

## Ai margini di Raffaello

### Note sulla cornice neoclassica dello *Sposalizio della Vergine*

Matteo Ceriana

**Abstract** With the evidence of contemporary documents it is possible to prove that the frame of the *Marriage of the Virgin* by Raphael in the Pinacoteca of Brera in Milan, a masterpiece of Neoclassical wood carving and plaster modelling, was prepared soon after the arrival of the painting in Milan. An engraving by Gaetano Riboldi (1810) depicts the painting with the actual frame yet. The style of the grotesque decoration of the frame and the extremely ingenious quality of the carving suggest an attribution of the composition to Giocondo Albertolli, the outstanding specialist in decoration of his time and teacher at the Accademia di Belle Arti of Brera. Documentary research shows how in the middle of the 19th century the director of the Pinacoteca was inclined to replace the frame with a new one in a more accurately Renaissance style; but his renewal never took place and the old frame was restored.

**Keywords** Neoclassicism. Frame. Raphael. Giocondo Albertolli. Museum.

Per una pinacoteca di tradizione ottocentesca, qual è Brera, la tipologia delle cornici è questione centrale dell'allestimento quale che sia la natura delle cornici stesse: le rarissime originali, quelle tutte uniformemente uguali dette 'di galleria' o invece più tarde ma stilisticamente coerenti all'opera contenuta (Penny 1998). Non essendo questa l'occasione per dilungarsi a ragionare compiutamente sul rapporto tra immagine dipinta e cornice, basti notare come lo specifico e riconoscibile aspetto della pinacoteca milanese dipenda anche dalla scelta, operata al momento della fondazione, di fornire le opere di incorniciature tutte simili, cioè di una sorta di *passe-partout* dorato funzionale alla lettura dell'opera nei suoi puri valori figurativi, e avendo eliminato, anche dove sussistevano, le incorniciature originali. Una scelta che in qualche modo rendeva equivalenti le pareti della galleria alle nitide pagine del primo catalogo illustrato della stessa dove le opere, ordinatamente divise per scuole pittoriche, si susseguono riprodotte al tratto sull'ampia pagina bianca (Gironi 1812-1833). Solo in minima parte le scelte operate in seguito hanno modificato questo impianto: per le opere più antiche, i maggiori cambiamenti sono

quelli dell'allestimento storicista portato a termine da Corrado Ricci; l'adeguamento delle cornici come, ad esempio, la nuova cornice del ricostruito polittico di Valle Romita di Gentile da Fabriano è una conseguenza logica.<sup>1</sup>

Già nel 1809, cioè fin dalla sua apertura ufficiale nei nuovi saloni napoleonici,<sup>2</sup> una situazione simile all'attuale era descritta da Pietro Moscati, direttore generale della Pubblica Istruzione, che, relazionando sullo stato di avanzamento dei lavori della trasformazione della chiesa di Santa Maria di Brera in museo, scriveva dopo un sopralluogo del 18 novembre: «Ho trovato le Sale della Pinacoteca in discreto stato. Una che comprende i migliori quadri di varie Scuole abbellita a preferenza delle altre, e le tele sono chiuse da cornici dorate senza intagli eccettuate due pitture di Raffaele che sono riccamente circondate fin dall'epoca dell'acquisto loro da cornici intagliate». <sup>3</sup> Il riferimento è certamente alla sala seconda della Pinacoteca nella cui parete settentrionale campeggiava al centro lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello collocato tra due capolavori di Francesco Francia, la pala della Misericordia e la pala Felicini - tornate in

1 Sul riallestimento della Pinacoteca di Brera: Ricci 1907, pp. 257-282. In generale sul riallestimento della Pinacoteca da parte di Corrado Ricci: Balestri 2006, pp. 105-147; sulla 'ricomposizione' in una cornice neogotica di uno dei capolavori della Pinacoteca nel 1923 perfezionando l'ordinamento cronologico, per scuole regionali e storicista di Corrado Ricci: Ceriana, Daffra 1993, pp. 25-35, 32-33.

2 Sull'apertura della Pinacoteca da ultimo e per una ricostruzione, anche visiva, del suo aspetto: Barbieri et al. 2010, pp. 55-79.

3 Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, parte moderna 841; Menichella 1999, p. 271.



Fig. 1. Gaetano Riboldi, *Lo sposalizio della Vergine di Raffaello*, incisione, 1810. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Bertarelli.



