



Chiara Maggioni

Lo spazio del medioevo nelle esposizioni d'arte e industria tra Otto e Novecento: il caso di Milano (1871-1906)



Abstract

Alle origini delle mostre di arte medioevale nell'Italia post-unitaria si collocano le fiorentine *Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte* (1861) ed *Esposizione dantesca* (1865), che si proponevano di illustrare l'epoca in cui erano da ricercarsi «le ragioni del nostro modo di essere, i fondamenti delle nostre istituzioni». Milano, che aveva ottenuto di inserirsi molto presto tra le città sedi delle Esposizioni Nazionali di Belle Arti (1872), integra la propria edizione con un'*Esposizione d'arte antica*, per celebrare la migliore stagione artistica cittadina, l'età leonardesca; seguiranno l'*Esposizione storica d'arte industriale* (1874), vastissima rassegna di arti applicate «senza distinzione di età o di origine», e l'*Esposizione eucaristica* (1895), con i cimeli d'arte sacra della storia religiosa lombarda. Il medioevo vi acquisisce uno spazio via via più significativo, grazie soprattutto all'apporto di personalità particolarmente coinvolte nella riscoperta di quella civiltà artistica, su tutte Gian Giacomo Poldi Pezzoli e Luca Beltrami.

At the origins of the exhibitions of medieval art in Post-Unification Italy are the Florentine *Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte* (1861) and *Esposizione dantesca* (1865), which aimed to illustrate the era in which «the reasons of our way of being, the foundations of our institutions» were to be sought. Milan, which has achieved to be included very early among the cities hosting the Esposizioni Nazionali di Belle Arti (1872), integrated its edition with a *Esposizione d'arte antica*, to celebrate the city's best artistic season, the Leonardesque age; this was followed by the *Esposizione storica d'arte industriale* (1874), an extremely large exhibition of applied arts «without distinction of age or origin», and by the *Esposizione eucaristica* (1895), with sacred art relics from the religious history of Lombardy. The Middle Ages acquired there a more and more significant space, thanks above all to the contribution of personalities particularly involved in the rediscovery of that artistic civilization, above all Gian Giacomo Poldi Pezzoli and Luca Beltrami.



Esposizioni, arti applicate, arte sacra, Milano

Le indagini critiche che hanno ricostruito le origini delle esposizioni di arte medioevale nell'Italia post-unitaria hanno riconosciuto nelle manifestazioni di Firenze (1861, *Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento*

dell'arte, e 1865, *Esposizione dantesca*)¹ e di Torino (1880, *Esposizione nazionale di belle arti*, e 1898, *Esposizione generale italiana e d'arte sacra*) tappe fondamentali della sua divulgazione al grande pubblico, oltre che opportunità decisive per lo sviluppo degli studi (Crivello 1997; Monciatti in Monciatti-Piccinini 2004, pp. 814-816; Monciatti 2010, pp. 117-121, 199-200).

In questa sede si vuole portare all'attenzione per la prima volta il percorso di Milano, dove, nonostante non venga ancora espressamente messa a tema l'arte medioevale, questa acquisisce uno spazio via via più significativo, anche se considerata da prospettive culturali in rapida evoluzione, grazie soprattutto all'apporto di alcune personalità particolarmente coinvolte nella riscoperta di quella civiltà artistica.

1872, la prima Esposizione d'arte antica. Il medioevo romantico

Il 18 settembre 1870, a Parma, nella seduta conclusiva del Primo Congresso Artistico Italiano, cui era stata affiancata l'Esposizione Nazionale d'Arti Belle (Strukelj 2010; Maiocchi 2011, pp. 10-18, 23-25) – nella prospettiva di istituire rassegne da tenersi a scadenze regolari in città diverse, in cui mettere a confronto la produzione artistica di realtà regionali che uscivano da situazioni preunitarie assai diversificate –, veniva annunciata la scelta di Milano quale sede dell'edizione successiva; si sarebbe tenuta in «occasione della inaugurazione della statua di Leonardo da Vinci, coincidenza solenne, analoga a quella del primo Congresso», ideato in concomitanza con l'inaugurazione del monumento al Correggio di Agostino Ferrarini (Mavilla 2005, pp. 64, 66).

La designazione era stata fortemente voluta dal ministro della Pubblica Istruzione, il milanese Cesare Correnti², che aveva affidato il ruolo di ente promotore all'Accademia di Belle Arti di Brera (Maiocchi 2001, pp. 6-7; Sala 2020): tra l'estate e l'autunno 1872 questa avrebbe dato vita ad un articolato palinsesto di manifestazioni volte a delineare il contributo di Milano al processo di creazione dell'identità del nuovo Regno d'Italia, celebrando la vitalità della propria scena artistica e insieme la

¹ La duplice finalità era dimostrare come fosse «in quest'epoca che noi dobbiamo ricercare le ragioni del nostro modo di essere, i fondamenti delle nostre istituzioni» e che anche a Firenze esistevano tanti manufatti e di tale pregio da reclamare un museo sul modello di quelli europei, allestito poi nel Palazzo del Bargello e aperto nel 1865, anno del sesto centenario della nascita di Dante (Monciatti in Monciatti-Piccinini 2004, p. 814).

² «Il Congresso artistico adunato in Parma, assecondando un vivo e costante mio desiderio proclamava ad unanimità Milano come sede del Congresso futuro e della Seconda Esposizione italiana di Belle Arti, ponendola sotto gli auspici della nostra massima gloria Leonardo Da Vinci. A questo gran nome Raffaello stesso e Michelangelo, Roma e Firenze, cessero il luogo. Bisogna dunque che ci prepariamo d'accordo a giustificare questa preferenza e a mostrare alle città d'Italia che la scuola lombarda a cui il gran fiorentino aggiunse la profonda finezza delle sue ispirazioni, non è finita» (ASAB, Carpi F I 18, n. 670: Firenze, 1870 novembre 6).

ricchezza del proprio patrimonio collezionistico³. In parallelo all'Esposizione di Belle Arti, infatti, dedicata all'arte moderna e allocata nel Salone dei Giardini Pubblici (Maiocchi 2011, pp. 18-22, 25, 245-258), sarebbe stata allestita nel Palazzo di Brera la prima Esposizione d'arte antica (Rovetta 2013), che avrebbe attinto principalmente alle più importanti collezioni private milanesi: l'una e l'altra si sarebbero aperte il 26 agosto per chiudere il 7 ottobre; tra i maggiori ideatori e sostenitori del progetto, che mirava a coniugare innovazione e tradizione, Camillo Boito, dalle colonne della sua rubrica su *Nuova Antologia* -aprile 1871- (Maiocchi 2001, pp. 7-8)⁴.

La presidenza del Comitato esecutivo dell'intero palinsesto di manifestazioni era spettata a Carlo Barbiano di Belgiojoso, presidente dell'Accademia, affiancato in qualità di vice da Giberto VI Borromeo, che lo aveva preceduto nella carica e ora rivestiva quella di consigliere effettivo; fungeva da segretario Giuseppe Mongeri, studioso e scrittore di cose d'arte. Ne facevano parte Pietro Martini, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Parma e ideatore/regista della prima edizione del Congresso, diversi docenti di Brera – Francesco Hayez, già titolare della cattedra di pittura, Luigi Bisi, docente di prospettiva, Giovanni Strazza, di scultura, Camillo Boito, di architettura, Antonio Caimi, di storia dell'arte e segretario dell'Accademia –, Eleuterio Pagliano, pittore, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, collezionista, Pietro Gonzales, imprenditore, Giovan Battista Imperatori, deputato provinciale, e Francesco Sebregondi, assessore municipale (ASAB, Carpi F I 22, n. 116: 1872 marzo 2).

Nel giugno 1871 il Comitato esecutivo nomina a sua volta una Commissione ordinatrice dell'Esposizione d'arte antica, presieduta da Giberto VI Borromeo e inizialmente composta da Giuseppe Bertini, succeduto all'Hayez nella cattedra di pittura, Felice De Maurizio, conservatore della Pinacoteca, e Gustavo Frizzoni, autorevole conoscitore della pittura rinascimentale (ASAB, Carpi F I 19, n. 379/9: 1871 giugno 26); vengono poi cooptati due collezionisti di esperienza, Gian Giacomo

³ «La nobile Parma, due anni sono, ci ha accennato il cammino: la città nostra non mancherà di inoltrarsi risolutamente. Come colà, l'Esposizione nostra non resterà un fatto isolato, e senza lauti incoraggiamenti. Intanto, ad essa contemporanei saranno non uno, ma due Congressi ed un'altra Esposizione. L'Esposizione sarà quella di opere di pittura e scultura e di lavori industriali d'arte antica, dai quali principalmente, possa essere illustrato il periodo della Scuola Lombarda dalla metà del Secolo XV alla metà del successivo in cui si riassume quella feconda operosità onde fu preparata la sublime apparizione di Leonardo da Vinci e che si mantenne egualmente splendida dopo di lui, fino all'estinguersi, prostrata dalla malvagità dei tempi. I due Congressi sono quelli degli Artisti e degli Ingegneri Architetti, consociati in fraterno accordo (...). Né questo sarà ancor tutto. Il monumento al sommo Leonardo, lungo lavoro e non men lungo desiderio dei cittadini, ora giunto a compimento, verrà eretto e solennemente inaugurato: un saggio dell'immensa congerie delle sue meditazioni, contenuto nel Codice Atlantico posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana, vedrà la luce contemporaneamente, e così altri avvedimenti e studii che facciano meglio conoscere i nostri monumenti e le nostre vicende artistiche, loro si raggrupperanno intorno» (ASAB, Carpi F I 22, n. 116: 1872 marzo 2).

⁴ Ringrazio Edoardo Sala (Archivio Storico e Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera) per il supporto alla consultazione e il confronto sulla genesi della mostra.

Poldi Pezzoli (ASAB, Carpi F I 19, n. 700/27: dall'11 novembre) e Ludovico Barbiano di Belgiojoso (ASAB, Carpi F I 19, n. 783/52: dal 6 dicembre), il pittore Emilio Dragoni e Girolamo d'Adda, bibliofilo e collezionista, che pare non avere accettato la designazione (ASAB, Carpi F I 19, n. 351/143: dall'11 aprile 1872).

Il primo documento ufficiale, il *Regolamento*, discusso dal novembre del '71 (ASAB, Carpi F I 19, n. 700: 1871 novembre 11), focalizza la finalità della mostra: «ART. 2. L'Esposizione delle opere dell'arte antica terrà a mira speciale di illustrare la Scuola lombarda all'epoca Leonardesca, comprendendo gli antecessori di questa, dal rinascimento dell'arte in poi, fino agli ultimi suoi successori», accogliendo perciò la proposta di ordinamento formulata da Camillo Boito su *Nuova Antologia*. La scansione cronologica era stata sostenuta anche da Giuseppe Mongeri, che nella stessa sede -maggio 1871-, l'aveva estesa quale unica impostazione realmente scientifica – per scuole e all'interno di queste in sequenza temporale – all'auspicato riordinamento delle Pinacoteche, che già Cesare Correnti immaginava istituti autonomi dalle Accademie, ponendo così le basi di una politica conservativa nazionale.

