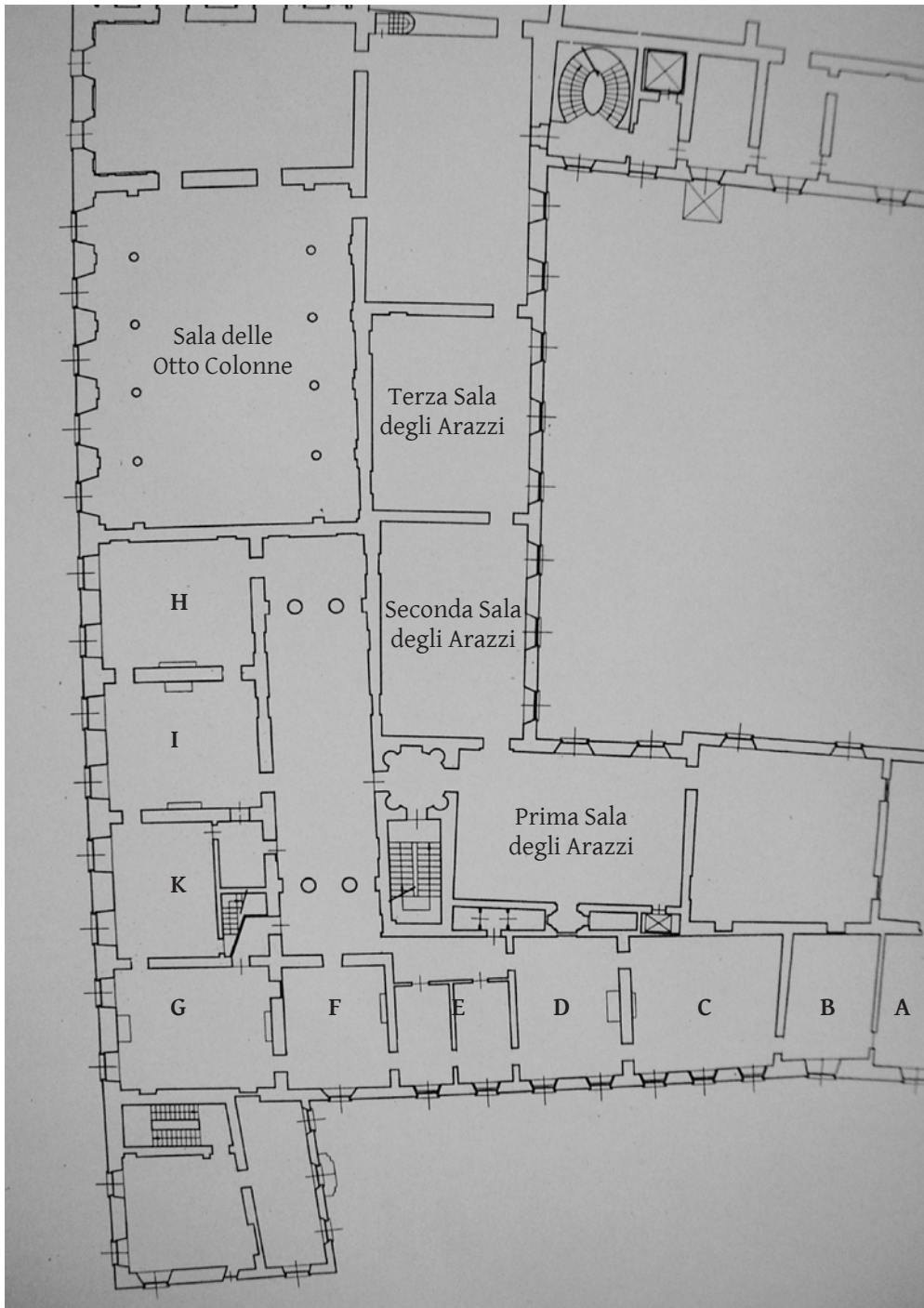


Figura 7 - L'attuale pianta dell'Appartamento di Riserva.

Le lettere dalla A alla K enumerano le sale secondo l'ordine indicato da Tazzini. **A** e **B** anticamera, **C** sala principale, **D** camera da letto, **E** gabinetto nobile e di servizio, **F** camera di disimpegno, **G** sala di lavoro, **K** camera da letto, **I** sala da ricevimento, **H** sala da pranzo.

B-ANTICAMERA

Più interessante la seconda anticamera. Piccola, anch'essa illuminata da un'unica finestra, ma col soffitto decorato e le pareti in marmorino. Gli affreschi sono opera di Angelo Sornasca il quale raccontava, nella nota di pagamento, di aver «dipinto in pieno il plafone con ricco riparto a colori di stile raffaellesco sopra tinta paglierina, incominciando con un grandioso fregio in giro combinato con ornati, fiori, animali, figure, paesaggi, ecc, ecc coi rispettivi colori naturali: indi intieramente decorato il rimanente del plafone fino al centro con bordure e rosoni costituenti un regolare riparto di così detti cassettoni ornamentali volanti. Dipinta poscia a chiaroscuro finto intaglio la sagoma superiore della cornice, con un fregio pure finto stucco bassorilievo sulla sottoposta fascia della medesima»³², per la qual cosa ricevette un compenso di 200 lire. L'arredamento era composto da dodici sedie con seduta e spalliera imbottite, sei erano esistenti le restanti vennero realizzate in stile; un divano recuperato dalla Guardaroba e ricoperto con lo stesso tessuto delle sedie e un tavolo in noce.

Il soffitto presenta una composizione davvero interessante e mai realizzata nelle sale di rappresentanza. Un ricco ventaglio di elementi greci, etruschi, pompeiani ed egizi di derivazione persiana giocano sul bianco impasto del soffitto formando un'ampia e omogenea cornice dove hanno gioco forza i colori primari. Alla geome-



Figura 8 - Scorcio del soffitto della 2a anticamera con decori ispirati alla pittura vascolare antica (foto F. Eusebio).

