

AMICI DELL'ARTE - FAMIGLIA ARTISTICA

# STRENNA DELL'ADAFÀ

N.S., VI (2016)



CREMONA  
2016

*Comitato scientifico:* Davide Astori (Università di Parma), Raffaella Barbierato, Maria Luisa Corsi, Riccardo Groppali (Università di Pavia), Anna Maramotti Politi (Politecnico di Milano), Miriam Turrini (Università di Pavia).

*Comitato di redazione:* Francesco Cignoni, Maria Luisa Corsi.

Si ringraziano per il sostegno:

- Fantigrafica
- Oleificio Zucchi

e i Soci sottoscrittori:

Aloisi Rubini Paola  
Asnicar Capelli Giusy  
Astori Davide  
Bacchini Claudio  
Barbierato Raffaella  
Bedani Roberto  
Bellini D'Avella Marisa  
Beltrami Antonio  
Billi Gianpiero  
Boldoni Giorgio  
Bonali Giorgio  
Bosio Mauro  
Cauzzi Angelo  
Cignoni Francesco  
Coppini Cele  
Corsi Maria Luisa  
Croce Carlo  
Denti Lidia  
Dolfini Gianezio

Fasani Giovanni  
Faussonne Amalia  
Felappi Alessandra  
Felappi Luisa  
Fiquet Françoise  
Garioni Angelo  
Grande Emanuela  
Gualazzini Ugo Rodolfo  
Maccabelli Anna  
Misani Donatello  
Morandi Mariella  
Oradini Mario  
Pagani Laura  
Protti Carla  
Rossini Foderaro Vittoria  
Talamazzi Anna  
Taraschi Giuseppe (in memoria)  
Vannutelli De Poli Francesca

*La proprietà letteraria degli scritti raccolti in questo volume è riservata ai singoli autori, che se ne assumono a tutti gli effetti la piena responsabilità. La eventuale riproduzione, parziale o totale, di scritti o di illustrazioni da parte di terzi è subordinata alla preventiva autorizzazione degli autori e alla citazione della "Strenna dell'ADAFa per l'anno 2016" come fonte.*

Editrice ADAFA - Cremona 2016  
Via Palestro, 32 - Casa Sperlari  
Tel. e Fax: 0372.24679  
adafa-cr@tiscali.it  
www.adafa.it

ISBN 978-88-906987-7-4

ROBERTA AGLIO

## La riscoperta delle tavole da soffitto tra Otto e Novecento

*Il saggio ricostruisce il percorso che, nella seconda metà del secolo XIX, portò alla riscoperta e al reimpiego della tavola da soffitto. Non più viste come semplice e bizzarro elemento decorativo d'altri tempi, le tavolette lignee sono rivalutate come oggetti d'arte meritevoli di cura e di ammirazione, e trovano impiego sempre più diffusamente in nuove costruzioni, nelle quali il gusto per la 'casa in stile' si mescola con le moderne istanze patriottiche in sovrapposizioni curiose quanto interessanti.*

Approfondire gli aspetti legati alla storia e all'arte locali contribuisce alla rivalutazione di un patrimonio culturale che, ancora a distanza di decenni o secoli dalla realizzazione, costituisce parte dell'identità comune del luogo per cui tali beni furono pensati.

Gli studi dedicati nel corso del tempo a Casa Sperlari hanno permesso di aggiungere tasselli utili alla ricostruzione delle vicende storico-architettoniche dell'edificio, a individuarne l'origine, a comprendere le motivazioni e le ambizioni della committenza in un percorso che, attraverso i secoli, giunge alla realtà odierna. Tuttavia un tassello, anche se inedito, rappresenta una riflessione isolata, utile a definire un contesto piuttosto limitato. La valorizzazione del 'locale', proprio perché tocca tematiche poco note, può diventare un'occasione di apertura, il punto di partenza per considerazioni di più ampio respiro.

Le scelte sottese alla realizzazione dell'apparato ornamentale di Casa Sperlari e, in particolare, del soffitto della "sala '400", di cui sulla "Strenna"<sup>1</sup> è stata già proposta una lettura, si pongono in relazione ad analoghe committenze a partire dalla metà del XIX secolo.

La riscoperta delle tavole da soffitto – e il loro apprezzamento come genere collezionistico – si colloca cronologicamente in questo periodo ed è da intendersi come una progressiva presa di coscienza del valore storico, artistico e sociale di questi oggetti che rappresentano una significativa testimonianza del gusto e delle abilità artigiane del Rinascimento, protagonista di tanti progetti

1. R. AGLIO, *I soffitti di Casa Sperlari: le ultime tavolette cremonesi*, in "Strenna dell'ADAF", 5 (2015), pp. 9-23.

di *revival* in stile di cui Casa Sperlari rappresenta l'ideale epilogo cremonese.

Impiegate sfruttando quasi esclusivamente il carattere decorativo, le tavolette lignee realizzate appositamente per la dimora dell'imprenditore cremonese vennero invece concepite, proprio come in passato, quali elementi significanti. Il pittore Carlo Gremizzi scelse infatti di apporre piccoli simboli stilizzati accanto a ciascun profilo, affinché fosse immediatamente possibile identificare il rango dell'effigiato. In questo modo i soggetti appaiono classificati in 'gruppi sociali', con una chiara allusione all'ideale corporativo proprio della dottrina fascista.

Il percorso che portò l'architetto Vito Rastelli, cui era affidato il progetto, a sfruttare il soffitto, spazio inusuale per veicolare messaggi, passò certamente attraverso la conoscenza diretta dei cicli di tavole ancora *in loco*<sup>2</sup> e delle numerose dimore in stile realizzate lungo tutto l'Ottocento. In queste abitazioni si ambiva ad ottenere un 'antico' ideale fondendo elementi medievali, rinascimentali e, non raramente, anche di epoche successive; la reale ricerca filologica era accantonata dal desiderio di ricreare ambienti 'romantici', dall'eleganza affettata, luoghi evocativi dedicati alle *rêverie*, scrigni di tesori, *pastiche* alla moda in cui elementi antichi – o all'antica – venivano manipolati adattandoli alle personalissime esigenze della classe borghese committente.

Le ragioni che permisero alle tavole da soffitto, in disuso da secoli, di godere un rinnovato interesse alle soglie della contemporaneità appaiono legate a questioni di gusto e di collezionismo.