Alla prova dei fatti, però, l'istanza espressa dai prestatori delle opere di vederle ravvicinate «in gruppo» indusse a riproporre proprio il susseguirsi dei gabinetti collezionistici deprecata dal Mongeri, finendo per spostare l'accento sulla celebrazione del collezionismo milanese (Maiocchi 2001, pp. 8-9); anche le attribuzioni – è il catalogo a precisarlo – sono quelle indicate dai proprietari, verosimilmente per evitare polemiche in un'iniziativa che si proponeva di esaltare l'insieme delle risorse cittadine.

Tale deviazione dalle premesse scientifiche permise che in luogo dell'interesse pressoché esclusivo per l'età leonardesca, che pure era andato crescendo nel corso dell'Ottocento sia negli studi che in ambito collezionistico (Mottola Molino 1982, pp. 246-250), si aprissero spazi anche per altre testimonianze artistiche, in vario modo significative rispetto al momento storico presente⁵. Alcuni membri della Commissione ordinatrice, in particolare, seguivano con attenzione l'esperienza di Alexandre Du Sommerard e della sua casa-museo parigina di ispirazione neomedioevale. Poldi Pezzoli aveva avuto modo di conoscerlo in occasione della sua permanenza a Milano nell'agosto 1840, quando aveva visitato la collezione Trivulzio, famiglia alla quale apparteneva la madre di Gian Giacomo, Rosina (Galli Michero 2002, pp. 30-31, 37; Galli Michero 2011, pp. 57, 65). Durante il soggiorno a Parigi con la madre la primavera precedente, Poldi Pezzoli aveva avuto verosimilmente accesso all'Hôtel de Cluny, prima ancora della sua apertura al pubblico (1843); altri due commissari

⁵ Non si conservano gli elenchi predisposti da ciascun membro della Commissione ma solo quello delle opere offerte dai rispettivi proprietari: nessuna di queste precede l'età rinascimentale (ASAB, Carpi F I 19, n. 579/231: 1872 giugno 13).

della mostra, Ludovico Barbiano di Belgiojoso e Giuseppe Bertini, visitano molto presto la casa-museo: nel 1849 e nel '51 (Galli Michero 2002, p. 24; Galli Michero 2011, pp. 23-24, 57, 65, 98-99)⁶. La monumentale opera del Du Sommerard, *Les arts au Moyen Age. En ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l'Hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet Hôtel*, Paris 1838-46, e il suo antecedente di Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, nella traduzione italiana edita tra il 1826 e il '29, erano presenti nella biblioteca personale di Francesco Hayez (Falchetti Pezzoli 1983, p. 365; Galli Michero 2011, p. 98).

Il catalogo della mostra, compilato da Giuseppe Mongeri⁷, è in realtà una guida piuttosto scarna, priva di illustrazioni, che accompagna il visitatore nelle otto sale nelle quali si articola l'esposizione, al cui interno avrebbe potuto osservare 240 «capi



Fig. 1: Esposizione d'arte antica, catalogo, Milano 1872 [courtesy Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera, Milano].

⁶ Non è improbabile che tra i primi visitatori dell'Hôtel de Cluny sia da annoverare anche Giberto VI Borromeo, bibliofilo e collezionista oltre che pittore di paesaggio e acquafortista di gusto romantico (Canella 2006, pp. 36-37), documentato a Parigi nel 1844, in contatto col miglior mondo del collezionismo librario e degli autografi d'arte (Pisoni 2006, pp. 222-223, 226-227).

⁷ L'autore è retribuito con £. 250 (ASAB, Carpi F I 19, n. 1346/561: 1872 ottobre 24); prima del catalogo era uscita una guida (*Guida 1872*) pressoché sovrapponibile, ad eccezione dell'assenza dell'indicazione dei membri del Comitato esecutivo e della Commissione ordinatrice.

d'arte» tra dipinti, arazzi, sculture, porcellane e maioliche di grande formato e 26 vetrine, singole o collettive, di codici miniati e manufatti di arte applicata (*Catalogo* 1872; fig. 1); in una sala accessoria erano esposti 59 calchi in gesso delle diverse componenti del monumento funerario di Gaston de Foix di Agostino Busti il Bambaja (1515-22), realizzati per l'occasione (Zani 2011-15)⁸. Al contrario dell'Esposizione di Belle Arti, non si conservano foto dell'allestimento delle diverse sale.

Per quanto riguarda le vetrine solo pochissime opere sono indicate singolarmente e perciò riconoscibili: nella maggior parte dei casi il catalogo si limita ad elencare classi di oggetti affini per tipologia ('smalti, 'avori'...): libri e manoscritti sono la classe di gran lunga più rappresentata. Il silenzio del catalogo è in parte compensato dalle osservazioni di Carlo Morbio, bibliofilo e collezionista, che dedica un intero capitolo del suo *Francia ed Italia ossia i manoscritti francesi delle nostre biblioteche* alla discussione della mostra (Morbio 1873, pp. 225-252), e dal *pamphlet Fra quadri e statue* di Yorik (Yorik 1873, pp. 241-266). L'unica recensione internazionale – del critico Paul Mantz su *Gazette des Beaux-Arts* (dicembre 1872) –, oltre ad esprimere una valutazione convintamente positiva della mostra nel suo complesso⁹, offre qualche ulteriore sottolineatura circa alcune sculture e oggetti preziosi.

Nella sala I le prime due vetrine (nn. 8 e 9) espongono due capisaldi della miniatura e dell'oreficeria di età viscontea, richiesti all'Amministrazione della basilica di Sant'Ambrogio: il *Messale dell'Incoronazione* di Gian Galeazzo Visconti, miniato da Anovelo da Imbonate (1395 ca), e il *Reliquiario degli Innocenti* (1449) già in San Francesco Grande.

Il Messale è aperto alla grande miniatura a piena pagina con le due fasi della cerimonia di investitura ducale di Gian Galeazzo, uno dei momenti più intensi della vita della basilica, già pubblicata da Giulio Ferrario nel suo *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio in Milano* (Ferrario 1824, p. 39, tav. 4): il volume era stato segnalato da Du Sommerard in *Les arts au Moyen Age* (1841) quale unica monografia dedicata ad un monumento medioevale milanese, in un

⁸ L'esposizione era aperta dalle 10 alle 17; era previsto un abbonamento valido per tutta la sua durata di lire 10 mentre il prezzo del biglietto variava da una a due lire, stabilito e annunciato pubblicamente di settimana in settimana: alla porta era affisso il costo di giornata (*Guida* 1872, p. 2). I visitatori finali furono soltanto 18.839, meno della metà di quelli dell'esposizione d'arte moderna, che ne contò più di 50.000 (*Relazione* 1873, pp. 26, 40).

⁹ «Car cette exposition qui, pendant quelques semaines, a ajouté aux séductions ordinaires de Milan une séduction de plus, c'était tout un musée, un entassement de richesses d'art et d'histoire. Les Parisiens ne l'ont point connue: les journaux, occupés ailleurs, n'ont pas daigné leur dire qu'il y avait là-bas, de l'autre côté de la montagne, sous un ciel plein de lumière, une exposition où l'enseignement était donné par des œuvres admirables et pour la plupart inconnues. Et maintenant il est trop tard. Ces merveilles sont rentrées dans les trésors des églises, dans les cabinets des curieux, dans les demeures intimes où l'étranger n'est point admis. De pareilles fêtes ne se recommencent pas. Qu'il reste au moins dans notre chère *Gazette* un souvenir de cette exposition milanaise qui a été pour nous un si éloquent spectacle, une si grande leçon» (Mantz 1872, pp. 462-463).

panorama di studi sorprendentemente in ritardo nella riscoperta di quella stagione artistica (Galli Michero 2002, pp. 30-31, 37).

La parabola storica di Gian Galeazzo era stata oggetto di una ricostruzione romanzata, *Il Conte di Virtù. Storia Italiana del Secolo XIV* (1861; fig. 2), proprio da parte di Carlo Barbiano di Belgiojoso, presidente sia dell'Accademia che del Comitato esecutivo, dedito alla pittura storico-letteraria sulle orme dell'Hayez e autore di un'ampia produzione letteraria di tipo storico-romanzesco e saggistico (Gozzoli 1983). Nella lettera di dedica il parallelo con la contemporaneità è esplicito: «L'epoca e le vicende che qui pigliai a descrivere ti sono troppo note. Quando nella tua gioventù chiedesti alla maestra dei popoli una ragione per sperare che l'Italia avrebbe finalmente spezzate le catene che le erano imposte dallo straniero, ti sarai senza dubbio arrestato a questo periodo storico per rimpiangere il fallito gioco del destino. Lo scopo d'allora era quello d'oggi: ridonare l'Italia a sè stessa; ma la via per arrivarvi era troppo diversa. Alla privilegiata mente di un uomo, all'impero di una sola volontà, all'ambizione di un eroe, si dovevano sostituire l'affetto, il proposito, la concordia di un popolo» (*Il Conte di Virtù* 1861, pp. X-XI).

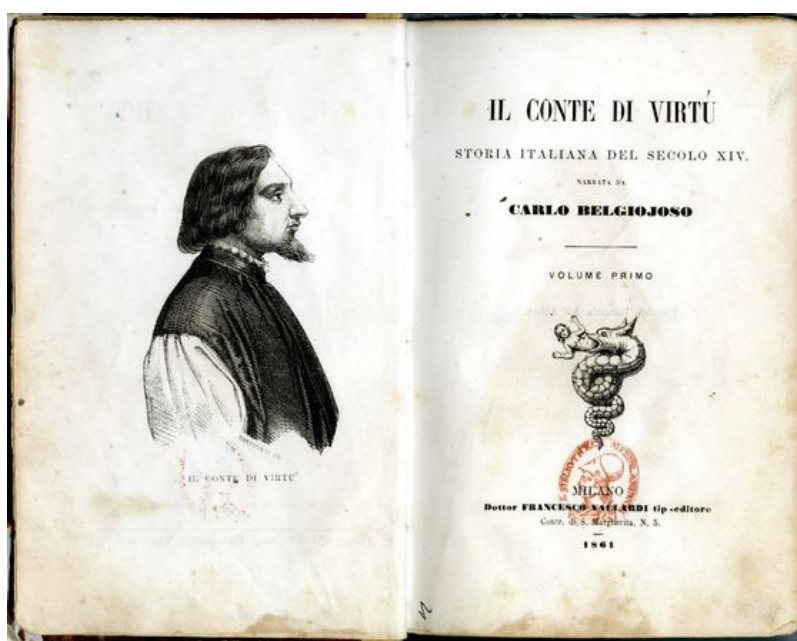


Fig. 2: Carlo Barbiano di Belgiojoso, *Il Conte di Virtù*, Milano 1861 [courtesy Ministero della Cultura - Pinacoteca di Brera - Biblioteca Braidense, Milano].

