

CONCORSO

arti e lettere



XI
2018

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Giovanni Renzi

Redazione: Agostino Allegri, Serena Benelli, Laura Canella, Elettra Lanaro, Elisa Maggio, Bianca Parma, Giovanni Renzi, Victor Santinoli, Eleonora Scianna, Giovanni Truglia

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: pp. 56, 72, figg. 1: Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»; p. 61, fig. 2: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda; p. 66, fig. 3: Galleria d'Arte Moderna, Milano. La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2018 Lubrina Editore Srl
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396
e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN 2421-5376

ISBN 978-88-7766-677-2

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.

Sommario

Editoriale	5
Serena Benelli <i>Le sculture della collezione Sommi Picenardi</i>	7
Luca Brignoli <i>La collezione di Antonio Piccinelli a Seriate</i>	27
Laura Canella <i>Charles Henfrey, un collezionista tra Baveno e l'India</i>	43
Paola Rota <i>La collezione Calderara Pino</i>	57
Giovanni Truglia <i>Carlo Amoretti e alcune collezioni dell'Italia settentrionale</i>	73



Editoriale

Dopo il lavoro sugli appunti di viaggio di Carlo Cesare Malvasia dell'anno passato, l'undicesimo numero di *Concorso* torna a una struttura più tradizionale. Il fascicolo ospita infatti cinque contributi nati all'interno del dipartimento di Beni Culturali: gli esiti di cinque tesi di laurea, triennali o magistrali, tutte discusse con Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa che, al solito, hanno vegliato sul lavoro.

Questa volta, la chiave scelta come filo conduttore è quella del collezionismo, con estremi cronologici fissati tra la fine del diciottesimo secolo e il secolo successivo: ciascun articolo prende in considerazione una raccolta, mai approfondita dagli studi, e ne delinea brevemente un profilo storico e critico per appuntare poi l'attenzione, dove possibile, su qualche opera di particolare interesse alla luce degli esiti della ricerca.

Scorrono così, tra le pagine del fascicolo, le figure dei Sommi Picenardi di Torre de' Picenardi, eredi tra l'altro delle collezioni del grande Giambattista Biffi; di Antonio Piccinelli di Seriate; dell'inglese Charles Henfrey, trapiantato sulle sponde del Verbano; del milanese Domenico Pino.

Un poco fuori dal mazzo sta l'ultimo contributo: qui, al centro della scena è Carlo Amoretti, il primo traduttore della *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi* di Johann Joachim Winckelmann. Dagli appunti dei viaggi compiuti dall'erudito, a cavallo tra Sette e Ottocento, sono state estratte le notizie relative alle collezioni visitate da Amoretti, tutt'altro che sordo ad interessi storico-artistici. Anche i limiti geografici finiscono così per allargarsi rispetto a quanto dichiarato in copertina, con puntate che toccano, seguendo le peregrinazioni del protagonista, anche la Liguria e il Veneto.



1. La bibliopinacoteca della villa di Torre de' Picenardi in una fotografia del 1910

Serena Benelli

Le sculture della collezione Sommi Picenardi

Per comprendere la storia della collezione Sommi Picenardi, notoriamente legata al nome della casata cremonese, è necessario ripercorrere le vicende legate alla sua formazione, ricordando innanzitutto che l'iniziatore della raccolta fu il conte Giambattista Biffi (1736-1807).¹ È lo stesso Guido Sommi Picenardi, pubblicando il *Catalogo dell'antica Galleria delle Torri Picenardi* nel 1909, a riconoscere in Biffi l'artefice della raccolta pittorica ereditata dai suoi avi; a quella data la collezione – composta non solo dalla pinacoteca, ma anche da un *corpus* di opere scultoree ed epigrafiche – era già andata dispersa.

Figura chiave della nostra storia è dunque Giambattista Biffi: cresciuto nella Parma di Du Tillot (1711-1774), conquista una posizione di spicco nel panorama illuminista lombardo, intrecciando una profonda amicizia con i fratelli Verri, Pietro (1728-1797) e Alessandro (1741-1816), e con il conte Carlo Firmian (1716-1782).²

All'inizio degli anni Sessanta Biffi dovette far ritorno a Cremona per volontà della famiglia, città "esilio" da cui non si mosse più, se non per brevi gite culturali nella penisola. Nei due decenni successivi Biffi si dedicò alla ricerca di materiale storico relativo all'arte cremonese che utilizzò per realizzare la sua impresa letteraria, le *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, mai giunta alle stampe.³ È proprio in questo frangente cronologico che si innesta la sua attività di collezionista: almeno a partire dagli anni Settanta, di pari passo con alcuni viaggi svolti dallo stesso tra il 1773 e il 1777. Senza prendere in considerazione la ricca biblioteca, la collezione di Biffi «amatore di belle arti, e d'ogni sorte d'antichità» era strutturata in tre nuclei principali, dai quali si evince l'interesse antiquario del personaggio: il primo comprendeva i disegni, i quali furono venduti da Biffi nel 1789 a Londra in numero di 737, ma anche gioielli, avori, cammei, dei quali fu derubato a Parma nel 1800;⁴ il secondo nucleo, di cui pure non abbiamo molte notizie, era rappresentato dalla gipsoteca che annoverava opere sia antiche che moderne; il terzo nucleo della raccolta, la quadreria, è quello per noi di maggior interesse e sul quale è possibile procedere a una ricostruzione parziale.⁵ La composizione della quadreria risentì naturalmente delle soppressioni di fine secolo, grazie alle quali Biffi si assicurò le principali opere pubbliche rimaste in città. Nondimeno la sua raccolta contava un buon numero di dipinti provenienti dal collezionismo privato e dal mercato antiquario.⁶

Ultimo dei Biffi, Giambattista lasciò erede, con i testamenti del 30 maggio 1796 e del 21 agosto 1806, Serafino Sommi (1768-1857), il quale associò il nome dei Biffi a quello della propria casata.⁷

Il 28 marzo 1816, Antonio e Girolamo Sommi, figli di Serafino, sono nominati eredi universali dai prozii Ottavio Luigi e Giuseppe Picenardi che, privi di eredi, volevano evitare la dispersione del proprio patrimonio.⁸ I due giovani Sommi erano infatti figli della nipote dei marchesi Picenardi, Isabella, e di Serafino Sommi. Da quel momento Antonio e Girolamo unirono il nome della casata Picenardi al proprio e divennero proprietari della quasi totalità dei beni appartenuti ai prozii, compresa la villa di Torre.⁹

Dopo una prima sistemazione dei dipinti nel palazzo dei Sommi, situato in contrada San Vito a Cremona, la collezione fu dunque trasferita nella villa di Torre de' Picenardi, nella parte della campagna cremonese che dalla casata prende il nome. La villa di Torre, al centro delle vicende storiche legate alla collezione, era stata oggetto di un intervento di rinnovamento, promosso da Ottavio Luigi e Giuseppe Picenardi a partire dagli anni Ottanta del Settecento; tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, peraltro, i due gemelli si erano assicurati un considerevole numero di epigrafi e cippi di età romana,¹⁰ con cui allestire un finto scavo archeologico nel loro giardino all'inglese, e una serie di rilievi di epoca perlopiù moderna che disseminarono all'interno della proprietà a completamento delle decorazioni della villa.¹¹

Serafino Sommi, cui spettava l'usufrutto della proprietà, manifestò l'esigenza di fornire un'adeguata sistemazione ai numerosi libri e dipinti ricevuti in eredità da Giambattista Biffi una decina di anni prima. Nel 1817 decise dunque di affidare all'architetto Luigi Voghera la realizzazione della celebre bibliopinacoteca, una struttura destinata a custodire la quadreria e la biblioteca nella villa di Torre (fig. 1). Guido Sommi Picenardi informa che le collezioni Sommi-Biffi furono trasferite all'interno della bibliopinacoteca solo un anno dopo la conclusione dei lavori, nel 1827, occasione per cui il marchese Giuseppe Picenardi stilò l'elenco delle 235 opere, pubblicato poi nel 1909. Pare più attendibile, tuttavia, pensare che libri e dipinti fossero approdati a Torre almeno dal 1819, dal momento che Serafino Sommi quell'anno vendette il suo palazzo cremonese a Filippo Peroni e Luigia Gazzaniga, verosimilmente per trasferirsi con i figli nella villa in provincia.¹²

In seguito alla morte del marchese Giuseppe Picenardi (il fratello era scomparso nei mesi successivi alla donazione del 1816) sopraggiunta nel 1829, l'indivisibilità tanto sottolineata dei beni di Torre non fu pienamente rispettata dai Sommi, visto che – come si evince dalla stima giudiziale del 1876 – «la villa nel 1834 [passò] indivisamente ai fratelli Don Gerolamo ed Antonio Sommi, [ma] nel 1840 al solo Don Gerolamo».¹³ Era infatti il solo Gerolamo Sommi,

senza il fratello, ad essere menzionato nel successivo passaggio di proprietà, avvenuto per petizione,¹⁴ che vide fare il suo ingresso nella storia della villa e della galleria il nobile Massimiliano Trecchi, il 13 luglio 1847.¹⁵

Dall'atto notarile si evince il valore intrinseco dei vari beni oggetto del passaggio di proprietà: villa e giardino sono valutati lire 40.000, biblioteca e pinacoteca lire 44.000, mentre il resto della mobilia lire 16.000. Si noti l'alto valore economico attribuito alla bibliopinacoteca, di poco superiore a quello relativo all'immobile, giardino compreso.

Da questo momento si succedettero una serie di cambi di proprietà della villa, venduta da Massimiliano Trecchi già nel 1850. L'alienazione fulminea del possedimento cremonese è probabilmente riconducibile a una questione personale: la travagliata separazione dalla moglie Teresa Della Ghirlanda Silva di Milano, da lui sposata il 17 aprile 1843 e dalla quale aveva avuto due figli, Orsola e Alessandro. Come si evince dall'atto di vendita rogato dal notaio Pietro Stradivari, il 24 maggio 1850, la villa di Torre non apparteneva più a Massimiliano Trecchi, ma era già passata al conte Luigi d'Arco (1795-1872).¹⁶

L'acquisto da parte di Luigi d'Arco del complesso di Torre de' Picenardi si spiega verosimilmente con gli spiccati interessi paesaggistici di questo personaggio, appartenente a una casata di origine trentina insediatasi a Mantova.¹⁷

Anche Luigi d'Arco mantenne questa proprietà per un periodo brevissimo, addirittura inferiore a quello di Massimiliano Trecchi che l'aveva posseduta per soli tre anni. Il nuovo atto di vendita, infatti, fu steso a Mantova il 12 novembre 1852 dal notaio Francesco Bacchi: l'acquirente era Pietro Araldi Erizzo, colui che avrebbe determinato la dispersione della celebre pinacoteca Sommi Picenardi.¹⁸ Dopo questo *tourbillon* di proprietari, Pietro Araldi Erizzo mantenne la villa di Torre per un lungo periodo: con lui si tornava, seppure indirettamente, alla famiglia Trecchi, dal momento che nel 1840 aveva sposato proprio Teresa Trecchi, sorella di Massimiliano e Gaspare.

Il marchese Pietro Luigi Omobono Carlo Araldi Erizzo (1821-1881) ricoprì un ruolo di primo piano nella storia del Risorgimento italiano, investendo notevoli somme a sostegno della causa nazionale.¹⁹ Questa generosità produsse un lento ma costante sgretolamento del suo patrimonio finché, tra il 1868 e il 1869, Araldi fu costretto ad alienare l'intera collezione.²⁰ Inevitabilmente seguì la vendita dell'immobile nel 1873: in questa circostanza la villa passò ai coniugi Giuseppe Sacerdoti (imprenditore romano che in quegli anni stava investendo nella rete ferroviaria tra Cremona e Mantova) ed Enrichetta Neustaedter.²¹

Nel 1868 Pietro Araldi Erizzo concluse la vendita dei primi due nuclei della raccolta, epigrafia e statuaria, al Museo Patrio Archeologico di Milano:²² attualmente i pezzi sono divisi tra il Museo Archeologico e il Museo d'Arte Antica del



2. Mananà e Guido Sommi Picenardi
in una fotografia del 1925

Castello Sforzesco.²³ L'anno successivo fu la volta della pinacoteca: le opere passarono a diversi acquirenti provenienti sia dal mondo antiquario (primo fra tutti il milanese Giuseppe Baslini) che dal mondo dei conoscitori (Giovanni Morelli). Alcuni dipinti passarono alla National Gallery di Londra, mentre altri pare finirono nelle mani di Napoleone III, andando poi dispersi durante l'incendio della Comune di Parigi.²⁴

Purtroppo non sembra esistere alcun inventario né per le opere scultoree, né per le epigrafi di epoca romana. Queste ultime tuttavia furono descritte dall'abate Isidoro Bianchi (1731-1808), amico fidato dei Picenardi che verosimilmente suggerì loro l'aspetto da dare al giardino all'inglese, sull'esempio di quello del senatore Angelo Querini (1721-1796), ideatore nonché proprietario di una villa ad Altichiero, nel padovano, di cui oggi non rimane nulla.²⁵

In seguito al disfacimento della collezione ad opera di Pietro Araldi Erizzo seguiamo a grandi passi quelle che furono le vicende storiche della villa di Torre, ormai spogliata dei suoi tesori.²⁶

Il 12 ottobre 1878 l'edificio passò all'asta e fu rilevato dal nobile genovese Edoardo De Thierry, il quale lo mantenne almeno fino al 14 marzo 1894. Pare che De Thierry sia stato autore di un riallestimento decorativo della villa che coinvolse anche la bibliopinacoteca, stando a un documento inventariale redatto da Guido (I) Sommi Picenardi (1839-1914) e da suo figlio Gerolamo (II) nel 1895, dopo che rientrarono in possesso della villa di Torre.²⁷ Si tratta dell'*Elenco dei quadri rilevati dal Sig. De Thierry* che ammontava a ben trecentotrentasei pezzi, ripartiti nei diversi ambienti della villa: nella biblioteca erano indicati circa duecentoventidue quadri.²⁸

La villa passò poi per successione a Gerolamo (II) Sommi Picenardi (1869-1926) che il 28 gennaio 1895 la lasciò al solo figlio, Guido (II) Sommi Picenardi (1893-1949). Quest'ultimo la donò alla sua unica figlia, Nadia (1922-1991), il 13 novembre 1926: si estinse così la discendenza cremonese della casata Sommi Picenardi.²⁹

Per completare il quadro sulle vicende dei Sommi Picenardi non possiamo esimerci dall'illustrare brevemente l'ambiente culturale che si era venuto a creare

intorno alla villa di Torre, a partire dagli anni Venti del Novecento. Sono emblematiche, in questo senso, le personalità dell'ultimo discendente della famiglia, Guido (II) Sommi Picenardi, e della sua consorte, la principessa Anna Maria Pignatelli D'Aragona Cortés (1894-1960), meglio conosciuta come Mananà (fig. 2).

Guido nacque a Mentone il 12 marzo 1892 da Nadina Grigorievna Basilevska (1870-1905), prima moglie di Gerolamo e rampolla di una delle famiglie più ricche e potenti dell'Ucraina. Nel 1909, in seguito al trasferimento della famiglia da Torre de' Picenardi a Venezia – in casa Blaas, alle spalle di Ca' Rezzonico – Guido ebbe modo di partecipare al bel mondo veneziano e di dare inizio ai suoi studi musicali. Fu amico di Gabriele D'Annunzio e, fin da giovane, frequentò i circoli futuristi.³⁰

L'8 maggio 1917 Guido aveva sposato a Roma Mananà Pignatelli. Illuminante è il racconto sui coniugi che Indro Montanelli pubblica in un articolo per il «Corriere della Sera», manifestando una certa amarezza e un profondo senso di disapprovazione rispetto allo stile di vita dei due.³¹ Le parole di Montanelli trovano corrispondenza nel ritratto che la pittrice caricaturista Adriana Bisi Fabbri (1881-1918) fece a Mananà nel 1917, attinente al nomignolo della principessa che allora circolava nei salotti parigini: «la belle morte».

Del marchese Guido rimangono invece due ritratti, realizzati dalla pittrice polacca Tamara de Lempicka (1898-1980) intorno al 1925 quando, secondo alcune voci, i due strinsero una relazione. In entrambi i ritratti il marchese appare come un *dandy*, elegante, magnetico e con al dito un anello di smeraldo che, stando alle testimonianze degli abitanti di Torre, utilizzava come *medium* per le sedute spiritiche che sovente si tenevano alla villa. Il volto del marchese sembra somigliare al personaggio di Jacques Catelain nel film *L'inbumaine* (1924), un «maestro di cerimonia» del mondo sadiano. I ritratti della Lempicka rappresentano bene il *background* culturale compreso tra Decadentismo e Futurismo che avvolgeva Guido, Mananà e la villa di Torre de' Picenardi in un passato non molto lontano.

Negli ambienti della villa fu girato da Aurea Film un dramma passionale, intitolato *Liana spezzata* e distribuito in Italia nel gennaio del 1922, che ebbe come interpreti Gemma Bellincioni, Bianca Stagno Bellincioni e Tullio Carminati (fig. 3). Purtroppo l'unica traccia rimastaci del film, oltre alle numerose



3. Locandina cinematografica di *Liana spezzata*, 1923

recensioni dell'epoca, pare essere la locandina per la proiezione milanese al cinema Gran Teatro della Vittoria, in porta Genova, nel 1923.³²

Tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta, su iniziativa del marchese Guido Sommi Picenardi, fu anche fondata, a Torre de' Picenardi, la Filodrammatica locale (diffusa all'epoca in varie località del cremonese). Fu lo stesso marchese a scrivere i copioni per gli aspiranti attori, scelti personalmente fra i giovani del paese. In questa circostanza la storica bibliopinacoteca fu adibita a teatro, dotata di un palco e di una scala esterna autonoma per permettere così al pubblico di partecipare alle rappresentazioni.

Nel 1945 il marchese fu vittima delle torture fasciste in quanto considerato un oppositore al regime; morì il 30 marzo 1949, in circostanze poco chiare.³³

La raccolta di statuaria

Pochissime sono le informazioni a nostra disposizione per ricostruire il nucleo di sculture formato dai gemelli Luigi Ottavio e Giuseppe Picenardi a partire dagli anni Settanta del Settecento. Mancano purtroppo studi specifici su questa sezione e non conosciamo quali pezzi comprendesse oltre a quelli giunti nei musei milanesi e ricordati in alcuni articoli di Diego Sant'Ambrogio, quali il medaglione con il *Ritratto di Paolo Francesco Palla*, già nelle Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 1228; fig. 4) e disperso dopo la Seconda Guerra Mondiale, e il gruppo di tre rilievi quattrocenteschi rappresentanti *Dio Padre benedicente* (inv. 964), *Angelo annunciante* e *Vergine annunciata*, divisi rispettivamente tra le raccolte del Castello Sforzesco e la Benjamin Proust Fine Art di Londra (fig. 5).³⁴

Non sono note le circostanze tramite cui i gemelli entrarono in possesso della maggior parte delle sculture; stando alle vicende collezionistiche legate alle epigrafi possiamo tuttavia ipotizzare che i pezzi provenissero da contesti piuttosto eterogenei.³⁵ Statue e bassorilievi furono collocati come elementi decorativi all'interno e all'esterno della villa di Torre, secondo lo stesso gusto neogotico perseguito, per fare un esempio, nella villa Traversi a Desio, nei pressi di Monza, dove sculture e frammenti architettonici provenienti da chiese e cappelle soppresse erano stati incastonati nella facciata principale della costruzione medioevaleggiante, per rievocare l'atmosfera gotico-romantica del castello.³⁶

Tra le poche opere della collezione Picenardi di cui si conosce la provenienza, si ricordano alcuni rilievi marmorei riferiti all'Arca dei Martiri Persiani, già nella chiesa di San Lorenzo a Cremona e confluiti nella collezione di Torre per l'intervento del marchese Giuseppe Picenardi in seguito alla soppressione del monastero, avvenuta nel 1798.³⁷ Il marchese fu eletto Fabbricere della cattedrale l'11 gennaio 1803 e ricoprì quella carica almeno fino al 1821.³⁸

Nel 1805 la Fabbriceria approvò l'acquisto del monumento dagli eredi Meli: quattro colonne decorative e otto pannelli con scene di martirio furono reimpiegati nei nuovi pulpiti della Cattedrale su sollecitazione del marchese Giuseppe, mentre gli altri elementi presero la via del collezionismo privato.³⁹ Probabilmente fu allora che i pezzi attualmente al Castello, i tre *Angeli* e il tondo con la *Natività* di Giovanni Antonio Piatti, passarono nelle mani dei Picenardi.⁴⁰

Un'altra opera le cui origini sembrano essere state appurate è il frammento marmoreo di lunetta con l'*Ascensione*,⁴¹ forse collocato un tempo su uno dei portali della

cattedrale di Cremona: realizzato nel secondo quarto del XII secolo, è il pezzo più antico della raccolta e mostra un *Cristo benedicente* racchiuso entro una mandorla sollevata ai lati da quattro angeli aureolati.⁴² Ricordiamo infine la statuetta di *Santo chierico con libro*,⁴³ connessa da Vito Zani alla serie di rilievi eseguiti dallo scultore pavese Benedetto Briosco per l'altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano.⁴⁴

Le opere scultoree della collezione Sommi Picenardi, passate a diversi proprietari insieme alla villa, furono vendute nel 1868 al Museo Patrio Archeologico da Pietro Araldi Erizzo.⁴⁵ Presentiamo di seguito una trascrizione degli «oggetti esistenti nella villa de' Picenardi, di cui la Consulta del Museo Archeologico combinò l'acquisto»:⁴⁶

- La Natività = bassorilievo – L. 600
- Gruppo della B. V. col bambino – L. 500
- Padre eterno entro frontone – L. 100
- Bassorilievo a piccole figure entro edificio bramantesco – L. 150
- Tre statuette della scuola dell'Amadeo – L. 350
- Medaglione con busto muliebre – L. 100
- Una pietà in piccola dimens.^c – L. 40
- La cena degli Apostoli (piccole figure) – L. 60
- Gruppo rappres.^{te} la Vergine col bambino e due santi mezza figure a un terzo del vero. – L. 200
- Piccola statua muliebre – L. 150



4. Scultore lombardo, Paolo Francesco Palla (o Pallavicino?), primo quarto del XVI secolo, ubicazione ignota

- Due teste a bassorilievo (S. Gio. Battista e un angelo) – L. 80
- Sacra famiglia = Piccolo altorilievo di forma circolare – L. 75
- Medaglione colla testa di Lodovico il Moro – L. 100
- Altro con busto di ignoto personaggio – L. 120
- Due medaglioni con ritratti di ignoti – L. 150
- Piccolo medaglione col ritratto di re Luigi XII – L. 50
- Idem, raffigurante il Duca d'Urbino – L. 50
- Idem, raffigurante il poeta Maggi – L. 25
- Cinque piccoli ritratti in bassorilievo, fra cui quello di re Francesco I – L. 150
- Il Padre eterno con angeli, rozzo bassorilievo del secolo XII – L. 80

Già dalla lettura di questo elenco si colgono le caratteristiche unificanti gran parte dei rilievi presenti in collezione: la forma tonda e uno spiccato gusto per i profili. A un esame delle opere, pare sia stata messa in atto un'operazione di ritaglio dei pezzi al fine di ottenere una sorta di uniformità espositiva.

I diversi medaglioni e ovali in collezione ricordano l'allestimento del gabinetto del Bambaia, nella Villa Arconati a Castellazzo di Bollate, dove le pareti erano ricoperte da clipei marmorei con ritratti di imperatori romani, come si vede dalle illustrazioni di Marcantonio Dal Re (1743).⁴⁷

Questo gusto per l'ovale e per il profilo contagio, negli ultimi decenni del Settecento, anche un celebre collezionista milanese, Giacomo Melzi (1721-1802), che mise in atto un processo di "normalizzazione" nel formato dei quadri della propria raccolta, al fine di garantire almeno a una parte delle proprie opere una disposizione a parete più ordinata, in sintonia con le esigenze di regolarità geometrica dell'arredo neoclassico.⁴⁸ Melzi per tale scopo non indugiò a decurtare alcuni dipinti sei e settecenteschi di sua proprietà, perlopiù ritratti, dei quali profilò entro un ovale il solo dettaglio relativo ai volti dei personaggi effigiati.⁴⁹

Quanto ai tondi della collezione, si notino in particolare i tre medaglioni con *Busto di donna*, *Busto di fanciullo* e *Busto di uomo* (rispettivamente invv. 1236, 1237, 1239), che sembrano rifarsi ai modelli della ritrattistica di Ambrogio De Predis (1455-1509) e di Bernardino De Conti (1465-1525).

Nella collezione pare esserci almeno un rilievo ottocentesco: non si tratta del discusso *Profilo di giovane donna* assegnato al Verrocchio (inv. 1092), bensì di un ovale raffigurante il volto di *San Giovanni Battista* (inv. 1262), volutamente reso *pendant* di un altro rilievo autentico, delle stesse dimensioni, raffigurante la testa di un *Angelo* (inv. 1271).⁵⁰

Il bassorilievo marmoreo con il *Profilo di giovane donna*, ovale sin dall'origine, faceva parte della raccolta lapidea riunita intorno agli anni Ottanta del Settecento dai gemelli Picenardi nella loro villa a Torre. Non è purtroppo nota la provenienza dell'opera, così come per la maggior parte dei pezzi

scultorei della collezione. Al momento del suo ingresso nelle collezioni museali, l'opera si trova esposta – nel secondo “comparto” del Museo Patrio, quindi nella Sala dei Ducali con il riallestimento di Luca Beltrami (1854-1933)⁵¹– come bassorilievo toscano nei modi di Donatello. L'opera è ritenuta autentica almeno fino al 1934,⁵² mentre gli studi successivi la ritengono una copia ottocentesca.⁵³ Maria Teresa Fiorio, nella recente scheda redatta per i cataloghi sulla scultura lapidea del Castello Sforzesco,⁵⁴ elenca le diverse opinioni della critica in merito all'ovato (ora in deposito), senza tuttavia tener conto del punto di vista di Francesco Caglioti che già nel 2011 aveva segnalato l'opera come autentica.⁵⁵ Lo studioso, più di recente, ribadisce l'autenticità del rilievo marmoreo nel suo saggio dedicato ai falsi nella scultura rinascimentale, attribuendo l'opera al giovane Verrocchio che imita Desiderio da Settignano.⁵⁶

Non è nota la provenienza del medaglione con il *Ritratto di Paolo Francesco Palla* che il Museo Patrio Archeologico di Milano acquistò nel 1868 dal marchese Pietro Araldi Erizzo. Il bassorilievo, andato disperso dopo la Seconda Guerra Mondiale, nei primissimi anni del Novecento era esposto nella Sala degli Scarlioni, in prossimità del *Gaston de Foix* (inv. 1433) e in compagnia di altri due medaglioni marmorei, provenienti da Torre de' Picenardi, raffiguranti *Francesco I* (invv. 1234, 1238). Non è chiara l'identità del personaggio ritratto, corredato dall'iscrizione «PAV · FRAN · PALLA · AN · NORVM · XXII», da leggere come «Paolo Francesco Palla [o Pallavicino], di anni ventidue».

Nel 1903 Diego Sant'Ambrogio richiama l'attenzione sul bassorilievo, tentando un'identificazione dell'effigiato con un membro della famiglia fiorentina Palla, o Della Palla. Lo studioso in primo luogo ipotizza possa trattarsi di Giovanni Battista della Palla, militante al fianco di Francesco I, o di un suo stretto consanguineo.⁵⁷ In sostegno di questa supposizione convergono la foggia degli abiti del personaggio ritratto, che richiamano la moda dell'*entourage* francese a Milano, e la vicinanza espositiva (forse già in collezione Picenardi) del medaglione di Palla con quelli del re di Francia.

Pare tuttavia da escludere questa identificazione in quanto Della Palla risulta citato dalle fonti unicamente come «Gian Battista».⁵⁸ Sant'Ambrogio esclude inoltre che possa trattarsi di un componente della famiglia Pallavicino, a causa dell'assenza di altri casi in cui il cognome sia abbreviato nella forma «Palla».⁵⁹ Nondimeno l'esistenza di un «Messer Mons. Paolo Francesco Pallavicino», attestato come dedicatario di una novella scritta dal padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582) in anni che non dovrebbero distare dalla realizzazione del bassorilievo marmoreo, induce a pensare che «Palla» possa essere l'abbreviazione di Pallavicino.⁶⁰

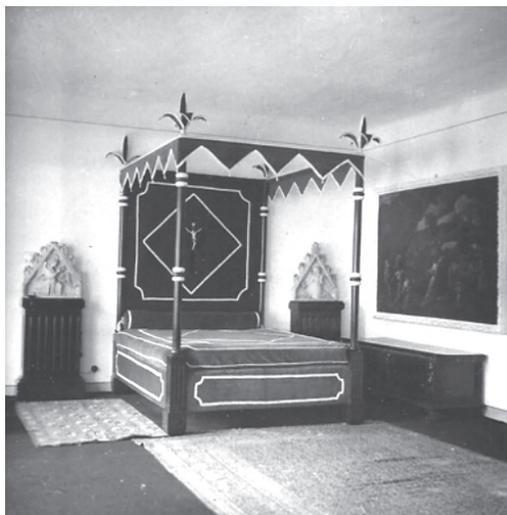


5. Giovanni da Bissone (?), *Angelo annunciante e Vergine annunciata*, 1460-1465 circa, Londra, Benjamin Proust Fine Art; *Dio Padre benedicente*, 1460-1465 circa, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica

Per la loro collezione di statuaria i Picenardi non si limitarono a riunire tondi e rilievi tipicamente rinascimentali secondo il gusto predominante dell'epoca, ma estesero la loro scelta ad alcuni pezzi goticeggianti, a riprova dei loro interessi eclettici. Ne è un esempio il già ricordato trittico diviso tra il Castello Sforzesco e Londra.