Alla luce delle complesse vicende storiche, economiche e sociali che coinvolsero l'Italia dalla seconda metà del XIX secolo fino al termine del primo conflitto mondiale, è però riduttivo fermarsi solo a tali aspetti. Seguire la fortuna di questo genere artistico costituisce un esempio calzante, tra i tanti che si potrebbero considerare, degli enormi cambiamenti che hanno interessato l'Italia in poco più di mezzo secolo. Mutamenti che, a livello culturale, includono la tutela del patrimonio artistico nazionale e la progressiva presa di coscienza statale del suo valore; il restauro stilistico affidato, in quegli anni, ad architetti mossi dal mito del progresso e impregnati, in modo più o meno cosciente, di storicismo; la gestione delle realtà museali; l'approccio metodologico, scientifico e letterario nei confronti dell'arte antica e la nascita

2. Si può supporre che Vito Rastelli e Carlo Gremizzi avessero visitato palazzo Fodri e i suoi due celebri cicli rinascimentali prima dei lavori a Casa Sperlari; non è però possibile ipotizzare quale impatto ebbero su quest'ultimo progetto. La relazione di restauro di palazzo Fodri attesta la precisa conoscenza da parte dell'architetto della natura di questi elementi decorativi: "il soffitto del salone di piano terreno e quello del primo piano posti sul lato destro dell'ingresso rispondono al tipo prettamente lombardo a travi con mensole, travicelli e tavolette dipinte": si veda V. RASTELLI, *La "vera storia" di palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, a cura di A. BERNARDI, Cremona 1982, p. 80.

di una storiografia dell'arte lombarda. Tutti aspetti strettamente legati ad un substrato sociale assai incerto dove l'amor di patria, esaltato negli ambienti intellettuali, si scontrò con la debolezza politica e la propulsione al futuro attraverso il progresso, con la mancanza di un concreto progetto operativo nazionale ben evidente nella tutela del patrimonio artistico.

Un breve sguardo alla normativa preunitaria può rivelarsi in tal senso significativo. L'editto del cardinale Pacca,<sup>3</sup> promulgato nel 1820, testo innovativo che ispirò tutta la successiva legislazione, rappresentò uno dei riferimenti più all'avanguardia circa la tutela delle 'cose d'arte'.<sup>4</sup> In un'ottica decisamente moderna, istituì figure preposte alla catalogazione del patrimonio per controllare, limitandola, l'esportazione di oggetti artistici o di antichità fuori dallo Stato Pontificio.

La portata dell'editto è di immediata evidenza se si considera che, negli stessi anni, in area lombarda era ancora in vigore un'ordinanza teresiana che definiva le competenze degli accademici di San Luca.<sup>5</sup> Una differenza molto significativa: da un lato attenzione nei confronti dei beni, dall'altro un atteggiamento conservatore a salvaguardia delle maestranze, le stesse che, sul finire del secolo, diressero musei e gallerie nazionali assumendo, di fatto, il controllo sul mondo d'arte. Si dovranno aspettare circa cinquant'anni dall'editto Pacca perché le Commissioni Conservatrici istituite nei capoluoghi lombardi focalizzassero l'attenzione sul patrimonio da tutelare procedendo con l'inventariazione.

L'aspetto, decisamente significativo, costituisce un momento di forte criticità e rispecchia, specie a livello locale, la difficile situazione vigente nello Stato appena costituito, dove la carenza di interesse istituzionale circa la salvaguardia dei beni culturali portava, di conseguenza, all'assenza di pro-

3. Il decreto, ratificato il 7 aprile 1820, fa seguito ad un editto promulgato l'anno precedente a tutela dei documenti e libri manoscritti antichi.

4. La definizione di "bene culturale" fu adottata solamente a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso dalla Commissione Franceschini. Ragionando in termini di tutela, il sostantivo 'cosa' in uso fino a quell'epoca, appariva fuori contesto, appartenente ad una visione estetizzante ormai superata e, in ogni caso, inefficace ad esprimere un valore più profondo e lato nei confronti di tutto ciò che, materiale o immateriale, trasmette valori culturalmente rilevanti.

5. L'Accademia di San Luca, formalmente costituita a Milano nel 1696 per ufficializzare un sodalizio tra pittori, scultori e architetti risalente al 1688, operava in parallelo e in modo complementare all'Accademia Ambrosiana: si veda S. COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana e incrementi delle raccolte artistiche nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano 2000, pp. 274-281. L'editto teresiano, promulgato il 13 aprile 1745, conferiva agli accademici di San Luca un ruolo privilegiato, elevandoli ad ispettori delle maestranze artistiche operanti a Milano e garanti della qualità del loro lavoro. Il testo del decreto è pubblicato in A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna 1996, pp. 117-121.

getti organici in tal senso. Solo nel 1902 si ottenne una prima disposizione legislativa che, pur introducendo aspetti innovativi ancora attuali, non riuscì ad imporsi in modo immediatamente incisivo.

In questo clima complesso e confuso, segnato dalla mancanza di un coordinamento nazionale e di una normativa-quadro, va però segnalata, già a partire dalla fine del sesto decennio del XIX secolo, l'istituzione di Commissioni Conservatrici su iniziativa locale. Sebbene estremamente variegati, tali organismi, uniti alle Deputazioni di Storia Patria ed alle Amministrazioni, ebbero un ruolo di rilievo nella riorganizzazione ministeriale e nell'istituzione di nuove realtà museali.

A Cremona il primo organismo ufficiale fu la Commissione per la conservazione dei Monumenti di Storia Patria, voluta dal Consiglio Provinciale il 19 settembre 1869, all'indomani della demolizione della chiesa di San Domenico. La risoluzione fu fortemente caldeggiata dall'architetto Carlo Visioli, membro della Commissione d'Ornato, che da tempo si opponeva all'arbitraria gestione del patrimonio monumentale cittadino, già fortemente danneggiato.

La Commissione, subito sciolta nel 1874, venne sostituita con Regio Decreto dalla Commissione Provinciale che aveva tra le sue finalità la catalogazione, la conservazione, la sorveglianza sulla circolazione di beni privati e l'istituzione, assai sentita, di un Museo Provinciale o Civico – inaugurato nel 1877<sup>6</sup> – per la custodia di reperti e oggetti d'arte.

Come in altre realtà, anche a Cremona vi furono notevoli difficoltà nel procedere alla definizione del patrimonio da salvaguardare. La mancanza di criteri omogenei e le eterogenee competenze delle figure preposte a tale incarico portarono all'esclusione, nei numerosi inventari compilati in quegli anni su richiesta del Ministero, di monumenti di notevole importanza.<sup>7</sup>

I beni mobili provenienti da restauri e demolizioni di edifici storici, nel migliore dei casi, furono soggetti ad una musealizzazione coatta. Sorte che ben si adatta alla natura delle tavole da soffitto, la cui riscoperta avvenne proprio in questo periodo. Interi cicli furono distrutti o alienati e, solo in casi particolarmente fortunati, confluirono nelle raccolte museali; più spesso smembrati diventarono quelli che Adalgisa Lugli definì “frammenti trattati

6. A. GALIZZI KROEGEL, *La Pinacoteca di Cremona: storia e allestimenti di un museo al passo coi tempi*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. MARUBBI, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, pp. 37-47, con bibliografia precedente.

7. A Cremona, ad esempio, vennero escluse le chiese di San Pietro al Po, San Luca e San Lorenzo; in provincia la chiesa parrocchiale di Pieve Terzagni e il Duomo di Crema: si veda G. BOZZI, *La Commissione conservatrice per la provincia di Cremona*, in *Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi 1861-1892*, a cura di G.P. TRECCANI, Milano 1994, pp. 76-80.

come piccole reliquie di qualche grande corpo non più esistente”.<sup>8</sup> Un esempio su tutti: la sorte di buona parte dei pannelli con storie della *Genesi*, detti di “Casa Meli”, oggi al Museo Civico di Cremona.<sup>9</sup>

I manufatti furono riscoperti nell'estate del 1887 “fra un compartimento e l'altro della soffitta”<sup>10</sup> di un edificio situato in via Decia a Cremona. Dopo numerosi passaggi di proprietà e differenti funzioni d'uso, a quei tempi era di proprietà comunale e adibito ad uso scolastico; una circostanza fortunata che salvò dalla diaspora un numero consistente di tavole.

