

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

LE OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA IN LOMBARDIA DI GAETANO CATTANEO (1824): TRA JEAN-BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT, CARLO BIANCONI E GIUSEPPE BOSSI*

Alessandro Rovetta

Gaetano Cattaneo e il progetto di una Storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda

Negli ultimi anni l'attività storiografica di Gaetano Cattaneo (1771-1841), noto soprattutto come promotore e primo direttore del Gabinetto Numismatico di Brera¹, è stata messa a fuoco da una serie di significativi interventi, in massima parte derivati dalla sua corrispondenza, davvero notevole per il rilievo nazionale e internazionale degli interlocutori e dei relativi reciproci interessi². In diverse lettere Cattaneo rivela il suo impegno a dar corpo a un profilo storico delle arti e degli artisti lombardi, che

* Un particolare ringraziamento a Tancredi Bella, Manuela Beretta, Laura Binda, Stefano Bruzzese, Cristina D'Adda, Silvio Mara, Ilaria Miarelli Mariani, Francesco Repishti, Marco Rossi, Alessandra Squizzato.

1 Per la biografia: F. Ghisalberti, *Il numismatico Gaetano Cattaneo (1771-1841)*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere", 101, 1967, pp. 761-782; N. Parise, ad vocem *Cattaneo, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 458-461; A. Savio, G. Della Ferrera, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, "Archivio Storico Lombardo", VII, 1990, pp. 347-374; per la nascita del Gabinetto Numismatico di Brera, poi passato alle Raccolte Artistiche presso il Castello Sforzesco: A. Savio, *La fondazione del gabinetto numismatico di Brera*, in *Storiografia ed erudizione. Scritti in onore di Ida Calabi Limentani*, a cura di D. Foraboschi, Bologna 1999, pp. 217-240; R. La Guardia, *Per il centenario dei Civici Musei d'Arte al Castello Sforzesco (1900-2000): la formazione delle Raccolte Archeologiche e Numismatiche*, "Rassegna di Studi e Notizie", XXVII, 24, 2000, pp. 83-92; R. Martini, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 345-353. Per il Gabinetto Cattaneo costituì anche una straordinaria biblioteca, della quale si servirono i maggiori eruditi milanesi, in *primis* Alessandro Manzoni (vedi nota 2).

2 La corrispondenza nota di Cattaneo è quella conservata in forma di copia-lettera nel Fondo "Corrispondenza extra-ufficio" del Gabinetto Numismatico di Brera (1805-1851), volumi I-V, conservato presso la Biblioteca Archeologica e Numismatica del Comune di Milano (d'ora in poi BANMi, CEU), catalogato e indicizzato in R. La Guardia, *La corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto numismatico di Brera (1805-1851)*, Milano 1985. Un particolare ringraziamento per la disponibilità e le informazioni a Cristina D'Adda, referente della Civica Biblioteca Archeologica e Numismatica di Milano. Tale fondo non esaurisce il panorama di relazioni di Cattaneo mancando la corrispondenza privata, andata dispersa dopo la sua morte. Tra i principali interlocutori basti ricordare Alessandro Manzoni, Wolfgang Goethe e Enrico Mylius, per cui si vedano: *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di S. Bertolucci, C. Liermann, G. Meda Riquier, A. Venturelli, Villa Vigoni 2004; G. Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo e la Biblioteca del Gabinetto Numismatico*, in *Carteggi letterari. Tomo primo, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, a cura di S. Bertolucci e G. Meda Riquier, Milano 2010, pp. XIII-XXXVII.

aveva ricevuto come principale eredità da Giuseppe Bossi (1777-1815)³. L'illustre numismatico aveva raccolto il testimone di quella trama di propositi e materiali, il cui originario ed esteso abbozzo va riconosciuto nelle *Memorie* di Antonio Francesco Albuzzi: queste, rimaste allo stadio di manoscritto, sono segnalate la prima volta nel 1783 presso Carlo Giuseppe Firmian, pronte a transitare tra eruditi e cultori fino al 1859, quando Gerolamo Luigi Calvi, venuto in possesso di uno dei tre testimoni in circolazione, ne ricavò le sue *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*⁴. Già nei passaggi di fine Sette e primo Ottocento, in particolare per merito di Venanzio De Pagave (1722-1803)⁵ e Pietro Custodi (1771-1842)⁶, le *Memorie* erano state affiancate da nuovi materiali e nuove prospettive, sempre con il medesimo obiettivo: dotare la Lombardia di una sua specifica storia artistica, che colmasse una volta per

3 Si deve in particolare a una serie di puntuali interventi di Chiara Battezzati il recupero e la discussione critica della corrispondenza di Cattaneo inerente ai suoi propositi di storiografia artistica: C. Battezzati, *Liberale visto da Milano. Due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo*, "Verona Illustrata", 26, 2013, pp. 21-33; Ead., *Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835*, "Concorso Arti e Lettere", IX, 2016, pp. 7-27; Ead., *"Avec toute l'ardeur dont je suis capable" Gaetano Cattaneo e la storia dell'arte lombarda tra Milano e Dresda*, in Bossi e Goethe. *Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Milano 2016, pp. 173-193. Si vedano anche: S. Bruzzese, *Genesi, tempi e composizione delle Memorie*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano 2015, pp. XLVII-LI; F. Tasso, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria*, in Bossi e Goethe, cit. (vedi sopra), pp. 159-172; A. Litta, *Introduzione*, in J.D. Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, Cinisello Balsamo 2014, p. XVIII; R. Antonelli, *Per la storia delle belle arti in Lombardia di Giuseppe Bossi e di Gaetano Cattaneo*, "Arte e documento", 34, 2018, pp. 152-157; per gli altri fronti del carteggio si vedano almeno: R. La Guardia, *L'amicizia tra Gaetano Cattaneo e Antonio Canova in alcune lettere inedite*, "Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano: notizie dal chiostro del Monastero Maggiore", XXI-XXII, 1978, pp. 49-68; Ead., *Il viaggio europeo di Gaetano Cattaneo e le relazioni culturali tra il Gabinetto Numismatico di Milano e il Museo Nazionale Ungherese (1812-1819)*, Ivi, XXVII-XXVIII, 1981, pp. 83-95; Ead., *La corrispondenza tra Gaetano Cattaneo ed Enrico Sanclemente (1810-1814)*, Milano 1993.

4 L'opera uscì a Milano in due volumi, 1859 e 1865. Su tutta la vicenda, poi risarcita da Giorgio Nicodemi sui fascicoli de "L'Arte" tra il 1948 e il 1956, si veda la lucida e documentata ricostruzione di Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), pp. XXI-LXII, in particolare per il ruolo di Cattaneo, pp. XLVII-LI; si vedano anche G. Agosti, *Per le Memorie milanesi di Stefano B.*, in Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3) pp. VII-XIX, e, per il precedente costituito dall'Allegranza, S. Bruzzese, *Su Giuseppe Allegranza (1713-1786): studi e curiosità di un erudito milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno (Milano, 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 379-394. Inoltre: D. Trento, *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano pareva deserta...: 1848-1959 L'invenzione della patria*, a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli, Milano 1999, pp. 275-289.

5 Per De Pagave, autore di un dialogo e alcune biografie d'artista, si veda A. Pippo, *Venanzio De Pagave e il "Dialogo fra un forestiere e un pittore che s'incontrano nella basilica di San Francesco in Milano"*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 159-186.

6 Si vedano G. Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano* [Milano 1806], in G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze 1982, pp. 351-352, dove Bossi attesta l'avvio di una "storia pittorica" lombarda da parte di Custodi; D. Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi protolibro di storia dell'arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Milano 1999, pp. 177-206; Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), pp. XLIII-XLV, con importanti ragguagli sui materiali di Custodi conservati alla Bibliothèque Nationale de France.

tutte un'anomalia insostenibile per un contesto, come quello milanese, aggiornato e ambizioso nel suo sistema delle arti, sempre più centrato attorno all'accademia braidense. Era questo lo scopo dichiarato dallo stesso Giuseppe Bossi, che, oltre alla *Memorie* e agli scritti di Venanzio De Pagave, si era premurato di recuperare altri documenti⁷.

Alla morte di Bossi, nel 1815, tutto questo deposito passò all'amico ed esecutore testamentario Gaetano Cattaneo, il quale ne raccolse la relativa finalizzazione storiografica, dove avrebbe trovato posto anche una biografia dell'ex segretario di Brera, resa poi nota da Carlo Casati nel 1885⁸. In una lettera del 1821 a Johann Daniel von Uhden, consigliere di stato prussiano, e ancora nel 1823 a Leopoldo Cicognara, Cattaneo lascia addirittura intendere di essere stato lui ad aver ceduto a suo tempo i propri materiali di studio a Bossi⁹. Comunque siano andate le cose, è chiaro come in quel frangente la difficoltà ad arrivarne a una sulla realizzazione di una storia dell'arte lombarda sia dipeso anche dai molti protagonisti in gioco, dalla quantità sterminata e ingovernabile di materiali e opinioni, raccolti su un fronte di dimensioni ormai europee, alla quale si aggiungevano rapidi mutamenti di orientamento storiografico e di gusto, pari almeno alla veloce sequenza dei capovolgimenti politici.

Nella citata lettera al Cicognara, Cattaneo misura tutta l'estensione – e l'intralcio – delle fonti recuperate dal lascito di Bossi:

Quando io fui pregato di fare lo spoglio di tutte le sue carte ebbi cure di mettere da parte tutto ciò che aver poteva qualche relazione a tali ricerche, e per la gentilezza degli eredi ne divenni possessore. Se a ciò si aggiungano i manoscritti dell'Albuzzi e del De

7 Antonelli, *Per la storia delle belle arti*, cit. (vedi nota 3), p. 153. Sulle prospettive storiografiche di Bossi si veda anche Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi* cit. (vedi nota 6).

8 *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed inedite, colla vita scritta da Gaetano Cattaneo sino all'ieri sconosciuta*, a cura di C. Casati, Milano 1885. La biografia venne scritta da Cattaneo nel 1836 con il plausibile proposito di inserirla nella sua *Storia degli artisti lombardi*, affiancata a quella di Appiani, come si evince da una sua lettera del 23 marzo 1831 a Leopoldo Cicognara, BANMi, CEU, n. 1102, vol. V, pp. 25-27. In BANMi, CEU, si conservano copie di quattro lettere di Cattaneo a Bossi (nn. 197, 324, 420, 569), scalate tra il 1812 e il 1815, non inerenti i progetti storiografici, ma assai rappresentative della stretta amicizia tra i due (C. Pasztory Pedroni, *Quattro lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Bossi*, "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXVII-XXVIII, 1981, pp. 7-85).

9 17 novembre 1821, BANMi, CEU, n. 997, vol. IV, pp. 279-281, in Battezzati, "Avec toute l'ardeur", cit. (vedi nota 3), pp. 173-174; 13 giugno 1823, BANMi, CEU, n. 1021, vol. IV, pp. 310-311: «Non so se sappiate che già da otto anni mi occupo nel raccogliere le memorie delle nostre arti, continuando le ricerche incominciate dal nostro comune amico Bossi. [...] Già ci eravamo incontrati senza che l'uno sapesse dell'altro nell'istesso pensiero di raccogliere queste memorie, ed allorquando ce ne avvedemmo, ebbe luogo uno di quei conflitti che solo fra sinceri amici possono accadere, cioè che l'uno voleva cedere all'altro il campo. Ma così avess'egli avuto vita bastante per portare al suo compimento una tale impresa, siccome io era riuscito a vincere l'insistente sua delicatezza persuadendolo a continuare da solo le relative ricerche, cedendogli cordialmente tutto quanto già avevo radunato, e promettendogli di comunicargli, siccome feci, in appresso le scoperte che avessi avuto la fortuna di fare» (edita in *Lettere di pittori e scrittori italiani contemporanei finora inedite*, a cura di L. Lipparini, Venezia 1844, n. 7, s.n.p.).

Pagave (che però mi sono più d'imbarazzo che di giovamento per essere due veri guasta mestieri) quelli del Sant'Agostini, del padre Abate Gallarati e del Padre Rigola ultimo Procuratore della Certosa di Pavia, gli estratti dei registri della Veneranda fabbrica del nostro Duomo, e della Certosa medesima, sarà facile di avvedersi che giammai non si trovò unito tanto materiale per progredire in quest'impresa¹⁰.

In altri punti della sua corrispondenza Cattaneo torna a citare l'impresa storiografica, sempre più ampia e dettagliata, pronta a raccogliere ogni tipo di informazione, anche dall'estero, dove aveva tessuto un'ampia trama di rapporti, a partire da un importante e fecondo viaggio del 1812 tra Austria, Ungheria e Germania¹¹. Le diverse redazioni del titolo – *Storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda*¹², *Memorie degli artisti lombardi*¹³, *Discorso storico sulle arti lombarde*¹⁴, *Istoria delle Belle Arti in Lombardia e nei vicini territorj*¹⁵ – rivelano la situazione magmatica del lavoro, molto intensa nei primi anni venti, durante i quali il nostro confessa ai suoi interlocutori le difficoltà a concentrarsi sull'opera e a gestirne la massa di dati, costantemente sollecitato a ulteriori aperture e verifiche¹⁶. Forse con minore intensità, anche per gli impegni richiesti dal Gabinetto Numismatico, le ricerche e i tentativi di stesura del testo dovettero proseguire per tutta la vita, tra gli incitamenti di illustri amici, come Alessandro Manzoni¹⁷.

