

Letizia Lodi

Il Museo e il ruolo di Luca Beltrami: l'allestimento del 1911-1912

È possibile percepire una sorta di “antefatto” nella storia del Museo della Certosa (ancor prima dell’idea lanciata al Ministero della Pubblica Istruzione nel 1883 dall’architetto milanese Tito Vespasiano Paravicini) sin dal 1845, data in cui, come è noto, i certosini, il 19 di giugno, tornano in possesso del complesso della Certosa. In quella occasione viene redatto un nuovo *Inventario* di tutti i beni mobili di pertinenza della basilica, come ricorda puntualmente Giovanna Vedovello in un riepilogo degli inventari dal 1782 al 1964, pubblicato nel catalogo del museo del 1992, e viene anche compilato una sorta di “verbale di consegna” – ovvero stato di consistenza – datato appunto 19 giugno 1845, nel quale vengono descritte con precisione le sale del primo piano del Palazzo ducale: “sei stanze compresa la sala grande, la quale sala è con il volto a grandi dipinti con figure et ornati e le pareti con colonne dipinte, con superiore cornicione. Questi sei luoghi sono illuminati da tredici finestre ... nelle stanze laterali alla sala evvi pure camino con intelaiatura di vivo, ed altro caminetto con stipite di sasso, evvi in altra stanza porte di comunicazione con anta e telaro maestro aventi impiallacciatura ma ora tutti guasti...”¹.

Il verbale è anche interessante per le osservazioni che vi sono contenute sullo stato di conservazione dei dipinti murali, con grottesche e paesaggi, e del cosiddetto studiolo, che erano stati in parte restaurati alla fine degli anni ottanta del XIX secolo; ma non si parla ancora esplicitamente di un museo.

Inoltre possiamo notare che, sin dalla fine degli anni quaranta, Pietro Pierotti aveva iniziato ad eseguire calchi da varie partiture architettoniche e decorazioni in cotto dei chiostri della Certosa, su committenza dell’Accademia di Belle Arti di Brera, a quanto si evince dagli *Elenchi* di calchi recentemente ritrovati da Dario Trento nell’archivio storico braidense, che erano conservati sino al 1891 nella bottega milanese dei Pierotti, il padre Pietro e il figlio Edoardo, sino a quando vennero trasportati in Certosa, appunto in previsione della costituzione della Gipsoteca².

È importante ricordare che risale al 7 luglio 1866 il decreto regio della soppressione degli Ordini e corporazioni religiose e che per il suo valore la Certosa di Pavia fu uno dei cinque monumenti di cui il governo aveva assunto direttamente

la conservazione, mentre la custodia del monumento rimaneva ai certosini, cui venne fatta una delega governativa il 27 marzo 1869. Su richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione si compilò un inventario di tutti i beni consegnati, sottoscritto dal certosino Romualdo Ferrari, nominato soprintendente della Certosa e rimasto in carica sino al 1886.

Intanto con la partenza degli ultimi frati nel 1880, la Certosa non venne più officiata; aveva inizio così quel processo di musealizzazione del complesso di cui la costituzione del museo non fu che un episodio.

La prima proposta concreta per la costituzione di quest’ultimo fu appunto quella avanzata al Ministero nel 1883 dall’architetto milanese Tito Vespasiano Paravicini, il quale aveva tra l’altro eseguito il rilievo della basilica della Certosa e aveva suggerito di raccogliere in un solo locale marmi, terrecotte e pezzi diversi e quant’altro provenisse dal monumento, in modo da costituire un “museo complementare ad illustrazione della Certosa”³. L’architetto Paravicini era stato inoltre allievo di Camillo Boito, il quale, come è noto, fece approvare proprio in quel 1883, al Congresso degli Ingegneri e Architetti di Roma, quella che viene comunemente considerata la prima “Carta del restauro”, nella quale si auspicava, fra l’altro, la costituzione di “Musei” annessi ai monumenti restaurati⁴.

Nel 1884, a quanto si apprende dalla consultazione dei documenti conservati all’Archivio Centrale dello Stato di Roma⁵, si diede esecuzione al progetto approvato dalla Commissione conservatrice dei monumenti di Pavia; progetto che risultò alquanto riduttivo rispetto alla proposta del Paravicini sia nei contenuti, due magazzini al posto di locali per un museo, sia negli obiettivi, un “deposito” di materiali da utilizzare per riparazioni e restauri anziché luogo espositivo e di fruizione. Al dimissionario soprintendente Romualdo Ferrari successe nel 1886 il barone Alessandro Lanzirotti, nominato Regio Conservatore della Certosa, che, sollecitato dal pavese Carlo Magenta, ripropose l’idea del museo e per la prima volta si pensò al Palazzo ducale come sede idonea per la conservazione ed esposizione delle raccolte (fig. 1). Carlo Magenta, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, di cui anche nell’allestimento attuale è esposto all’ingresso del museo il busto eseguito nel 1897 da Ferdinando Pelliccia, figura centrale in questa fase pre-

1. Facciata del Palazzo ducale,
fotografia degli inizi del XX secolo.
Milano, Spsae, Fototeca Antica



1

liminare del costituendo museo, fu nominato ispettore agli scavi e ai monumenti nel 1887 e in tale ruolo promosse l'apertura della tomba di Gian Galeazzo Visconti (1889), avversata da Luca Beltrami, che sapeva essere già stata saccheggiata dai francesi nel 1799, e sollecitò sin dal 1883 la restituzione alla Certosa dei tredici splendidi corali cinquecenteschi, depositati alla Biblioteca Braidense alla fine del Settecento.

Il 20 giugno 1888 venne inviato all'Amministrazione centrale dello Stato un primo elenco di "pezzi" da esporre, concertato tra Lanzirotti e Magenta, e tale elenco comprendeva già tra i dipinti i ritratti ducali e dei certosini, le due vedute della Certosa pavese e di quella di Grenoble, le due nature morte della fine del XVII secolo, attribuite ad Antonio Rasio, citate nell'Inventario del 1886 e situate nella Prioria, per un totale di trentotto tele, da collocarsi alle pareti, oltre a una cinquantina di pezzi in marmo e terracotta, provenienti dai chiostri⁶.

È interessante ricordare anche un documento del 5 settembre 1887 (conservato nell'Archivio Antico della Certosa e sinora inedito) nel quale è una sorta di rapporto di Alessandro Lanzirotti a Carlo Magenta sui restauri eseguiti al monumento dal 1° settembre 1886 al settembre 1887, soprattutto lavori edilizi e di consolidamento statico della basilica in seguito al terremoto

di quello stesso anno. Lanzirotti afferma: "sarebbe troppo prolungarmi il continuare la nomenclatura di tante e tante cose eseguite per mantenere alto il decoro di questo unico e mondiale monumento..."⁷.

Da questa relazione appassionata di Lanzirotti, apprendiamo anche che venne chiamato un "sottomaestro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per restaurare i preziosi mosaici del tempio", che era prevista una "manutenzione" continua per l'interno della basilica e che il "personale addetto a questo Monumento faceva parte del ruolo unico del personale dei Musei, Gallerie, degli Scavi e dei Monumenti Nazionali ... e si compone di due Custodi, due Inservienti di prima classe, uno di seconda e un terzo di 3°. Fra giorni indosseranno il vestiario stabilito dal ministero, per gli addetti ai Monumenti Nazionali. Tutti abitano colla loro famiglia in questa Certosa"⁸.

Inoltre apprendiamo, sempre dal medesimo rapporto, che "in ogni Cappella e altro luogo del Tempio, Refettorio, piccolo chiostro e Gran chiostro, erano depositati cartoncini in italiano e tradotti in lingua francese, che servivano da guida per i visitatori". Questi cartellini con didascalie sono ancora conservati e sono stati da noi rinvenuti, sia nell'Archivio Antico della Certosa che all'Archivio Centrale dello Stato. Si tratta quindi di una sorta di anticipazione delle contemporanee schede o pannelli didattici che si ritrovano in molte chiese e monumenti. Questo a indicare che sin da allora (1887-1888) la Certosa veniva considerata, nel suo insieme, come complesso museale⁹.

A un anno di distanza il barone Lanzirotti pubblicava una piccola guida della Certosa, tradotta anche in francese, che risulta essere, a una verifica attenta, una "collazione" dei cartellini didascalici depositati nelle varie cappelle¹⁰. Ma Carlo Magenta, in più di una lettera al successore di Lanzirotti, il cavalier Cesare Rigoni, e a Vittorio Poggi (commissario nominato dal ministro Boselli), lamentava i numerosi errori e imprecisioni contenuti nelle didascalie delle opere redatte dal Lanzirotti, preoccupandosi per una errata divulgazione ai visitatori¹¹. Magenta stesso, tuttavia, aveva in preparazione una guida della Certosa di Pavia, uscita postuma nel 1897, e può darsi fosse animato da un forte spirito di competizione e dal desiderio di essere l'unico a redigere un testo rigoroso dedicato alla Certosa.

Ancora nel 1888 Adolfo Venturi compiva un sopralluogo in Certosa, in qualità di Ispettore dei Musei e delle Gallerie del Regno, inviato per dare un parere in merito al progetto museale. Il parere fu negativo, perché riteneva preferibile che, ove possibile, le opere venissero ricollocate nel loro contesto originario, piuttosto che allinearle in un museo¹².

Il progetto ovviamente si fermò. Fu ripreso due anni più tardi, nel 1890, grazie al Commissario regio Vittorio Poggi, che su sollecitazione ancora di Carlo Magenta, inviò al Ministero una proposta più ampia e articolata riprendendo anche la prima ipotesi di Magenta e Lanzirotti circa l'ubicazione del museo in Palazzo ducale. Questo anche nell'ottica della valorizzazione e restauro dell'edificio stesso. Il progetto espositivo prevedeva un numero di opere assai superiore a quello proposto da Lanzirotti e un percorso da ambientarsi in cinque sale del piano superiore. L'elenco compilato dal nuovo conservatore Cesare Rigoni comprendeva però soltanto "opere di scultura" per un totale di sessantasette¹³.

Ancora in un documento del 30 giugno 1890, è riportato il testo del Regio Commissario nominato dal ministro Boselli, Vittorio Poggi, *Progetto di costituzione di un museo speciale alla Certosa*¹⁴, che fa seguito a una precedente comunicazione del 12 maggio 1888. In tale comunicazione il ministero "riconosceva utile raccogliere e collocare convenientemente i marmi e gli altri oggetti d'arte di questa Certosa, che non hanno una destinazione propria e non sono parte integrale e decorativa del monumento, e perciò invitava il conservatore Lanzirotti a studiare un progetto di museo speciale allo scopo di provvedere nel migliore modo alla conservazione e coordinamento ed esibizione di detti oggetti". Si davano già indicazioni per la sistemazione e collocazione delle opere, per le "grappe" con cui appenderle alle pareti, individuando le stanze del cosiddetto Palazzo ducale, "sale eleganti e grandiose sotto il rapporto delle linee architettoniche", e si suggeriva già di esporre gli oggetti rinvenuti nella tomba di Gian Galeazzo Visconti, nonché paramenti sacri, reliquiari e sculture in marmo per una spesa prevista di lire 400, in "vetrinette" eseguite poi su disegno di Gaetano Moretti, come si apprende dai documenti rinvenuti presso l'Archivio Antico della Certosa di Pavia, datati 1892. È citata inoltre una "custodia in ferro con cristalli

e relative mensole decorate su cui poggia ... ricoperto in pelle lo schienale interno"¹⁵.

Sempre nel giugno 1890, Vittorio Poggi trasmise al Ministero una nota con allegate le perizie redatte in quei mesi, con il dettaglio puntuale degli interventi di restauro previsti all'edificio medesimo e alle varie sale e con un preventivo globale di spesa di 1800 lire¹⁶. Purtroppo, di fronte a una spesa ritenuta dal Ministero troppo elevata rispetto alla finalità perseguita, il progetto fu ancora una volta sospeso, ma venne riproposto in termini meno ampi e dispendiosi dal Regio Delegato per i Monumenti della Lombardia, Luca Beltrami, nel giugno del 1891¹⁷.

Ma è utile ricordare che ancor prima, e per la precisione in una lettera datata 19 maggio 1890, indirizzata alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Luca Beltrami sostiene l'accoglimento della richiesta di Edoardo Pierotti di poter "rilevare la forma" di alcuni ornamenti della Certosa di Pavia (facciata e chiostri)¹⁸.

La lettera è interessante per le valutazioni contenute ed enunciate da Beltrami sull'uso didattico dei calchi e sul loro valore come "ausilio" per la conservazione del complesso monumentale della Certosa.

L'illustre architetto ritiene, infatti, che una raccolta di calchi "possa costituire un vero documento di studio per le scuole: il diffondere le riproduzioni delle belle opere dei secoli passati a qualsivoglia stile appartengano, costituisce un mezzo sicuro ed efficace per rialzare l'arte moderna e toglierla dal convenzionalismo accademico". E più oltre aggiunge: "Si tratta di esempi di decorazioni adatti per l'insegnamento e alla documentazione dello stato di conservazione delle sculture della facciata o delle decorazioni in cotto dei chiostri" e "si ha anche la circostanza che il levare le forme non può dare un pregiudizio agli originali quando l'operazione sia condotta con le dovute cautele"¹⁹.

La Direzione Generale Antichità acconsentì a tale richiesta a quanto si apprende da una lettera indirizzata dal Ministro Pasquale Villari al Prefetto di Pavia, in cui rammenta che "il Signor Edoardo Pierotti dovrà assoggettarsi in tutto al *Regolamento per calchi* approvato con Regio Decreto il 7 Dicembre 1879, n. 1727"²⁰.

Ancora Edoardo Pierotti, in una lettera del 14 novembre 1891 al Ministro della Pubblica Istruzione, scrive “concertando col sig. Cav. Rigoni, Conservatore dell’insigne Certosa” circa il luogo e il modo di collocare i calchi da lui di recente eseguiti, “vista la vastità del locale ora libero, la Galleria terrena del palazzo ducale, non che la bella esposizione nel medesimo ... farebbe alla SV una proposta, che certo richiederà la di lei approvazione ... È che si potrebbe esporre in questo locale, non solo le copie ora da me levate, per calchi ultimamente fatti, ma bensì anche quelli stati fatti in epoche anteriori, [dal padre Pietro su incarico dell’Accademia di Belle Arti sin dagli anni cinquanta] e che si trovano infruttuosi nel mio studio, male adatto per collocare calchi di certa mole e importanza, come dalla nota le sarà facile scorgere. Coll’attuazione di questo progetto, si otterrebbero due scopi molto utili, per l’insegnamento e per il monumento stesso.

