

DISEGNI D'ARCHITETTURA DEL PRIMO SEICENTO. INTRODUZIONE ALL'USO DI TECNICHE, STRUMENTI E CONVENZIONI. IL CASO MILANESE

DOI: 10.17401/lexicon.36-37.2023-balestreri

Isabella Carla Rachele Balestreri

Professoressa Associata, Politecnico di Milano

isabella.balestreri@polimi.it

Abstract

Architectural Drawings of 17th Century. Introduction of Tools, Techniques and Representational Conventions. The Milan Case

The libraries and archives of Milan house a vast collection of architectural drawings that date back to the first half of the 17th century. These drawings provide valuable insights into the work of architects and engineers who served various clients during that time, including civil and ecclesiastical institutions, religious orders, and local patricians. During this period, architectural design evolved into a formalized documentation process, serving not only as a means of personal expression and research but also as a socially significant act.

In this essay, the drawings are examined through the lens of this interpretation. It begins with a comprehensive classification of tools and techniques used in architectural representation, shedding light on their diverse applications. The focus is on understanding the shared objectives that guided the daily practices of workshops and architectural studios operating in Milan and its surrounding regions. The materials used, such as paper, metal pens, ink, pencils, and colors, are also taken into consideration.

Keywords

Drawings, Art Techniques, Representational Conventions, Milan, Seventeenth Century

Un ricchissimo corpus

Cinquant'anni fa Milano espose al pubblico la sorprendente ricchezza artistica de *Il Seicento lombardo*¹. Nell'ambito di una complessa e collettiva opera di rilettura critica, ad Aurora Scotti spettava l'analisi dei disegni d'architettura. Nel catalogo delle mostre, la studiosa presentava la *Raccolta Bianconi* della Biblioteca Trivulziana e i fondi F. 251-252 inf. della Biblioteca Ambrosiana identificandoli come «due entità scisse da un unico nucleo»²; sulla scia degli studi di Paolo Mezzanotte, attribuiva la salvaguardia di questo ricco patrimonio grafico alle disposizioni del Collegio degli Architetti, Ingegneri e Agrimensori della città, istituito e strutturato fra il 1565 e la prima metà del Seicento³. Alle vicende di queste centinaia di disegni legava anche la storia della collezione di Venanzio de Pagave (post 1770), pervenuta in modo parziale all'Archivio di Stato di Novara⁴.

Qualche anno dopo Aurora Scotti tornava sul tema e attribuiva la responsabilità della conservazione dei disegni non solo alla normativa del Collegio, ma anche ad altri fattori⁵. Fra questi, metteva in evidenza il contributo dell'abate Carlo Bianconi (1732-1802) che, fra il 1789 e il 1796, era andato costituendo i volumi della raccolta allora intitolata *Disegni degli edifizj più celebri di Milano distribuiti in dieci tomi*, dedicatagli a partire dai primi del '900⁶.

Come primo Segretario dell'Accademia di Brera, durante il periodo delle soppressioni degli enti religiosi, Bianconi aveva certamente partecipato alla gestione delle opere d'arte confiscate dal governo austriaco. Ma non solo, in quanto uomo di fiducia di ecclesiastici e laici, aveva potuto incarnare anche il ruolo di una sorta di agente, libero di muoversi in archivi di parrocchie e di ordini regolari per rintracciare e setacciare documenti, forse poi parzialmente confluiti nelle sue collezioni⁷. Da questo punto di vista, la sua personalità è comparabile a quella di altri due personaggi del tempo. In primo luogo, a quella del già ricordato Venanzio de Pagave (1722-1803) che, fra il 1759 e il 1788, fu Segretario della cancelleria segreta di Maria Teresa e, da erudito mercante d'arte, riuscì ad acquisire preziosi volumi, arrivando a creare un patrimonio personale importante⁸. In seconda battuta a quella del marchese Filippo Fagnani (1775-1841) che, insignito di molte cariche in età napoleonica, da appassionato studioso e maniacale collezionista, alla sua morte decise di lasciare alla Biblioteca Ambrosiana migliaia di disegni di figura, ornato e architettura: fra questi, appunto, anche ciò che oggi identifichiamo con i codici F. 251 e 252 inf⁹. In sintesi, tutti e tre costoro, tra incarichi pubblici e passioni personali, vissero periodi di profondi cambiamenti politici: animati da interessi diversi e contraddittori, ebbero a che fare con lo scompaginamento dei giacimenti docu-

mentali legato alla trasformazione del mondo di Antico Regime e contemporaneamente contribuirono alla trasmissione di un'eredità preziosissima.