32. ASMi, Fabbricati di Corte, cartella 6.

tria semplice dei fondi rossi, rosati, azzurri, dorati e verdastrì delle cartelle, simili a marmi policromi, si contrappongono gli arabeschi sottili, i fregi, la poesia dei fiori e il discreto gioco di elementi zoomorfi e fitomorfi. L'equilibrio armonico viene ritmato dai busti di false cariatidi o erme, dai telamoni fanciulli che reggono canestri di fiori assortiti, da corbe colme di erbe e uccellini che poggiano su cerchi sorretti da più nastri sapientemente annodati. Fanno da "grancassa" le riserve con i paesaggi lacustri e fluviali lombardi sorretti da coppie di fantastici unicorni achemènidì.

È sorprendente confrontare questo soffitto con i dipinti della stanza etrusca di Robert e James Adam realizzati a Osterley Park, nel Middlesex. Nel presentare il loro lavoro, gli architetti scozzesi scrivevano nei *Works in Architecture* che questo tipo di decorazione «differisce da qualsiasi altra fino ad ora realizzata in Europa» affermando di essersi ispirati ai «vasi ed urne degli etruschi»³³. Ma l'anticamera del nostro Appartamento venne realizzata quando questi esempi erano già agli occhi di molti, visto che le decorazioni etrusche degli Adam furono realizzate negli anni '60 del Settecento, e quello che più sorprende è che Sornasca li ripropose a ben settant'anni di distanza, tanto da far pensare in un primo tempo ad affreschi realizzati verso la fine del XVIII secolo, traendo in inganno gli stessi restauratori. Una semplice *texture* a motivi fogliacei e floreali forma invece la cornice che collega le pareti al soffitto, mentre un delicato marmorino verde acqua riveste i muri. Il pavimento è a terrazzo veneziano.

C-SALA PRINCIPALE

È la prima stanza importante dell'appartamento, illuminata da tre finestre e riscaldata dal camino. Per arreararla era prevista una fornitura da salotto composta da due divani, due poltrone e otto sedie, il tutto in legno laccato bianco con bordure dorate e rivestiti da tappezzeria in raso celeste. Completavano l'arredo dodici sedie in noce semplice con cuscini alla seduta, sempre in raso celeste, e due *consolle* in mogano con piano in marmo sormontate da specchiera. Il lampadario in bronzo dorato e cristalli, a sedici luci, venne recuperato dalla Guardaroba. Il camino era corredato da un *ecran* in mogano con ricami, come in mogano era il copricamino con specchiatura in seta. La caminiera fu disegnata da Tazzini che ne fece realizzare gli specchi dal vetraio Dall'Acqua.

33. Cfr. Rykwert 1984, pp. 132-134. Il riferimento alla pittura vascolare è palese, e di certo gli Adam ebbero almeno due fonti ispiratrici, ovvero l'amicizia col Piranesi che si apprestava a pubblicare l'opera *Camini*, e il catalogo della collezione di vasi greci di Sir William Hamilton pubblicato nel 1768, anche se alcune tavole avevano già fatto la comparsa sul mercato qualche anno prima.

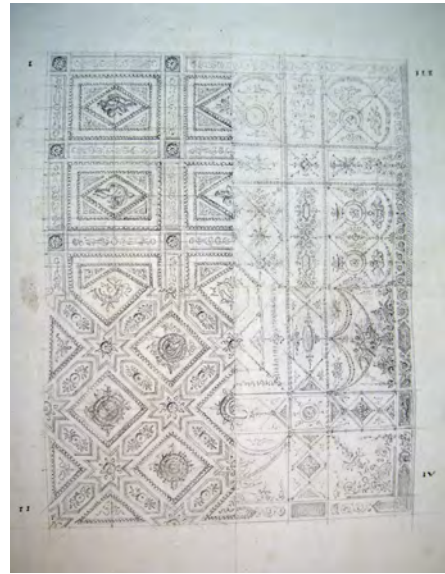
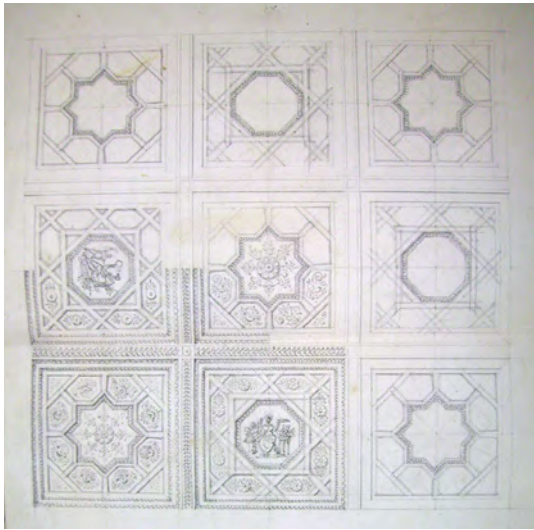
Le pareti erano rivestite da tappezzeria in seta, probabilmente bianca e celeste – almeno così aveva previsto Bertolazzi – e fatta realizzare dalla ditta Osnago, mentre le tende in coordinato dovevano essere in mussola ricamata con pannello di spumiglione celeste. Sui vetri tendine di mussola ricamata. Tre sono le porte laccate *beige* con fregi dorati, mentre i pavimenti in parquet sono in noce scuro e acero bianco, realizzati da Romualdo Cassina. Le tappezzerie originali purtroppo sono andate perdute; quello che si presenta attualmente è un parato comune, tipico delle dimore sabaude. È un tessuto operato con motivi fogliacei e floreali color oro su fondo in raso rosso, un ampio motivo ornamentale impiegato solitamente per sale di maggior respiro. «In questa sala non venne adoperata una particolare cura nell'applicazione del parato alle pareti» così si esprime la relazione tecnica sulle condizioni delle tappezzerie eseguita dalla ditta R.D.C. di Genova nel 2002 «la quantità di stoffa disponibile dovette essere appena sufficiente. Si notano infatti errori come la ripetizione del motivo decorativo di due teli cuciti tra loro senza rispettare l'alternanza del disegno [...]. Tanti particolari che indicano il riuso di questo parato».