I tre rilievi quattrocenteschi rappresentanti l'*Angelo annunciante*, *Dio Padre benedicente* e la *Vergine annunciata*, che Aldo Galli ha proposto di leggere in direzione genovese,⁶¹ entrarono a far parte della raccolta dei marchesi Giuseppe e Luigi Ottavio Picenardi intorno agli anni Novanta del Settecento. Identificabili verosimilmente con il registro apicale di un polittico lapideo,⁶² i tre marmi furono acquistati dai due gemelli per il riallestimento gotico dell'oratorio alla villa di Torre de' Picenardi,⁶³ attuato forse nel 1799 per il trasferimento delle ceneri della Beata Elisabetta Picenardi.⁶⁴ È tuttavia possibile che il *Dio Padre* e i due laterali, fossero murati sulla sommità della piccola facciata già nel 1791: Isidoro Bianchi parla infatti di «vecchie statue» e «varj antichi monogrammi di Cristo» scolpiti e sparsi sul fronte dell'edificio sacro.⁶⁵

Nel 1909 Guido Sommi Picenardi descrive la facciata e ci segnala la presenza «nella cuspide, e nelle due guglie laterali» di tre bassorilievi «in candidissimo marmo: quello di mezzo, posto in vertice della cuspide, rappresenta il Padre Eterno con due Profeti, opera forse di scultori campionesi; gli altri due laterali, la Beata Vergine e l'Angelo Gabriele, sono scultura senza dubbio di Gio. Battista Amadio».⁶⁶ Si capisce dunque come i tre marmi abbiano preso direzioni diverse. I laterali, di cui parla Guido, sono individuabili nella coppia attribuita a Giovanni da Bissone da Aldo Galli.⁶⁷ Il rilievo centrale del «Padre Eterno con due Profeti», ora disperso, era stato collocato sulla facciata in un momento



6. I rilievi in un interno della villa Sommi Picenardi a Torre, 1950 (?)

imprescizio in sostituzione dell'originario *Dio Padre benedicente* che fu acquistato nel 1868 dal Museo Patrio Archeologico di Milano ed esposto nelle sale del Castello Sforzesco a partire dal 1900.

Una volta ripercorse le vicende che portarono il *Dio Padre benedicente* al Castello Sforzesco, è necessario spiegare quale sorte toccò ai due rilievi che nel 1909 risultavano ancora sistemati sul fastigio della chiesetta. L'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* erano per l'appunto nella collocazione originaria fino agli anni Trenta del Novecento, per sparire negli anni Quaranta e ricomparire poi in una stanza all'interno della villa, sistemati su piedistalli ai lati di un letto a baldacchino, come si può ravvisare in una fotografia degli anni Cinquanta (fig. 6). È lecito pensare dunque che l'*Annunciazione* – dopo aver superato incolume le vendite del conte Araldi Erizzo – sia rimasta di proprietà degli eredi almeno fino alla vendita della villa, nel 1955, a un imprenditore agricolo locale, Giovanni Magni, da parte di Nadia Sommi Picenardi, figlia dell'ultimo erede diretto dei Sommi Picenardi, Guido (1893-1949). L'ipotesi sembra avvalorata dal testamento di quest'ultimo,⁶⁸ con cui lasciò tutti i beni alla figlia, fatta eccezione per «i due bassorilievi dell'Amadeo» che sarebbero dovuti spettare al figlio maschio di suo cugino Gherardo Sommi Picenardi, cosicché rimanessero in casa Sommi; in mancanza di un erede maschio, tuttavia, i bassorilievi sarebbero dovuti passare a Nadia. È plausibile che i marmi siano stati ritirati dalla villa nel 1955 e custoditi da alcuni eredi della casata fino al momento dell'acquisizione, prima del gennaio

del 2017, da parte di Benjamin Proust, dal momento che non si ha notizia di un loro precedente passaggio sul mercato dell'arte e si ignora come e quando abbiano lasciato l'Italia.

Le opere scultoree della collezione Sommi Picenardi acquistate nel 1868 dal Museo Patrio Archeologico furono inizialmente esposte a Santa Maria di Berra e in seguito trasferite al Castello. Dopo il riallestimento BBPR del 1956 molti pezzi furono confinati in deposito e, tra il 1988 e il 1992, esposti al pubblico nella sezione *Ritrovare Milano*, allestita nelle Sale Viscontee.

Non esistendo un vero e proprio inventario Sommi Picenardi relativo alla collezione di sculture, l'unico strumento a disposizione per delineare la consistenza della raccolta è il *Catalogo del Museo Patrio Archeologico* (detto anche *Catalogo della Consulta*).⁶⁹ Di seguito si fornisce una tabella di concordanza tra i numeri inventariali del Museo Patrio Archeologico, il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco e le relative schede dei nuovi cataloghi, così da facilitarne la consultazione.

Nei cataloghi Electa della *Scultura lapidea* del Castello Sforzesco sono trattate le sole opere conservate nelle sale o nei depositi; non sono registrate le opere che andarono disperse dopo la Seconda Guerra Mondiale. Si segnala infine che nel terzo tomo manca l'indicazione della provenienza per due delle opere Sommi Picenardi catalogate: il *Ritratto di ignoto in armatura* (inv. 1161) e la *Madonna con il Bambino, San Giovannino, Sant'Anna e un angelo* (inv. 1240).

Inv. Museo Patrio Archeologico	Inv. Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco	Numero di catalogo (tomo, scheda)
1672	964	II, 775
1673	1141	IV, 1504
1674	1143	II, 697
1675	458	I, 102
1676	1222	III, 849
1677	1166	II, 506
1678	1224	II, 765
1679	1161	III, 869
1680	1160	II, 676
1681	1092	IV, 1650

Le sculture della collezione Sommi Picenardi

1682	1200	II, 479
1683	1179*	-
1684	1261*	-
1685	1169	III, 850
1686	1240	III, 1013
1687	1271	III, 1026
1688	1213	II, 478
1689	1208	II, 477
1690	1199	II, 475
1691	1262	III, 1025
1692	1228*	-
1693	1234	III, 1003
1694	1238	III, 1004
1695	1093	II, 778
1696	1270	III, 1382
1697	1239	II, 748
1698	1236	II, 749
1699	1237	II, 750

Le voci contrassegnate da asterisco (*) risultano irreperibili.

Questo articolo scaturisce dalla mia tesi magistrale (S. Benelli, *Sulla collezione Sommi Picenardi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2016-2017, relatore G. Agosti) discussa nel marzo 2018, in cui proponevo una ricostruzione delle vicende collezionistiche che hanno portato alla dispersione della grande raccolta cremonese. Un ringraziamento particolare va al mio relatore, Giovanni Agosti, che mi ha seguito durante tutte le ricerche.

1 N. Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. 1. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London, National Gallery Company, 2004, pp. 361-362, 393-394.

2 G. Dossena, *Introduzione*, in G. Biffi, *Diario (1777-1781)*, a cura di G. Dossena, Milano, Bompiani, 1976, pp. XVI-XX.

3 G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi [ante 1788]*, a cura di L. Bandera Gregori, in «Annali della Biblioteca Statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX, 1988, 2, pp. 3-338.

4 G. Sommi Picenardi, *Le Torri de' Picenardi*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1909, pp. 141-142. La collezione dei disegni di artisti italiani e stranieri fu venduta tramite Carlo e Nicola Fontana, cremonesi di nascita, attivi a Londra, dove Nicola, medico chirurgo della Compagnia delle Indie, soggiornava periodicamente. L'elenco dei disegni venduti fortunatamente è ancora conservato tra le carte dell'Archivio Sommi Picenardi (Archivio di Stato di Cremona, da ora in poi ASCr, Archivio Sommi Picenardi, b. 102; M. Visioli, *Giambattista Biffi: collezionismo ed erudizione artistica a Cremona alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 389).

5 G. Merlo, *Dalle soppressioni alle collezioni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, p. 451.

6 Biffi fu in stretti rapporti con il marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone (1761-1842), al quale regalò il celebre dittico eburneo con i *Santi Teodoro e Acacio* (ora al Museo Civico di Cremona, inv. 113) e lasciò alcuni dipinti della sua galleria, tramite legato testamentario del 1806: la *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Zaccaria e Giovannino* «mezze figure del Francia Bolognese» (ASCr, Notarile, Carlo Giuseppe Mercori, f. 8016, 21 agosto 1806; E. Santoro, *Contributi alla biografia del conte Giambattista Biffi*, in «Bollettino Storico Cremonese», xxv, 1970-1971, p. 83), «segnatamente un bellissimo Mantegna, venne da lui regalato al suo non meno erudito che gentilissimo amico il marchese Sigismondo dei Conte Ponzoni» (V. Lancetti, *Biografia cremonese, ossia Dizionario Storico delle famiglie e persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona*, Milano, Tipografia di Commercio al Bocchetto, 1819, p. 354). Si tratta di due opere attualmente conservate al museo Ala Ponzone di Cremona, anche se con attribuzioni diverse: il *Baccanale con tino* (inv. 213), già attribuito ad Adam Elsheimer da Roberto Longhi, e avvicinato a Ludovico Dondi da Giovanni Agosti (*Su Mantegna 1*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 311; M. Marubbi, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 50-51, n. 33), e la *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Zaccaria e Giovannino* (inv. 108), una tavola già attribuita al Bagnacavallo da Alfredo Puerari e ora assegnata a Girolamo Marchesi, detto il Cotignola (E. Sambo, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 58-59, n. 32). Un secondo legato testamentario fu stabilito in favore del conte Giuseppe Soresina Vidoni, al quale Biffi lasciò un'anconetta di ebano con entro la Deposizione della croce di Nostro Signore in un pezzo d'avorio ed il suo Crocifisso grande, pure d'avorio» (Visioli, *Giambattista Biffi*, p. 389).

7 Per le ragioni che spinsero Giambattista Biffi a istituire come suo erede universale Serafino Sommi: Santoro, *Contributi*, pp. 87-89. I due testamenti (*Ibi*, pp. 73-77, 82-83) sono conservati all'Archivio di Stato di Cremona (Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7878, 30 maggio 1796; Carlo Giuseppe Mercori, filza 8016, 21 agosto 1806).

8 Il documento relativo alla donazione, datato 28 marzo 1816, si trova allegato all'atto steso dal notaio Giuliano Vacchelli in data 22 aprile dello stesso anno: si evince la volontà dei due gemelli «di riunire la famiglia Sommi alla propria e di costituirne una sola [...] di assicurare fin d'ora la loro sostanza a favore delli Nobili Sig.ri Don Girolamo e Don Antonio Sommi figli di detto Don Serafino anche per somministrare loro un mezzo di sostenere con maggior decoro la propria famiglia avendo già il detto Sig.r Serafino convertito molta parte del suo patrimonio nel costituire una dote qualificata alle proprie figlie pel loro maggior vantaggio e per procurare loro il più comodo accasamento» (ASCr, Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7885, 22 aprile 1816; Santoro, *Contributi*, p. 91, nota 35).

9 Ottavio Luigi e Giuseppe, che erano molto legati alla villa-castello e al giardino di Torre, se ne riservarono in parte l'uso. Nell'atto notarile i due gemelli esprimono «il loro desiderio che li detti Don Girolamo e Don Antonio debbano godere in comune dei beni loro donati senza passare ad alcuna divisione di essi, e raccomandano vivamente che questa loro intenzione debba mandarsi ad effetto. Che se altrimenti suggerissero circostanze particolari di famiglia dovrà sempre farsi la divisione in modo che il Palazzo, giardino, e fondi costituenti la maggior possessione delle Torri de' Picenardi entrino in una sola quota proibendo assolutamente detti sig.ri Donanti una segregazione, e divisione di detti beni» (ASCr, Notarile, Giuliano Vacchelli, filza 7885, 22 aprile 1816).

10 I. Bianchi, *Marmi cremonesi ossia ragguglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle Torri de' Picenardi*, Milano, Nell'Imperiale Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1791.

11 E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, II, Milano, Vallardi, 1813, p. 70; sul giardino dei Picenardi e il suo arredo tra Sette e Ottocento: A. Coccioli Mastroviti, *Il giardino dei Picenardi a Torre*, in *Giardini cremonesi*, a cura di M. Brignani, L. Roncai, Persico Dosimo, Edizioni Delmiglio, 2004, pp. 64-83.

12 Lex palazzo Sommi passò alla sola Luigia Gazzaniga, dopo la morte del marito, nel 1822 (Santoro, *Contributi*, p. 91, nota 34).

13 P. Carpeggiani, *Giardini cremonesi fra '700 e '800. Torre de' Picenardi – San Giovanni in Croce*, Cremona, Editrice Turrus, 1990, pp. 44-45, allegati A-B.

14 ASCr, Petizione n. 401, 13 luglio 1847.

15 ASCr, Notarile, Giuseppe Luigi Pavesi, filza 8832, 21 aprile 1847; S. Tassini, *La "collezione perduta" di Torre de' Picenardi. Dalle carte d'archivio una intrigante storia artistica finora poco indagata*, in «Bollettino storico cremonese», n.s., XIX, 2013-2014, pp. 150-151.

16 ASCr, Notarile, Pietro Stradivari, filza 8896, 30 aprile 1850.

17 I personaggi di casa d'Arco sembrano in parte replicare la storia della famiglia Trecchi, visto che, come Massimiliano ebbe per fratello Gaspare, importante figura del Risorgimento lombardo, così avvenne anche per il fratello di Luigi, Carlo: Tassini, *La "collezione perduta"*, p. 152. Per Carlo d'Arco: Anonimo, s.v. *Arco, Carlo d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 787-788; *Giornata di studio in onore di Carlo d'Arco nel secondo centenario della nascita (1799-1999) e nel ventesimo anniversario d'attività della Fondazione d'Arco (1979-1999)*, atti del convegno (Mantova, 18 settembre 1999), a cura di R. Signorini, Mantova, Sometti, 2001.

18 C. Crippa, s.v. *Araldi Erizzo, Pietro*, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, II, a cura di M. Rosi, Milano, Vallardi, 1930, p. 97.

19 F. Araldi, *Gli Araldi di Casalmaggiore: notizie sulle origini e le genealogie degli Araldi e cenni storici sulle famiglie che hanno avuto rapporti di parentela o familiarità con gli Araldi di Casalmaggiore*, Milano, Edistudio, 1988, pp. 83-87.

20 Tassini, *La "collezione perduta"*, pp. 153-154.

21 La stima giudiziale della villa di Torre del 1876, sarà redatta proprio per una causa sorta tra questa coppia e i fratelli De Pestalozza (Carpeggiani, *Giardini cremonesi*, pp. 44-45, allegati A-B).

22 R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano, Comune - Settore cultura e spettacolo, 1989, pp. 281-282; Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (ACRAMi), VI, I, 38.

23 Circa le epigrafi raccolte dai gemelli Picenardi: Benelli, *Sulla collezione*, pp. 70-124.

24 Per un maggior approfondimento sui dipinti Sommi Picenardi e i loro passaggi collezionistici: *Ibi*, pp. 21-69.

25 Bianchi, *Marmi cremonesi* (dedica dell'autore al senatore Angelo Querini); L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto* [1793], a cura di D. Levi, Firenze, S.P.E.S., 1987, pp. 94-96; G. Ericani, *La storia e l'utopia nel giardino del senatore Querini ad Altichiero*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma, Multigrafica, 1983, pp. 171-194; M. Catucci, *Il giardino della ragione. Angelo Querini politico e antiquario (1721-1795)*, Roma, Robin, 2010.

26 Ricordiamo che nel 1873 la villa era passata ai coniugi Giuseppe Sacerdoti ed Enrichetta Neustaedter.

27 ASCr, Atto di successione n. 3028, notaio G. Sciello in Genova, registrato ivi l'8 febbraio 1895, n. 3798. Guido (I) Sommi Picenardi fu la personalità di maggiore spicco culturale e intellettuale della famiglia di tutto l'Ottocento; storico, ricercatore, autore peraltro de *Le Torri de' Picenardi*. A lui si deve – oltre al riacquisto della villa di famiglia con il figlio Gerolamo – il riordino di tutto l'archivio Sommi Picenardi, le cui carte sono oggi divise tra l'Archivio di Stato di Cremona e l'Archivio Storico Civico di Milano.

28 ASCr, Archivio Sommi Picenardi, busta 185, *Successioni ed eredità, con inventari, II metà XIX sec. – inizi XX sec.*; l'inventario del 1895 è regestato in Benelli, *Sulla collezione*, appendice II, pp. 181-196. Dell'inventario purtroppo non è stato possibile identificare alcuna voce, a causa della genericità delle informazioni.

29 La famiglia è suddivisa in due rami principali, quello cremonese (esaminato in questo contributo) e quello brianzolo (insediato a Olgiate Molgora, in provincia di Lecco), entrambi estinti per quanto riguarda la linea di discendenza maschile. Ricordiamo che Nadia si sposò nel 1946 con Guido Cornaggia Medici Castiglioni (1914-1996), dal quale ebbe due figli: Elisabetta (nel 1948) e Giovanni (nel 1955), i quali abbandonarono entrambi il cognome della casata materna (a differenza degli eredi del ramo brianzolo, Andrea e Francesco, i quali mantengono il cognome Sommi Picenardi unitamente a quello del padre, Valsecchi).

30 Dai primi anni Venti Guido compose brani per alcuni mimodrammi messi in scena dalla compagnia Balli Russi Leonidoff, fondata da Elena Pisarevskaja e da Aldo Molinari. Partecipò inoltre alle esposizioni della Casa d'arte romana Bragaglia, una vera e propria *factory* futurista – fondata da Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) – che mise in scena importanti spettacoli come Teatro degli Indipendenti. Tra gli altri, si ricorda *La torre rossa* di Guido Sommi Picenardi, che ebbe l'onore d'inaugurare il teatro il 18 gennaio 1923. Guido collaborò poi con il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini, a Torino: il suo nome compare infatti sul programma di sala del 7 marzo 1928 per le musiche della pantomima di Luciano Folgore, *Voluttà geometrica* (S. Tassini, *Intriganti ritratti*, in «Cremona Produce», 3-4, 2015, pp. 11-13).

31 I. Montanelli, *Le terribili lenzuola nere della principessa Mananà*, in «Corriere della Sera», 25 giugno 1997, p. 41.

32 Dalle ricerche effettuate presso le principali cineteche italiane non risulta esistere più alcuna

copia del lungometraggio. Se non fosse andata perduta, la pellicola costituirebbe una fonte inestimabile per la storia degli interni della villa.

33 Devo queste informazioni alle interviste raccolte tra gli abitanti più anziani di Torre de' Picenardi da un giovane studioso locale, Fabio Maruti.

34 D. Sant'Ambrogio, *Nel Museo di Porta Giovia. Il medaglione artistico di Paolo Francesco Palla*, in «Lega Lombarda. Giornale Politico Quotidiano», XVIII, n. 218, 26 agosto 1903, p. 2; Id., *Di due bassorilievi dell'Omodeo a Torre de' Picenardi*, in «Lega Lombarda. Giornale Politico Quotidiano», XIX, n. 224, 24-25 settembre 1904, p. 3.

35 Come si evince dalla lettura dei *Marmi cremonesi* di Isidoro Bianchi, infatti, le epigrafi raccolte dai Picenardi provengono dall'area bresciana, comasca, cremonese e romana (Bianchi, *Marmi cremonesi*).

36 L. Tosi, *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in «Prospettiva», 138, 2010, p. 68.

37 Sull'Arca: M. Tanzi, *Novità per l'Arca dei Martiri Persiani*, in «Prospettiva», 63, 1991, pp. 51-62; M. Tanzi, *Quel che resta delle arche: Piatti, Amadeo e la scultura lombarda del Rinascimento*, in *Cattedrale di Cremona. I restauri degli ultimi vent'anni (1992-2011)*, a cura di A. Bonazzi, Milano, Skira, 2012, pp. 122-131.

38 Archivio Storico Diocesano di Cremona (ASDCr), Fabbriceria della Cattedrale, b. 6, f. 2.

39 G. Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arte del disegno*, Cremona, Giuseppe Ferraboli, 1820, p. 48.

40 Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 1199, 1200, 1208, 1213 (R. Cara, *Giovanni Antonio Piatti e un Cristo in Pietà tra due Angeli a Casale Monferrato*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 149-151; Id., in *Il portale*, pp. 163-168, nn. v.4-v.6).

41 Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 458 (S. Lomartire, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, 1, Milano, Electa, 2012, pp. 115-117, n. 102).

42 P. Piva, *Architettura, 'complementi' figurativi, spazio liturgico (secoli IV/V-XIII)*, in *Storia di Cremona. Dall'alto Medioevo all'età comunale*, a cura di G. Andenna, Bergamo, Bolis, 2004, pp. 414-415.

43 Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, inv. 1222 (V. Zani, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Electa, 2014, pp. 37-38, n. 849).

44 V. Zani, *L'altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano e la maturità di Benedetto Briosco*, in «Nuovi Studi», 5, 1997, pp. 39-64.

45 Archivio della Consulta, cart. 2228, 2230, 2232; R. La Guardia, *L'archivio*, pp. 281-282.

46 Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (ACRA), VI, 1, 38.

47 D.F. Leonardi, *Le delizie della villa di Castellazzo*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1743; G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990, pp. 13-14, figg. 3-5.

48 Sulla collezione di Giacomo Melzi: G. Melzi d'Eril, *Una collezione milanese sotto il regno di Maria Teresa: la galleria Firmian*, in «Bergomum», LXV, 1971, pp. 55-86; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 164-179, n. 11.

49 G. Melzi d'Eril, *La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*, Milano, Edizioni Virgilio, 1973, p. 28. La serie di ovali di Melzi, rimasta a lungo presso gli eredi, è confluita pochi anni fa nella collezione Koelliker (F. Frangi, in *Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione*

Koelliker, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 76-78, nn. 22-23).

50 G.A. Vergani (in *Museo d'arte*, III, pp. 176-177, nn. 1025-1026) riferisce entrambi gli ovali ai decenni centrali del XVI secolo, ritenendoli opera di scuola lombarda.

51 *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, a cura di G. Carotti, Milano, Lombardi, 1881, p. 35, n. 124. L'estensore della *Guida sommaria del Museo archeologico ed artistico nel Castello Sforzesco di Milano* (Milano, Bellinzaghi, 1900, p. 20), Giulio Carotti, ritiene tuttavia che si tratti di un calco ricavato da un'altra scultura, quasi identica, conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 923-1900).

52 S. Vigezzi (*La scultura a Milano. Catalogo descrittivo e critico di tutte le sculture esistenti nella raccolta del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco di Milano dal sec. IV al sec. XIX. Testo*, Milano, Officine grafiche G. De Luigi, 1934, pp. 143-144, n. 439) parla di «arte toscana del XV secolo».

53 Talvolta è pubblicata come autografa di Desiderio da Settignano.

54 M.T. Fiorio, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, IV, pp. 188-190, n. 1650.

55 F. Caglioti, *Da una costola di Desiderio: due marmi giovanili del Verrocchio*, in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno (Firenze, 9-12 maggio 2007), a cura di B. Paolozzi Strozzi, J. Connors, A. Nova, G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2011, p. 143, nota 17.

56 Id., «*Falsi*» veri e «*falsi*» falsi nella scultura italiana del Rinascimento, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino, Allemandi, 2017, pp. 155-156, nota 71.

57 Su Battista della Palla: C. Elam, *Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, in «*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*», 5, 1993, pp. 33-109.

58 Sant'Ambrogio, *Nel Museo*, p. 2.

59 *Ibi*, p. 2, nota 1.

60 M. Mantova Benavides, *Novelle [ante 1530]*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1862, p. 57.

61 Secondo Aldo Galli l'origine genovese sarebbe suggerita innanzitutto dalla materia preziosa in cui i rilievi sono intagliati (il marmo apuano), nonché dalla stretta affinità stilistica con l'*Adorazione dei Magi* che decora l'architrave di un palazzo signorile in via degli Orefici a Genova e con il rilievo di *San Giorgio che uccide il drago* collocato nel portale del palazzo di Giorgio Doria in piazza San Matteo. Sappiamo che quest'ultimo fu realizzato da Giovanni da Bissonne, scultore originario dal borgo omonimo, situato sulle rive del Lago di Lugano (A. Galli, *Giovanni da Bissonne: The Annunciation*, London, Benjamin Proust Fine Art Ltd., 2017, p. 11).

62 Per via della presenza di fori regolari, a sezione quadrata, posti esattamente nel mezzo del lato inferiore di ogni rilievo.

63 Dedicato alla Visitazione della Beata Vergine.

64 Nel 1799 fu certamente decorato l'interno dell'oratorio, destinato ad accogliere il corpo della Beata Elisabetta Picenardi (Sommi Picenardi, *Le Torri*, pp. 59-61).

65 Bianchi, *Marmi cremonesi*, p. IV. Isidoro Bianchi potrebbe riferirsi altresì al piccolo monumento collocato sulla facciata dell'oratorio e dedicato alla Beata Elisabetta, per il quale aveva dettato una delle due iscrizioni, consistente in «una lapide fiancheggiata da 2 cariatidi che reggono un architrave sul quale due genietti sostengono una targa col monogramma di Cristo, opera gentile dell'Amadio» (Sommi Picenardi, *Le Torri*, p. 57). La lapide si presenta attualmente mutila del gruppo scultoreo.

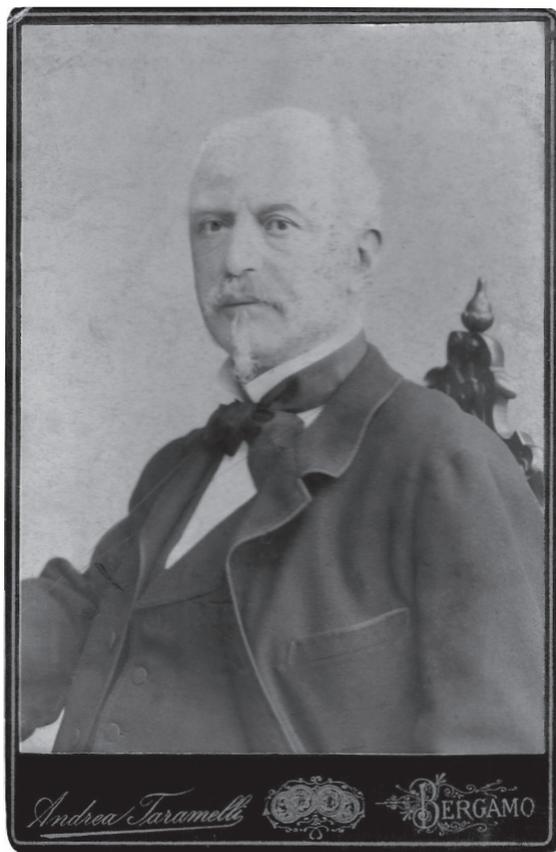
66 *Ibi*, p. 59, nota 2. Una preziosissima riproduzione fotografica dell'oratorio compare inoltre fra le

tavole in coda al volume. La prima descrizione puntuale dei due marmi con l'*Annunciazione* si trova in Sant'Ambrogio, *Di due bassorilievi*, p. 3. L'autore, oltre a condividere l'attribuzione all'Amadeo, auspicava che fossero inseriti nella monografia sull'artista che proprio nel 1904 Malaguzzi Valeri stava dando alle stampe, dove effettivamente trovarono posto, riferiti alla prima maniera dello scultore pavese (F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo, scultore e architetto lombardo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904, p. 86).

67 Galli, *Giovanni da Bissone*, pp. 16-19.

68 ASCr, Notarile, Libero Manfredi, filza 8066, 9 aprile 1948.

69 L. Basso, *Qualche nota sul manoscritto* Museo Patrio d'Archeologia in Milano, in *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti del convegno (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino, Allemandi & C., 2012, pp. 332-344.



1. Antonio Piccinelli in una fotografia di Andrea Taramelli
intorno al 1885

Luca Brignoli

La collezione di Antonio Piccinelli a Seriate

Nella villa di famiglia a Seriate, alle porte di Bergamo, Antonio Piccinelli (1816-1891; fig. 1) riunì una tra le più prestigiose raccolte del collezionismo d'arte bergamasco e lombardo. Piccinelli, terzo di tre fratelli, apparteneva al ramo di una celebre famiglia della buona borghesia orobica il cui esponente più illustre fu il fratello maggiore di Antonio, il dottor Ercole Piccinelli (1804-1889), medico, patriota, sindaco di Seriate (1849-1888), presidente della Camera di Commercio di Bergamo (1865-1884),¹ protagonista del fatto d'arme di Seriate l'8 giugno 1859² e deputato al Parlamento del Regno d'Italia per quattro legislature nello schieramento dei liberali moderati (1870-1882).³

Antonio esercitò la funzione di amministratore economico di terreni e possedimenti e, insieme al fratello, condusse l'industria serica di famiglia; fu anche sindaco di Grassobbio per tre volte⁴ e fabbriciere della chiesa parrocchiale di Seriate, contribuendo con alcuni finanziamenti al restauro e al completamento degli arredi interni. Durante il fatto d'arme di Seriate svolse un ruolo di un certo peso: mentre Ercole si trovava prigioniero delle truppe austriache, cavalcò verso Bergamo dove incontrò il generale Giuseppe Garibaldi, informandolo della presenza dei soldati nella cittadina bergamasca e consegnando a nome del colonnello Weissrimmel un biglietto in cui si intimava ai «capi della città di Bergamo» la resa e una multa di tre milioni di fiorini.⁵ Sulla strada che lo divideva dall'Eroe dei due mondi si imbatté nel capitano Narcisio Bronzetti, che si apprestava con una truppa di garibaldini a liberare Seriate: dopo un confronto con il capitano, proseguì verso Bergamo e, a colloquio avvenuto con Garibaldi, ritornò verso casa incitando i soldati risorgimentali a combattere il nemico.

Di carattere chiuso e di poche parole, la principale passione di Piccinelli fu il collezionismo d'arte, riunendo dalla metà del secolo fino a pochi anni prima della morte una raccolta di più di duecentocinquanta oggetti. È lui stesso a testimoniare questa attività, annotando in uno zibaldone i principali acquisti compiuti nel corso di più di trent'anni,⁶ da integrare con un brogliaccio (da considerare una brutta copia per la versione definitiva dello zibaldone) e soprattutto con le postille al principale testo della letteratura artistica bergamasca, le *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* del conte Francesco Maria Tassi,⁷ che forniscono notizie non solo sulle opere riunite a Seriate ma anche su

restauri, passaggi di proprietà e più in generale informazioni sugli edifici sacri e civili della Bergamo del secolo XIX.

La collezione di Antonio Piccinelli, costruita avvalendosi della consulenza del restauratore e antiquario Giuseppe Fumagalli, spaziava dal Quattrocento all'Ottocento con una netta propensione per la pittura bergamasca e veneziana.⁸ Tale scelta va motivata, oltre che dalla facilità di reperire opere di scuola locale, dalla dominazione plurisecolare che la Serenissima esercitò in area orobica dal Quattrocento fino all'epoca napoleonica. Diversi furono gli studiosi che visitarono la raccolta, tra cui Giovanni Morelli, Giovanni Battista Cavalcaselle, Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson.

