CASA DEI CRESCENZI

BOLLETTINO

DEL CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA

Anno 2024 Edizioni Quasar N. 8 (n.s.)

CASA DEI CRESCENZI

BOLLETTINO

DEL CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA

Anno 2024 Edizioni Quasar N. 8 (n.s.)

CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA

CSSAr

BOLLETTINO DEL CENTRO
DI STUDI PER LA STORIA
DELL'ARCHITETTURA
CASA DEI CRESCENZI
Via Luigi Petroselli, 54, 00186 Roma

Anno di fondazione 1943

Direttore responsabile
Giorgio Rocco

Comitato editoriale
Simona Benedetti, Caterina Carocci, Piero Cimbolli Spagnesi, Daniela Esposito, Pavel Kalina, Konstantinos Karanassos, Monica Livadiotti, Tommaso Manfredi, Fabio Mangone, Andrea Pane, Augusto Roca De Amicis, Lucia Serafini, Claudio Varagnoli, Marcello Villani

Comitato scientifico
Corrado Bozzoni, Fabrizio Di Marco, Michele Di Sivo, Marina Docci, Irene Giustina, Fakher Kharrat, Elisabeth Kieven, Cettina Lenza, Marina Magnani Cianetti, Dieter Mertens, Zsuzsanna Ordasi, Javier Rivera Blanco, Tommaso Scalesse, Maria Piera Sette, Maria Grazia Turco, Giorgio Simoncini, Nivaldo Vieira de Andrade

Redazione
Marina Docci (responsabile), Maria Letizia Accorsi, Daniele Bigi, Fabrizio Di Marco, Antonello Fino, Marco Pistolesi, Alberto Terminio, Barbara Tetti, Maria Grazia Turco

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale, è di proprietà esclusiva del "Centro di Studi per la Storia dell'Architettura" ed è soggetto a copyright. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata o comunque riprodotta senza l'autorizzazione del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Eventuali citazioni dovranno obbligatoriamente menzionare il "Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
http://www.edizioniquasar.it/
e-ISSN 2531-7903

Tutti i diritti riservati
Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a *referee* nel sistema a doppio cieco

Sommario

Scritti in Memoria di Laura Marcucci

a cura di Fabrizio Di Marco, Marina Docci, Maria Grazia Turco

Ricordo di Laura
Giorgio Rocco 9

Laura Marcucci studiosa dei classicismi*: il metodo e la critica*
Cettina Lenza, Maria Luisa Neri 11

Antichità e Medioevo

Alcune soluzioni progettuali comuni nell'architettura romana della piena Età imperiale
Daniele Bigi 23

Classificazione binomiale degli elementi architettonici in ambito archeologico: un'ipotesi di lavoro sperimentale applicato al palatium *Caetani a Capo di Bove*
Simone Lucchetti 33

S. Cosimato a Vicovaro: tracce di medioevo e ricerca del 'medioevo' fra natura e architettura
Daniela Esposito 43

Età moderna

La "trama" architettonica del ciclo pittorico. Corsia sistina dell'antico ospedale di S. Spirito in Sassia
Maria Piera Sette 55

La solitudine di Bramante
Stefano Gizzi 65

Un illustre collaboratore di Bramante e Raffaello: lo scalpellino Menicantonio de Chiarellis
Adriano Ghisetti Giavarina 75

Palazzo Montoro a Corte Savella: dall'edificio cinquecentesco agli interventi di Giovanni Battista Contini e Ludovico Gregorini
Giada Lepri 83

Francesco da Volterra per i Lancellotti: il disegno della vigna fuori porta Pia
Antonio Russo 93

Il contributo di Gaspare Guerra all'architettura religiosa nell'età della Controriforma
Marco Pistolesi 99

Documenti su Giovanni Battista Montano
Fernando Bilancia 109

La città devozionale del primo Seicento nella Roma antica *di Alò Giovannoli*
Marisa Tabarrini 115

Tra devozione, arte e architettura: la cappella di S. Alessio nella basilica dei SS. Bonifacio e Alessio in Roma
Sabina Carbonara 125

Le successive anastilosi di Porta Labicana in Roma e la configurazione dello spazio urbano
Rossana Mancini, Enrica Mariani 135

Età contemporanea

La certosa di Milano nella letteratura di viaggio e nelle riviste popolari ottocentesche. Dai disegni del nobile Alessandro Greppi alle litografie di Giuseppe Elena e alle incisioni silografiche pubblicate da Cesare Cantù
Ferdinando Zanzottera 145

L'insegnamento dell'architettura e dell'ingegneria civile nel Regno d'Italia. Un quadro legislativo, 1859-1865
Piero Cimbolli Spagnesi 155

Persistenze e trasformazioni intorno alla piazza di Termini nel passaggio da Roma pontificia alla capitale del Regno d'Italia
Carmen Vincenza Manfredi 167

I progetti di Giovan Battista Giovenale e di Angiolo Pucci per villa "La Pariola" a Roma
Maria Letizia Accorsi 177

Le architetture residenziali di Henri Kleffler a Firenze e a Roma (1866-1876)
Marta Formosa 187

Assistenza infantile a Roma tra liberismo e dittatura. I padiglioni Infantiae Salus *e il caso della 'ex-filanda' di viale Castrense*
Francesca Lembo Fazio 197

Sulle tracce di Alfonso Frangipane: origini dell'iconografia a stampa della Calabria
Tommaso Manfredi 205

«Annuario d'Architettura», 1914. Note su un progetto editoriale dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma
Fabrizio Di Marco 215

Interno, esterno, spazialità: genealogia di un modo di vedere l'architettura
Augusto Roca De Amicis 223

L'istituzione del "Circolo di Coltura" nella Regia Scuola di Architettura di Roma
Simona Benedetti 231

Contributo alla conoscenza di Roberto Marino. L'opera per palazzo Aeronautica e la polemica Piacentini-Giovannoni sull'architettura moderna italiana
Dimitri Ticconi 239

Innocenzo Costantini e la Centrale del latte di Roma: documenti e fonti visive dall'archivio di famiglia
Iacopo Benincampi 249

Gustavo Giovannoni e le devastazioni della guerra, tra continuità e adattamento dei principi
Barbara Tetti 257

Marcello Piacentini e l'architettura sacra in Abruzzo
Raffaele Giannantonio, Federico Bulfone Gransinigh 265

Archeologia e regime: la ricostruzione del Mausoleo di Obulaccus a Sarsina
Paolo Baronio, Antonello Fino, Valentina Santoro 273