Per l’insegnamento perché gli studiosi potrebbero più comodamente studiarli nei loro particolari, ciò che per la maggior parte riesce malagevole, per la loro posizione, poi perché senza incorrere altrimenti agli originali per ulteriori calchi, si potrebbero benissimo levare da qualche bellissima prova di gesso ... Io cederei i calchi senza alcun compenso, però vorrei riservarmi la facoltà di poter levare copia in caso di bisogno e desidererei che tale facoltà fosse a me pure riservata...”²¹.

Di due giorni successiva è la citata lettera di Luca Beltrami al Ministro della Pubblica Istruzione Pasquale Villari, nella quale Beltrami comunica la richiesta di Edoardo Pierotti di donare al Museo della Certosa la propria collezione di calchi (circa 149 pezzi), a condizione che l’amministrazione della Certosa si accolli la spesa di trasporto (lire 260) e si impegni ad evitare l’uso speculativo da parte di terzi dei calchi medesimi. Nella lettera Beltrami osserva come fosse stata opportuna la scelta del “locale della galleria terrena del palazzo ducale, nel quale dette copie possono venire ordinate in modo da riuscire utili per chi voglia studiare le varie decorazioni della Certosa non sempre di facile ispezione...”²².

Tale proposta, come è noto, venne accettata da tutti, e da una nota del Conservatore Rigoni del 24 febbraio 1892 si apprende che era stato erogato il pagamento di lire 260 per il trasporto dei calchi al costituendo museo.

A tale resoconto risulta allegato un elenco di calchi tra cui spiccano alcuni rilievi del monumento a Gian Galeazzo Visconti²³. Luca Beltrami, Regio delegato per la Conservazione dei Monumenti di Pavia dal 1885, quindi già direttamente coinvolto nella gestione della Certosa, divenne nell’agosto 1891 direttore dell’Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia, riuscendo a superare i vari e sin da allora numerosi conflitti di competenza e a esercitare un potere unificato di coordinamento e controllo in direzione della realizzazione del museo e della valorizzazione del monumento nel suo complesso.

Nel 1892 fu istituito dunque un primo nucleo del museo, con i calchi dei Pierotti, alcune sculture rinascimentali, come quelle del Bambaja, la serie di disegni per la facciata di Richino e alcuni dipinti, tra i quali l’*Ecce Homo*, replica da un originale di Bramantino.

Si introduce ora una breve divagazione utile a far notare l’entusiasmo di Beltrami e il sostegno mostrato a Edoardo Pierotti, soprattutto nella volontà di realizzare un’ampia Gipsoteca – che in Lombardia era assente verso la fine dell’Ottocento (fatta eccezione per le collezioni dell’Accademia di Brera, non esposte però, e del Museo-Gipsoteca Vela di Ligornetto, dedicato alle opere dello scultore Vincenzo Vela la cui sala centrale ottagonale data al 1883 ma che fu aperto al pubblico agli inizi del Novecento) mentre in altre realtà italiane, come Firenze, Venezia, Roma, Possagno, Bologna e Torino, si stavano costituendo – e le sue motivazioni legate alla didattica e alla formazione, ma anche alla conservazione del monumento e alla verifica ravvicinata dei dettagli degli originali resa possibile agli studiosi e ai tecnici proprio dai calchi.

Per meglio comprendere tale intuito e impegno nel voler costituire una Gipsoteca, è importante ricordare il periodo parigino di Luca Beltrami, dal 1875 al 1880, più volte menzionato da studiosi come Amedeo Bellini, Rossana Bossaglia, Luciana Baldryghi, nonché nelle memorie autobiografiche del Beltrami stesso²⁴.

Beltrami, infatti, frequentò l’École Nationale des Beaux-Arts e subito dopo seguì con l’incarico di sottoispettore dell’Ufficio tecnico della Prefettura della Senna, affidatogli da Garnier, i lavori di ricostruzione de l’Hôtel de Ville, incendiato dopo la

2. *Une Galerie de sculpture romane.*
Parigi, Palais du Trocadéro, Musée
de Sculpture Comparée,
da C. Enlart, *Le Musée de Sculpture
Comparée du Trocadéro*, Paris 1911

3. *Salle moderne de l'aile de Passy:*
la fontaine du Gros Horloge à
Rouen. Parigi, Palais du Trocadéro,
Musée de Sculpture Comparée,
da C. Enlart, *Le Musée de Sculpture
Comparée du Trocadéro*, Paris 1911

Comune, progettati dallo stesso architetto Charles Garnier; e sempre Garnier gli procurò l'incarico di assistente ai lavori di fondazione di palazzo Trocadéro, sotto la direzione di Davidoud; Trocadéro che, rimasto vuoto dopo l'Esposizione Universale del 1879 avrebbe ospitato pochi anni dopo il Musée de Sculpture Comparée, voluto da Viollet-le-Duc sin dallo stesso 1879, ma inaugurato solo dopo la sua morte nel 1882²⁵.

Infatti Viollet-le-Duc l'11 giugno e il 12 luglio 1879 aveva inviato al Ministro dell'Istruzione Pubblica Jules Ferry e al Directeur des Beaux-Arts Antonin Proust, il rapporto con le linee generali del progetto del nuovo museo, da allestirsi nelle sale del Trocadéro.

L'esecuzione, senza dubbio impegnativa, della prima serie dei grandi calchi e la loro "installazione" richiesero due anni, e il 20 maggio 1882 il museo fu inaugurato²⁶.

Il Musée – come è noto – radunava *moulages* di grande formato di porzioni di facciate di importanti cattedrali medievali francesi, quali il portale principale della chiesa di Ste Madeleine a Vézelay, che, è interessante ricordarlo, era stato uno dei primi incarichi di "restauro" di Viollet come funzionario della commissione dei Monuments historiques français, i timpani di Moissac, e di Notre-Dame du Port Clermont, ma anche *moulages* dei più importanti capolavori di statuaria parigina, come quelli della facciata di Notre-Dame, e di altre famose cattedrali, come Laon, Chartres, Amiens, Reims e Auxerre, nonché di altorilievi e di gruppi scultorei di grandi dimensioni, non solo di epoca medievale²⁷ (fig. 2).

Come ha di recente notato Pierre-Yves Le Pogam, in un saggio esemplare, il Musée de Sculpture Comparée, museo appunto di calchi, era destinato a esaltare non solo la scultura medievale a confronto dei suoi precursori dell'antichità, ma anche l'arte nazionale al confronto delle scuole straniere²⁸.

Il modello senza dubbio enfatico del Trocadéro e di un progetto così ambizioso e di vasto respiro e proporzioni, ma importante per gli obiettivi didascalici e le possibilità di studio diretto e appunto comparativo offerte da un simile e "nuovo" museo, non lasciarono di certo indifferente Beltrami, sia per il carisma esercitato su di lui da un personaggio della statura di Viollet-le-Duc, sia per le opportunità conoscitive e di studio, anche dello stato conservativo delle sculture ori-



2



3

4. Cristoforo Solari, attribuito,
Madonna col Bambino,
nell'allestimento di Luca Beltrami
del 1911, fotografia Ferrario.
Milano, Spsae, Fototeca Antica

5, 6. Museo della Certosa, la Galleria
a piano terreno con la Gipsoteca
nell'allestimento di Luca Beltrami
del 1911, fotografia Ferrario.
Milano, Spsae, Fototeca Antica



4



5



6

ginali, offerte dai calchi di grandi dimensioni, esposti nei vasti ambienti del Trocadéro, che il visitatore e studioso poteva osservare a distanza ravvicinata²⁹ (fig. 3).

Inoltre dalla consultazione dei vari cataloghi editi dagli inizi del XX secolo, dedicati al Musée e curati quasi tutti da Camille Enlart, direttore appunto del museo, e conservati nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, è possibile comprendere l'esposizione dei calchi e notare varie somiglianze con gli allestimenti in seguito realizzati da Beltrami, sia nel milanese Castello Sforzesco agli inizi del Novecento sia –

in piccolo – nella nostra Gipsoteca della galleria a piano terreno in Palazzo ducale, sede del Museo della Certosa. In particolare nel catalogo edito nel 1911, sempre a cura di Enlart, è pubblicata la fotografia della *Salle moderne de l'aile de Passy: la fontaine du Gros Horloge à Rouen*, in cui sono visibili i basamenti in legno scuro, di forma rettangolare e di linea essenziale, su cui poggiano i calchi, e il “dossale” sempre in legno scuro appoggiato alla parete, su cui sono disposti altri calchi, più piccoli, di frammenti architettonici decorativi, molto simili a quelli utilizzati da Beltrami nella Gipsoteca della Cer-

7. Museo della Certosa, saletta al primo piano con frammenti di decorazioni in cotto e disegni nell'allestimento del 1911. Milano, Spsae, Fototeca Antica

8. Museo della Certosa, sala al primo piano nell'allestimento di Luca Beltrami. Si notano la veduta della Certosa, di anonimo lombardo del XVII secolo, e una delle "vetrinette" disegnate da Gaetano Moretti. Milano, Spsae, Fototeca Antica

9-11. I dossali dell'allestimento Beltrami durante la rimozione del 1994 circa, fotografie Abrate. Milano, Sbp, Archivio Fotografico



7



8



9



10



11

tosa e in varie sale dell'allestimento del Castello, come la famosa Sala della Cancelleria, a quanto si evince dai confronti con le foto storiche di Achille Ferrario dell'allestimento Beltrami del 1911, nonché dai basamenti stessi ancora conservati in Certosa³⁰ (figg. 4-6).

Sempre nello stesso catalogo del Musée del 1911 è pubblicata una riproduzione effettuata dallo stesso Camille Enlart della *Galerie extérieure, côté de Paris*, dedicata alla scultura tedesca del XIII secolo, nella quale sono ancor meglio riscontrabili le derivazioni di Beltrami da questi allestimenti parigi-

ni: ancora alti plinti in legno scuro al centro della galleria a sostegno delle sculture e, a parete, una sorta di lunga predella-dossale, sempre in legno scuro, su cui poggiano calchi più grandi e sono addossati calchi di frammenti decorativi più piccoli, nonché una serie di fotografie incorniciate degli originali da cui erano tratti³¹.

Ricordiamo che anche nell'allestimento Beltrami del 1911, della Gipsoteca certosina, erano esposte a parete entro cornici sobrie, sempre lignee, e proprio su dossali ancora di legno rivestiti da juta in alcune parti, le fotografie dei rilievi rinascimen-

12. Roma, Pinacoteca Vaticana, sala del polittico Stefaneschi
nell'allestimento di Luca Beltrami, da
"L'Illustrazione Vaticana", III, 1932

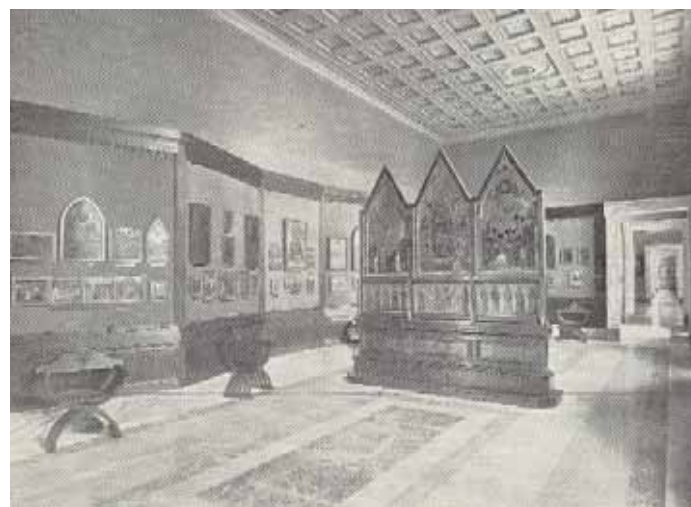
tali da cui erano tratti i calchi, a quanto si apprende appunto dalle foto dell'inizio del secolo conservate nell'Archivio Beltrami al Castello Sforzesco, pubblicate anche da Barbara Fabjan, nel catalogo del 1992 del Museo pavese³², e che auspichiamo di poter far riesporre nell'allestimento attuale (figg. 7, 8).

La soluzione della lunga predella lignea-dossale, alla quale sono ancorati calchi o frammenti di decorazioni architettoniche in pietra o in cotto (figg. 9-11), è utilizzata più volte da Luca Beltrami, sia a Milano nel Castello Sforzesco, sia nell'allestimento del 1932 della Pinacoteca Vaticana a Roma, nella sala del polittico Stefaneschi di Giotto (fig. 12) e nella sala di Raffaello, ancora visibile oggi, nonché in altre realizzazioni per la committenza privata, come la sala da pranzo di villa Mosterts a Somma Lombardo o le spalliere per alcune sale della sede del Corriere della Sera a Milano³³.

Senza dubbio quindi Beltrami fu affascinato dal quel museo "speciale" quale fu il Musée de Sculpture Comparée, che poi divenne il Musée des Monuments français, con sede al Palais de Chaillot dal 1937³⁴, e in qualche modo ne derivò l'entusiasmo che lo sostenne nel cercare di realizzare una grande Gipsoteca, appunto a uso didattico e di studio dei problemi di conservazione di una straordinaria facciata-cantiere della scultura rinascimentale come fu ed è quella della Certosa pavese, e non solo ma anche della scultura in cotto dei chiostri e di altri esempi di statuaria rinascimentale.

Ecco quindi che Beltrami insistette e sostenne Edoardo Pierotti affinché riuscisse a "levar la forma" al grande monumento a Gian Galeazzo Visconti (fig. 13), ai riquadri più in alto nella facciata della basilica, alle grandi e magnifiche candelabre della chiesa, alla porta dell'Amadeo, al monumento sepolcrale di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (fig. 14) – ancora *in situ* e di recente restaurato – e via dicendo, e si prodigasse per ottenere il consenso al recupero di tutti i 149 calchi in deposito nello studio dei Pierotti.

Come si è detto più sopra, già nel 1892 era allestito un primo nucleo del museo, a quanto si apprende dalla serie di documenti del Genio civile, in parte ancora inediti, e che riassumono puntualmente tutte le fasi del restauro degli ambienti del Palazzo ducale e citano gli elenchi di opere esposte, di cui il nucleo più consistente era il gruppo dei calchi Pierotti (fig.



