

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS

DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 Fulvio Cervini
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 Elena Mazza
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 Chiara Corsi
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 Giulia Spina
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 Federica Ambrusiano
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 Elizabeth Dester
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 Elena Cencetti
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 Benedetta Bonfigli
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 Isabella Pileio
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Elizabeth Dester

Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano

Per molto tempo Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) è stato ritratto come un signore crudele, dissoluto e smisuratamente ossessionato dalla legittimazione del suo potere¹. Secondo questa cupa rappresentazione, quasi fiabesca, come qualunque principe cattivo che si rispetti, il quinto duca di Milano volle che la sua corte fosse pervasa dal lusso e dallo sfarzo, e ricordata per sempre per la solennità dei cortei, per la magnificenza dei drappi, per il pregio delle vesti e, naturalmente, per la ricchezza e lo scintillio degli arredi. In un simile contesto, l'oro potrebbe apparire come uno degli elementi principali e imprescindibili per ornare, impreziosire e donare il tanto bramato sfavillio. Tuttavia, negli ultimi anni, il lato oscuro del carattere di Galeazzo Maria è stato gradualmente ridimensionato² e, dal punto di vista artistico, è emerso il profilo di un committente attento, partecipe e amante di uno splendore forse non del tutto dorato.

Nel 1467, subito dopo il trasferimento della sua residenza nel Castello di Porta Giovia, egli fu promotore dei lavori che, in una decina di anni, ampliarono e abbellirono gli ambienti della nuova dimora. Tra questi, affacciata sull'angolo nord-occidentale, nel cuore della Corte Ducale, racchiusa tra le camere private e le sale di rappresentanza, vi è la cappella destinata alle celebrazioni liturgiche e al culto del duca e della sua famiglia (fig. 1)³.

L'articolo si basa sulle ricerche svolte per un capitolo della mia tesi magistrale *Nuove indagini sulla Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano: restauri, tecniche e stile*, relatore A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016-2017. Vorrei ringraziare Ilaria De Palma, Barbara Gariboldi, Luciana Gerolami, Francesca Tasso, Andrea De Marchi, Attilio Gilberti.

¹ G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria al Castello Sforzesco (II)*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921, 5, pp. 227-236.

² Tra le pubblicazioni più recenti vi è lo scritto di D. PELOSI, *Il duca e i suoi pittori: la committenza di Galeazzo Maria Sforza per la Cappella Ducale del Castello di Milano*, "Annuario dell'Archivio di Stato di Milano", IV, 2014, pp. 179-217.

³ Tra la bibliografia molto estesa sulla Cappella Ducale è importante ricordare L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovis) sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza, MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894; G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco (I)*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921, 4, pp. 176-186; F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965; G.A. DELL'ACQUA, *Gli Sforza e le Arti*, in *Gli Sforza a Milano*, a cura di G. Lopez, Milano 1978, pp. 104-181; E.S. WELCH, *The process of Sforza patronage*, "Renaissance Studies", III, 1989, 4, pp. 370-386; EAD., *The image of a fifteenth-century court: secular frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIII, 1990, pp. 163-184; M. ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco della Corte ducale nel castello di Porta Giovia a Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476). La committenza, gli artisti, le tecniche*, tesi di Laurea, relatore M.G. Albertini Ottolenghi, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1992-1993; M.T. FIORIO, *Milano 1470-1499*, in *La Pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1993, pp. 39-64; E.S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995; M. NATALE, *Magnificenza e ragione: la pittura a Milano al tempo di Francesco e di Galeazzo Maria Sforza*, in *Pittura a Milano. Rinascimento*

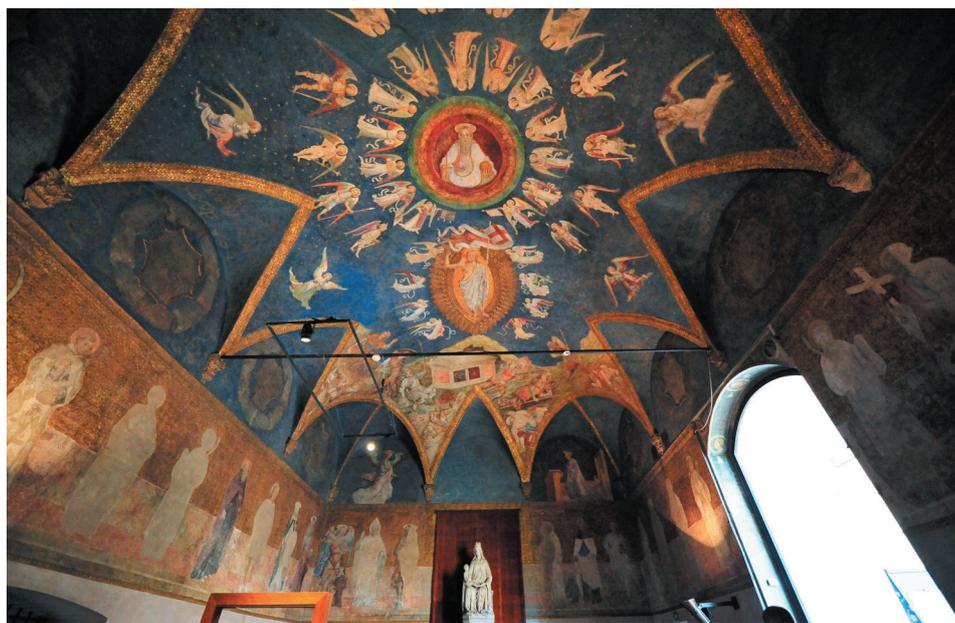


Fig. 1. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale.