Dopo la morte del fondatore, avvenuta da scapolo il 4 ottobre 1891, la collezione passò all'unico nipote Giovanni Piccinelli (1847-1913, figlio di Ercole e Angiolina Plebani Madasco), appassionato di botanica e presidente della Commissaria dell'Accademia Carrara per quattro mandati alla fine dell'Ottocento. A questi anni va datato l'inizio dello smembramento della raccolta, con l'approdo di alcuni dipinti già a Seriate allo Szépművészeti Múzeum di Budapest in seguito agli acquisti compiuti dal direttore Károly Pulszky a nome del governo ungherese, desideroso di celebrare con le nuove acquisizioni il millenario della conquista magiara.⁹ Al 1891 e al 1908 risalgono invece i doni del *Ritratto di Gaspare de Albertis* di Giuseppe Belli¹⁰ e del trittico di Lepreno di Francesco di Simone da Santacroce¹¹ che Piccinelli assicurò alla "sua" Accademia Carrara.

Alla morte di Giovanni, quasi tutta la collezione passò al terzogenito Ercole detto Tuccio (1881-1954): fu questo il periodo in cui si verificò la dispersione di gran parte della raccolta,¹² anche grazie alle manovre del generale Giacomo Siffredi (1891-1977), secondo marito della sorella di Ercole, Antonia Piccinelli. Alla morte della consorte, avvenuta nel 1955, Siffredi ricevette in usufrutto un certo numero di dipinti della famiglia in attesa che passassero ai discendenti. Il generale però se ne impossessò e donò tramite disposizione testamentaria al comune di Imperia la collezione insieme a mobili d'antiquariato, suppellettili preziose, una biblioteca d'arte e un pacchetto di titoli azionari i cui proventi sarebbero occorsi al mantenimento della Pinacoteca civica di Imperia. Il legato testamentario prevedeva anche il trasferimento della salma del generale (che era nato a Castel Vittorio) a Imperia, nella tomba di famiglia, entro l'anno 1996. A seguito di una causa intentata dai discendenti di Antonia nei confronti del comune ligure, parte dei beni donati da Siffredi è rientrata a Bergamo: il risultato più prestigioso, all'interno delle trattative, fu l'ottenimento della tavola di Bernardino Licinio raffigurante le *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria* che, secondo le volontà della Piccinelli, sarebbe dovuta confluire nelle collezioni dell'Accademia Carrara. La donazione al museo bergamasco

trovò un approdo ufficiale solo nel 1986 e la tavola è collocata attualmente nei depositi del museo.¹³

Le opere già Piccinelli sono oggi disseminate in musei di mezzo mondo, da Milano a Budapest, da Pasadena all'Arizona e al Canada, ma un certo numero di quadri, oltre a interessanti disegni di Giovanni Piccinelli con piante della galleria di Seriate e testimonianze fotografiche di alcune sale utili alla ricostruzione della collezione (figg. 2-3), sono ancora nelle proprietà di due discendenti della famiglia.

Nella galleria di Seriate era possibile ammirare opere dello Scarsellino e di Baschenis, Zuccarelli e Tiepolo, oltre che una rilevante raccolta di quadri del Moroni che annovera tra gli altri una *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, già di proprietà Frizzoni e oggi a Budapest (inv. 1243),¹⁴ e un *Angelo adorante*¹⁵ che, passato nelle raccolte di Samuel H. Kress come Moretto, si trova oggi a Bloomington, in Indiana, con attribuzione al pittore albinese (inv. 62.164).¹⁶ Va ricordato che di Moroni Piccinelli fu vicino ad acquistare anche il dipinto più famoso, quel *Sarto*¹⁷ celebrato per primo da Marco Boschini¹⁸ che oggi fa bella mostra di sé alla National Gallery di Londra (inv. NG697) e di cui lo stesso collezionista, con una punta di rammarico, racconta le trattative di acquisto presso il pittore-antiquario Natale Schiavoni (1777-1858) che lo possedeva a Venezia alla metà dell'Ottocento.

Sulle sponde del fiume Serio stava anche uno strepitoso nucleo di Fra' Galgario, il «maggior ritrattista del Settecento, non in tutta Bergamo, ma in tutta Europa»,¹⁹ tra cui basterà ricordare il cosiddetto *Parruccone* oggi a Brera (Reg. Cron. 2146) e il *Ritratto del marchese Giuseppe Maria Rota e del capitano Antonio Brinzago da Lodi* conservato ancora nelle proprietà di un discendente. Il primo, ricordato dal conte Tassi come «Co. Flaminio Tassi mio Avo, e questo particolarmente viene fra le sue migliori opere annoverato»,²⁰ fu regalato a Piccinelli nel 1859 da Costanza Cerioli,²¹ seconda moglie di Gaetano Busecchi Tassis che, rimasta vedova, fondò l'Istituto della Sacra Famiglia a Comonte in Seriate assumendo prima il nome di suor Paola Elisabetta e poi gli onori degli altari venendo canonizzata da papa Giovanni Paolo II nel 2004. Nel 1918 Ercole detto Tuccio vendette il ritratto a un industriale di Fiorano al Serio di nome Giuseppe Cristini, ma il soprintendente di Milano Ettore Modigliani²² esercitò il diritto di prelazione assicurandolo allo Stato: oggi è il protagonista, con la sua maestosa parrucca e la marsina nera con bordature e ricami bianchi, della sala XXXVI della Pinacoteca di Brera. L'altra tela di Fra' Galgario giunse a Seriate in maniera curiosa: infatti Piccinelli nel suo zibaldone racconta di avere acquistato per 110 Lire l'opera,²³ concepita come parte di un ciclo di sei dipinti di cui ne sopravvivono solo tre, dal signor Fabris («cuoco di casa Leonino Suardi», conte bergamasco che va identificato nella persona di Leonino Secco Suardo).



2. Il salotto di Villa Piccinelli a inizio Novecento

Non si conoscono le vicende che portarono il dipinto da Palazzo Rota, dove è testimoniato da Tassi,²⁴ alla collezione di Secco Suardo. Giunto a Seriate, prese parte a innumerevoli esposizioni che ne hanno fatto impennare la fama, certificandolo come uno dei capolavori del pittore: a partire dalla *Mostra dei ritratti del Settecento* alla Permanente di Milano nel 1910 e dalla *Mostra del ritratto italiano* del 1911 a Palazzo Vecchio a Firenze,²⁵ passando per la celebre *I pittori della realtà in Lombardia* nel 1953 a Palazzo Reale sempre nella città meneghina, fino alla monografica bergamasca del 2003.

Analizzando lo zibaldone e le postille è possibile notare come, a parte gli approdi singoli come i due già citati ritratti di Fra' Galgario, la collezione Piccinelli assunse definitivamente il suo *status* soprattutto grazie a tre lotti di dipinti acquistati negli anni Sessanta dell'Ottocento. Nel maggio 1862 Antonio Piccinelli si impossessò, grazie alla mediazione di Giuseppe Fumagalli, di sette dipinti presso gli eredi di Antonio Petrobelli pagati la cifra di 1476 Lire:²⁶ tra questi figuravano la *Fuga in Egitto* di Giovanni Cariani e la *Madonna con il Bambino* di Antonio Maria da Carpi.

La tavola del pittore di Fuipiano al Brembo fu concepita come predella della pala di San Gottardo, giunta a Brera in seguito alle soppressioni napoleoniche (Reg. Cron. 196) ma un tempo nella chiesa dedicata al Santo omonimo



3. Il salotto di Villa Piccinelli a inizio Novecento

in Borgo Canale a Bergamo. La prima menzione della *Fuga in Egitto* si ritrova alla seconda metà del Settecento in una guida di Francesco Bartoli, in cui viene citata la «S. Maria Vergine sedente con il Bambino in braccio, e avanti di essa S. Giuseppe, ed altri Santi, e nel peduccio la storietta della Fuga in Egitto, è opera di Giovanni Cariani Bergamasco Scolaro e imitatore di Giorgione da Castel-franco». ²⁷ Andata distrutta la chiesa, la predella fu divisa dall'elemento centrale e, dopo essere passata nelle proprietà del demanio bergamasco, confluisce prima nelle raccolte Sonzogno e poi Guicciardi, Carrara, Petrobelli fino ad arrivare a Seriate. ²⁸ Qui restò fino al 1954 quando passò all'antiquario Bruno Lorenzelli e nel 1997 fu donata da Ernestina Messaggi Lorenzelli e Graziella Sangalli Lorenzelli all'Accademia Carrara (inv. 06AC00987).

Il dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino* di Antonio Maria da Carpi rappresenta uno dei pochissimi episodi certi nel catalogo del pittore cimesco attivo alla fine del XV secolo. Pagata da Piccinelli la cifra di 600 Lire, ²⁹ la *Madonna* già Petrobelli (presso cui la vide nel 1855 Sir Charles Lock Eastlake) ³⁰ è firmata e datata 1497, nonostante il collezionista bergamasco sciolga la data in 1494 e Cavalcaselle la collochi al 1495; ³¹ con il conoscitore di Legnago è concorde Adolfo Venturi che rileva nella Vergine «l'affilatezza di lineamenti propria di tutta una serie di opere derivate dal Cimà». ³² Presentata all'*Esposizione d'arte antica* svoltasi a Bergamo nel 1875 – sia in questa mostra che nell'*Esposizione*

bergamasca del 1870 i Piccinelli si distinsero tra i maggiori prestatori – ³³ la tavola fu ceduta alla fine dell'Ottocento da Giovanni Piccinelli all'antiquario bresciano Achille Glisenti che, nel 1895, la girò a Károly Pulszky, direttore dello Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 1247).

Due anni dopo gli acquisti Petrobelli, Antonio Piccinelli comprò un gruppo di opere dal dottor Giuseppe Ghedini in cui, oltre a un *San Gerolamo* di Moroni oggi ad Harewood House (inv. 44), dipendente da un analogo soggetto del Moretto all'Isola Bella,³⁴ erano comprese due opere di Lorenzo Lotto. La *Madonna con il Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano* fu certamente la punta di diamante della collezione di Antonio Piccinelli che infatti dovette sborsare 2000 Lire per assicurarsela: fu commissionata dal medico, organista e amico di Lotto Battista Cucchi³⁵ e lasciata da quest'ultimo nel 1533, secondo disposizioni testamentarie, a suor Lucrezia Tiraboschi, monaca del convento di Santa Grata a Bergamo.³⁶ Presso il medesimo convento fu registrata dal Ridolfi,³⁷ dal Calvi,³⁸ dal Tassi,³⁹ mentre Piccinelli ricorda che il dipinto era esposto al pubblico soltanto la prima domenica di maggio.⁴⁰ Venduta dalle monache al sacerdote Giovanni Ghedini alla fine del Settecento, la tela rimase di proprietà della famiglia fino al 1864 e fu ammirata in due occasioni diverse (1855 e 1857) da Otto Müндler.⁴¹ Antonio Piccinelli la giudicò «dei migliori di L. Lotto da cavalletto, certo superiore a quello tanto decantato dell'Accademia Carrara e agli altri di casa Lochis e Camozzi già Pezzoli»,⁴² cercando a tutti i costi un confronto con gli altri collezionisti bergamaschi proprietari di quadri del maestro veneziano. Giovanni Battista Cavalcaselle ricorda nella *History* lo spirito lombardo e correggesco del dipinto,⁴³ una notazione con cui concorda Bernard Berenson, che colloca la tela al 1521 e ne sottolinea la tonalità generale «eccezionalmente bionda». ⁴⁴ La tela Piccinelli era ben conosciuta anche da Giovanni Morelli che se ne servì per attribuire a Lotto la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* della Gemäldegalerie di Dresda (inv. 194A), ipotesi confermata dalla successiva scoperta della firma e della data 1518.⁴⁵

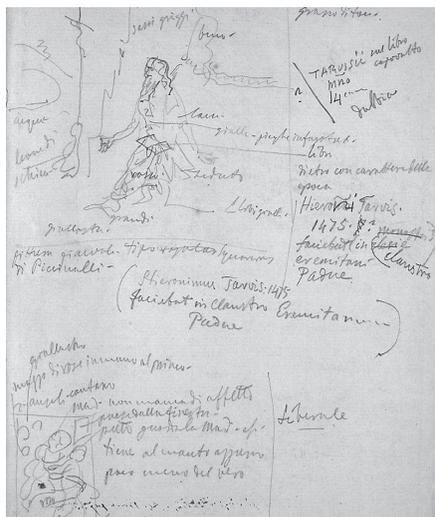
Notificato da Ettore Modigliani nel 1910, il Lotto seriatese fu acquistato dal mercante Augusto Lurati nel 1918 per la cifra di 150000 Lire, dopo che nel 1902 Berenson aveva inutilmente proposto la cifra di 50000 Lire a nome di compratori americani.⁴⁶ Nel 1930 passò alle collezioni di Alessandro Contini Bonacossi: scartata dalle opere entrate a far parte del patrimonio artistico italiano,⁴⁷ la tela fu venduta nel 1975 all'*art dealer* Stanley Moss e l'anno successivo passò alla National Gallery of Canada di Ottawa (inv. 18620).⁴⁸

Nella vendita Ghedini un altro Lorenzo Lotto giunse a Seriate: si trattava dell'*Angelo con globo e scettro* che il maestro veneziano aveva concepito come cimasa per la pala di San Bartolomeo a Bergamo. La grandiosa macchina d'al-

tare che Lotto realizzò per i padri domenicani su commissione di Alessandro Martinengo Colleoni attraverso vicende travagliate a partire dal 1561, anno in cui la chiesa di Santo Stefano (che si trovava nei pressi dell'attuale Porta San Giacomo) fu demolita per edificare le mura venete. L'ancona fu trasferita nel convento della Basella in Borgo San Leonardo proprio in quell'anno e, nel 1565, sempre in Borgo San Leonardo nella chiesa di San Bernardino. Alla metà del Seicento la pala fu spostata nella chiesa dei Santi Stefano e Bartolomeo (ubicazione presso cui è possibile ammirare ancora oggi l'elemento centrale), ma nel 1749 l'antica cornice dorata fu distrutta e la cimasa fu donata dai domenicani al falegname che compì lo smembramento. Venduta per 11 lire al signor Borsotti (o Borsetti),⁴⁹ fu poi alienata a don Giovanni Ghedini per 2 zecchini e da questi seguì la vicenda collezionistica del Lotto oggi a Ottawa, approdando a Seriate nel 1864 per 100 lire.⁵⁰ Giovanni Piccinelli, pochi anni dopo averla ereditata dallo zio Antonio, girò la tavola al mercante veneziano Luigi Resimini⁵¹ e da questi approdò al museo di Budapest (inv. 1252).⁵²

Alla fine dell'Ottocento l'*Angelo* attirò l'attenzione di Bernard Berenson, impegnato a redigere la fondamentale monografia lottesca del 1895, con cui si andava a riscoprire definitivamente il pittore veneziano. Il conoscitore lituano comprese meglio di chiunque il valore del dipinto, esaltando i «fluttering pink draperies with folds like the line of the iris flower».⁵³

L'ultimo grande gruppo giunto a Seriate fu quello di alcune opere Lochis che non erano confluite all'Accademia Carrara: Carlo Lochis (1843-1899), nipote ed erede del famoso collezionista conte Guglielmo (1789-1859), aveva concordato una transazione con il Comune di Bergamo e solo duecentoquaranta delle 555 opere di Villa Lochis alle Crocette di Mozzo (definita da Lady Elizabeth Eastlake «one of the richest temples of *cinquecento* art») approdarono in Accademia Carrara nel 1866.⁵⁴ Il 10 aprile dello stesso anno, grazie ai buoni uffici del solito Fumagalli, Piccinelli acquistò un insieme di undici dipinti (riducendo le pretese rispetto ai diciassette inizialmente richiesti) e cinque acquerelli di Giacomo Quarenghi.⁵⁵ All'interno del gruppo di opere, che comprendeva anche un Tiepolo e un Neef, spiccava il *San Gerolamo nel deserto* su tavola,⁵⁶ pagato 480 Lire e considerato da Piccinelli «bellissimo», con l'attribuzione a Marco Basaiti.⁵⁷ Al pittore veneziano fu dato per tutto l'Ottocento da studiosi come Morelli⁵⁸ e Berenson,⁵⁹ mentre Cavalcaselle, che ne condivise l'attribuzione, giudicò già nella *History* l'opera compromessa a tal punto da non poter emettere un giudizio completo.⁶⁰ Ereditata da Giovanni Piccinelli alla morte dello zio Antonio, la tavola fu venduta al mercante bresciano Achille Glisenti e nel 1895 approdò allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 1242). Tancred Borenius continuava a considerarla di Basaiti all'inizio del Novecento,⁶¹ una notizia a sua volta ripresa, anni dopo, nella monografia su Cima da Conegliano di Humfrey;⁶²



4. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Schizzo dal San Girolamo della collezione Piccinelli*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

la questione attributiva ha visto però negli ultimi anni un cambio di rotta in favore della bottega di Cima, nome sotto cui il dipinto è esposto tuttora nel museo ungherese,⁶³ nonostante il partito Basaiti incontri ancora dei favori.⁶⁴ La critica è d'accordo nel ritenere la tavola tardo-quattrocentesca una replica dell'originale di Cima da Conegliano conservato ad Harewood House (inv. 15).

Dopo il lotto Lochis, Antonio Piccinelli non placò la sua vena collezionistica assicurandosi dipinti quali il *Ritratto di uomo anziano* di Moroni oggi a Pasadena (inv. F.1969.29.P) menzionato da Tassi in casa Asperti,⁶⁵ le tre tavole con i *Santi Alessandro, Giovanni Battista e Giacomo Maggiore* componenti il bellinesco trittico di Lepreno di Francesco di Simone da

Santacroce dalla collezione di Elisabetta Noli Sottocasa⁶⁶ e la *Madonna con il Bambino* di Ambrogio Bevilacqua, opera della fine del Quattrocento che presenta preziosi dettagli ricamati su seta policroma. Conservata presso la Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. 456), fu molto amata da Giovanni Morelli,⁶⁷ oltre a essere l'unica opera tra quelle appartenute alla collezione seriatese a prendere parte nel 1930 all'*Exhibition of Italian Art* di Londra.⁶⁸

Merita di essere approfondito il caso del *San Gerolamo nel deserto* di Gerolamo da Treviso il Vecchio, uno dei più rari pittori della provincia veneta nella seconda metà del XV secolo (fig. 5). La prima opera ascrivibile al catalogo di questo artista è proprio il *San Gerolamo* che era giunto a Seriate nel 1868 per la cifra di 100 Lire dalle proprietà del signor Righetti di Venezia.⁶⁹ Se ne sono perse le tracce nella prima metà del Novecento,⁷⁰ nonostante sia repertoriato anche in una fotografia di Andrea Taramelli nella Fototeca Zeri,⁷¹ ma nel corso delle ricerche condotte da chi scrive il dipinto è stato ritrovato nelle collezioni di un discendente della famiglia Piccinelli.

Fra i conoscitori che si interessarono al dipinto ci fu Giovan Battista Cavalcaselle, che ne trasse uno schizzo in un foglio oggi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (fig. 4)⁷² e lo menzionò, insieme a Joseph Archer Crowe, nella *History* come «a little tempera painting on silk which many years ago was



5. Gerolamo da Treviso il Vecchio, *San Gerolamo nel deserto*, collezione privata

in the collection of Signor Giuseppe Piccinelli at Seriate,⁷³ near Bergamo. It represents St. Jerome kneeling with open arms in front of a grotto; near by him are a crucifix and a lion. A cartellino in the lap of the saint bears the mutilated inscription: "Tarvissi ... Mño 14 ..."; on the back of the painting is written in characters of fifteenth century: "Hieron. Tarvis 1475 (?) faciebat in (?) monasteri eremitani Padue".⁷⁴ La doppia firma fronte-retro è un fatto molto curioso; a causa dello stato di conservazione non impeccabile,⁷⁵ l'iscrizione sul retro è praticamente illeggibile ma, grazie alle testimonianze di Piccinelli e Cavalcaselle, si sa che il *San Gerolamo* fu realizzato nel convento degli Eremitani a Padova. Non si conosce il committente e il motivo per cui l'opera fu realizzata

ma, dato il formato, va considerato un dipinto da devozione privata. Il Santo appare abbandonato ai piedi della Croce che si staglia al centro del dipinto accompagnata da un singolare leone di spalle, immancabile nell'iconografia geronimiana, mentre sulle ginocchia dell'eremita è poggiata la Vulgata (la prima traduzione in latino della Bibbia realizzata dal Dottore della Chiesa). Tutto il dipinto è pervaso da un senso drammatico, tipico dello stile della bottega di Francesco Squarcione, che si acuisce se si osservano dettagli quali il panneggio metallico, il paesaggio fossilizzato e il corpo quasi scarnificato del santo. Una fonte di ispirazione potrebbe essere rappresentata dal *San Gerolamo penitente* di Marco Zoppo conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 743), ma è evidente anche l'aderenza stilistica con il giovanile *San Gerolamo penitente* di Andrea Mantegna al Museo de Arte di San Paolo (Inv. MASP.00015). Proprio in rapporto all'artista padovano Emma Zocca⁷⁶ ha notato che nel 1475 Mantegna aveva da poco concluso gli affreschi della Camera degli Sposi nel Castello di San Giorgio a Mantova, un fatto che dimostra una certa arretratezza provinciale di Gerolamo da Treviso il Vecchio, dovuta probabilmente a qualche incertezza giovanile. E la targa sul retro del dipinto, con il riferimento al convento agostiniano di Padova, potrebbe spingere a ipotizzare che di Mantegna Gerolamo osservi soprattutto il ciclo della cappella Ovetari, già concluso da quasi vent'anni nel momento in cui il pittore trevigiano eseguiva il suo *San Gerolamo*.

Desidero ringraziare Giovanni Agosti per avermi sempre seguito con affetto e un interesse indefesso, durante tutte le fasi della ricerca. Particolare gratitudine desidero esprimere anche nei confronti dei discendenti della famiglia Piccinelli, che mi hanno accontentato in ogni richiesta, mettendo a disposizione tutti i materiali e consentendone poi la pubblicazione.

1 Per l'operato come presidente della Camera di Commercio di Bergamo, il pensiero e l'attività politica di Ercole Piccinelli :A. Lupini, *La Camera di Commercio di Bergamo. Origini e sviluppo storico dell'ente nell'evoluzione dell'economia locale*, Bergamo, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Bergamo, 1984, pp. 122-127. Notizie biografiche su Piccinelli sono contenute anche all'interno del volume *In volo su Seriate. Territorio, cultura, società*, a cura di T. Piazza, Brusaporto, Algigraf, 2008, p. 98.

2 Un gruppo di millecinquecento soldati austriaci diretto verso Bergamo (appena liberata da Garibaldi) rimase bloccato nei pressi di Seriate e arrestò il sindaco Ercole Piccinelli. A questo punto una compagnia del reggimento garibaldino, comandata dal capitano Narcisio Bronzetti, accerchiò il nemico che si disperso, liberando la cittadina.

3 Il secondogenito della famiglia, Pietro Piccinelli (1812-1867), fu iniziato alla vita clericale, ricostruibile attraverso alcuni documenti conservati nell'Archivio della Curia vescovile di Bergamo. Don Pietro fu ordinato sacerdote il 20 ottobre 1833 dal vescovo di Bergamo, monsignor Carlo Gritti Morlacchi, e svolse una modesta carriera ecclesiastica (anche a causa della salute cagionevole), risiedendo stabilmente nella villa di Seriate fino alla morte.

4 *Grassobbio: tracce della storia*, a cura di L. Callioni, Bergamo, Grafica e Arte, 1990, p. 63.

5 B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, VI, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1959, pp. 164-166, 169, 171.

6 G. Siffredi, *La raccolta Piccinelli a Seriate*, in «Bergomum», LXVI, 1, 1972, pp. 83-102.

7 R. Bassi Rathgeb, *Le postille di Antonio Piccinelli alle "Vite dei pittori scultori e architetti bergamaschi" di F.M. Tassi*, in «L'Arte», LVIII, 1959, pp. 111-135; F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* [1793], II, a cura di F. Mazzini, Milano, Labor, 1970, pp. 186-212.

8 La figura di Antonio Piccinelli, con cenni allo zibaldone e alle vicende collezionistiche di alcuni quadri, è stata delineata anche in G. Siffredi, *Vicende e prezzi di famosi quadri nei brogliacci di Antonio Piccinelli*, in «L'Eco di Bergamo», 28 aprile 1966, p. 3.

9 L'acquisto più importante compiuto da Pulszky fu, presso l'asta Sambon della collezione Scarpa nel 1895, il *Ritratto di giovane uomo* di Sebastiano del Piombo oggi a Budapest (inv. 1384), pagato 135000 Lire e ritenuto all'epoca un'effigie del poeta ferrarese Antonio Tebaldeo dipinta da Raffaello: S. Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2007, pp. 10, 69-74, n. 3.

10 Inv. 58AC00399.

11 Inv. 58AC00064-66.

12 Per alcuni dettagli circa la dispersione della collezione si veda soprattutto A. Pacia, *La collezione di Antonio Piccinelli (1816-1891): documenti inediti sulla sua dispersione*, in «Bergomum», CVI, 2011-2012 (2013), pp. 67-93.

13 Inv. 06AC00950.

14 J. Anderson, *Frizzoneria in Bergamo*, in *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, II, Budapest, Museum of Fine Arts, 1999, p. 245, n. 21.

15 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 89.

16 M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1979, p. 243, n. 64.

17 Nelle postille alle *Vite* del Tassi il collezionista ricorda «Il ritratto del sarto di casa Grimani nel 1845 allorché visitai per la prima volta Venezia col sig. Gius. Fumagalli trovavasi presso il pittore Schiavoni che lo aveva acquistato per circa 18 talleri. Si intavolarono trattative con lo stesso, lungo le quali aumentò più volte la domanda; infine dopo aver chiesto 60 napoleoni d'oro dichiarò di non volerlo vendere. L'anno appresso lo cedette al sig. Federico Frizzoni per 100 napoleoni d'oro: e questo ricco signore contro l'aspettativa di tutti se ne privò nel 1863 [*in realtà giunse alla National Gallery nel 1862*] cedendolo per 400 napoleoni al sig. Eastlake che lo comperò per il Museo nazionale di cui egli è direttore. Nel 1878 lo vidi in detto Museo: è posto in grande cornice sotto cristallo colla scritta "opera capitale dell'autore"» (Tassi, *Vite de' pittori*, II, p. 202). Per una completa ricostruzione della storia critica ed artistica del *Sarto*, primo degli undici dipinti del Moroni a giungere alla National Gallery di Londra: M. Gregori, in *I pittori bergamaschi*, pp. 270-272, n. 121, e più recentemente: P. Plebani, *Vicende collezionistiche del Sarto di Giovan Battista Moroni*, in *Giovan Battista Moroni. Il Sarto*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Rodeschini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 21-31.

18 «De nominar de la Casa Grimana / La Galaria dei quadri, che sorana / La saria a molte, co'sse fesse el sazo. / Tutavia quel Moron, quel Bergamasco, / Per esser gran pitor, bravo, e valente, / El vogio nominar seguramente, / che de bona monea l'hà pieno el tasco. / Gh'è de i retrati: ma in particular / Quel d'un Sartor, sì belo, e sì ben fato, / Che'l parla più de qualse sia Avvocato; / L'ha in man la forfe, e vu el vedè a tagiar» (M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco* [1660], a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, p. 360).

19 R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti* [1953], in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento. 1929-1970*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 13.

20 Tassi, *Vite de' pittori*, I.2, pp. 66-67.

21 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 90.

22 Pacia, *La collezione di Antonio Piccinelli*, p. 80.

23 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 90.

24 Tassi, *Vite de' pittori*, I.2, p. 60; M.C. Gozzoli, *Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario*, in *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, I, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1982, pp. 105-106, n. 31.

25 Nella Sala degli Elementi, dedicata interamente a Fra' Galgario, erano presenti da Seriate, oltre al doppio ritratto Rota, anche il *Parruccone* di Brera e il *Ritratto del giovane artista* passato in seguito nelle raccolte Legler.

26 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, pp. 92-93. All'interno del gruppo di dipinti acquistati dai Petrobelli c'era una tavoletta costata 200 Lire rappresentante i *Santi Stefano, Rocco, Bartolomeo e Sebastiano*. Tassi la segnalava in casa Regazzoni con attribuzione a Lorenzo Lotto (Tassi, *Vite de' pittori*, I.1, p. 126), mentre Piccinelli in maniera più equilibrata la disse del Romanino. Sotto tale nome, che trovò concordì Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson, rimase fino alla metà del Novecento quando Federico Zeri la attribuì sulle pagine di «Paragone» al pittore cremonese Altobello Melone (F. Zeri, *Altobello Melone: quattro tavole* [1953], in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, III, Torino, Allemandi, 1992, p. 340). Rispetto all'attribuzione dello storico dell'arte romano è discorde Alessandro Ballarin che la considera dell'ambito di Romanino e Altobello: A. Ballarin, *La "Salomé" del Romanino e altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, I-II, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2006, I, p. 46; II, p. 354.

27 F. Bartoli, *Le pitture, sculture e architetture delle chiese e d'altri luoghi pubblici di Bergamo*, Vicenza, Bressan, 1774, p. 20.