12

15); ma con alcuni calchi di altri formatori, come Galliano di Torino, e già collocate al primo piano erano alcune sculture in marmo e pietra, come un busto di *Sant'Ambrogio*, l'*Ecce Homo* di Bambaja, i calchi dei grandi candelabri bronzei di Annibale Fontana (fig. 16) e altri frammenti decorativi in cotto³⁵. Testimonianza di questa prima fase del museo è anche un prezioso articolo di Alfredo Melani, apparso nel periodico fiorentino "Arte e Storia", diretto da Guido Carocci, il 10 giugno 1892, che così recitava: "La Certosa di Pavia che da due anni è sotto la vigilanza amorosa del suo conservatore Cesare Rigoni, avrà anche un piccolo museo. Nei magazzini qua e là nascoste fra le infinite preziosità del monumento, si trovavano pezzi di sculture di qualche importanza e alcune di reale valore. Il Rigoni in una saletta attigua alla Chiesa ha premurosamente raccolto questi pezzi o frammenti e n'ha composto un piccolo museo, che fra poco il visitatore potrà studiare a suo agio. Ad esso si unisce una collezione di gessi la cui utilità parrà più evidente se si pensi che molti di essi rappresentano parti alte della facciata del tempio le quali non si possono studiare da lungi e se si rifletta che molti calchi da ora innanzi potranno essere fatti sui gessi invece che sul vero, il quale potrà sempre meglio conservarsi all'amore e all'ammirazione delle persone di gusto. Nel piccolo Museo ho notato

13. Il Museo nell'allestimento Beltrami durante la rimozione del 1994 circa, fotografia Abrate. Milano, Sba, Archivio Fotografico



13

14. Museo della Certosa, "Saletta Beltrami" al piano terreno con il calco del monumento sepolcrale di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este



14

15. *Presentazione di Gesù al tempio*, calco della fine del XIX secolo. Milano, Spsae, Fototeca Antica



15

una Bella Vergine con il putto che io attribuirei a Cristoforo Solari, l'autore delle due belle statue giacenti di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, tanto la sua fattura è piena e rotondetta e l'interesse che desta è vivo e profondo. Bella eziandio la statua di un *Ecce homo* dura e selvaggia come se fosse disegnata dal Mantegna. Notevolissimo un basso-alto rilievo del Bambaja o Zarabaglia, come lo trovò detto il Milanese; notevole qualche frammento ornamentale e architettonico; insomma un assieme non trascurabile dal visitatore della Certosa, che dovrà esser grato alle veggenti premure di C. Rigoni”.

Anche nell'importante rivista di Camillo Boito, “Arte italiana decorativa ed industriale”, un breve articolo di Giuseppe Carotti descrive il piccolo Museo: “In una sala superiore del Convento della Certosa, antica sala del Quattrocento, illuminata da grandi finestroni, che mandan luce abbondante, son state da un paio d'anni radunate tutte le sculture che si trovavano sparse e neglette nelle numerose sale e camere, corridoi, magazzini, e ripostigli del convento. È stata una idea felice e provvida, da cui nacque un Museo, che ancor oggi è piccolo, ma già comprende alcune gemme della plastica lombarda dalla fine del XIV secolo sino al XVI inoltrato. Attrae lo sguardo e si distingue per pregio e originalità insolita di forma, una mensola in marmo bianco ... tre sostegni svelti e graziosi, uno di fronte e due laterali ... sostengono una tavola di forma semiovale, che con curva elegantissima si protende innanzi...”³⁶. Nel 1894-1895 questo primo nucleo del museo, seppur ridotto, doveva essere già aperto al pubblico, essendo inserito nel normale percorso di visita della Certosa, a quanto si apprende da una delle prime guide della basilica, curata da Luca Beltrami e stampata appunto nel 1895³⁷.

L'architetto così lo descrive: “Fra gli altri provvedimenti adottati in vista di raccogliere tutte le memorie storiche ed i frammenti sparsi nei fabbricati della Certosa, a vantaggio degli studiosi del monumento, dobbiamo segnalare la costituzione di un museo in una delle sale terrene attigue al refettorio, e di una galleria di Gessi nel Palazzo ducale. Nella sala del museo sistemata nel 1893, venne disposta una serie di interessanti frammenti di sculture, bassorilievi e decorazioni architettoniche, che in parte si trovavano dispersi ne' magazzini della Certosa, in parte erano stati infissi nelle pareti dei porticati e degli anditi,

per formare delle decorazioni frammentarie: sono quasi interamente avanzi di monumenti, che un dì esistevano in Certosa: vi si nota un bassorilievo – rappresentante dei putti che reggono una targa con impresa sforzesca –, il quale in origine si trovava nello zoccolo della fronte, al posto di uno degli stemmi rifatti nel 1600: alcuni frammenti si presentano come avanzi dei pinnacoli del fianco, eseguiti dall'Amadeo, e rifatti verso la metà del secolo XVI dall'architetto Galeazzo Alessi. In mezzo a tutte queste reliquie della Certosa si nota un bassorilievo dello scultore Bambaja, rappresentante una scena della Passione, nella quale si ravvisa un avanzo del monumento della famiglia Birago, già esistente nella chiesa di San Francesco a Milano, e che andò disperso all'epoca della demolizione della chiesa al principio del secolo. In una cassetta in cristallo, disposta nella stessa sala del Museo, vennero raccolti gli oggetti levati all'urna sepolcrale di Gian Galeazzo nell'aprile 1889; cioè la spada senza impugnatura, il pugnale e gli speroni di G. Galeazzo, alcuni frammenti di un libro di preghiere, ed un vaso di terra smaltata, coll'impresa della biscia viscontea³⁸.

È interessante osservare come sempre Beltrami più oltre scrivesse: “altre parti dell'insigne monumento, come le terre cotte dei chiostri, le vetrate istoriate, le sculture della facciata attendono un restauro artistico, cui si porrà mano sollecitamente, appena saranno compiute le opere più urgenti di straordinaria manutenzione: e non è da dubitare che, grazie alla recente istituzione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia, alla cura del Corpo R. del Genio Civile di Pavia, e del R. Conservatore della Certosa, questo Monumento che riassume la storia artistica di cinque secoli, attesterà in ogni sua parte quella riverente sollecitudine per le memorie d'altri tempi, che non sarà certo tra le ultime benemeritenze di questo secolo che muore”.

Datata al 3 agosto 1896 è una lettera di Luca Beltrami all'allora direttore dell'Ufficio Regionale Gaetano Moretti in cui conferma la sua donazione alla Certosa, nell'occasione del quinto centenario della sua fondazione, di una serie di disegni relativi ai primi progetti per la costruzione di Palazzo ducale, esposti sin da quell'anno nel primo piano del museo, di un bassorilievo in terracotta e di altri documenti³⁹.

L'anniversario del quinto centenario della fondazione della Cer-

tosa fu avvenimento molto “sentito” in Lombardia, a giudicare anche dai vari articoli apparsi sulla stampa e pubblicati dopo il 27 agosto 1896, tra cui uno di Diego Brioschi, apparso su il “*Monitore Tecnico*” del 28 agosto 1896, in cui l'autore, tra i numerosi interventi di restauro effettuati alla basilica, reputa “interessantissimo il piccolo Museo iniziato da pochi anni e dove si raccolgono importantissimi frammenti di antiche sculture, ed è lodevole progetto l'allestimento di una galleria di gessi, di fotografie, di pubblicazioni concernenti la Certosa”.

Sempre in quegli ultimi anni del XIX secolo era stato anche “progettato” un dépliant, tradotto in francese, dedicato alla Certosa, edito poi nel 1912, e che descriveva già molte opere conservate nel museo, curato ancora da Luca Beltrami, di cui si sono ritrovate le cianografiche (con testi e foto) nell'Archivio Antico della Certosa. Dépliant ricordato anche da Barbara Fabjan nel suo dettagliato saggio sul museo del 1992. È interessante notare come l'idea del pieghevole, dedicato a un complesso museale come quello della Certosa per la cui visita si pagava una tassa di ingresso sin dal 1887, fosse senza dubbio precoce rispetto ad altre realtà italiane di musei ecclesiastici e come fosse considerata importante l'attenzione alla divulgazione, alla comunicazione verso un vasto pubblico, anche straniero, già sin dal Lanzirotti, con i suoi cartoncini con didascalie collocati nelle varie cappelle e da Carlo Magenta stesso, pur con le sue critiche ai contenuti, espresse in varie occasioni di corrispondenza epistolare⁴⁰.

È risaputo che il Beltrami curò varie guide della Certosa, in anni differenti, dal 1894 al 1924, con varie ristampe, non sempre però dedicando spazio al museo, in alcune riservandogli solo poche righe, in altre dando addirittura indicazioni precise su come arrivare alla Certosa in treno da Milano o da Genova, dando informazioni sugli orari e sul biglietto d'ingresso⁴¹.

Ne *La Certosa di Pavia* edita da Hoepli nel 1924 (terza edizione) Beltrami ricorda come nel 1895 “la direzione dell'Ufficio Regionale fosse affidata al collega arch. Gaetano Moretti, e il compito di attendere particolarmente alla conservazione della Certosa venne assunto dall'architetto dell'Ufficio regionale Augusto Brusconi: il quale come architetto dapprima, poi come direttore dell'Ufficio essendo succeduto a Gae-

16. Particolare dell'allestimento di Luca Beltrami con al centro il calco del candelabro bronzeo di Annibale Fontana, fotografia Ferrario. Milano, Spsae, Fototeca Antica

tano Moretti, ebbe nel 1896 sino ad oggi ad occuparsi delle varie opere della Certosa, secondo un programma organico, svolto con singolare avvedutezza e tenacia, in mezzo a non lievi difficoltà...”⁴².

Dal *Rapporto* steso dallo stesso Augusto Brusconi nel 1923, con il resoconto dei lavori effettuati dal 1896 al 1923, riportato in parte anche nella guida di Beltrami del 1924, si apprende che “Dal 1904 al 1908 vennero restaurati i saloni del Palazzo Ducale e la galleria del pianterreno che si trovavano nel massimo disordine. Dal 1906 al 1913 si è lavorato per allestire la Gipsoteca nella galleria terrena e il museo al primo piano. Nella Gipsoteca che raccoglie i calchi ricavati da cinquant’anni orsono, venendo sino ad oggi nelle occasioni di restauro: accanto ai gessi sono esposte le corrispondenti fotografie dal vero, materiale utile per gli studiosi, ed anche per la futura documentazione dei restauri eseguiti ... vennero quindi raccolti vecchi calchi e nuovi e la raccolta è in continuo incremento per nuovi calchi delle parti scultoree più ammalorate che si vanno facendo durante i lavori di restauro ... Nel Museo si è raccolto tutto ciò che era sparso per il monumento e che poteva avere qualche interesse per la sua storia (marmi, terracotte, quadri, disegni, stampe, arredi sacri ecc.). Nel 1912 vengono aggiunte al museo tre nuove sale, e si inizia il restauro degli intarsi dei leggi degli stalli del coro che ad intervalli continua tuttora”. Il resoconto di Brusconi conclude con l’osservazione che dal 1906 al giugno 1923 furono spese per l’insieme dei lavori eseguiti al complesso monumentale certosino 700.000 lire circa, delle quali 600.000 derivanti dalla consistenza patrimoniale della Certosa costituita dagli affitti dei poderi, dal lascito Mellerio e dall’importo della tassa d’ingresso⁴³.

Beltrami sempre nella medesima guida del 1924 ricorda come la Certosa “ebbe a trovarsi sotto la minaccia dei bombardamenti aerei, dal maggio 1915 all’ottobre 1918 ... mettere al riparo tutta l’eccezionale ricchezza di opere d’arte sarebbe stata impresa vana. Si provvide ad allontanare gli oggetti mobili, e a munire di ripari alcune delle sculture più importanti, fra queste le due statue funerarie di Ludovico il Moro e Beatrice, che per molti mesi si trovavano difese da una piramide di sacchi di sabbia ... la forzata remozione delle pale d’altare e delle vetrate istoriate fornì appena cessata la guerra, l’occasione



17, 18. Milano, Castello Sforzesco, Sala della Cancelleria Ducale e Sala del tesoro nell'allestimento di Luca Beltrami. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni – Archivio Fotografico



17



18

per effettuarne il restauro, reso ancor più necessario dopo le peripezie degli imballaggi e dei trasporti per metterle in salvo”. Molto interessante è seguire le vicende dell’imballaggio di protezione realizzato per il trasporto a Roma e poi del restauro effettuato da Oreste Silvestri alla pala di Bartolomeo Montagna, conservata sin dalla fine XIX secolo al museo, nella corrispondenza di Silvestri medesimo a Beltrami, Brusconi e in seguito a Ettore Modigliani. Le opere trasportate a Roma, vennero riportate in Certosa nel 1920-1921⁴⁴.