10 Sempre 13 giugno 1823, BANMi, CEU, n. 1021, vol. IV, pp. 310-311. Pochi giorni dopo Cattaneo ribadisce a Cicognara che dallo «spoglio dei varj autori che hanno poco o molto parlato degli artefici nostri mi è nata una tale confusione di idee sopra le notizie già da me preparate che mi sarà d'uopo di un buon periodo di calma per poter riprendere con mente serena le fila della mia tela» (5 agosto 1823, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316). Un giudizio per lo meno limitativo sugli scritti di Albuzzi e De Pagave si evince anche in Bossi, *Notizia*, cit. (vedi nota 6), p. 351: «...avevano intrapreso una Biografia Pittorica, ma né l'uno né l'altro condusse l'opera a termine, anzi altro non fecero che raccogliere materiali e preparare memorie». Per Gallarati si veda S. Mara, *L'abate Francesco Maria Gallarati (1729-1806) miniatore dilettante e critico d'arte: gli studi sul "Cenacolo" vinciano*, "Arte Lombarda", 181, 2017, pp. 87-96.

11 Si vedano, anche per la bibliografia precedente: Battezzati, "Avec toute l'ardeur", cit. (vedi nota 3), in particolare per i rapporti con Johann David Passavant e Ferdinand Hartmann, direttore dell'Accademia Reale di Dresda; Tasso, *La mediazione culturale*, cit. (vedi nota 3), per il viaggio in Europa, di cui Cattaneo lasciò un diario, *Ordine e tessitura del Viaggio Ongarico-Germanico fatto nel 1812* (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, ms. AH.XI.6), parzialmente edito in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli 1998, pp. 983-989.

12 Così in una lettera a Federico Münter del 18 giugno 1825, BANMi, CEU, n. 1050, vol. IV, p. 343.

13 Così in una lettera dell'11 maggio 1821 a Carlo Bianchi, dove chiede il permesso di far eseguire il disegno dell'Altare d'Oro in Sant'Ambrogio, BANMi, CEU, n. 984, vol. IV, p. 273; cfr. Battezzati, *Liberale*, cit. (vedi nota 3), p. 23.

14 Così in una lettera del 5 agosto 1823 a Cicognara, dove dichiara l'intento di corredare l'opera di illustrazioni, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316.

15 Così nel necrologio scritto dal più celebre cugino Carlo Cattaneo, *Annunci funebri. Gaetano Cattaneo*, "Il Politecnico", 1841, p. 498.

16 Si veda in particolare la richiesta di vedere gli "Atti Albuzzi" presso l'Archivio di Governo, già consultati da Bossi, per cui cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3); Antonelli, *Per la storia delle belle arti*, cit. (vedi nota 3).

17 In *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. 100-101, 105-106, siamo tra ottobre e novembre 1836.

Ancora nel 1837 Cattaneo assicura:

Non solo non ho mai abbandonato il mio lavoro storico sulle arti e gli artisti lombardi, ma tutto il tempo che le molteplici mie incombenze mi concedono ve lo consacro [...] Ho forse il torto di aver intrapreso il mio lavoro sopra una scala troppo vasta, a compiere il quale non basterebbe tutta la vita di un uomo solo, tanti sono gli errori da correggersi e le false credenze invalse e tanta è la difficoltà di scoprire le tracce della verità in archivj negletti, dispersi e bene spesso inaccessibili [...] potrò almeno lasciare a chi fosse tentato di riprendere il mio lavoro dove l'avrò interrotto colla vita, un immenso materiale raccolto tanto da me che dal def. mio amico Bossi ed una gran porzione della mia definitiva redazione che sarà agevole il compimento dell'opera¹⁸.

Alla morte, sopravvenuta il 10 settembre 1841, i materiali storiografici di Cattaneo passarono a Ignazio Fumagalli, segretario aggiunto di Brera, che venne a mancare l'anno successivo¹⁹. Gaetano Melzi acquistò l'intero fondo presso gli eredi del Fumagalli, a incremento della sua biblioteca. Tra i molti visitatori e compulsatori della raccolta, i meriti di Cattaneo sono almeno ricordati da Alexis-François Rio (1855), Francesco Predari (1857) e Carlo Casati (1885)²⁰.

Gli studi sul carteggio hanno già raccolto diversi suggerimenti su come Cattaneo avesse pensato la sua opera²¹. Tra i complementi previsti va innanzi tutto ricordata la serie di ritratti incisi²² – sulla scorta di Vasari, AlbuZZi e Bossi – attestata dalla presentazione fuori concorso a Brera nel 1825 di un «saggio di ritratti a matita nera che serviranno di corredo alla storia degli artisti lombardi che sta scrivendo il sig. Gaetano Cattaneo» realizzati da Giovanni Pagani²³. L'apparato illustrativo avrebbe coinvolto

Così scrive Manzoni all'amico Cattaneo: «Almeno questo tempo che dobbiamo stare senza vederti, nemmeno di fuga, possa tu passarlo in riposo, voglio dire senza strascico d'impicci di Milano, non già senza lavoro: ché anzi signor mio, questi sono momenti da mettere a profitto, qualche buono *scappellotto* alla tua opera»; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LI.

18 Lettera di Cattaneo a Emilio Lanfranchi, luglio-agosto 1837, BANMi, CEU, n. 1170, vol. V, pp. 112-113.

19 Il lascito è attestato in F. Ambrosoli, *Necrologia. Ignazio Fumagalli*, "Biblioteca Italiana", 13, 1842, pp. 136-140.

20 A-F. Rio, *Léonard de Vinci et son école*, Paris 1855, p. 334 nota 2; F. Predari, *Bibliografia enciclopedica milanese ossia Repertorio sistematico... di Milano e il suo territorio*, Milano 1857, p. 553; *Un ricordo a Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 8), p. 55; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LIV.

21 Cfr. soprattutto Battezzati, *Liberale*, cit. (vedi nota 3), pp. 22-24.

22 Lettera di Cattaneo a Cicognara, 5 agosto 1823, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316: «...non potrei dare una sufficiente idea al lettore sopra certi punti del mio lavoro medesimo senza accompagnare le parole con alcune figure. Inoltre parendomi un nobile corredo di un'opera di tal genere l'essere arricchita dei ritratti dei più distinti artefici ove questi trar si potessero da sicure fonti, cosa praticata con ottimo successo nella p.ma edizione ed in molte consecutive delle vite del Vasari».

23 *Solenne distribuzione de' premi nell'I.R. Accademia delle belle arti, fattasi in Milano il giorno 30 agosto 1825*, "Biblioteca Italiana", 40, novembre 1825, p. 254; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LI. La serie di ritratti mi risulta dispersa.

anche alcuni monumenti, come l'*Altare d'oro* di Sant'Ambrogio, al quale si apprestava già nel 1821 impegnando addirittura una équipe di artisti²⁴. Del resto il rapporto con Cicognara sembra essere iniziato nel 1813 proprio con la richiesta di disegni milanesi per la *Storia della scultura*²⁵.

Un passaggio significativo nell'elaborazione dell'impalcatura storiografica dell'opera è fermato in una lettera del 1° marzo 1820 a Giovanni de Lazara, già referente di Giuseppe Bossi, che aveva consigliato a Cattaneo di attenersi al metodo adottato da Luigi Lanzi per la sua *Storia pittorica*:

Per quanto buono infatti sia quel metodo, ove si tratti di porre in un quadro generale la storia di un'arte che trovasi già ripartitamente consegnata in opere parziali delle varie scuole, alla portata d'ognuno, mi pare poco adatto pel caso, nel quale si dee per la prima volta esporre in pieno giorno una infinità di circostanze che interessar sogliono la curiosità degli amatori; ma che appunto pel loro numero intralcerrebbero oltremodo e raffredderebbero l'attenzione e l'interesse del lettore. Una cosa medesima può essere importante collocata in un quadro individuale ed indifferente, anzi incomoda in un piano generale. Queste considerazioni mi portarono quindi a ricercare una via di conciliare il di Lei consiglio, ch'io valuto infinitamente, colla natura dell'ardita mia impresa, e questa sarebbe di dar principio all'opera con una storia generale dell'arti liberali lombarde, segnandone le varie fasi e collegando in tutt'assieme il compendioso ragguaglio delle produzioni de' nostri migliori ingegni, ed in seguito esporre in distribuzione alfabetica le varie notizie biografiche ed artistiche arricchendole di tutte quelle circostanze, che mi venne fatto di raccogliere²⁶.

24 Cattaneo a Carlo Bianchi (prevosto di Sant'Ambrogio), 11 maggio 1821, BANMi, CEU, n. 989, vol. IV, pp. 273-274.

25 Tra 1813 e 1814 Cicognara chiede a Cattaneo di procurare disegni del monumento funebre del Medeghino in duomo e di quello di Gaston de Foix, per cui si vedano in particolare: BANMi, CEU, nn. 449, 500, 516; vol. III; pp. 17, 61-62, 134-135: 8 febbraio 1813, Zardetti a Cicognara (si scusa a nome di Cattaneo, indisposto, di non aver risposto a lettera del 6 gennaio, in cui gli richiedeva una «incombenza»); 1° giugno 1814, Cattaneo a Cicognara (Medeghino); 7 dicembre 1814, Cattaneo a Cicognara (Gaston de Foix) e a seguire. La *Pace* del monumento Medici è riprodotta alla tavola LXIX del volume II della *Storia della scultura* (ed. Venezia 1816); ad alcune parti del monumento a Gaston de Foix di Bambaia sono dedicate le tavole LXXVII-LXXVIII (disegno di Giovanni Brignoli, autore di altre tavole milanesi). Cicognara aveva già a suo tempo richiesto disegni di monumenti lombardi a Bossi; cfr. Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), II, pp. 519-520.

26 BANMi, CEU, n. 951, vol. IV, pp. 228-229; cfr. Battezzati, *Liberale* cit. (vedi nota 3), p. 23; Bruzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. XLIX. Per De Lazara rimando a L. Caburlotto, *Private passioni e pubblico bene: studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744 - 1833)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, 2001 (2002), pp. 121-217, e D. Levi, "Troppa modestia, o troppo alta meta...": note sull'erudito padovano Giovanni de' Lazara, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", s. 4, 9-10, 2000 (2002), pp. 321-337; più recenti: L. Caburlotto, *Profilo di un "appassionato amatore" delle belle arti: Giovanni de Lazara*, in G. Catalani, *Tra Mantova e Padova arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni de Lazara (1795-1808)*, Verona 2016, pp. 12-32; Id., *Tra Udine, Padova e Bassano. Bartolomeo Gamba, Giovanni de Lazara e il "nostro ottimo abate Lanzi"*, in *Luigi Lanzi a Udine (1796-1801). Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria nel cuore d'Europa*

Sembra quindi il carattere insieme ampio e inedito di quella «infinità di circostanze» dell'arte lombarda a non poterne derogare la conoscenza e nello stesso tempo a render inopportuno il suo immediato rifluire in un «quadro generale». Di qui deriva l'articolazione in una prima parte dedicata alla storia delle arti – divise in fasi, entro le quali si dipana un «ragguaglio» selezionato della miglior produzione artistica lombarda – seguita da una seconda parte redatta in forma di dizionario biografico, completo di opere e notizie.

Le Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana

Il lavoro di Cattaneo è stato fino a oggi considerato disperso, alla stregua di tutto il materiale storiografico – suo e di chi lo aveva preceduto – confluito nella biblioteca melziana. In realtà ne sopravvive in copia un frammento: delle *Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana*, conservate presso la Biblioteca Ambrosiana, all'interno del fondo Carlo Morbio²⁷. Si tratta di una trascrizione – la grafia è molto simile a quella di un copialettere attivo negli anni venti per la “Corrispondenza extra ufficio” del Gabinetto Numismatico – di quanto Cattaneo aveva direttamente comunicato come «parte del suo Discorso Storico premesso alla storia degli Artisti Lombardi, da pubblicarsi ecc.»²⁸. Per quanto il manoscritto, che data il testo al 15 novembre 1824, possa essere un'ulteriore copia, il miglior candidato ad aver ricevuto in lettura i testi via via elaborati da Cattaneo, e quindi anche queste *Osservazioni*,

tra Sette e Novecento, atti del convegno (Udine, 21-23 novembre 2018), a cura di P. Pastres, Firenze 2020, pp. 169-186.