Ovviamente, i fogli pervenutici non corrispondono esattamente ai loro patrimoni e tantomeno agli archivi originariamente tutelati dalle norme del Collegio milanese. Va da sé che proprio lo smarrimento dei quadri di riferimento, a partire dall'inizio del XX secolo sino ad oggi, abbia invitato molti studiosi all'approfondimento di singole questioni. In questa sede sarebbe fuori luogo proporre un panorama dello stato dell'arte: si vorrebbe invece provare ad attribuire un significato positivo proprio alla perdita del contesto storico, tornando su alcune questioni consolidate e magari aprendone altre. Ad esempio: 1. Il corpus di fogli oggi custodito in fondi diversi – al di là dei possibili esercizi attributivi e dell'inserimento puntuale nella “macchina del tempo” – ci permette di considerare la pratica del disegno concentrandoci sugli strumenti, sulle tecniche, sulle consuetudini e sulle eventuali convenzioni condivise dagli architetti e dagli ingegneri milanesi attivi nella prima metà del Seicento? 2. Il fatto che i disegni siano perlopiù anonimi, non datati, ritagliati, incollati e adattati accentua o limita la nostra possibilità di riflettere sul “mestiere” e sull'identità professionale degli architetti nella piena Età Moderna? 3. Quale confine possiamo evidenziare fra le capacità del singolo, le pratiche di bottega e le norme adottate dagli istituti demandati alla revisione dei disegni? 4. Esisteva una forma di circolarità fra “espressione” personale e “convenzioni” collegiali?

Per cercare delle indicazioni abbiamo impostato un'analisi basata sulle tecniche e sui codici del linguaggio grafico¹⁰. Nella base documentaria abbiamo compreso anche alcuni fogli della Raccolta Ferrari della Biblioteca Ambrosiana e del fondo Spedizioni Diverse dell'Archivio Storico Diocesano. La prima – ricordiamo – corrisponde a un corpus enorme di documenti e disegni raccolti e organizzati fra il 1810 e il 1819, in ottemperanza agli obblighi fissati dal Collegio nel XVI secolo¹¹. Il secondo raccoglie fogli che testimoniano delle procedure di controllo, revisione e approvazione di progetti per edifici sacri diocesani¹².

I segni incisi nella carta

Il panorama del primo Seicento milanese ci pone di fronte a un eterogeneo campionario di supporti cartacei. Per via della loro natura e a causa delle differenti modalità di conservazione, i disegni sono giunti a noi alterati. I fogli recano macchie, tracce di muffe o di umidità; sono stati piegati, riquadrati, ritagliati, incollati su altre carte, foderati, intelaiati e alcune volte restaurati¹³. Sebbene sia molto difficile pronunciarsi sui formati originali e sulla loro qualità materica, le tipologie di carte sono riconducibili a

produzioni di area padana e prealpina¹⁴. Tutte di colore biancastro, di consistenze leggermente diverse (leggere, medie e pesanti) sono quasi sempre vergate e usate con disposizione sia orizzontale che verticale delle vergelle¹⁵. In una buona percentuale di casi l'analisi rivela la presenza di filigrane, ma più spesso sono assenti o non sono rilevabili¹⁶. Più variegato è il quadro delle carte custodite nel Fondo Spedizioni Diverse, dove furono archiviate pratiche burocratiche condotte da operatori e soggetti diversi, in un contesto geografico capillarmente allargato a tutta l'arcidiocesi¹⁷. Confrontando i gruppi di tavole custodite dall'Ambrosiana e dall'Archivio Storico Civico è invece possibile riconoscere alcuni marchi di produzione di notevole qualità. A testimonianza di relazioni strette fra artisti, artigiani e committenti ma anche di una certa circolazione dei supporti fra i tavoli per il disegno e le tipografie, merita di essere menzionato il caso della bottega bergamasca di Giovanni Comino Cadaldini, fornitrice sia di alcuni ingegneri attivi negli anni dell'episcopato di Federico Borromeo, sia di stampatori coinvolti nelle opere librerie dello stesso cardinale¹⁸.