Il ritrovamento di oggetti storici, sebbene valutati come nel caso di queste tavolette “di poco o nessun pregio”,<sup>11</sup> presupponeva l'immediato coinvolgimento della Commissione Conservatrice, cui spettava il compito di redigere una perizia ufficiale e stabilire quali pezzi destinare alle Civiche Raccolte.

...[i manufatti] sono in cattivo stato di conservazione, e scarsissimo sarebbe il loro valore artistico. L'unico interesse che presentano sarebbe nei riguardi della storia dell'arte, giacché la loro fattura risale, sempre a quanto assicura il sig. Finzi, al XV secolo. Perciò egli propone che soltanto i meglio conservati fra essi siano conservati nel Museo Ponzoni.<sup>12</sup>

E così fu fatto. Nell'agosto 1887 le tavolette migliori confluirono a “convenientemente decorare il Civico Museo”,<sup>13</sup> mentre le restanti furono vendute all'antiquario Martire Chiodelli.

Chiodelli nel Cremonese, Moscato a Venezia e tanti altri mercanti d'arte di cui spesso poco o nulla si conosce, contribuirono tra XIX e XX secolo, più o meno consciamente, alla riscoperta e alla diffusione delle tavole da soffitto facendo emergere una caratteristica propria del fenomeno: la particolare dicotomia tra indifferenza e serrata ricerca; la prima determinò la dispersione

8. A. LUGLI, *Museologia*, Milano 1999, p. 44.

9. *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento...*, pp. 196-202; *Ospiti inattesi. Opere inedite o poco note della raccolta Bardini*, a cura di M. SCALINI, G. P. CAMMARATA, Bologna 2006, pp. 46-49; R. AGLIO, *Le tavolette da soffitto bembesche con Storie della Genesi del Museo Civico di Cremona. Alcune considerazioni iconografiche*, in “Arte Lombarda”, 152 (2008), pp. 16-24 e M. MARUBBI, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. CHITOLINI, Azzano San Paolo (Bg) 2008, pp. 313, 315.

10. Archivio di Stato di Cremona (d'ora in poi ASCr), Comune di Cremona (1868-1946), b. 961, prot. 8729. Il regesto di tutti i documenti relativi al ritrovamento e alla dispersione delle tavolette Meli si trova in AGLIO, *Le tavolette...*, pp. 23-24.

11. ASCr, Comune di Cremona (1868-1946), b. 961, prot. 8729.

12. Ivi, 22 luglio 1887.

13. Ivi, 27 luglio 1887.

e spesso anche la distruzione di manufatti, la seconda alimentò il mercato collezionistico che agli esordi era soprattutto straniero.

In quest'ottica appaiono particolarmente significative le vicende delle tavolette a ritratti, ascrivibili alla illustre commissione di Francesco Secco, condottiero al servizio dei Gonzaga,<sup>14</sup> provenienti da palazzo Secco-Pastore a San Martino Gusnago, nel Mantovano:<sup>15</sup> uno dei cicli nord-italiani più tardo, databile tra la fine dell'ottavo e gli inizi del nono decennio del XV secolo.

Passato nel corso del tempo a diversi proprietari, l'edificio alla fine del Settecento fu acquistato dalla famiglia Pastore, promotrice di ingenti lavori edificatori a partire dalla metà del XIX secolo.<sup>16</sup> In quella circostanza fu rimosso il soffitto ligneo policromo e immediatamente alienato ad un certo Luigi Felisina, antiquario bresciano. Le tavolette vennero quasi tutte acquisite da Henry Willett, collezionista di Brighton e importante amatore d'arte,<sup>17</sup> e alla sua morte vendute all'asta da Christie's.<sup>18</sup> Willett acquistò pannelli lignei scialbati e ridipinti, sui quali era possibile scorgere traccia dell'originaria cromia solo lungo i bordi, preservatisi poiché inseriti nella scanalatura lungo i travetti e coperti da cornici. Del restauro, i cui esiti furono pubblicati nel 1884 su "Portfolio",<sup>19</sup> si occupò Arthur Herbert Cook, membro della Royal Society e docente di chimica applicata all'arte presso la Royal Academy.<sup>20</sup> Esposti l'anno stesso e il successivo presso questa istituzione, i manufatti vennero successivamente inclusi nella mostra dedicata ai maestri milanesi e alla scuola lombarda organizzata dal Burlington Fine Arts Club nel 1899.

All'epoca l'interesse suscitato tra i collezionisti e gli amatori britannici fu notevole, mentre l'accoglienza in Italia fu ben più tiepida, come lascia trasparire la laconica nota di Adolfo Venturi sulle pagine del periodico "L'Arte":

14. M. VIGNOLI, *Storia e architettura del palazzo Secco-Pastore*, in *Dal castello al palazzo. Storia e architettura in un'area di confine*. Atti dei convegni di Acquafredda e San Martino Gusnago, 25 maggio e 16 novembre 1996, a cura di M. VIGNOLI, Guidizzolo 1997, p. 43.

15. R. AGLIO, *Storia, dispersione e fortuna delle tavole da soffitto di palazzo Secco-Pastore a San Martino Gusnago* (in corso di pubblicazione).

16. VIGNOLI, *Storia e architettura...*, pp. 66-68.

17. Su HENRY Willett si veda J. RUTHERFORD, *Henry Willett as a Collector*, in "Apollo", 115 (1982), pp. 176-181.

18. *Italian Paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School*, a cura di F. ZERI, E.E. GARDNER, New York 1986, pp. 72-74.

19. A. H. COOK, *The Master of San Martino*, in "Portfolio", 15 (1884), pp. 35-37.

20. In Italia si dovrà attendere la fine degli anni Cinquanta del XX secolo perché giunga il primo contributo relativo alla PRODUZIONE artigiana lombarda che comprenda anche le tavole da soffitto: W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958, p. 71.



L'esposizione è stata composta dal Club in degno modo, ma essa è di gran lunga inferiore ad altre degli anni trascorsi, per esempio, a quella dei maestri emiliani, tenutasi alcuni anni fa. La inferiorità deriva dalla materia stessa dell'esposizione, e cioè dalle opere de' maestri lombardi del Rinascimento, satelliti che s'aggrano intorno al sommo Leonardo.<sup>21</sup>

Trasferitosi a Roma da quasi un decennio, lasciandosi così alle spalle il periodo modenese, nel 1894 Venturi propose per l'esposizione annuale del Burlington Fine Arts Club, di cui era membro onorario, proprio una mostra di dipinti emiliani del Rinascimento "perché fosse possibile di risolvere i molti problemi storici, che affaticano gli studiosi".<sup>22</sup> Affrontò dunque l'esperienza londinese in qualità di curatore, vestendo i panni di storico dell'arte estense piuttosto che di funzionario ministeriale; alla luce di ciò lo scarso apprezzamento per l'esposizione di pittura lombarda appare ragionevolmente più comprensibile.