28 R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1983, pp. 111-112, n. 21.

- 29 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 93.
- 30 «M & C., in landscape – quite like Cima – especially the C. very sharp & decided drawing – has suffered» (S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, in «The Walpole Society», LXXIII, 2011, I, p. 248).
- 31 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (12273), fasc. XVIII, f. 68; il dipinto non è citato nella *History*.
- 32 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, VII.4, Milano, Ulrico Hoepli, 1915, p. 677.
- 33 *Esposizione d'arte antica: Bergamo 1875*, catalogo della mostra, Bergamo, Tipografia Fratelli Bolis, 1875, p. 5; A. Locatelli Milesi, *Le collezioni artistiche private in Bergamo nei secoli XVI-XIX*, in «Bergomum», XXII, I, 1928, p. 40.
- 34 M. Gregori, in *I pittori bergamaschi*, p. 268, n. 117.
- 35 Per la figura di Battista Cucchi: F. Cortesi Bosco, *Un amico bergamasco di Lorenzo Lotto*, in «Archivio storico bergamasco», I, 1981, pp. 65-73; F. Cortesi Bosco, *Appendice. Regesto biografico di Battista Cucchi, organista e chirurgo*, in «Archivio storico bergamasco», I, 1981, pp. 75-84.
- 36 F. Fracassi, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 174-175, n. 25.
- 37 C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [1648], I, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914, pp. 143-144.
- 38 D. Calvi, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, III, Milano, Francesco Vigone, 1677, p. 327.
- 39 Tassi, *Vite de' pittori*, I.1, p. 124.
- 40 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 95.
- 41 *The Travel diaries of Otto Mündler* [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985, pp. 73, 154-155.
- 42 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 95.
- 43 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century* [1871], III, a cura di T. Borenius, London, Murray, 1912, pp. 406-407.
- 44 B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, a cura di L. Vertova, Milano, Electa, 1955, pp. 77-78.
- 45 G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una recente pubblicazione*, in «Archivio storico dell'arte», II, 2, 1896, p. 200; G. Morelli, *Italian Painters. Critical studies of their works. The galleries of Munich and Dresden*, II, London, John Murray, 1893, p. 257; Pacia, *La collezione di Antonio Piccinelli*, p. 74.
- 46 Pacia, *La collezione di Antonio Piccinelli*, p. 73.
- 47 Sulla vicenda dell'eredità Contini Bonacossi si veda: E. De Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988 e più recentemente S. Pazzi, *La donazione dimenticata. L'incredibile vicenda della collezione Contini Bonacossi*, Milano, Mondadori Electa, 2016.
- 48 Piccinelli nel 1859 aveva già acquistato una *Madonna con il Bambino*, copia del Lotto oggi a Ottawa, priva dei due Santi protettori dalla peste (Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 89; attualmente presso la Pinacoteca civica di Imperia, inv. 107), ma probabilmente fu in seguito all'acquisto dell'originale lottesco che il collezionista seriatese commissionò uno stendardo (anche questo privo dei due Santi) raffigurante la *Madonna con il Bambino* di Ottawa, oggi di proprietà di un discendente della famiglia.

- 49 Tassi, *Vite de' pittori*, II, p. 196; R. Amerio Tardito, *Storia e vicissitudini della pala*, in *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1978, p. 57.
- 50 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 95.
- 51 Nel 1893, sotto la presidenza di Giovanni Piccinelli, l'Accademia Carrara acquisì i tre scomparti componenti la predella della pala Martinengo, venduti dai padri domenicani per finanziare la realizzazione della facciata della chiesa di San Bartolomeo: P. Plebani, *Lotto in Accademia Carrara. Note sulla "fortuna" dell'artista*, in *Un Lotto riscoperto*, catalogo della mostra, a cura di E. Daffra, P. Plebani, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 65-66.
- 52 V. Tátrai, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano, Skira, 2000, p. 237, n. v.3.
- 53 B. Berenson, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1895, p. 157. Il conoscitore lituano segnala come la tavola fosse stata fotografata da Lotze e Taramelli: la seconda riproduzione è stata rinvenuta nel corso delle ricerche all'interno dell'archivio della famiglia Piccinelli nella villa di Seriate.
- 54 G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della Pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Editore, 2007, pp. 3-5, 16.
- 55 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 97. Di Giacomo Quarenghi Piccinelli acquistò cinque acquerelli di cui, grazie a una lettera di vendita, sappiamo che quattoraffiguravano vedute di Venezia. Tre di sono stati rinvenuti nelle proprietà dei due discendenti (due raffiguranti *Piazza San Marco* e uno *Piazza San Giovanni e Paolo*) e riprendono le *Prospettive* di Antonio Visentini, a loro volta derivate da dipinti del Canaletto. Va ricordato che a Seriate l'altare della chiesa parrocchiale fu disegnato proprio da Quarenghi prima che si trasferisse a San Pietroburgo alla corte della zarina Caterina II di Russia, e rappresenta una delle sole tre opere architettoniche dell'artista di Rota Imagna conservate nella bergamasca; Tassi, *Vite de' pittori*, I.2, p. 147.
- 56 G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Bergamo, Tipografia Natali, 1858, p. 23, n. XXXIX.
- 57 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 97.
- 58 G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* [1897], a cura di J. Anderson, Milano, Adelphi, 1991, p. 299.
- 59 B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York-London, G.P. Putnam's sons, 1895, p. 81.
- 60 Crowe, Cavalcaselle, *A History*, I, p. 273.
- 61 T. Borenius, "St. Jerome" by Cima da Conegliano, in «The Burlington Magazine», XIX, 1911, p. 323.
- 62 P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 89, n. 26.
- 63 Segnalata come opera della bottega di Cima da Conegliano al museo ungherese da una comunicazione verbale di Mauro Lucco nel 2009, il parere è riportato da M. Lucco, in *From Botticelli to Titian*, catalogo della mostra, a cura di D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2009, p. 164, n. 23 e ripreso successivamente da G.C.F. Villa, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di G.C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 118-121, n. 12.
- 64 Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata*, pp. 83-84.
- 65 Tassi, *Vite de' pittori*, I.1, p. 169.
- 66 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 98.
- 67 I. Lermoloeff (G. Morelli), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und*

Dresden, II, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1891, pp. 334-335; G. Morelli, *Italian Painters*, II, p. 258; Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 101.

68 *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra, London, Royal Academy of Arts, 1930, p. 162, n. 266.

69 Siffredi, *La raccolta Piccinelli*, p. 98.

70 E. Zocca, *Girolamo da Treviso il vecchio*, in «Bollettino d'Arte», XXV, 3, 1932, pp. 389-390; G. Nepi Scirè, *Appunti e chiarimenti su Gerolamo da Treviso il Vecchio (Gerolamo Aviano o Gerolamo Pennacchi?)*, in «Notizie da Palazzo Albani», II, 3, 1973, p. 27; G. Fossaluzza, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, II, Milano, Electa, 1990, p. 546; A. Serafini, s.v. *Girolamo da Treviso il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 56, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, p. 587; P. Ervas, *Un'aggiunta a Girolamo da Treviso il Vecchio*, in «Nuovi Studi», 18, 2012, p. 131.

71 Bologna, Fondazione Federico Zeri, scheda n. 32873, busta 0361, fasc. 2.

72 Probabilmente Cavalcaselle vide l'opera mentre era in restauro presso lo studio di Giuseppe Fumagalli: Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 78v.

73 Si tratta di un errore di Cavalcaselle e Crowe. Il dipinto non appartenne a nessun Giuseppe Piccinelli: dopo essere stato di Antonio, passò al nipote Giovanni, indi al figlio Ercole detto Tuccio, fino al proprietario attuale.

74 Crowe, Cavalcaselle, *A History*, II, p. 59.

75 Nel corso della sua lunga storia il dipinto ha subito diversi interventi di restauro. Particolarmente evidente è la foderatura su tela del supporto, mentre la pellicola pittorica risulta alterata da una pesante vernice.

76 Zocca, *Girolamo da Treviso*, p. 390.



VILLA BRANCA (BAVENO) - Scalinata stile settecento

1. Villa Clara-Henfrey (oggi Villa Branca) a Baveno in una cartolina del 1931

Laura Canella

Charles Henfrey, un collezionista tra Baveno e l'India

Charles Henfrey (1818-1891) fu un ingegnere e collezionista inglese, vissuto tra l'Inghilterra, l'Italia e l'India, proprietario di una collezione di dipinti di notevole importanza, poco conosciuta e poco studiata. Basti ricordare che nei medaglioni biografici dei collezionisti, contenuti nei recenti cataloghi della National Gallery di Londra, compilati da Nicholas Penny, Henfrey non è nominato. Per inquadrare la storia della collezione di Charles Henfrey è importante tracciarne le vicende biografiche e professionali.

Nonostante in molti documenti legali risulti nato a Londra, Charles Henfrey nacque ad Aberdeen, in Scozia, da una famiglia inglese. Il padre Henry Outram Henfrey, nato a Worksop nel Nottinghamshire,¹ commerciava in pietre da costruzione che giungevano a Londra dalla Scozia per via d'acqua e collaborò con sir John Rennie alla costruzione del London Bridge, iniziato nel 1824 e destinato a sostituire il ponte medievale.²

Charles e il terzogenito George intrapresero la professione del padre, facendo apprendistato con Rennie, che più tardi fu anche presidente per alcuni anni dell'Associazione degli ingegneri civili. Nonostante la loro attività professionale, i due fratelli non apparvero mai nell'albo degli ingegneri.

Nel 1843 Charles Henfrey risiedeva e lavorava a Manchester insieme con il fratello e con George Clarke Pauling, in veste di costruttore, appaltatore, produttore di mattoni e mercante di legname. Durante la permanenza in città i due fratelli sposarono due sorelle dello Yorkshire: Charles sposò Ann Gibbes, che morì nel 1845, e George sposò Emily.

In questi anni, periodo d'oro per la costruzione delle reti ferroviarie in Inghilterra, i due soci Henfrey e Pauling si dedicarono alla realizzazione di strade ferrate e delle opere collegate, quali ponti, viadotti, terrapieni e gallerie. Edificarono anche varie chiese in stile neogotico, un teatro a Manchester in stile neoclassico e una banca.³

La cooperazione tra i fratelli Henfrey e Pauling durò fino al 1850 quando l'espansione delle linee ferroviarie in Inghilterra subì una battuta d'arresto e i due fratelli decisero di trasferirsi in Italia, per approfittare dei nuovi progetti voluti dal conte di Cavour per il Regno di Sardegna, insieme con l'imprenditore ferroviario Thomas Brassey.⁴ Il Piemonte, infatti, si presentava già prima del processo di unificazione come un territorio particolarmente adatto agli

investitori stranieri, grazie all'opera politica di Cavour, «culturalmente più orientato a guardare Ginevra, Parigi e Londra di quanto non lo fosse a cercare riferimenti negli angusti orizzonti della penisola».⁵

Nel 1850 il governo piemontese accolse il progetto presentato dalla Jackson, Brassey e Henfrey Society di una strada ferrata da Torino a Susa, inaugurata nel 1858 alla presenza del re Vittorio Emanuele e di sua moglie Maria Adelaide.⁶

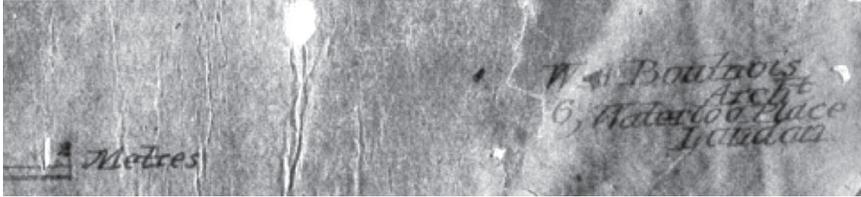
Al suo arrivo in Italia, Charles Henfrey aveva fissato il suo indirizzo a Torino in via Goito, ma per mantenere i rapporti con l'Inghilterra si associò nel gennaio 1855 al Reform Club di Londra, circolo dei riformatori liberali, in cui era stato introdotto da Sir Samuel Morton Peto (1809-1889), imprenditore, ingegnere civile e costruttore ferroviario, per oltre vent'anni membro del Parlamento.

A Torino il lavoro teneva i due fratelli Charles e George in costante rapporto con ministri e funzionari italiani come Cavour e D'Azeglio. Seguendo una moda diffusa, i due fratelli incominciarono a frequentare il Lago Maggiore come luogo di villeggiatura, prediligendo Baveno che, sulla sponda piemontese, era già da anni meta di membri della corte inglese.⁷ Nella guida al Lago Maggiore di Luigi Boniforti la piccola cittadina viene infatti così descritta:

la frescura del sito, la vicinanza alle isole Borromee, e la miglior opportunità che offre a chi viene dall'Ossola lungo la via del Sempione per tragittarsi alle medesime, ed all'opposta riva lombarda per Laveno e il Varesotto, la rendono per quasi otto mesi all'anno assai frequentata, specialmente da esteri viaggiatori [...] L'accennata frescura del sito e l'amenità dei dintorni attrae d'alcun tempo non pochi illustri personaggi ad autunnale dimora sulle rive di Baveno; fra questi gl'inglesi fratelli Henfrey che vi stanno costruendo una grande villeggiatura a stile gotico-cinese.⁸

Ultimato l'impegno della costruzione delle ferrovie italiane (incluso il ramo secondario Chivasso-Ivrea), Charles si stabilì in India nel 1859 dove sovrintese alla dotazione infrastrutturale della colonia inglese, dedicandosi alla costruzione delle linee del Bengala orientale e da Delhi al Punjab. A Lahore, il 19 aprile del 1866, sposò la sua seconda moglie, ancora minorenni, Clara Eliza Goodeve, figlia di un giudice e alto funzionario del governo.

Mentre lavorava in India, Charles continuava a comprare terreni e interessarsi della sua proprietà a Baveno. George nel frattempo espandeva i suoi interessi in Italia nel campo minerario e si trasferiva prima a Villa Magni sul Golfo di Lerici, dove aveva abitato il poeta Percy Bysshe Shelley, e poi a La Spezia a Villa Botti.



2. Lacerto di una tavola di progetto della Villa Clara-Henfrey di William Allen Boulnois, 1870, Milano, Collezione Raveggi

Terminati gli impegni in India, Charles rientrò in Italia e si mise in società con il fratello George: nel 1882 la Giorgio Henfrey e C. fondò a Muggiano un cantiere navale, nucleo originario dell'odierna Fincantieri. Già a partire dal 1877, The Victoria Mining Company, una società controllata dagli Henfrey, si era espansa al ramo estrattivo, acquisendo miniere tra Liguria e Sardegna. La dedica alla regina Vittoria inserita nella denominazione della società era indicativa: la fortuna dei due fratelli, infatti, derivava principalmente dalle commesse pubbliche ricevute dal governo britannico.

Non c'è dubbio che Charles rivoluzionò la vita di Baveno con il suo arrivo, acquistando terreni e proprietà sulla cui porzione centrale fu costruita Villa Clara-Henfrey (figg. 1, 4). Per avere un'idea dell'edificio, ci si può rifare all'accurata descrizione di Renata Lodari:

in stile gotico inglese e di notevoli dimensioni, la villa ha pianta irregolare con torri ai quattro angoli e una quinta, molto più alta e a pianta ottagonale sulla facciata posteriore. Al piano rialzato, lungo tre lati, corre un loggiato ad archi a tutto sesto, sovrastato nella facciata a lago da un terrazzo chiuso da vetrate. L'edificio è rivestito di mattoni su cui spiccano le cornici delle finestre in granito bianco di Baveno. La parte centrale della facciata principale è leggermente in aggetto e con triplici aperture ritmicamente sovrapposte, che unite alle forme slanciate delle coperture e dei numerosi camini, movimentano l'ecclettico edificio: un grande castello più che villa di lago. L'impianto dell'ampio parco intorno alla villa, attribuito al giardiniere Mattia De Maria, segue un disegno complesso che alterna spazi aperti a *parterres* davanti alla casa, a spazi prativi attorno ai sinuosi viali che attraversano la proprietà scendendo verso il lago e ornati da dense macchie di vegetazione arbustiva e conifere centenarie. Il tutto conferisce alla villa un particolare aspetto fiabesco.⁹

Sembrerebbe che l'architetto della villa sia stato il londinese William Allen Boulnois (1823-1893), parente della moglie di Henfrey: il dato è confermato dalla firma, reperibile su un frammento di una tavola di progetto, conservato dall'architetto Lorenzo Raveggi di Milano e cortesemente messo a disposizione (fig. 2). Sia nell'edilizia pubblica che in quella privata, Boulnois si fece

interprete di un uso socialmente indirizzato dei *revival*: quello medievale, per far fronte alle esigenze di intimità e prestigio della ricca committenza borghese; quello classicista, per l'esaltazione dei traguardi, sociali e tecnici, raggiunti sulla via del progresso.¹⁰

Nel 1871 il cantiere dell'edificio è ancora aperto, come testimonia il fatto che il progetto fu esposto alla mostra annuale dell'Accademia Reale di Torino con la dicitura «in costruzione».¹¹ Boulnois insieme al giardiniere Mattia De Maria, ribaltò la tradizionale collocazione del giardino all'italiana, posizionandolo non in asse rispetto all'ingresso, ma sul fronte est, per inquadrare un eccezionale scorcio dell'Isola Bella. Tuttavia le soluzioni adottate da Henfrey, con l'abbattimento di alcuni edifici per ampliare la vista sul lago, portarono ad aspre critiche. Anche i successivi giudizi sull'architettura di Villa Clara non furono sempre positivi, accanendosi in particolare sull'eccessivo eclettismo e l'assenza di dialogo con il paesaggio.

Particolarmente evocative per questo clima risultano le parole di Carlo Emilio Gadda, tratte da *La cognizione del dolore*:

Poichè tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppe-dè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic).¹²

La residenza divenne ben presto meta del *jet set* europeo: fra gli altri, il futuro imperatore di Germania e re di Prussia, Federico III, e la regina Vittoria, che accettò l'invito di Charles Henfrey a passare un mese di vacanza a Baveno, assieme alla figlia Beatrice, nel marzo del 1879.¹³

Nel marzo 1882 Henfrey invitò nuovamente la regina, questa volta a Mentone nello Chalet des Rosiers, una residenza più piccola e modesta di Villa Clara, in stile svizzero e con una vista magnifica sul Mar Ligure.¹⁴ Per ringraziarlo la regina Vittoria gli regalò un busto in marmo bianco che la ritrae, opera di Joseph Edgar Boehm (1834-1890), che oggi si trova negli appartamenti privati di Sir Edward Dashwood a West Wycombe Park, nella contea del Buckingham.

Villa Clara fu arricchita da una cappella dedicata ai Santi Evangelisti, edificata dall'architetto Richard Popplewell Pullan (1825-1888) nel 1873,¹⁵ come indicato da un'iscrizione all'esterno della piccola chiesa (fig. 3). Le pareti e il soffitto erano completamente ricoperti di decorazioni policrome progettate dallo stesso Pullan – che ne sosteneva l'uso anche sul piano teorico – e in par-

te eseguite da lui stesso.¹⁶ Le decorazioni, pur essendo state sottoposte a un restauro tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, a causa di un cattivo mantenimento si presentano oggi molto deteriorate.

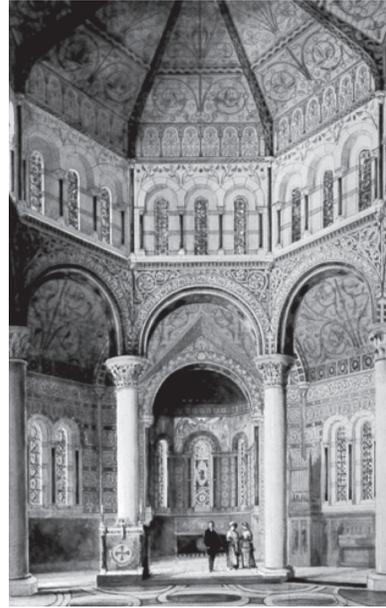
Nella cappella «le finestre e molti dei mosaici erano di fabbrica veneziana, dei Salviati»,¹⁷ a cui sembra che vadano riferiti anche i pavimenti del porticato esterno e del piano nobile, e le vetrate della villa.¹⁸ Oggi queste opere non si trovano più *in situ* perché modificate nel corso di restauri novecenteschi.

La chiesetta evangelica fu tra i luoghi più celebrati dalla cronaca in occasione della visita della regina Vittoria: l'eco sulla stampa, la vera e propria passione da parte della regina e l'effettiva qualità dell'architettura valsero alla costruzione lusinghiere menzioni e il titolo di «più bella chiesa protestante che esista forse sul continente».¹⁹

La partecipazione di Pullan e di Boullenois al progetto della dimora di Henfrey è una testimonianza della trasformazione del gusto architettonico sulla riva occidentale del Verbano: «Villa Clara diventa un punto di riferimento e ancora nei primi decenni del XX secolo vi sarà qualche architetto che darà un'occhiata nostalgica e attenta a essa, parafrasandola in tono più grossolano e casereccio».²⁰

Morto Charles Henfrey a Firenze nel 1891, la moglie Clara Eliza Goodeve tornò a Baveno e si stabilì in un'abitazione più piccola e semplice, copia in miniatura dello Chalet des Rosiers di Mentone, ancora oggi alle porte di Baveno a fianco dell'Hotel Lido. Tutta la famiglia Henfrey è sepolta nel cimitero di Baveno, dove si trova tutt'ora la lapide.²¹

Nel 1898 Villa Clara e il terreno circostante furono venduti a Maria Scala, vedova di Stefano Branca:²² da qui prima la denominazione di Villa Maria e poi di Villa Branca, quale è ora. Nel gennaio del 2007, per cause ancora da stabilirsi, un incendio ha danneggiato Villa Branca, distruggendo quasi completamente la copertura dell'edificio. In seguito la proprietà ha affidato le operazioni di restauro e ricostruzione allo studio milanese di Lorenzo Ravaggi:



3. Acquerello dell'interno della cappella dei Santi Evangelisti, 1882, Londra, Royal Collection

essendo andato irrimediabilmente perduto, oltre che una parte consistente del fabbricato, anche il progetto originario, è stato realizzato un nuovo rilievo e l'edificio è stato ricostruito nella sua integrità.

La quadreria Henfrey

La vera passione di Charles Henfrey erano i dipinti antichi dei quali, in assenza di documenti, è difficile oggi cercare di ricostruire l'insieme. Con ogni probabilità i dipinti passarono nelle mani del fratello George che, rimasto vedovo, decise nel 1891 di lasciare La Spezia per trasferirsi a Tregib (Carmarthenshire), in Galles,²³ tentando di portare con sé alcuni pezzi della collezione. Esistono infatti diversi documenti che attestano le sue richieste di esportazione, conservati presso la Soprintendenza della Reale Accademia di Belle Arti di Brera. La fonte principale per la ricostruzione della quadreria, come suggerisce anche Elizabeth Gardner, è costituita da due cataloghi della casa d'aste londinese Foster, relativi uno alla vendita di 187 dipinti, l'altro di 170 dipinti.²⁴ Nel repertorio di Frits Lugt la prima asta è registrata in data 15 giugno 1892, la seconda il 10 maggio 1893.²⁵ Dai due cataloghi d'asta risultano inventariati effettivamente solo 28 dipinti provenienti dalla collezione Henfrey. In quello del 1892 compaiono come proprietà di Charles Henfrey, mentre in quello del 1893 gli invenuti della prima asta, come proprietà del fratello George.

È possibile identificare alcuni dei dipinti appartenuti all'ingegnere: il *Ritratto di Fortunato Martinengo Cesaresco* di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG299),²⁶ assieme al *Ritratto di Girolamo Fracastoro* di Tiziano Vecellio (inv. NG3949);²⁷ la *Madonna con il Bambino, Santa Caterina e un certosino* di Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, oggi alla Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 1776);²⁸ la *Presentazione di Gesù al Tempio* e l'*Adorazione del Bambino* di Defendente Ferrari, oggi nella parrocchiale dedicata ai Santi Gervasio e Protasio di Baveno;²⁹ il *Loth e le figlie* di Alessandro Turchi, oggi in Germania in collezione privata.³⁰

Restano invece da identificare: «Veduta di Roma» di Keeley Halswelle; «Carangidi e persico» e «Salmone e trota» di Henry Leonidas Rolfe; «Veduta di Gibilterra» e «Veduta di Susa» di Carlo Bossoli; «Spanish figures» di Giuseppe Ferroni; «Madonna con il Bambino e San Giovannino» di Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini; «La tana del drago» di Francesco Zuccarelli; «Susanna e i vecchioni» di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino; «Ritratto di Federico de' Medici» di Nicolas De Largillière; «Riva degli Schiavoni» di Francesco Guardi; «Ritratto di una principessa tedesca» di Lucas Cranach; «Sant'Agnese» di Alessandro Tiarini; «Ritratto di Cosimo de' Medici» di Justus Sustermans; «Paesaggio con figure che cacciano» di Massimo D'Azeglio.³¹



4. Il “salone da ricevere” di Villa Clara-Henfrey (oggi Villa Branca) in una cartolina del 1931

Di alcuni importanti dipinti si sa che erano in precedenza appartenuti al collezionista bresciano Teodoro Lechi (1778-1866);³² di altri invece si può seguire il percorso collezionistico grazie ai documenti di esportazione conservati presso la Soprintendenza della Reale Accademia di Belle Arti di Brera o indagando a ritroso a partire dalle collocazioni attuali. Ad esempio si sa che la *Madonna con il Bambino, Santa Caterina e un certosino* del Bergognone e il *Ritratto di Girolamo Fracastoro* di Tiziano fanno parte del gruppo di dipinti che George Henfrey tentò di portare in Inghilterra nel 1891.³³ Dalla documentazione d'archivio emerge che la Pinacoteca di Brera non diede il permesso di espatrio alla tavola del Bergognone, acquisita per le proprie collezioni, autorizzando al contrario l'esportazione del Tiziano, ritenuto allora di Francesco Torbido.³⁴

Il ritratto, acquistato dal giornalista del «Times» Thomas Humphry Ward (1845-1926) nel 1895, che già lo attribuiva a Tiziano, passa poi nelle mani del collezionista Ludwig Mond (1839-1909), membro della Royal Society, chimico e industriale britannico, per essere da ultimo acquisito dalla National Gallery di Londra nel 1924.³⁵

Altra sorte toccò alle due tavole di Defendente Ferrari con l'*Adorazione del Bambino* e la *Presentazione di Gesù al Tempio*, che lo stesso Henfrey donò alla chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Baveno:³⁶ la *Presentazione*, rubata nell'aprile del 1947 è stata ritrovata l'anno successivo.³⁷

Dalla ricostruzione della raccolta Lechi, condotta da Fausto Lechi nel 1968,³⁸ si sa che Charles Henfrey acquistò una serie di dipinti dal conte bresciano, tra cui nel 1854 il *Loth e le figlie* dell'Orbetto.³⁹ Del dipinto poi si sono perse le tracce fino a che non è ricomparso in un'asta Christie's a Monaco, il 3 dicembre 1988 (lotto n. 30).⁴⁰

Il caso più interessante, anche per ricostruire le dinamiche del collezionismo coevo, rimane quello del *Ritratto di Fortunato Martinengo Cesaresco* di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, eseguito intorno al 1542 circa. Il dipinto apparteneva alla contessa bresciana Marzia Martinengo Cesaresco che, secondo un accordo dell'11 luglio 1842, lo cedette al conte Teodoro Lechi.⁴¹ Probabilmente all'acquisizione del quadro da parte del generale hanno contribuito ragioni sentimentali: il quadro ritrae un antenato della moglie Clara Martinengo Cesaresco, sposata nel 1829. Il ritratto entrò a far parte della collezione di Teodoro Lechi a partire dal 19 settembre 1843.⁴²

In seguito alle Cinque Giornate di Milano il conte Lechi, ritiratosi a Torino con la nomina di consigliere militare di Carlo Alberto, aveva qui trasferito una parte di quanto era sopravvissuto della collezione di famiglia, dopo le ripetute vendite e il sequestro dei beni da parte del governo austriaco. Tra il 1850 e il 1860 uscirono tre cataloghi di vendita della collezione, ormai divisa tra Torino e Brescia, e a questo periodo è da ricondurre l'interesse da parte dei collezionisti inglesi.⁴³ Infatti, come riportato dai registri dell'Archivio Lechi, il dipinto, il 9 gennaio 1854, entra a far parte della collezione dell'ingegnere inglese Charles Henfrey.⁴⁴

Prima del trasferimento in India, presumibilmente per ragioni economiche, lo stesso Henfrey decide di alienare il dipinto del Moretto. Tra gli amici del periodo torinese si annovera il console James Hudson, raffinato conoscitore d'arte. Lo studio del console all'Ambasciata britannica di Torino, in Palazzo San Giorgio, era diventato il luogo privilegiato di incontri e scambi tra amatori d'arte e collezionisti che approfittavano delle esposizioni qui allestite per trovare degli acquirenti. Saltuariamente giungevano in visita dall'Inghilterra i funzionari delle grandi collezioni pubbliche, come Charles Lock Eastlake (1793-1865), primo direttore della National Gallery di Londra, e Otto Mündler (1811-1870), suo agente, a caccia di opere per le quali si potevano ottenere con facilità, grazie ai buoni uffici di Hudson, immediati permessi di esportazione.⁴⁵ Quest'ultimo fece in modo che Eastlake e Mündler potessero vedere diversi dipinti alla Legazione diplomatica britannica durante la sua assenza da Torino nell'agosto del 1858. Fra questi vi era il quadro del Moretto.

Come risulta da un rapporto di Eastlake ai *Trustees* del museo londinese (27 novembre 1858): «uno degli obiettivi del mio viaggio a Torino era di negoziare la compravendita del bel dipinto di Moretto di proprietà di Mr. Henfrey. In questo sono riuscito e il ritratto si trova ora alla National Gallery».⁴⁶

Charles Henfrey

Al suo ingresso nel museo, nel novembre del 1858, il dipinto fu catalogato come «Nobile italiano della famiglia Sciarra Martinengo Cesaresco» ed esposto nella dodicesima sala, dove erano e sono tuttora collocate le opere lombarde del XVI secolo. La presenza del dipinto del Moretto tra le opere di Charles Henfrey evidenzia una predilezione per i pittori del Rinascimento dell'Italia settentrionale, che proprio in questi anni si diffonde a partire dalle riflessioni e scelte collezionistiche di Giovanni Morelli.