27 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. R 188 inf., fasc. 1, 11 carte non numerate. Dopo aver ritrovato il manoscritto, ne avevo affidato un primo studio nella tesi di laurea di Katia Borgia, *Gaetano Cattaneo e la storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda*, relatore A. Rovetta, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2009-2010, già ricca di dati di contesto ricavati dal carteggio e con una prima trascrizione annotata del testo. Carlo Morbio (1811-1881), storico e antiquario di origine novarese, collezionista a tutto campo, noto in particolare per le sue *Storie dei municipj italiani illustrate con documenti inediti notizie bibliografiche e di Belle Arti* (Milano 1836-1846), coltivò nei suoi studi anche temi artistici. Ebbe a che fare con lo stesso contesto che aveva accompagnato la vita di Cattaneo, da Manzoni agli eredi di Cicognara, condividendone anche la passione numismatica (per un rapido profilo rimando a V. Camarotto, ad vocem *Morbio, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 76, 2012, pp. 553-555). Il fondo Morbio dell'Ambrosiana è particolarmente esteso; il nostro estratto è in un fascicolo intitolato *Oggetti di studio e di Belle Arti*, a sua volta contenuto in un faldone che conserva materiali dedicati alla *Commedia* dantesca e a cicli pittorici raffiguranti danze macabre. Il fascicolo contiene anche un esteso compendio dedicato all'architettura gotica, alle sue accezioni e ai suoi monumenti principali, redatto a seguito di ampie letture – Cesare Cesariano, Giorgio Vasari, Christopher Wren, Francesco Milizia, gli *Essays on Ghotic Architecture* (London 1808) di Thomas Warton, James Benthham, Francis Grose, John Milner; di quest'ultimo anche la *History and survey of the antiquities of Winchester* (Winchester 1798) – e chiuso da un bifoglio che elenca una serie di città italiane ed europee con le loro rispettive cattedrali, tutte di età medievale e in buona parte citate all'interno del profilo storico dell'architettura lombarda. Questi ulteriori materiali rivelano in buona parte la stessa grafia delle *Osservazioni*.

28 Si veda la trascrizione in *Appendice*.

è senz'altro Carlo Zardetti (1784-1849), suo assistente e poi direttore dello stesso Gabinetto Numismatico dal 1842²⁹. Giusto il 1° ottobre 1825, Zardetti si dichiara in attesa di leggere «la prima parte del discorso storico sulla pittura... come fu già per quella sull'architettura»³⁰. I tempi funzionano: le *Osservazioni* sull'architettura sono datate al novembre 1824 e, nell'estate dello stesso anno, Zardetti si era rallegrato con il suo direttore per la conclusione della *Prefazione*³¹, che possiamo immaginare come una premessa a tutta l'opera. Il suo stretto coinvolgimento riemerge, come vedremo più avanti, nel 1826 a proposito del concorso biennale indetto dall'Ateneo di Brescia, dedicato alle origini dell'architettura longobarda. È dunque probabile che il manoscritto ambrosiano dipenda da una redazione che Cattaneo aveva affidato al suo più stretto collaboratore. Un ulteriore tassello è la presenza nello stesso fascicolo dell'Am-brosiana di una copia del pamphlet di Zardetti sulla *Danza della Morte dipinta a fresco sulla facciata di San Lazzaro fuori di Como. Lettera a Alessandro Lucini-Passalacqua* (Milano 1845), accanto ad altri materiali dedicati alle danze macabre, tema particolarmente caro a Morbio³². Anche Morbio, come Cattaneo e, in misura minore, Zardetti, fu tra i principali interlocutori di Manzoni per la documentazione storica utile all'ambientazione delle sue opere³³.

Pur nella sua schematicità e incompletezza³⁴, il manoscritto ambrosiano lascia intendere un passaggio importante verso una stesura definitiva delle *Osservazioni sull'Architettura in Lombardia*, impalcate coerentemente a quanto programmato da Cattaneo nella lettera al De Lazara, ovvero un «discorso storico» sulle arti, cui sarebbe seguito il repertorio degli artisti. Non solo, il profilo storico si struttura puntualmente in «epoche», come la *Storia pittorica*, benché assai più frammentate – undici – rispetto al modello lanziano, a fronte della complessità della materia, più volte denunciata dall'autore. Per restare su questo paragone, si può notare che Cattaneo, almeno in questo testo, contrae la Lombardia tra Adda e Ticino focalizzando quella che l'abate aveva definito *Scuola milanese*. Pur con qualche variante, la trattazione delle singole epoche si

29 Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27). Per Zardetti si vedano A. Savio, *Carlo Zardetti, secondo direttore del Gabinetto Numismatico di Brera*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 108, 2007, pp. 375-421; G. Meda Riquier, *Zardetti successore di Cattaneo*, in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. XXI-XXIII; il rapporto tra Cattaneo e il suo vice si incrinò con il passare degli anni.

30 BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812-1840), n. 39, in Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 49; citata in Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo* cit. (vedi nota 2), p. 102.

31 BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812-1840), n. 32, in Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 50; Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 2), p. 102, con data 15 settembre 1822, non mi è stato possibile il riscontro sull'originale.

32 È dunque plausibile che il manoscritto delle *Osservazioni* sia giunto a Morbio per tramite dello stesso Zardetti. Nello stesso fascicolo R 188 inf. sono raccolti altri materiali e testi dedicati alle danze macabre, tra i quali uno di Giuseppe Vallardi sul ciclo di Clusone.

33 G. Meda Riquier, *Carlo Morbio e Francesco Rezzonico*, in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. XXVI-XXVII.

34 Il manoscritto si ferma alla settima epoca, su undici elencate nell'indice.

articola in una premessa dedicata alla loro denominazione e alle origini dello specifico stile, soprattutto se rintracciate fuori dai confini lombardi, cui seguono i «segni caratteristici», ovvero gli elementi più identificativi dal punto di vista dei materiali, dei dettagli e degli ornamenti; chiude un cospicuo elenco di esempi monumentali. Il procedimento appare proprio impostato «segnandone le varie fasi e collegando in tutt'insieme il compendioso ragguaglio delle produzioni de' nostri migliori ingegni».

Di una *Introduzione alla Storia della Architettura* si legge ancora il 24 gennaio [1832] nel *Diario* dell'amico Achille Mauri, che lo trova «un mirabil lavoro per tutto quanto riguarda l'erudizione, la critica dei fatti, e l'acutezza delle vedute generali. Lo stile zoppica un pochetto, ma con una rivistella accurata è subito raddrizzato e fuso»; lo stesso Mauri si era dato disponibile alla revisione di quella che probabilmente era una premessa o una ulteriore redazione delle nostre *Osservazioni*³⁵.

Le Osservazioni e il Medioevo: la questione longobarda

Già scorrendo l'indice, la suddivisione delle epoche riserva una dettagliata e ampia trattazione all'età medievale, sostanziando un interesse rilevabile in altre più circoscritte occasioni³⁶. A seguire quella *Romana*, sono infatti ben quattro le epoche che precedono quella *Bramantesca*, tutte introdotte da sottili precisazioni di storia e di etimo per chiarire titolazioni e provenienze, cui seguono dettagliati repertori di elementi strutturali e stilistici e corposi elenchi di fabbriche, spesso corredati dai nomi dei presunti committenti, in mancanza di quelli degli architetti.

Giusto dal 1823, un anno prima delle *Osservazioni*, si poteva finalmente leggere in edizione completa *L'Histoire de l'Art par les monumens* di Jean Baptiste Seroux D'Agincourt, pilastro europeo del risarcimento storiografico dell'arte medievale; nello stesso 1824, proprio a Milano, usciva il primo volume della traduzione italiana³⁷. Cattaneo conosceva Seroux, di fama fin dai soggiorni giovanili romani e forse di persona grazie al numismatico inglese James Millingen³⁸. Non sorprende quindi che fin dall'u-

35 In "Il Giovedì", 18-22 marzo 1885, p. 20, citato in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), p. 103.

36 Cfr. Battezzati, *Per Leonardo da Besozzo*, cit. (vedi nota 3), p. 10; Ead., *Liberale*, cit. (vedi nota 3), p. 31, in entrambi i casi per la considerazione di due pittori "primitivi".

37 Per la lunga genesi e il contesto della monumentale opera di Seroux rimando a I. Miarelli Mariani, *Seroux D'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico, e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005. L'edizione originale uscì tra il 1811 e il 1823. L'editore milanese della traduzione era Ranieri Fanfani; seguì l'edizione curata da Stefano Ticozzi, per Giachetti a Prato, 1826-1829.

38 Millingen aveva frequentato Cattaneo a Roma nell'autunno del 1810 ed è solo dopo questo frangente che Cattaneo chiede all'archeologo inglese di porgere i suoi saluti a Seroux (30 gennaio 1811, BANMi, CEU, n. 208, vol. I, pp. 201-203, e a seguire; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 79-80. A una certa signora Millinger (sic) Seroux lascerà in eredità il suo pianoforte, cfr. Miarelli Mariani, *Seroux D'Agincourt*, cit. (vedi nota 37), p. 169.

scita del primo fascicolo dell'*Histoire*, nel 1810, raccomandi ai suoi fornitori parigini, i fratelli Fournier, di sottoscriverne l'acquisto in continuazione a nome del Gabinetto Numismatico, lamentandosi in seguito per i ritardi delle uscite³⁹. I debiti contratti nei confronti dell'*Histoire* affiorano a più riprese nelle *Osservazioni*, ma vanno soppesati con le molte altre voci consultate da Cattaneo e con la sua caparbità nel tracciare un percorso originale, saldamente orientato sulla specifica focalizzazione lombarda. Già la divisione del medioevo in quattro epoche coincide più nel numero che nella sostanza agli *états de l'art* distinti nel *Résumé et Tableau* che chiudono l'opera francese⁴⁰.

Paradigmatico, in apertura dell'epoca *Longobardica*, è il rifiuto della «denominazione di Architettura Gotica, giacché non avvi», sul quale Cattaneo e Seroux si allineano in merito ai tempi del dominio ostrogoto, ritenuto capace solo di frutti corrotti della tradizione costruttiva romana, tant'è che Cattaneo salta i secoli IV e V. Ma se le *Osservazioni* tacitano il termine "gotico" anche per i secoli che successivamente lo acquisirono per convenzione, l'*Histoire*, pur tra molte perplessità e distinguo, cede infine al *Système dit Ghotique*⁴¹. La questione ha un orizzonte e un valore storiografico non indifferente, se si tiene conto del dibattito aperto da tempo in terra inglese sulla tradizione costruttiva locale e del peso secolare del retaggio vasariano, ritenuto dallo stesso Seroux primo responsabile della definizione "gotica" data all'architettura degli ultimi secoli medievali: «et les écrivains venus après lui ont fait de même»⁴². Non sorprenderebbe riconoscere in Cattaneo il compilatore di quel compendio sull'architettura gotica, che appunto spazia dalle *Vite* agli *Essays on Ghotic Architecture*, allegato al fascicolo delle *Osservazioni* nel fondo Morbio⁴³.

Tornando all'architettura *Longobardica*, Cattaneo segue ancora Seroux nel rivendicarne la provenienza dal Nord della Svezia, appoggiandosi lui pure agli scritti di Jacob Peringskiöld⁴⁴. Quando passa ai "segni caratteristici", la lettura dei dettagli si mostra già più caratterizzata rispetto al modello francese: ad esempio, nello specificare l'uso di «pietra agevole a lavorarsi come l'arenaria» o l'apertura di «logge continuate e praticabili lungo le navate». Il riflesso dell'*Histoire* sfuma necessariamente nel vasto campionario degli esempi monumentali lombardi, che pare in larga parte debitore dell'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono e ancor più puntualmente del proe-

39 18 luglio 1810, BANMi, CEU, n. 158, vol. I, pp. 149-150; 22 novembre 1823, Ivi, n. 1029, vol. IV, p. 318.

40 J.B. Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV siècle jusqu'au son renouvellement au XVI*, Paris 1823, II, pp. 139-140: *Second état de l'art*, V-VII sec.; *Troisième*, VIII-IX; *Quatrième*, X-XII; *Cinquième, du système dit Gothique*, XI-XV.

41 Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art*, cit. (vedi nota 40), II, pp. 31, 55-56.

42 Ivi, p. 56.

43 Vedi nota 27.

44 J. Peringskiöld, *Monumenta Svea-Gothica* e *Monumenta Uplandica*, Stockholm 1710 e 1719, citati in Seroux, *Histoire de l'Art*, cit. (vedi nota 40), II, pp. 72-73; III, p. 42.

mio vasariano alla prima parte delle *Vite*⁴⁵, tranne che per l'apertura su Como e l'alta Brianza, pressoché inedita e probabilmente legata a frequentazioni personali⁴⁶.

Rispetto all'ampio e documentato repertorio pavese, va segnalata una certa distanza da un interlocutore plausibile, come Luigi Malaspina di Sannazaro⁴⁷. D'altra parte, la questione longobarda era al centro del dibattito storiografico⁴⁸, regionale e nazionale. La voce più prestigiosa era stata quella di Manzoni con il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, appena pubblicato e affiancato all'*Adelchi* (1822). Sappiamo come proprio la cerchia di amici eruditi, come Cattaneo e Morbio, fossero referenti privilegiati per ottenere testi e notizie utili all'ambientazione delle opere dello scrittore.

Anche Lanzi aveva considerato i Longobardi nella sua *Storia pittorica*, proprio nell'epoca prima della Scuola milanese, e qualche suggerimento si può cogliere quando Cattaneo cita i «rozzi» assetti decorativi applicati agli edifici. Ma, sullo specifico del lascito all'architettura lombarda, il nostro si era evidentemente affidato alla voce più prestigiosa del tempo, quella di D'Agincourt, pur avvertendone i limiti al puntuale riscontro territoriale.

In tal senso va considerato il coinvolgimento suo e di Carlo Zardetti nella scelta del tema per il concorso biennale indetto nel 1826 dall'Ateneo di Brescia, di cui erano entrambi soci⁴⁹. Curiosamente Cattaneo propose un quesito sulla scrittura geroglifica

45 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], Firenze 1966-1987, II, p. 87. Seroux cita solo il San Michele e il San Giovanni in Borgo di Pavia, per i quali lo studioso francese aveva avuto notizie da Malaspina (*infra*) e al quale aggiunge Santa Giulia presso Bergamo (Bonate) e San Tomé di Almenno; cfr. Seroux D'Agincourt, *Histoire del l'Art*, cit. (vedi nota 40), III, p. 20. Cattaneo avrebbe potuto riscontrare l'elenco vasariano sul primo volume delle *Antichità Longobardico-Milanesi*, uscite dal monastero di Sant'Ambrogio a Milano nel 1792.