Il soffitto è quasi piatto, con una volta appena accennata, e presenta una decorazione a *grisaille* «con semplici ornati» dipinti da Gaetano Vaccani, con colori pastello nei toni del grigio e del rosa. Pur lievi, gli effetti di chiaroscuro creano un disegno architettonico e scultoreo di deciso impatto. A differenza delle altre sale gli elementi decorativi sono tratti dal solo regno vegetale. Ricchi elementi fogliacei e piccoli fiorellini vengono racchiusi nelle semplici forme della geometria piana, come formelle di un pavimento musivo, mentre semplici cornici a greca e ad intreccio fanno da telaio alle riserve (fig. 11). L'ornatista per questo lavoro ottenne un compenso di 800 lire³⁴. Per la decorazione di questo soffitto Tazzini propose alcune soluzioni nella tavola dell'*allegato c* (fig. 9) delle quali possiamo notare l'assenza di novità propositive, ancor meno Vaccani si sforzò di proporre alcunché di differente rispetto alla visione dell'architetto, sebbene chiese un compenso decisamente elevato in confronto agli altri colleghi. Forse è anche per questo che l'antieconomico Vaccani non ricevette ulteriori incarichi nel cantiere del nuovo appartamento.

D-CAMERA DA LETTO

Dovevano arredare questa camera otto sedie e due poltrone in lacca bianca con bordure in oro e tappezzate in moella verde; un comò in mogano

34. *Ibidem*.



In alto. Figure 9, 10. – G. Tazzini, *Pensieri pel Dipinto della Sala C*, proposti per il soffitto della Sala principale, e *Diversi pensieri pel Dipinto della Camera D*, proposti per la Camera da letto.

Dal basso. Figure 11, 12 – Le stesse stanze nell'interpretazione di Vaccani e Mariani (foto F. Eusebio).

con piano in marmo e una *chiffonnier* simile; sei sedie in noce con cuscini asportabili e in seta verde; sicuramente un letto che stranamente nel preventivo di Bertolazzi non venne indicato, quindi non abbiamo una sua descrizione. Il camino doveva essere sormontato da una caminiera disegnata da Tazzini, i cui specchi vennero commissionati a Felice Dall'Acqua, ma non per la caminiera dal momento che il camino non venne realizzato, mentre il suo posto è occupato da un *trumeau* sempre disegnato da Tazzini. Alle pareti era prevista una tappezzeria in moella verde, mentre ci è pervenuta una finitura con parato in tessuto operato a fondo blu, sempre di epoca coeva.

Nella stanza illuminata da due finestre sono presenti cinque porte laccate con fregi dorati. I pavimenti in parquet furono realizzati da Romualdo Cassina in noce scuro e acero bianco.

L'architetto Tazzini aveva proposto per la decorazione del soffitto quattro soluzioni, ben visibili nell'*allegato a*, ovvero i *Diversi pensieri per Dipinto della Camera D* (fig. 10). Osservando l'affresco realizzato da Pietro Mariani (fig. 12) con le proposte dell'architetto possiamo notare come la scelta cadde a metà strada tra le due soluzioni I e II (lato sx della tavola). Infatti il soffitto presenta un'articolata decorazione a *grisaille* in monocromo grigio che comprende sia formelle quadrate e romboidali, al cui interno si ritagliano ricche volute fogliacee, sia formelle ottagonali abitate da figurine muliebri e da amorini. In totale sono presenti otto riserve che alternano quattro personaggi femminili ad ognuno dei quali è affidato un significato allegorico, e quattro coppie di amorini in atteggiamento giocoso o di riposo. L'intelaiatura architettonica non differisce granché dalla decorazione della stanza precedente, ma la qualità e la scelta dei soggetti è senz'altro superiore. Benché si riconosca a questo soffitto una decorazione più 'carica' il risultato non appesantisce per nulla l'ambiente, ma a mio avviso un parato verde, come aveva previsto Bertolazzi, lo avrebbe reso di 'maggior respiro'. Tutte le figurine dipinte sono ben modellate e racchiuse in riserve ottagonali a sua volta iscritte in una più ampia cornice che non è altro che il telaio di un finto soffitto a cassettoni, con l'illusione di un bassorilievo, mentre gli elementi vegetali empiono losanghe e triangoli³⁵.

E-GABINETTO NOBILE O DA TAVOLETTA E GABINETTO DI SERVIZIO O PER GUARDAROBA

La prima stanza che prosegue affiancando la camera la letto è il gabinetto da tavoletta o gabinetto nobile. Per arredarlo erano previste sei sedie in noce con imbottitura alla seduta, una poltrona dello stesso stile, una *consolle* in mogano con piano in marmo, uno specchio inglese e una duchessa. Le pareti dovevano essere ricoperte da tappezzeria di mussola ricamata, che non doveva essere fissata alle pareti, ma «posta in opera a panneggiamenti sopra bastoni, ed anelli dorati». Tutt'intorno era previsto un panneggiamento di spumiglione celeste che si ripeteva sulle tende, ed anche i vetri erano ricoperti da mussola ricamata.

35. Per il soffitto di questa stanza, realizzato tra luglio e agosto del 1836, Mariani ottenne un compenso di 700 lire. Cfr. ASMi, Fabbricati di Corte, cartella 6.

Il secondo gabinetto adiacente, ossia quello di servizio o per guardaroba, doveva essere arredato da un armadio a quattro ante con specchi e foderato in stoffa, un comò e due *chiffonnier* in noce, due tavoli sempre in noce, sei sedie in noce con tappezzeria *moiré* e un letto a sofà per una cameriera; tende di mussola damascata alle finestre e sui vetri. Qui Bertolazzi non ci dice nulla dei parati, che sicuramente dovevano essere identici al primo gabinetto, così come lo sono gli affreschi sui soffitti. Ciascun camerino è illuminato da una finestra.

Ciò che a noi è pervenuto, in entrambi gli ambienti, è un parato in seta operata gialla con motivo a rosette, in buono stato di conservazione e realizzata – vista la qualità, la tipologia e l'altezza del tessuto – verso la fine del XIX secolo o agli inizi del Novecento. Più interessante è quel che è emerso sotto tale parato, come descrive la relazione tecnica: «una tappezzeria in carta color ocra con motivi floreali in color rosso mattone. Questa carta presenta un modulo di cm 48 incollato su una tela di grandi dimensioni che copre tutta la parete. La tappezzeria in carta concorda pienamente con i bellissimi soffitti [...] e si ritiene che corrisponda alla prima versione. Sotto la carta infatti non si sono trovate altre tracce mentre sopra sì: tra la seta gialla e la carta si può accertare la presenza di un'altra tappezzeria in seta verde operata in chiaro. Di questa sono rimasti solo alcuni frammenti sotto i chiodi utilizzati per tenderla alla parete, testimonia comunque l'esistenza di un passaggio intermedio tra le due soluzioni – carta, seta verde, seta gialla – precedente all'introduzione della luce elettrica».