Fig. 2. Raffaello Sanzio, *Lo sposalizio della Vergine*, 1504, olio su tavola, 170x117 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.

seguito entrambe a Bologna (Negro, Roio 1998)<sup>4</sup> – con al di sopra la bella *Annunciazione* di Giovanni Santi proveniente da Senigallia (Balzarini, Ceriana 1992, pp. 202-203, n. 82) e accompagnato da un gruppo di pale d'altare primocinquecentesche dell'Italia settentrionale: una parete che, seppure non ci appartenga più dal punto di vista storico e critico, è visivamente impressionante (Barbieri et al. 2010, p. 77).<sup>5</sup> Quale di questi possa essere il secondo Raffaello visto dal Moscati è difficile dire poiché i vecchi cataloghi sotto il nome di Raffaello non ne registrano che uno, la pala di Città di Castello: se la pala di Giovanni Santi poteva essere scambiata per opera del figlio, non vi è tuttavia

ricordo che abbia mai avuto una cornice diversa dall'attuale fascia dorata. Di sicuro, comunque, la cornice attuale dello Sposalizio era già in essere e, cosa più importante, il direttore generale specifica che ebbe la cornice «fin dall'epoca dell'acquisto».<sup>6</sup> Infatti nella nota che Giuseppe Bossi stila all'atto di prendere in consegna i dipinti già Sannazzari in seguito all'approvazione del viceré Eugenio di Beauharnais, il dipinto è già «ornato di ricca cornice, e difeso da una cassa verniciata» (Bossi 1982, vol. 2, pp. 873-874).

Pochissimo tempo dopo la cornice è rappresentata in una incisione del dipinto raffaellesco di Gaetano Riboldi datata 1810 e della quale nelle raccolte

4 Per la pala Felicini, pp. 135-136, dove tuttavia non è ricordata la tappa milanese della pala, e per l'*Adorazione della Misericordia*, pp. 144-146. Questa puntualizzazione mi viene da Francesca Valli insieme a una serie di suggerimenti sulla questione.

5 La ricostruzione della parete è stata portata a termine Carlo Bassanini.

6 Sull'acquisto si veda la lettera di Giuseppe Bossi al ministro dell'interno del 10 giugno 1804 in Bossi 1982, p. 292.

Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano si conserva una copia (fig. 1; fig. 2).<sup>7</sup> Il foglio riproduce con esattezza la cassa dorata con tutti i suoi fregi, evidenziando perfino, con un diverso tono di grigio la doratura satinata (in scuro nell'incisione) da quella più brillante perché brunita con la pietra d'agata. La qualità del segno è acerba, impacciata, e l'immagine non è, a parte la firma sul tempio, ribaltata nel tradurla correttamente sulla lastra, cosicché rimane specularmente invertita. Tra le due, la cornice è quasi più felicemente incisa che non la tavola stessa come risulta evidente al primo sguardo, dato che la figurazione all'interno non si solleva da una resa approssimativa dell'immagine.

Al di sotto del dipinto scorre una bizzarra, enigmatica scritta distribuita ai lati di un riquadro contenente una statua romana ben nota a Milano. A sinistra della figura: «Questi è l'uomo di Pietra che sta nella corsia de' Servi, fa male a nessuno, è galant'uomo senza inganno, senza invidia e senza vizi, e grida ai passeggeri: Carere debet omni vitio qui in alium dicere paratus est». A capo una firma «Diogene dei Cristiani» che verosimilmente è un nome di penna per l'incisore stesso. A destra, invece, trova posto la dedica «All'impareggiabile Bontà, Sicurezza e tranquillità dell'uomo di pace, nostro Concittadino e Patrizio, vero amante delle Belle Arti, incoraggiatore e protettore degli Artisti nativi viventi Milanesi. Il quadro originale dipinto da Raffaele si conserva nella Reale Galleria di pittura di Brera». Segue poi la firma di Gaetano Riboldi e la data 1810.<sup>8</sup>

La statua illustrata entro il riquadro centrale è, come noto, un cimelio importante della storia urbana milanese, tanto da essere non solo citata costantemente dagli storici (Calco 1628, p. 116; Torre 1674, pp. 334-335),<sup>9</sup> ma anche spesso evocata nel gergo comune (Cherubini 1841, p. 207). Serviliano Lattuada (1738, pp. 185-186) ne accetta l'origine ro-

mana, sospettata per primo da Pietro Grazioli (1735, pp. 133-134),<sup>10</sup> individuando la fonte ciceroniana della citazione e raccontando l'antico legame del personaggio togato, già murato in San Giorgio al Pozzo Bianco, con la città. Nell'incisione è evocato, sfruttando i versi che le erano tradizionalmente annessi, un episodio piuttosto misterioso cui allude polemicamente l'epigrafe di sinistra, istituendo un confronto tra le virtù antiche del simulacro e quelle di un anonimo patrizio milanese. Fortunatamente una nota manoscritta sul foglio della Bertarelli apposta in antico - magari dal collezionista stesso? - aiuta a decodificare una parte della vicenda, rinviando a un passo del *Diario politico ecclesiastico* di Luigi Mantovani, dove alla data 25 agosto 1811 si legge: «Da due o tre giorni si vende un rame piuttosto bello del pittore ed incisore Riboldi, che è l'incisione del quadro di Raffaello, rappresentante lo sposalizio della Beata Vergine. Sotto la incisione sta una dedica, che si fa alla statua del cosiddetto 'Uomo di pietra', che sta ai Servi. Vuolsi, che questa bigamia pittorica sia per aver dedicato il suo compagno al signor viceré, e che non ne abbia avuto né ringraziamento né regalo. Fra le parole della dedica vi è scolpita la statua, come sta, e nominasi per cordiale protettore dei milanesi, nel che lascia travedere la sottintesa antecedente, e non dei soli Francesi» (Zanoli 1991, p. 690). Sappiamo, così, chi era stato responsabile dell'amarezza dell'incisore, e cioè il viceré Eugenio di Beauharnais che non si era dimostrato minimamente grato per la dedica di un precedente rame, tanto da indurre il Riboldi a dedicare la riproduzione del Raffaello, all'acquisto del quale il Beauharnais aveva pur contribuito in modo decisivo, piuttosto ad un «concittadino e patrizio, vero amante delle belle arti» dal quale evidentemente sperava di ricevere un qualche e più tangibile riscontro. Poiché Giacomo Sannazzaro, che aveva comperato il dipinto dai Lechi e lo aveva lasciato all'Ospedale Mag-