46 Per Como, tra il 1789 e 1803, era uscita la monumentale *Storia di Como* di Giuseppe Rovelli, ma non vi si ritrovano le notizie fornite da Cattaneo. Così come si riscontra nelle opere di Carlo Redaelli dedicate alla Valassina, edite tra il 1824 e il 1825. Tra gli indirizzi delle lettere di Manzoni a Cattaneo, c'è anche Canzo in Valassina, dove il nostro avrebbe potuto leggere, con maggiori indicazioni monumentali, il manoscritto di Carlo Mazza, prevosto della vicina Asso, morto nel 1808, le *Memorie storiche sopra la religione, stato civile e politico a varie epoche della Vallassina: con una dissertazione preliminare sopra i più antichi di lei monumenti* (ora edito come *Memorie storiche della Vallassina: dal manoscritto del 1796*, Asso 1984).

47 L. Malaspina di Sannazaro, *Guida di Pavia*, Pavia 1819, pp. 55-60. Le divergenze appaiono frequenti: ad esempio, Malaspina considera i mattoni come tipico materiale da costruzione longobardo, mentre Cattaneo lo esclude perentoriamente. Si conoscono due lettere di Cattaneo a Malaspina: una del 1814, per una consulenza numismatica legata agli studi del pavese sui cosiddetti *Tarocchi* del Mantegna; l'altra del 1816, più significativa, nella quale Cattaneo chiede la disponibilità a Malaspina di valutare il nucleo di stampe lasciate da Bossi (*Luigi Malaspina di Sannazaro. 1754-1835. Carteggio*, a cura di M. Albertario, L. Aldovini, D. Tolomelli, Pavia 2014, pp. 114, 156-157). Per il caso specifico di Corte Olona, Cattaneo potrebbe aver consultato G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Pavia 1823, I, pp. 92-93; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 97.

48 Si veda in particolare S. Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 154-163. Un'apertura sull'età longobarda e più ampiamente sul Medioevo si poteva cogliere anche nel *Risorgimento d'Italia negli Studi, nelle Arti e ne' Costumi dopo il Mille* di Saverio Bettinelli (Bassano 1775), già utilizzato da Albuzzì; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. XXVIII.

49 Tutta la vicenda è puntualmente descritta in G. Panazza, *Discorso sopra alcuni punti della*

egizia, mentre Zardetti avanzò l'argomento poi prescelto: le origini e le caratteristiche dell'architettura longobarda⁵⁰. Sembra quasi che il direttore abbia mandato avanti il suo vice per non uscire allo scoperto; di certo la lettera inviata da Zardetti al Presidente dell'Ateneo è ben dettagliata e non risparmia stoccate a D'Agincourt e a Cicognara⁵¹. Come è noto, il concorso fu vinto dal piemontese Giulio Cordero di San Quintino, che pubblicò solo tre anni dopo il suo testo: vi si leggono idee differenti o, meglio, meno ambigue di quelle che Cattaneo aveva espresso, in particolare sull'originalità dell'architettura longobarda⁵².

Le Osservazioni e il Medioevo: dalla basilica di Sant'Ambrogio al duomo di Milano

L'impalcatura della terza epoca – *Franco-Sassone*, dall'VIII all'XI secolo – ha un avvio cronologico che risale all'epoca precedente dovendo comprendere i monumenti più antichi del regno franco fin dal VI secolo. Nella ricerca delle origini dei diver-

storia longobardica in Italia del 1826-1829, supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1986 (ripubblicato on line da P. Panazza, in *I Venerdì dell'Ateneo di Brescia*, 3, 24 aprile 2020); Panazza fa ampio riferimento al pionieristico studio di E. Castelnovo, *Una disputa ottocentesca sull'Architettura simbolica*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 219 ss.

50 Così Zardetti precisa il programma del concorso, in una lettera del 1° luglio 1826: «Determinare l'origine dell'Architettura adoperata dai Longobardi in Italia per la costruzione de' loro tempj, particolarmente: fissare i caratteri principali che li distinguono sia per il modo e per la materia di costruzione, sia per le proporzioni e distinzioni della pianta ed elevazione dell'edificio, e precisare altresì lo stile particolare dell'Arte adoperato per la decorazione interna ed esterna. Notare finalmente i monumenti principali di tale Architettura in Italia. Ho ommesso il confronto coll'Architettura Romana per schivare qualunque sistema: un tale confronto dipende da chi tratta l'argomento, il quale siccome nuovo ed intatto finora è anche estesissimo e piuttosto difficile. Così ho detto determinare l'origine ecc. perché sono d'avviso (mi perdoni, se mi inganno) che indagando l'origine della Nazione, si deve trovare anche quella delle Arti. I Paesi del Nord, mi pare, somministreranno motivo di importanti ricerche le quali dovransi unire con altre relativamente a popoli Sassoni, la di cui Architettura in Germania, Francia ed Inghilterra assomiglia, se non erro, alla Longobarda in Italia per molte parti. Per caratteri principali ecc. intendo le proporzioni, la materia a preferenza adoperata sulle costruzioni, la distribuzione della pianta giusta il sito, la maggiore o minore solidità di costruzione, lo stile degli ornamenti ecc. ecc. e tutte queste cose, parmi, furono finora trascurate, perché il D'Agincourt fece alquanto di confusione in proposito, sebbene possa servire di un grande aiuto, massime per i confronti, ed il Sig. Cicognara sbagliò radicalmente. Queste in succinto le mie idee. Debbo confessarle che io non ho mai approfondito questi argomenti, conoscendo "quid valeant humeri": sarò quindi scusato se non giunsi a spiegare bene, e giustamente, come avrei desiderato. Ad ogni modo son d'avviso che un tale argomento ben trattato da un artista colto accrescerà d'importanza la classe delle Belle Arti nell'immenso Archivio delle umane cognizioni»; in Panazza, *Discorso sopra alcuni punti*, cit. (vedi nota 49), p. 14. Della proposta di Cattaneo relativa alla scrittura geroglifica egizia, esiste la missiva a Girolamo Monti, presidente dell'Ateneo bresciano, in data 13 maggio 1826, BANMi, CEU, n. 1060, vol. IV, pp. 350-351.

51 Nella lettera citata Zardetti dice anche che Cattaneo era molto impegnato per un viaggio fuori Milano.

52 G. Cordero di San Quintino, *Dell'Italiana Architettura durante la dominazione longobarda*, Brescia, 1929, pp. 20-51; cfr. G.P. Treccani, *Dell'Italiana Architettura di Giulio Cordero di San Quintino e la cultura del restauro*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Palermo 2015, pp. 215-252. Secondo Cordero di San Quintino l'architettura dei Longobardi in Italia è prevalentemente debitrice dell'eredità romana e bizantina riscontata nei territori da loro occupati.

si momenti architettonici, Cattaneo si ritrova spesso a gestire orizzonti geografici diversificati e archi temporali sovrapponibili, così da restituire alla storia quella complessità altrimenti mortificata da un'impostazione più lineare e progressiva. Nel caso specifico, non trovò sostegno in Seroux, che trascura quanto costruito prima di Carlo Magno; pare piuttosto aver recuperato da Félibien l'elenco delle fabbriche fondate da Clodoveo in avanti⁵³, per poi proiettarsi fino a Cluny, quale esempio epigonico «del miscuglio del gusto Franco-Sassone introdotto poscia in Lombardia»⁵⁴. La lettura dei dettagli architettonici, sempre curata e puntuale nel cogliere le peculiarità, è tutta in termini di miglioramento dalla precedente stagione “longobardica”. A partire dalla basilica di Sant’Ambrogio, le esemplificazioni milanesi fondano la loro compatibilità cronologica sulle date fornite dalle principali guide – Torre, Latuada e Bianconi – così come i monumenti pavesi si avvalgono in questo caso della recente uscita del Malaspina; particolare l’incursione vercellese e decisamente fuori tempo l’inserimento della facciata del duomo di Monza, che per altro Seroux aveva correttamente collocato sulla scorta delle *Memorie* di Paolo Frisi⁵⁵.

L’identificazione dell’epoca quarta – *Franco-Normanna*, dall’XI al XIII secolo – sembra fondare le sue coordinate su quanto esposto da Seroux nel commento alla tavola XLV, dove si sostiene l’ipotesi di un’insorgenza europea dei primi caratteri gotici, sospinta da «le même enthousiasme religieux qui avait produit les croisade»⁵⁶. Anche l’*Histoire* segnala il valore archetipico della cattedrale di Ely citando l’ampia letteratura prodotta sul tema in Inghilterra, con titoli che si ritrovano nel citato compendio sul gotico allegato alle *Osservazioni*⁵⁷. In un certo senso, Cattaneo, nelle prime tre epoche medievali, descrive una manovra di accerchiamento europeo, che dalla Svezia, alla Francia, al mondo anglo-sassone innesta progressivamente nuova linfa all’architettura lombarda. Anche i dettagli caratteristici della quarta epoca vengono confrontati con il passato evidenziando i perfezionamenti, come nella nota conclusiva che descrive l’equilibrio costruttivo raggiunto tra solidità, leggerezza e luminosità. Purtroppo, per probabile distrazione del copista, è saltata la lista degli edifici e l’unica citazione, il San Bernardino di Caravaggio, è chiaramente extravagante e inaffidabile.

Così, privata l’epoca terza di utili riscontri monumentali, si riguarda l’ultima frazione medievale, tra XIII e XV secolo, focalizzata sul duomo di Milano e la Certosa di Pavia, in conformità alla definizione *Tedesco-Itala* dell’epoca. Cattaneo mette

53 J.F. Félibien, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris 1687, pp. 143-144; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 100-101.

54 Cattaneo data la fondazione al 912, invece che al 910, e fa risalire il «miscuglio» all’importazione in Francia di artisti sassoni dopo la resa di Witkindo; arduo trovare fonti specifiche su questi passaggi, data anche la recente distruzione di Cluny che forse si voleva tacitare.

55 Seroux D’Agincourt, *Histoire de l’Art*, cit. (vedi nota 40), III, p. 68.

56 Ivi, II, p. 81.

57 Ivi, II, p. 80; per la collazione di studi sulle origini del gotico cfr. qui, nota 27.

subito in evidenza le «notabili differenze» operate in Lombardia rispetto ai modelli germanici, nel senso che «l'occhio fra noi trova più riposo» rispetto alle cattedrali di Strasburgo, Vienna e Ratisbona: la prima, nota sempre dalle pagine di Seroux⁵⁸; le seconde, visitate di persona da Cattaneo⁵⁹.

Per il duomo è data una postilla, con la stessa grafia del testo, il cui senso – al di là dello spunto polemico con Lanzi, per altro di difficile riscontro – è dimostrare l'originalità lombarda della fondazione. A evidenza Cattaneo ha sottomano le carte dell'Albuzzi⁶⁰ e la *Storia e descrizione del Duomo di Milano* di Gaetano Franchetti, fresca di stampa (1821), a loro volta esplicitamente debitorici al Borsieri⁶¹ e soprattutto al Giulini⁶². Andrebbe valutato anche l'apporto delle opinioni di Simone Stratico, attivo da anni a Milano, sia sul duomo sia sull'architettura gotica in genere⁶³. Cogliendo un po' fior da fiore, Cattaneo distingue l'impianto planimetrico – «la bella e gran pianta del Duomo», uscita dall'accademia che Gian Galeazzo Visconti aveva istituito allo scopo, coinvolgendo «Giovannino e Michelino da Milano» – dall'alzato, discusso senza successo da Heinrich Parler da «Zamodia o Gamodia», il quale, per l'appunto, «non si fermò che poco tempo per dare il suo parere sull'elevazione soltanto, e subito fu congedato». Insomma, la scelta dello stile per «un tempio che superasse gli altri in splendore e magnificienza» non poteva che essere «quello adottato già un secolo prima per la Cattedrale di Strasburgo già tanto da tutti ammirata», ma la specifica scelta progettuale ed esecutiva non poteva che essere lombarda. Sulle origini del duomo, pur confermando una distanza tra la prima concezione planimetrica e la suc-

58 Ivi, II, p. 67, ma Cattaneo avrebbe potuto accedere ad altre fonti bibliografiche più circoscritte come gli *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg* dell'abate Grandidier, usciti nel 1782. Nelle pagine a seguire Seroux si distende in un generale apprezzamento per il duomo di Milano, nonostante la sua «bizzaria» citando qui e altrove il suo sconcerto per il tentativo di interpretazione vitruviana offerta da Cesariano.

59 Nel corso del viaggio austro-ungarico del 1812, Vienna fu tappa principale; il passaggio da Ratisbona è attestato da Giovanni Scopoli, suo compagno di spedizione, per cui si veda G. Meda Riquier, *Sul cammino di Sassonia. Lettere dalla Germania di Giovanni Scopoli*, «Villa Vigoni Comunicazioni/Mitteilungen», V, 1, 2001, p. 66.

60 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. 6, 36-37.