Oltre all'interesse anglosassone verso il collezionismo di arte lombarda, il catalogo della mostra evidenzia le lacune storico-critiche, i pregiudizi e la secolare assenza di studi:<sup>23</sup> "Knowledge of the art-history of this region is singularly Survey of defective. No other section of Italian art has been so strangely neglected by writers and students".<sup>24</sup> Il pensiero va all'approccio adottato da Berenson che, negli stessi anni in cui si affermavano ricerche storico-archivistiche veicolate attraverso "Archivio Storico Lombardo", proponeva ancora una visione 'toscanocentrica' dell'arte. Nel suo volume *North Italian Painters of the Renaissance*, pur non trascurando l'apporto offerto da Morelli, Malaguzzi Valeri e Cook nell'individuare le caratteristiche proprie della pittura lombarda e milanese, nega ad essa ogni autonomia formale, offrendo infine un giudizio complessivamente poco lusinghiero:

21. A. VENTURI, *Corriere d'Inghilterra*, in "L'arte", 1 (1898), 6-9, p. 315. Non dissimile il contenuto della più articolata recensione offerta sulle pagine del periodico "Zeitschrift für Bildende Kunst" dallo storico dell'arte Gustav Pauli: G. PAULI, *Ausstellung von Gemälden der Lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", 10 (1899), pp. 105-114.

22. Da una missiva di Venturi inviata a Carlo Fiorilli, direttore generale dei monumenti e belle arti, il 1 agosto 1894. Si veda G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996, p. 112.

23. Per una disamina della storia critica dell'arte lombarda si veda L. DAMIANI CABRINI, *Per la fortuna critica della pittura lombarda del Quattrocento*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 419-426.

24. *Illustrated catalogue of pictures by Masters of the Milanese and allied schools of Lombardy*, London 1899, p. XI.

...have had every material encouragement in a country so flourishing, abounding in opulent towns, not wanting in luxurious country gentry, and ruled by splendour-loving princes. [...] But the life of art must depend upon causes other than those merely economic and political, or it would not have to be said that Milan and all her lands never produced a painter even approaching the first rank. She lacked genius, and was therefore always a dependency in matters aesthetic.<sup>25</sup>

La mostra del Burlington Fine Arts Club sembra segnare, a livello europeo, un momento preciso della presa di coscienza – *tout court* e collezionistica – del valore dell'arte lombarda medievale e rinascimentale.

Gli amatori potevano disporre di un enorme bacino di opere d'arte nord-italiane immesse sul mercato a seguito delle soppressioni ed escluse dalle raccolte dei nascenti musei civici. Nella penisola il fermento toccò la Lombardia dei grandi collezionisti, il bergamasco Carrara e, più tardi, i milanesi Bagatti Valsecchi e Poldi Pezzoli. Questo clima influenzò notevolmente la critica di Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli; determinante fu l'apertura alle influenze e ai contatti del mercato straniero, soprattutto inglese e tedesco. In queste aree, ben prima che in Italia, il clima impregnato di storicismo si aprì ai *revival*, alle ricostruzioni in stile, alle visioni romantiche – architettoniche, artistiche, letterarie – portando alla progressiva affermazione dell'artigianato, specchio del passato e risorsa per il futuro.

Ugualmente significativa fu l'occasione di confronto, sperimentazione, proiezione verso le esigenze di una società in costante mutamento offerta dalla prima Esposizione Universale, la *Great Exhibition* tenutasi a Londra nel 1851,<sup>26</sup> che portò all'istituzione del South Kensington Museum, oggi Victoria and Albert, primo museo per le arti industriali e decorative.

Fu solo nel 1911, quando venne dato alle stampe il volume *La pittura e la miniatura nella Lombardia* del giovane Pietro Toesca, allievo di Adolfo Venturi,<sup>27</sup> che l'arte lombarda venne definita nel suo sviluppo artistico, dipanata attraverso "l'evoluzione delle forme" lungo un arco temporale di oltre dieci secoli.<sup>28</sup> "Per

25. B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907, pp. 91-92.

26. F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972, p. 211.

27. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, ed. consultata Torino 1986. Nello stesso anno Venturi pubblicò il primo tomo dedicato alla pittura italiana del Quattrocento, nell'ambito della sua poderosa ed importantissima storia dell'arte italiana; poche le pagine dedicate all'arte lombarda più antica e per nulla lusinghiero il giudizio ai suoi protagonisti: A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento*, 1, Milano 1911.

28. *Castelnuovo* in TOESCA, *La pittura e la miniatura...*, p. LXI.

rigore di analisi, varietà di riscoperte, vigore di sintesi è, forse, nel campo della storia dell'arte, il più gran libro apparso in Italia negli ultimi cinquant'anni. In ogni caso è il libro principe dell'arte lombarda".<sup>29</sup> Queste considerazioni di Roberto Longhi, poste in apertura al catalogo della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* tenutasi a Milano nel 1958, esprimono perfettamente la portata dell'opera di Toesca, all'epoca della sua redazione pionieristica e rischiosa, il cui merito fu di aver conferito piena dignità allo sviluppo artistico della regione, di aver evidenziato il rinnovamento figurativo originato dall'apertura europea, e di aver lasciato emergere il valore fondante delle arti minori. Accanto al ruolo primigenio della miniatura, egli incluse nella sua trattazione disegni, illustrazioni, carte di tarocchi, tavole da soffitto, citando quelle bembesche del Museo Civico di Cremona e altre di analoga origine lombarda "sia per il tipo di figure, sia per il colorito a tinte limpide, rosate, senza forti ombre: ricordiamo i soffitti frammentari conservati nel Museo Civico di Milano, nella Galleria Nazionale di Roma, nel Museo di Cluny e nell'Albert and Victoria Museum di Londra".<sup>30</sup> Queste ultime corrispondono al ciclo a ritratti di San Martino Gusnago che, come visto, tanta fortuna ebbe in ambito collezionistico tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento.<sup>31</sup> Venduti all'asta da Christie's nel 1905, questi manufatti furono suddivisi tra realtà museali e private.

Tolte dalla struttura architettonica di origine, le tavolette andavano perdendo ogni connessione, anche ideale, con il soffitto, mentre agli acquirenti veniva definitivamente a mancare l'unitarietà d'insieme e la studiata contiguità che avrebbe consentito di comprenderne la particolare natura.

Emergeva evidente la difficoltà ad approcciarsi a simili produzioni; così il richiamo alla 'pittura in piccolo' e la facile suggestione offerta da disegni e miniature<sup>32</sup> portarono ad ignorare, ben oltre questa epoca di passaggio fra

29. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1958), Milano 1958, p. XIX.

30. TOESCA, *La pittura e la miniatura...*, pp. 229-230.

31. Un'eco mai venuta meno, come attesta un aneddoto risalente al 1887 raccontato da sir Martin Conway, politico, alpinista e collezionista d'arte, nel suo volume *The sporting of collecting*: "The train carried me off to Brescia, and into the arms of Luigi Felisina [...] After one or two more false starts, Luigi took me to a studio where, to my astonishment, I saw what looked like three of the finest heads from Mr. Henry Willett's series of decorative portraits, and indeed it immediately appeared that they actually did belong to the same series": M. CONWAY, *The sport of collecting*, New York 1914, p. 54.