I dipinti dei soffitti dei due guardaroba sono uguali, con la differenza che quello del gabinetto di servizio è stato staccato e applicato su tela. È Aristomene Ghislandi l'autore di questa «volta dipinta a colori sullo stil formale» insieme all'«intaglio della cornice con ovulo a finto oro ed una treccia ricca, nella soffitta dell'architettura che serve a dividere ossia a far doppio il gabinetto»³⁶. L'iconografia, lo stile, l'utilizzo deciso dei colori primari e di quelli complementari, affiancano questi dipinti a quello della seconda anticamera. Notevole è il campionario ornitologico, nella copiosa descrizione degli uccelli che talvolta si mimetizzano tra la vegetazione e altrove prendono il sopravvento, come i pavoni (fig. 13).

In questo doppio gabinetto Ghislandi realizzò in un secondo momento anche quattro «mezzalune per sovrapposti dipinti con tazze grandi di fiori a colori»³⁷. A dircelo è una nota di pagamento del 19 settembre 1838 nella quale si registra il saldo per le sovrapposte di 80 lire.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.



Figura 13 - Particolare del soffitto del primo gabinetto (foto F. Eusebio).

F-CAMERA DI DISIMPEGNO

Si tratta dell'ultima sala dell'ex appartamento Crenneville, che qui terminava prima dell'intervento di Tazzini. Dovevano arrearla quattordici sedie in noce e un divano con schienale e seduta ricoperti in seta color arancio, un tavolo laccato bianco con bordure dorate e piano in marmo, due tavoli a *consolle* in noce d'India sempre con piano in marmo. Al centro del soffitto un lampadario in bronzo a sedici luci recuperato dalla Guardaroba. Tende di mussola ricamata sempre color arancio avrebbero chiuso la finestra, mentre le pareti vennero finite con un marmorino verde acqua, tuttora conservato, e al suolo un pavimento a terrazzo veneziano.

Il programma decorativo di questa sala è del Ghislandi, che realizzò una «volta dipinta a comparto architettonico in figura di stelle circondate da figure esagonali, ricca di ornati e sagome in chiaroscuro» insieme all'«intaglio della cornice e fregietto»³⁸. Il soffitto lievemente bombato presenta difatti una decorazione a finti lacunari, nei toni del grigio e del giallo-verde pastello. Riserve esagonali e a forma di stella a sei punte racchiudono composizioni di foglie; mentre una delicata cornice collega il soffitto alle pareti. Una sola finestra illumina quest'ampia sala, mentre al suo opposto una porta si apre direttamente

38. *Ibidem*.

sulla galleria delle Quattro Colonne. Quello che è interessante notare in questo soffitto è ciò che è emerso dal saggio di pulitura, ovvero un affresco più antico, risalente al primo allestimento settecentesco. Decisamente meno pesante come composizione, colore e geometria rispetto all'attuale affresco. Incomprensibili le motivazioni della ricopertura dell'antico dipinto, dal momento che risulta tuttora quasi integro, e paradossalmente è stato più difficile il recupero di quello di superficie che non l'eventuale restituzione di quello originario che emergeva da più parti e che è decisamente più bello. È stata volontà della Soprintendenza quella di mantenere una piccola porzione di questo antico affresco.

G-SALA DI LAVORO

È la prima vera sala di rappresentanza e la nuova stanza aggiunta all'ex appartamento Crenneville. Spaziosa, illuminata da due grandi portefinestre, ha sei porte, un camino con la specchiera disegnata da Tazzini come il *trumeau* dirimpetto. Bertolazzi volle arreararla con due divani in legno laccato bianco e bordi dorati, accompagnati da due poltrone recuperate dalla Guardaroba; dodici sedie in noce con cuscini in raso cremisi e dodici scranni in coordinato con divani e poltrone, quindi laccati e dorati, e un grande tavolo con finitura identica. Il calore del fuoco era regolato da un *ecran* in mogano con specchiatura ricamata, anch'esso recuperato fra l'esistente come il grande lampadario in bronzo a sedici luci con pendagli in cristallo.

Tutte le tappezzerie del mobilio da seduta dovevano essere in raso cremisi in coordinato al lampasso posto alle pareti. Tende e tendine in mussola ricamata alle finestre. Quello che ci è pervenuto invece è un elegantissimo parato in lampasso azzurro di seta a grandi maglie ogivali con motivi floreali, che ben si sposa con i colori della volta affrescata. Il parato è delimitato nella parte inferiore delle pareti da un lambrino in finto marmo azzurro, e in alto da un ampio fregio dorato che segna un distacco netto con le decorazioni della volta. La posa in opera delle tappezzerie parietali fu impeccabile e mostra «l'intervento di abili artigiani che hanno sempre messo in relazione le misure delle pareti con l'altezza del tessuto e tenuto conto dell'andamento decorativo».

Il vero capolavoro di questa sala è il maestoso dipinto sulla volta a schifo, anch'esso ideato e realizzato da Aristomene Ghislandi e da un altro pittore da lui ingaggiato, Giovanni Battista Airaghi. Nella nota di pagamento viene descritta come «Volta della Sala grande verso la contrada dei Rastrelli dipinta in chiaro-scuro a comparto architettonico ricco di ornati diversi» con «Medaglia di figura nel mezzo rappresentante la Musica e la Poesia dipinta a buon fresco dal Pittore Giambattista Airaghi e quattro altre medagliette accessorie di putti in relazione

alla suddetta», oltre all'«Intaglio delle membrature del cornicione» e il «fregio ricco, d'ornato di stucco reale all'ingiro delle pareti». Per tutto questo l'ornatista chiedeva un compenso di 1.900 lire³⁹.