Il ciclo pittorico che orna la sala, ancora abbastanza comprensibile a dispetto delle perdite e delle trasformazioni subite nel corso del tempo, si sviluppa su tre lati, lungo la fascia perimetrale superiore e sulla volta, illuminato da una grande finestra originale ad arco ribassato posta al centro del lato orientale e affacciata sul Portico dell'Elefante. Il profilo esterno di questa apertura e gli sguanci sono ornati da cinque teste all'antica di imperatori racchiuse all'interno di corone e clipei a finto marmo circondati da turgidi motivi vegetali. Sulle pareti, al di sopra della parte bassa oggi intonacata, si dispiega una teoria di santi e sante, mentre in alto, sopra le lunette ospitanti gli stemmi incorniciati dalle ghirlande e un'Annunciazione sul lato settentrionale, sono raffigurati, secondo lo schema iconografico della *Résurrection ascensionnelle*⁴, Cristo risorto e Dio Padre, quest'ultimo a mezzo busto e circondato dalle sfere angeliche. La fisionomia del cantiere, i suoi artefici, costi e tempi possono essere ricostruiti in modo abbastanza verosimile e preciso. Sulla carta ogni decisione appare come il risultato di una scelta ponderata e nessun dettaglio sembra essere stato affidato al caso: le idee vennero sistematicamente sottoposte all'approvazione del committente e poi scrupolosamente concretizzate con lo stretto controllo dell'architetto e dei suoi funzionari.

e Manierismo, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 3-12; M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, "Solchi", VII, 2003, 1-2, pp. 19-61; ID., *La decorazione pittorica dei castelli di Milano e di Pavia nell'età di Galeazzo Maria Sforza, in Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M.T. Fiorio, V. Terraroli, Milano 2003, pp. 55-71; ID., "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 99-134.

⁴ ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ... cit.*, p. 29; ID., *Documenti ... cit.*, p. 21; ID., "Ad nostro modo" ... cit., p. 104. Lo studioso fa riferimento a L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1959, II (1957), pp. 547-548. La stessa iconografia fu ripetuta anche nella decorazione della Cappella di San Donato, realizzata nello stesso castello pochi anni dopo, e di quella nel Collegio Castiglioni di Pavia, per le quali si veda come riferimento ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ... cit.*, pp. 121-132 e ID., *Pavia 1475. Gli affreschi della cappella Castiglioni*, Pavia 2006, p. 15.

Nonostante alcune piccole lacune che impediscono di mettere perfettamente a fuoco tutti i particolari, la trama generale della vicenda è chiara. Avviato a breve distanza temporale da una precedente impresa decorativa, forse interrotta o mai conclusa, per la quale nel dicembre del 1472 vennero pagati Pietro Marchesi e Vincenzo Pestegala, il progetto per le pitture della Cappella Ducale si sviluppò nel gennaio del 1473, quando Galeazzo Maria Sforza scrisse da Pavia al commissario generale sui lavori ducali e al tesoriere per disporre l'impiego di mille ducati d'oro⁵ da investire in questa e in altre opere da svolgere nel Castello di Porta Giovia, secondo il progetto dell'architetto fiorentino Benedetto Ferrini⁶. La sollecitazione a portare velocemente a termine l'impresa fu tale che, in meno di un mese, il soprintendente ai lavori Bartolomeo Gadio informò il duca che avrebbe fatto porre una grata alla «fenestra del loco dove era la cappella cioè dove se havea ad fare la camera per la guardarobba della vostra excellentia»⁷ e gli suggerì di modificare il disegno spostando le figure delle guardie dalla lunetta, dove originariamente si era pensato di collocarle, alla volta, per rendere la scena più visibile e chiara. La proposta fu accolta ed è molto probabile che la decorazione pittorica del soffitto sia stata quasi del tutto terminata entro la fine di marzo, quando una lettera del funzionario cremonese registra la visita che il pittore Bonifacio Bembo fece al duca per ottenere l'approvazione definitiva per la prosecuzione dei lavori⁸.

Il cantiere fu concluso velocemente; il 17 luglio 1473, Vincenzo Foppa, Stefano de Magistris, Cristoforo Moretti e Battista da Montorfano furono convocati al Castello per stimare la cappella, che fu valutata 1096 ducati, tre quarti e mezzo⁹. Il tono soddisfatto dello scrivente venne ben presto sostituito da quello supplichevole dei pittori che, a distanza di alcuni mesi, non erano ancora stati pagati per il lavoro svolto. Nel gennaio 1474, infatti, Ambrogio de Ferrari, a nome di Giacomino Vismara «et compagni depintori», e Stefano de Fedeli richiesero il loro compenso «per loro mercede et depinctura della cappella»¹⁰. Negli anni successivi alla morte di Galeazzo Maria, ucciso il giorno di Santo Stefano del 1476, la cappella mantenne la sua funzione religiosa ma, dopo breve tempo, la caduta della famiglia Sforza e l'occupazione dell'edificio da parte delle truppe prima spagnole e poi austriache causò inevitabili modifiche estetiche e strutturali della sala che accompagnarono un lento declino e deterioramento fino a quando, verso la fine del Settecento, il luogo di culto fu abbandonato e convertito prima in

⁵ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 45, nr. 38; p. 48, nr. 45. Questa cifra viene ricordata anche in una lettera scritta il 3 aprile 1473 dal duca ad Antonio Anguissola riguardante le somme di denaro investite nei lavori da eseguire durante l'anno. Marco Albertario, attraverso un'operazione molto dettagliata e analitica, ha raccolto e completato il lavoro di spoglio archivistico già avviato nella seconda metà dell'Ottocento, oltre che da Luca Beltrami, da C. CASATI, *Vicende edilizie del castello di Milano*, Milano 1876, e da C. CANETTA, *Vicende edilizie del Castello di Milano sotto il dominio sforzesco*, "Archivio Storico Lombardo", X, 1883, s. 1, 2, pp. 327-380.