Anche il programma iconografico del *Reliquiario degli Innocenti*, «lavoro di alto cesello in argento con fondo smaltato d'oltremare e cosparso di stelle d'oro», rievoca temi cari all'immaginario dell'età viscontea, con il ciclo delle storie dei Magi e i santi patroni della città riletti in chiave cortese. Fino ad allora menzionato soltanto in guide

di carattere devozionale, il *Santuario della città e diocesi di Milano* del Morigia (1603) e la *Notula Sanctorum Corporum et praecipuarum reliquiarum* del francescano Giulio Cesare Figini (1613), il reliquiario fa qui la sua prima apparizione pubblica (Pisani 2000), che consente a Paul Mantz un primissimo inquadramento stilistico, cogliendone la maggiore prossimità alla cultura figurativa d'Oltralpe che non alle coeve opere fiorentine.

Seguono altre tre vetrine con prestiti del marchese Ludovico Trotti Bentivoglio e della consorte Maria Trivulzio di Belgiojoso, che aveva ereditato dalla madre Cristina metà dell'antica collezione Trivulzio (1816): i codici miniati (nn. 10 e 12) appaiono, dalle brevi note di Carlo Morbio, di piena età rinascimentale mentre tra gli «avori, smalti, ceselli, ceramica, pietre incise, ricami, ecc.» (n. 11), si riconosce come medioevale «una colomba Bizantina (Cristiana?), pure smaltata», identificabile, insieme ad un'altra oreficeria a smalto, anche in uno dei bollettari che registra le consegne delle opere prestate alla mostra: «n. 120: [461] navicella smaltata Bisantina / Colomba simile» (ASAB, Carpi F I 19, bollettario 2).

L'ultima vetrina (n. 43) ospita manoscritti miniati dello stesso Morbio, tra i quali il catalogo menziona la *Cronaca universale* di Leonardo da Besozzo (1435-42; collezione Crespi Morbio), riccamente illustrata; ben più analitica la rassegna del proprietario, che elenca un diploma di Bianca Maria Visconti, codici trecenteschi – un salterio, lo statuto dei Disciplini di Pavia e dei Paratici veneziani, una vita di Cristo con miniature attribuite a Niccolò da Bologna –, un Libro d'Ore tardogotico, un innario di fine Duecento e una legatura lignea a traforo reputata dell'VIII secolo (ubicazioni ignote)¹⁰.

Nella sala II sono presentati due dei tre mazzi di tarocchi viscontei, allora appartenenti al duca Raimondo Visconti di Modrone e a Giovan Battista Brambilla (nn. 54 e 57), entrambi con l'attribuzione tradizionale al segretario ducale Marziano da Tortona che li avrebbe realizzati «pel giovine duca Filippo Maria Visconti», considerati da Morbio «fra piùle splendide gemme dell'Esposizione» e da Mantz «une rareté archéologique d'une importance exceptionnelle». Il Visconti di Modrone presta anche un «salterio miniato del secolo XIV» (n. 56), lo straordinario *Libro d'Ore* di Gian Galeazzo Visconti miniato da Giovannino de' Grassi (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 397).

Nella sala III si impone un capolavoro dell'oreficeria del medioevo centrale: la Croce processionale detta 'di Chiaravalle' (n. 85), concessa dall'Amministrazione del santuario di Santa Maria presso San Celso, dove si trovava in deposito da quella abbazia. Identificata, sulla scorta di un'indicazione fuorviante delle *Memorie spettanti*

¹⁰ L'innario, il salterio e gli statuti sono riconoscibili nel catalogo dell'asta di Lipsia del 24 giugno 1889, nella quale è stata dispersa la parte più rilevante della collezione di libri e manoscritti di Carlo Morbio (*Verzeichnis* 1889, nn. 306, pp. 34-35; 364, pp. 40-41; 953, p. 120; 979, p. 122).

alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi (1760) di Giorgio Giulini, dove pure è illustrata oltre che descritta, nel dono dell'imperatore Ludovico il Pio alla cattedrale milanese al momento della sua riconciliazione con la città nell'822 (Giulini 1760, pp. 135-137), è in realtà un sontuoso manufatto duecentesco. Proprio questa prima apparizione pubblica consente a Paul Mantz di avanzare i primi dubbi in merito, suggerendo una più articolata stratificazione temporale¹¹.

In queste prime sale lo spazio del medioevo appare sostanzialmente coincidente con il tempo dei Visconti, non solo antefatto dell'età rinascimentale e del suo apogeo leonardesco, ma anche laboratorio di prospettive unitarie per la penisola sotto l'egida della città di Milano, di millenario lignaggio imperiale. Le scelte tradiscono una fascinazione per la ricostruzione di costume, in linea con l'intento rievocativo-immersivo caro alla pittura romantica di storia e abbracciato *in toto* dall'esperienza parigina avviata da Du Sommerard. Nelle sale dedicate alle tre collezioni più insigni – Borromeo, Poldi Pezzoli, Trivulzio – vi si intrecciano ragioni di orgoglio dinastico.

La sala V è riservata ai prestiti Borromeo. Giberto VI, presidente della Commissione ordinatrice, attinge principalmente al palazzo di Milano per una scelta di dipinti soprattutto – ma non solo – rinascimentali lombardi, di cui era ricca la collezione (Natale 2011, pp. 68-69, 82-83). Tra gli oggetti spiccano, però, il «messale del XIV secolo, ricchissimo di miniature» (n. 161), donato da Bianca Maria Visconti al Duomo (1459; Ambrosiana A 257 inf.), una sella da parata in avorio, «lavoro tedesco del XV secolo» (n. 166), e più ancora nove statuette marmoree (n. 188) appartenenti all'ancona – allora ancora in sito – della cappella di patronato in Santa Maria Podone (1442 ca), fondata dal capostipite Vitaliano, uomo di fiducia di Filippo Maria Visconti che lo avrebbe creato conte (1445).

Nella sala VI, che accoglie i prestiti di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, oltre ai dipinti (Galli Michero 2011, pp. 29, 63, 65), reputati da Carlo Morbio tra i migliori dell'esposizione, una vetrina (n. 206) riunisce «smalti di diverso genere, nielli, bronzi antichi, coppe d'agata e di cristallo, miniature ed oggetti diversi di oreficeria». Nel nucleo degli smalti è da riconoscere il preziosissimo *corpus* di esemplari limosini e del nord della Francia messo assieme con acquisti realizzati tra il '55 e il '63, tra i quali Morbio nota particolarmente l'altare di devozione privata proveniente dalla collezione Archinto: «un elegante Anconetta, o diremo meglio, Tabernacolo gotico, in argento, dorato e smaltato. Entro alta ed angusta nicchia sta Nostra Donna, col

¹¹ Nella sala IV non sembra di poter riconoscere opere medioevali, né nel «Grande armadio di noce scolpito a rilievi del XVI secolo» (n. 120), che contiene «ceramiche italiane di Urbino, Pavia, Capodimonte; sculture, intagli, nielli, ecc.», né nella vetrina (n. 133) che espone «ceselli dei secoli XV e XVI».

Divino Infante. Nella parte posteriore veggonsi cinque scomparti, pure gotici, che si ripiegano alla guisa dei Trittici, smaltati a soggetti sacri, da ambe le parti». Le oreficerie erano divenute, dopo l'esperienza parigina, uno degli interessi principali del giovane collezionista, fino ad allora attratto da armi ed armature – pure ampiamente presenti in mostra (vetrine 191, 193, 219, 220) –, tanto che per ospitarle aveva predisposto un *cabinet* di gusto medioevale (1853-55), sorta di raffinatissimo scrigno, realizzato con i materiali e le tecniche più preziose, che era insieme il suo studiolo personale; lo illuminava la vetrata dantesca dipinta da Giuseppe Bertini, replica in formato ridotto di quella che aveva riscosso un notevole successo alla prima Esposizione Universale (Londra, *Crystal Palace* 1851) (Galli Michero 2002).

Nella sala VII, dedicata, insieme alla successiva, alla sterminata collezione del marchese Gian Giacomo Trivulzio (Squizzato 2017, pp. 124-128), sono esposti alle pareti un « frammento di lapide figurata appartenente ad un altare del V secolo, già nell'antico tempio di San Celso » (n. 230) e due statuette in marmo – San Giorgio e San Michele – di Giovanni di Balduccio (nn. 224 e 226), già parte dal monumento funerario di Azzone Visconti (1339) in San Gottardo in Corte, nelle quali Paul Manzt, primo studioso straniero a scriverne, coglie una potente caratterizzazione prossima ai modi di Andrea Pisano.

Nelle vetrine dei libri e dei codici miniati (nn. 221 e 223), accuratamente elencati da Carlo Morbio, risultano assegnabili al XIV secolo tra Lombardia, Emilia e Toscana: una *Bibbia*, la *Divina Commedia* datata 1337, la *Chronaca* di Galvano Fiamma, la *Pharsalia* di Lucano (1373), la *Prima Deca* di Tito Livio, i *Verba Salvatoris* di Andalo da Imola, la *Leggenda dei santi Aimo e Varmondo*, la copia di apparato del Beroldo (1396), i *Viaggi* di Mandeville (1396), mentre appartengono all'età di Filippo Maria Visconti la *Vita del Battista* del Filelfo dedicata al duca e le *Vite dei dodici Cesari* di Svetonio (1444) con stemmi viscontei, tuttora riuniti nella Biblioteca Trivulziana, istituita grazie all'acquisto unitario da parte del Comune dell'immenso patrimonio librario dei Trivulzio (1935)¹². Nella terza vetrina, dedicata alle arti del fuoco (n. 222), tra gli « smalti di Limoges » alcuni sono certamente medioevali, come attestato da uno dei bollettari che registra le consegne delle opere prestate alla mostra: « n. 95: [359] Smalto Bisantino, quadrato / [360] Padre Eterno, piccolo Smalto Bisantino / [361] Idem con due Santi (piccolo) / [362] Cofanetto, Smalto Bisantino / [363] Due vasetti da olio santo (Smalto Bisantino) n. 104: [406] Crocifisso con Madonna ai piedi, Smalto Bisantino / [407] Idem più piccolo » (ASAB, Carpi F I 19, bollettario 2).

¹² Triv. 2139, Triv. 1080, Triv. 1438, Triv. 691, Triv. 166, Triv. 542, Triv. 509, Triv. 2262, Triv. 816, Triv. 732, Triv. 696.

Nella sala VIII una vetrina (n. 241) è interamente occupata dagli «Avorii, fra cui una sella di stile alemanno del XV secolo [la sella da parata intagliata con scene cortesi già pubblicata da Du Sommerard in *Les arts au Moyen Age* (1846), ora al Metropolitan Museum di New York]; dittici, trittici, tavolette diverse scolpite a rilievi storiati, cassette, coppe, pettini, ecc.» e – ci informa Carlo Morbio – un riccio di pastorale del XII secolo, animato da figurine zoomorfe (Louvre). Lo straordinario nucleo risale all'attività collezionistica di impronta antiquaria dell'abate Carlo Trivulzio, che spaziava dagli esemplari tardoantichi a quelli altomedioevali e romanici a quelli gotici. L'ultima vetrina (n. 242) è dedicata infine alle oreficerie, tra cui la croce processionale donata dal cardinale Peregrino (1295) alla chiesa di Pozzuolo Martesana (Metropolitan Museum di New York) e – sempre a dire di Morbio – monili bizantini e longobardi.