Il tema allusivo del mirabile affresco è dunque l'allegoria della musica e della poesia. Nella riserva centrale del soffitto (fig. 14) il gruppo figurale è inscritto in una piramide dove troneggia *in primis* Tersicore, musa della poesia lirica mentre suona una lira offerta e sostenuta da un amorino adolescente dai lunghi capelli. Alla sua destra Calliope, musa della poesia epica, della filosofia e della retorica, inconfondibile col rotolo di pergamena nella mano sinistra e un lapis d'ardesia nell'altra, compone musica e parole, mentre nel volgere il viso e lo sguardo alla sorella mostra il profilo allo spettatore. Alla nostra sinistra due putti si diletano, l'uno all'esercizio della tromba, l'altro, col dito al labbro, sembra intento a formulare un giudizio sul suono proferito dal compagno. Un altro piccolo, a destra, da solo, con il viso allo spartito è intento alla lettura e sembra voglia solfeggiare. I colori primari delle vesti si stagliano sulla terraferma dei personaggi, le nubi, che ben si intonano col grigio caldo del soffitto, mentre una cornice neoclassica in stucco dorato chiude la scena nella riserva. Il punto di fuga di tutta la composizione si colloca al centro della corona d'alloro che cinge il capo a Tersicore, mentre i piedi delle figure poggiano su un semicerchio.

L'allegoria prosegue sulle altre pareti con quattro coppie di putti, uno per ogni lato, iscritti in riserve ottagonali come fossero visti attraverso i lucernai. Credo che ad ogni coppia, accovacciata su una nube, l'artista avesse voluto ascrivere un significato allegorico che io ho interpretato attraverso quattro temi: *Composizione*, *Interpretazione musicale*, *Interpretazione canora*, *Ritmo*. La prima coppia, che raffigura la *Composizione*, è formata da un putto in atto di comporre musica su un lungo rotolo di pergamena, affiancato dal compagno che gli detta qualcosa mentre regge un delizioso calamaio d'oro. Ai loro piedi giace una tromba che fende un foglio a noi importante, perché è su questo che il frescante Giovanni Battista Airaghi ha voluto firmare e datare il suo lavoro (fig. 15). Un'altra coppia è formata da un putto che suona il flauto dritto, mentre il compagno regge lo spartito; essi rappresentano l'*Interpretazione musicale*. Il terzo gruppo mostra i due protagonisti impegnati nel canto – forse nel solfeggio cantato vista l'assenza di parole sotto il pentagramma – con gli occhi rivolti allo spettatore e al testo musicale, e allude all'*Interpretazione canora*. Il *Ritmo* è ben rappresentato dall'ultima coppia che si cimenta nell'esercizio dei cimbali e del tamburello (fig. 16).

39. *Ibidem*.



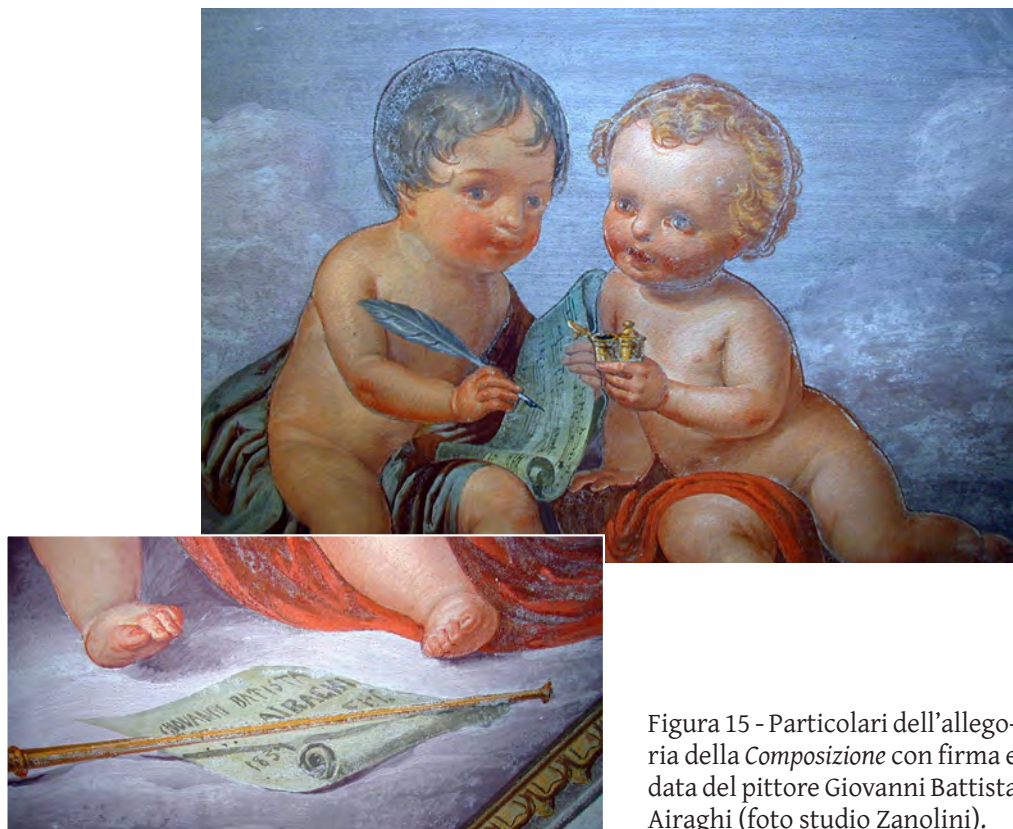


Figura 15 - Particolari dell'allegoria della *Composizione* con firma e data del pittore Giovanni Battista Airaghi (foto studio Zanolini).



Figura 16 - Saggi di pulitura per rimuovere le dorature posticce. Al centro l'allegoria del *Ritmo* (foto studio Zanolini). Nella pagina precedente (fig. 14) particolare della volta della Sala di lavoro con la medaglia centrale (foto F. Eusebio).

Lo stato di conservazione di questi affreschi, prima degli interventi di recupero, era in linea di massima buono. Tuttavia la parte di ornato era stata ricoperta da dorature volte ad esaltare gli elementi figurati, facendoli sì risaltare in modo deciso dal fondo del soffitto, ma rendendo pasticciata tutta la decorazione. Fortunatamente la Soprintendenza si è mossa nella direzione giusta facendo rimuovere tutte le dorature non pertinenti, lasciando solamente quelle della cornice che contorna la riserva centrale del soffitto e le palmette circostanti. Le dorature degli stucchi della fascia all'apice delle pareti sono invece originali e di conseguenza sono state mantenute.