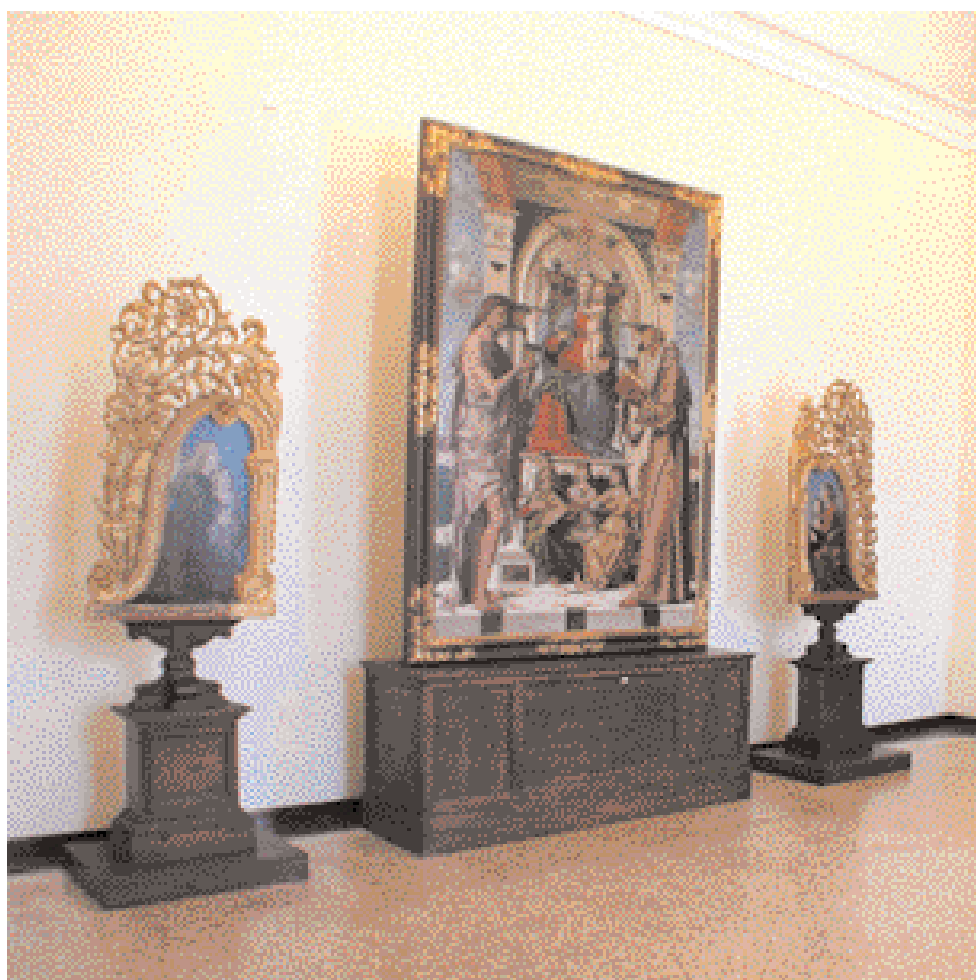
In un altro rapporto-resoconto dei lavori, Augusto Brusconi il 12 ottobre 1909 relaziona alla Direzione dell’Ufficio Regionale, mettendo in evidenza come la Galleria al piano terreno del Palazzo ducale da “magazzino di calchi in gesso, che vanno man mano raccogliendosi dei particolari più notevoli della scultura che decorano il monumento” sia divenuta “con una giusta distribuzione di luce e spazio, esposti convenienti criteri storici ed artistici” una organica collezione: “la galleria dei gessi pertanto, e questo piccolo Museo, che vengono come sotto un certo aspetto integrandosi distribuiti ed adattati in convenienti locali (la sistemazione dei quali, importando non lieve spesa, dovrebbe compiersi durante vari esercizi finanziari, allo scopo di non inceppare l’andamento ordinario degli altri lavori alla Certosa) costituiscono una collezione che si proporrà prossimamente di

rendere accessibile normalmente ai visitatori della Certosa”. Brusconi sottolineava anche che il problema più rilevante era quello dello “scarsissimo personale di custodia del monumento preposto a vigilare convenientemente anche la nuova raccolta esposta”⁴⁵. Circa le fasi dell’allestimento della Gipsoteca in quegli anni dal 1908 al 1911, dal *Libro Magazzino Certosa*, in data 28 giugno 1908 si evince che il falegname Luigi Alberizzi ha realizzato “diversi piedistalli e stecche per l’appoggio e sostenimenti di bassorilievi in gesso e quadri per il costituendo Museo”, ovviamente su indicazioni di Luca Beltrami, e che aveva ordinato vari materiali come olio di lino cotto, acquaragia, biacca, terra di Vicenza ecc.; sempre dagli elenchi di materiali precisi compilati da Luigi Alberizzi, si apprende che veniva comprata anche la vernice a spirito per lucidare i piedistalli occorrenti al museo in data 22 luglio 1908 e che ancor prima, in data 8 aprile 1908, “venivano acquistati pennelli in seta per la pulitura degli oggetti artistici in marmo posti al primo piano del Museo”⁴⁶.

Inoltre, dal *Libro Movimenti Magazzino Certosa dal 1910 al 1912*, si apprende che “dal 1 al 28/2/1912 si è attuato un ripristino dei locali nel Palazzo Ducale per l’ingrandimento del museo ... Dal 1 al 31/5/1912 si è effettuata un’apertura della porta al palazzo Ducale per ingrandimenti del museo ed inoltre furono “fatti tre armadi per i paramenti del Museo anco-

19. Museo della Certosa, sala al primo piano dove sono state mantenute le basi lignee disegnate da Luca Beltrami

20. Ambrogio Bergognone, *Angeli oranti*, nell'allestimento di Luca Beltrami. Milano, Spsae, Fototeca Antica



19



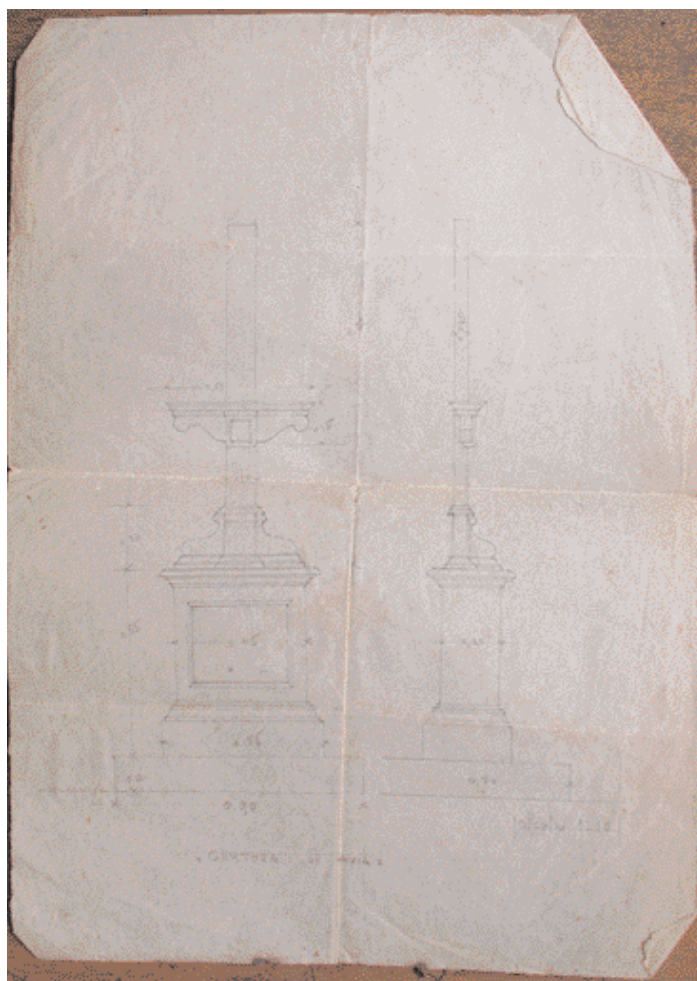
20

ra in loco". Dall'1 al 28/2/1912 messa in opera dei telai per le finestre superiori del Palazzo ducale ... Il 9/7/1910 erano stati messi in opera i marmi lavorati alla cornice della prima galleria a destra della facciata del tempio". Sempre dal medesimo *Libro*, si apprende che il 23 ottobre 1910 vengono fatte le "cornici alle fotografie esposte ed altri lavori ... fatti ancora piedistalli per le statue in gesso del museo...", il "31/12/1910: costruzione piedistalli al Museo e riposizionamento vetrate con cornici di fotografie pel Museo...".

Dall'1 al 30 giugno 1912 era stato trasportato dalla chiesa di

San Tommaso a Pavia al Museo della Certosa il calco della statua giacente del Capitano Folperti, "fatti i pavimenti alla veneziana nelle tre nuove sale del Museo, nel palazzo ducale ... 31/12/1912, altri lavori di restauro e di adattamento delle nuove sale del museo". Ancora dal *Libro Magazzino Certosa*, si apprende che il 20 maggio 1908 si riparano e si dipingono "color noce 26 cornicioni di quadri, da collocarsi al suo rispettivo posto nel corridoio o a piano terreno del palazzo"; il 2 giugno dello stesso anno si apprende che "le punte di Francia occorre per costruire delle stecche da

21. Luca Beltrami, Basi-cavalletto in legno per gli *Angeli Oranti* del Bergognone, disegno. Archivio Antico della Certosa di Pavia



21

poggiarsi i bassorilievi in gesso per il nuovo museo”. Erano appunto le teche in legno che contenevano i calchi dei bassorilievi rinascimentali della facciata e la sorta di lunga predella-dossale su cui ne poggiavano altri. Il 28 giugno 1908 è riportato un elenco preciso di materiali, che dovevano servire per la costruzione di diversi piedistalli e stecche per l'appoggio e sostegno dei bassorilievi in gesso e quadri per il costituendo museo.

È interessante rilevare, sempre dagli elenchi riprodotti nel *Libro Movimenti materiali Certosa*, che i calchi continuavano a

22. Museo della Certosa, sala al primo piano dove sono esposti i paramenti sacri. Sono state mantenute le vetrine disegnate dal Beltrami

essere eseguiti sino al 1948, e che subirono restauri – quelli più antichi – da parte di Angelo Biancardi e Luigi Alberizzi⁴⁷. Finalmente nel giugno 1911 il museo e la Gipsoteca nella Galleria di San Bruno furono aperti al pubblico, e un dettagliato inventario manoscritto, databile appunto 1911, illustrava il piano espositivo, che al primo piano riguardava le sei sale a destra e a sinistra della cappella, cui si aggiunsero nel 1912 le tre sale all'estrema sinistra, comprendendo quindi l'intero piano superiore di Palazzo ducale⁴⁸.

Giulio Natali nel numero di settembre dello stesso 1911 di “Rassegna d'Arte” dedica una recensione al Museo della Certosa: “fin dallo scorso giugno è stato ordinato e aperto al pubblico il Museo della Certosa, cui bellamente ordinato nel palazzo ducale, si accede dal Refettorio. A pianterreno è una ricca raccolta di riproduzioni fotografiche e di copie di gesso e in terracotta di sculture del tempio, che rendono possibili diligenti studi e raffronti stilistici.

Delle sei sale del piano superiore, la prima contiene, fra l'altro alcuni disegni dei secoli XVI e XVII, che ci offrono i primi studi per il palazzo ducale e i progetti, fortunatamente ineseguiti, per il finimento in stile barocco della facciata; frammenti di ceramica; ritratti dei Visconti e degli Sforza; e in una cassetta di cristallo, gli oggetti tolti nel 1889 dall'urna sepolcrale di Gian Galeazzo: una spada, il pugnale, alcuni frammenti di libri di preghiere, un vaso di terra smaltata con la biscia viscontea. La seconda e terza sala contengono molti frammenti di sculture già esistenti alla Certosa, specialmente frammenti d'altari delle celle: capitelli, fregi, stemmi, due putti reggenti gli stemmi visconteo e sforzesco, sculture ascritte ai Mantegazza, all'Amadeo, al Rusnati, una scena della Passione del Bambaja avanzo del monumento Birago, già esistente nella demolita chiesa di San Francesco a Milano. La sala quarta è la cappella, che ha sull'altare un quadro d'un seguace del Luini (perduto). Nella sala quinta e sesta, tra parecchi quadri poco importanti e altri oggetti, come alcuni frammenti in terracotta del Chiostro grande, figurano alcune pitture preziose che prima non si potevano bene ammirare, poste com'erano nel Lavabo e nella sagrestia nuova della Certosa: la pala dipinta nel 1490 da Bartolomeo Montagna, il grande caposcuola vicentino, la *Vergine tra San Giovanni Battista e San Gerola-*



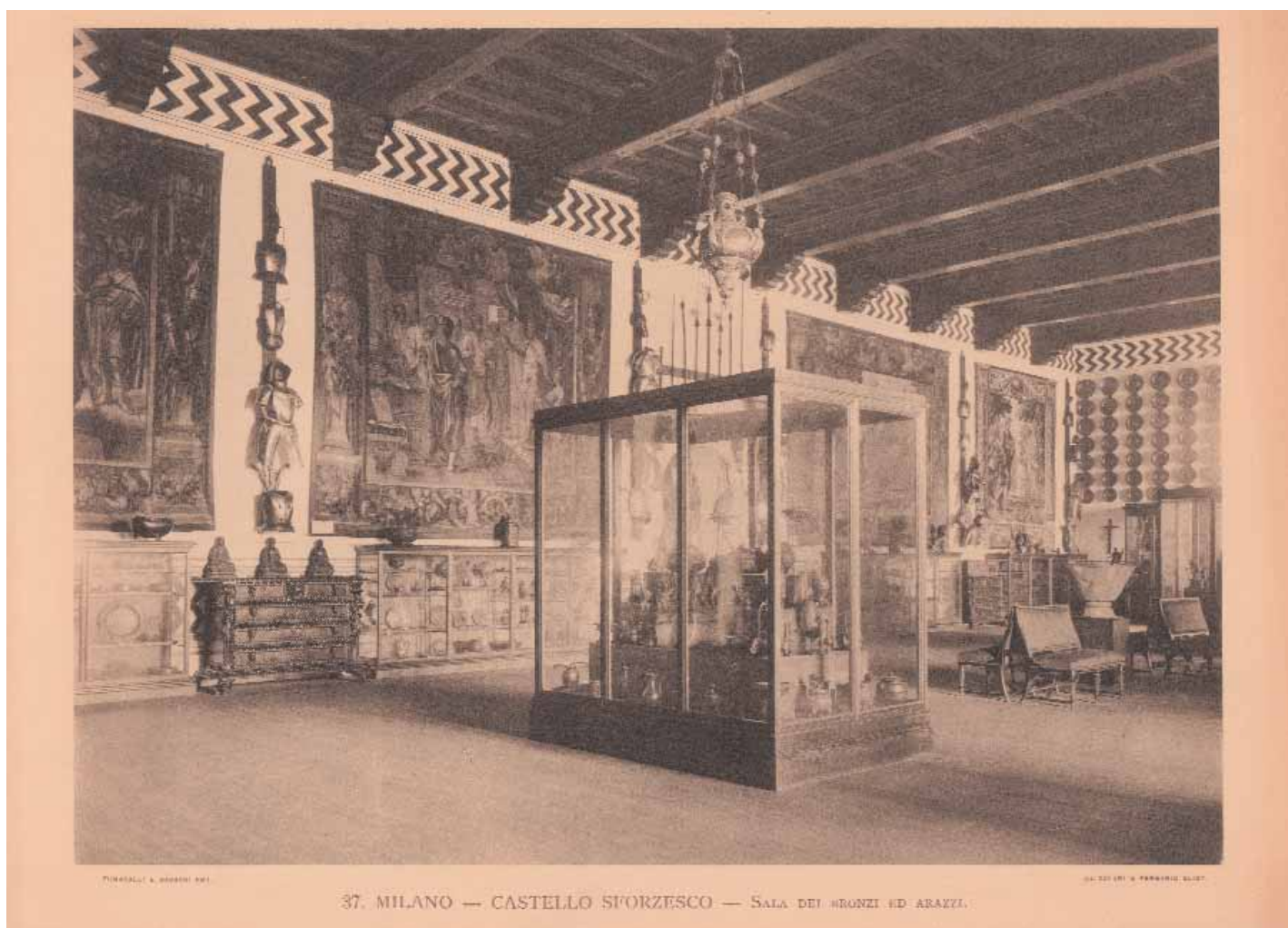
22

mo, e frammenti d'ancone del soavissimo Bergognone (*Angeli preganti, San Paolo, San Pietro, Sant'Agostino*), e del Luini (*Sant'Ambrogio e San Marino*). Dal Museo si ritorna nel piccolo chiostro e si continua il giro⁴⁹.