- 1 <www.wikitree.com/wiki/Henfrey-24> e <www.gracesguide.co.uk/Charles_Henfrey>.
- 2 M. Wright, *Un sogno luminoso. La Regina Vittoria a Baveno 1879*, Baveno, Alberti Libraio Editore, 2010, p. 43.
- 3 *Ibi*, p. 44.
- 4 F. Crimi, *Villa Clara a Baveno e il mulino di Ruskin*, in «Verbanus», xxxvi, 2015, p. 176.
- 5 E. Greppi, *Cavour e il Regno Unito nel quadro della diplomazia europea a Torino*, in *Sir James Hudson nel Risorgimento italiano*, a cura di E. Greppi, E. Pagella, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012, p. 61.
- 6 <www.provincia.torino.gov.it/culturamateriale/doc/dwd/pdf/mtferrov.pdf La linea Torino-Susa>.
- 7 Tra gli altri vale la pena ricordare John Ruskin, che racconta della «divina ricchezza e imponenza del paesaggio sopra Baveno»: B. Dell'Agnesse, *John Ruskin e il lago Maggiore*, in «Verbanus», xvi, 1995, p. 263.
- 8 L. Boniforti, *Il Lago Maggiore e dintorni. Corografia e guida storica, artistica, industriale*, Milano, Brigola Editore, 1858, pp. 144-145.
- 9 R. Lodari, *Villa Branca*, in *Giardini e ville del Lago Maggiore. Un paesaggio culturale tra Ottocento e Novecento*, Torino, Centro studi Piemontesi Editore, 2002, p. 222.
- 10 Crimi, *Villa Clara*, p. 183.
- 11 Wright, *Un sogno*, p. 58.
- 12 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti. 1*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2000, p. 585.
- 13 E. Cornaglia, S. Cornaglia, *Il Battistero di Baveno. Lago Maggiore*, Verbania, Alberti libraio Editore, 2009, pp. 38-39; Wright, *Un sogno*, p. 27.
- 14 Lodari, *Villa Branca*, p. 222; Crimi, *Villa Clara*, p. 177.
- 15 S. A. Allibone, *A critical dictionary of English literature and British and American authors, living and deceased from the earliest accounts to the middle of the nineteenth-century*, II, Philadelphia, Lippincott, 1872, p. 1703; J. F. Kirk, *A supplement to Allibone's critical dictionary of English literature and British and American authors*, II, Philadelphia, Lippincott, 1902, p. 1255: «Pullan aveva molte passioni fra cui gli incunaboli, la policromia e le vetrate colorate, l'architettura, in particolare quella ecclesiastica, studiata durante un viaggio in Italia, e l'archeologia. Si dedicò, infatti, anche agli scavi archeologici, il più importante dei quali fu quello del 1856, quando seguì Charles Newton ad Alicarnasso. Tra il 1862 e il 1869 divenne un membro della Society of Dilettanti e partecipò agli scavi a Teos, Priene e Gulpinar, in Turchia, durante i quali cominciò i suoi studi sull'architettura bizantina. Nel 1864 pubblicò insieme a Charles Textier *Byzantine Architecture*. Essendo soprattutto uno studioso, non restano molte sue opere realizzate».
- 16 Wright, *Un sogno*, p. 68.
- 17 «The Illustrated London News», 12 aprile 1879. Come emerge dal carteggio Layard-Morelli, Antonio Salviati aveva fondato nel 1859 la Salviati & C. (uno dei soci era lo stesso Layard), con l'intento di rilanciare l'industria vetraria che aveva reso famose Venezia e Murano nei secoli passati: R. Jucker, *Il carteggio Layard-Morelli*, tesi di laurea, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2012-2013 (relatore G. Agosti).
- 18 Crimi, *Villa Clara*, p. 184.
- 19 G. Strafforello, *La Patria. Geografia dell'Italia. Provincia di Novara*, Torino, Unione Tipografico-editrice, 1891, p. 167.

20 G. Pacciarotti, P. Spinelli, *Gusto neogotico sulle rive del Lago Maggiore. La figura di Ercole Marietti architetto nel Novarese*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, II, a cura di R. Bossaglia, Milano, Mazzotta, 1989, p. 32.

21 Wright, *Un sogno*, pp. 70-73.

22 Verbania, Archivio di Stato, *Atti pubblici, Ufficio del registro Pallanza dal 1 maggio al 30 giugno 1898*, volume 1008: «atto di compra vendita del 2 giugno 1898 del notaio Giovanni Vogini: il Sig. Comendatore Giorgio Ingegnere Henfrey quale esecutore testamentario di Carlo Henfrey cede, vende e dismette in piena e assoluta proprietà all'Esimia Signora Maria Scala, vedova del fu Stefano Branca, nominativamente tutta la proprietà stabile posta in Baveno/Lago Maggiore/componente la grandiosa Villa Clara e sue dipendenze regione al Molino di Ripa, ad eccezione della Cappella Gentilizia in detta villa esistente».

23 H.M.V., *George Henfrey*, in «The Welsh Outlook», III, 1916, p. 298.

24 *A Catalogue of Modern Pictures and Water-colour Drawings*, London, Foster, 1892, pp. 7-8; *A Catalogue of Early Italian Pictures, Old Dutch Pictures and English Portraits*, London, Foster, 1893, p. 8; E. E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, II, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2002, p. 216: «Sale, London, Foster's, June 15, 1892 (187 paintings); sale, London, Foster's, May 10, 1893 (Total 170 paintings)».

25 *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité [1861-1900]*, III, a cura di F. Lugt, La Haye, Nijhoff, 1964, p. 530, n. 50950 e p. 547, n. 51731: «Londres - Henfrey (Charles), Baveno, Lac Majeur [...] - Tabl[eaux] 187 + 8, Aquar[elles] Dess[ins] 20, Est[ampes] Liv[res] 5, Marb[res] Bronz[es] 7 + 1. Total 220 - Dir[ecteur] Foster - 10 pp. - GB Val [Victoria and Albert Museum]»; «Londres - Henfrey (G.), Villa Clara, Lago Maggiore [...] - Tabl[eaux] 170, Min[atures] 4, Dess[ins] 4. Total 178 - Dir[ecteur] Foster - 8 pp. - GB Val [Victoria and Albert Museum]».

26 N. Penny, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. 1. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London, National Gallery Company, 2004, pp. 172-181.

27 C. Gould, *National Gallery Catalogues. The sixteenth-century Italian schools*, II, London, National Gallery Company, 1975, pp. 299-300; Penny, *National Gallery*, p. 382; J. Dunkerton, J. Fletcher, P. Joannides, *A portrait of Girolamo Fracastoro by Titian in the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», CL, 2013, pp. 4-15.

28 G. Carotti, *Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, Milano, G. Civelli, 1892, p. 88, n. 262 bis: «Il Borgognone, Ambrogio da Fossano: *La Vergine col Bambino, S. Chiara ed un certosino*, in tavola alt. met. 0.45; largh. met. 0.38. Acquistato nel 1891 dalla Collezione Henfrey».

29 G. Bacchetta, *Nel dolce paese dei sogni, Baveno*, in «Verbania», IX, 1909, p. 13.

30 *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)*, catalogo della mostra, a cura di D. Scaglietti Kelesian, Milano, Electa, 1999, pp. 174-175, n. 49.

31 Per l'elenco di questi dipinti: *A Catalogue* 1892, pp. 7-8.

32 I dipinti appartenuti al generale Teodoro Lechi, passati poi nella collezione Henfrey sono: il *Ritratto di Fortunato Martinengo Cesaresco* di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto; la *Sant'Agnese* di Alessandro Tiarini; il *Ritratto di Girolamo Fracastoro* e la *Maddalena penitente* di Tiziano Vecellio; il *Loth e le figlie* di Alessandro Turchi; la *Susanna e i vecchioni* di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino.

33 Risultano registrate due «Licenze di Esportazione all'estero per opere d'arte presentate da Henfrey Comm. Giorgio», l'una per due dipinti, datata al 26 settembre 1891, per la somma di 4000 lire; l'altra per sette dipinti e datata al 17 novembre 1891, per la somma di 40.000 lire: i registri sono conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, nella sezione Direzione Generale Antichità e

Belle Arti (1852-1975), Archivio generale (1860-1890) - il presente riferimento mi è stato segnalato da Lorenzo Napodano. A confermare quanto trovato nei registri di Brera esistono i documenti ufficiali conservati negli Archivi della Pinacoteca di Brera: Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera (d'ora in poi ASAB), *Esportazioni all'estero di oggetti d'arte (1883-1892)*, coll. Carpi e VI 20, n. 615; *Esportazioni all'estero di oggetti d'arte (1833-1888), lettere H-I-L*, coll. Carpi e VI 12, nn. 630-631. Archivio Storico della Pinacoteca di Brera, (d'ora in poi ASBSAE), Archivio antico, 1, cassetta 5, *Bergognone*, fascicolo 20.

34 ASBSAE, Archivio antico, 1, cassetta 5, *Bergognone*, fascicolo 20, nn. 490, 630; ASAB, *Esportazioni all'estero di oggetti d'arte (1883-1892)*, coll. Carpi e VI 20, n. 615. Il 2 ottobre 1891 Giulio Carotti riceve la seguente risposta da Giuseppe Bertini: «Mi affretto a rispondere alla contrassegnata nota di codesta Rispettabile Presidenza dichiarando d'essere disposto a proporre al R. Ministero l'acquisto per questa Pinacoteca del dipinto di Ambrogio Bergognone, dalla eredità del signor Carlo Henfrey [...]. Declino invece a quello di Francesco Torbido essendo nella nostra Galleria abbastanza bene rappresentato». ASAB, *Esportazioni all'estero di oggetti d'arte (1833-1888), lettere H-I-L*, coll. Carpi e VI 12, n. 15434: successivamente il Ministero dell'Istruzione Pubblica invia una lettera alla Reale Accademia di Belle Arti: «Circa al quadro del Torbido, questo Ministero, dopo averlo invano offerto alla pinacoteca di Verona, autorizza codesta Accademia a rilasciare per esso il nulla osta all'esportazione».

35 J.P. Richter, *The Mond Collection*, 1, London, Murray, 1910, pp. 291-302.

36 Bacchetta, *Nel dolce*, p. 13.

37 Torino, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Archivio Corrente, fascicolo *Baveno, Parrocchiale*, carteggio tra il Soprintendente Carlo Aru e il parroco di Baveno Francesco Fregonara, lettera del 12 aprile 1947: «Nella notte dal 9 al 10 corrente è stata trafugata dalla Chiesa Parrocchiale di Baveno una della due tavole di Defendente Ferrari, quella rappresentante la *Presentazione al Tempio*»; lettera del 26 marzo 1948: «[...] l'arma dei Carabinieri di Varese ha ritrovato il dipinto di proprietà di codesta Parrocchiale rappresentante la *Presentazione al Tempio*, trafugato il 10 aprile 1947».

38 F. Lechi, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia. Storia e Documenti*, Firenze, Olschki, 1968.

39 *Ibi*, p. 197, n. 176: «Comprato, il 15 giugno 1819 a Milano dal sig. Vita Latig, per lire milanesi 6.200, venduto all'inglese Henfrey il 9 febbraio 1854 per lire 7.000»; Montirone, Archivio Lechi (d'ora in poi ALM), *Registro della collezione di Teodoro Lechi 1837*, n. 62: «Turchi Alessandro detto l'Orbetto, in tela, Lot con le figlie: comprato a Milano per lire 2.010, venduto all'Ingegnere Mr. Henfrey per lire 7.000».

40 *Alessandro Turchi* 1999, pp.174-175, n. 49.

41 P. Lechi, *L'Ecce Homo di Tiziano e il Martinengo Cesaresco del Moretto. Vicende di due dipinti 'bresciani' alla luce di nuovi documenti*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», CC, 2001, p. 41: «La C.ssa Marzia Provaglio Martinengo vende al conte Teodoro Lechi un quadro creduto del Moretto come è descritto nella convenzione 11 luglio 1842, facendone anche la tradizione e consegna per il prezzo di milanesi lire duemila venticinque e soldi dodici sotto condizione che esso conte Teodoro ottenga dal Caminada lo svincolo delle pensioni vitalizie da essa C.ssa Marzia cedute con la citata convenzione dell'11 luglio 1842. Il conte Teodoro Lechi dichiara di aver ricevuto il quadro e di acquistarlo per il prezzo di cui sopra, dichiarandosi obbligato anche a tutte le condizioni e ottenendo dal Caminada la liberazione a favore dei suoi debitori e lo svincolo delle cedute pensioni» (atto notarile del 12 settembre 1843). La notizia è confermata anche da una lettera che è conservata nell'Archivio della National Gallery di Londra (d'ora in poi NGALo), NG 299 - Portrait of Count Fortunato Martinengo Cesaresco,

Dossier, *Notes and other unpublished material*, lettera di Eugenio Martinengo Cesaresco (Rovato, 12 luglio 1911): «[...] Dopo il 1815, il conte Teodoro Lechi, generale di Napoleone, ebbe l'idea di comprare quadri. Egli fece la corte alla contessa Marzia e con molta insistenza e per parecchi anni, e finalmente lo ebbe».

42 ALM, busta 323, *Registro della collezione Lechi*. Il quadro di Cesare Martinengo Cesaresco, acquistato per 2.025 lire, risulta registrato in data 19 settembre 1843.

43 S. De Blasi, *Restauro, mercato dell'arte e connoisseurship a Torino tra 1840 e il 1870*, in *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, a cura di G. Romano, E. Pagella, P. Manchinu, A. Rizzo, Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2011, pp. 223-225.

44 Lechi, *I quadri*, p. 204, n. 273: *Ritratto di un Martinengo di Moretto*: «Su tela; comprato a Brescia il 19 settembre 1843 e venduto al sig. Henfrey il 9 gennaio 1854 per Lire milanesi 7000. È il ritratto del conte Sciarra Martinengo oggi nella National Gallery di Londra, n. 299. Mr. Cecil Gould cortesemente mi comunica che il quadro venne comprato a Torino nel 1858, appunto dal sig. Henfrey». Il passaggio di proprietà è confermato anche da una lettera di Fausto Lechi (Brescia, gennaio 1950): «Ritratto di un conte Martinengo del Moretto, che venne comprato nel 1843 dal conte Teodoro Lechi (figlio del conte Faustino e celebre generale napoleonico) il quale, per i suoi sentimenti patriottici dovette vivere in esilio a Torino dal 1849 al 1859 e ivi vendere molti quadri della sua bella Galleria. Vendette questo quadro al sig. Henfrey il 9 gennaio 1854 per lire 7.000» (NGALo, NG 299 - Portrait of Count Fortunato Martinengo Cesaresco, Dossier, *Notes and other unpublished material*).

45 E. Greppi, E. Pagella, *Introduzione*, in *Sir James Hudson nel Risorgimento italiano*, a cura di E. Greppi, E. Pagella, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012, p. 19.

46 NGALo, NG5/262/1, *Report of Director on certain proceedings on the continent*, lettera di Charles Eastlake alla National Gallery (27 novembre 1858); vedi anche *Eastlake's annual letter to the National Gallery Trustees* [1855-1864], a cura di S. Avery-Quash, in «The Walpole Society», 11, 2011, p. 115.



GENERALE PINO

..... Poscia passeggiava le vie di Milano in grand'uniforme ed alcuni del popolo stipendiati gridavano evviva Pino, evviva il re Pino
St. Italia pag. 157

1. *Il generale Domenico Pino, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»*

Paola Rota

La collezione Calderara Pino

Il generale Domenico Pino (Milano, 1760 - Cernobbio, 1826; fig. 1) è passato alla storia per la sua brillante carriera militare durante l'età napoleonica.¹ Molto meno si conosce della sua vita privata e dei suoi interessi artistici. Uomo colto, affascinante, amante del lusso e purtroppo del gioco d'azzardo, Pino credeva certamente nell'immortalità dell'arte. Affida infatti ad alcuni artisti, allora in primo piano sulla scena artistica milanese, il compito di tramandare ai posteri le sue gesta, facendosi ritrarre a capo della sua divisione di ritorno dalle trionfali campagne napoleoniche sul Baltico del 1807 o nel vivo dell'azione durante le giornate del 20 e 21 aprile 1814, nel tentativo di arginare la folla inferocita durante la rivolta contro il morente Regno d'Italia.²

La sera del 25 giugno 1808, nella cappella domestica di casa Calderara, Domenico Pino sposa Vittoria Peluso (Palermo, 1764 - Turano Lodigiano, 1828), vedova Calderara. In dote la vedova porta diversi immobili, tra cui la futura Villa d'Este a Cernobbio, e un'importante collezione di quadri ammirata anche dalle guide locali.

Nonostante il bisogno cronico di denaro che ha afflitto il generale Pino durante la sua esistenza, la galleria dei dipinti non sembra aver subito vendite che ne abbiano alterato profondamente la fisionomia. Le fonti riferiscono invece almeno due casi di incremento della collezione da parte del generale grazie a bottini di guerra. Infatti dalla campagna di Spagna (1808-1810) il generale ha riportato a Milano non solo onori, ma anche un *San Gerolamo penitente* di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, conservato nella Galleria Sabauda di Torino (inv. 322), e un *Cristo portacroce* a lungo ritenuto disperso e invece conservato nella Galleria di Dresda (inv. Gal.-Nr. 102), copia del dipinto di Sebastiano del Piombo oggi al Museo del Prado (inv. P345).³

Studi generali sulla storia del collezionismo lombardo e monografie sui singoli collezionisti non mancano, ma non riguardanti nello specifico questa raccolta. Della collezione Calderara Pino si occupa Alessandro Morandotti, anche se solo in maniera marginale, in una più ampia trattazione sul collezionismo milanese.⁴ Lo studioso ha il merito di segnalare l'esistenza di un esemplare del catalogo di vendita della quadreria, battuta all'asta nel 1830, oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana.⁵ L'identificazione di alcune delle quasi quattrocento opere d'arte indicate nel raro opuscolo è stata l'occasione della mia tesi triennale.⁶

Secondo Morandotti i cataloghi di vendita ottocenteschi fotografano per lo più una realtà più antica, poiché i vincoli di primogenitura e di fidecommisso evitano la dispersione delle collezioni fino ai primi decenni dell'Ottocento. Fra questi assume valore emblematico il caso della raccolta del generale Pino, il cui catalogo con ogni probabilità trasmette fedelmente la consistenza settecentesca della collezione.⁷

Essa nasce alla fine del Seicento come quadreria di una delle famiglie aristocratiche più ricche della città di Milano quando i Calderara diventano marchesi:⁸ nel 1684 il questore Antonio Calderara compra la residenza, già appartenuta agli Arconati, ubicata presso la chiesa di San Giorgio al Palazzo.⁹ All'atto della sua morte, il 10 ottobre 1694, nell'inventario redatto per conto del fratello colonnello Giovanni Battista sono segnalati nel palazzo «n. 149 quadri di diverse sorti tra grandi e piccioli, parte con cornice adorata, parte senza cornice, e parte con cornice soglia [sic] e dorata», di cui non viene indicato né il soggetto né l'autore.¹⁰ I Calderara ricoprono durante il governo austriaco un ruolo sociale sempre di primo piano e nel 1761 la famiglia riesce ad accedere all'ordine patrizio.¹¹

Il catalogo del 1830 riporta tre dipinti di Sebastiano Ricci, documentato a Milano alla fine del Seicento. Sono poi descritti, a testimonianza di un gusto più aggiornato, paesaggi a tempera di Marco Ricci, capricci architettonici di Giovanni Paolo Panini, diversi paesaggi di Carlo Antonio Tavella e qualche esemplare isolato di Antonio Tempesta e Francesco Zuccarelli. La raccolta comprende inoltre opere del Seicento lombardo e bolognese, qualche dipinto del Cinquecento di grande nome (Tiziano, Raffaello), battaglie del Borgognone (in numero consistente), paesaggi di Salvator Rosa e diversi quadri di genere olandese, il più delle volte sotto la generica indicazione «fiammingo». Compaiono anche tre quadri di Antonio Londonio, indizio di un minimo aggiornamento.¹² Sono del tutto assenti invece quadri di «primitivi».

Purtroppo nel catalogo pullulano le attribuzioni a «incerto» (poco più di un centinaio su circa trecentonovanta opere). È assai probabile che ciò sia dovuto al fatto che l'anonimo compilatore, più che un esperto d'arte, fosse un perito legale.¹³

Oltre alle opere riportate nel catalogo, le fonti ricordano almeno altri tre dipinti appartenuti alla collezione Calderara Pino. La Galleria Sabauda di Torino conserva nei suoi depositi una replica di Barocci raffigurante la *Beata Michelina da Pesaro* (inv. 595) e il già menzionato *San Gerolamo penitente* dello Spagnoletto, che i cataloghi affermano essere appartenuti al generale Pino.¹⁴ A questi si aggiunge una *Madonna con il Bambino e due angeli adoranti* di Polidoro da Lanciano, tela anticamente attribuita a Tiziano e oggi dispersa.¹⁵

La prima menzione a stampa della collezione Calderara risale al 1737, quando Serviliano Latuada ricorda il palazzo nobiliare nella sua *Descrizione di Milano*:

«Indi allo stesso lato [della strada verso San Giorgio in Palazzo] la bella Casa de' Signori Marchesi Calderara, che ora stanno dandole compimento nella parte d'avanti, e che l'adornano di pregiatissime tele de' più lodati Maestri».¹⁶

A questa data erano già stati realizzati gli affreschi, poi perduti, di Sebastiano Ricci¹⁷ e quattro grandi dipinti su tela rappresentanti le *Storie di Bacco e Arianna* attribuiti al Legnanino.¹⁸ Questi ultimi erano in origine le fasce sottosoffitto di un salone del palazzo;¹⁹ oggi sono invece esposti nella sala lettura al primo piano della Biblioteca Civica di Saronno.²⁰ Dovrebbero risalire ai primi anni Quaranta del Settecento tre teleri con le *Storie di Diana* di Giacomo Ceruti, oggi divisi tra diverse collezioni private.²¹ In particolare la tela raffigurante *Diana e le ninfe sorprese da Atteone*, già in collezione Sorlini, oggi presso il Museo d'Arte Sorlini a Calvagese della Riviera (Brescia).²² Purtroppo questi dipinti sono stati per lo più ignorati dalle fonti e dalla letteratura antica e sono stati studiati solo dalla metà del secolo scorso.²³

Come si è già visto, la raccolta passa in seguito al generale Domenico Pino grazie al suo matrimonio con Vittoria Peluso, vedova del marchese Bartolomeo Calderara e ultima erede della famiglia.

Tra il 1812 e il 1813 l'incisore Gaetano Zancon (Bassano del Grappa, 1771 - Milano, 1816) fa stampare due volumi dedicati a illustrare le collezioni milanesi dei funzionari napoleonici, degli uomini di cultura e delle famiglie patrizie alleate. Tra le opere passate in rassegna ci sono anche alcuni quadri, più precisamente l'*Amor materno* di Carlo Cignani e *Pan e Siringa* di Pietro Liberi, della «Contessa Vittoria Calderara Pino».²⁴ Questa indicazione, definita da Morandotti «un curioso stratagemma»,²⁵ è un indizio del fatto che la proprietà della collezione rimane della vedova Calderara anche dopo il matrimonio con il generale.

Nel 1814 la maggior parte dei collezionisti di età napoleonica conserva nel nuovo clima politico posizioni sociali e politiche di rilievo, al punto che spesso le loro raccolte sono incrementate e finalmente descritte nelle guide.²⁶ Non è così per Domenico Pino, il quale rimane emarginato durante gli anni della Restaurazione, sebbene gli austriaci gli abbiano conferito una pensione e il grado onorifico di feldmaresciallo.

Inizia probabilmente in questo frangente il declino della collezione Calderara Pino, anche se ciò non si intuisce dalle diverse testimonianze offerte dalle guide,²⁷ le quali descrivono opere di Tiziano, Poussin, Sebastiano del Piombo, ma non le opere incise da Zancon.²⁸

Nel 1818 Pietro Anderloni (Brescia, 1785 - Galbiate, 1849) incide due stampe sciolte che celebrano due tra i quadri più famosi della galleria «della sig.^{ra} Contessa Pino», sempre citati dalle guide: un presunto Nicolas Poussin raffigurante *Mosè difende le figlie di Ietro* e un presunto Tiziano raffigurante *Cristo e l'adultera*.²⁹

Il declino della collezione è sancito definitivamente nel 1830 dalla dispersione all'asta voluta dagli eredi della contessa. Sulla «Gazzetta Privilegiata di Milano» del 7 agosto 1830 tra gli annunci si legge:

AVVISO D'ASTA

Il giorno di lunedì 16 del corrente di agosto avrà luogo la vendita in dettaglio de' quadri componenti la galleria già Calderara-Pino. L'asta amichevole si terrà nella stessa casa già Calderara-Pino, corsia di S. Giorgio n. 3337, ove si delibererà al maggior offerente a pronti contanti, se così parerà e piacerà. Milano, il primo agosto 1830.

L'edificio in corsia San Giorgio al Palazzo 3337 (poi via Torino 51), che almeno dal 1829 al 1857 risulta di proprietà della famiglia Besana,³⁰ nel 1870 passa ai Brambilla e nel 1943 è distrutto dai bombardamenti.³¹

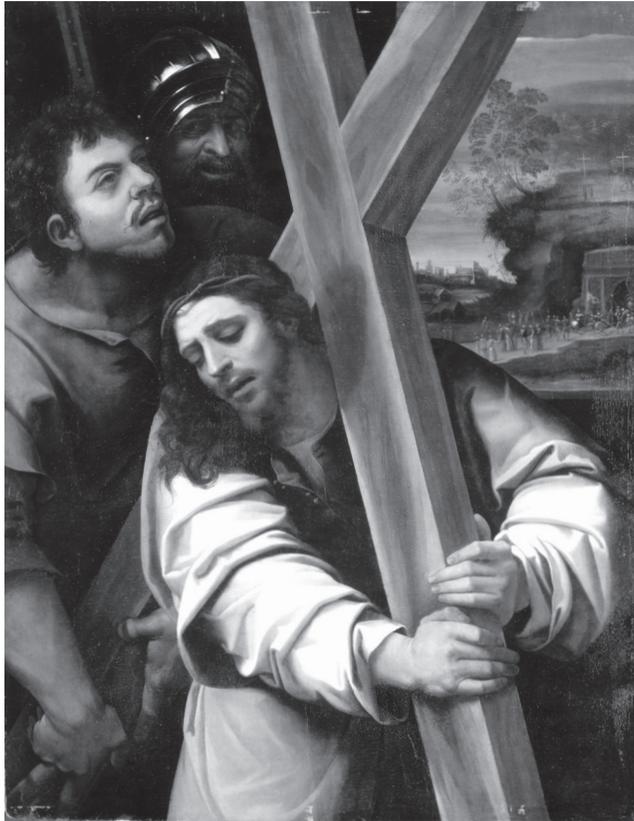
Il Cristo portacroce di «Sebastiano del Piombo»

Nell'opera *Drey Reisen nach Italien* del 1832, il conoscitore Carl Friedrich von Rumohr racconta la sua giovinezza e i suoi primi tre viaggi in Italia. Durante il terzo viaggio (1828-1829), alla ricerca di dipinti per i musei berlinesi, ha modo di visitare la collezione Pino. Vi trova alcuni quadri acquistabili, ma il suo interesse è soprattutto catturato da un *Cristo portacroce* attribuito a Sebastiano del Piombo, estremamente utile per completare la rassegna sulla pittura italiana del Cinquecento nei musei di Berlino:

Ho riferito al signor ambasciatore [prussiano presso la Santa Sede] Bunsen, già nell'eredità del generale Pino un quadro, mezzobusto, Cristo con la Croce e due soldati di Fra Sebastiano del Piombo, del periodo delle sue imitazioni delle forme artistiche più tarde di Raffaello. Si presume che questo bellissimo quadro si ripeta due volte in Spagna. Però qui si può parlare solo di replica. Alcuni quadri esposti bene (quattro dipinti bolognesi, un bel Cesare da Sesto) avrebbero senza dubbio migliorato e facilitato, se messi insieme, la vendita complessiva. In ogni caso, questo Gesù avrebbe almeno permesso di riempire una lacuna, percepita così dolorosa, della galleria berlinese, con un quadro di forma e maniera grandiosa. La richiesta dei mercanti era esagerata, cosa che in Italia non dovrebbe mai spaventare.³²

Questo interesse è confermato da tre lettere dei primi mesi del 1829 scritte a Milano e indirizzate all'ambasciatore Bunsen:

Nella collezione del buon generale Pino si trova un dipinto classico di Sebastiano del Piombo, Cristo portacroce, due soldati, un pezzo di ginocchio, più



2. Sebastiano del Piombo (copia antica), *Cristo portacroce*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

grandi del vero. È esemplare per forza, massa e modellato. Solo che si chiedono 1500 napoleoni. Per il presunto Tiziano, che tra l'altro è dubbio (L'adultera che ha inciso Anderloni) si chiedono 1000 napoleoni d'oro. Anche questo è troppo. Vale la pena di trattare soprattutto per il primo. A Berlino mancano dei Cinquecenteschi.³³

Qui a Milano nell'eredità del generale Pino.

a) Cristo che porta la croce con due soldati, figure a mezzo busto e un po' al di sopra della grandezza naturale, di Sebastiano del Piombo. Questo dipinto è condotto in modo grandioso, forse l'opera migliore dell'artista. La mano presenta dei ritocchi, che sembrano leggermente staccati. Nell'ombra delle vesti qualche danno. Per il resto ben conservato. Si chiedono 1500 napoleoni, vale 500 luigi d'oro.

b) un bel disegno per un ritratto di Leonardo da Vinci. Preparatorio per un dipinto. Ha delle macchie d'acqua ma nessun ritocco. Si chiedono 100 luigi d'oro. Se riuscissi ad includere due bei dipinti dell'età dei Carracci e anche un quadretto della scuola di Giulio Romano, lo comprerei subito.³⁴

Tra gli oggetti d'arte graziosi di cui mi avevano già accennato l'eredità del generale Pino è l'unica che onestamente si possa prendere in considerazione per un acquisto. Con l'eccezione di qualche buon dipinto di scuola bolognese, che forse potrebbe essere inserito nell'acquisto, l'Andata al Calvario di fra Sebastiano del Piombo mi sembra un'acquisizione plausibile. Questo dipinto rappresenta precisamente il Salvatore e due soldati solo fino alle ginocchia; inoltre soddisfa nel suo grandioso svolgimento delle forme e delle masse un motivo che Raffaello, al quale questo quadro sta molto vicino, ha cercato nelle sue ultime opere. A Berlino manca un campione di questa maniera. Gli eredi chiedono 1500 carolini d'oro. Temo che essi non scenderanno sotto i 1000 o gli 800, soprattutto perché la corte torinese ha avanzato un'ipotesi di acquisto.³⁵

Il catalogo di vendita del 1830 fornisce altre indicazioni utili all'identificazione, in quanto collega il quadro a un'invenzione di Michelangelo e a un'incisione di Paolo Toschi (Parma, 1788-1854): «n. 152. Cristo che porta la croce. Sebastiano del Piombo. Disegno di M. A. Buonarroti. Incis. del Cav. Toschi».