⁶ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, pp. 45-46, nr. 39.

⁷ Ivi, p. 46, nr. 41.

⁸ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 47, nr. 42-43. Nello stesso giorno Galeazzo Maria comunicò al Gadio la sua piena approvazione del progetto per la decorazione della cappella. Qualche settimana dopo il funzionario inviò una lettera all'Anguissola con la richiesta di 600 lire imperiali per i lavori nella cappella e nelle altre sale del Castello Sforzesco.

⁹ Ivi, p. 49, nr. 50. La data esatta della stima, 13 luglio, è riportata nel documento del 3 gennaio 1474.

¹⁰ Ivi, p. 53, nr. 58.

un ospedale e poi in una stalla per i cavalli¹¹. Le pitture persero presto il loro valore artistico e politico e vennero dimenticate, nascoste dagli arredi liturgici e coperte da numerosi strati di intonaco.

Nella seconda metà del XIX secolo la loro riscoperta è stata un importante avvenimento e ha permesso agli studiosi di approfondire sotto molteplici punti di vista (storico, tecnico, iconografico, stilistico) una delle poche grandiose imprese figurate commissionate da Galeazzo Maria Sforza. Tra gli aspetti più preziosi e affascinanti vi sono sicuramente la ricchezza dei materiali utilizzati e un costante ricorso al rilievo che, oltre a donare un carattere realistico alla rappresentazione, consente alla luce di giocare con le irregolarità delle superfici. Ciò crea un effetto sfaccettato e vibrante che viene amplificato dalla presenza diffusa dell'oro che attualmente riveste lo sfondo delle pareti, incornicia e costella la volta. Naturalmente la scelta dei motivi decorativi si inserisce all'interno di un progetto politico ambizioso e ben leggibile sulle pareti ricoperte dagli stemmi araldici viscontei e sforzeschi delle sale che circondano la cappella dove, grazie alla consulenza e ai suggerimenti iconografici che il duca ricevette dal proprio confessore Paolo da San Genesio¹², il profano incontra e si unisce al sacro. In questo modo, a fare da fondale alle figure dei santi e delle sante vi è il profilo rilevato di una stella a otto punte che, ordinatamente replicato in file orizzontali e verticali, crea degli spazi di risulta a forma di croci dalle estremità decussate e racchiude al suo centro



Fig. 2. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo in rilievo sulle pareti.



Fig. 3. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo in rilievo della mandorla.

¹¹ L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco ... cit.*, pp. 269-306, in part. 282-289.

¹² ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ... cit.*, p. 6; ID., *Documenti ... cit.*, p. 20; ID., *“Ad nostro modo” ... cit.*, p. 104.

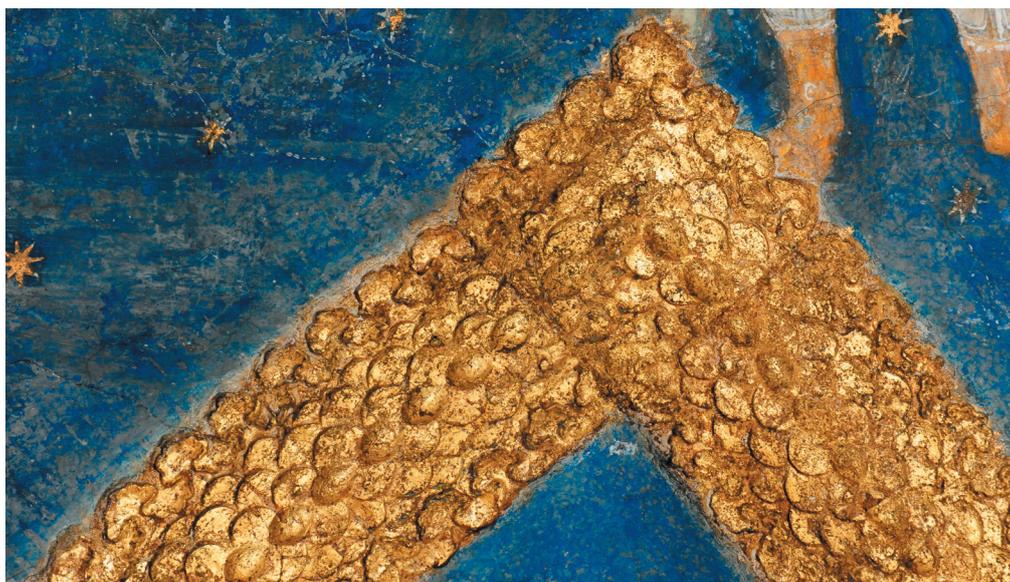


Fig. 4. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo della cornice delle lunette.