Dell'allestimento Beltrami della Gipsoteca a pianterreno restano a testimonianza, come si è detto, le fotografie sia di Achille Ferrario, sia Alinari, conservate nella Fototeca di Brera, e in parte edite nel catalogo del museo del 1992 da Barbara Fabjan, e proiettate al convegno del giugno 2005 da chi scrive. Da queste si può chiaramente percepire l'intento di lasciare libera al centro la galleria, percorribile quindi dal visitatore, collocando invece a parete i dossali-steccate lignei eseguiti dall'Alberizzi, rivestiti in alcuni punti di stoffa, su cui venivano ancorati i calchi di più grandi dimensioni (copie dei riquadri con bassorilievi dalla facciata), mentre su plinti rettangolari, dalla linea essenziale, venivano collocate una copia di scultura femminile e le copie dei due candelabri bronzei di Annibale Fontana (fig. 16). All'inizio del percorso museale, vicino all'ingresso, i dossali lignei erano collocati obliquamente, quasi a realizzare un certo movimento, senza però ingombrare l'invaso centrale della Galleria. Oltretutto rispetto all'allestimento attuale, realizzato da Giuseppe Napoleone, erano esposti molti più calchi, con la fo-

tografia corrispondente all'originale da cui erano tratti, posta accanto. Si poteva notare anche in questo allestimento di Luca Beltrami, come negli altri da lui realizzati agli inizi del secolo – quali la Sala della Cancelleria nel Castello Sforzesco (1901-1902; fig. 17), sede della Pinacoteca, la Pinacoteca Ambrosiana (1907), e in seguito la Pinacoteca Vaticana a Roma, inaugurata nel 1932 –, un'attenzione a lasciare liberi gli spazi al centro, così che il visitatore poteva percorrerli e ammirare a distanza i dipinti più grandi o in questo caso i calchi di più grande formato. Tale soluzione abbiamo visto più sopra essere stata anche attuata nell'allestimento del Trocadéro a Parigi, con i calchi sistemati a parete, su lunghi dossali-predelle (fig. 2).

Dalle foto degli inizi del Novecento della Gipsoteca certossina, si può davvero percepire un raffinato gusto per l'essenzialità espositiva, non una ridondanza con *horror vacui*, tipica di molti allestimenti degli inizi del secolo. Le basi lignee rettangolari, in legno scuro, su cui poggiavano calchi e sculture, si ritrovano anche nell'allestimento del Castello Sforzesco (fig. 18), in quello dell'Ambrosiana del 1907, nella Pinacoteca Vaticana⁵⁰. Inoltre i due sostegni-cavalletti sagomati per gli *Angeli* del Bergognone, tuttora fortunatamente conservati al piano superiore del museo, con le raffinate volute e stilemi mo-



37. MILANO — CASTELLO SFORZESCO — SALA DEI BRONZI ED ARAZZI.

23

dulari derivati dalla sintassi classica (figg. 19, 20), sono molto simili alle basi per i leggi della Sala della Cancelleria nel Castello Sforzesco e a quelli riscontrabili nelle foto d'epoca della Pinacoteca Ambrosiana. Di questi sostegni sono stati ritrovati di recente da Lorenzo De Stefani, nell'Archivio Antico della Certosa, i disegni originali di Luca Beltrami (fig. 21), molto raffinati e che denotano anch'essi la fedeltà consueta ai modelli tardo rinascimentali, e che si mostrano simili ad altri eseguiti dall'architetto in occasione dell'allestimento del Castello, radunati in un CDRom, curato nel 2002 da Amedeo Bellini, Arnalda Dallaj e Lorenzo De Stefani⁵¹.

Invece i piedistalli lignei e i dossali-steccate della Gipsoteca, rimossi nel 1994 dall'architetto Abrate, della Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio, perché in cattivo stato conservativo e ritenuti perduti, sono stati rinvenuti nel maggio 2005 da chi scrive nelle scuderie aperte della Certosa, in ovvio cattivo stato, ma recuperabili, tanto che si è effettuata una perizia di restauro, e il loro recupero, importante dal punto di vista museografico, è stato inserito nella programmazione ministeriale 2006⁵². Si ritiene infatti essenziale procedere intanto al loro restauro in vista di una ricollocazione, almeno in parte, nella Gipsoteca a pian terreno, ricostruendo



24

così l'allestimento originale di Beltrami, che a differenza degli altri grandi musei (Castello, Ambrosiana, Pinacoteca Vaticana) in cui esigenze di ampliamenti ed espositive hanno previsto soluzioni di altri architetti, sarebbe importante poter recuperare nella sua storicità e unitarietà di concezione. Di

23, 24. Milano, Castello Sforzesco, Sala dei Bronzi e degli Arazzi e Sala delle Terraglie, Avori, Smalti e Stoffe nell'allestimento del Beltrami. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni – Archivio Fotografico

25, 26. Roma, Pinacoteca Vaticana, Sala Melozzo da Forlì e Sala Raffaello nell'allestimento di Luca Beltrami del 1932, da "L'Illustrazione Vaticana", III, 1932



25



26

questa opinione sono molti studiosi che si sono occupati in vari periodi sia della Certosa, sia di Luca Beltrami⁵³.

Invece al primo piano del Palazzo ducale sono state conservate le vetrine in cui sono custoditi i paramenti sacri (fig. 22), appartenuti alla Certosa, quasi identiche anche nel formato a quelle realizzate per il Castello Sforzesco, per la collezione di Costumi e Tessuti del Museo Archeologico e Artistico del 1903 (figg. 23, 24); simili anche a quelle realizzate per la Pinacoteca Ambrosiana nel 1907 e quelle, più tarde, della Pinacoteca Vaticana, per le sale di Raffaello e degli arazzi raffaelleschi. Si è pure conservato l'ampio piedistallo ligneo su cui poggia ancora la pala di Bartolomeo Montagna, simile a quello progettato da Beltrami per la sala di Melozzo da Forlì e per quella di Raffaello nella Pinacoteca Vaticana⁵⁴ (figg. 25, 26).

Tornando in breve all'allestimento dei primi anni del XX secolo di Luca Beltrami dei vari spazi espositivi del Castello

Sforzesco, di cui come è noto l'architetto diresse tutti i lavori di restauro strutturali, il ripristino medievaleggiante delle sale corrispondeva senza dubbio al gusto tardo romantico del milanese, anche se la documentazione fotografica dell'allestimento della Pinacoteca nella vastissima sala della Cancelleria, ci presenta una "... sala austera, ... visibile in tutta la sua dimensione ... [con] mobili in stile, cavalletti scolpiti o torniti, che corrispondono al desiderio di non alterare l'impressione forte e decisiva dell'architettura"⁵⁵.

Il salone della Cancelleria era di conseguenza organizzato come un grande "Gabinetto di studio, con il centro libero, per osservare a distanza i dipinti di maggiori dimensioni e numerosi percorsi suppletivi per lo studio dei più piccoli. Le sedie erano dislocate per consentire il riposo, ma mai una comoda contemplazione. Tutto faceva pensare al museo come luogo di lavoro"⁵⁶.

27. Milano, Castello Sforzesco, Sala Ducale del consiglio segreto nell'allestimento di Luca Beltrami.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni – Archivio Fotografico



27

Anche la Sala Ducale del Consiglio segreto (fig. 27) con la collezione dei gessi mostrava libero tutto l'ampio spazio centrale, con la disposizione a parete di statue e busti in gesso collocati su basi e plinti di forma rettangolare, realizzati anche qui in scuro legno di noce (come nel museo certosino); mentre la sala della Balla, che ospitava la Galleria d'arte mo-

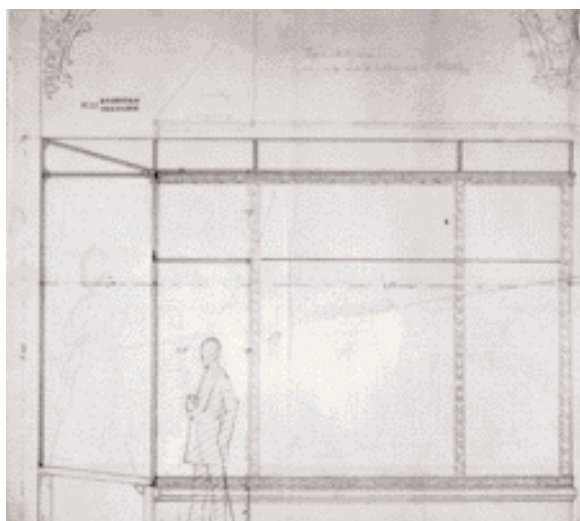
derna dal 1902, era organizzata con pannelli sempre lignei, in parte addossati alla parete con altri che segmentavano lo spazio, tipo quinte o sipari, su cui erano appesi i quadri, con una soluzione simile a quella adottata da Beltrami nella Gipsoteca nella galleria terrena di Palazzo ducale in Certosa. I disegni di Beltrami per gli allestimenti delle varie sale del

28. Luca Beltrami, *Sala di Ludovico il Moro, prospetto e sezione di una vetrina*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco

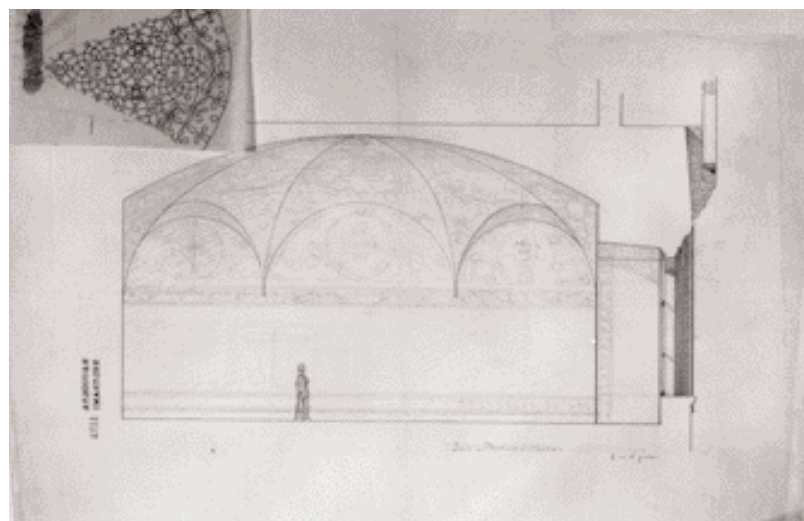
29. Luca Beltrami, *Sala di Ludovico il Moro, sezione trasversale*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco

30. Luca Beltrami, *Sala delle Asse, panche*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco

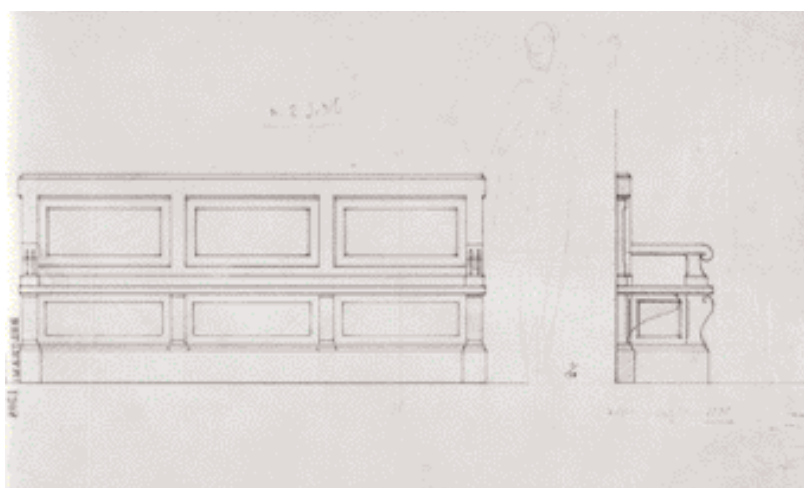
31. Luca Beltrami, *Sala dei Ducali, prospetto e sezione dei dossali e delle panche*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco



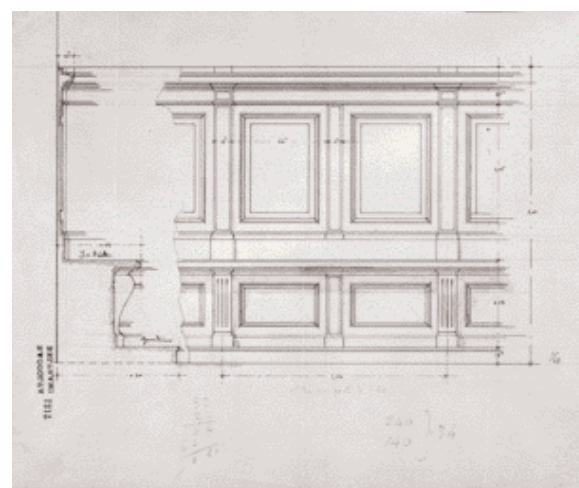
28



29



30

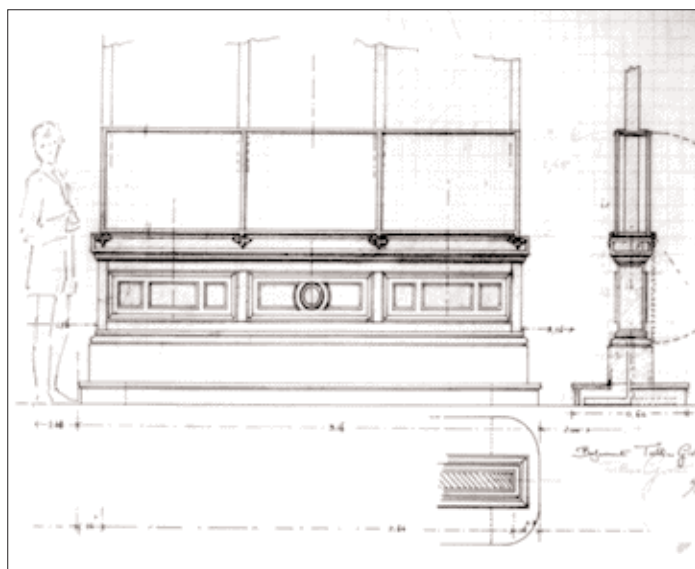


31

Castello sono molto interessanti proprio nella loro attenzione ai dettagli progettuali, come la modularità neorinascimentale dei dossali a parete e delle panche, dei sostegni-cavalletti alle opere, delle cornici e così via, e spesso è riprodotta la figura umana, a rendere l'importanza del visitatore e l'altezza dell'occhio dell'osservatore rispetto alla collocazione delle opere (figg. 28-31). In particolare si segnalano i