Nel Museo Glauco Lombardi di Parma (inv. 138) è conservato un disegno di Toschi a carboncino e biacca, realizzato in preparazione dell'incisione,³⁶ comprato da Glauco Lombardi dagli eredi Godi Toschi nel 1939 per 1800 lire.³⁷ Secondo la scheda presentata dal museo, l'opera riproduce l'*Andata di Cristo al Calvario* di Sebastiano del Piombo conservata al Museo del Prado,³⁸ ma Chiara Battezzati suppone che raffiguri invece il quadro della collezione Calderara Pino.³⁹ Sostiene inoltre che quest'ultimo potrebbe essere identificato col perduto «*Nostro Signore con croce in ispalla e due manigoldi, mezze figure al naturale*», già nella collezione di Guglielmo Lochis a Bergamo, ora disperso.⁴⁰

Confrontando il disegno di Toschi e la tela del Prado si possono notare alcune differenze stilistiche, soprattutto nella resa dei panneggi e nei volti del Cireneo e del soldato. Inizialmente si può pensare che ciò sia dovuto alla mano di Toschi. Eppure confrontando lo stesso disegno con la copia del *Cristo portacroce* conservata alla Gemäldegalerie di Dresda (fig. 2),⁴¹ le somiglianze tra le due opere sembrano significative.

Se davvero il disegno di Toschi ritrae il dipinto già nella collezione Calderara Pino, quest'ultimo potrebbe essere identificato con il *Cristo portacroce* di Dresda. La tavola (cm 123 × 96), ritenuta autografa da Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle, è declassata da Oskar Eisenmann e da Giovanni Morelli a una copia olandese.⁴² Presente sul mercato d'arte londinese, è nel

frattempo acquistata come originale dalla Gemäldegalerie di Dresda nel 1874 per 21.000 marchi. In precedenza era passata nelle mani del principe Napoleone⁴³ e ancora prima in quelle di un intenditore francese, «Mr. Reiset».⁴⁴

Tra il 1832 e il 1833 sono pubblicate alcune lettere postume del principe Pückler-Muskau riguardanti i suoi viaggi per tutta Europa. Nel quarto volume sono presenti anche le epistole inerenti al suo viaggio in Italia. In una lettera del settembre 1829 il principe menziona la sua visita alla Galleria Calderara Pino a Milano e spiega come il *Cristo portacroce* sia entrato a far parte della collezione:

Le troisième jour nous commençâmes par visiter deux galeries particulières. Dans la casa Calderara nous trouvâmes une belle collection de dessins dans le nombre desquels il y en avait deux de Leonardo [...]. Quant aux tableaux, le plus remarquable est un Christ portant sa croix, attribué à Sébastien del Piombo. Le général Pino apporta ce tableau d'Espagne où un couvent l'avait offert pour se racheter du pillage. C'est ce qui a donné lieu à quelques personnes de croire qu'il n'est point de l'école vénitienne mais qu'il est l'ouvrage d'un maître espagnol. La collection était à vendre, et les prix que l'on nous indiqua ne nous parurent pas exagérés pour une première demande. On ne voulait que cent louis pour chacun des dessins (cartons) de Leonardo [...] et deux mille louis pour le tableau de Sébastien del Piombo.⁴⁵

Giovanni Rosini nel 1855 pubblica un *Supplemento* alla sua *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, in cui compare anche la *Risposta ad un articolo del Cav. Samuele Iesi sul Cenacolo di Sant'Onofrio*. In un passo l'autore menziona proprio il *Cristo portacroce* della collezione Pino, aggiungendo dettagli preziosi per ricostruire la storia del dipinto dopo l'asta del 1830:

Non sono molti anni, che il Sig. Iesi offrì per la somma di 3000 scudi al Governo Toscano, come originale una copia del Cristo che porta la croce di Sebastiano del Piombo, trovata dal General Pino in un convento di Spagna. E la prova che fosse copia è di fatto. Il Quadro del General Pino era dipinto in tavola, e il Vasari, familiare di Michelangelo (che forse ne fece il disegno) lasciò scritto che l'Originale di Fra Sebastiano *era dipinto in pietra*. Se il Governo si fosse fidato alla perizia del Sig. Iesi, avrebbe gettato 3000 scudi nell'Arno!⁴⁶

In nota Rosini aggiunge che il quadro nel frattempo è stato venduto a Parigi:

Volle rispondere il Cav. Iesi a questo addebito, scrivendo, che fra il Direttore della Galleria e lui non eravi stato *trattato di vendita*, ma gli fu chiusa la bocca colla Lettera stessa del Direttore della Galleria Sig. Cav. Antonio Ramirez da Montalvo, in cui chiaramente si dice che il quadro non era «tale per molti

rispetti da invogliarlo di proporle l'acquisto al Governo». Infine il quadro fu mandato a Parigi, dove fu venduto per 5000 franchi, che se fosse stato l'originale di Fra Sebastiano appena sarebbero stati sufficienti 50 mila. La notizia di tal vendita trovasi nelle Belle Arti Illustrate, Parigi presso Crammer 1844 (pagg. 170, e 191). Al solito si stampò, per dargli credito, che Fra Sebastiano l'aveva offerto agli antichi della famiglia Calderara di Milano; mentre il Calderara lo possedeva com'erede del Gen. Pino, che lo trasse da un Convento di Spagna.⁴⁷

Come supplemento alla collana sono stampate alcune incisioni tra cui quella il «Porto di Croce» di Fra Sebastiano il cui disegno «è tolto dalla copia in legno, che il General Pino recò di Spagna».⁴⁸

Seguendo l'indicazione di Rosini, si scopre leggendo il numero del 1844 di «Les Beaux-Arts» che il *Portement de croix* di Sebastiano del Piombo della «famille Calderara, de Milan», è stato venduto da un non meglio identificato Dubois, mercante d'arte e «peintre-expert», al prezzo di 5001 franchi. Nel descrivere l'opera, l'autore dell'articolo ammira la resa psicologica del Cireneo:

Ces deux têtes [del soldato e del Cireneo] sont admirables de sentiment et d'expression, surtout celle de Simon, à notre avis. Sans que l'artiste ait altéré en rien le caractère de cette physionomie vulgaire et un peu brutale d'un paysan lourd et trapu, elle exprime si bien la double émotion de la contrainte qu'il subit et de la compassion qu'il éprouve, que d'elle seul semble émaner tout l'intérêt de cette phase attendrissante de la Passion.⁴⁹

Nel catalogo della vendita all'asta tenutasi il 7, l'8 e il 9 dicembre 1843, il dipinto è presentato come capolavoro originale di Fra Sebastiano fin dall'*Avant-propos*:⁵⁰

Ainsi la haute école d'Italie y a pour principale production, un Portement de croix, par Sébastien del Piombo, qui est, sans contredit, l'œuvre la plus importante qui ait paru depuis long-temps: ce tableau est justement célèbre dans l'Italie entière, où l'on sait qu'il est un hommage de la reconnaissance du grand peintre pour l'ancienne famille des Caldarara de Milan, ses protecteurs, qui l'ont conservé jusqu'à nos jours, et qu'en outre une tradition constante en attribue le dessin à Michel Ange Buonarotta, dessin large et puissant dont la science des raccourcis, l'expression des figures, le caractère éminemment religieux de la composition ne laisse aucun doute sur la participation à ce chef d'œuvre de ce grand maître.⁵¹

Nel catalogo dell'asta e nel periodico «Les Beaux-Arts» è ricordata anche l'incisione del «celebre graveur Toschi de Parme».⁵²

Meno tenero è l'autore dell'articolo apparso sul numero del 1843 de «Le Cabinet de l'Amateur e de l'Antiquaire». Nemo, così si firma, declassa l'opera venduta da Dubois a semplice copia di artista tedesco e rivela chi è lo sprovveduto acquirente che ha pagato a caro prezzo il dipinto:

Un tableau, d'un assez bel aspect, attribué à Sébastien del Piombo, et représentant un Portement de croix, a été vendu 5,001 francs; mis sur table à 5,000 francs, personne n'en voulait; il a été adjugé sur l'enchère de 1 franc, longtemps répétée et longtemps suspendue. C'est encore une grave erreur, et il est fâcheux de voir un amateur distingué comme M. Reizet, qui passe pour un fin connaisseur, se laisser prendre aux phrases grossières d'un catalogue intéressé. L'original de ce tableau, dont nous avons vu quelques duplicata dans les galeries d'Italie et de Paris, a été peint sur pierre, ainsi que le rapporte Vasari, dans sa Vie du Frate del Piombo, pour le patriarche d'Aquilée; c'était une nouvelle manière de peindre particulière à ce célèbre artiste, qui avait le travail lent et pénible, et qui croyait ainsi mettre ses œuvres à l'abri des outrages du temps. Il fait partie maintenant du musée de Madrid. La sécheresse de certains détails nous ferait croire que le tableau dont il est ici question, et qui n'est qu'une copie, est l'ouvrage d'un artiste allemand. D'ailleurs des repeints assez nombreux, qui ont détruit l'harmonie, interverti les plans et alourdi certaines parties, ont fait disparaître une partie de l'effet primitif. Les amateurs qui achètent les tableaux des grands maîtres ne sauraient trop y faire attention; il est certaines choses que les gens du monde ne peuvent savoir: tout n'est pas fantaisie dans les choses d'art, et il y a bien quelques principes certains qu'on ne saurait négliger sans de graves inconvénients. Donner 5,001 francs pour une copie allemande d'un tableau italien, c'est un peu cher.⁵³

Il cerchio si chiude: questo «Monsieur Reizet» è lo stesso intenditore francese «Mr. Reiset» primo proprietario del *Cristo portacroce* conservato a Dresda. Si può dunque ragionevolmente credere che il quadro su tavola del generale Pino si trovi oggi nella Gemäldegalerie di Dresda.

Il Mosè difende le figlie di Ietro di «Poussin»

Le guide pubblicate dopo il 1815 ricordano assieme all'*Adultera* di Tiziano anche un dipinto di Poussin raffigurante l'episodio dell'Esodo *Mosè difende le figlie di Ietro*, riprodotto nella già menzionata incisione di Pietro Anderloni del 1818 (la Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" ne conserva un esemplare: inv. Art 19-19).⁵⁴ Il catalogo del 1830 ricorda l'incisione di Anderloni tratta dal grande quadro: «n. 339. Mosè che difende le figlie del Sac. Haran. Poussin. 49 × 72 [once di Milano]. Inc. d'Anderl.».



3. Pittore francese del XVII secolo (già attribuito a Nicolas Poussin), *Mosè difende le figlie di Ietro*, Milano, Galleria d'Arte Moderna

Jacques Thuillier nel 1974 ritiene il dipinto disperso e rifiuta categoricamente l'attribuzione a Poussin, basandosi sull'osservazione della stampa.⁵⁵

Grazie alla segnalazione di Alessandro Oldani, ho potuto appurare che invece il quadro, di buona qualità, è conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano (inv. GAM 8372; fig. 3), attualmente esposto in posizione defilata in un corridoio al piano terreno, sopra gli armadietti del guardaroba. Sono state decisive per l'identificazione le misure, segnalate dal catalogo, e soprattutto l'incisione di Anderloni, che lo riproduce in maniera eccezionalmente fedele. Il quadro è stato pubblicato solo nel volumetto della *Guida al percorso espositivo* della Galleria d'Arte Moderna del luglio 2008.⁵⁶ Rinvenuto per caso in un cascinale fuori Milano, nel 1980 è venduto dai proprietari alle Civiche Raccolte d'Arte ed è destinato alla Galleria d'Arte Moderna, poiché è creduto un dipinto neoclassico di Antoine Jean Gros (morto a Parigi nel 1836).

Dal 1980 al 1984 l'opera si trova in Palazzo Reale, dove viene restaurata da Pinin Brambilla Barcilon. Dal 1984 al 1995 è trasferita nel magazzino della Villa Reale di via Palestro, dove nel 1993 è nuovamente restaurata da Claudio Fociani. Dal 1995 al 2008 il dipinto viene collocato al terzo piano del Palazzo di Giustizia, in via Freguglia 1, nella sala riunioni della Procura Generale, dopo essere stato posizionato provvisoriamente nell'ufficio del Procuratore Generale.

Dal 2008 al 2011 la grande tela è finalmente esposta al piano terreno della Villa Reale di via Palestro, sempre con l'attribuzione a Gros.

Nel riallestimento del museo voluto da Paola Zatti, curatore Responsabile della Galleria d'Arte Moderna, il quadro è stato attribuito a un pittore anonimo di ambito francese del XVII secolo e dunque rimosso dal percorso espositivo.

L'articolo rende noti i risultati della mia tesi di laurea triennale in Scienze dei beni culturali, discussa con Giovanni Agosti che desidero ringraziare (P. Rota, *Ricerche sulla collezione Calderara Pino*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2014-2015). Un grazie di cuore va anche a Benedetta Brison, Ilaria De Palma, Federica Nurchis, Alessandro Oldani. La tesi ricostruisce la fisionomia della collezione Calderara Pino nell'ultima fase della sua esistenza, cioè nei primi decenni dell'Ottocento, a partire dal catalogo di vendita all'asta avvenuta nel 1830. In questa occasione si è preferito soffermarsi sulla fortuna della collezione e presentare due opere della raccolta, ritenute a lungo disperse, identificate grazie alla documentazione fornita dalle incisioni e dalla stampa periodica del periodo.

1 Per la biografia di Domenico Pino: A. Arisi Rota, *Domenico Pino. Il mestiere delle armi e le insidie della pace*, in *Armi e nazione. Dalla Repubblica Cisalpina al Regno d'Italia (1797-1814)*, a cura di M. Canella, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 171-193; P. Rota, *Ricerche sulla collezione Calderara Pino*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2014-2015 (relatore G. Agosti), pp. 5-32; A. De Francesco, s.v. *Pino, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 756-758.

2 L'imponente tela di Giovanni Battista Bosio raffigurante *l'Ingresso trionfale in Milano (28 febbraio 1808) del generale Domenico Pino da Porta Romana* è terminata a Restaurazione avvenuta (1808-1815) e rimarrà una bella e ingombrante testimonianza del gusto di Pino per l'autocelebrazione; oggi appartiene alla collezione Sioli Legnani di Bussero. Le quattro tempere su seta commissionate a Giuseppe Migliara nel 1818 sono invece esposte nella seconda sala del Museo del Risorgimento di Milano, segnalate come deposito della Pinacoteca Palazzo Morando Costume Moda Immagine. Raffigurano *Il generale Pino arringa il popolo in rivolta dal balcone di casa Soresi in piazza Filodrammatici; Piazza San Fedele durante l'assalto al palazzo del ministro Prina; Il generale Pino arringa il popolo in rivolta in piazza Mercanti; La guardia civica disperde i rivoltosi in Piazza Duomo*. Si veda: E. Sioli Legnani, *Ingresso trionfale in Milano (28 febbraio 1808) del Generale Domenico Pino da Porta Romana. Quadro storico del pittore Bosio*, in *Milano napoleonica*, Milano, Edizioni Amici del Museo del Risorgimento, 1950, pp. 179-203; Rota, *Ricerche*, pp. 33-48.

3 Per il dipinto dello Spagnoletto: nota 14. Per la copia di Sebastiano del Piombo: *infra*.

4 A. Morandotti, *Magnasco a Milano: la realtà della città e il panorama del collezionismo privato fra 'vecchia' e 'nuova' nobiltà* [1996], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, pp. 23-50.

5 *Catalogo della Galleria già Calderara Pino la cui vendita in dettaglio comincerà li 16 agosto 1830*, Milano, coi tipi G.B. Bianchi e C., 1830. L'esemplare indicato da Morandotti è conservato nella Biblioteca Ambrosiana con la seguente segnatura: S.M. ** VII.5, inserto 7 (Morandotti, *Magnasco a Milano*, p. 45, nota 53).

6 Il testo del già menzionato *Catalogo della Galleria già Calderara Pino* del 1830 è riportato in appendice da Rota, *Ricerche*, pp. 86-102.

7 Morandotti, *Magnasco a Milano*, p. 28.

8 *Ibi*, p. 36, nota 27.

9 M. Dell'Omo, *Stefano Maria Legnani, il Legnanino*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 1998, p. 207; F. Frangi, in *Pittura a Milano. Dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1999, p. 313.

10 Milano, Archivio di Stato, Notarile, Buzzi Cosimo Girolamo, f. 34964; Dell'Omo, *Stefano Maria Legnani*, p. 207.

11 Morandotti, *Magnasco a Milano*, p. 36, nota 27.

- 12 *Ibi*, p. 45, nota 53.
- 13 C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in «Concorso. Arti e lettere», III, 2009, p. 68, nota 53.
- 14 A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino, Vincenzo Bona, 1899, pp. 97-98; N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino, ILTE, 1971, p. 62; Rota, *Ricerche*, pp. 74-75.
- 15 G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, XIX, München, Verlag von E.A. Fleischmann, 1849, p. 544; V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano, Rocco Carabba, 2001, p. 125; Rota, *Ricerche*, pp. 72-74.
- 16 S. Latuada, *Descrizione di Milano*, III, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737, p. 127.
- 17 «Il Marchese Calderara fra gli altri gli addressò l'incumbenza di dipignergli alcune Opere a fresco, le quali compiute che furono, dal sentimento e giudizio degli Intendenti riportarono giustamente lode ed applauso» (*Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani e de'quadri dipinti da Sebastiano Ricci posseduti dal Signor Giuseppe Smith*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1749, p. 72). Si veda anche: F. Frangi, in *Pittura a Milano*, pp. 313-314; Morandotti, *Magnasco a Milano*, p. 45, nota 53.
- 18 S. Coppa, in *Milano ritrovata. Lasse via Torino*, catalogo della mostra, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Il vaglio cultura arte, 1986, pp. 231-233, n. 1.20.
- 19 «Sono ancora ben visibili lungo i bordi superiori dei teloni i segni di attacco dei travi del soffitto ligneo della sala» (*Ibi*, p. 232).
- 20 Le tele, spostate prima dei bombardamenti del 1943, passano sul mercato antiquario milanese il 20 maggio 1982 e sono acquistate nel 1987 dal Comune di Saronno: *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, Milano, Finarte, 1982, p. 129, nn. 125-128; S. Coppa, in *Milano ritrovata*, p. 232; Dell'Omo, *Stefano Maria Legnani*, p. 207; S. Coppa, in *Pittura a Milano*, p. 292.
- 21 I teleri sono segnalati per la prima volta da G.C. Bascapè, *I palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Milano, Ulrico Hoepli, 1945, p. 108. Solo anni dopo il ciclo diviene oggetto di un'analisi specifica da parte di A. Morassi, *Un capolavoro sconosciuto di Giacomo Ceruti 'veneto'*, in «Arterama», IV, 3, 1972, pp. 3-8; in questa occasione è pubblicato solo il *Trionfo di Diana cacciatrice*. Dieci anni più tardi viene pubblicata anche la tela *Diana e le ninfe sorprese da Atteone* da parte di M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, Credito bergamasco, 1982, p. 458, nn. 163-164. Ad oggi rimane inedito il telerò raffigurante *Diana e Endimione*.
- 22 Il 28 maggio 2008 la tela *Diana e le ninfe sorprese da Atteone*, valutata tra i 200 e i 300.000 euro, è battuta all'asta da Christie's Milano ed è acquistata per 990.050 euro dalla Fondazione Sorlini di Brescia (A. Fiz, *Old Masters in brusca frenata*, in «Milano Finanza», 7 giugno 2008, pp. 90-91).
- 23 Rota, *Ricerche*, pp. 76-79.
- 24 G. Zancon, *Galleria inedita raccolta da privati gabinetti milanesi ed incisa in rame da Gaetano Zancon*, Milano, da Francesco Fisi e C., 1812, tav. XIX; G.P. Carpani, G. Zancon, *Raccolta delle migliori dipinture che si conservano nelle private gallerie milanesi disegnate ed incise da Gaetano Zanconi, brevemente descritte da Gio. Palamede Carpani e pubblicate da Carlo Aliprandi*, Milano, dalla Tipografia de' Classici Italiani, tav. VI; A. Morandotti, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione* [1996], in *Il collezionismo in Lombardia*, p. 85. *L'Amor materno* di Carlo Cignani è oggi conservato nella Galleria Sabauda di Torino (inv. 525), non esposto al pubblico, mentre il dipinto *Pan e Siringa* di Pietro Liberi è disperso: Rota, *Ricerche*, pp. 68-71.
- 25 Morandotti, *Le stampe*, pp. 109-110, nota 49.
- 26 *Ibi*, pp. 113-114, nota 55.

27 L. Bossi, *Guida di Milano o sia Descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1818, pp. 292-293: «presso S. Giorgio al Palazzo, veggonsi le case di alcune illustri famiglie, e tra l'altre la casa Calderari, nella quale pure ammiransi vari quadri di celebri autori, e tra questi uno del *Pussino*, rappresentante Mosè al pozzo di Madian, altro del *Tiziano*, rappresentante Cristo col'Adultera, l'uno e l'altro recentemente intagliati in rame dal valente sig. *Anderloni*, altro di *Sebastiano dal Piombo*, diversi Fiamminghi, ecc»; G.B. Carta, *Nouvelle description de la ville de Milan*, Milano, chez Jean Pierre Giegler, 1819, pp. 103-106: «29. PALAIS STAMPA SONCINO, et CALDERARA PINO | Le palais *Stampa Soncino*, qui est surmonté d'une haute tour, et celui *Calderara Pino* ne présentent rien de remarquable rapport à l'architecture. Mais l'intérieur renferme des beautés d'un autre genre, qui les rendent dignes de l'attention de l'étranger [...]. Dans l'hôtel *Calderara Pino* on admire un tableau du grand *Titien* qui représente Moïse au puits de Madian; un autre de *Nicolas Poussin* représentant le Christe avec la Femme adultère [...]. On voit aussi dans cette galerie des peintures de *Sébastien del Piombo* vénétien, ou du *Fra Sebastiano* [...]. On admire encore dans cette galerie plusieurs ouvrages flamands, et d'autres peintres très-distingués»; e in nota aggiunge: «Ces deux tableaux ont été gravés depuis peu par l'excellent artiste *Anderloni*»; G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle Belle Arti*, Milano, co' tipi di Francesco Sonzogno, 1827, p. 124: «Sulla corsia è a fianco alla chiesa [di San Giorgio in Palazzo, in Porta Ticinese] la casa Calderara dove mostrasi una galleria di rari dipinti di *Tiziano*, *Fra Sebastiano*, *Caracci* [sic], *Poussin*, ecc.»; M. Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828; ou l'indicateur italien*, Paris, chez le Normant, 1831, p. 185: «La plus belle collection particulière de tableaux à Milan, celle du général Pino, était encore à vendre en 1828: on y remarquait un grand Titien, *Moïse défendant les filles de Jetro*; une *Femme adultère*, du Poussin; *S. Joseph et un enfant*, du Guide; et un admirable *Christ portant la croix*, de Sébastien del Piombo». Nelle guide francesi gli autori invertono i soggetti delle opere di Tiziano e di Poussin.

28 Morandotti, *Le stampe*, pp. 113-114, nota 55.

29 *Ibidem*. Il quadro raffigurante *Cristo e l'adultera* risulta attualmente disperso. Morandotti ritiene che il dipinto fosse inizialmente nella raccolta di Stefano Mainoni, dove è documentato da un'incisione di G. Zancon, *Galleria*, tav. XVIII, ma è chiaro che l'incisione di Zancon e quella di Anderloni sono tratte da due opere diverse: Rota, *Ricerche*, pp. 65-66.

30 Milano, Archivio Storico Civico, fondo Ornato Fabbriche, anno 1829, pratica 50/2; anno 1857, pratiche 66/1 e 75/2.

31 Delf'omo, *Stefano Maria Legnani*, p. 207; F. Frangi, in *Pittura a Milano*, p. 313.

32 C.F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig, Brockhaus, 1832, pp. 270-277; tradotto per la prima volta in italiano da C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr*, p. 34.

33 Lettera di Rumohr da Milano del 19 gennaio 1829, pubblicata in F. Stock, *Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», VII, 46, 1925 (Beiheft), p. 38; tradotta per la prima volta in italiano in Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr*, p. 65, nota 52.

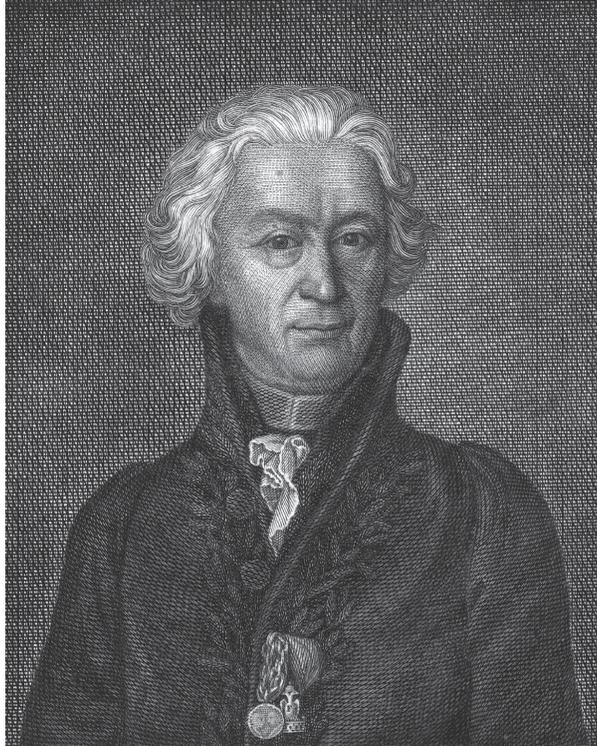
34 Lettera di Rumohr da Milano del 6 febbraio 1829, pubblicata in Stock, *Rumohrs Briefe*, p. 44; tradotta per la prima volta in italiano in Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr*, p. 65, nota 52.

35 Lettera di Rumohr da Milano del 16 marzo 1829, pubblicata in Stock, *Rumohrs Briefe*, pp. 52-53; tradotta per la prima volta in italiano in Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr*, p. 65, nota 52.

36 Nel suo epistolario Toschi scrive a Buchanan che ha disegnato il soggetto e che l'incisione sarà realizzata dagli allievi (Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr*, p. 66, nota 52).

37 G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma, Banca Emiliana, 1991, p. XLIII.

- 38 M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 117, n. 76.
- 39 Battezzati, *Carl Friedrich von Rumobr*, p. 66, nota 52.
- 40 «Dipinto in tavola, altezza metri 0,55, larghezza metri 0,78. *Ubicazione sconosciuta*» (G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo, Lubrina Editore, 2007, p. 101, n. 30).
- 41 Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, p. 117, n. 76a.
- 42 O. Eisenmann, *Die neuesten Erwerbungen der Dresdener Galerie*, in «Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe», XVI, 1881, p. 653; I. Lermolieff (G. Morelli), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, A. K. Brockhaus, 1890, pp. 331-332; M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, p. 177, n. 76.
- 43 Napoleone Giuseppe Carlo Paolo Bonaparte, detto Gerolamo (Trieste, 1822-Roma, 1891), principe di Vestfalia, cugino dell'imperatore Luigi-Napoleone (Napoleone III).
- 44 K. Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden, Druck Von Wilhelm Hoffmann, 1887, pp. 62-63. Con ogni probabilità si tratta di Frédéric Reiset (Oissel, 1815-Parigi, 1891), collezionista e storico dell'arte. Nel 1850 è nominato conservatore del gabinetto dei disegni (in seguito anche delle stampe e dei dipinti) del Louvre. Dal 1874 al 1879 è il direttore generale dei musei nazionali francesi: si veda il necrologio pubblicato su «La Chronique des Arts et de la Curiosité» del 7 marzo 1891, supplemento della «Gazette des Beaux-Arts».
- 45 H.L.H. Pückler-Muskau, *Mémoires et voyages du prince Puckler Muskau: lettres posthumes sur l'Angleterre, l'Irlande, la France, la Hollande, l'Allemagne et l'Italie*, IV, Paris, H. Fournier jeune, 1833, n. LVII.
- 46 G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. Supplemento al tomo settimo*, Pisa, Niccolò Capurro, 1855, p. 78. L'opera è stata generalmente identificata con il *Cristo portacroce* dipinto su ardesia conservato nel Szépművészeti Museum di Budapest (inv. 77.1).
- 47 *Ibi*, p. 80, nota 17.
- 48 *Ibi*, p. 85, tav. CCXLIV.
- 49 *Exposition de la Galerie de M. Dubois*, in «Les Beaux-Arts. Illustration des Arts et de la Littérature», 12, 1844, p. 170.
- 50 «34 – *Le Christ portant sa croix*. B[ois], haut. 1 m. 20 c., larg. 98 c.» (*Catalogue d'une belle collection de tableaux anciens ... composant la galerie de M. Dubois*, Paris, Imprimerie et Litographie de Maulde et Renou, 1843, pp. 18-19).
- 51 *Catalogue*, Avant-propos.
- 52 *Catalogue*, p. 19; *Exposition*, p. 171.
- 53 Nemo, *Ventes publiques*, in «Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire», 12, 1843, pp. 382-383.
- 54 Vedi nota 27.
- 55 J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 118, n. R14; Morandotti, *Le stampe*, p. 114, nota 55.
- 56 *Galleria d'Arte Moderna di Milano. Guida al percorso espositivo*, Bresso, Maingraf, 2008, p. 19. Le informazioni seguenti sono tratte dalla scheda del catalogo informatico Galleria d'Arte Moderna, gentilmente fornitami dallo stesso Oldani.