la radia magna (fig. 2), simbolo del primo duca di Milano, Gian Galeazzo Visconti (1351-1402). Alzando lo sguardo, altri piccoli raggi solari, guizzanti come serpentelli, modellano l'intonaco affiorando lungo il perimetro della mandorla fiammante che accompagna il Cristo risorto (fig. 3), mentre il cielo blu è punteggiato da piccole stelle¹³. In apparenza più semplicemente ornativa sembra la fascia che delimita il contorno delle lunette, che però, osservata a una distanza più ravvicinata, risulta tripartita e costituita da una fila centrale di ovuli o perle, da una parte mediana formata da squame poste in sequenza regolare tra loro, e da due bordi con un motivo a meandro (fig. 4), che nella tradizione lombarda tardogotica rappresenta la stilizzazione delle nuvole. Proprio a una nuvola fece riferimento Bartolomeo Gadio nella lettera inviata a Galeazzo Maria il 20 marzo 1473, quando scrisse dell'«arco con la neula de relevo»¹⁴ per le lunette che Bonifacio Bembo mostrò al duca per l'approvazione definitiva del progetto. Nella stessa occasione, il pittore presentò anche il disegno con i nomi dei santi da raffigurare lungo le pareti e l'indicazione dei «campi gialdi», ovvero le aree da dorare. Come in ogni contratto dell'epoca, infatti, la natura preziosa e costosa del nobile metallo imponeva ai committenti e agli esecutori dell'opera di stabilire in modo preciso la quantità e la modalità di impiego dell'oro, che in realtà nella cappella sembra essere stato applicato senza troppe preoccupazioni di natura economica. Purtroppo la perdita della fonte grafica e l'intricata storia conservativa delle pitture murali, dimenticate per quasi due secoli sotto lo scialbo e

¹³ R. MAIocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia. Dall'anno 1330 all'anno 1550. Opera postuma*, 2 voll., Pavia 1937-1949, I (1937), 218, nr. 952; M. ALBERTARIO, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel Castello di Pavia (1470-1476)*, "Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia", III, 2003, pp. 49-116, in part. 96-97, nr. 29. Nonostante per la Cappella Ducale non vi sia un riferimento esplicito alla decorazione a stelle rilevate, tra i documenti relativi alla cappella del Castello di Pavia, invece, è possibile leggere ciò che scrisse Bartolomeo Gadio il 27 giugno 1474: «depingendo la dicta truina de azuro de la bontà et fineza de quello delli dessigni con stelle d'oro fino releuate».

¹⁴ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 47, nr. 42.

lentamente riscoperte e sottoposte a un lungo e controverso restauro¹⁵, sembrano mettere in discussione quella prima impressione di diffuso scintillio aureo che oggi incanta il visitatore e rende la stanza simile a un piccolo scrigno completamente dorato.

La condizione attuale dell'opera, il suo stato lacunoso e l'impoverimento della pellicola pittorica non consentono di fare affermazioni certe e inequivocabili o di giudicare le decisioni prese oltre sessant'anni fa riguardanti l'intervento sull'oro, ormai storicizzato e divenuto un carattere costitutivo dell'aspetto della sala. Tuttavia, è interessante sottolineare la presenza di presupposti che permettono di fare delle osservazioni stimolanti e di formulare delle ipotesi fondate sulla base di alcuni dati che si possono leggere nei documenti d'archivio, tra le righe dei testi pubblicati negli ultimi due secoli, trovando una debole eco anche nelle opere d'arte superstite.

Nella seconda metà degli anni trenta dell'Ottocento, quando lo scialbo copriva ancora le pitture, l'accidentale caduta dell'intonaco in quell'area del Castello, allora adibito a caserma, indusse Girolamo Calvi (1791-1872) ad accertare la possibile presenza di pitture murali realizzate da illustri artisti attivi presso la corte dei Visconti e degli Sforza tra il XV e il XVI secolo. Risultato della ricerca fu una lettera indirizzata nel 1838 al direttore dell'"Ape Italiana di Belle Arti" (dove venne pubblicata nello stesso anno), nella quale egli annunciò la scoperta nella «parte estrema di un larghissimo quadrilatero ora ad uso di stalla»¹⁶ di un sant'Antonio ben conservato, riprodotto da Silvestro Pianazzi (1807-1847) in un disegno di declinazione romanticamente leonardesca. Entusiasta di questo avvenimento, Calvi dedicò qualche riga anche al resto della decorazione lungo le pareti e sul soffitto, fornendo un'idea di come quello spazio doveva apparire al suo tempo: accanto al santo, altre figure meno leggibili erano disposte su uno sfondo «tutto colorito in azzurro a strisce d'oro, imitante il lapislazzulo, e leggermente rilevato a stelle o rosoni dello stesso colore»¹⁷; le cornici in stucco e le macchie sulla volta, infine, facevano presupporre che tutta la cappella fosse dipinta, come fu dimostrato dal successivo intervento di descialbo. Ciò che più incuriosisce è il riferimento all'azzurro (del quale oggi non è possibile scorgere nessuna traccia), che compare anche in alcuni scritti di Luca Beltrami (1854-1933)¹⁸ di qualche decennio posteriori. Infatti, sfogliando le prime opere dedicate al Castello Sforzesco che l'architetto diede alle stampe nell'ultimo quarto dell'Ottocento, è possibile ritrovare nella descrizione della sala l'allusione al rivestimento delle

¹⁵ Le intricate vicende del restauro della Cappella tra il XIX e il XX secolo sono ripercorse in E. DESTER, "Così non si va avanti". *Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLV, 2020-2021, pp. 13-32.

¹⁶ G. CALVI, *S. Antonio Abate. - di Bernardino Zenale. A fresco (nell'antico castello di Milano)*, "L'Ape Italiana delle Belle Arti", IV, 1838, pp. 33-34.

¹⁷ Ivi, p. 33. Una simile descrizione è presente anche in G.L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza [...]*, 3 voll., Milano 1859-1869, II (1865), p. 248.