Nelle pagine precedenti ho affermato che il progetto di questo soffitto è del pittore Aristomene Ghislandi, che lo avrebbe realizzato con la collaborazione di un altro pittore chiamato a dipingere le riserve con le figure delle muse e dei putti, in quel tema che divenne l'*Allegoria della Musica e della Poesia*, ovvero Giovanni Battista Airaghi. Non essendo mai emerso il nome di questo figurista nell'elenco dei creditori che prestarono la loro opera nel cantiere, è possibile che Ghislandi, ad un certo punto del suo lavoro, si fosse reso conto che al suo soffitto mancava qualcosa che lo rendesse meno statico, ed avesse ingaggiato Airaghi, che forse in quel momento stava lavorando a Milano, per fargli dipingere qualche figura all'interno di riserve appositamente ritagliate. Scelto il tema della musica e della poesia non restava che riempire quegli spazi vuoti. Giovanni Battista Airaghi, del quale non abbiamo grandi notizie, era apprezzato proprio per le sue figurine di putti e amorini che contornavano soffitti e completavano il lavoro degli ornati. Ma questo artista ebbe anche dei punti di riferimento proprio all'interno del Palazzo di Corte; alludo alla mirabile serie di sovrapporte realizzate dall'austriaco Martin Knoller che raffigurano tutt'una serie di temi che hanno per protagonisti proprio i fanciullini tanto cari all'Airaghi.

Vediamo ora qual è il programma decorativo realizzato dall'ornatista Ghislandi sulla volta di questa Sala da lavoro, anche chiamata in alcuni documenti "Sala della Medaglia" per via della riserva centrale. L'intera decorazione a *grisaille* è stata eseguita nei toni caldi del grigio, con una visibile accentuazione del magenta che gli conferisce quella luminosità e leggerezza altrimenti impossibile. Elementi del neoclassicismo più antico mescolati a nuove soluzioni prendono in prestito le tipiche forme del naturalismo vegetale e di quello fantastico animale, e non mancano piccoli volti umani. È visibile un confronto e una spinta verso la scultura rinascimentale lombarda, ma non solo, la ricerca dell'ornatista è rivolta visibilmente anche alla scultura romanica. Davvero una raffinata capacità di fusione fra elementi di matrice classica, decorazioni a rilievo cinquecentesche e romaniche, mostrano la qualità non comune di questo grande ornatista lombardo.

Il soffitto venne terminato nel 1837. È Airaghi a dircelo insieme alla firma che appone ai piedi dei due putti nella riserva che considero allusiva alla *Composizione*. È presumibile che il lavoro di ornato fosse già finito quando Airaghi firmò il suo contributo; di fatto, nei documenti, gli affreschi risultano tutti ultimati nell'ottobre del 1837, quando Tazzini presentò alla Contabilità l'*Elenco dei diversi Creditori*.

K-CAMERA DA LETTO

È un omaggio alla *Domus Aurea* l'affresco che adorna la volta di questa camera da letto. È la prima delle tre stanze che vennero progettate dal Tazzini nel 1822 di quello che ho chiamato appartamento delle Quattro Colonne e che furono inglobate nell'Appartamento di Riserva.

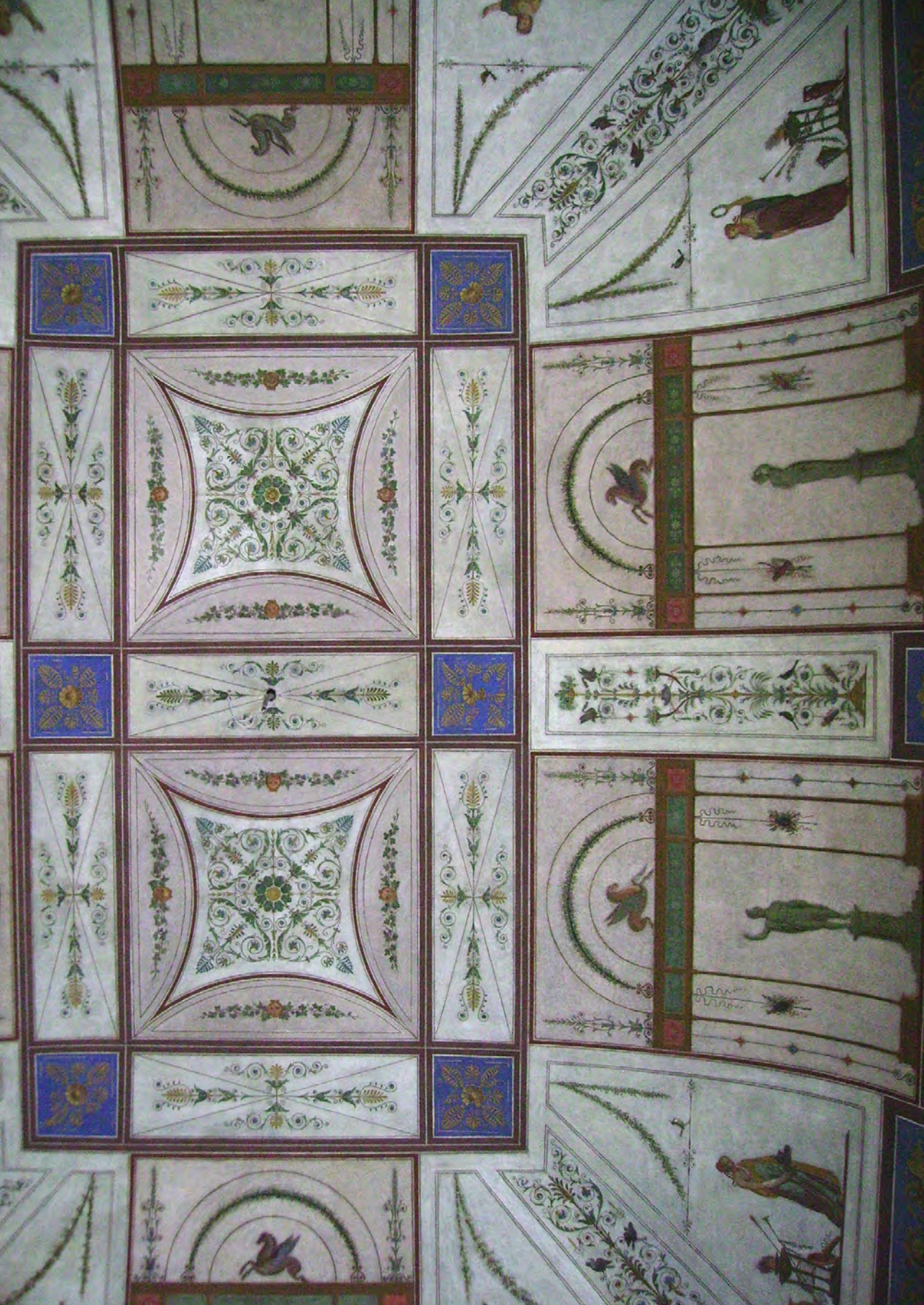
La stanza è illuminata da due portefinestre; all'interno si trova il vano scale che conduce al secondo piano e una ritirata; il pavimento è a terrazzo veneziano. L'arredamento previsto da Bertolazzi era composto da un comò in mogano, due *chiffonnier* in mogano con piano in marmo, dieci sedie in noce ricoperte in moella di seta e due poltrone dello stesso stile, una tavoletta di mogano. Alle pareti doveva esservi una tappezzeria in moella gialla a fiori bianchi, e alle finestre tende di mussola ricamata con pannelli in spumiglione verde. Di queste tappezzerie però non vi è traccia, anzi le pareti sono finite con un marmorino celeste che ben si intona con gli affreschi del soffitto.