L'uso di differenti grammature dei fogli si deve ragionevolmente collegare alle tecniche di rappresentazione e viceversa. In genere i supporti molto leggeri vedevano l'uso della matita, mentre tavole acquarellate erano stese su carte pesanti e probabilmente appositamente preparate¹⁹: in qualche raro caso, l'analisi visuale sembrerebbe suggerire la predisposizione di un fondo, talvolta ottenuto con velature d'inchiostro bruno dilavato²⁰. I disegni custoditi dall'Archivio Storico Diocesano rappresentano un'interessante anomalia: prodotti per essere inviati agli uffici preposti, indipendentemente dalla tecnica grafica, il più delle volte venivano stesi su una carta molto leggera, forse più adatta alla corrispondenza²¹.

La maggior parte delle carte parla del loro uso e riuso tramite la pratica della perforazione, certamente passata di generazione in generazione di disegnatori. Moltissimi dei fogli oggi rimasti sono l'esito di riproduzione o, a loro volta, furono il supporto per la stesura di ulteriori varianti. Il ricalco tramite punte metalliche (spilli?) permetteva il passaggio fra le piante dei vari livelli dell'edificio e la stratificazione di fasi preparatorie, ma anche la ripresa a distanza di tempo di disegni archiviati e poi riutilizzati in fasi diverse del processo di progettazione²². Di foglio in foglio, si trasmettevano le proporzioni e le principali misure delle architetture ma anche la definizione dei particolari più minuti; ad esempio: le sezioni orizzontali dei pilastri, i gradini delle scalinate, le strombature, i profili delle membrature e le cornici delle finestre, nonché la scansione delle bugnature. Vista la serialità di alcuni schemi, non possiamo persino escludere che il disegno delle facciate sfruttasse l'uso di maschere predefinite²³. Non dimentichiamo inoltre che il compasso

continuava a essere lo strumento principe per le costruzioni e le misurazioni: lo denunciano i fori degli scalimetri rappresentati al piede o al lato dei disegni, usati come sistema di riferimento²⁴.

In relazione all'ampia diffusione dei punti forati, i disegni considerati mostrano forse un ricorso più limitato alle incisioni con lo stilo metallico²⁵. Tracciate in negativo come supporto al successivo delineare delle forme, le linee cieche sono ben visibili sia in alcune piante che in qualche elevato. Fra le prime ricordiamo le note tavole per la chiesa di San Giuseppe nel Tomo X, tomo della Bianconi, con una costruzione complessa mirata alla perfetta rappresentazione della geometria centralizzata²⁶, e fra gli alzati segnaliamo una facciata di chiesa rappresentata nel f. 106 dell'F. 251 inf., dove la linea acroma ha permesso proprio il successivo tracciamento del disegno, solamente a penna e a mano libera [fig. 1].

Il disegno a matita

La nostra è un'analisi visuale, si è quindi scelto di usare la categoria ampia della "matita": un termine piuttosto improprio ma capace di accomunare materiali, oggetti e una

tecnica che, com'è noto, per gli studiosi della prima metà del XVII secolo restano ancora piuttosto sfuggenti²⁷. Identificabile con il *lapis* (naturale o artificiale) o con la più moderna "grafite", l'«Ammatita» in ogni caso apriva a una notevolissima varietà di impieghi e, concedendo persino di cancellare con l'apposita mollica di pane, offriva agli estensori la possibilità di esprimersi in modo personale, ricorrendo ai diversi prodotti disponibili sui mercati locali o forse anche fabbricati dalle stesse botteghe artigiane²⁸. Fra le centinaia di disegni custoditi nelle collezioni milanesi quelli tracciati esclusivamente a matita in realtà non sono molti. Fra questi, si possono menzionare: 1. la nota costruzione geometrica (eseguita con gli strumenti) per la pianta a ovale trasverso coronato da otto invasi, preparata dalla bottega Ricchino per uno dei progetti per la chiesa di Santa Maria di Loreto²⁹; 2. alcuni schizzi planimetrici per il Duomo di Bergamo archiviati fra i lavori degli ingegneri Bisnati³⁰; 3. una facciata per la chiesa di San Vittore al teatro (forse un'esercitazione didattica)³¹; 4. uno studio per la cupola di Sant'Alessandro³²; 5. un'interessante sezione per una chiesa d'ordine ionico, non localizzata e poco studiata, custodita nel fondo F 251 inf. [fig. 2]³³.