7 Devo la segnalazione a Cecilia Ghibaudi che ringrazio, come pure il personale della raccolta che ha facilitato lo studio dei materiali in ogni modo. L'immagine è brevemente pubblicata in Ceriana 2009a, p. 31. Sul Riboldi si veda da ultimo: Crespi 1999, p. 98; l'artista morì nel 1825.

8 «Gaetano Riboldi Pittore del. sc. D.D.D.XX. 1810» con la doppia X coronata. La riga sottostante è stata cancellata e si legge solo «al num. 1937». Sulla rasura è stato stampigliato «Milano, presso Pietro Baretta, Galleria de Cristoforis n. 8», evidentemente assai più tarda dato che la Galleria De Cristoforis fu fondata nel 1831.

9 In ultimo si veda la pur cursoria trattazione di Caldario 2008, pp. 15-16.

10 L'autore, che pubblica anche un'incisione della statua, dopo aver ricordato l'origine ciceroniana del detto e la prevalente diceria popolare che la voleva medioevale per ragione di orgoglio cittadino, denuncia la sua opinione che sia una statua d'epoca romana per la qualità dell'intaglio, inammissibile nel X secolo al tempo di Adelmanno Menclotto, e per la inconfondibile toga romana.



Fig. 3. Giocondo Albertolli (attr.),  
Cornice dello Sposalizio della Vergine  
di Raffaello. Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 4. Giocondo Albertolli (attr.),  
Cornice dello Sposalizio della Vergine  
di Raffaello, part. Milano, Pinacoteca di Brera.

giore avviandolo così ad una destinazione pubblica, era morto nel 1804, il nostro gentiluomo milanese potrebbe invece essere identificato con Francesco Melzi d'Eril, patrizio eminente che a detta del Cantù aveva sostenuto l'acquisto della pala tifernate e che, essendo stata la vittima più illustre del nuovo regime monarchico istituito dai francesi a Milano (Cantù 1873, pp. 48-50),<sup>11</sup> poteva accentuare ancora la forza polemica della dedica.

E tuttavia un'identificazione più definitiva deve per ora essere lasciata in sospeso poiché lo studio dell'opera incisa del Riboldi non è ancora stato affrontato - e tanto meno quello della sua biografia - cosicché non sappiamo se davvero tentò un'ap-proccio con il vecchio Melzi, morto di lì a pochi anni nel 1816, e se ne rimangano prove tangibili.

Venendo ora all'esame della bellissima cornice dello *Sposalizio* (fig. 3), il suo restauro e le osserva-

zioni che si sono potute eseguire in quell'occasione, nonché la data sicura così ritrovata permettono ora di formulare qualche ipotesi sulla sua paternità. Infatti è chiaro che un prodotto di tale eleganza disegnativa e impeccabile tecnica esecutiva non può non aver avuto un ideatore illustre.

Lo stile dei racemi filiformi delle specie più disparate, pampini, foglie e fiori, spighe, canne, palme di ogni sorta, l'alternanza di cammei rotondi ed ovali, nonché la morfologia delle bestie che popolano i montanti della cornice (fig. 4) discendono in linea diretta da quelli che decorano i pannelli tra le paraste scanalate nella sala della Niobe agli Uffizi voluta dall'arciduca Pietro Leopoldo di Lorena. Qui gli stucchi che circondano cammei dipinti *à la grecque* dal fiorentino Tommaso Gherardini (Roani 2009, pp. 188-189) furono concepiti circa il 1774 ed eseguiti da Giocondo e Grato Albertolli con i loro allievi tra il

<sup>11</sup> Sull'acquisto del dipinto: Olivari 1984, pp. 30-34. Su Francesco Melzi d'Eril: Capra 2009 pp. 402-411. Il Melzi creatore della celebre Galleria, Giacomo, era zio di Francesco ma morì nel 1802 e dunque non può essere lui il dedicatario dell'incisione: Melzi d'Eril 1973, p. 54.



Fig. 5. Giocondo e Grato Albertolli e Tommaso Gerardini, *Ornati a stucco e cammei dipinti*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala della Niobe.