61 G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619, pp. 57-58.

62 G. Giulini, *Continuazione delle Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1771-1774, II, pp. 433, 451-453.

63 Simone Stratico (Zara 1733-Milano 1824), giunto a Milano da Padova nei primi anni del secolo, intervenne sulle critiche al duomo di Milano nel discorso tenuto a Brera *Sui pregi delle arti del disegno* (Milano 1809), mentre il *Discorso sull'architettura gotica* fu pronunciato presso l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (1° luglio 1819) e uno studio sugli *Archi di costruzione gotica, considerati geometrici* sono rimasti manoscritti (Venezia, Biblioteca Marciana, cod. CCCXXXIV, 5340, CII, 3); si vedano: F. Rossetti, *Della vita e delle opere di Simone Stratico*, «Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», XIX, 1876, pp. 36-447, in particolare pp. 389, 437-438; A. Cavallari Murat, *Simone Stratico sull'architettura gotica*, «Arte Veneta», 32, 1978 (1979), pp. 453-463; E. Granuzzo, *Architettura e scienza nel Veneto tra Sette e Ottocento: Simone Stratico (1733-1824)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, supervisore F. Bernabei, Padova 2012. Si conservano cinque lettere di Cattaneo a Stratico (1808-1820), prevalentemente legate al collezionismo numismatico (BANMI, CEU, nn. 7, 17, 302, 321, 972; voll. I, pp. 4, 10; II, pp. 93, 116; IV, p. 252).

cessiva elaborazione dell'alzato, Cattaneo insiste sulla committenza ducale sfumando l'ipotesi decisamente civica addotta da Bianconi, che rivendicava al «popolo milanese», in tempi precedenti Gian Galeazzo Visconti, l'avvio della fabbrica, rimasto significativamente anonimo e poi progredito tra interventi ducali e pareri di architetti⁶⁴.

Tornando al testo ufficiale, il rammarico per la mancata conformità alle origini nello sviluppo secolare della fabbrica affiora a proposito della trasformazione borromaica delle testate del transetto e si dichiara apertamente per «l'indigesto pasticcio» della facciata perpetrato dal Tibaldi fino all'Amati, in linea con le opinioni di Bianconi e Bossi, strenui sostenitori di un totale ritorno al gotico⁶⁵. La descrizione dei «segni caratteristici» conferma i «piani di riposo» che caratterizzano gli alzati lombardi, pregevoli anche per l'esclusione dell'ornato dalle parti strutturali, con qualche riserva per i vetri istoriati che smorzano la luminosità degli interni.

Bramante ridimensionato e Leonardo rivalutato

Decisamente sottotono è la descrizione dell'epoca sesta – *Bramantesca*, dal XV al XVI secolo – il cui unico snodo critico, a dispetto del titolo, è il ridimensionamento dei meriti di Bramante: a favore sia dei traguardi raggiunti dagli architetti locali prima dell'arrivo dell'urbinate, sia della «spinta maggiore» operata da Leonardo. Il primato vinciuto in architettura era una convinzione di Giuseppe Bossi, quale si poteva rintracciare nei suoi appunti relativi al Codice Trivulziano e nelle note a sua firma in un'edizione vasariana del 1809⁶⁶. Infatti, nell'elenco dei monumenti dell'epoca, Catta-

64 C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano 1787, pp. 15-20; si veda A. Scotti, *Carlo Bianconi e l'architettura attraverso la "Nuova Guida di Milano"*, in *Artisti lombardi e centri di produzione nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla e V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 263-268.

65 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 21-24, sia per la trasformazione delle testate del transetto, sia per la conformità al gotico della facciata; si ricordi anche la scelta di Bianconi di illustrare nella *Nuova Guida* il duomo con il progetto di Carlo Buzzi, il più gotico tra quelli realizzati tra Sei e Settecento. Analogamente, Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), II, p. 505. Per il dibattito intorno al completamento della facciata del duomo tra fine Sette e primo Ottocento si vedano G. Ricci, «Il più grande ornamento di questa Metropoli», in «...e il Duomo toccò il cielo». *I disegni per la facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità al gotico e razionalismo matematico (1733-1815)*, a cura di E. Brivio e F. Repishti, Milano 2003, pp. 33-48, in particolare pp. 39-40, e il più recente F. Repishti, *Il Duomo di Milano nell'Ottocento e la ricerca del carattere "gotico"*, in *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Bertazzo, F. Castellani, M.B. Gra, G. Zucconi, Padova 2020, pp. 147-158. Repishti ricorda un *Dialogo sulla fabbrica del Duomo di Milano tenuto da un forastiere, da un Milanese, e da un curioso istruito*, composto nel 1810 da Carlo Amati e rimasto manoscritto; il progetto della facciata di Amati e Zanoia era stato approvato nel 1807 e realizzato nel giro di sette anni. Si veda anche *infra*.

66 La questione è puntualmente argomentata in S. Mara, *Leonardo and Architecture in the Critical Views of Giuseppe Bossi (1808-1810)*, in *Leonardo da Vinci Nature and Architecture*, a cura di C. Moffatt e S. Tagliagambara, Leiden 2019, pp. 280-300.

neo preferisce attribuire la tribuna delle Grazie a Leonardo, «forse per il disegno e per la decorazione», come Bossi aveva letto in una postilla di Sebastiano Resta a Vasari⁶⁷. Il corposo repertorio degli edifici, che lascia davvero poche cose a Bramante, è aggiornato sulle *Notizie* dell'Albuzzi⁶⁸, sul *Dialogo* del De Pagave e sulla *Nuova Guida* di Bianconi, pur con puntuali distinzioni, sempre ai danni dell'urbinate. Ad esempio, Cattaneo recupera dal De Pagave il palazzo Talenti Fiorenza, ma preferisce lasciarlo anonimo⁶⁹, così come il palazzo Imbonati (Landriani) viene attribuito a Bramante solo per l'architettura, spostando su Bramantino la decorazione pittorica⁷⁰.

Più interessanti sono le incursioni sul territorio, a partire dal duomo di Pavia, totalmente accreditato a Cristoforo Rocchi, come già aveva fatto Albuzzi⁷¹, e con uno sguardo ancora una volta curioso per ciò che era ritenuto «longobardico», ovvero alcuni «rimasugli» in facciata⁷². Per la cattedrale comasca, Cattaneo deve aver letto il Ciceri, ma la citazione fa cortocircuito tra le date della facciata e le reali responsabilità di Cristoforo Solari⁷³. Le citazioni di Lodi, Saronno, Legnano e Busto Arsizio scorrono senza nomi di architetti, benché il De Pagave ci avesse provato ricorrendo più volte a Bramante⁷⁴; in compenso sono ricordati dipinti e pittori. La rassegna finale è tutta valtellinese, quasi sicuramente raccolta sul campo, dati i documentati soggiorni a Sondrio⁷⁵.

67 *Ibidem*.

68 Si veda l'attribuzione al Dolcebuono di San Maurizio al Monastero Maggiore, della cui facciata Albuzzi pensava di inserire anche un disegno; cfr. Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. LXXXVIII, 128-129. In Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 212, si legge ancora l'attribuzione tradizionale a Bramantino.

69 V. De Pagave, *Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco a Milano* (Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, D 221), c. 220. Significativamente Cattaneo cita il palazzo dopo la canonica di Sant'Ambrogio, dotati entrambi di colonne *ad tronchonos*.

70 De Pagave, *Dialogo*, cit. (vedi nota 69), cc. 252 ss, dove l'architettura è data a Bramante e i due *Giganti* (Ercole e Atlante) a Bramantino (oggi al Castello Sforzesco e attribuiti a Bernardino Luini; si veda F.M. Giani, L. Tosi, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014], a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, pp. 174-177, n. 29).

71 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. 70-71, dove il ruolo di Bramante è considerato un errore delle fonti precedenti, come ampiamente argomentato in L. Malaspina di Sannazaro, *Memorie storiche della Fabbrica della Cattedrale di Pavia*, Milano 1816, pp. 4-8.

72 La nota potrebbe derivare da L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, II, Firenze 1970, p. 285.

73 F. Ciceri, *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como*, Como 1811, pp. 12-14, per le date della facciata, che nulla hanno a che vedere con il capocroce progettato dal Solari, come da richiesta della fabbrica nel 1519, Ivi, pp. 18-20.

74 De Pagave, *Dialogo*, cit. (vedi nota 69), cc. 344-359 (Lodi), 360-366 (Legnano), 367-371 (Busto Arsizio); cfr. Pippo, *Venanzio De Pagave*, cit. (vedi nota 5), pp. 180-181.

75 Ad esempio nel settembre del 1824; BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812/1840), n. 32.

Lo «strano gusto di tritume» dell'architettura del Cinquecento lombardo. Ipotesi per un punto di vista tra Bianconi e Bossi

L'ultima epoca descritta dal manoscritto ambrosiano è quella *Vignoliana*, corrispondente al pieno Cinquecento⁷⁶. La sua identificazione è subito affidata ai protagonisti, tra i quali il primo ad essere citato è Fabio Mangone, benché nella logica dei tempi dovrebbe trovarsi in coda, se non addirittura in altro secolo. Ma, traendo le fila di un argomento tutt'altro che piano, si comprende come il Mangone – «severo e Vitruviano», nonché direttore di un'accademia dove si presume che Vignola fosse il testo base – abbia rappresentato il principale *rappel à l'ordre* in un'epoca che soprattutto Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi avevano ridotto a uno «strano gusto di tritume». Ovvio che poi Richini «oltrepassò tutti nella licenza e può quindi dirsi l'anello di congiunzione fra l'architettura Vignoliana di quest'epoca e la Borrominesca della seguente».

Il mancato sviluppo delle ultime epoche, la *Vanvitelliana* (dalla fondazione di Brera alla fine del Settecento) e la *Palladiana* (il primo Ottocento), ovvero quelle che presumibilmente Cattaneo considerava di ripresa dopo la decadenza *Borrominesca* e *Barocca*⁷⁷, ci priva di un riferimento utile per valutare correttamente il giudizio sul Cinquecento, tanto più che, come abbiamo visto, la precedente età *Bramantesca* è liquidata senza chiarimenti critici di rilievo.

In ogni caso è chiaro che qui entra in gioco un'idea peculiare di recupero della classicità che si muove tra giudizio sul passato e canone per il presente. Si può partire dall'indicazione della «fondazione dell'attuale corpo accademico» quale dichiarato punto di riferimento per gli sviluppi dell'architettura lombarda contemporanea, cosiddetta *Palladiana*. Eredi del magistero di Giuseppe Piermarini e titolari della cattedra braidense di Architettura erano stati prima Giacomo Albertolli (1798-1805)⁷⁸ e poi Giuseppe Zanoia (1805-1817)⁷⁹. Alla morte di questi era stato chiamato Carlo Amati, ma solo come supplente, e tale rimase almeno fino al 1838⁸⁰.

76 Il manoscritto interrompe a questa epoca la trattazione che da indice doveva comprendere anche le epoche Borrominesca, Barocca, Vanvitelliana e Palladiana: si veda l'*Appendice*.

77 Anche in questo caso sarebbe interessante comprendere la distinzione tra il momento borrominiano e quello barocco, anche come linea di tendenza in termini di valore.

78 A. Ferrighi, *Gian Giacomo Albertolli*, in *Professori e scienziati a Padova nel Settecento*, a cura di S. Casellato e L. Siran Rea, Treviso 2002, pp. 66-78, in particolare pp. 73-77; Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), p. 300.

79 G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966, pp. 371-386; V. Cirio, *Giuseppe Zanoia architetto*, in *Giuseppe Zanoia abate, letterato e architetto (1752-1817)*, a cura di L. Cerutti, V. Cirio, L. Nay, Novara 2006, pp. 41-80. Per le vicende della scuola di Architettura tra fine Sette e primo Ottocento si vedano A. Scotti, *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze 1979, pp. 44-69; G. Ricci, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'Architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. Ricci, Milano 1992, pp. 253-281; Ead., *La cultura architettonica e l'insegnamento accademico a Milano all'inizio dell'Ottocento*, in *Pietro Bianchi, 1787-1849 architetto e archeologo*, a cura di N. Ossanna Cavadini, Milano 1996, pp. 41-55.

80 C. Mutti, *Nuovi contributi intorno alla figura di Carlo Amati e ai suoi interventi a Milano*, "Arte Lombarda", 113-115, 1995, pp. 123-134, in particolare pp. 124-125.

Giacomo Albertolli – fratello di Giocondo, professore di Ornato nella stessa accademia braidense – aveva preso la cattedra sotto il segretariato di Carlo Bianconi. Di questi è recentemente riemerso un canovaccio di istruzioni per l'insegnamento dell'architettura civile che riconosce nei *Libri* di Palladio e negli *Edifices Antiques de Rome* del Desgodetz i repertori di maggior autorevolezza, affiancandovi, con una riserva per l'inserimento dei piedistalli nell'ordine, le *Regole* di Vignola⁸¹. Più decise le critiche nei confronti dei *Principii* del Milizia, colpevoli di ricercare un'origine antropologica dell'architettura – individuata nel «sistema capanESCO» – e non quella specifica dell'antichità greca e romana. Ma è chiaro che Bianconi perorava la causa di un insegnamento praticato soprattutto con il riscontro di rilievi e illustrazioni, piuttosto che con il dispiegamento di principi teorici⁸². Anche sotto il segretariato di Bossi, nel programma accademico della scuola diretta da Albertolli, dominano Vitruvio, Vignola, Desgodetz e soprattutto i materiali palladiani e neo-palladiani⁸³, per cui comprendiamo perché Cattaneo abbia poi definito la sua epoca «palladiana» e perché questo canone sia divenuto un criterio di giudizio molto selettivo, se non censorio, nei confronti di Alessi o Tibaldi.