A compensare il lacunoso panorama esistono però altri fogli solo parzialmente definiti a penna, nei quali le so-



Fig. 1. Anonimo, progetto per una facciata di chiesa non identificata, 311 x 251 mm, stilo metallico, penna, inchiostro, acquarello (BAMi, F. 251 inf., f. 106). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

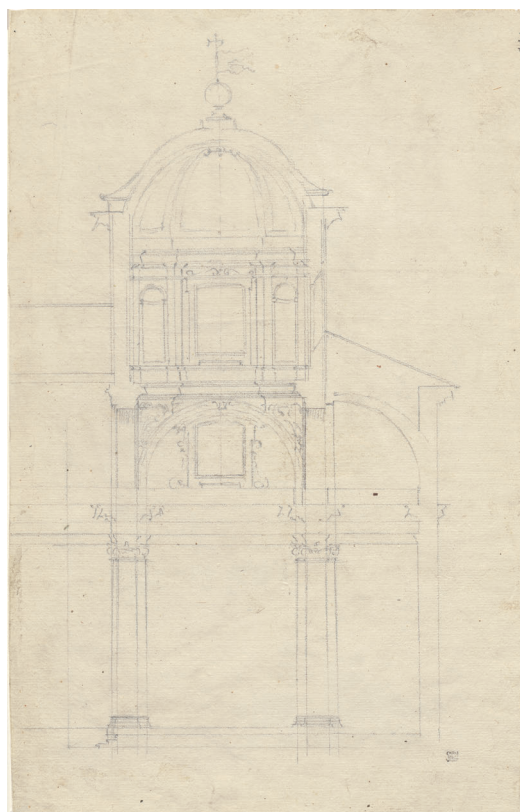


Fig. 2. Anonimo, sezione di una chiesa d'ordine ionico non localizzata, prima metà del XVII secolo, 414 x 262 mm, matita (BAMi, F. 251 inf., f. 110). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

stanziali parti a matita permettono di analizzare e comprendere i metodi di impaginazione complessiva dei prospetti e delle facciate, così come le relazioni intessute fra architettura e apparati scultorei e decorativi. Esempolari sono gli esiti attribuibili al lavoro della bottega di Francesco Maria Ricchino (1584-1658), fra i quali ricordiamo: 1. il prospetto per un seminario o collegio, non identificato³⁴; 2. una tavola con la facciata della chiesa di San Giuseppe³⁵; 3. la tavola con il portale del Seminario Vescovile milanese³⁶; 4. lo studio delle "cantonate" di palazzo Durini [fig. 3].

Davvero parecchi sono invece i disegni che vedono varie declinazioni dell'uso della matita in rappresentazioni compiutamente definite a penna. Nella varietà dei casi è possibile distinguere almeno: 1. alcune tavole con parti a matita rimaste deliberatamente a vista (soprattutto piante); 2. altre con integrazioni e aggiunte tracciate in tempi diversi, con gli strumenti; 3. fogli ricchi di correzioni, suggerimenti e proposte di modifiche o varianti, schizzate a posteriori, a mano libera, molto raramente anche a san-

guigna³⁷. Seppur con notevoli differenze fra loro, generalmente questi documenti esprimevano dubbi o incertezze, oppure permettevano di valutare problemi e di proporre la correzione di possibili errori. Durante gli incontri con i committenti o le discussioni in cantiere era proprio la matita a essere protagonista: forse per convenzione, più probabilmente per comodità, era lo strumento che permetteva di dar forma alle idee stando lontani dal tavolo da disegno dello studio professionale.