32. Le iniziali miniate, preziose e raffinate, sono lettere che si fanno immagine offrendosi così alla lettura; originano e acquisiscono senso nel continuo, imprescindibile rapporto con il testo, implicano uno scorrere lento dello sguardo sulle parole proprio di momenti di chiusura al mondo esterno. La collocazione delle tavole da soffitto in saloni di rappresentanza rimanda al contrario ad una 'fruizione pubblica'; la comprensione di ogni pannello è vincolata dall'immediatezza del linguaggio pittorico che si traduce in essenzialità di linea e dettagli.

due secoli, un aspetto fondamentale: un soffitto ligneo policromo decontestualizzato è nulla più di un frammento.

Lo attestano le scelte sottese ai criteri espositivi. Si pensi alle tavole con storie della *Genesis* del Museo Civico di Cremona: dalla prima esposizione a parete, adottata negli anni Venti del Novecento per volontà del direttore Illemo Camelli, atta a privilegiare il valore decorativo dei manufatti, all'esposizione orizzontale, entro teche, dell'allestimento Puerari. Riproposta anche nell'attuale assetto, quest'ultima soluzione, pur non lasciando intendere la funzione originaria, ha il vantaggio di consentire un'agevole comprensione della 'consecutio narrativa' ed una puntuale lettura delle singole scene, costruite attraverso una linea grafica morbida, fluida, a tratti preziosa, dall'evidente valore didascalico.

Altre realtà – il Museo del Castello Sforzesco e il Museo Poldi Pezzoli a Milano – hanno scelto di collocare le tavole a parete, ad un'altezza di poco superiore a quella dell'osservatore, consentendo la percezione sia di una funzione d'uso diversa da quella dei dipinti, sia del modellato. Il punto di vista decisamente rialzato adottato dal Musée des Arts Décoratifs a Parigi, dove si conservano tavole da soffitto della stessa serie di quelle del Museo Berenziano del Seminario di Cremona, e dal Metropolitan Museum di New York, mira a simulare, seppur in strutture moderne, l'originale collocazione al soffitto.

Le realtà museali si trovano dunque a riflettere se privilegiare la percezione d'insieme piuttosto che del singolo elemento, consentendo in questo caso, la lettura stilistica del dipinto; più complesso l'approccio nelle collezioni private dove l'interesse suscitato, specie in passato, non coincide necessariamente con la piena comprensione del ruolo delle tavole da soffitto nella fitta rete rinascimentale di comunicazione per immagini.

Dopo la vendita londinese, la più volte citata serie proveniente da San Martino Gusnago venne ulteriormente smembrata. Un numero imprecisato di tavolette confluì nella raccolta dell'uomo d'affari statunitense Payne Whitney. Il suo architetto Stanford White, ignorando evidentemente la loro funzione, decise di esporle in cornici dorate, apposta commissionate, nell'ingresso dell'abitazione newyorkese di Whitney assieme a pelli d'animali esotici, ad una fontana in marmo e ad altri elementi d'arredo.<sup>33</sup>

Questo episodio estremo di reimpiego vede notevolmente enfatizzato l'effetto delle soluzioni adottate, in anni coevi, anche nelle collezioni italiane. Testimonianza della notevole circolazione di manufatti cremonesi e, al contempo, del depauperamento subito dagli edifici della città nel XIX secolo, molti esempi riguardano le formelle provenienti dal medesimo ciclo delle tre conservate al Museo Berenziano entro una semplice cornice lignea.

33. W. CRAVEN, *Stanford White. Decorator in Opulence and Dealer in Antiquities*, New York 2005, pp. 123-127.

Quattro, appartenute a Luigi Parmeggiani,<sup>34</sup> oggi nei Musei Civici di Reggio Emilia, risultano inserite entro una ricca cornice neogotica dorata; nel castello Orsini Odescalchi a Bracciano, manufatti di cicli diversi sono composti in una sorta di trittico, montato entro una cornice a giorno; una fotografia della Galleria Bardini di Firenze, antecedente al 1894, restituisce due serie di ritratti in lunghe cornici decorate, esposte a parete ben al di sopra dello sguardo dello spettatore analogamente a quelle applicate sulla tribuna della cappella di Saint-Léonard a Croissy-sur-Seine in Francia.

Questi esempi rappresentano in modo paradigmatico l'esigenza dei collezionisti di quell'epoca per i quali la ricerca di testimonianze del passato non significava necessariamente comprendere a pieno funzione e ruolo degli oggetti acquisiti, quanto ricavare dagli stessi suggestioni da adattare alla propria realtà, attraverso un dialogo estetizzante.

Seguire la circolazione delle tavole da soffitto permette inoltre di osservare il notevole sviluppo del mercato delle arti applicate lungo tutto il XIX secolo: un interesse che si riflette nei progetti di ricostruzione in stile intrapresi da musei e privati. Che si trattasse di singoli ambienti o intere dimore, queste imprese dalla notevole valenza scenografica erano ottenute calibrando l'impiego di elementi originali e di altri creati *ex-novo*.

Determinanti per questi progetti furono le esposizioni nazionali d'arte industriale, ciclicamente organizzate in Europa sulla scia tracciata dalla *Great Exhibition*; esperienze che di fatto contribuirono alla definizione di un nuovo tipo di museo.<sup>35</sup> Da luogo elitario, votato all'erudizione, il museo d'arte industriale fu concepito come spazio aperto, destinato ad educare il gusto del grande pubblico e diventare centro di formazione pratica per le maestranze artigiane: "è dagli ammirati esempi del bello che si formano i veri artisti".<sup>36</sup>

La casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, "scigno che si apre nei racconti delle mille e una notte",<sup>37</sup> fu ufficialmente aperta al pubblico milanese proprio in occasione dell'Esposizione d'arte industriale nel 1881.<sup>38</sup>

34. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana...*, p. 27, fig. 11.

35. G. KANNÈS, *Das Interieur Prinzip: Casa Cavassa e le ricostruzioni di ambienti in stile nella museografia di fine Ottocento*, in Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate e filantropo, a cura di S. PETTENATI, A. CROSETTI, G. CARITÀ, Torino 1995, pp. 87-109, in particolare pp. 93-101.

36. A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino 1998, p. 51.

37. Dal discorso pronunciato da Francesco Sebregondi, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera, in occasione dell'apertura della casa di Gian Giacomo Poldi Pezzoli: A. MOTTOLA MOLFINO, *Dal privato al pubblico: per una storia delle Fondazioni artistiche in Italia*, in *Dalla casa al museo, capolavori da fondazioni artistiche italiane*, Milano 1981, p. 15.

38. G. LOPEZ, *La gran fiera di un secolo fa*, Milano 1981.

Nel 1884, quando a Torino era in corso l'Esposizione Generale Italiana, a Saluzzo Emanuele Tapparelli d'Azeglio stava trattando l'acquisto di Casa Cavassa; un edificio storico di epoca rinascimentale che doveva essere salvato dal degrado in cui versava, aggravato dalle reiterate spoliazioni.<sup>39</sup> Nipote di Massimo, D'Azeglio, diplomatico e collezionista piemontese, maturò la sua visione dell'arte durante il lungo periodo trascorso a Londra,<sup>40</sup> centro in cui, come visto, ferveva il dibattito attorno alle arti decorative e industriali. Membro eminente ed attivo del Burlington Fine Arts Club, dove nel 1876 espose la sua collezione di vetri dipinti,<sup>41</sup> rientrato a Torino contribuì ad arricchire, con la donazione delle sue raccolte di arti minori,<sup>42</sup> il Museo Civico della città, che diresse per un decennio.