Restauro architettonico tra storia e progetto

Le Terme di Diocleziano. Un cantiere di riuso e di reimpiego in progress
Marina Magnani Cianetti 285

Ceti emergenti e modelli palaziali nel Settecento aquilano: il palazzo dei Cimoroni a Barete e il suo restauro
Claudio Varagnoli 295

Tra teoria e prassi. I restauri di Raffaello Delogu in Abruzzo
Clara Verazzo 305

La traccia della memoria. Il nuovo/antico sagrato della chiesa di S. Agostino a Cascia
Stefano D'Avino 313

Il 'rinnovamento' degli edifici di culto cristiano: riflessioni, interventi, sperimentazioni
Maria Grazia Turco 321

Chiese del Novecento alla prova del tempo, tra pluralità di approcci e diversificate modalità d'intervento
Marina Docci 331

Fig. 1 - Particolare dell'incisione di François Chauveau raffigurante il risveglio dai morti di Raimondo Diocrés dipinto da Eustache Le Sueur nel chiostro della certosa di Parigi. L'acquaforte appartiene al noto volume "La vie de S. Bruno fondateur de l'ordre des chartreux" edita nella capitale francese nel 1660 dall'editore René Cousinet (collezione dell'autore).

LA CERTOSA DI MILANO NELLA LETTERATURA DI VIAGGIO E NELLE RIVISTE POPOLARI OTTOCENTESCHE. DAI DISEGNI DEL NOBILE ALESSANDRO GREPPI ALLE LITOGRAFIE DI GIUSEPPE ELENA E ALLE INCISIONI SILOGRAFICHE PUBBLICATE DA CESARE CANTÙ

Ferdinando Zanzottera

Definita meritevole di "particolare attenzione" dai cronisti del primo quarto del XIX secolo, la certosa di Milano (Garegnano) ha sempre attratto viaggiatori, nobili e prelati che, per eterogenei motivi, vivevano o si trovavano di passaggio nel capoluogo lombardo. Di essa si interessò anche la letteratura di viaggio ottocentesca che si affermò come uno strumento fondamentale per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale europeo. La certosa di Milano trovò, dunque, parziale riconoscimento di valore in molteplici pubblicazioni, che talvolta si soffermarono nella descrizione delle peculiarità artistiche e sul fascino spirituale che i superstiti ambienti monastici sapevano ancora emanare, spesso contrapponendoli allo stato di abbandono in cui il complesso architettonico versava dopo la soppressione avvenuta nel 1782.

Già Carlo Amoretti, nel suo *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como* del 1794[1], offrì una delle prime descrizioni della certosa in epoca moderna. Egli lodò gli affreschi di Daniele Crespi, definendoli un esempio straordinario di pittura barocca, sottolineando il contrasto tra la bellezza delle opere d'arte e il degrado del complesso, trasformato in deposito di polveri da sparo. Degli affreschi del Crespi egli ne lodava "la vivezza de' colori, e l'esattezza del disegno", congiunte "alla forza dell'espressione ed alla saggezza della composizione"[2].

La duplice visione di Amoretti, tuttavia, univa l'ammirazione per l'arte alla denuncia dello stato di abbandono del nobile edificio, influenzando molte delle descrizioni dei primi decenni dell'Ottocento, e contribuendo al dibattito sulla necessità di preservare e valorizzare la certosa come parte del patrimonio culturale lombardo.

Indubbiamente meno noto e celebrato della più fastosa certosa di Pavia, l'insediamento milanese suscitava interesse per i suoi affreschi e, soprattutto, per l'operato di Daniele Crespi che nel 1629 dipinse uno dei primi cicli pittorici dedicati alla figura di san Bruno a seguito dell'estensione alla Chiesa universale del culto del fondatore dei Certosini voluta da papa Gregorio XV il 17 febbraio 1623.

Se tra gli esempi più celebri in territorio europeo rimase l'operato di Eustache Le Sueur, che nel 1644 realizzò un ciclo di dipinti dedicato a san Bruno per la Grande Chartreuse e, tra il 1645 e il 1648, dipinse 22 tele della vita del fondatore per il chiostro della certosa di Parigi[3] (*fig. 1*), i lavori pittorici di Daniele Crespi nelle certose di Milano e di Pavia vennero riconosciuti come fondamentale apporto alla codificazione dell'iconografia bruniana. Con grande maestria egli seppe sintetizzare in un numero minore di riquadri gli episodi salienti della vita di san Bruno, sebbene certamente influenzati dalle stampe della *Vita S. Brunonis cartusianorum patriarchae. Elegantiss. monocromatis delineata, et iuncto pede simul, et soluto, adamussim expressa, et ornata*[4] disegnate da Giovanni Lanfranco ed incise a Roma da Theodor Kruger nel 1620-1621.

L'interesse per gli affreschi crespiani della pubblicistica ottocentesca non fu connesso soltanto al valore testimoniale del cambiamento dell'estetica certosina tra XVI e XVII secolo, ma anche al giudizio artistico che soggiaceva al lavoro del Crespi, considerati da molti critici come uno degli esempi più alti della pittura seicentesca lombarda. Grazie al loro naturalismo vivido e alla forte carica espressiva, questi affreschi contribuirono a suscitare l'interesse dei visitatori stranieri, rendendo la certosa milanese un luogo di grande rilevanza.

Alcune delle scene da lui dipinte, in particolare le lunette che raffigurano il risveglio dalla morte di Raimondo Diocrés e l'incontro del conte Ruggero di Calabria con san Bruno, contribuirono a rendere noto questo antico insediamento monastico, dando vita a leggende popolari, spesso legate a personaggi illustri. È, ad esempio, Cesare Cantù che nel volume *Milano. Storia del popolo e pel popolo* racconta della commozione provata "fin all'orrore" da lord Byron che si recava spesso ad osservare questa lunetta[5].