Come sappiamo bene, lo stesso strumento era adatto anche per costruire sicure e dettagliate tavole da presentazione [fig. 4]³⁸. Qui, steso con punte sottili e uso di strumenti, il tracciato grigiastro della matita era la guida di lavorazioni successive e probabilmente sarebbe dovuto scomparire agli occhi dell'osservatore. Di fatto però, gli assi di simmetria verticale, le principali linee orizzontali per la definizione di strutture e modanature e quelle necessarie alle proiezioni ortogonali restavano quasi sempre visibili, soprattutto nelle tavole dipinte ad acquarello o a inchiostro dilavato³⁹. La loro cancellazione molto proba-

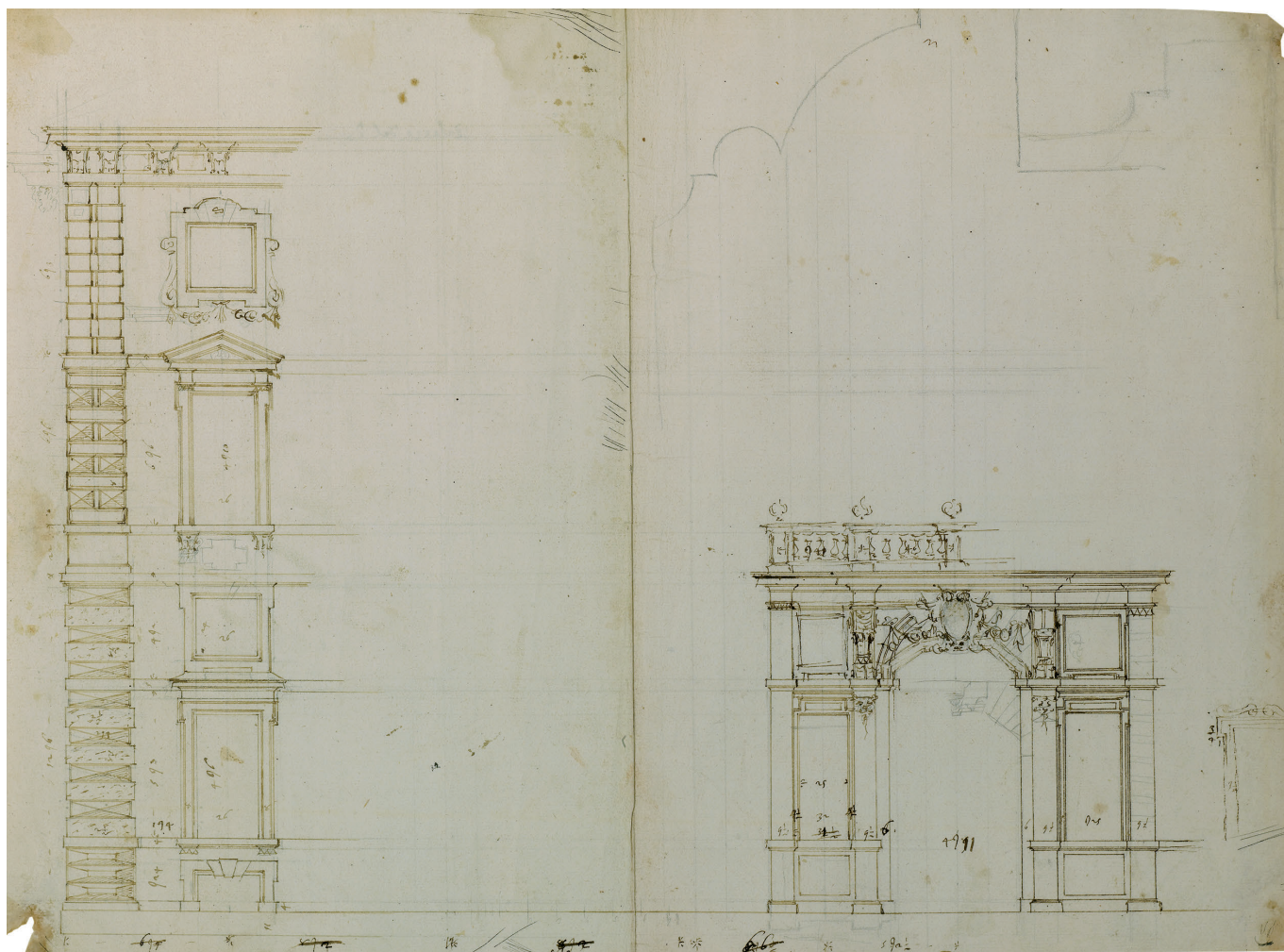


Fig. 3. Francesco Maria Ricchino, studio della facciata di palazzo Durini a Milano, 580 x 430 mm, matita, penna, anni '40 del XVII secolo (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. I, f. 34 r). © Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati.

bilmente avrebbe potuto deturpare la stratificazione delle diverse lavorazioni, ma non possiamo escludere che tutte queste linee fossero viste, tollerate o apprezzate anche come la testimonianza concreta del razionale metodo di progettazione dell'architettura⁴⁰.