Il ripristino di Casa Cavassa non mirava a ottenere un'abitazione dove aura del passato e moderno *comfort* dialogassero in perfetto equilibrio, ma restituire a Saluzzo un suo antico monumento creando un 'museo-casa'.

L'appartenenza del committente all'ambiente culturale torinese e la sua partecipazione al dibattito che portò alla realizzazione del Borgo del Valentino, garantirono al progetto maestranze di primo piano, una notevole gamma di modelli da cui attingere e un moderno punto di vista nella conduzione dei lavori. Casa Cavassa fu ricondotta all'assetto 'originario' eliminando le successive sovrapposizioni architettoniche e ricreando in stile le parti mancanti; tenendo ben presente le finalità espositive gli interni vennero progettati come preziosi contenitori.

Mentre i restauri dell'edificio volgevano al termine, Emanuele Tapparelli d'Azeglio continuò a scandagliare il mercato alla ricerca di opere d'arte piemontesi e valdostane che documentassero lo splendore del marchesato di Saluzzo.

39. D'Azeglio fu molto sensibile a questo aspetto; in circostanze e momenti diversi della sua vita ebbe modo di testare direttamente scenari desolanti di vandalismo nei confronti del patrimonio artistico nazionale, comuni nell'Italia risorgimentale; si veda J. FLEMING, *Art Dealing in the Risorgimento*, in "The Burlington Magazine", 115 (1973), pp. 4-16; 121 (1979), pp. 492-508; 568-580.

40. Sul periodo londinese di Emanuele Tapparelli D'Azeglio, i rapporti intrecciati e la maturazione del suo gusto artistico e collezionistico si veda C. MARITANO, *Emanuele d'Azeglio, collezionista a Londra*, in *Diplomazia, musei, collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, a cura di G. Romano, Torino 2011, pp. 37-64, 97-117.

41. *An exhibition of artistic painted glass from the 14th to the 19th century collected and arranged by the Marquis d'Azeglio*, Londra 1876, e S. PETTENATI, *Il marchese Emanuele D'Azeglio e il collezionismo ottocentesco*, in *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti del Museo Civico di Torino*, Torino 1978, pp. II-LXIII.

42. S. PETTENATI, *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate...*, pp. 51-64.

Proprio in questo periodo giunsero da Venezia 74 tavole da soffitto a ritratti di origine cremonese, appartenenti a cicli distinti. I manufatti furono montati al soffitto di una sala al primo piano ed integrati con nuove formelle decorate con lo stemma e il motto dei Cavassa.<sup>43</sup> Entro il nono decennio del XIX secolo tutte le collezioni e gli elementi d'arredo originali furono disposti nei locali e armonizzati con copie e libere interpretazioni appositamente create. Durante questa fase furono coinvolte anche numerose maestranze locali: il notevole fermento di questo progetto si concretizzò con l'istituzione di una scuola serale e domenicale di arti e mestieri.<sup>44</sup>

Tra i responsabili del restauro di Casa Cavassa vi fu anche Vittorio Avondo, pittore e appassionato d'arte, figlio di un ricco proprietario terriero vercellese. Nel 1872 acquistò il castello valdostano d'Issogne di cui curò personalmente il ripristino con la collaborazione dell'artista portoghese Alfredo D'Andrade. Questi fu l'ideatore e il supervisore dello scenografico Borgo Medievale di Torino, innovativa Mostra d'Arte Antica promossa durante l'Esposizione Generale Italiana del 1884. L'evento, che mutò l'assetto del capoluogo sabauda, ebbe un vasto impatto, ben oltre i confini regionali, contribuendo alla diffusione di una coscienza nazionale del patrimonio culturale; esibendo le abilità degli artigiani piemontesi contemporanei, si voleva evocare l'eccellenza di quelli del passato.

D'Andrade, con un'esperienza del territorio ormai ventennale acquisita viaggiando tra Piemonte e Valle d'Aosta, mappando edifici storici, realizzando schizzi, collaborando a progetti di restauro in stile, suggerì di concentrare l'attenzione della mostra proprio sulla sola età rinascimentale.<sup>45</sup>

Il Borgo risultò un luogo unico, affascinante, pittoresco, dalle infinite potenzialità; un museo didattico per il grande pubblico in cui "raccolgere insieme il corredo di parecchi castelli [...] poiché non è dato al pubblico di visitarne tanti che bastino ad acquisire la nozione intera di tutte le fogge decorative fiorenti in quel tempo"<sup>46</sup> e un *thesaurus* di modelli per le maestranze

43. Ivi, nt. 77.

44. G. BERTERO, *Alfredo D'Andrade, Emanuele Tapparelli e Casa Cavassa*, in *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate...*, p. 83.

45. "Il Professore Alfredo D'Andrade suggerì alla Commissione di restringere il proprio compito alla rappresentazione dei principali caratteri artistici di un'epoca sola in un solo paese, e poiché egli stesso e parecchi membri della Commissione erano venuti per lo addietro raccogliendo notizie originali intorno ai costumi ed all'arte piemontesi nel XV secolo e studiandone i caratteri e restaurandone monumenti e pubblicandone documenti raccolti negli archivi, propose che questa e quelli dovessero fornire argomento alla attuale esposizione d'arte retrospettiva" in *Esposizione generale italiana Torino 1884. Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte. Guida Illustrata al Castello feudale del secolo XV*, Torino 1884, pp. 10-11.

46. Ivi, pp. 21-22.

artigiane: la nostra opera si può assimilare a quella del compilatore di una raccolta di oggetti per museo o galleria o di un dizionario d'arte ed archeologia, il quale sceglie gli esemplari e non comprende se non quelli meritevoli di osservazione e non cura degli altri".<sup>47</sup>

Il castello di Strabino presso Ivrea, tra i diversi monumenti della regione presi a modello, ispirò la decorazione della sala da pranzo della Rocca: "un grande ambiente dove il soffitto [è] dipinto a stemmi alternati con busti varii di dame e cavalieri e contornato, sul muro fra i modiglioni su cui poggiano le travi, da un fregio a fresco".<sup>48</sup>

D'Andrade avrebbe voluto posizionarvi il soffitto a tavolette originale che si vociferava fosse in vendita; la proposta si scontrò però con il parere sfavorevole della Commissione d'Arte. In particolare Pietro Vayra, archivistica e docente di paleografia, fu irremovibile nel sostenere il fine ultimo del progetto Borgo Medievale e cioè promuovere la salvaguardia del patrimonio locale attraverso la sua conoscenza e comprensione.