Da alcuni documenti emersi posso confermare la paternità degli affreschi agli ornatisti Vaccani, Trifoglio e Cambiasi, i cui nomi emergono da alcune note di pagamento datate 1825, per aver dipinto «le stanze verso la contrada dei Rastrelli»⁴⁰.

Gli spunti per la decorazione del soffitto, che ha una volta a schifo, sono le stanze neroniane della *Domus Aurea*. Il soffitto è centrato da un rettangolo diviso in due parti uguali, al cui interno due quadrati riportano il disegno di una volta a crociera, decorata con volute fogliacee, che genera a sua volta quattro lunette su fondo roseo decorate con tralci centrati da visi di fanciulli. Tutta la composizione centrale è chiusa da una cornice formata da rettangoli e quadrati su fondo bianco e blu tenuti insieme da una doppia incorniciatura bordeaux.

La parte più interessante della volta la troviamo a scendere lungo i lati, nelle sei edicole e nelle semilunette ed esse affiancate (fig. 17 p. 200). L'elegantissimo schema decorativo presenta una scansione architettonica esile ma complessa, con un repertorio di elementi sia fantastici sia naturalistici. I lati più lunghi della sala presentano ognuno una coppia di edicole divise da un'elegante striscia di

40. ASMi, Fondi Camerali P.M., cart. 31.



candelabra, mentre una sola *aedicula* è centrata nei due lati brevi. Ai lati esterni di ognuna trovano posto le ancelle.

In ogni tempietto è alloggiato un *mythos* stante su una colonna in cima a quattro gradini, centrata da un simbolo ad esso correlato. L'edicola, divisa in cinque spazi, è retta da un basamento decorato da quattro anfore alternate a tre scudi dorati sopra un tralcio con foglie lanceolate; al riparto centrale è riservato lo spazio all'effigie scultorea del personaggio mitologico, mentre ai lati pendono emblemi del mito stesso. Sottilissime colonne sorreggono un epistilio con riserve rosse e verdi arricchite da decori geometrici e floreali. In cima, un arco a tutto sesto racchiude un fantasioso cavallo alato, con zampe da grifone e coda da animale marino. Tutto si disegna sopra un delicato color rosa pastello. Ai lati di ogni edicola sono disposte le ancelle – o vestali – che rendono omaggio al dio del tempio. Ogni *ancilla* ha in mano qualcosa, quasi un dono al dio suo padrone; al fianco di ognuna c'è un braciere sempre acceso mentre al suolo son poggiati scudi, anfore o faretre. Più in alto, un fregio fa da ramo ad un uccello – forse un usignolo – con la testa alzata e in atto di cantare. Uno zoccolo color lapislazzuli separa la volta dalle pareti, lungo il quale corre un fregio che ripete la maschera di un fauno sorridente, coronata da sette foglie di quercia, mentre ai lati due oche con aria minacciosa sembra vogliano beccarlo. Sei sono le divinità greche effigiate: Apollo, Atena, Zeus, Afrodite, Ares, Era. Sotto ciascuna statua è dipinto, sempre con illusione scultorea, un simbolo legato al mito, il suo *alias*: una cetra, una civetta, le aquile, le colombe, le armi, i pavoni.

I-SALA DA RICEVIMENTO

Per questa sala Bertolazzi aveva indicato solo sei sedie ricoperte in seta, un copricamino e tende di mussola ricamata. Ma l'arredamento dovette essere ben altro che questo. Inoltre nessuna indicazione diede riguardo alla finitura delle pareti sulle quali ci è pervenuto un parato in seta rosso a maglie fiorate. La sala è illuminata da due portefinestre e il pavimento è a terrazzo veneziano. La decorazione della volta, sempre a schifo, è apparentemente più sobria rispetto alla precedente, ma non meno interessante e si avvicina molto ai modi di Vaccani. Tutto l'ornato è realizzato a guisa di bassorilievo marmoreo su campitura color verde acqua. Il soffitto è centrato da un rosone realizzato da fantasiosi elementi fogliacei e chiuso in un ottagono, a sua volta inscritto in un quadrato. Ogni lato a scendere è arricchito da tre riquadri; quello centrale racchiude un ritratto clipeato, mentre nei due laterali, una lira con i piedi leonini sta al centro di un tralcio bipartito, con fiori a campanula e bracciali di corone d'alloro. È dipinto un riquadro con motivi vegetali anche ai quattro angoli della sala. Più

sotto trova posto un magnifico fregio al cui centro è dipinto un braciere trasformato in vaso fiorito e due scudi ad esso appoggiati, dal quale partono tralci con foglie d'acanto e palme, che in ultimo fanno da cornice a medaglie con profili umani. Più esternamente due coppie di *vestalis* alate - o genii - offrono coppe colme di fiori (fig. 18).



Figura 18 - Particolari dell'ornato della Sala da ricevimento.