Il disegno a inchiostro

Inchiostro e penna d'oca furono rispettivamente il prodotto e lo strumento più usati nella prima metà del Seicento milanese. Senza l'ausilio di analisi chimiche è difficile pronunciarsi sulla qualità della sostanza impiegata per il tratto, ma nella maggior parte dei casi si può parlare di una composizione ferro-gallica, cioè di una sospensione di ossido di ferro sciolta in acido gallico, a sua volta ottenuto dalla spremitura delle galle di quercia. Un composto molto scuro al momento della fabbricazione che col tempo tendeva a diventare più chiaro e bruno. Più sporadico fu probabilmente l'uso di bistro, più tardo quello del nero di china e quasi mai si vide l'impiego di inchiostri colorati⁴¹.

La quasi totalità dei fogli che stiamo considerando furono tracciati con gli strumenti: compassi, righe e squadre che assieme ai modelli, ai libri e a documenti di varia natura per consuetudine venivano trasmessi in eredità da ingegneri e architetti a studi professionali amici, contribuendo alla costruzione di una effettiva «collegialità di corpo»⁴². Complessivamente si tratta di una corposa serie di tavole che, in effetti, sembrano stese condividendo finalità e codici di rappresentazione: a uno sguardo di largo respiro, la rappresentazione "in pulito" della prima metà del Seicento sembra davvero attenuare qualità espressive personalistiche, per assumere invece un nuovo valore da "scrittura" legale. Questo carattere molto probabilmente era frutto di condizionamenti posti dal processo di burocratizzazione delle istituzioni laiche ed ecclesiastiche, ma forse anche dal desiderio di mostrare la padronanza di un mestiere legittimato dalla disciplina, dal metodo e anche da una sorta di acquisita (o forse solo anelata) dignità notarile⁴³.

Parecchi disegni a penna, ad esempio, mostrano una cura attenta ad aspetti e particolari mirati alla più efficace comunicazione formale: nel caso delle planimetrie, alcuni dettagli appaiono come omologati a "formule" e sembrano pressoché standardizzati i modi per raffigurare le scale, le balaustre, i gradini, gli altari, le finestre, le inferriate, i camini, i forni e anche le sedi degli impianti [fig. 5]. Non di rado il carattere di questi elementi tendeva a diventare anche astratto e simbolico, con una ricaduta nella definizione degli alzati dove lo studio del dettaglio portava alla chiara identificazione della grammatica dell'ordine architettonico, ma i riferimenti ai materiali da costruzione

o alle tecniche artistiche degli apparati decorativi passavano in secondo piano⁴⁴.

Di solito, le tavole stese con riga e squadra erano delineate con regolare uniformità, ma non mancano elaborati che mettono in evidenza un uso ricercato di penne e inchiostri, così come forme di collaborazione fra mani diverse. Le opere più elaborate dal punto di vista tecnico sembrerebbero uscite dalla bottega di Francesco Maria Ricchino, identificata da una ricerca estetica più autoriale, resa evidente dal ricorso a spessori variabili del segno, usati con notevole sensibilità per mediare il passaggio dalla linea all'ombreggiatura a inchiostro dilavato stesa a pennello [fig. 6]⁴⁵.

Proprio penna e inchiostro permisero ai diversi estensori di esplorare le plurime possibilità concesse dall'uso di linee tratteggiate o punteggiate. Sulla scia dell'eredità cinquecentesca, le prime indicavano almeno le proiezioni dei sistemi di copertura, le strutture nascoste nelle murature o gli assi di simmetria dell'organizzazione planimetrica⁴⁶. Le seconde invece permettevano di rappresentare, come in filigrana, il rilievo delle parti «che si de-



Fig. 4. Bottega di Francesco Maria Ricchino?, portale "cinquecentesco", 272 x 423 mm, matita, penna e inchiostro, inchiostro dilavato/acquarello, (BAMi, F. 251 inf., f. 10). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