Le posizioni sostenute da D'Andrade e da Vayra, solo all'apparenza antitetice, riflettono problematiche già emerse in questo contributo e cioè l'esigenza ben viva di porre un freno alla sconsiderata svendita di beni culturali nazionali e alla loro dispersione sul mercato antiquario. L'artista portoghese, temendone l'alienazione, pensò di salvare l'intero soffitto ricollocandolo in un luogo 'altro' e senza tempo, perfettamente idoneo alla sua conservazione, mentre Vayra, con una visione decisamente avanzata per l'epoca, riteneva fondamentale promuovere la tutela degli oggetti nell'ambiente per i quali erano stati concepiti.<sup>49</sup>

L'episodio attesta anche una generale consapevolezza nei confronti di questa produzione artigiana e l'interesse particolare nutrito da D'Andrade che nel 1905, assai più tardi rispetto al suo impegno per l'Esposizione Generale, riuscì finalmente ad acquistare il soffitto e la cappella del castello di Strabino. Salvandoli definitivamente dalla dispersione, intendeva collocarli nel suo castello di Pavone Canavese. Toccò tuttavia al figlio e collaboratore Ruy, nel 1929, alloggiare finalmente i manufatti nella nuova dimora.<sup>50</sup>

Nell'ambito del discorso legato alla riscoperta e alla diffusione delle tavolette da soffitto in età moderna, è particolarmente significativo l'impatto suscitato dall'innovativo Borgo del Valentino sui progetti di *revival* promossi tra fine Ottocento e primi Novecento ed, in particolare, su quello condotto dal bresciano conte Gaetano Bonoris.

47. *Esposizione generale italiana...*, pp. 21-22.

48. Ivi, p. 78.

49. C. BARTOLAZZI, C. DAPRÀ, *La Rocca e il Borgo Medievale di Torino (1882-84). Dibattito di idee e metodo di lavoro*, in *Alfredo D'Andrade...*, p. 190.

50. D. BIANCOLINI FEA, *Castello di Pavone*, in *Alfredo D'Andrade...*, p. 316.



Nato immediatamente dopo l'unità d'Italia ed educato secondo i costumi della borghesia dell'epoca, il conte in gioventù aveva visitato l'Esposizione Universale di Torino, restandone tanto affascinato da poterla considerare una tappa della sua formazione in ambito artistico.<sup>51</sup> Figura particolare, Bonoris, misantropo e dal complesso carattere, ebbe modo di trasferire il suo egocentrismo nel recupero della rocca di Montichiari, cittadina a cui la sua famiglia era particolarmente legata e dove possedeva da tempo una proprietà: villa Mazzucchelli che, nel 1890, ospitò re Umberto I. Nello stesso anno acquistò dal comune i ruderi di un'antica costruzione risalente all'epoca di Berengario I con l'idea di riedificarla completamente in stile medievale allo scopo di offrire al re un consono spazio per futuri soggiorni monteclarensi.

Il progetto proposto dall'architetto bresciano Antonio Tagliaferri, inizialmente interpellato, muoveva da una precisa ricerca filologica basata su ciò che restava delle rovine, coniugata alle moderne esigenze della vita civile. Il risultato fu un edificio romantico, coerente e privo di affettazione, inserito perfettamente nell'ambiente circostante.<sup>52</sup> Le preoccupazioni formali di Tagliaferri si scontrarono ben presto con il carattere irascibile e poco incline al dialogo di Bonoris, il cui spiccato gusto per il pittoresco, lo aveva spinto a concepire la propria dimora come un *pastiche* di citazioni ispirate al Borgo Medievale di Torino e all'operato del suo autore.

Dopo la defezione dell'architetto bresciano, fu naturale per il conte affidare il cantiere ad una figura più malleabile ma ugualmente esperta, capace di assecondare in corso d'opera i suoi mutevoli desideri. L'architetto Carlo Melchiotti, formatosi con la pratica, non in ambito accademico, rispose perfettamente alle esigenze di Bonoris; tuttavia è difficile ritrovarne l'impronta nel castello, il cui assetto finale fu determinato dalle prestigiose maestranze chiamate a realizzare le decorazioni. Sebbene non direttamente coinvolto nel progetto di Montichiari, l'estetica di D'Andrade è vivamente presente attraverso l'operato di artisti attivi nel Borgo del Valentino: tra questi il pittore Giuseppe Rollini,<sup>53</sup> già protagonista dei lavori a Casa Cavassa.

Gli interni monteclarensi, ridondante omaggio alla casa regnante sabauda, quasi una dichiarazione di vassallaggio, riprendono gli elementi più significativi della rocca torinese, tra cui il soffitto a tavolette ispirato al castello di Strabino, collocato nella sala da pranzo anche in questo contesto. Inutile

51. A. RAPAGGI, *Montichiari come scena del conte*, in *Gaetano Bonoris (1861-1923) e il castello di Montichiari*. Atti delle giornate di studio, Montichiari, 26-27 marzo 2004, a cura di A. BANI, P. BOIFAVA, S. LUSARDI, Brescia 2006, p. 54.

52. C. MINELLI, *Il progetto di Antonio Tagliaferri*, in *Gaetano Bonoris...*, pp. 229-246.

53. Sull'intervento del pittore torinese Rollini nelle decorazioni pittoriche del castello di Montichiari e sui modelli decorative impiegati si veda E. PIANEA, *La copia della copia: archetipi e modelli per i cicli decorativi del Castello*, in *Gaetano Bonoris...*, pp. 269-279.

ricercare un preciso interesse da parte di Bonoris nei confronti di queste produzioni artigiane; la creazione del suo castello, affettata 'copia della copia', muoveva da presupposti molto diversi rispetto a quelli del progetto che ambiva riprodurre.

Le finalità perseguite da Ugo Da Como, anch'egli bresciano, nel restauro della quattrocentesca Casa del Podestà a Lonato, sembrano invece più elevate. Da Como, avviato all'attività forense e alla carriera politica da Giuseppe Zanardelli, coltivava assieme alla moglie spiccati interessi culturali che si riflettevano evidenti nel cenacolo creato attorno alla residenza lonatese, negli oggetti scelti con cura, nella destinazione finale delle preziose raccolte poste in quella che, alla morte dei proprietari, divenne una 'casa-museo'.

Fu forse la suggestione offerta della villa gardesana di Zanardelli, edificata da Antonio Tagliaferri sull'inizio del nuovo secolo, a spingere i coniugi ad affidare proprio a lui, nel 1907, il loro progetto. Li guidava l'idea di poter conservare l'anima dell'edificio antico, da tempo in stato di abbandono, creando uno spazio senza tempo dove collocare, quali elementi d'arredo, le loro collezioni d'arte. Trovarono nell'architetto bresciano un valido sostenitore della loro visione; ne risultò "un monumento in senso risorgimentale"<sup>54</sup> dove l'antico splendore della dimora venne ripristinato, mantenendo ben leggibile, anche negli arredi, il suo trascorso storico.

Nella casa "aperta al sole agli amici agli ospiti",<sup>55</sup> vennero collocati molti elementi caratteristici delle architetture rinascimentali lombarde e bresciane, tra cui diversi soffitti con tavolette lignee dipinte.<sup>56</sup> Si può ritenere che questa scelta, implicitamente legata al desiderio di recuperare parte della storia dell'edificio attraverso elementi tipicamente locali, sia stata caldeggiata proprio da Tagliaferri e condivisa dai committenti che si adoperarono nella ricerca. Nella "Sala Antica", nello studio privato del senatore, nel salottino settecentesco di Maria Glisenti, "rifugio separato dal resto della casa, tutto proteso verso il giardino",<sup>57</sup> furono collocati manufatti provenienti da cicli e contesti distinti. Ancora oggi cogliere le differenze tra i vari nuclei non è

54. S. LUSARDI, *Gaetano Cresseri e Ugo Da Como: la 'cittadella di cultura' a Lonato*, in *Giornata di studi sul pittore Gaetano Cresseri (Brescia 1870-1933)*, Ateneo di Brescia, 19 novembre 2002, a cura di L. ANELLI, Brescia 2005, p. 235.