L'iniziativa della mostra milanese fu emulata da Bergamo nel 1875, con prestiti dei collezionisti locali dallo scorcio del Quattro al Settecento (*Esposizione d'arte 1875*), e da Brescia nel 1878: promossa dal locale Ateneo, questa mise a tema con maggiore lucidità l'esistenza e la levatura della scuola pittorica locale, esclusa dalla monumentale sistemazione dell'abate Lanzi (*Storia pittorica della Italia*, 1795-96) e soltanto da poco riconosciuta nell'altrettanto monumentale *A New History of Painting in Italy* di Crowe e Cavalcaselle (1864-66), individuandone i caratteri distintivi già nel Tre e primo Quattrocento, rappresentati da affreschi staccati dalla città e dal territorio (*Esposizione della pittura 1878*, pp. 1-4, 13).

1874, l'Esposizione storica d'arte industriale. Il medioevo dei 'buoni modelli'

Una delle proposte di Camillo Boito disattese in occasione delle manifestazioni del 1872 era stata quella di allestire «un'esposizione storica delle arti minori di Lombardia», nel solco della tradizione milanese delle Esposizioni d'Arte e Industria e in risposta alla fortuna dei corrispettivi padiglioni nelle Esposizioni Universali (Maiocchi 2001, pp. 8-9). Se ne sarebbe fatta carico invece l'Associazione Industriale Italiana, già promotrice della prima Esposizione Industriale Italiana (1871), organizzando nel Salone dei Giardini Pubblici l'Esposizione storica d'arte industriale (4 luglio-15 novembre 1874)¹³, pensata come anteprima di un museo civico dedicato

¹³ «Il progresso che le industrie artistiche hanno segnato presso le più colte nazioni d'Europa, fu principalmente effetto della istituzione di Musei, ossia di raccolte pubbliche di buoni modelli. Tale risultato animava l'Associazione Industriale Italiana a prendere l'iniziativa per fondare in Milano un Museo d'Arte Industriale, il quale, con opportune istituzioni sussidiarie tenda a formare il gusto degli operai, offrendo loro, insieme a dei buoni esemplari, una cultura artistica rettamente indirizzata per imitarli. A questo scopo è coordinata l'Esposizione. Essa offre riuniti molti degli oggetti che si trovano in paese, nei quali l'arte è lodevolmente associata all'industria, senza distinzione di età o di origine. Tali oggetti vennero gentilmente prestati da tutte le persone che li posseggono e che prestandoli hanno voluto aiutare il principio di una tanto utile istituzione. In ciascuna delle dodici classi in cui i diecimila oggetti trovansi distribuiti, essi vennero esposti possibilmente in ordine di tempo, sulle dichiarazioni fatte dai rispettivi espositori, ed avuto riguardo alle esigenze della collocazione e della

alle arti applicate, del quale si lamentava l'assenza a confronto con le grandi capitali europee, Londra (South Kensington Museum, 1852) e Vienna (*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*, 1863; Bairati 1991, pp. 47-50; Tunesi 2017, pp. 37-46, 54-57).

Di nuovo e ben più largamente vengono esposte le opere più rappresentative «senza distinzione di età o di origine» delle collezioni milanesi – rarissime le partecipazioni da altre città dell'Italia settentrionale –, e, in minor misura, di enti ecclesiastici diocesani: oltre 10.000 pezzi di quasi 300 prestatori; la novità più eclatante è data dalla presenza del Tesoro del Duomo di Monza, che espone quasi tutti i suoi cimeli: i dittici eburnei tardoantichi e le oreficerie longobarde, ottoniane e viscontee. L'ordinamento non rispecchia più, però, i nuclei collezionistici ma le varie tipologie di produzione – 'classi' –, come nella sezione dedicata alla 'ornamental art' della mostra *Art Treasures of the United Kingdom* di Manchester (1857), articolata in dieci sottosezioni¹⁴; in quella occasione erano state presentate per la prima volta in modo organico e riflettendo le conoscenze più aggiornate – riassunte nelle rispettive introduzioni storiche in catalogo (*Catalogue* 1857, pp. 137-165) – alcune produzioni medioevali caratteristiche, quali avori, oreficerie e smalti, questi ultimi già suddivisi tra bizantini *cloisonné*, scuola di Limoges, traslucidi italiani e *en ronde-bosse* (Monciatti 2010, pp. 112-113).

Di nuovo all'interno del Comitato esecutivo vengono cooptati alcuni collezionisti, su tutti il marchese Trotti Bentivoglio e Gian Giacomo Poldi Pezzoli – affiancato questa volta dall'ebanista/bronzista Giuseppe Speluzzi, tra i principali collaboratori all'allestimento della sua casa-museo –, che sarà anche commissario ordinatore di quattro classi: armi, vetri, avori e bronzi; nell'occasione esporrà metà delle sue raccolte (927 opere), proseguendo nel progetto di pubblicizzazione del frutto della sua passione collezionistica che si sarebbe attuato due anni dopo la sua morte, il 25 aprile 1881 (Galli Michero 2011, pp. 29, 31, 59-60, 65).

Il catalogo si limita ad elencare gli oggetti in ordine topografico per classi -12- e vetrine e a segnalarne il proprietario, che – come nella mostra del 1872 – fornisce le indicazioni base circa il proprio prestito (*Catalogo* 1874; fig. 3)¹⁵. Per la prima volta,

custodia.» (Il Presidente dell'Associazione Industriale Italiana A. Beretta, Milano, 15 agosto 1874 - introduzione al catalogo).

¹⁴ Vetro, smalti, porcellana europea, porcellana orientale, maiolica, oreficeria e lavori in metallo, scultura in bronzo, terracotta, ecc., medaglie e glittica, avori, armi e armature, mobilio.

¹⁵ A mostra ancora in allestimento il Comitato esecutivo aveva pubblicato le piante dei due piani, con la distribuzione delle classi -al momento otto- nelle sale e la dislocazione delle vetrine (*Guida* 1874); una guida vera e propria (Vismara s.d.) fornirà una veloce panoramica dei pezzi esposti: per il Medio Evo sono evidenziati il Tesoro di Monza e il Reliquiario degli Innocenti. L'affluenza dei visitatori fu notevole per tutta la durata dell'apertura, con una media giornaliera di circa 300 ingressi e un incasso finale di lire 55.000, di cui 675 provenienti da abbonamenti. Fu seguita con altrettanto grande interesse dalla stampa, sia nazionale che internazionale (Tunesi 2017, pp. 41, 43, 56).

però, vengono realizzate riproduzioni fotografiche di una scelta di pezzi: 250 tavole 30 x 40 che possono essere acquistate in loco a lire 1,50, se smontate, o 1,75, se montate su cartoncino – la collezione completa era in vendita a lire 350, se montata 400 –, ma anche richieste e spedite per posta: gli scatti sono di Giulio Rossi (*Catalogo* 1875; Bairati 1991, pp. 50-51)¹⁶.

La mostra – ‘remarquable Musée momentané’ – ebbe una recensione più che positiva su *Gazette des Beaux-Arts* (aprile 1875) da parte di Louis Courajod, da poco entrato al Louvre come addetto alla conservazione delle sculture e degli oggetti d’arte: lo studioso non poté tuttavia non lamentare che il medioevo vero e proprio – l’età romanica e gotica – non vi era particolarmente rappresentato e, più in generale, ricalcando l’osservazione già formulata da Du Sommerard, che l’Italia non aveva mai amato quella stagione artistica, cosicché anche chi ne ricercava le opere non sembrava conoscerle che in modo del tutto inadeguato.



Fig. 3: Esposizione storica d'arte industriale, catalogo, Milano 1874. [courtesy Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera, Milano].

Nelle prime quattro classi la presenza di manufatti medioevali è effettivamente del tutto sporadica¹⁷. Diversa è invece la situazione nella classe V – le armi, cui è

¹⁶ Il catalogo verrà ristampato dallo stabilimento Montabone «fotografo della Real Casa d'Italia, della regina d'Inghilterra e dello scià di Persia», specializzato nella fotografia di opere d'arte (*Catalogo* 1911), con l'aggiunta di otto immagini in apparato, per il Medio Evo il *Dittico di Serena, Eucherio e Stilicone* e la statuetta del Battista del Tesoro monzese; non è più menzionata la serie completa, evidentemente non più disponibile.

¹⁷ Tra i mobili (classe I), esposti nel grande spazio terreno, soltanto uno viene presentato come medioevale: «Sedia a braccioli di noce intagliata coperta in seta gialla con riporti in velluto a colori» (n. 104; marchese Gian Martino Arconati) e uno come di inizi Quattrocento: «Cornice di legno intagliato e dorato con specchio» (n. 491; Demetrio Benaglia); tra i tessili e i ventagli (classi III e IV) figurano

destinata la sala I –, dove un'intera vetrina (LIII) è dedicata ad 'Armi ed armature del Medio Evo', dalle collezioni Poldi Pezzoli e del marchese Giorgio Raimondi jr, cui viene acclusa la spada di Estorre Visconti del Duomo di Monza (n. 52), e anche nei 'Trofei d'armi e d'armature d'epoche diverse' (LIV, LVIII) compaiono pezzi assegnati al medioevo. La proporzione si incrementa ulteriormente nelle classi degli oggetti preziosi: avori (VII), bronzi (VIII), smalti (X), oreficerie (XI).

Gli avori occupano metà della sala N, abbinati ai bronzi, e sono suddivisi in due grandi vetrine: nella prima (LXX), 'Basso Impero, Medio Evo e Rinascimento', più della metà dei pezzi proviene dallo straordinario *corpus* avviato da don Carlo Trivulzio (Squizzato 2011, pp. 44-46, 50; Squizzato 2017, pp. 128, 134-135, 236-237, tavv. 21-25; Tasso 2017), secondo Courajod «une suite de pièces capables de rivaliser avec les plus riches collections publiques».

Gli esemplari tardoantichi costantinopolitani - i dittici consolari di Giustiniano (n. 5; 521) e Teodoro Filosseno (n. 25; 525), i frammenti del dittico imperiale (n. 2; VI in.) e quelli della cattedra di Massimiano (nn. 41-42; 546 ca; ora marchesi Trotti) -, erano già stati oggetto di studio da parte di eruditi settecenteschi e di primo Ottocento. Per i secoli medioevali erano già note le tavolette con *La famiglia dell'imperatore Ottone che rende omaggio a Cristo* (n. 3; Milano, 983 ca) e *Cristo in trono* (n. 4; Costantinopoli, XI), appartenuta a Giuliano Della Rovere, una cassetta con scene liturgiche (n. 58; Colonia, XII; ora marchesi Trotti) nonché la sella da parata con scene cortesi (n. 36; Boemia?, 1400-30), unica opera riconoscibile fra quelle esposte alla mostra del 1872 assieme al riccio di pastorale (n. 8; Sicilia? XII).