1. Girolamo Geniani, *Ritratto di Carlo Amoretti*, 1816, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

Giovanni Truglia

Carlo Amoretti e alcune collezioni dell'Italia settentrionale

Difficile definire l'ecclettica personalità di Carlo Amoretti, erudito, poligrafo e naturalista, nato ad Oneglia nel 1741 e morto a Milano nel 1816 (fig. 1).¹

A lungo poco frequentata dagli studi, la figura di Amoretti non è mai stata approfondita nella sua interezza; il più delle volte l'eccessiva eterogeneità dei suoi interessi non ha permesso una visione globale delle sue ricerche, documentate dai numerosi manoscritti conservati all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano.² Solamente negli ultimi anni si è assistito ad una sua parziale riscoperta: da un lato in relazione alle vicende editoriali della prima traduzione italiana della *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi* di Johann Joachim Winckelmann compiuta dall'erudito onegliese nel 1779, a distanza di quindici anni dall'originale (1764);³ dall'altro per le indagini condotte intorno alla *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, una raccolta di scritti, prevalentemente scientifici, pubblicata da Amoretti tra il 1775 e il 1807.⁴

Figlio di Vittoria Aicardi e Bernardo, agiato commerciante e già capitano della milizia urbana, Carlo Amoretti compie i primi studi presso le scuole dei padri Scolopi di Oneglia; nel 1756 entra a far parte dell'ordine regolare di Sant'Agostino, proseguendo la sua formazione a Pavia e poi ancora a Parma, nel convento degli Eremitani, dove si trasferisce fra il 1761 e il 1762. Qui è tra i primi sostenitori dell'attività riformatrice di Léon Guillaume Du Tillot (1711-1774) e stringe un forte legame con Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), archeologo piemontese e responsabile della Biblioteca Palatina, che ben presto lo avvia alla carriera accademica. Diviene vice preside delle scuole di Borgo San Donnino e in seguito professore di Diritto Canonico all'Università di Parma, fin quando nel 1769 scioglie i voti per dedicarsi interamente all'insegnamento.⁵ Dopo la caduta di Du Tillot e il licenziamento di buona parte dei professori universitari, nel 1772 Amoretti è costretto a lasciare Parma e a trasferirsi a Milano, dove cede alle lusinghe del marchese Ferdinando Cusani (1737-1815) che gli affida l'istruzione del primogenito Pompeo: proprio nella villa Cusani di Desio, oggi villa Tittoni Traversi, l'erudito dimorerà per il resto della sua vita. Nella città meneghina l'ormai ex abate si distingue come traduttore – non comune è la sua conoscenza dell'inglese e del tedesco – e come pubblicista, collaborando tra il 1772 e il 1776 alla redazione della «Gazzetta letteraria»; poco dopo, nel 1775, dà avvio all'esperienza della *Scelta di opuscoli interessanti* con

l'amico Francesco Soave (1743-1806), conosciuto a Parma qualche anno prima. Collabora assiduamente con il governo austriaco che gli affida la traduzione della *Geschichte* di Winckelmann e grazie al quale nel 1781 diviene segretario della Società Patriottica di Milano, istituzione nata nel 1776 su volere di Maria Teresa d'Austria per favorire «l'avanzamento dell'agricoltura, delle arti e delle manifatture» lombarde.⁶ Oltre a redigere in tre volumi gli *Atti della Società Patriottica*, Amoretti in qualità di segretario si dedica soprattutto a ricerche scientifiche ed agronomiche, traducendo nel 1784 gli *Elementa rei rusticae* dell'ungherese Ludwig Mitterpacher (1734-1814) e pubblicando testi originali sull'*Educazione delle api per la Lombardia* (1788) o sulla *Coltivazione della Canapa in Lombardia* (1790). Negli stessi anni, grazie anche al prestigioso ruolo nella Società, Amoretti entra in contatto con le principali personalità scientifiche e culturali dell'epoca, intensificando i suoi viaggi e verificando di persona i risultati degli esperimenti compiuti sul suolo lombardo dai suoi contemporanei. Dagli appunti di queste escursioni trae origine nel 1794 il *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*, una guida pratica e puntuale che intende accompagnare il «viaggiatore curioso», il «naturalista» e l'«amante delle belle arti» a «contemprar la Natura nel risultato de' lavori de' secoli combinati all'industria degli uomini»: ⁷ si fondono qui informazioni geografiche, mineralogiche, agronomiche e storico-antiquarie che Amoretti apprende da informatori e fonti letterarie locali, verso cui l'autore denuncia il proprio debito nella prefazione dell'opera.⁸ Nel 1796, con l'avvento dei francesi a Milano, Amoretti perde l'incarico di segretario a seguito della soppressione della Società Patriottica e l'anno successivo accetta il ruolo di dottore della Biblioteca Ambrosiana. Si dedica così allo studio dei codici di Leonardo da Vinci oltre che a quello di alcuni manoscritti rimasti fino a quel momento inediti: tra questi il *Primo viaggio intorno al globo terracqueo* del vicentino Antonio Pigafetta, edito nel 1800, e il *Viaggio dal Mar Atlantico al Pacifico per la via del Nord-Ovest* di Lorenzo Ferrer Maldonado, tradotto dallo spagnolo nel 1811.⁹ L'erudito non aveva particolarmente gradito l'operato del governo francese, tanto che nelle lettere autografe non risparmia critiche caustiche alle truppe d'oltralpe, condannando in particolar modo le requisizioni di opere d'arte sul suolo italiano. Nonostante ciò, anche in questi anni non manca di ricoprire importanti incarichi pubblici: nel 1803 è nominato membro dell'Istituto Nazionale (l'attuale Istituto Lombardo) e nel 1808 entra a far parte della Commissione delle miniere e dei boschi, per la quale scrive diversi contributi sui combustibili fossili¹⁰ e mette a punto una *Legge sui boschi*, il cui progetto si trova ancora tra le carte del fondo.¹¹

Amoretti trascorre buona parte della sua vita in viaggio: alcune volte al seguito di Ferdinando Cusani, altre di Marsilio Landriani (1751-1815), altre ancora

intento a svolgere indagini di tipo agrario e mineralogico su commissione della Società Patriottica o del Consiglio delle miniere. Di questi viaggi ha lasciato memoria in dieci quaderni, oggi all'Istituto Lombardo, scritti tra il 1785 e il 1815 e conservati a loro volta in due faldoni che prendono il nome di *I miei viaggi*, per un totale di oltre duemila pagine quasi del tutto inedite.¹²

Difficile tracciare una linea generale sulla natura di questi diari che assumono il più delle volte un tono epistolare, caratterizzato da una scrittura rapida e immediata. Sono racconti vivaci che non sempre brillano per originalità, per quanto in grado di rivelare l'acuta intelligenza dell'autore: si trovano descrizioni della consistenza geologica dei monti e racconti pittoreschi sugli usi e costumi delle comunità locali; resoconti delle visite ai principali musei di scienze e storia naturali e segnalazioni di antichità romane e medievali.¹³ Amoretti è un uomo del Settecento che porta con sé il bagaglio dell'età illuminista e positiva, ma allo stesso tempo appare profondamente distante da altri più celebri viaggiatori a lui coevi, quali Francesco Algarotti o Giacomo Casanova: calzante in questo senso è la definizione di Sereno Musitelli, autore della prima monografia moderna sull'erudito, che vede in lui un «viaggiatore di tono minore», per così dire «casalingo».¹⁴ I suoi sono infatti viaggi brevi, non più lunghi di un mese e compiuti tra maggio e ottobre. Le mete sono prevalentemente italiane e concentrate nelle regioni del Nord: Amoretti indaga approfonditamente la Lombardia e con assiduità la Liguria e il Veneto, ma ritorna più volte anche in Italia centrale; di grande rilevanza è il soggiorno a Napoli e Roma del 1801-1802, in cui ha l'occasione di visitare anche diverse città della Toscana, delle Marche e dell'Umbria. Poche sono invece le destinazioni straniere e, senza contare la Savoia e il Mendrisiotto, il viaggio più impegnativo in termini di fatica è senz'altro quello in Austria con destinazione Vienna; da qui avrebbe voluto raggiungere l'Ungheria ma, non riuscendo ad ottenere in tempo i passaporti per sé e il suo domestico, decide di tornare a Milano.

Non sempre queste lettere, in buona parte fittizie, nascono per un preciso destinatario, come dichiara lo stesso Amoretti al principio di un viaggio in Veneto del 1790:

Quando nulla si ha di meglio a fare conviene scrivere. A chi? Non lo so ancora. Quando la lettera sarà scritta vedrò a chè sia per fare maggior piacere. Per iscrivere non mi manca argomento. Sono ormai alla meta del mio viaggio, e m'avvicino al mare e scorsero ormai quindici giorni, dacchè abbandonai Milano.¹⁵

In altri casi è chiaro invece a chi si stia rivolgendo: all'amico Alberto Fortis, alla marchesa Beatrice Cusani (1774-1840) o, con più frequenza, a una «Madame» non identificata con certezza ma da riconoscere con buona probabilità in



2. Giuseppe Franchi, *Lapide commemorativa per Maria Pellegrina Amoretti*, 1787-1788, Imperia, Liceo Carlo Amoretti

Maria Porta, di cui poco o nulla si sa, se non che fosse residente a Milano, in Contrada del Monte 1277, come si apprende da alcuni fogli conservatisi fortuitamente tra le pagine dei taccuini.¹⁶ Si capisce come Amoretti abbia la necessità di scrivere e quasi quotidianamente si impegni a redigere un resoconto degli avvenimenti più importanti della giornata. Quelli conservati all'Istituto

Lombardo sono quaderni ordinati, scritti con una buona calligrafia e pochi ripensamenti; non sono con buona probabilità i fogli su cui l'erudito prendeva direttamente appunti nel corso dei suoi viaggi, ma sono pagine meditate, sottoposte a una seconda lettura.¹⁷

A dichiarare le ragioni del suo costante peregrinare è lo stesso Amoretti che si trova più volte a giustificare le proprie veloci e non sempre puntuali annotazioni di dati storico-artistici, affermando che «poiché io più delle arti utili curavami, che delle arti belle, cercai notizie sulle manifatture».¹⁸ Va infatti alla ricerca delle nuove realtà industriali del Paese, attratto dai macchinari più moderni che immaginava di portare con sé per perfezionare quelli delle botteghe brianzole; oppure fa visita ad alcuni dei suoi corrispondenti con cui intesse lunghe discussioni in qualità di «dotto naturalista», panni nei quali, anche a suo dire, si sente maggiormente a suo agio. La predilezione per aspetti tecnico-scientifici non deve però far desistere dall'indagare anche altri interessi dell'erudito.

Se più volte infatti si è approfondita la sua attività di traduttore, poligrafo e agronomo, mai si è tentato di prendere in considerazione Amoretti quale antiquario e «amante delle belle arti». Anche ad una lettura veloce di queste pagine si comprende che l'erudito non è affatto estraneo all'ambiente artistico del suo tempo: frequenta con assiduità Giuseppe Bossi (1777-1815), incontra Giuseppe Piermarini (1734-1808) in un'osteria di Foligno e fa visita a Seroux d'Agincourt (1730-1814) durante il suo soggiorno romano del 1802. Gli studi inoltre in rare occasioni ricordano la *Guide des étrangers dans Milan avec une carte topographique*, la guida di Milano che l'erudito scrive nel 1778, dieci anni prima rispetto a quella ben più nota di Carlo Bianconi, a cui fece seguito nel 1805 una nuova edizione aggiornata e ampliata in due volumi, la *Guide de l'étranger dans la ville de Milan et dans le Milanois*. Vale la pena ricordare che nel 1807 è offerta ad Amoretti anche la nomina a membro dell'Accademia Italiana per la classe di Belle Arti, anziché per quella di Scienze, incarico che è l'erudito stesso a rifiutare non sentendosene all'altezza.¹⁹ Alla luce di ciò non sorprende che Amoretti si trovi a descrivere architetture antiche scoperte solo da pochi decenni, prenda nota di pregiate edizioni manoscritte consultate in diverse biblioteche d'Europa, ammiri antichi esemplari vascolari e faccia visita ad alcune delle più moderne fabbriche di porcellana, come quella di Ginori a Doccia, vicino a Sesto Fiorentino. Le informazioni riportate dall'erudito onegliese possono rivelarsi utili anche per comprendere la situazione artistica italiana in un periodo molto complesso come quello a cavallo tra XVIII e XIX secolo, diviso tra le ingerenze straniere e le soppressioni ecclesiastiche. Le descrizioni sono per lo più autoptiche e assumono particolare rilevanza le menzioni di alcune opere oggi non più rintracciabili o di cui non è del tutto chiara l'identificazio-

ne. Preziose sono poi le visite ad alcune collezioni private, su cui si tenterà di fare luce nelle pagine successive, prestando particolare attenzione a quelle dell'Italia settentrionale.

Si è immaginato così di tracciare un itinerario che dalla Liguria conduca al Veneto, passando per il Piemonte e la Lombardia, alla ricerca delle raccolte d'arte che Amoretti ha modo di visitare e conoscere: nella maggior parte dei casi sono passate in rassegna molto fuggacemente, senza particolari specifiche, il che richiederebbe un approfondimento che non è possibile esaurire in questa sede.

Una delle mete più frequenti di Amoretti è sicuramente la Liguria ed in particolar modo Oneglia, sua città natale, dove fa visita ad amici e parenti e dove ritorna più volte a commemorare la cugina Maria Pellegrina Amoretti (1756-1787), per la quale lo stesso erudito nel 1787, dopo la prematura scomparsa della giovane, aveva commissionato allo scultore Giuseppe Franchi una lapide in marmo di Carrara, posta poi nella chiesa di Sant'Agostino (fig. 2).²⁰ Nel luglio del 1809 l'abate è a Pegli, poco fuori Genova, ospite di Clelia Durazzo (1760-1837), moglie di Giuseppe Grimaldi (1763-1816) e nipote del botanico Ippolito (1752-1818); è l'occasione per esaminare la villa e approfondire i suoi studi su Leonardo:

A Pegli fui cortesissimamente accolto dalla sig. Clelia, e da suo marito. Venne poscia per quarto il medico, che parvemi assai colta persona. Dopo d'aver parlato di botanica, occupazione unica della Dama, il sig. Giuseppe marito disse mi che dal loro giardino (che comprende un intero monte) esce quella sabbia semigna che ora è ricercata da mineralogi sotto nome di menacanite; e che essa pur nasce dalla scomposizione di certi sassi del monte stesso. [...] Dopo il pranzo vidi in quella casa de' buoni quadri: uno assai grande di Brughel, riconoscibile dalla vivezza del colore e dalla minutezza del lavoro; ed un ritratto in mezza figura di grandezza naturale, che il sig. Grimaldi sapea, per antiche memorie di famiglia, essere il ritratto della moglie di Lodovico il Moro fatto da Lionardo. Io gli dissi che lo credea ben lavoro vinciano, non però ritratto di Beatrice d'Este, che fu la sola moglie di Lodovico, ma bensì di Lucrezia Crivelli, che fu moglie segreta, da cui ebbe Paolo, riconosciuto suo, col nome di Sforza e fatto marchese di Caravaggio, il cui ultimo rampollo femminile sposò un cadetto Doria. Vero è che Lucrezia qui è dipinta nella serietà d'una matrona; laddove in altro ritratto suo dello stesso Lionardo suona la cetra con seducente sorriso; onde credo che questo ritratto, e non al Grimaldiano debbano applicarsi i bei versi che io pubblicai nella vita di Lionardo alla pag. 30. Andammo poscia in giardino, ch'è un vero giardino all'inglese fatto dalla natura sul pendio d'alto monte cinto di mura per alcune miglia.²¹

Oltre ad ammirare il giardino all'inglese ricco di rare specie botaniche, Amoretti

si sofferma sulla galleria di quadri: osserva prima un'opera di grandi dimensioni da identificare con *Il giardino di Flora* di Jan Bruegel e Hendrick Van Balen, oggi a Palazzo Durazzo Pallavicini di Genova (cm 156 × 240),²² e successivamente un presunto ritratto di Lucrezia Crivelli, amante di Ludovico il Moro, ritenuto dai proprietari un originale di Leonardo. Non è possibile stabilire con certezza a quale opera faccia riferimento Amoretti, che già nelle *Memorie* leonardesche aveva menzionato un ritratto della Crivelli ricollegandolo ad alcuni epigrammi trovati a margine di una pagina del Codice Atlantico.²³ In quel caso, secondo l'erudito, i versi erano da ricondurre a *La Belle Ferromnière* del Louvre (inv. 778), da molti riconosciuta come Lucrezia Crivelli e a cui ancora oggi, in assenza di altri ritratti della donna, si è soliti riferire tali componimenti.²⁴ Qualche settimana più tardi l'erudito, facendo ritorno nella Villa Durazzo Pallavicini, propone per lo stesso ritratto il nome di Cecilia Gallerani, altra amante del Moro e consorte del conte cremonese Lodovico Bergamini, notando intelligentemente il cambiamento di gusto negli abiti delle due donne: «Riesaminai il quadro che vuoi di Leonardo, ben può essere il ritratto di Lucrezia Crivelli, o di Cecilia Bergamini, ma quando aveano cangiati i costumi».²⁵

Dalle parole di Amoretti si coglie infine il riferimento ad una terza opera creduta di Leonardo, in cui la donna è effigiata mentre suona la cetra, da ritenere con più probabilità derivazione da un modello di Bartolomeo Veneto. Il dipinto dovrebbe essere lo stesso già citato dall'erudito nelle *Memorie* del 1804 dove ricorda un *Ritratto di dama con cetra* conservato nella «nostra galleria», la Pinacoteca Ambrosiana, menzionato come copia di un ritratto leonardesco raffigurante nuovamente Cecilia Gallerani; il presunto originale di Leonardo, come si apprende dai manoscritti di Venanzio De Pagave (1722-1803), predecessore di Amoretti all'Ambrosiana, era conservato presso i marchesi Bonesana di Milano e oggi non sembra rimanerne traccia.²⁶

Nell'estate 1810 Amoretti compie un viaggio tra Genova e il Monferrato: ai primi di agosto è ad Asti dove fa visita alla casa di Vittorio Alfieri, al Duomo e alla collezione di un non ben identificato «Abate Ramelli», di cui annota solamente «un quadro di Luca Giordano rappresentante Eva che offre il pomo ad Adamo» e «una Nostra donna di Carlino Dolce».²⁷ Ben più interessante è invece l'incontro con l'abate Filippo Sotteri (1768-1850), carmelitano, professore di matematica e filosofia, che dopo aver sciolto i voti inizia a collaborare con il governo francese. Sotteri è incaricato di occuparsi delle opere requisite dai conventi soppressi dell'astigiano con il progetto, mai realizzato, di destinarle ad un museo civico di storia locale. Dal principio del XIX secolo si dedica anche ad allestire una propria collezione, composta da pezzi scientifici e antiquari, oltre che da quadri raccolti dalle chiese di Asti e Alba, dove l'ex religioso si trasferisce in tarda età:

Fummo dopo il pranzo a far visita al Prof. di Fisica Sig. Ab. Sotero exbarnabita, che di letteratura ed arti belle si occupa come delle scienze, e specialmente della storia naturale. Vidi presso di lui delle cose che molto m'interessarono. Non parlerò di vecchi quadri ratti da non so qual chiesa, fra i quali è pregevole quello della Natività di N. S. opera d'un piemontese della metà del secolo XV. Ha qualche somiglianza per lo stile a quello della Biblioteca nostra che crediamo d'un Bramante. Femmi vedere un bel medagliere; e tanto più importante quanto che tutte quasi quelle antiche monete furono trovate nelle vicinanze d'Asti. Una moneta d'una romana imperatrice assai rara, della cui contraffazione sospettavasi in confronto della genuina che pur vi era, fu da me riconosciuta falsa perché positiva, laddove la vera è negativa, perché gli antichi adoperavano puro rame e i contraffattori adoperano ottone o bronzo. E ciò che più m'importava erano gli oggetti di storia naturale.²⁸

Sorprende innanzitutto come Amoretti sia in grado di verificare l'autenticità di un materiale a seconda della sua positività alle pulsioni elettrometriche: l'erudito porta infatti con sé una bacchetta con cui testa ripetutamente la sensibilità dei suoi compagni di viaggio.²⁹ Ancor più curioso è però il confronto tra un'opera di un artista piemontese che Amoretti vede nella collezione Sotteri e un quadro della «Biblioteca nostra», vale a dire l'Ambrosiana di cui l'erudito era bibliotecario dal 1797. Nonostante le origini liguri e la formazione parmense, quella di Amoretti è una storia prevalentemente milanese, al punto che le sue osservazioni sembrano non poter prescindere dalla conoscenza dell'arte lombarda che diviene modello per tutto ciò che incontra nel corso dei suoi viaggi. Per quanto non sia possibile trarre conclusioni certe, non è da escludere che nel passo appena letto Amoretti utilizzi come termine di confronto un quadro tuttora conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, l'*Adorazione del Bambino* del Bramantino (inv. 84) che al tempo di Amoretti era però ritenuta opera vicina alla maniera di Squarcione o di Mantegna.³⁰ Ancora più incerta è l'identificazione del primo termine di paragone: probabile che si tratti di un'opera dell'ambito di Macrino d'Alba o Gandolfino da Roreto, fra i principali artisti piemontesi attivi tra il XV e il XVI secolo. Già Luigi Lanzi durante un viaggio piemontese del 1793 e, qualche anno più tardi, nella *Storia pittorica* evidenzia l'influenza della pittura di Bartolomeo Suardi proprio su Macrino d'Alba.³¹ Qualora i riferimenti fossero effettivamente quelli qui presentati, capiremmo con quale acume Amoretti sia in grado di approcciarsi anche alle questioni figurative: comprende la precoce ricezione della maniera del Suardi da parte dei protagonisti del Rinascimento piemontese e allo stesso tempo avvicina il quadro dell'Ambrosiana all'orbita di Bramante, ipotesi che si concretizzerà solo diversi decenni dopo con le osservazioni di Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897).³²

Come già si è potuto osservare, la maggior parte dei viaggi di Amoretti sono condotti in Lombardia. Una delle tappe più ricorrenti per l'erudito è senza dubbio l'Isola Bella, di proprietà Borromeo, sul Lago Maggiore, celebrata anche nelle pagine del *Viaggio da Milano ai tre laghi* in cui la scena che si presenta al viaggiatore è paragonata all'incanto artefatto dell'«isola di Alcina o di Calipso».³³ Stretti inoltre erano i contatti tra l'erudito e la famiglia Borromeo, tanto che nel 1797, terminato l'incarico con la Società Patriottica, trova accoglienza presso il conte Giberto V Borromeo (1751-1837). Proprio all'Isola Bella, dopo aver ammirato ripetutamente le meraviglie botaniche e i saloni neoclassici ancora non del tutto ultimati, prende nota di alcuni quadri conservati nel palazzo, con una selezione di artisti che guarda in particolar modo al XVII secolo:

L'amator delle belle arti ha ben qui ove occupare delle giornate, essendovi pitture dei più granmaestri e nelle due gallerie e sparse in tutte le stanze. Vi si ammirano i quadri di Luca Giordano, del Procaccini, dello Schidoni, del Lebrun, ecc., e v'ha ne' tre piccoli appartamenti, detti Tempesta, molti quadri di questo celebre pittor.³⁴

Altro possedimento Borromeo dove Amoretti si reca con frequenza è la Rocca di Angera. Qui ricorda più volte le pitture trecentesche della Sala Maggiore raffiguranti le gesta di Ottone Visconti, vincitore su Napo Torriani nella battaglia di Desio del 1277,³⁵ registra alcune iscrizioni conservate nel giardino della residenza e osserva i grandi teleri secenteschi raffiguranti i *Fasti* della famiglia, opere tra gli altri di Melchiorre Gherardini e Filippo Abbiati:

La vetta al colle tra la rocca costruita con solidità e magnificenza dai Borromei i quali par che ivi si compiaceressero di far pompa delle vetuste glorie della famiglia, poiché oltre certe antichissime pitture guaste dal tempo e dagli umani in un salone che or è granajo, de' quadri sterminati ove vedesi un Prosdocimo discepolo di S. Pietro mandato a bella posta a Milano a battezzare il ceppo della famiglia Vitaliana, che Borromeo divenne quando scacciò da Roma i Goti come vedesi in altro quadro, e acquistò l'insegna de' tre anelli, quando ad un Borromeo concedette in moglie una sua figlia unica l'Imp. Arrigo IV. V'ha però degli altri quadri che le vere glorie della famiglia presentano.³⁶

Nelle sue costanti peregrinazioni lombarde, condotte fino agli ultimi mesi del 1815, Amoretti visita sia nel Varesotto che sul Lago di Como molte ville suburbane di ricche famiglie milanesi. Si possono citare il palazzo Estense a Varese, Serbelloni Zinzendorf ai tempi di Amoretti e oggi sede del Comune, o casa Litta-Modignani (già Orrigoni) a Biumo Inferiore di cui menziona «eccellenti pitture a fresco del Morazzoni, dello Storer, del Ghisolfi»,³⁷ poi perdute a seguito dei rifacimenti neoclassici; o ancora Villa Sommariva (già Clerici, oggi



3. Jusepe de Ribera, *Sacra Famiglia del falegname*, 1632 circa,
Roma, Sovrano Militare Ordine di Malta

Carlotta) a Tremezzo «in cui il ricchissimo e generoso proprietario ha collocati, ma non ha ancora ben disposti, monumenti dell'arte»³⁸ e Villa Melzi a Bellagio, dove nel 1815 incontra Giocondo Albertolli intento a studiare la giusta colloca-

zione per il gruppo scultoreo di *Beatrice che consola Dante* di Giovanni Battista Comolli, tuttora nel giardino della residenza:

Passammo quindi alla villa Melzi, che io non avea veduta ancora. Il sig. Duca di Lodi mandò a farci le scuse se per cagion di salute non ci ricevea; ma ci fe' tenere un foglio scritto dal Sig. Cav. Bossi in cui d'ogni stanza rendesi ragione indicando gli autori delle pitture, de' bassi rilievi, de' bronzi e delle statue che le adornano con tutta la magnificenza unita al miglior gusto. L'architettura è del Sig. Cav. Canonica, gli Ornati del sig. Cav. Albertolli, che ivi trovammo occupato a collocare un gruppo marmoreo di Dante, scultura del sig. Comolli, molte pitture e pressoche tutti i disegni eseguiti da pittori subalterni sono del lodato sig. Cav. Giuseppe Bossi.³⁹

Pochi giorni prima di raggiungere Bellagio, accompagnato dalla pittrice milanese Bianchina Milesi (1790-1849), amica di Carlo Porta e di Stendhal, Amoretti si era recato anche a casa di Giambattista Giovio (1748-1814), da poco scomparso, «il quale raccolse quanti potè averne monumenti d'antichità ornandone l'atrio, il cortile, e la scala».⁴⁰ Su invito di uno dei figli dello storico comacino passa poi alla galleria di ritratti del museo Gioviano di Borgovico, di cui il solo quadro ad essere citato è il *Ritratto di Dante Alighieri*, oggi ai Musei Civici di Como (inv. 587):

L'ammirammo, giacchè nemmen'io l'avea veduta mai; e la mia compagna, che molti bei quadri vi ammirò, fermossi specialmente ad esaminare il ritratto di Dante, da cui non potea staccare gli occhi; e l'avrebbe volentieri copiato se ne avesse avuto il tempo.⁴¹

Restando in Lombardia, è inevitabile imbattersi infine in alcune opere di proprietà Cusani, famiglia a cui l'erudito resta legato per tutta la vita. Particolarmente curiosa appare la menzione di una *Sacra Famiglia* riferita a Jusepe de Ribera e all'epoca conservata in casa Cusani a Milano;⁴² il dipinto è evocato in relazione a un quadro molto simile visto nel 1802 da Amoretti nella Certosa di San Martino a Napoli:

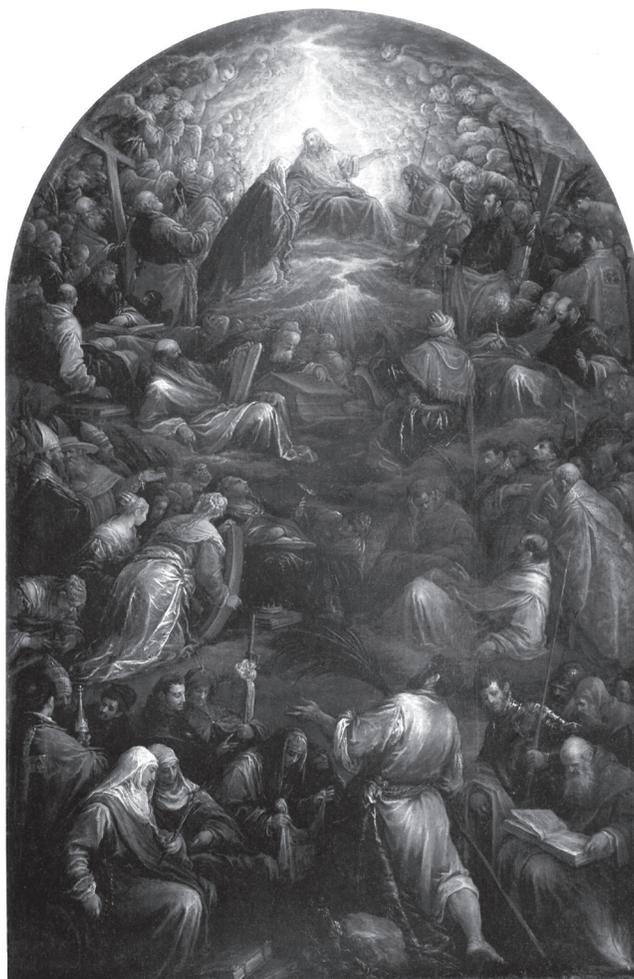
Scendemmo a S. Martino, che comunque ruinato, pur mostra la grandezza e la ricchezza ne' marmi, e soprattutto nelle pitture, che furono fatte dai più eccellenti maestri. Mi compiacque fra le altre cose a vedere una sagra famiglia dello Spagnoletto (Ribera) che se non somiglia pel disegno e la composizione a quella che è in casa Cusani a Milano, vi somiglia interamente per le mosse, per le fisionomie, e soprattutto la figura del bambino.