55. Quest'appunto, intimo e privato, è stato scritto da Maria Glisenti Da Como e rappresenta una delle poche testimonianze private rinvenute: Archivio della Fondazione Ugo Da Como, Studio del Senatore, Faldone "Corrispondenza Maria Glisenti". Sulla personalità della donna si veda M. R. ZATTARIN CANALI, *Per la biografia di Maria Glisenti Da Como*, in *Il Salottino Glisenti della Casa del Podestà*, a cura di S. LUSARDI, Brescia 2001, pp. 19-30.

56. Sui tre soffitti presenti nell'edificio: R. AGLIO, *Le tavolette policrome nella Casa del Podestà a Lonato*, in "I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como", 11 (2005), pp. 19-29.

57. ZATTARIN CANALI, *Per la biografia...*, p. 19.

immediatamente necessario; prevale la suggestione offerta dagli ambienti dove gli elementi d'arredo sono in pacato equilibrio tra loro: tavolette cremonesi, cremasche e bresciane si fondono alla dimora quasi ne fossero parte integrante da sempre.

Ricostruire le provenienze dei vari cicli sarebbe tuttavia molto utile, sia in relazione ad un censimento di questi manufatti in ambito lombardo, sia per definire più concretamente il mercato antiquario locale attorno ai primi anni del Novecento. Solo le tavole a ritratti e stemmi della "Sala Antica" possono essere ricondotte con certezza ad una precisa provenienza: il palazzo che all'epoca era di proprietà del deputato bresciano Marziale Ducos, caro amico di Da Como e frequentatore del cenacolo culturale di Lonato,<sup>58</sup> come attesta un biglietto da visita del pittore Gaetano Cresseri, conservato oggi presso l'Archivio della Fondazione: "... credo di farle cosa grata avvisandola che nei lavori di adattamento che si stanno eseguendo alla Casa di Dio è tornato in luce un bel soffitto quattrocentesco simile a quello che le diede il Ducos, colle tavolette dipinte assai bene".<sup>59</sup> Siamo nel 1914, epoca in cui Da Como era ancora impegnato a Roma come deputato in Parlamento; nel 1919 non venne più rieletto e, con l'avvento del fascismo, lasciò definitivamente la vita politica per ritirarsi a Lonato dove continuò a seguire i progetti legati alla Casa del Podestà, annettendo gli edifici ad uso biblioteca e foresteria.

Più tardi ancora, negli anni Trenta, mentre Brescia, come molte altre città italiane, stava mutando il suo assetto urbanistico sotto l'ideologica e radicale visione fascista, Da Como recuperava il borgo antico di Lonato.<sup>60</sup> Ultimo prodromo di una cultura anacronistica ormai in declino, questo progetto non può essere sovrapposto alle ambizioni espresse nella 'casa in stile' di Carlo Sperlari portata a termine proprio in quegli anni.

L'imprenditore cremonese, membro della ricca società borghese impegnata nell'industria, nel commercio, nell'agricoltura e mossa da una forte propulsione al futuro oltre che da uno spiccato spirito campanilistico, seppe creare "in una casa che originariamente non doveva presentare grandi risorse, ambienti di innegabile bellezza",<sup>61</sup> esattamente come chi lo aveva preceduto lungo tutto l'Ottocento e agli esordi del nuovo secolo.

"Una bella, degna, casa: che onora gli artefici che vi lavorarono, l'architetto che la sistemò, ma soprattutto il cittadino, il mecenate, spirito di umanista in pieno secolo ventesimo, che dell'opera fu l'ispiratore, la mente volitiva,

58. L'amicizia tra i due è attestata da un fitto carteggio, oggi presso la Fondazione "Ugo da Como", fatto di lettere dense di commenti sui principali avvenimenti politici bresciani e di riferimenti personali: AGLIO, *Le tavolette policrome...*, pp. 21-22.

59. Ivi, p. 21 e LUSARDI, *Gaetano Cresseri...*, pp. 239-240.

60. Ivi, pp. 244-245.

61. T. BELLOMI, *Le belle case cremonesi: Casa Sperlari*, in "Cremona", 2 (1930), 11, p. 710.

l'animatore".<sup>62</sup> Le parole di elogio, espresse da Tullo Bellomi sulla rivista "Cremona", sottolineano come il mecenatismo rinascimentale fosse ancora ben vivo; mentre l'arte, ora manipolata dalle esigenze propagandistiche del regime, risultava solo un elemento formale ed estetico, un mezzo per esaltare le qualità delle maestranze artistiche locali.

È ancora la rivista "Cremona" a trasmettere efficacemente i sentimenti suscitati dagli ottocenteschi rifacimenti in stile ai visitatori contemporanei: "Perché l'interno degli edifici antichi riesce così suggestivo all'animo nostro? È il volo radente dei pipistrelli che scompaiono per la cappa del camino, o il grigiore delle pareti e dei vetusti soffitti, o l'armonia delle cose di un mondo che non è più il nostro, la causa del turbamento che ci assale?".<sup>63</sup>

Gli artefici di Casa Sperlari, facendo propri stilemi estetici ben sedimentati, afferenti a un mondo ormai inesistente, riuscirono a soddisfare pienamente le aspettative della *élite* locale: "La figura dell'artista, così come intesa dal fascismo, sintetizza dunque i valori di due epoche storiche diverse, l'Ottocento e il Quattrocento, facendo propri sia i passati valori rinascimentali, che le moderne istanze patriottiche, in una bizzarra sovrapposizione".<sup>64</sup>

Tematiche già emerse in questa trattazione, a seconda del contesto storico e culturale, a livelli diversi. Lo scorrere delle forme artistiche nel corso della storia, d'altro canto, non presenta caratteri casuali ma una certa ciclicità; rispondendo a precise categorie formali, gli stili oscillano nel tempo seguendo un moto circolare a "diverse quote di sorvolo".<sup>65</sup>

Queste le teorie<sup>66</sup> dello svizzero Einrich Wölfflin, esponente della storiografia artistica ottocentesca; pur con i limiti riscontrabili oggi, ben rappresentano il mutevole clima che in queste pagine si è cercato di evocare. Nello specifico, la fortuna collezionistica e il reimpiego di produzioni artigianali come le tavolette policrome vanno acquisendo nel tempo gradi di consapevolezza progressivamente crescenti, in diretto legame con l'evoluzione politica, sociale, culturale ed artistica italiana ed europea.

62. Ivi.

63. L. SOLDATI, *Una visita alla casa Cavassa in Saluzzo*, in "Cremona", 1 (1929), 8, p. 611.

64. S. MILANI, *Illemo Camelli: attività artistica ed impegno sociale*, Tesi di laurea, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, relatore prof. A. Bellini, correlatore arch. L. Roncai, Milano 1994, pp. 52-53, citazione ripresa da F. PETRACCO, *Casa Sperlari: tre secoli di storia per una residenza "borgnese"*, in "Strenna dell'ADAF", 45 (2005), p. 116.

65. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna 1991, p. 152; ripreso recentemente dallo stesso autore in *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Torino 2011, pp. 18-19.

66. H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano 1984.