H-SALA DA PRANZO

È l'ultima stanza dell'Appartamento ed è adiacente alla Sala delle otto colonne. Il *Conto preventivo* dell'Ispettore delle mobile elenca come arredo otto scanni, dodici sedie, due poltrone e un divano, il tutto tappezzato in seta color "orange". Anche in questo caso l'arredo doveva essere sicuramente integrato da altri elementi se questo spazio venne davvero utilizzato come sala da pranzo. Nessun parato ricopre le pareti, finite da un marmorino giallo come il colore della volta a schifo, che rende questa sala calda e piena di luce.

Il soffitto è centrato da un rosone inscritto in un quadrato con due fregi laterali. Lungo i lati della volta trovano posto quattro ordini di cornici; la più importante è composta da dieci riserve, tre sui lati lunghi e due su quelli brevi, nelle quali sono dipinti, sempre con la tecnica dell'illusorio bassorilievo, un braciere colmo di fiori, mentre ai lati i profili di due sfingi, o leoni alati tipici dello stile

Impero francese, rivolgono il viso al complicato gioco di volute fogliacee. Chiude la riserva una cornice neoclassica a palmette. Termina la volta una cornice e a seguire un fregio perimetrale all'apice delle pareti, mentre in basso fa da zoccolo un lambrino di finto marmo rosa (fig. 19).

Per quanto riguarda il programma decorativo è ben evidente che nulla d'innovativo venne proposto, anzi era d'uopo uniformarsi a quel campionario d'ornato già presente e apprezzato a Palazzo. A tal proposito è utile confrontare il soffitto di questa sala con l'acquerello inedito riprodotto di seguito (fig. 20). Si osservi, oltre alla ravvisabile similarità con il soffitto dell'ultima sala dell'Appartamento



Figure 19, 20 – La volta della Sala da pranzo (in alto), confrontata con gli ornati di una delle sale degli appartamenti privati degli arciduchi (sopra) oggi non più esistente, in un acquerello inedito, realizzato forse da una delle figlie di Ranieri (coll. privata).

di Riserva, che questa è una delle stanze non più esistenti su quel lato del Palazzo dirimpetto alla fiancata del Duomo – intravedibile dalla finestra di fondo – che venne accorciato nel 1848 di due campate per allargare il passaggio stradale e rendere più uniforme la facciata.

7. UN MUSEO CHE NON C'È

Come ho affermato nella presentazione di questo mio contributo, l'Appartamento di Riserva avrebbe dovuto costituire il dispiego ottocentesco delle sale già riordinate – le più note quelle degli Arazzi – lungo un percorso denominato Museo della Reggia e che avrebbe definito le “quattro stagioni” storiche del complesso edilizio: l'epoca neoclassica Teresiana, il periodo napoleonico, la Restaurazione e l'Unità d'Italia; avvalendosi anche della ricomposizione degli arredi originali. Progetto sostenuto dalle due giunte del sindaco Albertini – al cui mandato era difatti legato anche il rilancio dell'apparato museale della città – ma cancellato con la subentrata giunta Moratti, e nella fattispecie dal suo assessore alla cultura Vittorio Sgarbi che criticò con fermezza e violenza il lavoro svolto fino allora.

Di sicuro il recupero del percorso espositivo era ancora *in progress* per potersi denominare Museo, senza considerare le innumerevoli ingerenze nelle scelte dei lavori, e le più disastrose quelle politiche, ma cancellare con un ‘colpo di spugna’ sei anni di studi e lavori è altrettanto incoerente e meritava maggior oculatezza, anche perché la cancellazione del Museo ha comportato l'eliminazione del suo capitolo spesa, rendendo di fatto più complicata la reperibilità di fondi per la manutenzione e il restauro minuto degli elementi di pregio, col rischio di riportare la situazione all'ennesimo degrado.

La denominazione di Museo della Reggia continua comunque a vivere nelle comunicazioni non ufficiali commerciali e descrittive della *location* stessa, principalmente perché rimasta presente nella rete telematica, come un fantasma pronto a ricordarci che qualcosa di lui ancora esiste. Le sale che appartenevano al dismesso museo continuano a fare da corollario alle mostre temporanee di Palazzo Reale, mentre le stanze dell'Appartamento di Riserva prestano la loro bellezza per altrettante mostre, e la prima anticamera, essendo priva di ornati, si è trasformata nella guardaroba dei visitatori. Gran parte degli arredi ricollocati, o pronti per esserlo, vennero ritirati dall'allora direzione, appena dopo la soppressione del Museo, per sottrarli ad un uso improprio: in parte traslocarono alla Villa Reale di Milano, in parte ritornarono ai depositi.

Sul futuro della “Reggia”, mostre a parte, non vi sono indicazioni di sorta, ma quel ch'è certo è che ora l'unico spazio, seppur esiguo, pronto a promuoversi museo, è l'Appartamento di Riserva.

Flavio Eusebio
baronis.fla@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABBREVIAZIONI

- ASBAPMi = Archivio Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano
ASMi = Archivio di Stato di Milano

- Colle - Salsi 2001 E. Colle - C. Salsi (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano, Civ. Racc. d'Arte Appl. Castello Sforzesco, 2001.
- Eusebio 2007 F. Eusebio, *L'Appartamento di Riserva per Principi nel Regio Palazzo di Corte*, tesi di laurea magistrale, Milano, Università degli Studi, 2007.
- Eusebio 2012 F. Eusebio, *Giacomo Tazzini, architetto di tre Corti. La vita e l'opera milanese del poliedrico architetto ingegnere dalla Repubblica Cisalpina all'Unità d'Italia*, Milano, Università degli Studi, AIR Archivio Istituzionale della Ricerca, 2012.
- Rosa 2009 M. Rosa (a cura di), *La Villa i Giardini e il Parco di Monza nel fondo disegni delle Residenze Reali Lombarde*, Milano, Skira, 2009.
- Rykwert 1984 J. Rykwert, *Adam, Nascita di uno stile*, Milano, Electa, 1984, pp. 132-134.
- Stolfi 2011 G. Stolfi, *Palazzo Reale, Milano, 1805-1813*, in L. Tedeschi - F. Repishti (a cura di), *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio Academy Press, 2011, p. 45 s.