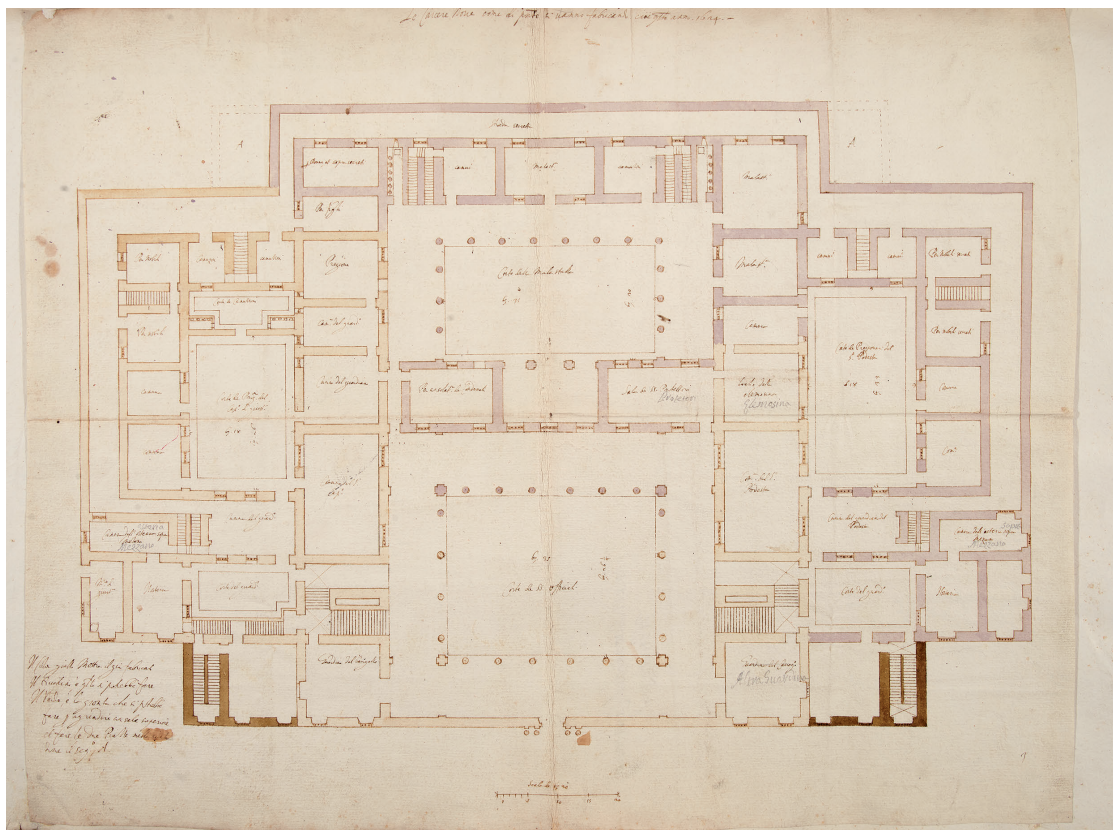


Fig. 5. Progetto di ampliamento del palazzo del Capitano di Giustizia di Milano, 1624, 610 x 482 mm, penna, inchiostro, acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. I, f. 18). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