¹⁸ BELTRAMI, *Il Castello ... cit.*, p. 694; ID., *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia, secondo anno finanziario: 1893-1894*, "Archivio Storico Lombardo", XXI, 1894, s. 3, 3, pp. 207-264, in part. 221; *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*, a cura di L. Beltrami, G. Moretti, Milano 1898, pp. 37-39.

pareti costituito da formelle in terracotta¹⁹ dipinte in azzurro²⁰. Se da una parte ciò sembra confermare le parole di Girolamo Calvi, dall'altra l'inesatto riferimento tecnico al materiale costitutivo degli stampi, molto diffuso nella tradizione lombarda ma evidentemente non impiegato nella cappella, può facilmente mettere in dubbio l'attendibilità e la veridicità delle affermazioni dei due studiosi che osservarono l'opera mentre era ancora per la maggior parte nascosta e appesantita dall'intonaco soprammesso nel corso del tempo. Oltre a ciò, il fatto che nel 1913, al termine delle operazioni di descialbo, Beltrami²¹ abbia corretto quanto scritto nei suoi primi testi riguardo sia al materiale, scrivendo che si trattava di decori in stucco e non in terracotta, sia alla cromia originale, per la quale prese in considerazione solo l'oro, potrebbe essere considerato risolutivo. Ciononostante, è necessario sottolineare quanto gli avvenimenti che interessarono le pitture murali della cappella in quegli anni abbiano condizionato la sua immagine. La natura poco rispettosa e invasiva del primo intervento di restauro, terminato nel 1924²², è testimoniata dalle fotografie tuttora conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, ma sono soprattutto le carte d'archivio che mostrano nero su bianco le intenzioni e gli obiettivi dei funzionari che in quel periodo furono responsabili dell'organizzazione e sorvegliarono l'andamento dei lavori nel cantiere. Certi che l'oro fosse «profuso come in una miniatura per creare una fastosità grandiosa»²³, essi preventivarono, in diverse fasi del lungo e articolato dibattito sul restauro, la necessità di ridorare le grandi lacune causate dalla perdita del materiale originale. A tale proposito, nelle relazioni scritte nel secondo decennio del Novecento fu presa in considerazione l'opportunità, basata su motivi economici e quantitativi, di applicare sul bolo l'oro falso che sarebbe poi stato ritoccato e velato²⁴ e fu oggetto di attenzione la scelta del colore della foglia metallica da utilizzare, con la predilezione per una sfumatura fredda, «meno rossiccia e più verdognola»²⁵, per evitare un tono troppo acceso e squillante. In breve tempo il progetto fu attuato dal formatore Attilio Tradico, chiamato

¹⁹ BELTRAMI, *Il Castello* ... cit., p. 694. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento Luca Beltrami scrisse mettendo in evidenza l'originalità del materiale utilizzato per la decorazione: «queste figure di Santi [...] sono quasi tutte rappresentate di prospetto, ed il loro contorno nella parte inferiore, per circa 90 cm, stacca sopra uno zoccolo o basamento che corre orizzontale su tutta la parete, e nella rimanente parte superiore, stacca sopra un fondo formato da piastrelle quadrate di 10 ½ cm di lato, in terra cotta, portanti a rilievo un fiammante».

²⁰ Il riferimento all'azzurro, che nelle pubblicazioni antecedenti di Beltrami compare solo nella didascalia alla fotografia del rilievo della decorazione, è esplicito in *Resoconto* ... cit., p. 39, dove è possibile leggere che i santi «spiccano su di un fondo a rilievo geometrico originariamente colorato in azzurro».

²¹ L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del conservatore*, Milano 1913.

²² Un successivo intervento venne eseguito dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1954 e il 1956, da Ottemi Della Rotta. Nel corso di questo 'de-restauro', poco documentato, i rifacimenti e le ridipinture più arbitrarie furono cancellati.

²³ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in poi ASCMi-BT), Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, *Relazione concernente i restauri della Cappella Ducale nel Castello Sforzesco di Milano*, p. 9.

²⁴ Ivi, [p. 10].

²⁵ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, copia della relazione scritta da Lodovico Pogliaghi e Gustavo Giovannoni *Sul restauro della cappella ducale nel Castello di Milano*, settembre 1920, p. 4.

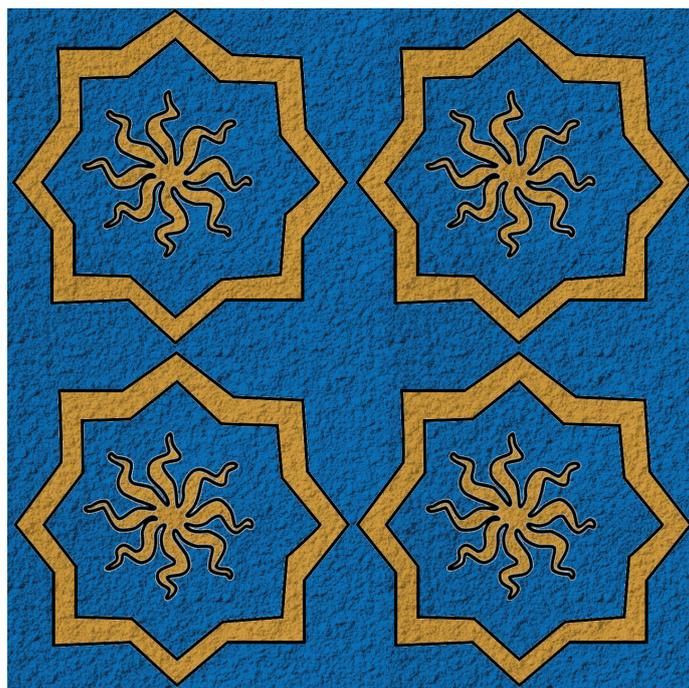


Fig. 5. Rappresentazione dell'ipotetica policromia originale dello sfondo delle pareti della Cappella Ducale.