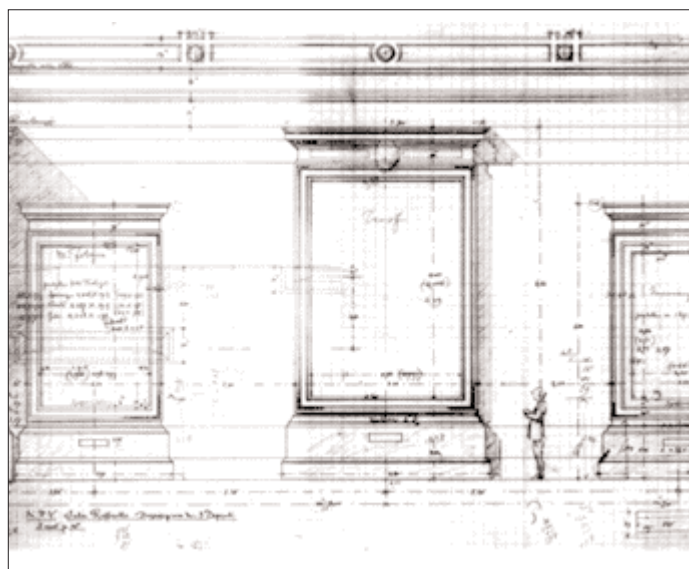
disegni per i dossali a parete della Sala delle Asse, i disegni per una panca della Sala Ducale, ancora un altro disegno che fissa con precisione la collocazione dei dipinti nelle sale della Pinacoteca. I disegni progettuali per la sistemazione delle sale del Castello confermano l'intento costante di Beltrami a voler fare del museo un luogo dove l'equilibrio tra ambiente, opere esposte e osservatore operasse per attirare ed

32. Luca Beltrami, *Pianta, prospetto e sezioni quotate del basamento del Trittico Stefaneschi nella Pinacoteca Vaticana*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco



32

33. Luca Beltrami, *Prospetto dei dipinti nella Sala di Raffaello della Pinacoteca Vaticana*, disegno. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni – Castello Sforzesco



33

educare il visitatore piuttosto che farne un ospite spaesato, a quanto lui stesso scrive in varie occasioni; intento che è stato giustamente evidenziato da Arnalda Dallaj e Maria Teresa Fiorio⁵⁷. Come hanno notato le due studiose, Beltrami era consapevole che il compito didattico del museo poteva avere successo solo ampliando l'affluenza dei visitatori meno acculturati e per questo consigliava di accompagnare gli oggetti con indicazioni chiare circa il soggetto delle opere esposte, la loro provenienza, il “criterio del loro ordinamento”. Tali accorgimenti non potevano venir meno anche se il museo metteva a disposizione un catalogo, la cui consultazione era dedicata per lo più agli studiosi: “ma per il pubblico, o meglio per il popolo, di cui vorremmo nei giorni festivi vedere affollato il museo per osservare, ammirare ed educare così il sentimento del bello, non è certo il catalogo che può essere di aiuto efficace”.

Tali osservazioni sulla importanza e capacità o meno di “comunicazione” dei musei nei confronti del pubblico erano già argomentate da Beltrami sin dal 1896, in un suo articolo dal titolo indicativo, *I nostri musei ed il pubblico*, intuendo con lucidità l'importanza di una buona divulgazione e la diversifi-

cazione delle informazioni a seconda della composizione del pubblico, preoccupazione e obiettivi quanto mai attuali nella gestione dei musei⁵⁸.

Stessa attenzione al pubblico Beltrami mostra nel suo allestimento del Museo della Certosa, specie nella Gipsoteca della galleria a pian terreno di Palazzo ducale, esponendo accanto ai calchi le fotografie corrispondenti, e realizzando il depliant edito nel 1912, con quasi tutte le opere elencate descritte e le più importanti riprodotte, affiancando questa sorta di pieghevole alle più complete ed erudite guide della Certosa. Inoltre nelle varie cappelle della basilica venivano ancora esposte le didascalie delle opere tradotte in francese, seguendo le orme di Lanzirotti e Magenta.

Simili ai disegni progettuali per le sale del Castello Sforzesco, sono i raffinati disegni per alcune sale della Pinacoteca Vaticana, realizzata come si è detto da Beltrami nel 1932, alcuni conservati nel Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, altri nell'Archivio Storico della Città del Vaticano, pubblicati da Perla Innocenti nel lucido saggio sugli allestimenti vaticani. Tra questi ultimi ricordiamo in particolare lo studio prospettico per l'allestimento della sala dei bizantini e dei primitivi

34, 35. Roma, Pinacoteca Vaticana, Sala degli Arazzi raffaelleschi e Sala dei Bizantini e dei Primitivi italiani nell'allestimento di Luca Beltrami del 1932, da "L'Illustrazione Vaticana", III, 1932



34



35

vi, lo studio della pianta e dell'allestimento della sala di Giotto e dei grotteschi, con attenzione sempre al punto di vista del visitatore, la pianta e il prospetto del basamento ligneo del trittico Stefaneschi, a china, matita nera e gialla su carta (quest'ultimo conservato al Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, fig. 32), che ci ricorda l'alto basamento in legno scuro della pala del Montagna in Certosa; ancora il prospetto dei dipinti nella sala di Raffaello e il dettaglio di un basamento della cornice di uno dei dipinti della sala di Raffaello (fig. 33), che denota anche qui l'uso di una sintassi neorinascimentale e che ci conferma ancora la somiglianza tipologica con l'ampio basamento per la pala del Montagna, ma anche con dettagli dei dossali lignei di sostegno ai calchi a pianterreno nel nostro museo⁵⁹.

Tali raffinati disegni progettuali hanno trovato realizzazione concreta nell'allestimento delle sale della Pinacoteca Vaticana, tra cui alcune ancora conservate, come la sala di Raffaello e degli arazzi raffaelleschi e di Melozzo da Forlì (fig. 34). Nella sala di Giotto e dei giotteschi con il polittico Stefaneschi ricomposto

su di un piedestallo ligneo disegnato da Luca Beltrami, "il trittico dominava sugli altri dipinti allestiti per soggetti su tramezzi lignei articolati, anch'essi progettati da Luca Beltrami, con pannelli rivestiti di stoffa, che si snodavano lungo le pareti. La scelta dei tramezzi era stata dettata da motivazioni di carattere funzionale: essi avrebbero permesso sia di evitare i riflessi di luce sui dipinti che di aumentare lo spazio espositivo"⁶⁰. Tale allestimento fu poi modificato nel 1972-1973, dall'allora direttore Fabrizio Mancinelli, nell'ambito di un progetto generale di ristrutturazione e razionalizzazione degli ambienti della Pinacoteca Vaticana.

Anche le Sale dei Bizantini e dei Primitivi italiani presentavano allestimenti più "singolari", a quanto ha ancora osservato Perla Innocenti. Nella Sala dei Bizantini venivano esposte circa 119 opere di piccole dimensioni, per cui Biagio Biagetti propose una lunga teca ligneo disegnata da Beltrami. Disposta all'altezza della visuale dell'osservatore su tutte e quattro le pareti della sala, essa conteneva dipinti di piccole dimensioni, riuniti per soggetti in gruppi omogenei: "il risultato era quello di una lunga pre-

della foderata in seta verde e chiusa da cristalli con fori di areazione, sulla quale poggiavano opere di dimensioni maggiori, a guisa di un enorme polittico” (fig. 35). Si può quindi osservare come questa soluzione della lunga predella lignea o dossale-teca, sia stata adottata in varie occasioni da Luca Beltrami, sia nella Gipsoteca cartusiana, sia nel Castello Sforzesco (1900-1902) e nella Pinacoteca Ambrosiana, dal primo intervento del 1907 sino all’ultima realizzazione eseguita nel 1932.

Invece le tre pale, la *Madonna di Foligno*, la *Trasfigurazione* e l’*Incoronazione della Vergine* di Raffaello, furono inserite in austere e grandi cornici lignee di noce, su basamento marmoreo, disegnate come si è visto da Beltrami stesso. L’allestimento degli arazzi, sempre su disegno di Raffaello, disposti sulle pareti minori della sala, era stato invece a lungo dibattuto; infine gli arazzi vennero inseriti all’interno di enormi teche in ferro con vetri di cristallo, disegnate però da Biagio Biagetti e non dal milanese, al quale spettava la realizzazione delle vetrine per arazzi nella sala del cartone di Raffaello della milanese Pinacoteca Ambrosiana, nonché le vetrine con intelaiatura lignea che custodiscono ancora i paramenti sacri, visibili tuttora nel nostro museo certosino.

Queste ultime considerazioni e raffronti tra disegni progettuali autografi di Beltrami e gli allestimenti delle sale espositive sia del Castello Sforzesco che della Pinacoteca Ambrosiana e della Pinacoteca Vaticana, mostrano come la realizzazione della Gipsoteca cartusiana nella galleria terrena di Palazzo ducale e del museo al primo piano si inseriscano appieno nel percorso culturale e ideativo di Beltrami, e che anche l’evidente intento didattico, di studio e di testimonianza conservativa del “cantiere” Certosa (facciata e chiostri), ispirato come si è visto ai modelli parigini, di Viollet-le-Duc e Davidoud, del Musée de Sculpture Comparée del Trocadéro, confermi appieno la modernità e la cultura europea dell’architetto milanese, e non sia pertanto affatto marginale rispetto alle ricordate realtà museali lombarde e romane.

A proposito dell’attività di calcatura dalla facciata della Certosa e dei chiostri, a quanto si evince dal *Libro Movimenti materiali Certosa*, essa continuò sino al 1948 circa; dai docu-

menti è anche evidente che i calchi venivano anche spolverati e restaurati da Alberizzi⁶¹.

È interessante ricordare che l’insegnamento del disegno di decorazione tratto dal gesso, veniva praticato ancora nelle Facoltà di Architettura, tra cui quella di Milano al Politecnico, sino agli sessanta, e formalmente sopravvisse sino alle riforme dei programmi didattici degli anni settanta.

Altra considerazione derivata dalla consultazione di tutte queste affascinanti testimonianze documentarie è quella che dalla costituzione dell’Ufficio Regionale nel 1891 e con il coinvolgimento di Beltrami e dei suoi collaboratori Gaetano Moretti e Augusto Brusconi (che a loro volta si succedettero nella direzione dell’Ufficio stesso) si fosse determinata una inedita e fortunata confluenza di diverse condizioni favorevoli alla gestione complessiva del monumento.

Infatti, come si è già evidenziato in questo saggio, la costituzione dell’Ufficio Regionale non ha solamente rappresentato un momento di coordinamento e razionalizzazione amministrativa (superando le precedenti contrapposizioni fra la Commissione dei Monumenti e Scavi pavese, rappresentata da Magenta, ed il conservatore della Certosa Lanzirotti) ma ha consentito di programmare ed eseguire i cospicui interventi di restauro (sintetizzati dalla citata relazione di Brusconi del 1923) che avevano interessato per circa trent’anni l’intero complesso monumentale, reperendo le relative risorse, per la quasi totalità derivanti dai cespiti patrimoniali della Certosa stessa. Inoltre, circostanza forse ancor più rilevante, si è data concreta attuazione a una modalità di “manutenzione programmata” *ante litteram*, con personale operativo a ciò dedicato, specializzato in relazione alla complessità e preziosità dei manufatti del patrimonio certosino.

Infatti dalla cospicua e precisa documentazione di archivio emerge una puntuale e costante attenzione alla manutenzione delle vetrate, dei dipinti su tavola conservati nelle cappelle e nel museo, delle balaustre marmoree, degli stalli lignei del coro, delle decorazioni in cotto dei chiostri; attività preventiva al restauro ancor oggi auspicabile nell’intento di un’efficace gestione del patrimonio storico e monumentale, non solo della Certosa e del suo Museo.

Sono in modo particolare grata a Lorenzo de Stefani che ha collaborato alla fase iniziale di questo studio e che ha ritrovato i disegni di Luca Beltrami per le basi di Ambrogio Bergognone. Ringrazio inoltre per le indicazioni e i confronti Dario Trento, Amedeo Bellini, Chiara Nenci, Maria Teresa Fiorio, Carla Di Francesco, Emanuela Daffra, Fabio della Schiava, Nicoletta Serio, Ivana Novani, Alessio Monciatti, Alessandro Oldani, Paola Strada, Beatrice Bentivoglio-Ravasio, Perla Innocenti e Arnalda Dallaj.

¹ Sia l'*Inventario* redatto da Girolamo Dell'Acqua notaro il 19 giugno 1845, che il *Verbale di Consegna* sono conservati nell'Archivio Antico della Certosa di Pavia (d' ora in poi AACPv), attualmente in deposito temporaneo a Milano presso la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia. Per gli inventari si veda G. Giacomelli Vedovello, *I dipinti*, in *Il Museo della Certosa di Pavia*, a cura di B. Fabjan e P.C. Marani, Firenze 1992, pp. 147-158.

² Circa questa prima fase di realizzazione di calchi da apparati decorativi architettonici della Certosa e dei chiostri sin dagli anni cinquanta da parte di Pietro Pierotti, si veda il saggio di Dario Trento, *Copie e calchi in Certosa per la storia dell'arte lombarda* in questo stesso volume, dove sono pubblicate anche le riproduzioni di questi stessi calchi inserite nell'*Album Pierotti*, conservato presso l'Albertina di Vienna. Si veda anche G. Giacomelli Vedovello, *I gessi*, in *Il Museo della Certosa...* cit., pp. 127-145.

³ T. V. Paravicini al Ministero della Pubblica Istruzione, 11/7/1883, Roma, Archivio Centrale dello Stato (da ora in poi ACS), Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518, citato da B. Fabjan, *Il Museo della Certosa di Pavia*, in *Il Museo della Certosa...* cit., pp. 11-19, in particolare p. 11.