Senz'altro più di Bianconi, Albertolli stimava Francesco Milizia⁸⁴, e anche nelle *Osservazioni*, sempre a proposito del Cinquecento lombardo, si approva il parere del poligrafo salentino «che ben a ragione condanna tali fabbriche, le chiama bugiarde, perché di due ordini esternamente e di uno solo nell'interno»⁸⁵.

81 *Le Regole da tenersi per ammaestrare i giovani nell'Architettura civile* sono conservate presso l'Archivio Famiglia Bianconi, *Materiale Residuo*, e sono state recuperate da Laura Binda che ringrazio per avermi fatto leggere la trascrizione augurandomi che vengano presto pubblicate; si veda L. Binda, Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei lumi. Per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti, "Annali di Critica d'Arte. Nuova serie", 1, 2017, p. 201. Il tema vignolesco del piedistallo come parte integrante dell'ordine è presente anche in Cattaneo. Alcuni di questi autori, come il Desgodetz, furono poi acquistati da Bossi; Scotti, *Brera*, cit. (vedi nota 79), p. 52.

82 La dimostrazione è nella collezione di disegni architettonici perseguita a fini accademici, nota come *Raccolta Bianconi*, oggi all'Archivio Storico Civico di Milano; si vedano di contro le riserve teoriche nei confronti dell'Alberti.

83 Ferrighi, *Gian Giacomo Albertolli*, cit. (vedi nota 78), p. 75; si veda anche *infra* nella relazione di Bossi al Commissione ministeriale.

84 In una lettera del 18 ottobre 1793, l'Albertolli raccomandava a Leopoldo Pollach, altro protagonista dell'architettura in Lombardia tra fine Sette e primo Ottocento, nonché architetto della fabbrica del duomo di Milano, di mettersi in contatto con Milizia nel corso del suo soggiorno romano (Mezzanotte, *Architettura neoclassica*, cit. [vedi nota 79], p. 186 nota 21; S. Pasquali, *A Roma contro Roma*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 81-108; T. Manfredi, ad vocem *Milizia, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 503-511). Cfr. anche Id., *Francesco Milizia e i Principi di architettura civile: disegno e iconografia*, in *Dal trattato al manuale: la circolazione dei modelli a stampa nell'architettura età moderna e contemporanea*, a cura di A. Scotti, Palermo 2013, pp. 59-74; nel 1804 uscì la seconda edizione dotata di un ampio apparato iconografico.

85 «E dove internamente non sono divisioni, come nelle chiese, perché indicarle nelle loro facciate a più ordini? Facciate bugiarde»; F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. Parte prima dell'architettura civile*, Bassano 1787, p. 9.

Bossi aveva un'ottima considerazione dell'Albertoli, mentre il documentato legame con Zanoia, subentrato come Segretario nel 1807 e destinatario di un'Epistola in versi, edita nel 1810, non fu privo di qualche rimprovero al di fuori dell'ufficialità, come si legge nelle *Memorie* a proposito della villa Annoni di Cuggiono⁸⁶. Dalle lettere di Cattaneo a Zanoia in occasione della vendita a prezzo agevolato, e lungamente contrattato, della collezione di «opere di antichità, del medio evo e moderne» di Giuseppe Bossi, si evince tra i due un rapporto di cordiale amicizia⁸⁷.

Accanto al rapido avvicinarsi accademico, scorreva non meno tumultuoso il dibattito per la facciata del duomo. Le sollecitazioni provenienti da Brera per un intransigente recupero delle origini faticavano a trovare riscontro nelle posizioni più di compromesso della Fabbrica e del Governo, con conseguenti ricadute sulle carriere degli architetti⁸⁸. Non a caso, Amati, ottenuta nel 1806 la direzione del cantiere del duomo, rimase bloccato per più di vent'anni nel ruolo di supplente alla cattedra braidense di Architettura. Abbiamo già letto il disappunto di Cattaneo per la facciata della cattedrale, che accomunava proprio Tibaldi e Amati, ovvero i responsabili del principio e del completamento del prospetto, in linea con le perplessità già espresse da Bianconi e Bossi⁸⁹. Ed è sempre negli scritti dei due segretari di Brera che troviamo i riscontri più pertinenti alle osservazioni sul manierismo lombardo: dalle riserve per la facciata alessiana di Santa Maria presso San Celso «così caricata d'attici, pilastri, colonne e cornici che l'occhio di chiunque segue con molta fatica le tante cose poste in essa dall'architetto» (Bianconi)⁹⁰, all'approvazione del cortile del Collegio Elvetico «stupenda fabbrica di Fabio Mangone» (Bossi)⁹¹, di contro alla facciata del Richino, «che pensò ben diversamente dalla purità del primo architetto» (Bianconi)⁹². Non diversamente, le critiche di Cattaneo alle «teste sproporzionate» sul fronte tibaldiano del San Raffaele corrispondono alle riserve per una «facciata un po' troppo caricata e

86 *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica. 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004, p. 27 (al 16 novembre 1809): «La casa [palazzo Annoni a Cuggiono] ha molti difetti, e in generale mi pare, per un architetto, una bella occasione maltrattata»; qualche malcelata ironia si coglie anche nelle note che Bossi aveva realizzato per i *Sermoni* di Zanoia, in questo caso poeta, editi nel 1809 (Ivi, p. 122 nota 194; B. Agosti, in *I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, p. 316 nota 13). Nel 1906 Bossi aveva raccomandato Zanoia a Canova; l'architetto era uscito «sbalordito» dalla frequentazione dello studio dello scultore (Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. [vedi nota 6], pp. 617, 622 ss.).

87 Sono quattro lettere tra maggio e agosto 1817: BANMi, CEU, nn. 746, 754, 763, 790, vol. IV, pp. 11, 15, 25, 40; sulla collezione di Bossi e i suoi diversi passaggi si veda ora S. Mara, *Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della scuola speciale di pittura (1810-1815)*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2019, pp. 385-413, in particolare pp. 388-389. I rapporti forse s'incrinarono per la nota vicenda del monumento in memoria di Bossi a Brera, per il quale Pacetti fu preferito a Canova (si veda La Guardia, *L'amicizia*, cit. [vedi nota 3], pp. 49-68).

88 Cfr. soprattutto Ricci, «*Il più grande ornamento*», cit. (vedi nota 65), pp. 40-41.

89 Cfr. *supra* e nota 64. In BANMi, CEU, esiste una sola lettera del 17 novembre 1847, in cui Zardetti ringrazia Amati per l'invio al Gabinetto di una serie di sue opere a stampa, n. 1266, vol. V, p. 183.

90 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 134-135.

91 Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), p. 701.

92 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 75-76.

bizzarra» avanzate dalla *Nuova guida*⁹³; come, per Giuseppe Meda, le «colonne binate malamente introdotte» nel cortile del Seminario Arcivescovile (Cattaneo) riecheggiano il rimpianto «che le colonne non fossero binate e che gli intercolonna non fossero sì larghi» (Bianconi)⁹⁴. Non di rado, Cattaneo calca la mano: in Ambrosiana, le *Arti* di Dionigi Bussola, che a Bianconi sarebbero bastate «di gusto più fino»⁹⁵, sono declassate a «statuacce» che hanno «deturpato» il bel peristilio dorico del Mangone.

Sicuramente gli ordini e, più in generale, la sintassi architettonica costituiscono il tema principale attorno al quale ruotano sia i «caratteri distintivi» dell'epoca, non a caso definita *Vignoliana*, sia le precisazioni su alcuni monumenti⁹⁶. Il fondamento ideologico e il contesto di questo giudizio sul Cinquecento lombardo, così carico di distinzioni e dissensi, si riconoscono leggendo la relazione sul programma accademico inviata da Bossi nel 1804 alla Commissione d'istruzione pubblica o il *Discorso* per la premiazione del 1806⁹⁷. Nella prima, il Segretario chiude assicurando che gli studenti di Brera «si esercitano da ultimo a comporre nello stile il più puro e più severo, dando esattamente ragione di ogni minima parte, ed avendo sempre di mira quell'unione dell'utile col bello, nella quale consiste intera l'arte dell'architettura».

Quindi, dopo aver seguito soprattutto Seroux D'Agincourt nella rilettura del Medioevo, Cattaneo, traggurati i segmenti storici dominati dal recupero della classicità, si lascia guidare da Bossi nei principi generali e da Bianconi nel dettaglio delle attestazioni monumentali. La distanza da Albuzzi è marcata se solo si legge il discorso preliminare alle *Memorie* dell'erudito varesino:

Galeazzo Alessi perugino e Vincenzo Seregna, abbandonate le aridezze dell'antico e la troppa regolare uniformità, cominciarono a grandeggiare introducendo nelle loro fabbriche colonne binate, frontoni... Ma se questi architetti avevan fatto rivivere la magnificenza e lo sfarzo degli antichi romani edifizii, Pellegrino Tibaldi e l'emolo suo Martin Bassi ebbero poscia la gloria di averne felicemente imitata la maestosa elegante semplicità⁹⁸.

93 Ivi, p. 65; si noti che la critica più accesa rivolta al Tibaldi da Cattaneo è, inespugnabilmente, per il Sacro Monte di Varallo.

94 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 72-73.

95 Ivi, p. 259.

96 Nell'elenco degli edifici si riscontrano errori o mancate corrispondenze alle fonti precedenti, il più clamoroso è l'attribuzione del Sacro Monte di Varallo a Pellegrino Tibaldi. Si aggiungono l'attribuzione al Bassi di Santa Maria della Vittoria e di Santa Marta; ancora al Tibaldi di Santa Maria Podone, del cui pronao, decisamente *palladiano*, è riportato un elogio simile a quello espresso da Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 269. Molto confusa è la lettura del fianco e della facciata di San Paolo Converso. Si veda Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 139-144. Va ricordato che nel 1820 era uscita la *Raccolta delle migliori fabbriche, monumenti, ville, antichità di Milano*, opera di Gioachimo D'Adda, autore anche de *Il Duomo di Milano ossia descrizione storico-critica*, Milano 1823; su queste impegnative pubblicazioni illustrate si veda Ricci, *La cultura architettonica*, cit. (vedi nota 79), p. 49.

97 Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), I, pp. 299-300, 53-58; si veda Scotti, *Brera*, cit. (vedi nota 79), pp. 52-53, 61 nota 21.

98 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), p. 8.

Si capisce almeno un motivo per cui l'Albuzzi e il filobramantesco De Pagave risultassero «d'imbarazzo» all'impresa di Cattaneo. Le *Osservazioni* sembrano quindi restituire un momento critico e selettivo nel recupero del Cinquecento lombardo, legato più all'autorevolezza dei due più prestigiosi ex segretari braidensi che al rigido accademismo sostenuto in quegli anni dall'Amati⁹⁹.

La tradizione storiografica passa sempre al vaglio del mutare dei tempi. Tempi che corrono velocemente. Pochi mesi prima della morte di Cattaneo, Giulio Ferrario pronuncia all'adunanza del 1° aprile 1841 dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti le sue *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese*, dimostrando e dichiarando di essere solo a conoscenza degli studi e dei materiali dell'ex-direttore del Gabinetto Numismatico¹⁰⁰. Oltre a diffondersi nuovamente, ma senza nuove fonti, sull'età longobarda, Ferrario recupera alla grande Bramante e l'architettura dei tempi successivi, almeno fino a Richino. Nel 1844 escono anche le *Vicende dell'architettura* di Luigi Tatti, a complemento del secondo volume di *Milano e il suo territorio* di Cesare Cantù. Nel frattempo i materiali collazionati dall'Albuzzi fino al Fumagalli erano giunti alla biblioteca melziana, mentre Gerolamo Calvi, su un altro manoscritto delle *Memorie*, stava costruendo le sue *Notizie*, pronte alle stampe nel 1859¹⁰¹.

99 Ricci, *La cultura architettonica*, cit. (vedi nota 79), p. 42.

100 G. Ferrario, *Memorie per servire l'architettura milanese dalla decadenza dell'impero romano fino ai nostri giorni*, in *Memorie dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti*, I, Milano 1843, pp. 313-472; a p. 353, a proposito di Bramante e dei "Bramanti": «Sappiamo che altri ancora si occupa nel fare diligenti ricerche intorno allo stesso argomento, e quest'è un eruditissimo nostro collega, che da parecchi anni va raccogliendo tutto ciò che spetta alla storia degli artisti lombardi». In nota ne ricorda il nome e la recente scomparsa; si veda Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LII.

101 Cfr. *supra* e Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3).

APPENDICE

Milano, Biblioteca Ambrosiana (BAM), ms. R 188 inf., cc. 1-11

Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana, comunicatemi dal Sig.r G. Cattaneo e formanti parte del suo Discorso Storico premesso alla Storia degli Artisti Lombardi, da pubblicarsi ecc.