1778 e l'anno seguente (Colle 2009, pp. 55-61; 2010, pp. 222-233) (fig. 5). La logica della decorazione pervasiva ma delicata nel tratto permane anche nella cornice di circa un quarto di secolo più tardi, così come alcune particolari morfologie degli ornamenti, ad esempio gli animali sottili e stirati, esili nella terminazione superiore, nelle ali e nei colli.<sup>12</sup> Tipico del repertorio albertolliano, poi, è l'inserimento, entro un lessico che vorrebbe essere calcato sul canone ornamentale antiquario («gli eccellenti originali, che [...] si presentano ne' marmi antichi»: Albertolli 1787, s.p.)<sup>13</sup> di un ampio e del tutto peculiare repertorio naturalistico di mazzi di fiori e cesti di frutta, retaggio moderno, eredità di almeno due secoli di

nature morte e motivi tra i più tipici della appena declinante stagione rococò, tra quelli che il grande ornataista bollava, sulla carta, come «ripugnanti al buon senso, e disapprovati in tutti i tempi da' più celebri maestri dell'arte». In verità tanto le realizzazioni fiorentine che le più tarde milanesi, nonché le tavole dei trattati, sono ovunque infiorate<sup>14</sup> e nel *Corso elementare di ornamenti architettonici* del 1805 - in una andirivieni continuo tra l'elemento naturale e la sua stilizzazione - gli esercizi di ricalco dall'antico sono alternati a disegni di rametti fioriti aderenti al vero; sotto ad uno di questi ultimi è riportata una esortazione che esprime perfettamente la manifattura ricercatissima e virtuosistica degli

<sup>12</sup> Si confrontino le gru e gli aironi della cornice con le aquile e le fenici degli stucchi (Roani 2009, p. 186, fig. 132; Colle 2010, p. 229).

<sup>13</sup> Nella lettera introduttiva intitolata «L'autore a chi legge». La serie di tavole didattiche è dedicata a Giovanni Giuseppe de Wilzeck, commissario plenipotenziario imperiale.

<sup>14</sup> Particolarmente notevoli, in Albertolli 1787, la sala di Palazzo Casnedi a Milano (tav. XVIII) e le girandole per gli appartamenti arciducali (tavv. XIX, XX): Si veda il disegno 117 del Fondo Albertolli nell'Archivio di Stato del Cantone Ticino pubblicato da Beretti 2005, p. 153: la sagoma di una cornice dove il toro è una ghirlanda di foglie di vite e il fregio un alternarsi di fiori estivi (girasoli), frutti e manelli di spighe.

ornati per il Raffaello: «ricordati di imparare prima la diligenza, che la prestezza» (Albertolli 1805, tav. VIII).<sup>15</sup> Ritorna infine, nella cornice, il modo albertolliano di includere la decorazione in campi chiusi, con il rosone angolare, che fa da cerniera interrompendo il continuo scorrere del motivo come nelle specchiere (Albertolli 1787, tav. VII),<sup>16</sup> o di pause la sequenza di girali con dei cammei come nella fascia dello sgabello incluso nella tavola VI delle *Decorazioni di nobili sale*.<sup>17</sup>

La cornice dello *Sposalizio della Vergine* fu da subito un ornato eccezionale, quasi presagendo la sua futura natura esemplare e destinazione museale. Nessuna delle bordure per specchiere o tavoli a parete del grande ticinese ha la stessa concentrazione di motivi diversi – e tutti tipici del suo lessico – della cornice del Raffaello. La quale è anche concepita secondo una ragione tettonica che, a differenza delle cornici più comuni, distingue le decorazioni delle fasce orizzontali da quelli dei montanti verticali come avviene nelle soase rinascimentali; come se il disegno volesse evocare, pur entro i limiti rigorosi dell'ornato neoclassico, l'originale contesto della pala. Se solo si pensa all'effetto stranante che la tavola subisce se inserita visivamente nell'esuberante e spropositata incorniciatura tardobarocca ancora oggi conservata nella chiesa francescana di Santa Maria di Castello e dalla quale fu tolta per essere donata al generale Lechi, ci si rende conto di come la nuova incorniciatura costituisse una vera rivoluzione nella lettura del dipinto stesso, ne secondasse la natura normativa di capolavoro classico del Rinascimento italiano.