Sono presentati per la prima volta, invece, il foglietto di dittico con le *Marie al sepolcro* (n. 22; Roma? 400 ca), la *Vergine col Bambino tra angeli e figure adoranti* (n. 41; Alessandria d'Egitto?, VII-VIII?) e le tavolette con l'*Annunciazione* (n. 1; Alessandria d'Egitto?, VII), la *Koimesis* (n. 51; Costantinopoli, X ex.) e la *Deposizione* (n. 7; Italia settentrionale, XII ex.). Tra le novità anche due cofanetti trecenteschi con figure di santi (n. 32) e scene cortesi (n. 37) e una serie di dittici e trittici dal Tre al primo Quattrocento, tra Italia settentrionale, Francia, Germania e Inghilterra (nn. 43, 44, 51-53, 55, 57, 60-62). Completano la rassegna dei pezzi trecenteschi francesi le tre placche di cofanetto con rilievi raffiguranti l'*Assedio al Castello d'Amore* (nn. 48-50) e la valva di specchio con una dama e un cavaliere che giocano a scacchi (n. 56), per i quali Courajod, che sulle altre opere si limita a suggerire qualche rettifica nelle datazioni, istituisce una rete di confronti tipologici e iconografici – è sua

soltanto «Trapunti in seta e oro rappresentanti piccole figure di santi - secolo XIV» (nn. 463 e 464; marchesi Trotti). Nella classe II si passa dalle ceramiche antiche -etrusche, italiote, galliche- alle grandi produzioni rinascimentali, nella VI dai vetri egizi, fenici, etruschi e romani alla produzione di Murano del XV secolo.

l'identificazione del soggetto delle storie del cofanetto –, oltre a riunire ad essi una parte dei dittici e trittici dati in catalogo a Italia e Germania¹⁸.

Agli avori Trivulzio sono intercalati i dittici consolari di Serena, Eucherio e Stilicone (n. 19), del Poeta e della Musa (n. 14) e di Davide e di Gregorio (n. 16) e l'altarelo tardogotico (n. 20) del Tesoro monzese, e oggetti trecenteschi di altre collezioni: un corno con scene di caccia fiammingo e un trittico gotico (nn. 18, 59; conte Aldo Annoni), un pettine (n. 21; Trotti) e vari cofanetti figurati (n. 33, conte Faustino Sanseverino; n. 34, Trotti; n. 35, conte Ercole Oldofredi; n. 38, Annoni).

Per la serie delle riproduzioni fotografiche vengono selezionati i dittici monzesi e quelli del 521 e 525, i frammenti del dittico imperiale e della cattedra di Massimiano, le tavolette con *Otto imperator*, il *Cristo in trono* già Della Rovere, le *Marie al sepolcro*, l'*Annunciazione* e la *Deposizione* e la sella da parata, riprodotta anche da Courajod insieme alla valva di specchio.

Tra i bronzi lo studioso parigino segnala – appoggiandosi a confronti con opere del Louvre –, alcuni pezzi medioevali in una delle grandi vetrine centrali (LXXIII), 'Bronzi dei secoli XV e XVI': due candelieri liturgici romanici in rame smaltato (nn. 219, 221; principe Giuseppe Giovannelli), e un altro trecentesco con un giullare a mo' di telamone (n. 246; Filippo Sessa), una brocca romanica a forma di chimera cavalcata da un piccolo personaggio (n. 258; Trivulzio) e una trecentesca a forma di cane (n. 248; Trivulzio).

Per gli smalti – sala O, condivisa con il piccolo mobilio – si avverte quel ritardo negli studi lamentato dalla critica francese: nella vetrina centrale (LXXXIV), 'Smalti del Medio Evo e del Rinascimento', i pezzi medioevali sono quasi tutti classificati come *cloisonné* mentre quelli sicuramente identificabili – la pisside a torre dalla basilica di San Nazaro (n. 24) e due croci e tre reliquiari Poldi Pezzoli (nn. 29, 55, 52-54) – appartengono alla successiva produzione *champlevé*. Lo stesso vale per molti altri, riconoscibili come tali per tipologia – il riccio di pastorale con l'*Annunciazione* (n. 43; Trivulzio), i *gemellion* (nn. 46, 49, 67; Trivulzio; nn. 65, 68; Trotti; n. 66, Annoni) e le pissidi (nn. 25 [con analogo navicella, n. 26], 31 35; Trotti, conte Giovanni Lucini Passalacqua e Trivulzio) –, per soggetto – il reliquiario di san Tommaso Becket (n. 51; Trivulzio) –, o per la presenza di figure tridimensionali e gemme – le placche con la *Natività* (n. 40; Trivulzio) e la *Vergine tra due santi* (n. 41; Trotti) e due Crocefissi (nn. 45, 48; Lucini Passalacqua) –. Courajod conferma che due delle pissidi sono

¹⁸ La collezione degli avori Trivulzio è solo in parte approdata alle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco (nn. 1, 2, 3, 5, 22, 41); i rimanenti esemplari, oggetto di vendite a partire dal 1929, si trovano ora al Metropolitan Museum di New York (n. 36, 51), al Louvre (n. 8), al Cleveland Museum of Art (nn. 48-50), alla Dumbarton Oaks di Washington (n. 25), al Museum of Fine Arts di Boston (n. 7), al Museo Arcivescovile di Ravenna (n. 42), a Palazzo Madama di Torino (n. 51), al Civico Museo Amedeo Lia della Spezia (nn. 43-44), al Museo Bagatti Valsecchi di Milano (n. 58), in una collezione privata svizzera (n. 4) e in una londinese (n. 56).

della tipologia a colomba eucaristica e che il trittico con storie della *Passione* (n. 64; Malachia De Cristoforis) è opera limosina duecentesca.

Allo stesso modo sono in smalto traslucido il bottone di piviale Poldi Pezzoli (n. 36) e verosimilmente i due stemmi dati al XIV secolo (n. 42; Trotti); la «Croce in metallo dorato con smalti; lavoro del Medio Evo» (n. 61; Giuseppe Bertini), verosimilmente limosina, finisce nel piccolo mobilio e un'altra dello stesso proprietario «Croce stazionale in metallo dorato con piastra in smalto - secolo XIV», verosimilmente traslucida, tra le oreficerie (vetrina LXXXVII, n. 28). Privi di indizi utili ad un più preciso inquadramento, infine, il tondo con stemma (n. 38; Trotti), le placchette con *Cristo tra due apostoli*, *Cristo in mandorla attorniato dai simboli degli Evangelisti* (nn. 37, 39; Trivulzio) e la *Crocefissione* (n. 44; Camillo Brambilla) e un Crocifisso dato all'XI secolo (nn. 47; Trivulzio). Come nella mostra del 1872 la dicitura 'bizantini' indicava indifferentemente smalti *cloisonné* o *champlevé*, in questa sede 'cloisonné' vale per smalto medioevale tout-court e il termine 'bronzo' anche per rame. Né bronzi né smalti di età medioevale vengono presi in considerazione per la serie delle tavole fotografiche, ad eccezione del bottone di piviale Poldi Pezzoli e di uno degli stemmi Trotti che saranno accorpati però alle oreficerie.

Nella vetrina centrale (XCIII) della sala P – le oreficerie – si impone il Tesoro del Duomo di Monza (fig. 4), unico nucleo di oggetti ad essere accompagnato in catalogo da note informative esaurienti. Noto e visitato fin dallo scorcio del XV secolo da eruditi italiani (per primo l'umanista Ermolao Barbaro nel 1488) e stranieri, era stato approfonditamente analizzato nelle *Memorie storiche di Monza e sua corte* (1794) da Anton Francesco Frisi, il canonico incaricato della sua custodia, e più di recente da Jules Labarte nell'*Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance* (Paris 1864), che ne pubblicava anche le prime riproduzioni fotografiche. Sono presenti sia i cimeli longobardi – la corona di Teodelinda cui è sospesa la croce di Agilulfo (n. 451), la coperta dell'Evangelario (n. 453), la croce di Adalardo (n. 459), la chioccia (n. 452), la 'tazza di zaffiro' (n. 461) –, che quelli ottoniani – il ventaglio (n. 460), il pettine (n. 456), il Sacramentario con la rispettiva coperta (n. 457), la Croce del Regno (n. 458) – e viscontei – il grande calice (n. 462) e la statuetta del Battista (n. 454).

Nella stessa vetrina alcuni capolavori già visti nel 1872 – la Croce di Chiaravalle (n. 464), l'altare a smalto Poldi Pezzoli (n. 465), il Reliquiario degli Innocenti (n. 466) – e altri alla prima esposizione pubblica: la trecentesca coppa da torneo Poldi Pezzoli (n. 551), una crocetta aurea longobarda (n. 493; Giuseppe Bertolotti) e, dalla collezione Morbio, una «croce d'argento reticolata con niello e pietre dure incise - secolo XIV» (n. 487) e un pastorale d'argento, assegnato all'VIII (n. 492).

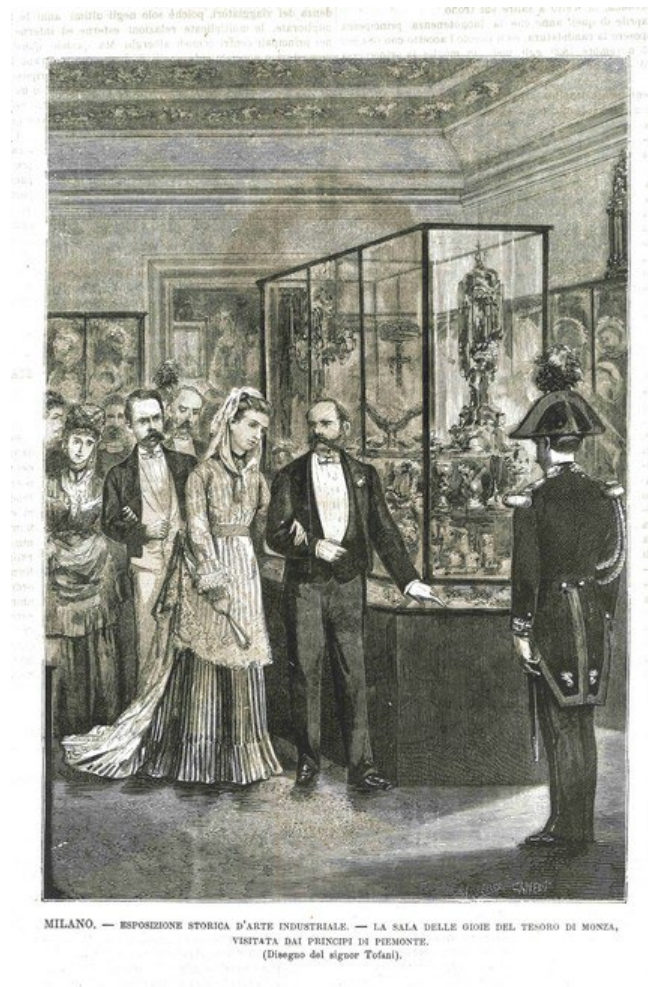


Fig. 4: Il presidente dell'Associazione Industriale Italiana guida in mostra la principessa Margherita di Savoia-Genova, da *L'illustrazione universale*, no. 37-38, 2 agosto 1874 [courtesy Sistema bibliotecario e documentale, Università Cattolica del Sacro Cuore].