Ancora una volta risulta difficile stabilire con certezza a quali opere si riferisca Amoretti: non è escluso che il quadro meneghino possa coincidere con la *Sacra Famiglia* di Ribera, detta *del falegname*, proveniente dalla cappella

del castello dei Cusani a Chignolo Po e pervenuta, dopo la Seconda Guerra Mondiale, nelle raccolte romane dei Cavalieri dell'Ordine di Malta (fig. 3).⁴³ Delle diverse copie tratte da questo modello una tarda si trova anche a Napoli, ma nella chiesa di San Pietro ad Aram e non nella Certosa di San Martino.⁴⁴ A proposito poi della presenza di opere riberesche sul territorio lombardo, vale la pena ricordare che già nella prima edizione del *Viaggio da Milano ai tre laghi* (1794) Amoretti ricorda un altro quadro dello Spagnoletto, un *Belisario*, in Palazzo Omodei a Cusano Milanino, anch'esso non rintracciabile negli inventari della residenza.⁴⁵ Il tema storico-mitologico del quadro non stonerebbe però tra gli esemplari della collezione Omodei, che si era distinta già dal XVII secolo per la modernità delle opere, tra le quali si annoverano anche esemplari del pittore spagnolo.⁴⁶

Un itinerario tra le raccolte d'arte dell'Italia Settentrionale visitate da Carlo Amoretti può trovare compimento tra le città del Veneto, dove l'erudito a partire dal 1790 raggiunge molti dei suoi corrispondenti: tra questi il fisico Vincenzo Dandolo (1758-1819), il poeta Ippolito Pindemonte (1753-1828) e la «De Staël veneziana» Isabella Teotochi Albrizzi (1763-1836). Nel novembre 1792 con Alberto Fortis è accolto dal marchese Tommaso Obizzi (1750-1803) nel Castello del Catajo di Battaglia Terme, dove a colpirlo, oltre alle collezioni d'antichità, sono soprattutto gli affreschi di Gian Battista Zelotti (1526-1578), allievo di Paolo Veronese, la cui mano è confusa dall'erudito con quella del suo ben più celebre maestro:

Questa mattina io a cavallo e Fortis in sedia siamo andati al Catajo del March. Obizzi. Abbiamolo trovato da filosofo un po' cinico. Bell'uomo, senza moglie a cui supplisce una bionda grassottella, e che sebbene non abbia avuta alcuna educazione pur ha tanto genio, e gusto, che ha radunate nel suo palazzo le cose più pregevoli in ogni genere. A vero dire non ha molto speso in quadri; ma ha due appartamenti dipinti a fresco da Paolo Veronese e da suoi scolari, rappresentanti le gesta degli Obizzi illustri, che equivalgono ad ogni più gran galleria. In una vi sono tutti gli strumenti musicali antichi e moderni. In un'altra un'armeria superbissima in ogni maniera d'armi antiche. Un'altra serve di libreria, e v'ha delle edizioni ricercatissime. Ha una camera di idoli; una di medaglie; una di lavori de' bassi tempi; ed una galleria immensa di lavori dell'arte cioè di sculture antiche, teste, busti, statue, gruppi; bassi rilievi con colonne, sostegni, tavole di marmi più rari. Ha un superbo giardino, ed un parco, la cui muraglia ha quasi tre miglia di circuito: quello è il più bel giardino francese colle piante più rare. [...] Tutte le belle cose del palazzo sovente restano lungo tempo senza che nessuno le veda; poiché gli prende la fantasia di non volersi incomodare a mostrarle; né vuole affidarne la chiave ad alcuno.⁴⁷



4. Jacopo Bassano, *Gloria del Paradiso*, Bassano del Grappa, Museo Civico

Qualche anno più tardi, nel 1812, durante un viaggio che lo impegna dal 18 di agosto al 4 di ottobre, Amoretti raggiunge anche Vicenza dove ricorda alcune architetture palladiane insieme al Teatro Olimpico, già ammirato e descritto nel 1790, e gli affreschi di Tiepolo a Villa Valmarana «fra i quali molto elogio merita il *Sagrifizio di Ifigenia*». ⁴⁸ Visita poi due palazzi privati e le loro rispettive collezioni, di cui però nei diari fa solo una fugace menzione:

«la bella galleria di quadri del sig. Co. Balzi» che «parte per eredità fatta, parte per propri acquisti, ha unita una bella serie di dipinture de' più celebri maestri dell'arte; e ben ne rende ragione»⁴⁹ e quella di Arnaldo Arnaldi Tornieri (1739-1829) il quale «aveva in casa sua una gran raccolta d'antichi monumenti e iscrizioni e di oggetti di storia naturale. [...] V'ha tanta roba da formare tre gran gabinetti; ma ivi tutto è ammassato: conchiglie antiche e moderne, patrie ed esotiche, fra le quali delle gigantesche ammoniti: quadri di più maniere, gemme, bronzi».⁵⁰

La prima, nota come collezione Balzi Salvioni, passò ereditariamente al conte Ignazio Gaetano Bevilacqua Lazise (1782-1827) e successivamente al veronese Antonio Tanara; alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1845, le opere, prevalentemente paesaggi e nature morte, furono disperse.⁵¹ La seconda, ricordata già dalle guide ottocentesche come una delle più importanti collezioni antiquarie della città, sul finire del XIX secolo confluì per buona parte nelle raccolte dell'attuale Museo Civico di Vicenza.⁵²

È chiaro quindi come la preziosità di questi taccuini si riveli anche nei numerosi incontri che Amoretti ha con personalità del collezionismo sette ed ottocentesco, protagoniste talvolta di vicende controverse legate agli anni delle ingerenze straniere in Italia. A Bassano del Grappa ad esempio conosce il conte Pietro Stecchini, podestà della città e nel 1851 importante intermediario per l'arrivo nel museo bassanese di preziosi gessi e disegni di Antonio Canova, oltre che di una grande quantità di libri e documenti appartenuti all'artista.⁵³ Stecchini aveva inoltre salvato dalle requisizioni del primo decennio del XIX secolo molte opere, soprattutto dei Bassano, radunandole nelle sale del municipio. Tra queste a catturare l'attenzione dell'erudito è soprattutto la grande tela con la *Gloria del Paradiso* di Jacopo Bassano, oggi al Museo Civico (inv. 18; fig. 4):

Dopo una breve conversazione fummi proposto di vedere ciò che v'ha di meglio nel paese, e andammo il sig. Albertino, il Sig. Stecchini ed io alla municipalità, ov' il secondo, essendo podestà al tempo delle soppressioni delle chiese e de' chiostri, seppe raccogliere quanto v'era di meglio in pitture di quei da Ponte detti i Bassani, e specialmente di Giacomo, nascondendolo a ladri, e a chi rubava per le accademie di belle arti. V'ha in effetti radunati de' bellissimi quadri, fra i quali ammirabile è soprattutto il paradiso. Un altro bel quadro di Giacomo fummo a vedere in un'altra chiesuola rappresentante la nascita del Salvatore.⁵⁴

Nonostante le osservazioni di Amoretti possano apparire non sempre puntuali e caratterizzate in più di un'occasione da una certa ingenuità, anche da questa veloce selezione di brani si comprende quanto materiale possa offrire

Carlo Amoretti

uno studio attento dei suoi manoscritti. Allargando l'orizzonte geografico ancora molto si potrebbe dire, ricordando ad esempio gli incontri con Stefano Borgia a Velletri nel 1802 o nello stesso anno a Roma con Angelika Kaufmann, ma questo è tutto un altro capitolo che merita un approfondimento a parte.⁵⁵

Il contributo prende le mosse dalla mia tesi di laurea magistrale in Storia e Critica dell'Arte, discussa nel luglio 2018 presso l'Università degli Studi di Milano con Giovanni Agosti (G. Truglia, *Spigolature d'arte negli scritti di Carlo Amoretti (1741-1816)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2017-2018). Desidero ringraziare, oltre al professor Agosti che ha seguito questo progetto fin dal principio, la professoressa Elena Agazzi e il professor Fabrizio Slavazzi che mi hanno permesso di presentare parte del lavoro durante le giornate di studi dedicate a *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, svoltesi nell'aprile 2018 tra l'Università degli Studi di Bergamo, l'Università degli Studi di Milano e l'Istituto Lombardo.

1 Per un profilo biografico di Carlo Amoretti: L. Bossi, *Elogio letterario del sign. Abate Carlo Amoretti*, in «Memorie della Società Italiana», XIII, 1820, pp. XXXVIII-LI; G. Labus, *Vita di Carlo Amoretti*, in C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano, e di Como e ne' monti che li circondano*, a cura di G. Labus, Milano, Giovanni Silvestri, 1824, pp. X-XI; S. Musitelli, *Un poligrafo onegliese del Settecento: l'abate Carlo Amoretti*, in «Bollettino della Società Storico-Archeologica Ingauna e Intemelina», I, 1934, pp. 3-56; «Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per la Liguria. Sezione Ingauna e Intemelina», II, 1935, pp. 51-75, 251-272; R. De Felice, s.v. *Amoretti, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 9-10; V. Molla Losito, *Carlo Amoretti agronomo e pubblicista (1741-1816)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1975-1976 (relatore C. Capra); F. Arato, *Carlo Amoretti e il giornalismo scientifico nella Milano di fine Settecento*, in «Annali della Fondazione L. Einaudi», XXI, 1987, pp. 175-220 (ripubblicato con alcune modifiche in F. Arato, *Letterati ed eruditi tra Sei e Ottocento*, Pisa, ETS, 1996, pp. 77-115); S. Morgana, *Un milanese d'adozione: Carlo Amoretti*, in *Winckelmann a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A. Coletto, P. Panza, Milano, Scalpendi Editore, 2017, pp. 37-43. Per una bibliografia aggiornata degli scritti amorettiani: Truglia, *Spigolature*, pp. 289-316.

2 Per volere testamentario, buona parte dei manoscritti di Carlo Amoretti sono confluiti nel ricco archivio dell'Istituto Lombardo, oggi in via Borgonuovo 25 a Milano. Il fondo è costituito da ventotto cartelle i cui documenti sono ordinati per materie, a loro volta catalogate in ordine alfabetico. Solamente scorrendone in maniera sommaria l'indice, compilato nel 1848 dall'archivista Pio Zucchetti (e di cui una trascrizione si trova in Truglia, *Spigolature*, pp. 124-134), appaiono chiari gli interessi eterogenei dell'erudito. Si passa dagli studi raddomantici, confluiti nel volume *Della Raddomanzia, ossia elettrometria animale* del 1808, alle ricerche di ambito matematico, chimico e astronomico; dalle indagini sulle industrie e le manifatture, in primo luogo lombarde, agli scritti di letteratura e storia locale, specialmente parmense e milanese. Tra questi di particolare interesse è l'esemplare autografo di un'opera dedicata alle duchesse di Milano mai portata a termine. Vi sono conservati anche i manoscritti delle sue opere più celebri, come la traduzione della *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Winckelmann o le ricerche per le *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Leonardo da Vinci*, premesse nel 1804 al *Trattato della pittura* dello stesso Leonardo, oltre a un gran numero di epistole indirizzate per buona parte all'amico fraterno Alberto Fortis (1741-1803). Due cartelle, quasi separate dal resto del fondo, raccolgono i dieci diari di viaggio redatti da Amoretti tra il 1785 e il 1815, di cui si avrà modo di parlare.

3 S. Ferrari, *Carlo Amoretti e la Storia delle Arti del Disegno (1779) di Winckelmann*, in *Paesaggi del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 191-213; S. Ferrari, *La prima traduzione italiana della Geschichte der Kunst des Alterthums: vicende editoriali e ricezione critica*, in *Winckelmann*, pp. 23-35.

4 Nel 1778 la raccolta appare con il titolo di *Opuscoli Scelti sulle Scienze e sulle Arti* con cadenza bimestrale, a differenza della precedente *Scelta* pubblicata mensilmente; gli ultimi due volumi, usciti nel 1804 e nel 1807, mutano nuovamente nome in *Nuova scelta di opuscoli interessanti sulle*

scienze e sulle arti: Arato, Carlo Amoretti; S. Morgana, *La divulgazione scientifica di Carlo Amoretti*, in Ead., *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011, pp. 99-114.

5 Sulla formazione parmense di Amoretti: V. Molla Losito, *Un illuminista italiano tra chiostro, scuola e scienza: Carlo Amoretti e la sua attività a Parma*, in «Parma nell'arte», 11, 1978, pp. 53-74.

6 *Atti della Società Patriottica di Milano*, a cura di C. Amoretti, 1, Milano, Tipografia del Monistero di Sant'Ambrogio Maggiore, 1783, p. 10. Per l'attività di Amoretti come segretario della Società Patriottica: L.P. Arena, *Carlo Amoretti: l'esperienza di un poligrafo ligure al servizio dei governi austriaco e francese tra il 1781 e il 1816*, in «Physis. Rivista Internazionale di Storia della Scienza», 11, 2016, pp. 117-127.

7 [C. Amoretti], *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1794, p. 39.

8 Alla prima edizione del 1794 seguirono altre cinque ristampe (1801, 1806, 1814, 1817, 1824): le ultime due postume furono curate dall'epigrafista Giovanni Labus (1775-1853). Sulla fortuna del *Viaggio da Milano ai tre laghi*: R. Ceschi, *Il viaggiare utile*, in C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano* [1806], Lugano, Unione Banche Svizzere, 1992, pp. VII-XV; *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, a cura di L. Clerici, Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 48-56; «*Quel ramo del lago di Como*». *Le vie del Lario e del Verbano nel romanticismo lombardo e oltre*, a cura di M. Volpi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2006, pp. 28-31.

9 Per alcune note sull'operato di Amoretti in Ambrosiana: S. Mara, *Il Libro di disegni della Biblioteca Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», 159, 2010, pp. 74-118.

10 C. Amoretti, *Della torba e della lignite combustibili che possono sostituirsi alle legne nel Regno d'Italia*, Milano, Giovanni Pirotta, 1810.

11 Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (d'ora in poi ILSL), mss. Amoretti, *Agricoltura e botanica*, 1, f. 2, *Progetto di legge sui boschi*.

12 Le due cartelle sono contrassegnate rispettivamente con il numero 18, contenente i diari dal I al VI, e con il numero 19, che include quelli dal VII al X. Nell'inventario del fondo alcuni di questi viaggi sono registrati sotto la voce *Corografia* (ILSL, mss. Amoretti, VII, *Corografia*, faldoni 7-12) con un rimando alle cartelle sopra citate. A questi vanno aggiunti, dalla cartella XXIV, i ventitré faldoni dei *Viaggi letterario-scientifici*, composti da appunti meno ordinati rispetto ai primi e relativi a escursioni compiute tra gli anni Settanta e Ottanta del XVIII secolo. Lettere tratte dai quaderni amorettiani sono state pubblicate in: C. Amoretti, *Alessandro Volta speleologo?* [1809], in «Le Grotte d'Italia», 1, 1927, 3, pp. 29-33; Musitelli, *Un poligrafo*; C. Zanetti, *Carlo Amoretti. Lettere Lariane. Viaggio ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ai monti che li circondano. Passi scelti*, in *Larius. La città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dell'antichità classica all'età romantica*, a cura di D. Ramelli, M. Gianocelli, P. Gini, et al., 11.1, Como, presso la Società Storica, 1966, pp. 261-305; M. Quaini, *Viaggio a Oneglia e ritorno per la via di Genova dai 17 luglio sino ai 15 settembre 1815*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», VIII, 1974, pp. 185-222; Arato, *Carlo Amoretti*, pp. 112-115; M. Ferrazza, *Il grand tour alla rovescia: illuministi italiani alla scoperta delle Alpi*, Torino, CDA&Vivalda, 2003, pp. 98-103; A. Visconti, *Carlo Amoretti in viaggio tra Lombardia Austriaca e Mendrisiotto (1791): sentimenti d'amore e interessi scientifici*, in «Archivio Storico Ticinese», 157, 2015, pp. 114-123; L.P. Arena, *L'alto novarese nei viaggi di Carlo Amoretti (1797-1798). Il viaggio osservativo-descrittivo di un poligrafo ligure di fine Settecento*, in «Viaggiatori, Circolazioni, scambi ed esilio», 1.1, 2017, pp. 492-579; C. Amoretti, *Viaggio in Valsassina 1785*, a cura di P. Dettamanti, in corso di stampa.

13 Visconti, *Carlo Amoretti*, p. 109.

14 Musitelli, *Un poligrafo*, 1, p. 31.

15 ILSL, mss. Amoretti, 18, *I miei viaggi*, v, c. 1.

16 Già in Musitelli (*Un poligrafo*, II, p. 66) si pensa di riconoscere la donna con una Maria Anna Porta di Como, amore giovanile di Pompeo Cusani, primogenito di Ferdinando, di cui Amoretti era precettore. Un altro tentativo di identificazione si trova in Zanetti (*Carlo Amoretti*, p. 299, nota 50) dove si è ipotizzato che si possa trattare della contessa Maria Della Porta, che nel 1785 ospita l'erudito nella sua villa di Urìo, sul lago di Como. Più recentemente Visconti (*Carlo Amoretti*, pp. 110-111), dopo accurate ricerche d'archivio, ipotizza che Maria Porta sia in realtà da identificare con Marianna Ferrari, moglie dal 1785 di Giuseppe Della Porta, residente nella località di «Castel-Suigno», cioè Casalzuigno, non lontana da Luino, come segnalato anche in Amoretti (*Viaggio*, p. 56) e presso cui più volte l'erudito trova ospitalità. Il rinvenimento dei fogli con l'indirizzo della destinataria (a cui presumibilmente queste lettere in un primo momento dovevano essere spedite) ci fa dubitare di questa ipotesi. In ultimo Pietro Dettamanti, che sta curando un volume sul viaggio in Valsassina di Amoretti, ha suggerito una nuova strada che porterebbe a riconoscere Maria Porta in un'ex-monaca di Renate. In una lettera da Savona del 4 novembre 1796 Amoretti scrive a Marietta dicendo «Voi non mi parlate punto di andare a Renate» (ILSL, mss. Amoretti, 18, *I miei viaggi*, II, c. 71); ne «La Gazzetta di Milano» del luglio 1831 si trova la notizia dell'autorizzazione concessa dall'I. R. Governo al Comune di Renate di accettare il legato di 6m. lire milanesi» disposto da una Maria Porta ex-monaca con testamento del 26 gennaio 1818 a favore dei poveri. Non è stato per ora ritrovato il testamento di questa Maria Porta che potrebbe confermare l'ipotesi di Dettamanti, al quale vanno i miei ringraziamenti per i prolifici scambi. Il tono con cui Amoretti si rivolge alla donna però non sembra far presumere che si tratti di una religiosa, sebbene non più consacrata alla vita monacale. Da escludere, per quanto suggestivo, è il riconoscimento di questa «Madame» con un'esponente della famiglia di Carlo Porta, dal 1811 residente a pochi numeri di distanza: oltre alle incongruenze cronologiche non si sono conservati presso l'Archivio Storico Civico del Comune di Milano documenti relativi allo stabile che possano avvalorare questa tesi. Si aggiunge infine la possibilità che queste lettere possano inserirsi all'interno di un genere letterario ben codificato e che quello utilizzato dall'erudito sia solamente un nome fittizio, nonostante rimanga curiosa la traccia di un indirizzo preciso. Molte volte infatti i destinatari sono ben esplicitati e ad alcuni di essi Amoretti si rivolge in francese, lingua molto utilizzata nei salotti eruditi del XVIII secolo; le lettere indirizzate a Maria Porta sono tutte in italiano, facendo ipotizzare un'origine relativamente umile della donna.

17 I quaderni ordinati per tema, e cronologicamente al loro interno, presentano spesso correzioni e aggiunte, effettuate anche con inchiostro diverso, di mano senz'altro dello stesso Amoretti. Oltre alle annotazioni sul dorso dei volumi e agli indici degli stessi, è presumibile che si debba sempre all'erudito la rilegatura dei diari, in cui talvolta si trova un'impaginatura non del tutto corretta e la presenza di qualche pagina mancante o tagliata. Gli scritti infatti, subito dopo la morte dell'abate, confluirono per volere testamentario direttamente dalla sua abitazione all'archivio dell'Istituto Lombardo.

18 ILSL, mss. Amoretti, 18, *I miei viaggi*, V, c. 31.

19 L. De Frenza, *I sonnambuli delle miniere Amoretti, Fortis, Spallanzani e il dibattito sull'elettrometria organica e minerale in Italia (1790-1816)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 3, nota 8.

20 Il monumento dedicato a Maria Pellegrina Amoretti si trova oggi in uno degli atrii di ingresso del Liceo Statale Carlo Amoretti di Imperia. Per la controversa vicenda della lapide scolpita da Giuseppe Franchi si rimanda a un contributo di prossima pubblicazione: G. Truglia, *Lo sguardo di Amoretti: l'antico fra la traduzione della «Geschichte» e le note dei viaggi*, in *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, atti del convegno (Bergamo-Milano, 11-13 aprile 2018), a cura di E. Agazzi, F. Slavazzi, in corso di stampa.

21 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, VIII, cc. 70-71.

- 22 M. Jaffé, in *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1995, pp. 264-266, n. 133.
- 23 C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Lionardo da Vinci*, in *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, pp. 39-40, nota 1. I tre epigrammi in distici elegiaci che celebravano la bellezza della donna dipinta da Leonardo sono stati ricondotti alla penna di Antonio Tebaldeo, poeta ferrarese attivo nelle principali corti del Nord Italia: G. Agosti, *Su Mantegna 1. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 147, nota 79.
- 24 Di questo parere non è Alessandro Ballarin che, anche per questioni cronologiche, ritiene il dipinto del Louvre un ritratto di Isabella d'Aragona: A. Ballarin, *La corte ed il Castello negli anni di Galeazzo Maria e Ludovico, di Bona, Isabella e Beatrice. Con una nota sul Ritratto di Isabella d'Aragona, in Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, 1, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 569-580. Se così fosse anche i versi del Tebaldeo sarebbero da ricondurre a una perduta opera di Leonardo realizzata intorno al 1497, magari una di quelle citate da Amoretti oggi non note.
- 25 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, VIII, c. 85.
- 26 Amoretti, *Memorie*, pp. 30-31, nota 1. Il *Ritratto* dell'Ambrosiana (inv. 656) è ora ritenuto copia da un originale di Bartolomeo Veneto, il cui autografo è stato riconosciuto nella *Suonatrice di liuto* della Pinacoteca di Brera (inv. 948; Reg. Cron. 2240). L'identificazione della donna con Cecilia Gallerani non ha avuto seguito: L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 218-220, n. 29; pp. 224-225, n. 29r; p. 227, n. 29t.
- 27 ILSL, mss. Amoretti, *I miei viaggi*, 19, VIII, c. 151. Nel catalogo di Giordano non sembrano esserci opere che possano corrispondere alla descrizione di Amoretti; un generico *Adamo ed Eva*, conservato alla National Gallery of Canada di Ottawa, già ritenuto di mano del pittore napoletano, è creduto ormai opera di un artista veneto vicino a Giovan Battista Langetti (inv. 939; O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, II, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 307). Della collezione dell'abate Ramelli si fa menzione solo in un articolo della «Gazzetta Piemontese» dell'8 febbraio 1817 (p. 119): «Pregevole collezione di quadri ha l'Abate Ramelli in Asti, e la fanno bella, fra molti altri di buon pennello, un San Gerolamo di Spagnoletto, una Vergine d'Alberto Duro, una Maddalena del Carracci, ed un Adamo ed Eva, che si crede del Rubens».
- 28 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, VIII, c. 151. Per notizie su Filippo Sotteri e la sua collezione: S. Baiocco, *Distruzioni e sopravvivenze ad Asti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XCIII, 1995, pp. 184-218; B. Ciliento, *Ancora sulle dispersioni napoleoniche ad Alba. Nuove testimonianze su Filippo Sotteri*, in *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, atti del convegno (Alba, 11-12 novembre 2004), a cura di G. Romano, Alba, Fondazione Ferrero, 2007, pp. 119-130.
- 29 Sull'attività raddomantica di Amoretti: De Frenza, *I sonnambuli*, pp. 1-20.
- 30 Per la fortuna critica del dipinto: G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 90-99, n. 1.
- 31 In riferimento alla *Madonna in adorazione del Bambino con angeli e Santi*, proveniente dalla cattedrale di Torino e oggi alla Galleria Sabauda (inv. 1132), Lanzi scrive: «Non so dove Macrino studiasse; senonché in quel suo quadro di Torino, che assai somiglia nel gusto Bramantino e i milanesi contemporanei, ha pur messo nel paese per ornamento l'Anfiteatro Flavio; onde sospettar che vedesse Roma, o se non altro l'erudita scuola del Vinci» (L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1809], a cura di M. Cappucci, III, Firenze, Sansoni, 1974, p. 237). Sulla pala della Sabauda: E. Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000, pp. 168-172, n. 15.
- 32 Cavalcaselle intorno al 1871 avvicina l'opera dell'Ambrosiana «alla Scuola Milanese, come per i caratteri della pittura è manifesto – i quali caratteri però sono tali da potersi collocare tra le opere

Bramantesche, ossia del Suardi» (G.B. Cavalcaselle, *Bramante e Bramantino* [ante 1871], in «Concorso. Arti e Lettere», 1, 2007, pp. 129-130).

33 Amoretti, *Viaggio*, p. 31.

34 C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1801, pp. 27-28. Per la collezione Borromeo all'Isola Bella: *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

35 «Ciò fatto volli andare a veder nuovamente il gran salone, or Granaio, in cui l'arcivescovo Ottone 400 anni fa fece dipingere le sue gesta spiranti umanità e clemenza contro i nimici. Nel primo quadro sopra la porta è dipinto in atto d'assolvere dalla scomunica Napo Torriano e sotto vi si leggono queste parole in carattere monastico proprio di que' di: ABSOLVIT D. NAPOLEONE AB EXCO(MVN) ICATIONE. Il nome di Napoleone ci fa risovvenire Bonaparte. Nell'altro l'arcivescovo raccomanda ai suoi di perdonare ai nimici» (ILSL, mss. Amoretti, 18, *I miei viaggi*, IV, c. 238).

36 ILSL, mss. Amoretti, *I miei viaggi*, 18, IV, c. 97. Sui *Fasti Borromeo*: S. Zuffi, *La pittura ad Angera e le committenze dei Borromeo: i Fasti, in La città di Angera feudo dei Borromeo. Sec. XV-XVIII*, a cura di A. Annoni, Gavirate, Nicolini Editore, 1995, pp. 391-396.

37 Amoretti, *Viaggio*, p. 43. Si veda: F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, p. 84, nota 10.

38 «V'ha fra questi un bel quadro dell'Errante rappresentante il concorso al premio della Bellezza, ed altre pitture di valenti pennelli di minor pregio. Non vi mancano busti di marmo e vi si veggono pure in gesso i bassi rilievi destinati al grand'arco che costruire si cominciò all'ovest della città di Milano» (ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 241). Il riferimento è qui al quadro del pittore trapanese Giuseppe Errante *Il giudizio della Bellezza* del 1806, oggi disperso come buona parte dei dipinti raccolti da Giovan Battista Sommariva, e agli originali calchi in gesso di Luigi Acquisti e Camillo Pacetti per l'arco della Pace a Milano tuttora *in loco*: F. Mazzocca, *Villa Carlotta*, Milano, Electa, 1983.

39 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, cc. 240-241. Su Villa Melzi a Bellagio: F. Mazzocca, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, Milano, Longanesi & C., 2001, pp. 363-373, s.n.

40 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 239.

41 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 238. Del ritratto vi sono copie alla Pinacoteca Ambrosiana, attribuita a Antonio Maria Crespi detto il Bustino (inv. 1255), al Kunsthistorisches Museum di Vienna e nella Villa Soave di Capiago, vicino a Como: B. Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in Paolo Giovio. *Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como, presso la Società a Villa Gallia, 1985, p. 173.

42 Anche Carlo Bianconi (*Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanese*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787, p. 403) menziona al pian terreno di Palazzo Cusani a Milano «uno stimabile grandioso pezzo di Giuseppe Ribera rappresentante la sacra famiglia», e allo stesso modo se ne parla nella guida *Milano illustrato. Album* (Milano, s.e., 1852); è registrata ancora *in loco* nel 1923 in un articolo de «Il monitor tecnico», in cui si parla erroneamente di un «affresco del Ribera che, nella sala d'ingresso al Circolo Ufficiali abbuaiata da costruzioni belliche e post-belliche, splende ancora di una mirabile luce» (S. Venturi, *Intorno ai restauri di Palazzo Cusani sede del Comando Generale Militare, in Milano*, in «Il monitor tecnico. Giornale d'architettura, d'ingegneria civile ed industriale, d'edilizia ed arti affini», XXIX, 2, gennaio 1923, p. 14).

- 43 D.M. Pagano, in *Jusepe de Ribera (1591-1652)*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1992, p. 246, n. 1.82.
- 44 N. Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milano, Rizzoli Editore, 1978, p. 131, n. 284.
- 45 Amoretti, *Viaggio*, p. 234.
- 46 Nella *Nota dei quadri* del palazzo, datata 1735, di Ribera sono citati un *San Girolamo*, un *San Giovanni Evangelista* e altri quattro *Apostoli* non meglio identificati. Per gli inventari di Palazzo Omodei, oggi alla Biblioteca Ambrosiana: *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, a cura di C. Fagone Bozzi, E.L. Fagone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 49-56.
- 47 ILSL, mss. Amoretti, 18, *I miei viaggi*, v, cc. 194-195. Sulla collezione di Tommaso Obizzi: K. Pomian, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, a cura di G. Arnaldi, P. Stocchi, v.2, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986, pp. 29-31; *Gli Obizzi e la collezione di Antichità al Catajo*, a cura di A. Coppola, Padova, Cleup, 2017.
- 48 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 297.
- 49 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 369.
- 50 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 370.
- 51 F. Dal Forno, *Pinacoteca Tanara, già Conte Balzi Salvioni, Conte Bevilacqua Lazise*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1986; E.E. Gardner, *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, 1, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998, p. 69.
- 52 I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete a tempo della Serenissima*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002, pp. 173, 248-252. Per alcune note di collezionismo a Vicenza nel Settecento: Pomian, *Collezionisti*, pp. 1-70; E. Bordinon Favero, *Il collezionismo*, in *Storia di Vicenza. Letà della Repubblica Veneta (1404-1797)*, a cura di F. Barbieri, P. Preto, III.2, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990, pp. 327-346.
- 53 M. Guderzo, *La Collezione canoviana del Museo Civico di Bassano*, in *Canova*, catalogo della mostra, a cura di S. Androssov, M. Guderzo, G. Pavanello, Milano, Skira, 2003, pp. 37-41.
- 54 ILSL, mss. Amoretti, 19, *I miei viaggi*, IX, c. 362. Il *Paradiso* di Jacopo Bassano, proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Bassano del Grappa (Ognissanti), fu trasferito nel maggio 1812 nel municipio e nel 1840 entrò a far parte delle collezioni del Museo (G. Ericani, in *I Bassano del museo di Bassano*, catalogo della mostra, a cura di G. Ericani, F. Millozzi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 78-81, n. 26). La seconda opera bassanesca citata da Amoretti dovrebbe corrispondere all'*Adorazione dei pastori*, meglio nota come *Presepe di San Giuseppe* del 1568, collocata fino al 1859 nella chiesa bassanese di San Giuseppe e oggi al Museo Civico della medesima città (inv. 17: L. Alberton Vinco da Sesso, in *I Bassano*, pp. 62-67, n. 20).
- 55 Alcuni aspetti del viaggio a Napoli e Roma saranno trattati prossimamente in Truglia, *Lo sguardo*.



Concorso. Arti e lettere

- I *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino*, 2007
- II *Intorno ad alcune mostre milanesi del '900*, 2008
- III *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, 2009
- IV *Intorno ad alcuni archivi milanesi*, 2010
- V *Berensoniana*, 2011
- VI *Intorno ad alcuni carteggi del '900*, 2012-2014
- VII *Un problema di scultura lombarda*, 2015
- VIII *Fuori contesto I. Forestieri in Lombardia*, 2016
- IX *Fuori contesto II. Lombardi in trasferta*, 2016
- X *1667: Malvasia a Milano*, 2017



finito di stampare
nel mese di settembre 2018
da Lubrina Editore Bergamo