al Castello per mettere in opera il campione del fregio scelto per colmare lo spazio rimasto vuoto nella fascia alla base delle lunette²⁶ e per realizzare la doratura²⁷. Nessuno però in questo periodo parve ricordare le affermazioni ottocentesche che invece sono state recentemente recuperate e prese in considerazione da Marco Albertario²⁸ e da Roberta Delmoro²⁹, che hanno restituito valore e validità all'idea di un'originaria bicromia cancellata dai rifacimenti novecenteschi. Per questo motivo sembra verosimile poter attribuire un aspetto molto diverso a quella che oggi appare come una superficie quasi sopraffatta da un'estesa e monotona doratura e immaginare che nel Quattrocento essa fosse composta da aurei motivi ornamentali in rilievo che risaltavano, come fili ricamati, su uno sfondo azzurro (fig. 5). Tale policromia non diminuisce il valore della decorazione e al tempo stesso modifica profondamente la percezione dell'ambiente, conferendogli un carattere più vivace e vibrante (fig. 6)³⁰. Inoltre, è utile ricordare che l'azzurro era uno dei pigmenti più preziosi e costosi, il cui impiego veniva

²⁶ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, lettera di Carlo Vicenzi a Tradico, 25 maggio 1920.

²⁷ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, lettera di Carlo Vicenzi a Tradico, 3 maggio 1921. In seguito, nella lettera del 23 agosto 1921, conservata nella stessa cartella, il formatore fu sollecitato a portare a termine il lavoro e una nota descrive le operazioni eseguite in quei giorni: «Oggi verranno ad applicare il mordente, domani verrà applicato l'oro».

²⁸ ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., p. 105.

²⁹ R. DELMORO, "Fecerunt et faciunt infra pacta acordia et conventiones". *Compagnie di pittori a Milano nella seconda metà del Quattrocento e il caso della decorazione della cappella ducale nel Castello di Porta Giovia*, "Arte Cristiana", CII, 2014, 884, pp. 337-354, in part. 341.

³⁰ Anche da un punto di vista più strettamente tecnico, la policromia poteva essere facilmente ottenuta attraverso la stesura sulla lamina metallica di lacche capaci di conferire un particolare effetto traslucido e trasparente.

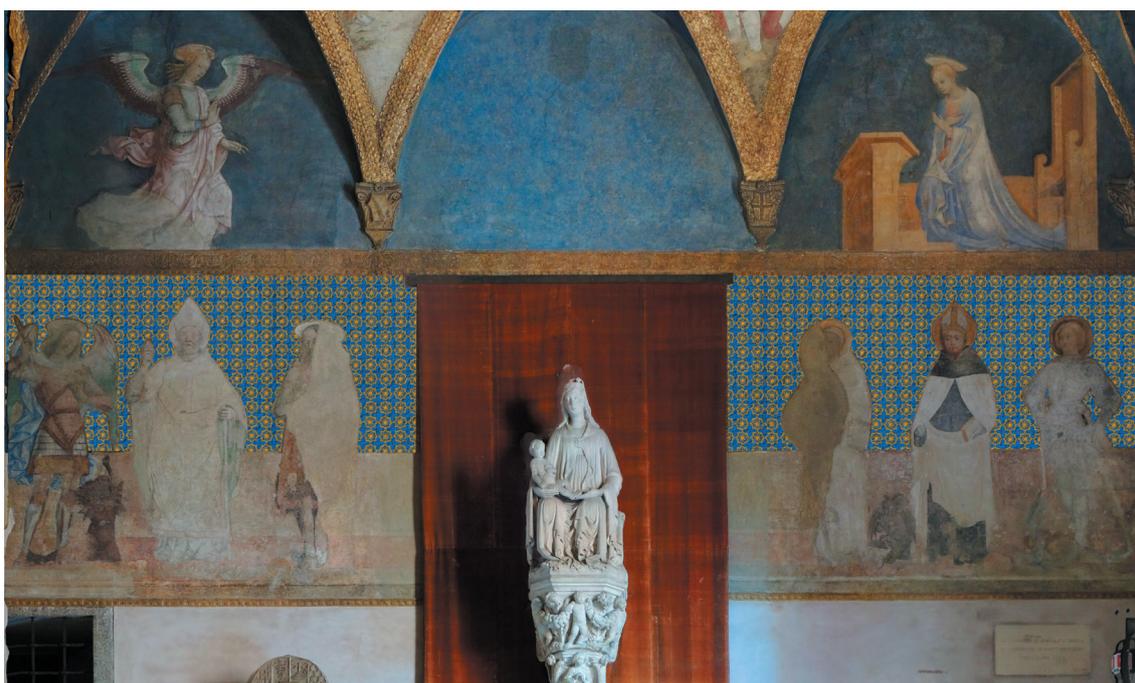


Fig. 6. Raffigurazione dell'ipotetica policromia originale della parete settentrionale della Cappella Ducale.