I prestiti di Carlo Morbio, che nel 1872 aveva inviato soltanto manoscritti miniati, proseguono alla vetrina LXXXVII con dodici crocette longobarde (nn. 3, 4, 26), un rilievo d'argento dell'VIII secolo e tre croci del XIII (n. 6), una pace bronzea con rilievi d'argento (n. 16) e una croce processionale d'argento con figure a sbalzo e smalti (n. 68), entrambe trecentesche¹⁹; già presente nel 1872 la croce del cardinale Peregrino (n. 22) mentre una novità è la croce stazionale in metallo dorato reputata longobarda (n. 33; Bertini). Esposta, infine, su un'apposita vetrina a leggio la legatura dell'Evangelario di Ariberto da Intimiano del Tesoro del Duomo milanese (n. 346), alla quale Courajod dedica anche una riproduzione.

Nella serie delle tavole fotografiche il Tesoro monzese occupa uno spazio di

¹⁹ Le crocette longobarde, il pastorale e le croci trecentesche sono riconoscibili nel catalogo dell'asta di Monaco del 10-14 settembre 1883, nella quale è stata dispersa la parte più rilevante delle collezioni d'arte di Carlo Morbio (*Katalog* 1883, nn. 684, 650, 640-649, 685).

altrettanto indiscusso rilievo, con la corona di Teodelinda, le due coperte, pettine, ventaglio e 'tazza di zaffiro', Croce del Regno e pezzi viscontei; lo accompagnano le Croci di Chiaravalle e del cardinale Peregrino, il Reliquiario degli Innocenti, la coppa da torneo e la legatura di Ariberto.

Nel 1876 il Salone dei Giardini Pubblici verrà ceduto al Comune e due anni dopo aprirà un nuovo istituto, il Museo Artistico Municipale (1878), che solo in parte attuerà il progetto iniziale, ampliandosi a tutte le opere d'arte di proprietà comunale: per le arti applicate (sale 2 e 5) sarà mantenuto il criterio espositivo per classi; come per la mostra del 1874 non si conservano foto dell'allestimento. Dopo i restauri del Castello Sforzesco ad opera di Luca Beltrami verrà trasferito infine nelle sale al primo piano della Corte Ducale (1900; Bairati 1991, pp. 51-57; Tasso 2006; Tasso 2007-2008, pp. 164-165, 180).

L'intervento di recupero del Castello, a sua volta, messo in atto a partire dagli anni Ottanta con grande rigore filologico, era partito da premesse analoghe a quelle che avevano guidato la realizzazione della Rocca e del Borgo Medievale di Torino (1884) e, pur giungendo ad esiti stilistici differenti – legata al mondo feudale la versione torinese, espressione del primissimo umanesimo sforzesco quella milanese –, aveva ottenuto il medesimo risultato di ricreare il Medioevo locale, coinvolgendo, seppure su piani percettivi diversi, specialisti e grande pubblico (Zucconi 2000).

1895, l'Esposizione eucaristica. Il medioevo sacro

Protagoniste indiscusse della stagione espositiva degli anni '70 risultano, dunque, a Milano (1872 e '74) come a Bergamo (1875) e Brescia (1878), le grandi collezioni aristocratiche: una sorta di 'canto del cigno' di una classe sociale presto oscurata dalla nuova borghesia imprenditoriale (Morandotti 2008, pp. 255, 264-265); già nel decennio precedente, infatti, diverse raccolte, sia antiche che di formazione recente, erano state cedute o disperse in vendite all'incanto, tendenza che si sarebbe progressivamente incrementata fino alla fine del secolo (Mottola Molino 1982, pp. 246-250).

La coincidenza tra istanze produttive e memoria del patrimonio dei saperi tradizionali (1874) lascia il posto ad un fittissimo calendario di rassegne settoriali e nazionali che si propongono di essere «specchio e vetrina del progresso industriale», intendendo costruire su tali basi l'identità di Milano 'capitale morale' del nuovo Regno d'Italia (Piazzoni 1995; Decleva 2015; Decleva 2017). L'Esposizione Industriale Nazionale (1881), consuntivo della situazione economica del giovane Stato unitario a vent'anni dalla prima edizione (Firenze 1861; Picone Petrusa 1988; Barzaghi 2009), prevede una sezione di Belle Arti, ma di nuovo dedicata alla sola arte contemporanea. L'introduzione al catalogo tradisce una svalutazione dell'arte

medioevale di stampo positivista: «Ci basti (...) chiamare la memoria a quel moto ascendente, che, spezzati i ceppi del medio evo, si slanciò, consacrato della parola di Rinascimento, dalla terra italiana, e armato delle forme dell'Arte riscosse a meraviglia tutto l'Occidente con quella sua luce» (*Catalogo* 1881, p. 9), riecheggiando le tematiche dell'evento celebrativo per eccellenza della sensibilità emergente, il ballo *Excelsior*, rappresentato per la prima volta alla Scala l'11 gennaio di quello stesso anno²⁰.

Allo scorcio dell'Ottocento si inserisce nel ventaglio delle proposte espositive la Chiesa italiana, che sulla scorta dell'esperienza francese dei Congressi eucaristici, avviatasi a Lille nel 1881, ne istituisce a partire dal '91 le edizioni nazionali: nella seconda (Torino 1894), in concomitanza con i lavori, viene allestita una piccola mostra di arte eucaristica di provenienza piemontese (*Le Esposizioni* 1898; Camporeale 2018, pp. 64-65). La terza edizione, celebrata a Milano (1-5 settembre 1895) per volontà del cardinale Andrea Ferrari che la preannunciava già al suo ingresso in Diocesi (3 novembre 1894), comprende una ricchissima mostra di arte sacra, allocata nel Palazzo del Seminario. Il discorso inaugurale ne evidenzia la specificità: «Nell'esposizione eucaristica è irradiata di singolare nobiltà l'industria e sovrabbonda il bello dell'arte; perché altissimo è il fine e l'ispirazione inesausta e sublime» (*L'esposizione* 1895, p. 43).

Oltre alla consueta guida-catalogo, che elenca in ordine topografico pezzi e relativi espositori (*Guida* 1895; fig. 5)²¹, una serie di dispense settimanali prepara e accompagna la manifestazione, sul modello delle esposizioni industriali. Il progetto prevede cinque gruppi di manufatti (Tessuti, Oggetti in metallo, legno, ecc., Bibliografia e libri liturgici, Arti belle ed affini, Prodotti diversi), suddivisi in quattordici classi, che comprendono sia «le meraviglie dell'arte religiosa in ogni tempo particolarmente dedicate al culto dell'Eucaristia» che «prodotti che l'industria destina alla celebrazione quotidiana» (*Guida* 1895, p. 5), provenienti da tutta la Lombardia e, in una sala a sé stante, dalla Santa Sede.

²⁰ In altre città lombarde, Cremona (1880; *Mostra* 1880 e 1892; *Catalogo* 1892) e Varese (1901; *Esposizione* 1901), manifestazioni espositive di taglio economico/tecnologico comprendono sezioni d'arte antica e moderna, con l'intento di rispecchiare anche la produzione artistica del territorio – Cremona – o della regione – Varese –: in questo secondo caso la limitata documentazione superstite non permette di valutarne l'effettiva riuscita.

²¹ Una versione più agile (*Piccola guida* 1895) sarà destinata a ricordo per congressisti e visitatori; recensirà la mostra - che chiude il 7 ottobre, raggiungendo i 132.918 ingressi a pagamento (*L'Esposizione* 1895, pp. 82, 88) - il canonico del Duomo Severi 1896.



Fig. 5: *Guida dell'esposizione eucaristica*, Milano 1895 [courtesy Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera, Milano].

Fig. 6: La sala degli oggetti preziosi, da: *L'esposizione eucaristica illustrata*, no. 16, 23 novembre 1895 [courtesy Biblioteca Comunale Centrale 'Palazzo Sormani', Milano].



Nell'allestimento ai produttori si alternano possessori privati, collezionisti e fabbricere di chiese; la guida è nella maggior parte dei casi priva di attribuzioni e datazioni e nemmeno la qualificazione 'antico' o 'antichissimo', laddove presente, risulta affidabile nel distinguere i pezzi storici da quelli più recenti. Nella vastissima classe dei 'Tessuti' l'unico esemplare forse medioevale è «un fazzoletto del secolo XIV con monogramma eucaristico» dal santuario di Santa Maria presso San Celso' (n. 545; *L'esposizione* 1895, p. 72). Tra gli 'Oggetti in metallo, legno, ecc.' i più preziosi sono riuniti in una sala *ad hoc* (fig. 6), dove si riconoscono due delle croci di Giuseppe Bertini già esposte nel 1874 (n. 602) e – dalla basilica di San Nazaro (n. 421) – la pisside a torre pure già esposta nel '74, la colomba eucaristica limosina e la cassetta-reliquiario argentea paleocristiana (tutte e tre ora al Museo Diocesano), segnalate nelle dispense come di particolare valore per antichità e rarità (*L'esposizione* 1895, pp. 86-87). I cimeli delle basiliche più insigni sono esposti, invece, nella chiesa interna: suppellettili da Sant'Ambrogio (n. 227) e dal Duomo (s.n.) e corali miniati antichi da varie chiese (s.n.), menzionati collettivamente. Il Tesoro santambrosiano ha particolare risalto nelle dispense, dove sono riprodotti l'ostensorio del 1338, la Pace di Filippo Maria Visconti e la scodella del Santo (quest'ultima ora al Museo Diocesano), che figura tra le opere cui è dedicata anche una breve scheda (*L'esposizione* 1895, pp. 49-54, 113, 129-130, 132-133).

Luca Beltrami approfitta dell'occasione per commissionare allo studio Guigoni & Bossi una campagna fotografica degli oggetti che gli appaiono di maggior interesse artistico, che utilizzerà per *L'arte negli arredi sacri della Lombardia, con note storiche e descrittive*, uscito nel 1897 per i tipi di Ulrico Hoepli (Bertelli 2014, pp. 87-88, 91). Il volume, in 4°, con 80 tavole in eliotipia dello Stabilimento Calzolari e Ferrario e incisioni ad illustrare alcuni passi del testo, avrà una tiratura di 400 esemplari (fig. 7) e costituisce la prima storia dell'oreficeria e dei tessili in Lombardia²²; l'età rinascimentale vi gode di uno spazio preponderante ma è preceduta da 16 tavole di capolavori medioevali.

Per dar vita ad un panorama esaustivo, Beltrami include, infatti, anche manufatti non esposti nell'occasione, aprendo la rassegna con il Tesoro del Duomo di Monza (5 tavole) – nel frattempo nuovamente studiato da Xavier Barbier de Montault (1880-94) – per il quale seleziona, tra le altre opere, il Reliquiario del Dente, non presente alla mostra del 1874 e perciò non incluso nelle tavole fotografiche, per proseguire con la Situla di Gotofredo (Tesoro del Duomo), il coltello eucaristico duecentesco e un altaro gotico in avorio (Museo Patrio di Archeologia), e, da Sant'Ambrogio, il Messale M 17 di secondo XI, quello dell'Incoronazione (5 tavole) e i pezzi di Tre e primo Quattrocento del Tesoro. Tre tavole collettive chiudono il volume

²² Il volume viene segnalato in '1898 Arte sacra', no. 37-38, p. 296.

riunendo opere 'minori' in mostra: si riconoscono una delle croci Bertini, il riccio di pastorale romanico di Camerlata, le capselle-reliquiario paleocristiane di Agliate e Brivio, le suppellettili a smalto da San Nazaro.