Tale dipinto interessò molto anche la letteratura di viaggio e la pubblicistica francofona del primo quarto del XIX secolo, segnate dal fascino per l'esoterismo. Le riflessioni sull'aldilà e sulle forze invisibili che governano l'esistenza divennero temi ricorrenti nelle opere letterarie e artistiche di questo periodo, caratterizzato dallo scontro tra razionalità illuminista e riscoperta della dimensione spirituale e romantica della vita e della morte. La certosa di Milano trovò dunque facile presenza nelle guide e negli itinerari turistici lombardi, capaci di unire l'interesse per questi temi alle figure di letterati illustri e di uomini di scienza, tra cui Francesco Petrarca, che nel Trecento visitò reiteratamente il cenobio milanese definendo la certosa "nuova e nobile", e l'astronomo Barnaba Oriani, nato nel borgo di Garegnano e indirizzato agli studi dagli stessi monaci. Questi testi, tuttavia, non sempre posero attenzione al contesto culturale del luogo e alla veridicità delle date e dell'iconografia proposta. Nell'*Itinéraire descriptif ou description routière, géographique, historique et pittoresque de la France et de l'Italie. Région du sud-est. Routes de Paris à Milan*, scritto da Vaysse de Villiers e pubblicato a Parigi nel 1819, ad esempio, l'autore confonde il defunto professore della Sorbona dipinto dal Crespi con Lazzaro, l'amico di Gesù resuscitato a Betania[6].

Più corretta, invece, è la citazione del medesimo affresco da parte di Vaysse de Villiers negli *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire; ou collection Des Voyages nouveaux les plus estimés, traduits de toutes les Langues Européennes; Des Relations Originales, inédites, communiquées par des Voyageurs Français et Etrangers; Et des Mémoires Historiques sur l'Origine, la Langue, les Moeurs et les Arts des Peuples, ainsi que sur le Climat, les Productions et le Commerce des Pays jusqu'ici peu ou mal connus*, editi a Parigi nel 1809, che così accompagna il lettore-viaggiatore: "En sortant de Milan par la porte de Tanaglia, on traverse une suite assez uniforme de terres labourées et de pâturages, et au bout de trois milles on arrive à l'ancien couvent de Garegnano; l'église en est encore très bien conservée, et ornée de peintures à fresque, de Dan Crespi, dans lesquelles la vivacité du coloris et l'exactitude du dessin sont jointes à la force de l'expression. Le miracle du Mort ressuscité produit surtout un effet admirable"[7].

A questo testo si rifece una ventina di anni dopo la nota guida in lingua francese edita a Milano da Epimaque & Pascal Artaria (1829-1830) intitolata *Nouveau Guide du Voyageur en Italie orné de cartes itinéraires et du plan des Villes principales*, che ebbe innumerevoli ristampe negli anni seguenti[8]. Considerata come una sorta di manuale di viaggio per scoprire l'Italia, quest'opera si presentava come guida completa delle meraviglie della penisola italica, arricchita da descrizioni di monumenti, antichi e moderni, e cenni di scienza, arte, produzione agricola, clima, commercio, industria, popola-

zione, costumi e usanze locali. Inoltre, il testo forniva dettagli pratici per i viaggiatori, quali i costi delle corse in carrozza, una selezione delle migliori locande dove alloggiare e le distanze tra le principali località espresse in "poste", unità di misura di viaggio che indicava la distanza tra due stazioni di cambio dei cavalli denominate *statio posita*[9].

Mediamente la letteratura storica e di viaggio tedesca, rispetto a quella francese, si dimostrò molto meno loquace sulla certosa di Milano e in differenti occasioni, soprattutto negli anni Quaranta, si limitò a citarla esprimendo sintetici commenti. Nell'opera *Das Kaiserthum Oesterreich* edita a Stoccarda nel 1841, ad esempio, Adolf Anton Schmidl mentre dedica quasi un'intera pagina alla certosa di Pavia, liquida il monastero lombardo con poche parole, anche perché gli interessi dell'autore sono maggiormente spostati verso altre aree dell'Impero austriaco che descrive con maggior dovizia di particolari. Qui l'antico cenobio del capoluogo lombardo è infatti così brevemente descritto: "Garegnano, Dorf von 760 Einwohnern, hat eine herrliche Kirche, von der Karthause herrührend, die 1349 Giovanni Visconti hier gründete. Oriani's Geburtsort. In dem benachbarten Linterno lebte Petrarca längere Zeit nach Laura's Tode; die Ruinen seines Hauses werden sorgfältig erhalten"[10]. Narrazione che l'autore ripeterà, in maniera pressoché identica, in un altro volume edito nel medesimo anno dalla tipografia di corte J. B. Haspel a Karlsruhe[11].

Oltre a sintetici testi, talvolta limitati a poche righe, le guide di viaggio e gli articoli pubblicati su riviste di cultura e turismo di grande impatto divulgativo indugiavano nel presentare la certosa milanese accanto alla figura del Petrarca, di Barnaba Oriani e di particolari episodi storici. Questi non dipesero esclusivamente dalla formazione e dalla sensibilità dei singoli autori, ma risposero ai dettami di specifici impianti culturali e politici. Se è evidente che l'attenzione e il persistere degli accenni al poeta aretino furono fortemente determinati dall'interesse della cultura romantica per la celebrazione dell'amore ideale e il suo struggimento per la bellezza irraggiungibile, oltreché l'assunzione del Petrarca a modello dell'ideale di armonia stilistica e musicalità del verso, è palese che esso assunse sfumature differenti dopo le lotte dell'indipendentismo risorgimentale. Il cantore di Laura venne infatti assurto a padre della lingua e della cultura italiana e la sua figura fu più volte evocata per affermare il valore dell'identità culturale e della grandezza letteraria dell'Italia, alimentando nei decenni seguenti l'orgoglio nazionale[12].

Al pari, l'insistenza nell'accostare la certosa milanese alla figura dell'astronomo Oriani, oltreché sottolineare il suo valore di uomo e l'impegno caritatevole dei

Fig. 2 - Certosa di Milano. Incisione di Gallieni (su disegno di Corti) intitolata "Facciata della chiesa alla certosa di Garegnano", pubblicata sulle pagine del "periodico illustrato di educazione e diletto" «Leonardo da Vinci» edito dalla milanese Tipografia dell'Osservatore Cattolico, 1877 (collezione dell'autore).

seguaci di san Bruno, che avevano sostenuto la sua famiglia e avevano pagato i suoi studi, divenne il simbolo della resistenza al potere napoleonico e dell'indipendenza della scienza dai poteri politici. Con la sottomissione della Lombardia alla Repubblica Cisalpina, infatti, a tutti i funzionari pubblici venne richiesto il giuramento di fedeltà e attaccamento alla Repubblica e alla Costituzione francese e il giuramento d'odio alla monarchia, all'oligarchia e all'anarchia. Oriani si rifiutò di compiere tale atto a cui, data la sua fama internazionale e la sua indubbia tempra morale, non seguirono gravi ripercussioni.