15 novembre 1824

Secondo il detto Sig.r Cattaneo, L'Architettura va considerata secondo le diverse epoche ecc. cioè

- | | | |
|-------|-------|--|
| Epoca | I. | <u>Romana</u> anteriore al III secolo |
| " | II. | <u>Longobardica</u> dal VI secolo all'VIII secolo |
| " | III. | <u>Franco-Sassone</u> dall'VIII all'XI secolo |
| " | IV. | <u>Franco-Normanna</u> dall'XI al XIII secolo |
| " | V. | <u>Tedesco-Itala</u> dal XIII al XV secolo |
| " | VI. | <u>Bramantesca</u> dal XV al XVI secolo |
| " | VII. | <u>Vignoliana</u> nel XVI secolo |
| " | VIII. | <u>Borrominesca</u> per gran parte del XVII secolo |
| " | IX. | <u>Barocca</u> per tutto il XVIII secolo fino alla Istituz.e
dell'Accad.a di Milano fatta da M.a Teresa |
| " | X. | <u>Vanvitelliana</u> dalla detta fondaz.e alla fine del XVIII secolo |
| " | XI. | <u>Palladiana</u> dalla fondazione dell'attuale corpo accad.o in
principio del XIX in seguito. |

Seguono i Caratteristici dell'architettura in Lombardia secondo le sopra indicate epoche e denominazioni, colla nota dei principali edificj corrispondenti.

Epoca I

Romana

È inutile l'indicare i caratteri della Architettura Romana essendo abbastanza conosciuti; ma soltanto indicheransi alcuni avvanzi di detta architettura in Lombardia.

- Le Colonne di S. Lorenzo in Milano
- La Colonna a S. Ambrogio creduta erroneamente avanzo del palazzo di Teodosio Imp.e
- L'Arco che era sul ponte di Porta Romana era stato costruito cogli avvanzi dell'antico arco

Romano che era fuori delle antiche mura della Città. I Milanesi lo innalzarono in memoria della pace di Costanza*.

- Alcuni avanzi di tempio antico dedicato a Nettuno che vedonsi ad Agliate sul Lambro, e che servono ora di sostegno alla nave di mezzo di quel tempio.

- Altri avanzi d'Architettura Romana trovansi a S. Satiro in Milano.

* Questo era l'unico monumento della vera gloria nazionale dei Milanesi. Col distruggerlo tolsero anche la ricordanza di essere stati almeno una volta degni del nome di popolo.

Epoca 2.da

Longobardica

dal VI all'VIII secolo

Notisi primieramente che viene esclusa la denominazione di Architettura Gotica giacché non avvi: forse una tale denominazione provenne dall'essersi un certo genere di architettura incominciato durante il dominio dei Goti: ma non fu da essi qui portato; giacché dalla Romana anche corrotta si passa alla Longobardica e quel che da molti fu detto gotico è invece Franco-Sassone o Normanno ecc. ecc.

Lo stile Longobardico d'Architettura è proveniente dal Nord della Svezia ed i tempj di Odino che sono di uno stile eguale furono costrutti prima della venuta dei Longobardi in Lombardia. Osservando però questi tempj pub.ti dal Perinkskiold non si può a meno di riconoscerli in essi l'origine della Architettura Longobardica.

Segni caratteristici

Edifizj per lo più di pietra agevole a lavorarsi come l'arenaria; non mai di mattoni.

O non impiegavano i Longobardi le colonne oppure ne usarono di ben massicce, tozze e non mai ammucicchiate.

Facevano gli archi semicircolari, non già acuti, tanto nelle finestre, che nelle porte.

Grandi piani liscj anche negli edificj ornati di sculture.

Poche finestre anguste e tozze, talché le fabbriche riuscivano poco illuminate.

Solidità eccedente la mole e destinaz.e dell'edifizio.

Preferivano la scultura in bassorilievo per decoraz.e e questa non distribuita regolarmente, e di stile rozzo, e rapp.te per lo più figure mostruose.

Negli edificj pel culto Cristiano praticarono logge continuate e praticabili lungo le navate laterali e logge aperte con grandi archi verso la gran nave di mezzo.

Edifici Longobardi in Lombardia

Prima della Regina Teodolinda (590) non si conoscono edifici Longobardi di data certa: questi sono

Anteriori a Teodolinda - S. Michele di Pavia

- Duomo del Borgo S. Donnino *ivi*¹⁰²

(Queste due fabbriche sono sì simili, che si direbbero dello stesso architetto)

- Chiesa e Battistero di Canturio che ha delle pitture antichissime. Si crede questa chiesa anteriore al 525

- S. Gio. Battista di Monza: edificato da Teodolinda 590-595

- S. Salvatore presso Pavia: edif. da Ariperto fratello di Teodolinda

- S. Giovanni in Borgo di Pavia: fabbr. da Gundiperga figlia di Teodolinda e moglie di Rodoaldo
NB Ora è demolita questa chiesa: ma se ne può vedere un bel disegno in una delle sale del Collegio Borromeo di Pavia

- S. Ambrogio di Pavia, edif. da Grimoaldo che detronizzò Perterito

- Monastero di S. Agata di Pavia: edif. da Perterito

- S. Maria in Pertica (demolita) edif. dalla moglie del sud.o

- S. Giorgio detto l'Incoronata, edif.o da Coniperto figlio di Perterito

- S. Pietro in Cielo d'oro di Pavia Edificati da Liutprando

- S. Atanasio a Corte Olona

- Castello Baradello avanzo presso Como¹⁰³

- S. Pietro in Clivate o Civate Edificati da Desiderio

- S. Vincenzo in Prato a Milano

- S. Giulia in Brescia

Altre chiese di stile Longobardico potrebbero citare come quella di S. Fedele in Como detta prima di S. Eufemia; quella che serve di Parrocchiale ad Incino nel Piano d'Erba; e due Chiese in Valassina, l'una presso Caslino detta di S. Calocero, l'altra presso Lasnigo detta di S. Alessandro ecc. ecc. ecc.

- il battistero ottagonale di Varese.

102 Dovrebbe riferirsi al duomo di Fidenza, nonostante l'*ivi*.

103 Cancellato a matita.

Epoca 3.a

Franco-Sassone

dall'VIII all'XI secolo

Questo stile di Architettura incomincia da Carlo Magno e venne introdotto dai Franchi e somiglia ai loro edifizj già esistenti, come:

- S. Genuetta in Parigi Edificati verso il 507 per ordine di Clodoveo
- S. Pietro in Chartres
- S. Menin presso Orleans

- S. Germain de Prèz in Parigi edif. da Childeberto 542-59
- S. Medard di Soissons edificata da Clotario I
- S. Martin di Tours riparata " "

Dissi Franco-Sassone e non solamente Franca perché partecipante di un simile stile. Preso che ebbe Carlo M. possesso degli stati di Witikindo trasse in Francia molte persone fra quali varj artisti ecc. e molti vi andarono spontaneamente e molti edifizj risentono del miscuglio del gusto Franco-Sassone introdotto poscia in Lombardia. La Badia di Clugny ne sia un esempio quantunque fatta nel 912.

Segni caratteristici

Costruzione di mattoni o pietre cotte, con alquante membrature di pietre, sovente di granito, ed alle volte scolpito.

Usarono nei tempj di collocare delle colonne: ma massicce e talvolta frammezzate da pilastri corrispondenti ai costoloni delle volte; e nell'esteriore non posero d'ordinario colonne se non alle porte dei tempj e talora l'une così addossate alle altre a foggia di prospettiva, coi capitelli fra loro innestati.

Gli archi sono a sesto acuto ed è raro il terzo acuto nelle porte o finestre; usarono talvolta gli archi semicirculari, come si vedono nel portico di S. Ambrogio in Milano.

Praticarono come i Longobardi grandi piani liscj, ma non ingombrarono le fabbriche di rozze sculture; ché le poche introdotte sono con criterio collocate e piuttosto piccole.

Posero maggiore num.o di finestre dei Longobardi: non però sì spesse come nei tempi posteriori. Dette finestre sono molto oblungate in proporzione della largh.a, sono senza cornice ed imposta, quindi l'interno de' tempj più illuminato che non quello dei Longobardi.

Gran solidità di costruzione, più ragionevole però che quella dei Longobardi.

Le sculture de' loro edificj erano poche e talvolta non ne mettevano che ne' capitelli o clipei figurati usati nel punto ove si interseco(no) i costoloni, lorché fu rare volte usato prima d'essi.

Edifizj di Architettura Franco-Sassone

- Facciata del Portico della Basilica di S. Ambrogio in Milano
- S. Simpliciano colla facciata, in Milano
- S. Nazaro, escluso l'avancorpo colle tombe dei Trivulzi, in Milano
- S. Bassano presso Lodi
- il Carmine di Pavia
- S. Francesco ivi
- S. Gio. Battista di Monza (la sola facciata)
- S. Maria maggiore di Vercelli
- Torre degli angioli ivi

Epoca 4.ta

Franco-Normanna

dall'XI al XIII secolo

Questo stile di architettura si innestò in Lombardia forse per opera de' Crociati. Un tale stile partecipa alquanto del Franco-Sassone e può dirsi l'anello che attaccasi all'Archit.a Tedesco-Italiana. Possono vedersi alcuni modelli di confronto per lo stile Franco-Normanno e dai quali è derivato, nella Chiesa di Ely, nella Badia di Westminster, nella Cattedrale di Winchester, in quella di Anversa, Colonia, Magonza ecc.

Segni caratteristici

Costruzioni in pietre piuttosto che in mattoni.

Piloni qualche volta formati da più di un tronco di colonna: meno numerosi però che nella seguente epoca, come si vedrà.

Non si usarono archi semicircolari, né a terzo acuto ma soltanto a sesto acuto.

Si praticò di fare de' piani lisci ne' muri come nella Franco-Sassone, meno ampj però che in quella.

Le sculture non sono che nelle membrature delle porte, delle finestre e dei capitelli de' piloni e delle gugliette superiori.

Le finestre sono più ampie che nella Arch.a Franco-Sassone e gli ornamenti sono di gusto ancora rozzo.

Gli edifizj sono costrutti solidamente; i muri però sono alquanto diminuiti in quanto alli due stili precedenti a motivo di una maggior frequenza di aperture.

Gli edifizj sono

- S. Bernardino presso Caravaggio, chiesa di quel convento.

Epoca quinta

Tedesco-Italica: dal XIII al XV secolo

Tedesco-Italico e non soltanto Tedesco dico lo stile di Architettura di quest'Epoca perché è innegabile che in Italia e particolarmente in Lombardia questo stile provò notabili differenze, sebbene di origine Tedesca, venendo d'assai ingentilito coi piani sostituiti all'originario suo tritume negli edifizj simili d'oltramonti. L'occhio perciò fra noi trova più riposo che non nella Cattedrale di Strasburgo nella Chiesa di S. Stefano a Vienna, nella Cattedrale di Ratisbona ecc. ecc. edifizj tutti erroneamente classificati per gotici. Di questo stile noi abbiamo due magnifici tempi: il Duomo di Milano* e la Certosa di Pavia.

* Il Lanzi dice che noi vantandoci di questa fabbrica non pensiamo che abbiamo avuta ben poca parte nella costruzione del medesimo, essendo merito degli stranieri: ma riflettasi mai che fino dal 1380 Gio. Galeazzo Visconti avea fondato un'Accademia d'Architettura al solo oggetto della costruzione del Duomo sud. e che primi in questa Accad. a furono Giovannino e Michelino da Milano e che nacque per l'appunto da questa Accad. a la bella e gran pianta del Duomo. Che fu quindi questa pianta attribuita a nessun Architetto in particolare, perché frutto dell'unione di tanti Architetti formanti detta Accademia. È quindi necessario distinguere la pianta dall'elevazione la quale è d'altri architetti. Né si deve citare quel Zamodia o Gamodia chiamato dal Duca il quale non si fermò che poco tempo per dare il suo parere sull'elevazione soltanto e subito fu congedato dal Duca stesso malcontento di lui. Un disegno dell'elevazione primitiva doveva pure esistere allorché Bernardino da Triviglio intraprese il modello in legno che ancora si conserva, il quale modello concorda perfettamente con la parte post. e del Duomo per cui parrebbe che dovesse anche il restante, secondo che è il modello in legno, essere costruito. Piacque al Duca questo stile perché, come pare, desiderò di erigere un tempio che superasse gli altri in splendore e magnificenza: niun altro stile quindi prestavasi di più, quanto quello adottato già un secolo prima dall'Architetto Ervin de Steimbach per la Cattedrale di Strasburgo già tanto ammirata.

Parlando del Duomo noterassi che l'accrescimento della lunghezza delle 5 navate succedette verso la metà del secolo XVI per ordine di S. Carlo. La variazione pure delle due navate trasversali fu ordinata dal medesimo, allontanandosi così dallo stile degli edifizj di quest'epoca, il quale¹⁰⁴ prescriveva le porte laterali. In luogo di queste porte, che furono chiuse, si fecero due altari quello di S. Gio. Buono e l'altro della Madonna dell'albero. Quanto alla facciata che non fu fatta venne prima guastata dal Pellegrino Pellegrini con uno stile tutto differente poscia a giorni nostri dall'Amati che non intendendo lo stile di quest'epoca fece un indigesto pasticcio di sopra di quello fatto costruire dal Pellegrini.

¹⁰⁴ Tutto il periodo da *Parlando a quale* è stato successivamente cancellato a matita, ma il suo proseguimento nella pagina successiva non ha traccia di cancellazione.