Sulla scorta dell'esperienza milanese altre esposizioni d'arte sacra su scala diocesana si tengono in varie città della Lombardia: a Bergamo (1898; *XVI centenario* 1898; Taramelli 1898; Muzio 1899), a Cremona (1899; *Esposizione* 1899), a Brescia (1904; *Esposizione* 1904) e a Mantova (1905; *Catalogo* 1905; *Arte sacra* 1905), con un più consapevole taglio diacronico, a ripercorrere l'intero arco cronologico della produzione religiosa della città e del territorio. Unica nel suo genere l'esperienza di Como, dove una manifestazione di taglio industriale/tecnologico, l'Esposizione voltiana, ideata per celebrare il centenario dell'invenzione della pila di Alessandro Volta (20 maggio - 5 novembre 1899), comprende una rassegna estremamente capillare di opere d'arte sacra da tutta la Diocesi.

Tra queste «la maggior attrattiva» era rivestita dalla coperta di evangelario di età ottoniana nota come 'Pace di Chiavenna', che colpì particolarmente anche re Umberto I e la consorte Margherita durante la loro seconda visita (18 settembre), seguita alla ricostruzione dei padiglioni dopo il devastante incendio dell'8 luglio²³. L'«esimio lavoro d'oreficeria» avrà nelle dispense settimanali che accompagnano l'esposizione (fig. 8) – dove don Santo Monti illustra i pezzi con testi di documentato spessore storico-artistico – la sua prima trattazione scientifica, con riproduzione fotografica del comense Riccardo Piatti (Monti 1899, pp. 153-155; Sicoli 2019, pp. 7-8). Anche la miniatura medioevale vi era rappresentata ad alto livello da alcuni codici dell'abbazia di Morimondo (XII-XIV secolo), approdati in seguito alle soppressioni (ante 1819) al Seminario di Como (Monti 1899, pp. 199)²⁴.

Punto d'arrivo, infine, della febbrile stagione espositiva milanese sarà l'Esposizione Internazionale del Sempione (28 aprile-11 novembre 1906), all'insegna della modernità incarnata soprattutto dai nuovi mezzi di trasporto e comunicazione (Picone Petrusa 1988; Zanzottera 2008). Anche in questo caso un incendio ne funestò lo svolgimento (3 agosto), distruggendo il Padiglione dell'Arte Decorativa e coinvolgendo la più significativa memoria del Medio Evo: il piccolo padiglione della fabbrica del Duomo, progettato dall'architetto della Veneranda Fabbrica Gaetano

²³ «Visitarono, ammirarono, lodarono tutto, specialmente certe reliquie di tempi antichi di grande valore. La Pace di Chiavenna -famoso capolavoro longobardo- attirò soprattutto la loro attenzione» (Massuero 1899, p. 149).

²⁴ Così conclude don Monti: «La Mostra è svanita come visione, ma restano nell'animo dei comaschi gli ammonimenti e i dati utili alla storia dell'arte, di cui questa Esposizione è piena. Questa benedetta storia dell'arte che si invoca ad ogni piè sospinto è ancor tutta da farsi, e fossero almeno gli avvenimenti solenni come la Mostra d'Arte Sacra che mettersero in rilievo la deficienza e invogliassero qualcuno ad occuparsi con entusiasmo e con fede a quest'opera santa! Santa per la patria, santa per la religione e santa per la luce di bellezza che getterebbero su tutti gli uomini e su tutte le cose» (Monti 1899, p. 201).

Moretti in forme gotiche – un vano a pianta trapezoidale con abside poligonale, ampie vetrate e volte ogivali (*Città effimera* 2015, pp. 282-283) – per esporre un’ampia documentazione della storia della cattedrale (*Il Duomo* 1906)²⁵. La fase originaria vi era rappresentata da documenti amministrativi dell’archivio della Fabbrica (1212-1446) e dai più antichi tra bolle, indulgenze, privilegi, diplomi e lettere in gran parte miniate (1386-1601).

²⁵ In calce alla ristampa del catalogo delle riproduzioni fotografiche della mostra del 1874 compare una selezione di opere esposte nella ‘Divisione II, Arte Decorativa Antica’ del Padiglione dell’Arte Decorativa e distrutte dal fuoco: nessuna di queste opere risulta risalire all’età medioevale (*Catalogo* 1911, pp. 25-28).



Fig. 7: Luca Beltrami, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano 1897 [courtesy Biblioteca Storica dell'Accademia di Brera, Milano].



Fig. 8: Frontespizio di *Como e l'Esposizione voltiana 1899*, no 1 [courtesy Ministero della Cultura - Pinacoteca di Brera - Biblioteca Braidense, Milano].

L'autrice

Chiara Maggioni. Storica dell'arte medioevale, si è specializzata in Storia delle Arti Minori con Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e dal 2002/03 è docente di *Storia dell'Oreficeria* presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università Cattolica (Milano). Ha collaborato con varie istituzioni museali -Museo Poldi Pezzoli, Museo e Tesoro del Duomo di Monza, Tesoro della Collegiata di San Lorenzo a Chiavenna, Grande Museo del Duomo di Milano e Museo Diocesano di Cremona-, per lo studio di manufatti orafi, ampliando, ove possibile, l'approccio filologico in prospettiva archeometrica/multidisciplinare (progetto di ricerca 'La Pace di Chiavenna svelata', *Arte Lombarda* 2019), e prestato consulenze alle Soprintendenze della Lombardia e della Liguria. I suoi temi di ricerca principali sono l'oreficeria con ornamentazione a smalto (*cloisonné, champlevé, traslucido*) e la suppellettile liturgica tra basso medioevo e prima metà moderna. Si è interessata anche di codici e incunaboli miniati e di pittura tardo-medioevale di soggetto mariano e agiografico. È membro della Società Internazionale di Storia della Miniatura e della Società Storica Lombarda.

Riferimenti bibliografici

Arte Sacra. Impressioni del dott. Clinio Cottafavi sulla Mostra tenuta in Mantova nel Settembre 1905 1905, Stabilimenti Tipo-Litografici di L. Rossi, Mantova-Modena.

Bairati, E 1991, 'Il Museo d'arte industriale: il museo della città', in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, eds C Mozzarelli & R Pavoni, atti del convegno, Fondazione Bagatti Valsecchi, 24-26 maggio 1990, Guerini e Associati, Milano, pp. 47-58.

Barzaghi, IMP 2009, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Silvana Editoriale, Milano.

Belgiojoso, C 1861-62, *Il Conte di Virtù. Storia Italiana del Secolo XIV*, dottor Francesco Vallardi tip.-editore, Milano.

Beltrami, L 1897, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia, con note storiche e descrittive*, Ulrico Hoepli, Milano.

Bertelli, S 2014, 'Beltrami e la storia dell'arte', in *Luca Beltrami (1854-1933). Storia, arte e architettura a Milano*, ed. S Paoli, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo - 29 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano, pp. 77-91.

Camporeale, E 2018, 'La nascita delle esposizioni d'arte sacra nell'Italia di fine Ottocento', in *Sacred art and the museum exhibition / L'arte sacra e la mostra museale*, Forum on museum and religion / Forum sui musei e la religione, III, eds M Wellington Gahtan & D Pegazzano, Lorenzo de' Medici Press, Firenze, pp. 59-79.

Canella, M 2006, 'Il Borromeo tra il XVII e il XIX secolo. Un grande casato dall'antico regime all'età contemporanea', in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, eds M Natale con A Di Lorenzo, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 - 9 aprile 2007, Skira, Milano, pp. 19-37.

Catalogo della Mostra di Arte Sacra tenuta in Mantova nel settembre 1905 1905, Stabilimenti Tipo-Litografici di L. Rossi, Mantova-Modena.

Catalogo della mostra provinciale industriale ed interprovinciale d'arte antica, Cremona - settembre 1892 1892, Tipog. Enrico Leoni, Cremona.

Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel Palazzo di Brera, 26 agosto - 7 ottobre 1872, seconda edizione ufficiale con aggiunte e correzioni 1872, Società cooperativa fra tipografi, ecc., Milano.

Catalogo di fotografie prese all'Esposizione di arte industriale antica tenutasi in Milano nel 1874, nel Tesoro di Monza e in raccolte pubbliche e private 1911, Stabilimento fotografico Montabone, Milano.

Ricerche di S/Confine, Dossier 8 (2023) - www.ricerchedisconfine.info - ISSN: 2038-8411 - CC BY-NC-ND 4.0

Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano - Belle Arti 1881, Edoardo Sonzogno Editore, Milano.

Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857 1857, Bradbury and Evans, London.

Città effimera. Arte, tecnologia, esotismo all'Esposizione internazionale di Milano del 1906. Fotografie inedite dagli archivi di Leone Soldati e Vincenzo Conti 2015, ed. P Redondi con F Confalonieri, catalogo della mostra, Milano, Expo 2015, Cluster Isole, Mare e Cibo, 1° maggio 2015 - 30 giugno 2015, Mazzotta, Milano.

Courajod, L 1875, 'Exposition rétrospective de Milan (Art industriel, 1874)', *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, no. 11, pp. 376-392.

Crivello, F 1997 'L'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia', *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia*, ser. IV, no. 2, fasc. 1, pp. 97-143.

Decleva, E 2015, 'Milano: le esposizioni e l'affermazione della città', in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra, Milano, MUDEC - Museo delle Culture, 27 marzo - 19 luglio 2015, 24ORE Cultura - MUDEC, Milano, pp. 17-41.

Decleva, E 2017, 'Milano città di esposizioni', in Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere, *1881-2015: Milano città di esposizioni*, eds E Decleva & G Rosa, atti dell'incontro di studio no. 81, Milano, 4-5 giugno 2015, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano, pp. 9-18.

Esposizione Bresciana 1904. Catalogo Illustrato della Sezione Arte Sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio 1904, Tipò-Litografia Editrice F. Apollonio, Brescia.

Esposizione d'arte antica - Bergamo 1875 1875, Tip. Frat. Bolis, Bergamo.

Esposizione d'Arte Sacra, Cremona - maggio 1899. Catalogo 1899, Coi Tipi di Giulio Mandelli, Cremona.

Esposizione della pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia 1878, Tipografia Apollonio, Brescia.

L'Esposizione Eucaristica di Milano. Guida per il visitatore 1895, Stab. Tip. Lit. A. Bertarelli, Milano.

L'Esposizione eucaristica illustrata. Milano 1895 1895, Stabilimento tipo-litografico G. Sassi & C., Milano.

Esposizione Regionale Varesina 1901. Mostra di arte antica e storia antica e moderna, agosto-settembre; Programma 1901, Tipografia Mai e Malnati, Varese.

Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874, Catalogo Generale pubblicato dal Comitato Esecutivo 1874, Stabilimento Tipografico Fratelli Treves, Milano.

Falchetti Pezzoli, D 1983, 'Lo strumento di lavoro del pittore storico: la biblioteca di Hayez', in *Hayez*, eds MC Gozzoli & F Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984, Electa, Milano, pp. 358-366.

Ferrario, G 1824, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, dalla tipografia dell'autore, Milano.