Il fatto che l'autore non ricordi nelle sue autobiografie, quattro quelle finora conosciute, il lavoro della cornice non è del tutto significativo: la cornice

era inclusa probabilmente nei tanti progetti di ornato che, nella sua lunghissima e prolifica carriera, si era trovato a «disegnare per tutti gli oggetti tanto sacri quanto profani» tra i quali «ogni sorta di mobiliere per nobili appartamenti» (Daimillo Müller 1853, p. 21).<sup>18</sup>

La natura filiforme degli ornati, analoghi nell'effetto visivo a quelli coevi dei celebri bronzi dorati di Luigi Manfredini ma di essi tanto più fragili, ha fatto sì che la vita nel museo, gli spostamenti dell'opera di sala in sala, i vandalismi del pubblico abbiano presto danneggiato l'integrità della cornice: la quale mal sopporta, d'altra parte, proprio per il suo chiuso senso di simmetria e per la continuità dell'ornato, queste lacune. Poco più di cinquant'anni dalla data della prima presentazione dello *Sposalizio* nella nuova Pinacoteca, infatti, la cornice era ridotta in uno stato che «fa onta al dipinto, che un decente restauro è quasi impossibile». <sup>19</sup> Questa osservazione si ricava dal verbale di una commissione accademica radunatasi nel novembre del 1856 per discutere il progetto di creare una 'tribuna' nella Pinacoteca. La proposta, avanzata dal conservatore del museo Antonio de' Antoni, era quella di costruire e allestire una sala per i capolavori del museo,<sup>20</sup> una tribuna, una sala che a partire dal nome stesso voleva evocare il prototipo fiorentino, l'ottagono famoso con i capolavori delle collezioni medicee agli Uffizi. Le cornici dei dipinti erano, naturalmente, uno dei principali mezzi per assicurare unità visiva alle opere della tribuna: proprio per questa ragione la presidenza dell'Accademia aveva incaricato alcuni mesi prima Giuseppe Molteni di preparare un progetto, con i relativi costi, su questo tema. La relazione stesa dal pittore è di estremo interesse<sup>21</sup> perché riporta l'elenco provvisorio del-

15 Nella nota introduttiva l'autore dichiara di essere stato chiamato a insegnare ornato fin dalla fondazione dell'Accademia (22 gennaio 1776) e di aver continuato sotto Napoleone I.

16 «Ornamento di porta, ed ossatura dello specchio con tavolino, che viene dirimpetto alla camminiera; cornice di tappezzeria, e basamento; il tutto eseguito in legno nella sala accennata nel foglio precedente [progetto per una sala degli appartamenti arciducali a Milano]».

17 Si veda Beretti 2005, pp. 173-176.

18 Sulle biografie di Albertolli, inclusa quella recentemente scoperta Mollisi 2010, pp. 248-255; ringrazio Giorgio Mollisi che ha con grande cortesia verificato nel manoscritto, conservato in Svizzera presso i discendenti dell'artista e del quale sta curando l'edizione, l'assenza di ogni riferimento alla cornice dello *Sposalizio* raffaellesco.

19 AABA.Mi, Archivio Antico, Il cassetta 54, «Ristauri e ordinamento dei Quadri, 1855-1859»: «Atto verbale della Commissione Speciale per l'adunanza tenuta nel giorno 27 Novembre 1856».

20 AABA.Mi, Atto verbale della Commissione Speciale, 12 Febbraio 1856.

21 AABA.Mi, 31 Luglio 1856; già pubblicata anche da Olivari 1984, p. 34.

le opere previste per tale collocazione<sup>22</sup> e poi un commento sulle cornici necessarie per non creare eccessivo iato con i dipinti bolognesi della collezione Sampieri che conservavano le loro cornici antiche eccezionalmente ricche. Della cornice del Raffaello, dipinto naturalmente incluso di diritto in tale scelta, il Molteni ricorda che «la rispettabile Commissione [accademica] sa che è molto brutta e malconcia e veramente sconvenevole a questo raro tesoro, al più bel quadro della Galleria». Afferma, inoltre, di avere già proposto una nuova cornice con la sua «custodia in legno col lastrone di vetro perché la custodia con vetro serve in prima cosa alla maggiore conservazione del dipinto poi accresce preziosità e decoro al miglior capo d'opera della Galleria: e d'altronde» prosegue «ciò si vede anche praticato con ottimo successo a Dresda, a Firenze, ed in molte altre cospicue Gallerie». <sup>23</sup> Propone dunque di rinnovarla e «di attenersi allo stile della fine del 1400 perché più in armonia con il dipinto che sente eminentemente lo stile del Perugino. La cornice pare dovrebbe sentire dello stile un poco monumentale attesa la figura del quadro e il gusto di quell'epoca». La spesa prevista sarebbe stata la notevole somma di 1 300 lire. Questa nuova presentazione del Raffaello avrebbe avuto il suo compimento quando, qualche mese dopo, il pittore sarebbe stato incaricato di restaurare il dipinto stesso (Olivari 1984, pp. 32-34; ora, da ultimo, Ceriana 2009a, p. 31).<sup>24</sup>

Per tornare alla riunione accademica dell'autunno 1856 che doveva tirare le fila della questione e valutare il progetto della tribuna bisogna intanto notare che della commissione facevano parte in quel giorno Francesco Hayez, Michele Bisi, Giovanni Brocca, Giuseppe Bertini, Giuseppe Molteni, Giuseppe Mongeri, e dunque si può dire il cervello dell'istituzione. Il verbale registra la discussione:

Venendo alla questione delle cornici la commissione in generale ed il socio Bertini in particolare, si pronunciano contrari all'idea di decorare

di cornici nuove questi antichi dipinti, avvalendosi dello sgraziato effetto che ne risulta dal loro contatto. Anche il Consigliere Conservatore concorre nel principio medesimo, ma vede l'impossibilità di provvedersi altrimenti; d'altra parte, egli dice, avendovi nella tribuna due o tre cornici antiche di una ricchezza straordinaria, ed in carattere coi dipinti che racchiudono, sarebbe indecoroso e sarebbe troppo sgradevole contrasto la grettezza e la povertà degli altri esistenti quali oggi sono. Ciò non di meno la Commissione persiste nel suo proposito, ed il predetto [?] Bertini reputa segnatamente pel cornice del Raffaello che nulla di meglio possa essere fatto che restaurare l'attuale, rimettendo i pezzi mancanti ed operando alcune lievi variazioni negli scudetti collocati nelle linee mediane. Egli dimostra che lo stile di esso s'accorda sufficientemente coll'opera e che non conviene cangiarlo anche a rispetto del pubblico che così lo conosce e lo venera. Nello stesso avviso conviene il Consigliere Hayez ed il resto della Commissione che il cornice medesimo fa onta al dipinto che un decente restauro è quasi impossibile. In tale contrasto la Presidenza dichiara che, tenendo calcolo del voto della Commissione, assume a proprio impegno d'esaurire tutte le pratiche onde raggiungere un conveniente restauro della ripetuta cornice quando sia possibile di ottenerlo in modo decente. Anche riguardo alle altre cornici proposte dal Conservatore,<sup>25</sup> la Commissione vorrebbe che se ne sospendesse l'esecuzione finché siasi veduto il risultato del restauro a quello del Raffaello: imperocché i quadri cui si vorrebbero applicati, essendone già forniti, quantunque semplici e disadorni, potranno quegli essere conservati e fatti ricchi di ornamenti, a risparmio di spesa e a conservazione del carattere di antichità. Si concorda solo nel fornire di una nuova cornice il dipinto di Correggio nei termini proposti dal Conservatore.

22 Oltre al Raffaello, erano stati inclusi il Tiziano (*San Gerolamo*), Correggio (la copia della *Madonna di Albinea*), Veronese (la pala con i santi Cornelio, Antonio Abate e Cipriano), il Reni, il Guercino e l'Albani della collezione Sampieri, il Van Dick, e il Cima da Conegliano (la pala dei santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista).

23 È improbabile che l'artista abbia mai visitato la galleria di Dresda (Segramora Rivolta 2000, pp. 225-226) di persona ma certamente poté averne una descrizione da Otto Mündler o da Giovanni Morelli (che in seguito pubblicherà: Lermoloeff 1886).

24 Si veda anche la fondamentale relazione di restauro del Molteni stesso (1858): Ceriana 2009b, pp. 76-82. L'artista eseguì anche una copia del dipinto raffaellesco per la famiglia Belgiojoso: Olivari 2000, pp. 215-216.

25 Si tratta di Antonio De Antoni, già morto nel 1854.

Come si vede i temi del dibattito sono del massimo interesse e le posizioni, contro ogni previsione, contrastanti. Molteni, come abbiamo visto, si schiera su posizioni di storicismo che in quegli anni diventavano ormai dominanti.<sup>26</sup> Non per niente anche nei concorsi accademici delle classi di ornato e di prospettiva cominciano ad affacciarsi ai canonici temi classici altri moderni, quattrocenteschi, e diventano più frequenti prove in stile neogotico e rinascimentale a sostituire il canone immutabile degli esempi classici.<sup>27</sup> Più inaspettata è la difesa della cornice neoclassica del trentunenne Bertini che non si perita di essere in disaccordo con il patriarca e maestro Hayez e con l'autorevolissimo Molteni, per ragioni che non è facile ricostruire se pure furono fondate su motivazioni di tipo storico e non di politica accademica.<sup>28</sup> Certo è che la consuetudine familiare di Bertini con le arti industriali era senza dubbio assai più profonda e cosciente che non per gli altri accademici, ed era pertanto quello che poteva più apprezzare il delicatissimo lavoro tecnico della cornice raffaellesca.<sup>29</sup> In fondo, le decorazioni eseguite per casa Poldi Pezzoli puntavano a un gusto contemporaneo, eclettico e sontuosamente ornato, espresso da ottimi artefici milanesi e per le parti lignee dal fidato Giuseppe Speluzzi più con l'attenzione alla tecnica soprappina, ad intaglio e intarsio, che ad una verosimiglianza storica e ad una coerenza di stile (Vicario 1997, pp. 142-143).<sup>30</sup>

Comunque sia, fortunatamente la magnifica cornice albertolliana, salvata anche lei come tante altre cose dalla cronica mancanza di risorse economiche che ha contraddistinto la storia del museo braidense, è arrivata fino a noi.