Di maggiore portata, invece, fu il lungo articolo che la neonata rivista «Leonardo da Vinci» dedicò all'insigne monumento di Garegnano nel 1877, accompagnando il testo con due xilografie raffiguranti la facciata della chiesa (*fig. 2*) e il chiostro della foresteria. L'articolo rappresenta uno dei primi tentativi di documentare sistematicamente il manufatto certosino, evidenziandone il valore di complesso unitario artistico e architettonico.

La rivista «Leonardo da Vinci», inoltre, assunse un forte valore politico e simbolico nel panorama culturale italiano, fungendo da strumento di difesa dell'or-

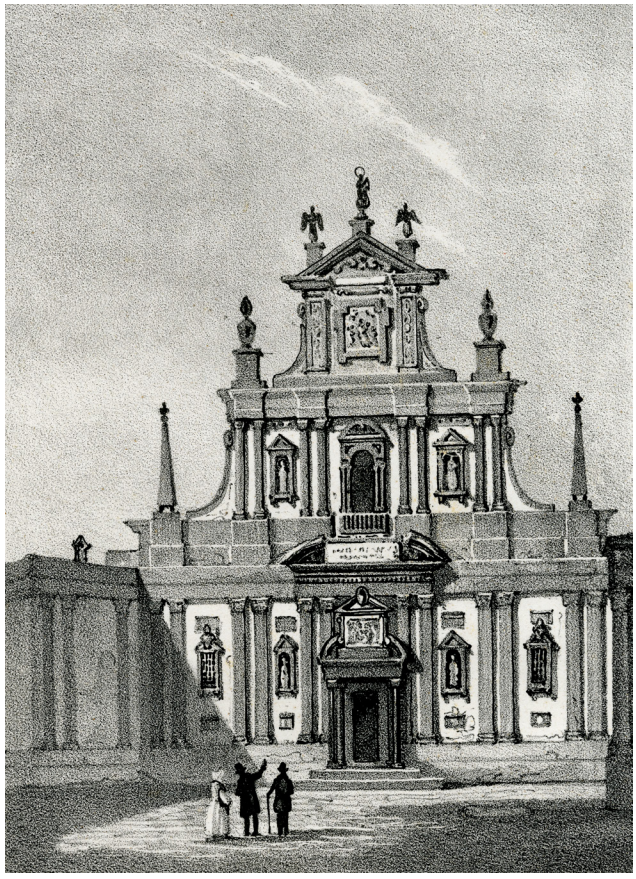

Fig. 3 - Certosa di Milano. Incisione di Pietro Bertotti (su disegno di Giuseppe Elena) intitolata Facciata della "certosa di Carignano", pubblicato in folio *dalla Litografia Bertotti, 1836 (collezione dell'autore).*

todossia cattolica, del potere temporale del papa e del primato dei pontefici. Attraverso un'attenta divulgazione e una spinta turistico-culturale, intendeva infatti promuovere specifici monumenti presentandoli come emblemi della cultura e della spiritualità cattolica italiana, evidenziando la necessità di difendere il patrimonio religioso presente sul suolo nazionale, già messo a dura prova dai depredamenti demaniali, dalle soppressioni e dalle istanze anticlericali del nuovo Regno d'Italia. In molti casi, inoltre, la scelta degli edifici fu determinata dal voler richiamare il nuovo Stato unitario a riconoscere l'arte sacra come parte integrante della storia italiana invitandola ad impegnarsi per la sua tutela, valorizzazione e restauro. Una necessità, quest'ultima, evocata polemicamente tra le righe anche da Michele Caffi nel lungo testo che pubblicò sulle pagine de «Il Bibliofilo» nel 1886, che, parlando degli affreschi dipinti da Daniele Crespi in certosa, precisò: qui "vi spiegò tutta la potenza del genio suo, e l'opera tuttora si ammira sufficientemente conservata, miracolo quasi fra tante vicende che da oltre un secolo si arrovesciarono sopra la piccola certosa"[13].

Completamente diverso fu invece l'approccio al 'mondo certosino' della rivista del Touring Club Italiano che ebbe un ruolo fondamentale nel promuovere la cultura dei viaggi e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico italiano. Sin dal primo numero del 1895, la rivista «T.C.C.I. Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano» mirava a educare un pubblico ampio, trasformando il viaggio in uno strumento di conoscenza e apprezzamento culturale. Sin dagli albori essa si configurò come uno strumento innovativo per diffondere itinerari cicloturistici, descrizioni dei monumenti e articoli sulla tutela del patrimonio, contribuendo alla creazione di una consapevolezza collettiva sull'importanza dell'arte e dell'architettura italiana, stimolando, nel contempo, un interesse culturale anche verso luoghi meno conosciuti. Essa operò per evidenziare l'importanza della conservazione e del restauro del patrimonio architettonico, in un periodo di crescente industrializzazione e trasformazioni urbane che mettevano a rischio anche il patrimonio paesaggistico. La rivista, infatti, non si limitava a elencare le bellezze artistiche, ma promuoveva una visione integrata del viaggio come esperienza educativa e sociale, ponendo attenzione alla valorizzazione del contesto naturalistico e storico in cui i monumenti erano inseriti.

Le annotazioni sulla certosa viscontea[14], non prive di qualche imprecisione storiografica, risentirono di quanto pubblicato dalla letteratura scientifica e dalla pubblicistica nei decenni precedenti, che portarono a presentare la certosa come edificio monumentale meritevole di attenzione, quasi esclusivamente per la presenza degli affreschi dipinti da Daniele Crespi. Essa, dunque, non assunse la posizione culturale promossa dal parroco don Simone Minola, che concepiva la certosa come un complesso architettonico unitario da tutelare e valorizzare nella sua complementarietà[15]. La rivista del Touring non tenne conto neppure di quanto suggerito dalla sottocommissione per la conservazione della certosa di Milano[16] composta da Luca Beltrami, Luigi Archinti e Fausto Bagatti Valsecchi, che contribuì alla redazione di un innovativo progetto conservativo dell'intero antico complesso monastico.