Quanto alla Certosa di Pavia si osservi che la sola parte interna appartiene a quest'ordine di Arch.a essendo di stile posteriore la facciata e di altro ordine gli altari ecc. ecc.

Segni caratteristici

Gli edifizj sono preferibilmente costrutti di pietra siccome che esiggon maggiore numero di trafori. Sono internamente sostenuti da piloni grandiosi di periferia variamente ondulata e simulante l'agglomeramento di molte sottili colonne unite insieme.

Gli archi non sono che a sesto acuto.

In Italia più che in Germania ammettonsi dei piani di riposo nei muri tanto internamente che esternamente, ed al disopra degli archi lungo le navate fino al luogo dove principia la curva della volta.

Esternamente vi sono de' barbacani traforati, corrispondenti ad ogni pilone, il cui officio è quello di rinforzare i fianchi delle navate ecc.

Quantunque i loro muri siano più frequentemente interpolati dalle finestre, non sono però mancanti di solidità perché grossi più che sufficientemente.

Le finestre di questi edificj sono più ampie di quelle di qualunque altro stile d'Arch.a e sarebbero i tempj assai più illuminati di tutti se non avessero praticato l'uso di mettere i vetri a colori e figurati.

Escludono le sculture nelle modanature dell'ordine, ammettonle invece nelle parti decorative, come nelle finestre, ne' fastigj, barbacani, guglie ecc. ecc. ecc.

Epoca 6.a

Bramantesca

dal XV al XVI secolo

Abbenché questo stile d'Arch.a si usasse prima dell'arrivo di Bramante e forse avesse avuto una spinta maggiore da Leonardo che da Bramante, pure fu dalla comune così chiamato ed io seguirò questa denominaz.e.

Gli edificj di tale stile sono:

In Milano

- La chiesa detta del monastero maggiore disegnata da Giacomo Dolcebuono
- S. Satiro colla Sacrestia, credute di Bramante
- La parte interna della Mad.a presso S. Celso, dello stesso Bramante
- Il Presbitero e la Cupola, internamente ed esternamente, delle Grazie attribuiti a Bramante; ma che sono forse per il disegno e per la decoraz.e di Leonardo
- Due grandi cortili del chiostro di S. Ambrogio, ora ospedale militare, voluti di Bramante

- Il portico settent.e della basilica di S. Ambrogio ove oltre all'aggiunta delle modanature della intera trabeazione ad ogni capitello, vedesi pure la stravagante introduzione di alcuni fusti di colonne imitanti un tronco d'albero co' suoi tronchi tagliati

- Il bel Cortile ed il portico del giardino del Palazzo de' Marchesi Fiorenza ora Casino de' Nobili, d'Arch.o incognito

- Uno de' molti cortili di S. Simpliciano

Sonovi diversi avanzi di Palazzi come quello dei Sforza presso il ponte di porta Vercellina, quello dei Conti Taverna in C.da de' Bigli, dei Conti Imbonati in Borgonovo fabb.to probabilmente dal nostro Bramantino, del pari che i due giganti a chiaro-scuro sulla parete del portico in faccia alla porta, ecc.

In Pavia

- Il Duomo per quanto corrisponde al modello in legno fatto eseguire dal Rocchi Arch.o di quel tempio. Fu innalzato sopra gli avanzi di altro tempio di stile Longobardico come si vede dai rimasugli nella di lui facciata.

In Como

- La facciata e tutta la parte anteriore alla costruz.e della Cupola del Duomo eseguita sul disegno di Cristoforo Solari detto il Gobbo dal 1459-85.

In Lodi

- La bella Chiesa detta l'Incoronata arricchita anche dalle belle pitture di Calisto Piazza di Lodi.

- Il Palazzo de' Marchesi Modignani.

In Saronno

- Il Presbiterio e il Coro della Chiesa della Madonna. I freschi sono di B.no Luino.

In Legnano

- La Chiesa di S. Magno adorna dei freschi di Bernardino Lanino.

In Busto Arsizio

- La piccola Chiesa della Madonna delle Grazie ove avvi il bel quadro di Gaudenzio Ferrari.

In Valtellina

- Il santuario della Madonna presso Tirano, d'ignoto arch.to

- La chiesa principale di Ponte, dedicata a S. Maurizio

- La Chiesa della Madonna che si incontra a mezzo miglio lontano da Ponte¹⁰⁵

105 Madonna di Campagna a Ponte in Valtellina.

- Il Santuario della Madonna di Campagna in poca distanza da Morbegno¹⁰⁶
- Graziosa porta ornata da passabili sculture della Chiesa di S. Pietro tra Berbenno e Sondrio ecc. ecc.¹⁰⁷

Epoca 7.a

Vignoliana

Nel XVI secolo

Quest'epoca conta particolarmente gli Architetti Fabio Mangone, Martino Bassi, il Meda e Pellegrino Pellegrini, dai quali può dirsi composta, con gusto però fra di loro diverso. Più severo infatti e Vitruviano è il Mangone, mentre gli altri tre furono intieramente Vignioliani, essendo il Vignola il libro prescritto per le scuole ecc. A formare un tal gusto d' Architettura contribuì l'accademia istituita dal Card.e Fed.co Borromeo nella Bib.a Amb.a la quale accademia venne presieduta dal Mangone. Fu pure quest'epoca, che venne fra noi l'Arch.o Galeazzo Alessi chiamatovi dal ricco negoziante Genovese Tommaso Marini per il quale costruì il bel Palazzo Marini sulla Piazza di S. Fedele. L'Alessi però guastò il gusto colla facciata della Chiesa di S. Maria presso S. Celso. Questo strano gusto di tritume fu subito dal Pellegrino imitato, particolarmente al Sacro Monte di Varallo. L'architetto Richini poi oltrepassò tutti nella licenza e può quindi dirsi l'anello di congiunzione fra l'Archit.a Vignoliana di quest'epoca e la Borrominesca della seguente; giacché il Richini esagerando il già praticato dal Pellegrini, e dagli altri nostri Arch.i pervertì la semplicità delle linee al segno di alterare persino l'ortografia degli edifizj sia ne' restauri, che ne' completamenti di altrui fabbriche, come si può vedere al Collegio Elvetico-Palazzo di Contabilità – costruito dal Mangone, e la di cui facciata è del Richini.

Caratteri distintivi

Edificazione indifferentemente di pietra, di mattoni, o mista d'ambidue.

Nelle chiese o Palazzi furono per lo più sovrapposti più ordini di colonne o lesene. Nell'interno però delle Chiese questa licenza fu di rado praticata. Il Milizia che ben a ragione condanna tali fabbriche, le chiama bugiarde, perché di due ordini esternamente e di uno solo nell'interno.

Per lo più furono impiegate le colonne nell'interno de' tempj più per lusso architett.co che come parte integrante la solidità dell'edifizio, poggiando questo d'ordinario sul piano de' muri e de' pilastri che dividono le Cappelle laterali.

Gli archi sono semicirculari e talvolta anche più che semicirculari, con un restringimento d'apertura alla base degli archi med.mi. Sovrapposto altresì vedesi di sovente alla cornice dell'ordine interno un attico onde innalzare smodatamente la volta.

Ordinariamente gli edifizj di quest'epoca hanno tanto nell'interna, che nell'esterna parte, la

¹⁰⁶ Santuario dell'Assunta a Morbegno.

¹⁰⁷ San Pietro di Berbenno.

cornice degli ordini risaltata ad ogni minima corrispondenza di Colonne, Pilastri o lesene o porzioni di esse con un continuo tormento alla semplicità delle linee.

Hanno Frontoni o Timpani tanto alle porte, che alle finestre ora arcuati ora esternamente armati ed angolari, ora in ambedue le fogge collocate una dentro l'altra e sovente pure spezzati, lasciando aperto il mezzo per quasi due terzi dell'intero frontone.

Tanto le Chiese, che i Palazzi hanno spesse volte le porte d'una proporzione più ampia che non fosse praticato nella epoca antecedente e di una forma non mai minore dei due quadrati.

Gli ordini esteriori ed interni hanno di frequente aggiunto il piedestallo nella proporzione maggiore indicata dal Vignola e ciò anche negli ordini superiori. Rare volte hanno ordini Jonici o Corintii essendo il Composito ed il Jonico con otto volute immaginati malauguratamente da Michel Angelo quelli che di frequente sono impiegati in quest'epoca.

Hanno spesso delle nicchie come parte decorativa sia nell'interno che nell'esterno, e quasi sempre accompagnate da base sostenuta da mensole e da cornice all'ingiro con frontone sovrapposto ora angolare, ed ora armato.

Nelle serragli degli archi hanno grandi mensoloni sovente figurati.

Presentano assai spesso il bugnato all'esteriore degli edifici, de' palazzi in ispecie e talvolta questo ne occupa tutto quanto il piano fino alla cornice terminante l'edificio med.mo.

Non sono sempre costrutti gli edificj con sufficiente solidità, come lo dimostrano le frequenti fenditure, che si veggono nelle fabbriche di quest'epoca, singolarmente nel vertice degli archi ciocché potrebbe essere meno il difetto di materiale impiegatovi, che delle leggi meccaniche non abbastanza saviamente osservate.

Gli edificj sono i seguenti

NB quelli disegnati dal Mangone, dal Bassi, dal Meda e da altri sono sempre più saviamente immaginati e costrutti che non quelli del Pellegrini e suoi imitatori.

- Due cortili quadrilunghi del Collegio Elvetico (Palazzo di Contabilità) architettati da Fabio Mangone, di due ordini, Dorico sotto e Jonico sopra colla annessa Chiesuola d'ordine Corintio. Il Richini vi fece la facciata del Collegio, d'ordine riprovevolis.mo.

- La Bib.a Ambrosiana col suo cortiletto Dorico deturpato dopo da nicchie di pessimo gusto con statuacce ecc. Arch.o Mangoni

- la Chiesa della Vittoria del Bassi

- Quella di S. Marta architettata saviamente dal med.mo

- S. Lorenzo, mancante della facciata, dello stesso

- S. Fedele di Pelleg. Pellegrini

- S. Sebastiano dello stesso

- S. Raffaele con facciata ornata di erme gigantesche con fusti rastremati e con teste sproporzionate di P. Pellegrini

- La Casa di Leone Leoni (ora Pozzi) in un cogli Omenoni, ideata da Leoni med.mo e da lui scolpite le Cariatidi in pietra arenaria

- S. Maria Podone diseg. dal Pellegrini con vestibolo a pronao, d'ordine Composito
- S. Eufemia con bel Pronao, ma posterior.te alterata nella facciata
- S. Paolo delle monache arch.a dal Crespi detto il Cerano. Il fianco settent.e è di stile migliore che la facciata, che ha l'inconveniente di essere a più ordini, mentre il fianco è di un solo e quindi necessariamente di proporzioni maggiori
- Tempietto ottagonno del Pellegrini nel mezzo del Lazzaretto
- Il Cortile quadrato del palazzo Arciv.le disegnato dal Pellegrini. Circondato da pilastri e bugnato da cima a fondo
- Il Collegio de' Dottori edificato nel 1564 dall'Arch.o Vincenzo Seregni – Borsa de' Neg.ti
- Il Cortile del Seminario Arciv.le di Milano diseg. dal Meda con colonne binate malamente introdotte
- S. M.a presso S. Celso, la sola facciata, che è dell'Alessi ecc. ecc. ecc.

LE OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA IN LOMBARDIA DI GAETANO CATTANEO (1824): TRA JEAN-BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT, CARLO BIANCONI E GIUSEPPE BOSSI

The Observations on Architecture in Lombardy by Gaetano Cattaneo (1824): between Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi and Giuseppe Bossi

Alessandro Rovetta

Gaetano Cattaneo (1771-1841), founder of the Numismatic Cabinet of Brera, inherited in 1815 from Giuseppe Bossi the historiographical materials that the secretary of the Brera Academy had collected with the aim to create a work dedicated to the history of Lombard art. Cattaneo also devoted himself to the project of a History of the arts and artists of the Lombard school, which never came to light, although its preparation is largely documented by his correspondence with Italian and foreign scholars, such as Cicognara, De Lazara and Passavant. A trace of Cattaneo's work survives in an unpublished manuscript, kept in the Biblioteca Ambrosiana. In a schematic form, the document reconstructs the history of architecture in Lombardy from the Middle Ages to the sixteenth century, though it was supposed to be continued until the early nineteenth century. The information provided by Cattaneo about the origins of the different "epoche", in which he divides the developments of Lombard architecture, as to the distinctive structural and stylistic characteristics or as to the masters and their main works offer a very interesting insight into the Milanese historiographical consciousness in the time between French domination and Restoration. The essay considers in particular the judgment on the different phases of the Middle Ages, with particular regard to the profile of Longobard architecture and the origins of the Milan Cathedral. In this case both local debates and the work of Seroux D'Agincourt are fundamental for Cattaneo. Another significant theme is the judgment on the architecture of the sixteenth century in Lombardy, which re-evaluates Leonardo, resizes Bramante and, above all, censors the protagonists of the Borromean age, from Galeazzo Alessi to Francesco Maria Richino. In this respect, the internal debate at the Brera school of architecture and the historiographical positions of Carlo Bianconi and Giuseppe Bossi played an important role, other significant latest sources such as Francesco Antonio Albuzzi and Venanzio De Pagave. The essay reports the complete edition of Cattaneo's text according to the Ambrosian copy, which was probably made by his collaborator Carlo Zardetti.