## Abbreviazioni

AABA.Mi Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

## Bibliografia

- Albertolli, Giocondo (1787). *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti, incisi da Giacomo Mercoli e da Andrea de Berbardis*. Milano: s.e.
- Albertolli, Giocondo (1805). *Corso elementare di ornamenti architettonici ideato e disegnato ad uso dei principianti*. Milano: s.e.
- Balestri, Lorenzo (2006). *Il colore di Milano: Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*. Bologna: Nuova Si, pp. 105-147.
- Balzarini, Maria Grazia; Ceriana, Matteo (1992). «Annunciazione di Giovanni Santi». In: *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca di Brera: Scuola dell'Italia centrale e meridionale*. Milano: Electa, pp. 202-203, n. 82.
- Barbieri, Laura Maria Rosa et al. (a cura di) (2010). «Brera 1809: la Reale Galleria, "Nota de quadri che sono stati disposti all'Apprimonto della Reale Pinacoteca il giorno 15 agosto 1809"». In: Sicoli, Sandra (a cura di). *Milano 1809: La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica = Atti del convegno* (Milano, 2009). Milano: Electa, pp. 55-70.
- Beretti, Giuseppe (2005). *Laboratorio: Contributi alla storia del mobile neoclassico milanese*. Milano: Inlimine.
- Bossi, Giuseppe (1982). *Scritti sulle arti*. Edizione commentata a cura di Roberto Paolo Ciardi. 2 voll. Firenze: S.P.E.S.

26 Sulla mancata cornice neoquattrocentesca Olivari 1984, p. 34. Per il dilagare dell'ornato storicista nella Milano di metà Ottocento: Ricci 1997a. Per un analogo atteggiamento in Inghilterra: Penny 1998, pp. 375-382.

27 Per l'ornato: Colle 1997, pp. 61-71. Sull'affermarsi dello stile 'bramantesco' sul finire degli anni trenta: Papagna 1997, p. 92, e Ricci 1997b.

28 Su Giuseppe Bertini si veda con la giusta cautela la monografia diligente ma dilettesca di Vicario 1997. In particolare il capitolo sull'insegnamento di Bertini a Brera (pp. 151-170) e le pagine sul suo ruolo presso Gian Giacomo Poldi Pezzoli (pp. 141-146).

29 Il padre di Giuseppe, Giovanni Battista, era pittore di vetrate e figlio, a sua volta, di Giuseppe Bertini, nonno del pittore, orafo celebre (Vicario 1997, pp. 13-14). Ringrazio Lucia Pini, studiosa sottile del Bertini, che, da me interrogata su questa posizione dell'artista, mi ha risposto una dettagliata e-mail (2011-07-21) confermando che fu probabilmente la sensibilità particolare alla tecnica esecutiva che Bertini aveva in sommo grado, anche per abitudine di famiglia, a fargli apprezzare questo manufatto albertolliano.

30 Per i mobili e gli intagli e gli intarsi filiformi e accuratissimi della Sala Nera, Zanni 1983, pp. 330-332. Anche alcune cornici di gusto neorinascimentale furono eseguite da Giuseppe Speluzzi (p. 339) per un dipinto di Pesellino e una Madonna peruginesca alla fine degli anni sessanta.