Il testo apparso sulle pagine della rivista del Touring nel 1895, sebbene contribuì a far conoscere l'antico insediamento cenobitico-anacoretico milanese, non cooperò al concreto cambiamento di giudizio espresso in molteplici occasioni da parte di giornalisti, critici e cronisti. Lo stesso autore del breve testo dedicato all'edificio di Garegnano, infatti, definì gli affreschi di Si-

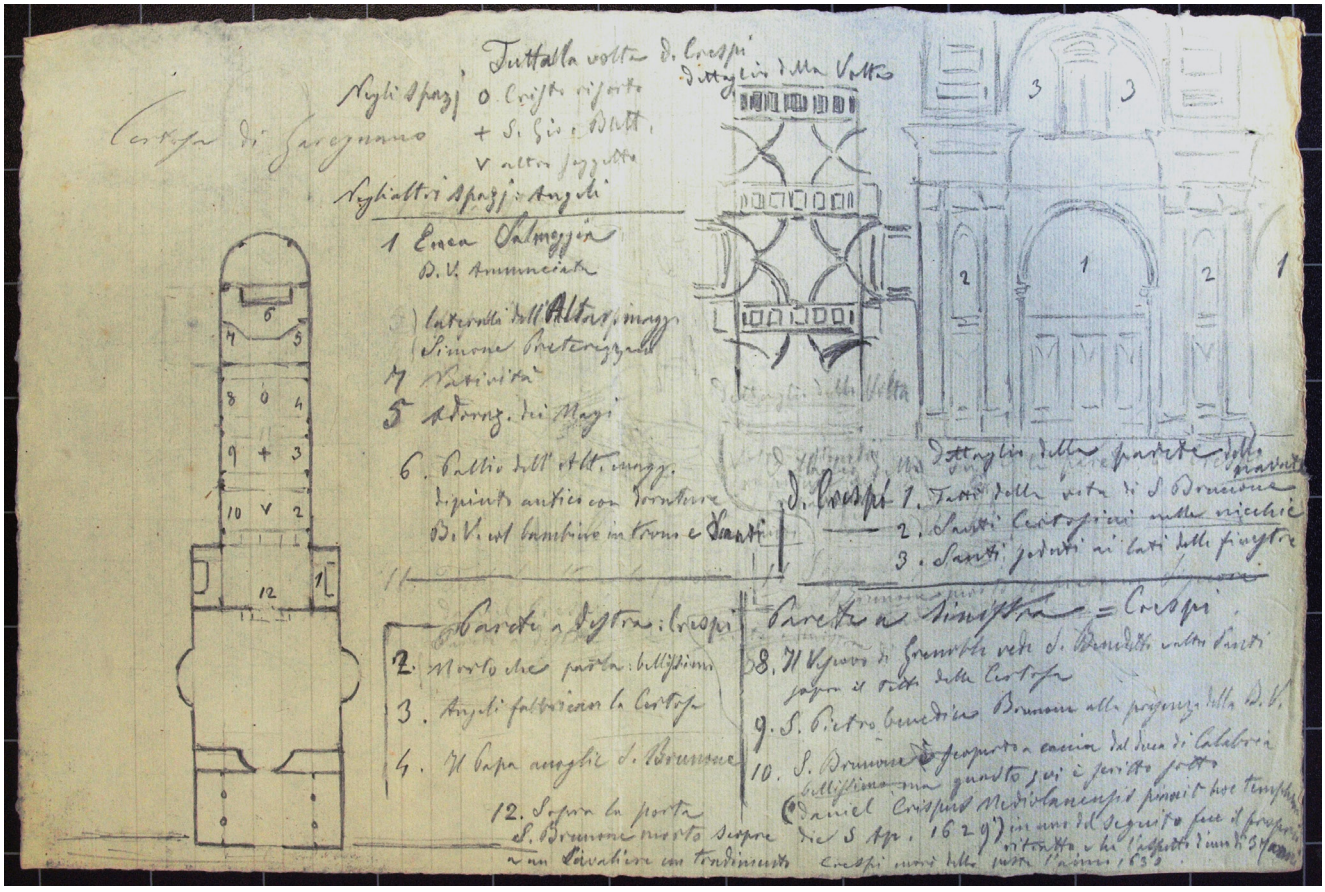

Fig. 4 - Certosa di Milano. Appunti, planimetria e prospetto della "certosa di Garegnano". Disegno a matita su carta di Alessandro Greppi, 1850 circa (Consorzio Brianteo Villa Greppi, Milano e dintorni, f5_2081-1).

mone Peterzano e del canonico Biagio Belotti "pitture infelici", ed espresse parole poco edificanti sulla facciata della chiesa, rovinata "da ghirighori barocchi"[17]. Un parere che, sebbene parzialmente diffuso, non era condiviso dal pensiero di tutti gli autori esteri, alcuni dei quali con posizioni molto sobrie. Tra questi H. T. Marley, autore di *A Practical and Historical Guide to Milan and its Environs and to The Lakes*, che menzionò, senza cenni polemici, il presbiterio dipinto da Simone Peterzano e l'esterno della chiesa, per lui segnato da uno stile architettonico regolare e semplice, ma al tempo stesso suggestivo[18].

Se i visitatori della prima metà dell'Ottocento della certosa di Milano furono probabilmente spinti dal consiglio di amici e di altri rappresentanti della nobiltà cittadina, dopo l'Unità d'Italia, i turisti furono mossi da un processo autonomo di conoscenza mediato dalla lettura di riviste e volumi 'di viaggio'. In molti casi essi furono attratti dalle incisioni e dalle illustrazioni presenti in esse, sempre più realizzate per essere commercializzate, sia come stampe *in folio* sia all'interno di volumi. Emblematiche sono l'incisione di Gallieni del 1877, riproposta nel 1881 e nel 1895, e quella di Giuseppe Elena e Pietro Bertotti (*fig. 3*), pubblicata nel 1836, nel 1857 e nel 1861.

Ancora differente è il caso della facciata della chiesa pubblicata da Cesare Cantù nel 1858 che mostra legami con l'operato del conte Alessandro Greppi, che studiò pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Egli visitò la certosa e il borgo di Garegnano intorno al 1850, ritraendo la chiesa in una rara serie di disegni documentali. Significative testimonianze inedite e poco note, questi disegni furono eseguiti ad acquerello su cartoncino e a matita su carta avana o rigata, e oggi appartengono all'omonimo fondo archivistico-iconografico della biblioteca di villa Greppi a Monticello Brianza, acquistato nel 1971 dall'antiquario e specialista di libri antichi Francesco Radaeli per poi divenire

Fig. 5 - Certosa di Milano. Disegno a matita su carta di Alessandro Greppi intitolato "Interno della certosa di Carignano", 1850 circa (Consorzio Brianteo Villa Greppi, Milano e dintorni, f5_2079).

proprietà di Walter Fontana e, nel 2007, del Consorzio Brianteo Villa Greppi[19].