⁴ Per la figura e l'attività dell'architet-

to Tito Vespasiano Paravicini, cfr. A. Bellini, *Tito Vespasiano Paravicini*, Milano 2000. Come è noto il documento approvato al terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani, svoltosi a Roma nel 1883, su proposta appunto di Camillo Boito, considerato come la prima "Carta italiana del restauro", prevedeva tra le altre prescrizioni, la collocazione in locali pertinenti ad ogni complesso monumentale restaurato, di frammenti e materiali provenienti dal monumento stesso. Tale prescrizione si inquadra nel più ampio principio della salvaguardia delle stratificazioni, la cui rilevanza però era sottoposta a un giudizio selettivo di natura storico-critica.

⁵ ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518; cfr. B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 11.

⁶ Il Regio Conservatore A. Lanzirotti all'Onorevole Ministero dell'Istruzione Pubblica, da Pavia. *Elenco degli oggetti d'arte e frammenti archeologici per la costituzione d'un museo*, 20/6/1888, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518. Il documento è riportato in G. Giacomelli Vedovello, *I dipinti*, in *Il Museo...* cit., pp. 147-158: p. 157, nota 25.

⁷ Il Regio Conservatore A. Lanzirotti all'Illustrissimo Sig. Conte Professor Magenta Ispettore dei monumenti e scavi della provincia di Pavia, da Pavia, *Elenco dei restauri eseguiti dal 1 sett. 1886 fino ad oggi, relazione*, 5/9/1887, AACPv.

⁸ *Ibidem*.

⁹ ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518 cit. Nell'intestazione dei cartellinididascalie, in alto nel grande formato, è il logo-stemma del Regno d'Italia, e la dicitura "Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti".

¹⁰ A. Lanzirotti, *Guide pour visiter la*

Chartreuse de Pavie monument national, Pavie 1888, p. 45.

¹¹ Nota del Prefetto di Pavia (le Commissioni conservatrici provinciali erano presiedute di diritto dal Prefetto), 10/3/1890, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518, con la quale trasmetteva al Ministro della Pubblica Istruzione una lettera di Carlo Magenta avente per oggetto i cartellini illustrativi predisposti da Lanzirotti, evidenziandone gli errori. Magenta lamentava, per quanto riguarda le opere d'arte contenute nella Certosa e descritte nei citati cartellini, molteplici e gravi errori di attribuzione e di datazione.

¹² Lettera di A. Venturi, 19/7/1888, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518, citata anche da B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 17 nota 15. Nella stessa collocazione esiste a tutt'oggi (novembre 2005) una cartellina con la scritta a matita *Adolfo Venturi* sul frontespizio, purtroppo vuota. Ci riserviamo una verifica presso il fondo Venturi conservato presso la Scuola Normale di Pisa.

¹³ Il Regio Conservatore Rigoni al Ministro della Pubblica Istruzione da Pavia, oggetto "Sculture di Magazzino" con allegato elenco di 67 pezzi, 18/9/1890, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518.

¹⁴ Il Commissario Regio V. Poggi al Ministro dell'Istruzione Pubblica, da Pavia, oggetto "Progetto di costituzione di un museo speciale alla Certosa", 30/6/1890, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518.

¹⁵ Il R. Conservatore A. Lanzirotti al Ministero dell'Istruzione Pubblica, da Pavia, oggetto "Creazione d'un Museo", 12/5/1888, ACS, Ministero Pubblica

Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518. Per la realizzazione della "vetrinetta" esiste una fattura della ditta Lomazzi datata 24 febbraio 1892 e conservata nel medesimo archivio.

¹⁶ Corpo Reale del Genio Civile - Ufficio di Pavia. Relazione allegata alla "Perizia dei lavori occorrenti per il rioridino di alcuni ambienti del Palazzo Ducale nella Certosa di Pavia, e per raccogliere le sculture sparse nelle diverse parti del monumento. 11/2/1891" a firma dell'ingegnere capo Luigi Giaccone e dell'ingegner Buscaglia, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I versamento (1860-1890), busta 518. Copia conforme della stessa si trova anche in AACPv.

"...Hannovi nella Certosa di Pavia numerose sculture di pregio non comune, alcune delle quali, infisse nei muri a scopo decorativo ma collocate senza alcun concetto artistico, non servono, dove ora si trovano, che a diminuire l'effetto armonico di alcuni motivi architettonici, altre si trovano nei vari magazzini della Certosa confuse fra oggetti di nessuno o di assai minor pregio. Nella certezza che tali sculture insieme radunate e razionalmente disposte possono costituire una raccolta assai interessante, il R° Conservatore del monumento otteneva dal Ministro della pubblica istruzione la facoltà di costituire tale collezione e di disporla in alcune sale del Palazzo Ducale, facendo precedere il restauro di queste. Così si conseguirà anche il risultato di salvare queste sale dal rovinoso stato a cui sono ora ridotte, risultato tanto più importante in quantochè esse possono anche per sé sole formare pel visitatore intelligente oggetto di meditata considerazione. In seguito a richiesta del R° Conservatore si è intanto compilata la presente perizia delle spese necessarie sia pel restauro di quattro sale del palazzo Ducale, bastando tale numero alle esigenze a cui vuolsi at-

tualmente provvedere sia pel trasporto e collocamento degli oggetti. A vero dire due di quelle quattro sale del palazzo Ducale già vennero restaurate due anni fa e perciò non richiedono ora che le chiusure di alcuni vani, una generale e diligente tinteggiatura di colore appropriato, la pulitura dei serramenti. Nelle altre due invece, che sono attigue alle precedenti e che ultimamente erano dai certosini state ridotte ad uso di cappella e sacristia, occorre 1°= l'otturamento di alcune finestre e porte aperte recentemente per tale uso, e la riapertura delle finestre primitiva verso il piazzale – 2°= la demolizione dell'altare in legno recentemente costruito per la formazione della cappella, e otturamento dello sfondo in cui è collocato – 3°= la costruzione di nuovi serramenti a vetri per queste finestre – 4°= il restauro dei serramenti di oscuro delle finestre stesse nonché di quelli delle porte interne. Questi serramenti sono ora depositati in magazzino, e si trovano in pessimo stato. Il restauro loro dovrà consistere in una generale pulitura, e nel liberarli dal tarlo mediante abbondanti lavature di petrolio, ed infine nel ripristino della impiallaccature di radica e di oliva negli sfondi delle specchiature che ne formano la decorazione. Il costo di questi lavori relativi ai serramenti che sono i più importanti tanto dal lato artistico quanto dal lato della spesa venne stabilito in base al costo dei lavori consimili eseguiti due anni fa pei serramenti delle due prime sale. Infine della perizia si è esposta una somma di £. 365 pel complesso di tutti i lavori di distacco e trasporto delle sculture e loro collocamento nella nuova destinazione. Tali sculture sono in numero di 75 circa, e tenendo conto della cura in cui devono essere maneggiati tali oggetti la somma anzidetta non parrà certamente superflua. L'insieme di tutti i lavori contemplati nella perizia ammontano così a £. 1800,= di cui

per la 1a sala	£	40,00
2	£	45,00
3	£	450,00
4	£	900,00
da riportare	£	1435,00
pel trasporto degli oggetti	£	365,00

tornano £ 1800,00
Nel chiudere la presente relazione il sottoscritto sente il dovere di richiamare l'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione sulla necessità del riordino di quelle sale del palazzo Ducale, anche indipendentemente dallo scopo cui ora si intende destinarle essendo specialmente da lamentare che i ricchi serramenti interni di buon stile barocco siano ora ridotti da una lunga trascuranza in uno stato veramente deplorevole, e dovendosi evitare che il loro ulteriore deterioramento renda poi quasi impossibile il restaurarli".

¹⁷ L. Beltrami a S. E. Pasquale Villari Ministro della P. I. da Milano, oggetto "Raccolta di gessi della Certosa di Pavia offerta dal Sig. E. Pierotti", 16/11/1891, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, busta 269.

¹⁸ L. Beltrami alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, da Milano, oggetto "Richiesta per rilevare la forma di alcuni ornamenti nella facciata della Certosa di Pavia" con allegata "Lettera del Sig. Pierotti in data 16 maggio", 19/5/1890, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, busta 269.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Il Ministro della Pubblica Istruzione Villari al Prefetto di Pavia da Roma, oggetto "Istanza Pierotti per rilievo d'ornamenti della Certosa di Pavia", 20/12/1890, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, busta 269.

²¹ E. Pierotti al Ministro della Pubblica Istruzione dalla Certosa di Pavia, 14/11/1891, ACS, Ministero Pubblica

Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, busta 269.

²² Cfr. nota 17.

²³ C. Rigoni al Ministero della Pubblica Istruzione, da Pavia, 24/2/1892, ACS, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, busta 269, fasc. 2908, citato da G. Giacomelli Vedovello, *I gessi*, in *Il Museo della Certosa...* cit., p. 130 nota 10. Gli elenchi di gessi allegati erano molto dettagliati.

²⁴ L. Beltrami, *Memorie milanesi a Parigi*, Milano 1912, pp. 1-11; M. Michele Armato, *Luca Beltrami 1854-1933: l'uomo sulla scorta di documenti inediti*, Firenze 1952, pp. 1-63; *L'ultimo scritto di Luca Beltrami nel primo anniversario della morte (VIII Agosto 1933)*, Milano 1934, pp. 16-17; 22-23; A. Bellini, *Luca Beltrami architetto restauratore*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Baldrighi, Milano 1997, pp. 92-141; R. Bossaglia, *La cultura artistica di Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto...* cit., pp. 42-54; L. Baldrighi, *Biografia*, in *Luca Beltrami architetto...* cit., pp. 210-211; A. Bellini, *Un ritratto: Luca Beltrami*, in *Milano 1848-1898: ascesa e trasformazione della capitale morale*, a cura di R. Pavoni, C. Mozzarelli, 2 voll., Venezia 2000, vol. 1, pp. 267-282.

²⁵ E. Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture Comparée appartenant aux diverses époques*, Paris s.d.; C. Enlart, *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro*, Paris 1911, pp. 1-6; C. Enlart, J. Roussel, *Catalogue général illustré du Musée de Sculpture Comparée au Palais du Trocadéro*, Paris 1910, pp. I-IX; C. Enlart, J. Roussel, *Catalogue général du Musée de Sculpture Comparée au palais du Trocadéro*, Paris 1925, pp. 1-8.

²⁶ C. Enlart, *Le Musée de Sculpture...* cit., pp. 6-7; *Catalogue du Musée de Sculpture Comparée*, Paris, Musée du Louvre, Bibliothèque de la Conservation, 1883.

²⁷ C. Enlart, *Le Musée de Sculpture...* cit., pp. 4-9; si veda anche l'utile saggio di Q. Ladonne, *Les sculptures comparées du Palais du Trocadéro (1879)*, in *La Jeunesse des Musées. Les Musées de France au XIX siècle*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay 7 febbraio – 8 maggio 1994), Paris, Réunion des Musées, 1994, pp. 100-108.

²⁸ P.Y. Le Pogam, *Il Medioevo al Museo. Dal Musée des Monuments français ai Cloisters*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, 4 voll., Torino 2002-2004, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 759-784, in particolare pp. 768-771.

²⁹ Si veda ancora Q. Ladonne, *Les sculptures comparées...* cit., pp. 101-104; nonché le varie edizioni a cura di Camille Enlart (dal 1910 al 1925) del catalogo del Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro.

³⁰ C. Enlart, *Le Musée de Sculpture...* cit., p. 135, fig. 91; per le fotografie di Achille Ferrario dell'allestimento del Museo della Certosa cfr. B. Fabjan, *La fotografia*, in *Il Museo della Certosa...* cit., pp. 21-24; si veda anche B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 13.

³¹ C. Enlart, *Le Musée de Sculpture...* cit., p. 144, fig. 98.

³² B. Fabjan, *La fotografia*, in *Il Museo della Certosa...* cit., p. 13.

³³ L. Beltrami, *L'Edificio*, in *Il valore della nuova Pinacoteca*, in "L'Illustrazione Vaticana", III, 1932, pp. 1036-1050; B. Biagetti, *L'ordinamento delle nuove Sale*, in *Ibidem*, pp. 1051-1067; G. della Torre, *La Nuova Pinacoteca Vaticana e il Monumentale accesso ai Musei*, in "Vita e pensiero", XVIII, 1932, pp. 629-634; cfr. anche l'ampio e argomentato saggio di P. Innocenti, *La Pinacoteca Vaticana nella Storia della Museografia. Dalle origini all'allestimento di Luca Beltrami*, in "Accademia Clementina", Bologna, n. 40, nuova serie, 2000 (ma 2001), pp. 95-200 (con fotografie degli ambienti).

Per gli allestimenti di Beltrami nell'edilizia privata si veda tra gli altri O.

Selvafoita, *Il ricordo e l'intuito: la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto...* cit., pp. 152-173.

³⁴ Per il Musée des monuments français in cui “confluirono” *les moulages* del Trocadéro, si veda: D. Jalabert, *Musée des Monuments Français, Palais de Chaillot, Paris. Guide du visiteur. La Sculpture*, Paris 1946, pp. 3-18 (con tavole illustrative); cfr. anche Q. Ladonne, *Les sculptures comparées...* cit., pp. 106-108.

³⁵ Si vedano a questo proposito gli elenchi di calchi facenti parte del museo in *Archivio Regia Soprintendenza ai Monumenti di Lombardia*, posizione Iv – 40 (A.V 12), ora conservati presso l'Archivio Storico della Soprintendenza per beni architettonici e per il paesaggio per le province di Milano Bergamo Como Pavia Sondrio Lecco Lodi Varese (d'ora in poi SbpMi, Archivio Storico), cart. Gessi e Calchi (s.d.); nonché *l'Elenco degli oggetti d'arte esistenti e che attualmente fanno parte del Museo nelle Stanze superiori al Palazzo Ducale alla monumentale Certosa di Pavia*, in AACPV, con la numerazione delle sale. Sempre presso SbpMi, Archivio Storico è conservato un dettagliato *Elenco dattiloscritto di tutte le riproduzioni in gesso esistenti presso la Monumentale Certosa di Pavia*, che ci consente a tutt'oggi di effettuare una verifica puntuale di quello che è esposto al museo e di quello che ancora resta da restaurare ed esporre.

³⁶ G. Carotti, *Mensoletta di marmo nel Museo della Certosa di Pavia*, in “Arte italiana decorativa ed industriale”, II, aprile 1893, n. 10, p. 83.