Galli Michero, LM 2002, 'Lo studiolo dantesco: un Medioevo ritrovato', in *Lo studiolo del collezionista restaurato. "Quaderni di studi e restauri". Il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, Museo Poldi Pezzoli / Intesa Bci, Milano, pp. 23-37.

Galli Michero, L 2011, 'Gian Giacomo Poldi Pezzoli. Lineamenti per una biografia', 'La parabola di un collezionista', e 'scheda 10', in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, eds. L. Galli Michero & F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012, Umberto Allemandi & C., Torino-Milano, pp. 21-31, 51-65, 98-99.

Giulini, G 1760, *Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della Città, e della Campagna di Milano, ne' secoli bassi*, I, nella Stamperia di Giambattista Bianchi, Milano.

Gozzoli, MC 1983, 'scheda 123. Ritratto del conte Carlo Barbiano di Belgiojoso', in *Hayez*, eds MC Gozzoli & F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984, Electa, Milano, pp. 250-252.

Guida all'Esposizione d'arte antica nel Palazzo di Brera 1872, a spese dell'editore, Milano.

Guida sommaria alla Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874 1874, Tipografia dei Fratelli Treves editori, Milano.

Il Duomo di Milano all'Esposizione Internazionale del 1906. Comparto speciale delle Belle Arti. Sezione di Architettura. Catalogo. Milano, maggio settembre 1906 1906, Amministrazione della Fabbrica del Duomo, Milano.

Katalog der Kunst-Sammlungen des im Jahre 1881 in Mailand verstorbenen Herrn Cavaliere Carlo Morbio 1883, In Kommission bei Theodor Ackermann, München.

'Le Esposizioni Sacre in Italia', *1898 Arte Sacra*, no. 5, Editori Roux Frassati e C°, Torino, p. 31.

Maiocchi, MC 2001, 'Camillo Boito e l'esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872. Un laboratorio per l'arte italiana', in *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914, Ricerche di Storia dell'arte*, no. 73, pp. 5-11.

Maiocchi, MC 2011, *Dal mercato al museo. L'arte italiana moderna e le Esposizioni Nazionali di Parma e Milano (1870-1872)*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia. 1911-2011*, eds S. Frezzotti & P. Rosazza-Ferraris, Palombi Editori, Roma, pp. 5-25, 245-258.

Mantz, P 1872, 'Exposition rétrospective de Milan', *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, no. 6, pp. 449-463.

Massuero, L 1899, 'La settimana. La visita dei sovrani', *Como e l'Esposizione Voltiana 1899. Rivista settimanale illustrata autorizzata dal Comitato*, no. 19, pp. 149.

Mavilla, A 2005, 'Il Primo Congresso Artistico Italiano e l'esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870', in Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, *Addio al Ducato. Parma nell'età della Destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, catalogo della mostra, Parma, Palazzo Pigorini, 8-30 ottobre 2005, CLUEB, Parma, pp. 59-67.

Monciatti, A 2010, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, il Saggiatore, Milano.

Monciatti A - Piccinini C 2004, 'Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale', in *Arti e storia nel Medioevo*, eds E. Castelnuovo & G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Giulio Einaudi editore, Torino, pp. 811-845.

Monti, S 1899, 'Arte sacra antica', *Como e l'Esposizione Voltiana 1899. Rivista settimanale illustrata autorizzata dal Comitato*, no. 3, pp. 20-21; no. 4, pp. 29-30; no. 5, pp. 38-39; no. 6, pp. 45-46; no. 7, pp. 53-54; no. 8, pp. 62-63; no. 11, pp. 85-87; no. 12, pp. 94-95; no. 13, pp. 102-104; no. 14, pp. 109-110; no. 15, pp. 117-119; no. 16, pp. 124-125; no. 17, pp. 134-135; no. 19, pp. 153-155; no. 20, pp. 159-160; no. 21, pp. 170-171; no. 22, pp. 177-179; no. 23, pp. 184-186; no. 25, pp. 199-201.

Morbio, C 1873, *Francia ed Italia ossia I manoscritti francesi delle nostre biblioteche con istudi di storia, letteratura e d'arte italiana*, Tipografia del R. Stabilimento Ricordi, Milano.

Morandotti, A 2008, 'Il Morelli circle e il collezionismo di disegni antichi a Milano', in Idem, *// collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Officina Libraria, Milano, pp. 255-274.

Mostra industriale artistica della provincia di Cremona 1880, Classe XX^a. Arte Antica 1880, Tipografia Giuseppe Feraboli, Cremona.

Mottola Molino, A 1982, 'Collezionismo e mercato artistico a Milano: smembramenti, vendite, restauri', in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983, Electa, Milano, pp. 243-250.

Museo d'Arte Industriale - Milano, *Catalogo delle fotografie pubblicate dal Museo d'Arte Industriale in Milano, N. 1. Riproduzioni di oggetti esposti nella Mostra d'Arte Industriale 1874 1875*, a spese del Museo d'Arte Industriale, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, Milano.

Muzio, V 1899, *Note e ricordi della Esposizione d'Arte Sacra in Bergamo (agosto-settembre 1898)*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo.

Natale, M 2011, 'Dalla Galleria dei Quadri alla Galleria Berthier, dalla fine del Settecento a oggi', in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, eds. A Morandotti & M Natale, Milano, Silvana Editoriale, pp. 47-85.

Piazzoni, I 1995, 'Milano e le esposizioni universali (1860-1900)', in *Innovazione e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento*, eds E Decleva, CG Lacaita & A Ventura, Franco Angeli, Milano, pp. 529-577.

Piccola guida ricordo per il congressista e per il visitatore dell'esposizione eucaristica 1895, ed. Gabinetto Cattolico Milanese, Stabilimento A. Bertarelli, Milano.

Picone Petrusa, M 1988, '1881. Milano, Esposizione nazionale (5 maggio - 1° novembre)', e '1906. Milano, Esposizione internazionale (28 aprile - 11 novembre)', in M Picone Petrusa, MR Pessolano & A Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Liguori Editore, Napoli, pp. 88-91, 114-117.

Pisani, B 2000, 'scheda 108. Cassa degli Innocenti', in *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, ed. P Biscottini, catalogo della mostra, Museo Diocesano, Chiostrì di Sant'Eustorgio, 14 aprile - 29 ottobre 2000, Electa, Milano, pp. 242-245.

Pisoni, CA 2006, "À céleberrime bibliophile conte Giberto Borroméo...", in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, eds. M Natale con A Di Lorenzo, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006 - 9 aprile 2007, Skira, Milano, pp. 221-231.

R. Accademia di belle arti in Milano, *Relazione del Comitato Esecutivo per l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e per il secondo Congresso Artistico in Milano nel 1872 letta al Consiglio della R. Accademia di belle arti nella seduta del 30 dicembre 1872 1873*, Società cooperativa fra tipografi, Milano.

Rovetta, A 2013, 'Milano 1872: l'«Esposizione d'Arte Antica» tra istanze accademiche, collezionistiche e storiografiche', *Annali di critica d'arte*, IX, pp. 103-125.

Severi, A 1896, *La Esposizione eucaristica di Milano*, Unione Tip. Cooperativa (Già Ditta Boncompagni), Perugia.

Sala, E 2020, 'Nel nome di Leonardo da Vinci: le celebrazioni vinciane di Milano nel 1872 e l'apporto dell'Accademia di Brera alla loro realizzazione', in *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, ed. P Salvi con A Mariani & V Rosa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, pp. 186-203.

Sicoli, S 2019, '«Pace o valva di evangelario»: storia di una riscoperta', in *La Pace di Chiavenna svelata. Umanisti e scienziati rileggono un capolavoro dell'oreficeria medioevale*, ed. C Maggioni, *Arte Lombarda*, 185, no. 1, pp. 5-15.

Squizzato, A 2011, 'Trivulzio e Poldi Pezzoli. Il collezionismo come vocazione di famiglia', in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, eds L Galli Michero & F Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 - 13 febbraio 2012, Umberto Allemandi & C., Torino-Milano pp. 42-50.

Squizzato, A 2017, 'Ottocento e Novecento. Il consolidamento e la valorizzazione della collezione', in A Squizzato & F Tasso, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Il Poligrafo, Padova, pp. 87-145.

Strukelj, V 2010, 'Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi', *Ricerche di S/Confine*, I, no. 1, pp. 58-81.

Taramelli, A 1898, 'La Mostra di Arte Sacra in Bergamo', *Arte sacra 1898*, no. 29 e no. 30, pp. 230-231, 234-235.

Tasso, F 2006, *Il Medioevo a Milano. Sulla costituzione delle Raccolte Civiche di Arte Suntuaria*, in Quintavalle AC (ed.), *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini* (secoli XI e XII), catalogo della mostra, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile - 16 luglio 2006, Skira, Parma-Milano, pp. 387-390.

Tasso, F 2007-2008, 'Il medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria', *Rassegna di Studi e di Notizie*, XXXIV, no. 31, pp. 163-184.

Tasso, F 2017, 'Schede delle opere', e 'L'evoluzione della collezione tra inventari ed esposizioni', in A Squizzato & F Tasso, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Il Poligrafo, Padova, pp. 147-227, 231-237.

Tunesi, L 2017, '1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano', *Rassegna di Studi e di Notizie*, XLIII, no. 39, pp. 35-59.

Verzeichnis einer Sammlung wertvoller Handschriften und Bücher, zahlreicher Statuten sowie Urkunden, vielfach mit interessanten und seltenen Autographen zur Geschichte Italiens und benachbarter Gebiete 1889, List & Francke, Leipzig.

Vismara, A [1874], *Guida pratica per l'esposizione storica d'arte industriale*, Tipografia Pagnoni, Milano (seconda edizione).

XVI centenario del martirio di S.Alessandro, Guida dell'Esposizione Diocesana d'Arte Sacra 1898, Stab. Tipografico Fratelli Bolis, Bergamo.

Yorik, figlio di Yorik 1873, *Fra quadri e statue. Strenna Ricordo della Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Fratelli Treves Editori, Milano.

Zani, V 2011, 2013, 2014-2015, 'Piero Pierotti, i calchi dei marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872', *Rassegna di Studi e di Notizie*, XXXVIII, no. 34, parte prima, pp. 159-200; XL, no. 36, parte seconda, pp. 227-261; XLI, no. 37, parte terza, pp. 219-224.

Zanzottera, F 2008, 'Esposizione Internazionale del Sempione, "imponente manifestazione di vitalità"', in *Expo per Expos. Comunicare la modernità. Le Esposizioni Universali 1851-2010*, ed. MA Crippa con F Zanzottera, catalogo della mostra, Triennale di Milano, 5 febbraio - 30 marzo 2008, Triennale Electa, Milano, pp. 33-97.

Zucconi, G 2000, 'Tra Torino e Milano, l'attualizzazione del castello medievale nell'ultimo scorcio dell'Ottocento', in *Dal castrum al "castello" residenziale. Il Medioevo del reintegro o dell'invenzione*, ed. M Viglino Davico & E Dellapiana Tirelli, atti delle giornate di studio, Torino, 12 - 13 marzo 1999, CELID, Torino, pp. 79-94.