La serie è attualmente composta da otto fogli con disegni realizzati dal vero dal nobile milanese, noto per aver rappresentato la società ottocentesca in oltre 2.237 disegni e in 126 album, taccuini e diari illustrati che contengono ulteriori 6.000 disegni. Ancora pienamente da indagare, le carte di Alessandro Greppi mostrano l'interesse del nobile per la certosa di Milano e attestano la sua visita in una data che si spera possa essere definita a seguito della catalogazione dei taccuini e dei diari ancora in corso di realizzazione curata dal Consorzio Brianteo Villa Greppi sotto la sapiente direzione di Laura Caspani.

Tra i fogli più significativi, vi è quello con lo schema planimetrico della chiesa a pianta taumata capovolta (*fig. 4*), preceduta dal cortile d'onore a triplice esedra e dal cortile delle elemosina, alla quale fanno eco il "dettaglio della volta" e il "dettaglio della parete della navata". In questo foglio, con dovizia di particolari, il nobile annota schematicamente il ciclo di affreschi di Daniele Crespi e altri elementi significativi della chiesa, fornendo anche alcuni sintetici commenti personali. Nell'insieme egli dimostra di non conoscere perfettamente l'iconografia bruniana e, più in generale, la simbologia sacra, ma queste 'disattenzioni' non inficiano il valore storico-documentario della sua visita. Egli, infatti, non riconobbe alcuni episodi della vita del fondatore dell'ordine Certosino, mentre annotò il riquadro della volta raffigurante il *Sacrificio di Isacco* con l'indicazione "altro soggetto".

L'operato del pittore di Busto Arsizio è schematizzato in 10 elementi, corrispondenti ai numeri 2-4, 8-10 e 12, alle lettere "O" e "V" e al disegno di una piccola croce greca. Il numero 1 è riservato alla tela della "B. V. Annunciata di Enea Salmeggia" posta nella prima cappella di destra, mentre i numeri 5-7 sono dedicati all'area presbiteriale, tra cui spicca il "Pallio dell'Alt. Magg." raffigurante la "B. V. col Bambino in trono e Santi", che la letteratura di fine Ottocento attribuisce a Vincenzo Catena. L'annotazione di Greppi, che disegna l'altare a tempietto in uno schizzo a matita nella veduta prospettica della navata della chiesa (*fig. 5*), costituisce una delle rarissime testimonianze dell'altare con il paliotto della *Vergine col Bambino, alcuni angeli, San Teodoro e San Marco* che gli antichi elenchi delle opere dell'Accademia di Brera depositati nelle chiese lombarde affermano appartenere ai "beni della Corona" mentre, secondo Pietro Edwards (1744-1821), faceva parte delle opere delle Procuratie della Basilica veneziana di S. Marco[20]. Seppur in maniera estremamente sintetica, dunque, Greppi rilevò l'altare maggiore disegnato ed edificato nel 1836 dall'ingegnere Luigi Faveggia, che sostituì il vecchio "altare di legno fracido e cadente"[21].

I disegni realizzati dal nobile milanese rivelano un occhio indagatore interessato a cogliere gli aspetti proporzionali dell'architettura della navata dell'edificio liturgico, capace, nel contempo, di registrare l'inusuale scorcio prospettico del fronte settentrionale, trasformato in autonoma composizione ad acquerello.

Alessandro Greppi riprese anche il particolare della "porta maggiore", unico ingresso della facciata ma non unico accesso alla chiesa, e il "dettaglio della Navata" (*fig. 6*) nella quale inserì la scena del risveglio dai morti di Diocrés, da lui definita "bellissima".

Su un foglio di carta rigata, le cui linee sono state impiegate per la definizione delle proporzioni degli elementi architettonici, realizzò a matita anche il rilievo della facciata della chiesa (*fig. 7*), che probabilmente costituì la matrice dell'incisione contenuta nella celebre opera storico-letteraria intitolata *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto ossia storia delle città, dei borghi,*

Fig. 6 - Certosa di Milano. Disegno a matita su carta di Alessandro Greppi intitolato "Dettaglio della Navata" e "Porta maggiore" della "certosa di Carignano", 1850 circa (Consorzio Brianteo Villa Greppi, Milano e dintorni, f5_2079).

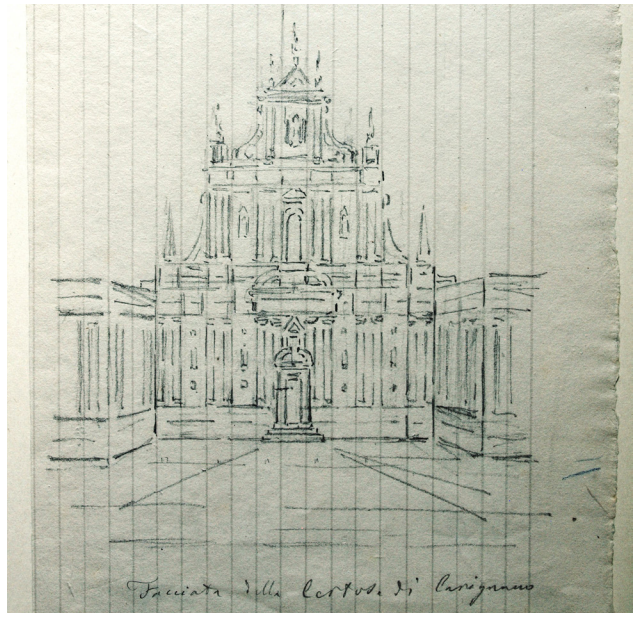

Fig. 7 - Certosa di Milano. Disegno a matita su carta di Alessandro Greppi intitolato "Facciata della certosa di Carignano", 1850 circa (Consorzio Brianteo Villa Greppi, Milano e dintorni, f5_2078).