³⁷ L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano 1895, pp. 145-147.

³⁸ La “cassetta di cristallo” contenente gli oggetti rinvenuti all'interno dell'urna di Gian Galeazzo nel 1889, è stata purtroppo tolta nell'allestimento recente, contrariamente al parere di chi scrive e della Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico, e conservata comunque in

una sala-deposito del museo.

³⁹ Lettera di Luca Beltrami a Gaetano Moretti (Direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia), s.l., 3/8/1896, AACPV, cart. n. 1119, posizione 2.

“Nella circostanza del V° centenario della fondazione della Certosa di Pavia, mi pregio offrire i seguenti disegni, documenti ed oggetti riguardanti questo insigne monumento:

atlante dei disegni di tutte le possessioni donate da Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia, rilevate dall'arch. Martino Bassi nella 2a metà del secolo XVI (legato in pergamena di cent. 50 per cent. 35)

descrizione delle succitate possessioni, colla indicazione dei relativi diritti d'acqua (legato in pergamena di cent. 35 per cent. 20)

raccolta di disegni relativi ai primi progetti per la costruzione del Palazzo Ducale, di fianco alla chiesa della Certosa, e studi per il coronamento della fronte della chiesa (in sei cornici) bassorilievo in terracotta, rappresentante M.V. col bambino cui una santa monaca presenta un certosino: altezza cent. 54, largh. cent. 41.

Al tempo stesso trasmetto due esemplari di una medaglia commemorativa della Certosa di Pavia (la metà del corrente secolo) che il sig. Cav. F. Johnson volle gentilmente riprodurre, dietro mio desiderio, e destinare alle raccolte della Certosa.

Con particolare stima. Luca Beltrami”.

⁴⁰ B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 19 nota 45; B. Fabjan, *La fotografia* cit., p. 24 nota 23 e comunicazione orale della stessa Fabjan del giugno 2005. Sempre in SbpMi, Archivio Storico, è conservato un abbozzo del *dépliant* del Museo (con i *clichés* delle foto degli ambienti e di alcune opere del museo, come la pala del Montagna, i Luini, varie sculture, tra cui opere di Bambaja, il prospetto di Palazzo ducale, varie mensole, ecc.) allegato a una lettera della tipografia milanese “la Zincografia”, datata Milano 25 ottobre 1912,

indirizzata alla Soprintendenza ai Monumenti, con il preventivo per la stampa del pieghevole, di lire 120, e un timbro della cosiddetta “presa visione” dell'allora soprintendente Augusto Brusconi.

Circa le guide e i piccoli cataloghi dei musei francesi nella seconda metà del XIX secolo, cfr. G. Georgel, *Petite Histoire des livrets des Musées*, in *La Jeunesse des Musées...* cit., pp. 207-214.

⁴¹ L. Beltrami, *La Certosa di Pavia. Cenni storici e descrittivi*, Milano 1894. Un'altra edizione sempre a cura di Beltrami, senza data, è conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, e contiene pure una sintetica descrizione del Museo. Al 1899 è datata un'edizione francese, L. Beltrami, *La Chartreuse de Pavie*, Milano Hoepli, 1899, seguita da un'altra edizione del 1907, L. Beltrami, *La Certosa di Pavia. Storia e descrizione*, Milano 1907.

⁴² Nella guida del 1924 sono riportate interessanti considerazioni di Beltrami medesimo sull'Ufficio Regionale, cfr. L. Beltrami, *La Certosa di Pavia. Storia 1396-1924 e descrizione*, terza edizione, Milano 1924, p. 133. Proprio questa guida del 1924 venne donata dal Beltrami stesso all'allora Soprintendenza per i Monumenti della Lombardia, che tuttora la conserva.

Dalla metà del secolo si susseguono varie guide della Certosa, di differenti e illustri autori, sino agli anni sessanta del XX secolo, ad indicare l'attenzione anche “turistica” di cui era divenuta oggetto l'insigne basilica. Tra le più note, oltre a quella tradotta in francese di Lanzirrotti, quelle di C. dell'Acqua, *Il Palazzo ducale in Pavia e Francesco Petrarca*, Pavia 1874; G. Moretti, *La Certosa di Pavia*, Milano s.d.; C. Magenta, *La Certosa di Pavia: figurata con 92 illustrazioni in eliotipia*, Pavia 1897; G. Oertel, *Visita alla Certosa presso Pavia, ed al palazzo Ducale Visconti*, Pavia 1905; G. Natali, *Pavia e la sua Certosa: guida artistica*, Pavia 1911; O. Lissoni, *La Certosa di Pavia*,

Milano 1930; M. Salmi, *La Certosa di Pavia*, Milano 1947; A. Morassi, *La Certosa di Pavia*, Roma 1950, per citarne solo alcune.

⁴³ Brusconi succedette a Moretti nel 1909 nella direzione dell'Ufficio regionale.

Augusto Brusconi, *Rapporto-relazione Lavori: Certosa di Pavia – Lavori fatti dal 1896 al 1923 sotto la direzione del sottoscritto*; quattro pagine manoscritte, siglate “A.B., Natale 1923”, AACPV, posizione 4/16; citato in parte anche da B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 19 nota 41. “Stabilito il programma di lavoro venne subito posto mano al completamento dell'isolamento della parte monumentale già iniziato in precedenza... Nel 1897 venne iniziato il restauro graduale e sistematico della cupola della chiesa incominciando dal cupolino superiore che strapiombava...”

Nel 1897 venne pure iniziato il rifacimento dei tetti del chiostro grande e delle celle...

Dal 1899 al 1904 vennero restaurati i tetti e la fronte degli edifici sul lato del chiostro grande...

I lavori di rifacimento o di semplice riforma o restauro ai tetti ad intervalli sono sempre continuati...

Nel 1900-1902 venne sistemato l'ingresso al monumento e fatte le cancellate laterali. Nel 1906 viene restaurato il Trittico d'avorio e il pavimento della sagrestia vecchia...

Dal 1904 al 1908 vennero restaurati i saloni del Palazzo ducale e la galleria del pianterreno che si trovavano nel massimo disordine. Dal 1906 al 1913 si è lavorato per allestire la Gipsoteca nella galleria terrena e il Museo al 1° piano. Nella Gipsoteca, a scopo di studi, al fianco dei gessi si trovano le fotografie corrispondenti. Vennero quindi raccolti vecchi calchi e nuovi e la raccolta è in continuo incremento per nuovi calchi delle parti scultoree più ammalorate che si vanno facendo durante i lavori di restauro. Nel museo si è raccolto tutto ciò che era sparso per il monumento e che non poteva avere qualche interesse per

la sua storia (marmi, terrecotte, quadri, disegni, stampe, arredi sacri, ecc. ecc.)... Nel 1912 vengono aggiunte al Museo tre nuove sale, e si inizia il restauro degli intarsi dei leggi degli stalli del coro che ad intervalli continua tutt'ora. Si fa il restauro del cortile della cucina...

Nel 1917-18 fatte varie difese contro eventuali bombardamenti e spedizione degli oggetti imballati a Roma.

Nel 1920 ritornano gli oggetti da Roma e nel 1921 inizia il restauro delle vetrate da parte dei nostri falegnami. Le tavole per difenderle dal tarlo vennero coperte di vernice a smalto nella parte posteriore...

Restauro della facciata della chiesa...". Per seguire la cronologia degli interventi di restauro e manutenzione, non solo alla facciata della Certosa ma anche nel museo, si veda R. Bugini, G. Alessandrini, *La cronologia degli interventi di restauro (1760-1980)*, in *La Certosa di Pavia: passato e presente nella facciata della chiesa*, Roma 1988, pp. 17-168, in particolare pp. 19-110.

⁴⁴ L. Beltrami, *La Certosa di Pavia. Storia...* cit., p. 177. Per la corrispondenza di Oreste Silvestri con Augusto Brusconi, Luca Beltrami e Ettore Modigliani, si veda L. Lodi, *Recenti restauri ad alcuni dipinti del museo: Ambrogio Bergognone, Bernardino Luini, Bartolomeo Montagna*, in questo stesso volume, e la tesi di laurea di M. Rossi, *Il restauratore Oreste Silvestri (1853-1937)*, Università Statale degli Studi di Milano, a.a. 2002-2003, relatore professoressa Bianca Silvia Tosatti, in particolare l'*Appendice documentaria*.

⁴⁵ Augusto Brusconi, *Rapporto- Resoconto lavori del 12 ottobre 1909*, AACPV, posizione IV-29.

⁴⁶ *Libro Magazzino Certosa dal 1908 al 1911* e *Libro Movimenti Magazzino*

Certosa dal 1910 al 1912, Ufficio Regionale Conservazione Monumenti (Movimenti dei materiali nuovi nei magazzini) Certosa I-4-905; AACPV, cart. 12. Altri documenti in *Movimenti magazzino 1910-1927*, AACPV, cart. 13.

⁴⁷ *Libro Movimenti materiali Certosa - anno 1948 e Giornale dei lavori*, manoscritti in AACPV, cart. 25, (cfr anche *infra* e nota 61).

⁴⁸ L'inventario manoscritto, con gli elenchi degli oggetti, e le sei sale A, B, C, D, E, F, è conservato in AACPV, cart. 12. Comprende due fogli manoscritti, più cinque allegati, e indica la distribuzione degli oggetti appunto nelle sei sale. I cinque foglietti allegati contengono l'indicazione dei dipinti che probabilmente sono stati esposti per ultimi nel percorso, a quanto notava anche B. Fabjan, *Il Museo...* cit., p. 19 note 43 e 44.

⁴⁹ G. Natali, *Il Museo della Certosa*, in "Rassegna d'arte", XI, giugno 1911, anche in G. Natali, *Pavia e la sua Certosa...* cit.

⁵⁰ Per l'allestimento della Pinacoteca Ambrosiana del 1907, di Luca Beltrami con Achille Ratti si vedano i contributi di A. Rovetta, *Ampliamenti e allestimenti nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento*, in *Storia dell'Ambrosiana*, 4 voll., Milano 1992-2002, vol. III, *L'Ottocento*, Milano 2001, pp. 334-338; A. Rovetta, *La Pinacoteca da Giovanni Galbiati ad Angelo Paredi: allestimenti, acquisizioni, mostre e restauri* in *Ibidem*, vol. IV, *Il Novecento*, Milano 2002, pp. 171-205: in particolare foto p. 173 e p. 195. Per gli allestimenti 1900-1902 delle sale del Castello Sforzesco cfr. L. Mattioli Rossi, *Il Castello Sforzesco sede di Istituzioni culturali*, in G. Lopez, A. Scotti Tosini, L. Mattioli Rossi, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1986,

pp. 71-94; M.T. Fiorio, *Introduzione*, in *Musei d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 1997, vol. I, pp. 15-32; M.T. Fiorio, *Per ospitare la vita intellettuale cittadina*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 308-334; A. Bellini, *Il Castello di Luca Beltrami*, in *Il Castello sforzesco...* cit., pp. 255-268.

⁵¹ A. Bellini, A. Dallaj, L. De Stefani, *Ricordi grafici di Luca Beltrami per il Castello Sforzesco*, CDRom, Milano Civiche Raccolte d'Arte, Comune di Milano, 2000; si veda anche P. Innocenti, *La Pinacoteca Vaticana...* cit., pp. 149 e segg.

⁵² Purtroppo il restauro non è stato finanziato, dati i tagli alla programmazione, e attualmente si sta cercando una sponsorizzazione, considerata l'urgenza dell'intervento, oltretutto non costoso e che consentirebbe appunto il recupero dell'allestimento Beltrami nella sua integrità, come auspicato da gran parte degli studiosi, facendo sì che tutti gli studi di questo Convegno non siano disgiunti dalla tutela. Intervento di restauro che ha, come si è visto, un'importanza museografica.

⁵³ Tra gli altri Rossana Bossaglia, Amedeo Bellini, Maria Teresa Binaghi, Maria Teresa Fiorio, Luisa Giordano, Maria Teresa Mazzilli, Dario Trento, Vito Zani e Fabrizio Tonelli. In particolare Barbara Fabjan, Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Giovanna Giacomelli Vedovello, che durante la redazione del catalogo del museo, nel 1992, avevano visto ancora *in situ* l'allestimento Beltrami nella Gipsoteca, auspicano che quanto ancora rimane di questo allestimento possa essere restaurato e ricollocato, anche in parte, nella Galleria a pianterreno.

⁵⁴ Per le realizzazioni di Beltrami alla Pinacoteca Ambrosiana, si rinvia alla nota 50. Per i confronti con gli allestimenti nella Pinacoteca Vaticana, cfr. P. Innocenti, *La Pinacoteca Vaticana...* cit., foto 47, 48, 53, 54.

⁵⁵ M.T. Fiorio, *Introduzione* cit., p. 23.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁷ L. Beltrami, *Intorno al Castello di Milano*, in "Il Monitore tecnico", 10 luglio 1900, pp. 289-290; A. Dallaj, M.T. Fiorio, *Il Pubblico nei Musei del Castello. Note sul biennio inaugurale*, in "Rassegna di studi e notizie. Centenario di Fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco 1900-2000", vol. XXIV, anno XXVII, Milano 2000, pp. 35-63, in particolare pp. 35-36, 58 nota 6; si veda anche L. Beltrami, *La sistemazione dei musei nel Castello Sforzesco nel ventennio 1892-1911*, Milano 1912, p. 14.

⁵⁸ "Corriere della Sera", 12-13 settembre 1896. L'articolo del nostro, che si era firmato Polifilo, è citato in G. di Cagno, *Arte e Storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana 1879-1915*, Firenze 1991, nonché da A. Dallaj, M.T. Fiorio, *Il Pubblico...* cit., p. 58 nota 1.

⁵⁹ P. Innocenti, *La Pinacoteca Vaticana...* cit., figg. 47, 48, 53, 54.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 177.

⁶¹ I Libri citati alle note 42 e 43 e il *Libro Movimenti anni 1948-1949*, sono conservati in AACPV. In particolare, nell'anno 1948, Cesare Alberizzi e Angelo Biancardi avevano finito di ritoccare i calchi in gesso e cominciato a sistemare i vecchi calchi per il ripristino del museo: dal 15 al 21 novembre, dal 13 al 19 dicembre e successivamente dal 26 dicembre 1948 al 2 giugno 1949 intervennero sui calchi mancanti (con nuove repliche) e su quelli rimanenti del museo.