- Cadario, Matteo (2008). «La Lombardia romana». In Cadario, Matteo (a cura di). *Lombardia Romana: Arte e architettura*. Milano: Skira, pp. 15-29.
- Calco, Tristano (1628). *Mediolanenses Historiae Patriae libri 20*. Milano: Malatesta, libro IV.
- Cantù, Cesare (1873). «Lo Sposalizio di Raffaello: Lettera al sig. Mariano Guardabassi da Perugia». *L'arte in Italia*, 5, Aprile, 1873, Dispensa IV, pp. 49-50.
- Capra, Carlo (2009). «Melzi d'Eril, Francesco». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 402-411.
- Ceriana, Matteo (2009a). «Lo Sposalizio: Due secoli a Brera». In: Ceriana, Matteo (a cura di), *Raffaello: Lo Sposalizio della Vergine restaurato*. Milano: Electa, pp. 29-38.
- Ceriana, Matteo (2009b) (a cura di), *Raffaello: Lo Sposalizio della Vergine restaurato*. Milano: Electa.
- Ceriana, Matteo; Daffra, Emanuele (1993). «Il politico di Valle Romita; la sua storia nel museo». In: Ceriana, Matteo; Daffra, Emanuele (a cura di). *Gentile da Fabriano: Il politico di Valle Romita*. Milano: Charta, pp. 25-35, 32-33.
- Cherubini, Francesco (1811). *Vocabolario milanese-italiano*. Vol 3. Milano: Imp. Regia Stamperia.
- Colle, Enrico (1997). «I disegni di ornato». In: Agosti, Giovanni; Ceriana, Matteo (a cura di). *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, pp. 61-71.
- Colle, Enrico (2009). «Il cantiere decorativo». In: Natali, Antonio; Romualdi, Antonella (a cura di). *Il teatro di Niobe: La rinascita agli Uffizi d'una sala regia*. Firenze: Giunti, pp. 55-61.
- Colle, Enrico (2010). «Gli Albertolli a Firenze: Documenti per la storia dell'ornato neoclassico in Toscana». *Arte e Storia*, 11 (48), pp. 222-233. Numero speciale: *Svizzeri a Firenze nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*.
- Crespi, Alberto (a cura di) (1999). *Giuseppe Longhi 1766-1831 e la Scuola di incisione dell'Accademia di Brera*. Monza: Lions Club Monza Host.
- Daimillo Müller, Demetrio Emilio (1853). *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo*. Torino: Pompa, pp. 15-21.
- Gironi, Robustiano (1812-1833). *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*. Incisioni di Michele Bisi. 3 voll. Milano: Stamperia Reale.
- Grazioli, Pietro (1735). *De praeclaris Mediolani aedificis quae Aenobarbi cladem antecessurunt dissertatio cum duplici appendici, altera de Sculpturis ejusdem Urbis...* Milano: Regia Curia.
- Latuada, Serviliano (1738). *Descrizione di Milano...* Vol. 1. Milano: Nella Regio-Ducal Corte.
- Lermolieff, Jvan (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Zanichelli.
- Melzi d'Eril, Giulio (1973). *La galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento*. Milano: Virgilo.
- Menichella, Anna (1999). «Le trasformazioni del Palazzo di Brera nell'età Napoleonica». In *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina* = Atti dell'incontro di studi (Milano, 4-5 febbraio 1997). Milano: Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 217-279.
- Mollisi, Giorgio (2010). «Un inedito diario di Giocundo Albertolli: Le ultime memorie a un anno dalla morte». *Arte e Storia*, 11 (48), pp. 248-255. Numero speciale: *Svizzeri a Firenze nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*.
- Negro, Emilio; Roio, Nicosetta (1998). *Francesco Francia e la sua scuola*. Bologna: Consorzio fra le banche popolari dell'Emilia Romagna-Marche.
- Olivari, Mariolina (a cura di) (1984). *Raffaello e Brera* = Catalogo della mostra (Milano, 16 maggio - 1 luglio 1984). Milano: Electa.
- Olivari, Mariolina (2000). «Sposalizio della Vergine (copia da Raffaello)». In Mazzocca, Fernando et al. (a cura di). *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica* = Catalogo della mostra (Milano, 26 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001). Milano: Skira, pp. 215-216.
- Papagna, Patrizia (1997). «I Concorsi di architettura». In: Agosti, Giovanni; Ceriana, Matteo (a cura di). *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, pp. 90-101.
- Penny, Nicholas (1998). «The Study and Imitation of Old Picture-Frame». *The Burlington Magazine*, 140, pp. 375-382.
- Ricci, Corrado (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Ricci, Giuliana (1997a). «Architettura in fiore». In: Pavoni, Rosanna (a cura di), *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*. Cambridge: University Press, pp. 63-94.
- Ricci, Giuliana (1997b). «Dalla Grecia Classica a Bramante: I modelli dell'invenzione». In: Istituto

- di Storia e Teoria dell'Arte; Istituto di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Brera (a cura di). *La città di Brera: Due secoli di Progetto Scenico: Prospettive d'invenzione 1802-1861*. Milano: Giorgio Mondadori, pp. 20-26.
- Roani, Roberta (2009). «“Il nuovo salone magnifico tutto a stucchi dorati”: La decorazione della Sala della Niobe agli Uffizi con una nota per Tommaso Gherardini e Giuseppe del Moro». In: Roani, Roberta (a cura di), *Fasto di Corte: La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*. Vol. IV: *L'età lorenese: La reggenza e Pietro Leopoldo*. Firenze: Edifir, pp. 183-189.
- Segramora Rivolta, Paola. «Biografia» (2000). In Mazzocca, Fernando et al. (a cura di). *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica* = Catalogo della mostra (Milano, 26 ottobre 2000 - 28 gennaio 2001). Milano: Skira, pp. 225-226.
- Torre, Carlo (1674). *Il ritratto di Milano... nel quale vengono descritte tutte le antichità e modernità che vedevansi, e si vedono, nella città di Milano*. Milano: Federico Agnelli, pp. 334-335.
- Vicario, Vincenzo (1997). *Giuseppe Bertini, il grande Maestro dell'Ottocento a Brera nel primo centenario della morte: 11 dicembre 1825-24 novembre 1898*. Spino d'Adda: Grafica GM.
- Zanni, Annalisa (1983). «Mobili e Arredi». In *Museo Poldi Pezzoli: Ceramiche vetri mobili e arredi*. Milano: Electa, pp. 311-452.
- Zanoli, Paola (1991). *Mantovani, Luigi: Diario politico ecclesiastico*. Vol. 3: *1806-1811*. Edizione a cura di Paola Zanoli. Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea.

### Matteo Ceriana

Direttore della Galleria Palatina

Polo Museale Fiorentino

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico  
e per il Polo Museale della città di Firenze