solitamente registrato separatamente rispetto a quello degli altri. Un esempio significativo, vicino cronologicamente e geograficamente alla Cappella Ducale, è la decorazione della cappella nella chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Vigevano, che Galeazzo Maria volle far realizzare come *ex voto* in seguito a una caduta da cavallo, avvenuta in quel luogo qualche anno prima, dalla quale era rimasto illeso. Secondo un meccanismo analogo a quello adottato qualche mese dopo per il ciclo milanese, Benedetto Ferrini fu il responsabile del progetto e gli artisti Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto e Leonardo Ponzoni furono gli esecutori materiali dell'opera che, nel dicembre del 1472, a lavoro finito, fu valutata da Giacomino Vismara e da Gottardo Scotti. È proprio il documento della stima che ha consentito agli studiosi di conoscere la disposizione e i soggetti delle pitture murali, delle quali si è conservata solo una *Natività*, originariamente accompagnata dalla *Resurrezione di Cristo dal sepolcro*³¹. Oltre a una somiglianza molto stretta con la cappella del Castello Sforzesco, ciò che attira maggiormente l'attenzione è la descrizione del registro inferiore, per il quale fu calcolato per ciascun lato il valore della spesa di 2 ducati per l'«azuro metuto in lo campo»³². Lungo ogni parete, infatti, erano raffigurati sullo sfondo celeste quattro santi³³ preceduti da una coppia di angeli tubicini e sormontati dalle imprese araldiche dipinte nelle vele della volta a crociera. Sicuramente

³¹ M.T. BINAGHI OLIVARI, *Vigevano, 1472: Zanetto Bugatto*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra di Pavia, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 113-119, in part. 115. La studiosa ha posto questa scena sulla volta, nella stessa posizione in cui è stata dipinta a pochi mesi di distanza anche nella Cappella Ducale del Castello di Milano. Più recentemente in DELMORO, «Fecerunt ... cit.», p. 339, è stato invece proposto di collocarla nella lunetta soprastante la *Natività*.

³² BINAGHI OLIVARI, *Vigevano, 1472 ... cit.*, p. 115.

³³ *Ibidem*. A destra erano raffigurati san Giovanni Evangelista, san Giacomo, san Pietro e san Giuliano; a sinistra san Giovanni Battista, sant'Andrea, san Sebastiano e san Paolo.

questo particolare rappresenta un dato a favore della bicromia in oro e azzurro, che in questo modo diventa sempre più verosimile ipotizzare anche dietro alla teoria di santi milanesi.

Un importante ciclo pittorico che è possibile ammirare ancora oggi e che può quasi inevitabilmente costituire un termine di paragone capace di mettere in evidenza interessanti analogie e, al tempo stesso, isola e nega l'idea dell'applicazione diffusa della sola foglia metallica sulla superficie muraria come *modus operandi* proprio del XV secolo è quello formato dalle scene della storia della regina Teodolinda, narrata su cinque registri nell'omonima cappella nel Duomo di Monza. Oggetto di un'analisi scientifica approfondita in occasione del complesso restauro conclusosi poco meno di un decennio fa³⁴, quest'impresa monumentale, portata a termine nel 1446, può essere considerata un antecedente illustre per il cantiere milanese e suggerire, per analogia, quale tecnica sia stata utilizzata per l'applicazione dell'oro, messo sempre in risalto dalla giustapposizione con un altro colore. La bottega degli Zavattari realizzò una doratura a rilievo in gesso³⁵ e colla applicata con una missione oleosa sull'intonaco³⁶ che accompagna tutte le scene, senza tuttavia risultare monotona, grazie alla costante variazione degli elementi decorativi che la animano. Tra questi si può notare la presenza del motivo della stella a otto punte e croci a estremità decussate che, pur sostituendo la rasoia centrale con un fiore a cinque petali, rassomiglia moltissimo a quello ripetuto sulle pareti della Cappella Ducale e, come ha notato Roberta Delmoro³⁷, è stato impiegato per fare da sfondo a tutte le scene ambientate nel palazzo: alle spalle del re Autari mentre invia gli ambasciatori per chiedere in sposa Teodolinda, quando la regina viene presentata alla corte longobarda o dietro al banchetto per le seconde nozze con Agilulfo al centro del quarto registro sul lato destro della cappella. Oltre a poter essere spiegata attraverso il ricorso a forme e stampi divenuti ormai

³⁴ A. LUCCHINI, *Metodologie di restauro negli interventi del passato sui dipinti della cappella di Teodolinda*, in *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, R. Conti, Milano 1991, pp. 142-163; G.C. LANTERNA, A. LUCCHINI, C. SECCARONI, *Il restauro della Cappella di Teodolinda. La tecnica e i metodi di pulitura*, atti del congresso annuale IGIIC di Milano, Firenze 2014, pp. 211-219; A. LUCCHINI, *Il restauro della cappella di Teodolinda (2009-2014)*, "Monza Illustrata", I, 2015, pp. 191-202. Una prima fase di studio preliminare per un intervento conservativo della cappella di Teodolinda fu svolta all'inizio degli anni novanta del Novecento. In quest'occasione la restauratrice Anna Lucchini pubblicò in un volume dedicato al Duomo di Monza un saggio sulla storia dei restauri delle pitture murali per capirne le cause e lo stato del degrado. A partire dal Settecento, in un arco di tempo più ampio rispetto a quello della Cappella Ducale 'protetta' per un certo periodo dallo scialbo, la decorazione realizzata dalla bottega degli Zavattari è stata oggetto di interventi, non sempre rispettosi dell'originale. Come nel Castello Sforzesco la doratura è stata quasi interamente rifatta e, nonostante la decorazione a rilievo in gesso e colla sia originale, sono rare le zone nelle quali si è conservato l'oro.