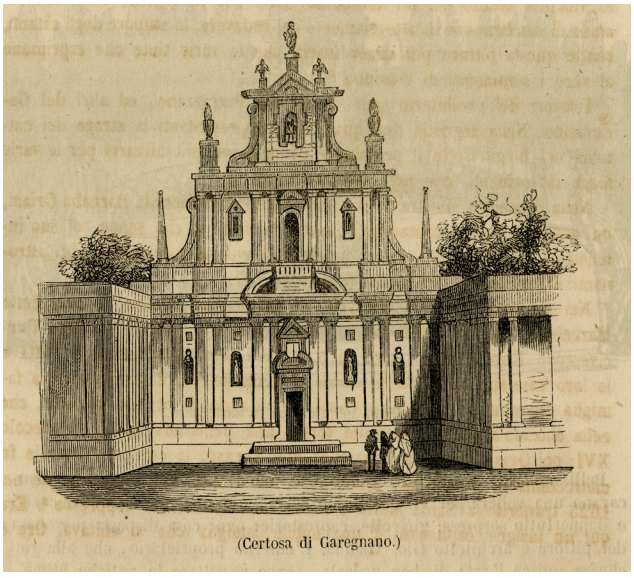

Fig. 8 - Certosa di Milano. Xilografia senza autore intitolata "Certosa di Garegnano", pubblicata nel primo volume della "Grande illustrazione del Lombardo-Veneto ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati" edita a Milano dall'editore Corona e Caini, 1858 (collezione dell'autore).

Fig. 9 - Particolare della xilografia anonima intitolata "Teatro di Diana nel giardino di Castellazzo" (Villa Arconati a Bollate) pubblicata sul fronte opposto dell'incisione della certosa di Milano inserita nel primo volume della "Grande illustrazione del Lombardo-Veneto ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati" edita a Milano dall'editore Corona e Caini, 1858 (collezione dell'autore).

comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati (1857-1861) edita a Milano in sei volumi dall'editore A. Tranquillo Ronchi e, successivamente, dall'editore Corona e Caini (*fig. 8*). Quest'opera ebbe una grande diffusione anche per la vastissima serie di incisioni silografiche poste a corredo degli agili testi descrittivi. Il progetto, infatti, prevedeva la commissione a numerosi artisti di opere grafiche raffiguranti i luoghi e i monumenti descritti (*fig. 9*), i ritratti di personaggi illustri menzionati, oltreché capilettere, episodi storici e piante delle città indagate.

L'incisione della facciata della chiesa e dell'antistante cortile d'onore è stata tuttavia disegnata con grande approssimazione, non ricercando la definizione degli elementi agiografici e i ritratti dei santi raffigurati nella statuaria.

Fortemente 'semplificata' fu anche la strutturazione del cortile a triplice esedra, privata del protiro con la raffigurazione del *Riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto*. A differenza del disegno di Greppi, privo di ogni figurazione umana, l'incisione fu animata aggiungendo un nobile in dialogo con tre monaci dalle fattezze solamente abbozzate e venne movimentata inserendo un'improbabile ampia vegetazione dietro la facciata.

Malgrado siano ancora da chiarire i rapporti di conoscenza diretta tra Cesare Cantù ed Alessandro Greppi, un eventuale coinvolgimento del nobile milanese nell'avventura editoriale di metà Ottocento dello storico briviese e la data precisa d'esecuzione dei disegni della certosa di Milano, la serie delle opere greppiane costituisce una significativa e fondamentale testimonianza dei rapporti che nell'Ottocento univano il monastero meneghino con la nobiltà lombarda, i letterati e i viaggiatori europei, gli emergenti esponenti della nuova borghesia e le famiglie reali. Di esse permangono labili tracce documentarie non ancora raccolte in studi unitari ma sporadicamente pubblicate, come nel caso della visita della regina Margherita di Savoia avvenuta nel mese di settembre del 1884[22].

Note

1) Amoretti 1794, pp. 1-2.
2) *Ibidem*.
3) I dipinti di parigini eseguiti da Eustache Le Sueur furono riproposti negli anni seguenti in una serie di incisioni realizzate a bulino da François Chauveau, uno dei più illustri incisori francesi del XVII secolo, e vennero acquistati nel 1776 da Luigi XVI. Ora queste tele sono conservate presso il Museo del Louvre.
4) Cfr. Zanzottera 2019.
5) Cantù 1871, p. 237.
6) Vaysse de Villiers 1819, pp. 114-115.
7) Malte-Brun 1809 p. 130. "Uscendo da Milano dalla porta di Tanaglia, si attraversa una successione abbastanza uniforme di terre lavorate e pascoli, e dopo tre miglia si arriva all'antico convento di Garegnano; la chiesa è ancora molto ben conservata, e ornata di affreschi di Dan. Crespi, nei quali la vivacità del colore e l'esattezza del disegno sono unite alla forza dell'espressione. Il miracolo del Morto resuscitato produce soprattutto un effetto ammirabile" (traduzione dell'autore).
8) Ad essa, a sua volta, si rifece la guida di Anton Johann Groß pubblicata a Monaco nel 1834 (Groß 1834, p. 385).
9) *Nouveau Guide du Voyageur* 1830, pp. 80-81.
10) Schmidl 1841a, p. 150. "Garegnano, un villaggio di 760 abitanti, ha una splendida chiesa che deriva dalla Certosa, fondata qui nel 1349 da Giovanni Visconti. È il luogo di nascita di Oriani. Nel vicino Linterno, Petrarca visse a lungo dopo la morte di Laura; le rovine della sua casa sono accuratamente conservate" (traduzione di F. Terrazzanov che si ringrazia per la cortesia).
11) Schmidl 1841b, p. 150. "Garegnano, villaggio di 760 abitanti, ha una splendida chiesa, proveniente dalla Certosa, fondata qui nel 1349 da Giovanni Visconti. Luogo di nascita di Oriani. Nella vicina Linterno visse Petrarca per lungo tempo dopo la morte di Laura; le rovine della sua casa sono conservate con cura" (traduzione di F. Terrazzanov).
12) Cfr. Cantù 1871, pp. 283-284.
13) Caffi 1888, p. 107.
14) *Sezione strade* 1895.
15) Cfr. Zanzottera 2018.
16) Documento del Ministero dell'Istruzione Pubblica inviato il 14 febbraio 1889 alla Prefettura di Milano (ACS, *AA.BB.AA.*, II vers., b. 209, fasc. 2319).
17) Per una più approfondita disanima del rapporto tra l'universo certosino e la rivista del Touring Club Italiano dalla sua fondazione allo scoppio del Primo conflitto bellico, si rimanda a Zanzottera 2023.
18) Marley 1899, p. 68.
19) Per la figura e il fondo di disegni di Alessandro Greppi, si rimanda a: Lopez 1981; Lopez 2007; Caspani, Virgilio 2011.
20) Carotti 1896, p. 23.
21) Documento dell'Imperiale Regio Governo di Milano del 2 dicembre del 1836 (ASM, *Culto P.M.*, cart. 1181, fasc. 2/19-5). Questo progetto costituiva la versione semplificata di una prima versione, del medesimo professionista, che prevedeva l'impiego di materiali nobili, quali l'alabastro e metalli dorati (Documento del 23 marzo 1836 firmato dall'Imperiale Regio Aggiunto Ingegnere Architetto P. Pestagalli contenuto in copia conforme all'originale nella lettera inviata all'Imperiale Regio Governo il 26 marzo 1836 dall'Imperiale Regia Direzione Generale delle Pubbliche Costruzioni. ASM, *Culto P.M.*, cart. 1181, fasc. 2/19-3).
22) Ceccato, Zanzottera 2000, p. 92.