³⁵ S. CHIARUGI, *Cassoni con "rilievi in gesso"*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di A. De Marchi, L. Sbaraglio, Signa 2015, pp. 73-79. Rispetto al termine 'pastiglia' – «pasta di gesso e colla usata fin dal Medioevo per decorare (con motivi in leggero rilievo ottenuti a stampa o incisi) mobili, cornici o particolari di tavole dipinte. Per la sua composizione la pastiglia si presta a svolgere il ruolo di imprimitura e quindi di base per la doratura e la pittura» (M. FALDI, C. PAOLINI, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Firenze 1999) –, utilizzato più propriamente per i cofanetti rinascimentali, lo studioso ha di recente argomentato sulla base di precisi e diretti riferimenti al *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, in particolare ai capitoli CXXIV e CXXV, come sia filologicamente più corretto utilizzare la definizione di «rilievo in gesso», quasi come un sinonimo di stucco, per fare riferimento alla preparazione di colla e gesso stesa sui supporti prima dell'applicazione della foglia metallica.

³⁶ LANTERNA, LUCCHINI, SECCARONI, *Il restauro ... cit.*, p. 211.

³⁷ DELMORO, *Fecerunt ... cit.*, p. 341.

tradizionali, tale affinità è determinata dalla relativa vicinanza cronologica tra i cantieri in un periodo in cui il sapere artigianale veniva ancora trasmesso nelle botteghe di generazione in generazione e le tecniche artistiche, così come il gusto estetico, seguivano un procedimento canonico, composto da operazioni e schemi consueti, abituali, poco inclini a cambiamenti improvvisi e repentini.

Un ultimo aspetto, più aleatorio ma non meno avvincente, riguarda la possibilità di immaginare che anche la parte centrale delle cornici sulla volta fosse policroma e formata da una linea di perline, forse bianche, e tre file di squame dorate e ricoperte dalla lacca rossa, verde o blu, circondate dal motivo dorato a nuvola. Si tratta di un'idea che può trovare alcuni riscontri in opere scultoree pittoriche e, nel Castello, come ha notato Marco Albertario³⁸, lo stesso rilievo decora la volta della Sala dei Ducali, adiacente alla cappella. Anche in questo caso, nonostante nel corso dei precedenti restauri tutta la cornice in stucco sia stata completamente dorata, non è certo che l'aspetto attuale sia quello originale: le squame nella fascia mediana potrebbero infatti essere interpretate come le gocce variopinte dell'arcobaleno, utilizzate fin dal Medioevo per comporre il nastro iridato. Solo il tema delle scaglie semicircolari fa parte di un repertorio consolidato e compare in molti casi con un semplice valore ornamentale, unito ad altri elementi decorativi più o meno geometrici, come avviene nella parte superiore del portale del Banco Mediceo³⁹ – esposto oggi nella sala XIV del Museo d'Arte Antica a poca distanza dalla Cappella Ducale, ma originariamente situato nel palazzo di Cosimo de' Medici, sede del banco fiorentino e residenza di Pigello Portinari (1421-1468) – o nella cornice delle lunette nella cappella del Collegio Castiglioni di Pavia, dove è dipinto a finto marmo⁴⁰. L'inserimento sulla volta, o lungo i suoi costoloni, dell'arcobaleno non è un'invenzione cronologicamente prossima al cantiere sforzesco; nell'Italia settentrionale casi illustri si possono osservare già nella prima metà del XV secolo, come, ad esempio, nella volta absidale della Collegiata di Castiglione Olona, dove le scene delle *Storie di Maria* di Masolino da Panicale sono racchiuse da strisce iridate, mentre più vicina alla Cappella Ducale è la decorazione variopinta dell'intera superficie della cupola della Cappella Portinari in Sant'Eustorgio, realizzata da Vincenzo Foppa negli anni Sessanta. Un'ultima modalità di impiego molto diffusa, le cui origini si possono rintracciare nella mandorla intorno alla *Majestas Domini* nei catini absidali di retaggio romanico, è la presenza di cornici nebulose che, come dopo un temporale, si tingono di rosso, giallo, verde e blu nel circondare il Divino, come accade nell'oratorio di Santa Margherita a Casatenovo realizzato da un artista di ambito micheliniano⁴¹, o nell'accompagnare la salita al cielo di Cristo o della Vergine, come nella cappella del Castello di Monticelli d'Ongina.

In questo modo, osservando le pareti e la volta della Cappella Ducale attraverso un paio di

³⁸ ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., pp. 100, 111 nota 8.

³⁹ J. GRITTI, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, 4 voll., [a cura di] M.T. Fiorio, C. Pirovano, Milano 2012-2015, II (2013), pp. 250-270 cat. 665.

⁴⁰ M. ALBERTARIO, *Pavia 1475* ... cit., p. 33, dettaglio tav. X.

⁴¹ MAZZINI, *Affreschi* ... cit., tavv. 70-73; M.L. GATTI PERER, *Il maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'Umanesimo lombardo*, "Arte Lombarda", n.s. 80-82, 1987, pp. 207-249.

ipotetici ma curiosi occhiali con lenti colorate, l'arcobaleno circonderebbe le schiere di angeli musicanti, guerrieri e oranti intorno al Risorto e a Dio Padre, mentre lo sfondo turchino proseguirebbe con soluzione di continuità dal cielo, attraverso le lunette, per riempire gli spazi tra i rilievi, fino al bordo del basamento marmoreo dipinto in basso. Pur essendo virtuale, questa ricostruzione rappresenta l'occasione di un'interessante riflessione che non nega la creazione di un «*auratum sacellum*»⁴² all'interno di un mondo splendente, degno di una corte magnifica come quella tanto desiderata da Galeazzo Maria Sforza, ma ne modifica l'atmosfera d'insieme, non più aurea e greve, ma vivace, vibrante e variopinta.

⁴² G. PAVERI FONTANA, *De vita et obitu Galeacii Mariae Sfortiae*, Milano 1477 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Inc. Triv. D 135); ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., p. 105.