Abbreviazioni
ACS = Archivio Centrale dello Stato
ASM = Archivio di Stato di Milano

Bibliografia

Amoretti 1794: C. Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como*, Presso Giuseppe Galeazzi, Milano 1794.

Caffi 1888: M. Caffi, *Il chiostro di Garegnano presso Milano ed il Petrarca*, in «Il Bibliofilo», 1888, pp. 106-111.

Cantù 1871: C. Cantù, *Milano. Storia del popolo e pel popolo*, Tipografia e Libreria Ditta Giacomo Agnelli, Milano 1871.

Carotti 1896: G. Carotti, *R. Galleria di Brera a Milano*, in «Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti Ministero della Pubblica Istruzione», 1896, p. 19-26.

Caspani, Virgilio 2011: L. Caspani, G. Virgilio, *Villa Greppi. Un luogo e la sua gente*, Consorzio Brianteo Villa Greppi, Monticello Brianza 2011.

Ceccato, Zanzottera 2000: D. Ceccato, F. Zanzottera, *La Certosa di Milano*, Edizioni Cammino, Milano 2000.

Groß 1834: A. J. Groß, *Handbuch für Reisende durch die österreichische Monarchie, mit besonderer Rücksicht auf die südlichen und Gebirgsländer, nämlich:* Österreich*, Salzburg, Steiermark, Illirien, Tirol, das Lombardisch-venetianische Königreich und Dalmatien, nebst Meilenzeiger und alphabetischem Ortsregister. Nach eigenen Erfahrungen und den besten Quellen bearbeitet von Anton Johann Groß. Zweite vermehrte Auflage. Mit einer Ansicht von Wien*, Anton Johann Groß, München 1834.

Lopez 1981: G. Lopez (a cura di), *La Brianza vista da Alessandro Greppi*, Banca popolare di Milano, Milano 1981.

Lopez 2007: G. Lopez (a cura di), *La Brianza vista da Alessandro Greppi*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 2007.

Malte-Brun 1809: C. Malte-Brun, *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire; ou collection Des Voyages nouveaux les plus estimés, traduits de toutes les Langues Européenne; Des Relations Originales, inédites, communiquées par des Voyageurs Français et*

Etrangers; Et des Mémoires Historiques sur l'Origine, la Langue, les Moeurs et les Arts des Peuples, ainsi que sur le Climat, les Productions et le Commerce des Pays jusqu'ici peu ou mal connus, F. Buisson, Paris 1809.

Marley 1899: H.T. Marley, *A Practical and Historical Guide to Milan and its Environs and to The Lakes*, Bocca Frères, Milan 1899.

Nouveau Guide du Voyageur 1830: *Nouveau Guide du Voyageur en Italie orné de cartes itinéraires et du plan des Villes principales*, Epimaque & Pascal Artaria, Milan 1830.

Schmidl 1841a: A.A. Schmidl, *Das Kaiserthum Oesterreich*, J. Scheible's Buchhandlung, Stuttgart 1841.

Schmidl 1841b: A.A. Schmidl, *Das lombardisch-venetianische Königreich*, J. B. Haspel, Karlsruhe 1841.

Sezione strade 1895: *Sezione strade. Milano - Gallarate - Arona*, supplemento senza numerazione di pagina al periodico mensile «T.C.C.I. Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano», 7, luglio 1895.

Vaysse de Villiers 1819: Vaysse de Villiers, *Itinéraire descriptif ou description routière, géographique, historique et pittoresque de la France et de l'Italie. Région du sud-est. Routes deParis a Milan*, Chez Potey, Paris 1819.

Zanzottera 2018: F. Zanzottera, *La Certosa di Milano al tempo di don Simone Minola (1873-1888): da chiesa monumentale per la sola presenza degli affreschi di Daniele Crespi a "pregevole tempio, veramente degno d'essere conservato in tutti i suoi ricchi dettagli artistici"*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 23, 2018, pp. 59-86.

Zanzottera 2019: F. Zanzottera, *Dall'impiego di pannolini bucati all'utilizzo della termografia: i restauri otto-novecenteschi degli affreschi di Daniele Crespi alla Certosa di Milano*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 28, 2019, pp. 7-44.

Zanzottera 2023: F. Zanzottera, *L'architettura e l'arte certosina tra antiche cronache di viaggio e le pagine della neonata rivista del Touring Club Italiano*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 39, 2023, pp. 95-118.

Abstract

The Certosa of Milan in Travel Literature and Nineteenth-century Popular Periodicals: From the Drawings of the Noble Alessandro Greppi to the Lithographs of Giuseppe Elena and the Wood Engravings Published by Cesare Cantù

An undisputed expression of Visconti magnificence, the Certosa of Milan (Garegnano) was established in September 1349 and, over the centuries, evolved into a destination for nobles, pilgrims, saints, ecclesiastical dignitaries, and monarchs from across Europe. They were drawn by the monks' virtuous reputation and the site's splendour. Prominent figures such as Francesco Petrarca, Saint Carlo Borromeo, and members of the Savoy family crossed the threshold of the ancient monastery, leaving behind various testimonies of their visits. Following its suppression by the Austrian government in 1782, the Certosa entered a period marked by the dispersal of its treasures and the destruction of its architectural structures. This period was succeeded by a renewed interest through travel literature and publications. This essay traces the key stages of this extensive narrative process, focusing on the creation of a series of rare and little-known drawings by the Milanese noble Alessandro Greppi and their partial utilisation by Cesare Cantù in his renowned six-volume work, Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto, *published in Milan by Tranquillo Ronchi and Corona e Caini between 1857 and 1861.*