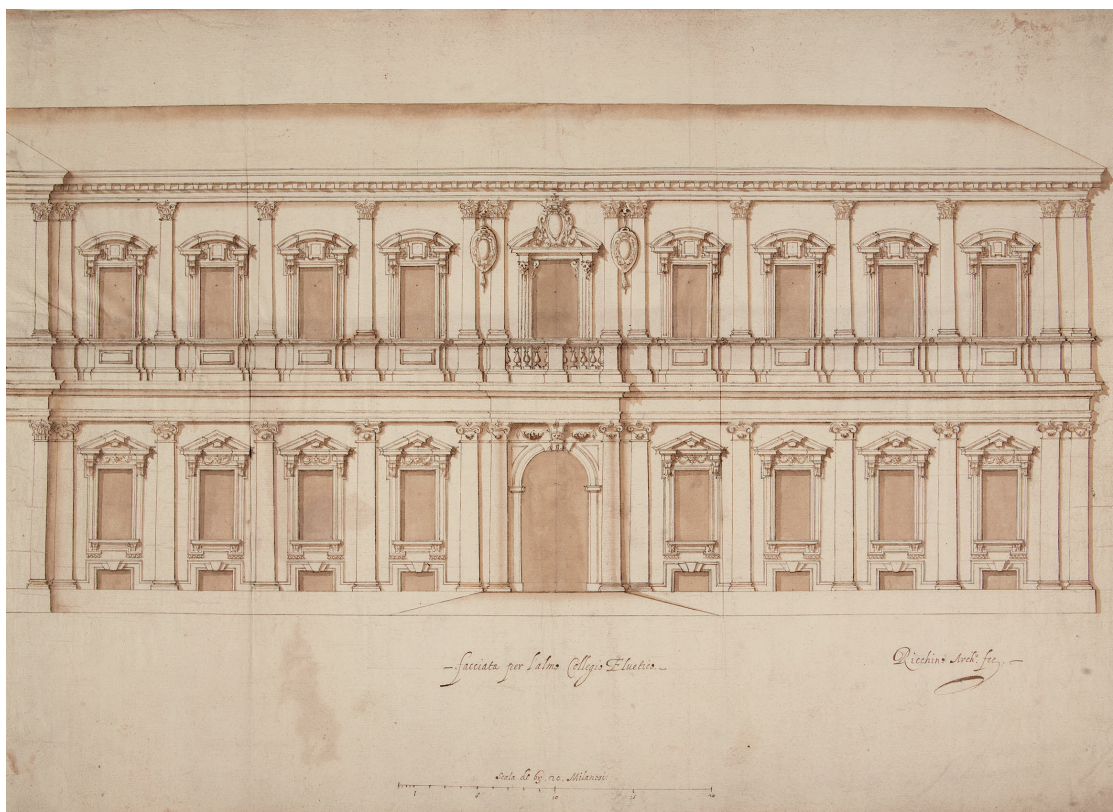


Fig. 6. Francesco Maria Ricchino, progetto per la facciata del Collegio Elvetico di Milano, 1629 ca., 640 x 460 mm, penna e inchiostro, inchiostro dilavato (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, f. 27). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

strueranno», demolizioni già avvenute o anche soluzioni progettuali superate⁴⁷. Presente anche nei fogli destinati a committenti laici, l'uso del «ponteggiato» era diffuso soprattutto nelle tavole da mostrare ai religiosi [fig. 7]⁴⁸.

Analogamente, diffusi e convenzionali erano tratteggi e puntinati destinati a rappresentare gli spessori murari, sia in pianta che in sezione. I primi erano delineati a mano libera e (meno frequentemente) con gli strumenti: sia in disegni di altissima qualità grafica, sia in elaborati più modesti come, ad esempio, quelli allegati alle pratiche burocratiche per richieste di modifiche a edifici sacri sparsi in tutto il territorio della diocesi milanese [fig. 8]⁴⁹. L'uso della campitura puntinata invece si spiega proprio come efficace alternativa al tratteggio, ma può essere visto anche come influenza delle incisioni a stampa, oppure come eredità di alcune scelte grafiche cinquecentesche⁵⁰.

Allo scopo di illustrare la complessità dei processi di trasformazione innescati dai progetti proposti queste differenti convenzioni grafiche potevano essere accostate, integrate

o sovrapposte. Rispetto al nostro ricco repertorio, meritano di essere ricordati nuovamente i disegni di Francesco Maria Ricchino. Nel suo caso, infatti, linee e campiture tratteggiate e/o puntinate, tracciate a mano libera o con gli strumenti, non si limitavano a rappresentare per comunicare a terzi, ma diventavano l'espressione di un metodo personale nella ricerca sistematica della migliore soluzione architettonica richiesta dalla singola occasione [fig. 9]⁵¹.

Nello studio delle varianti, la sua mano esplorava soluzioni diverse campendo il disegno delle membrature murarie anche con l'inchiostro diluito steso a pennello: una tecnica scolastica molto diffusa ma, per alcuni, piuttosto insidiosa. Ancora una volta, il confronto fra ciò che resta degli archivi seicenteschi e le collezioni neoclassiche mostra infatti notevoli differenze: se i primi permettono di rilevare uno spettro più ampio di prodotti⁵², le seconde mostrano di essere il frutto di una predilezione per opere di indiscutibile qualità. Ne consegue che, se nelle piante raccolte nel fondo Spedi-

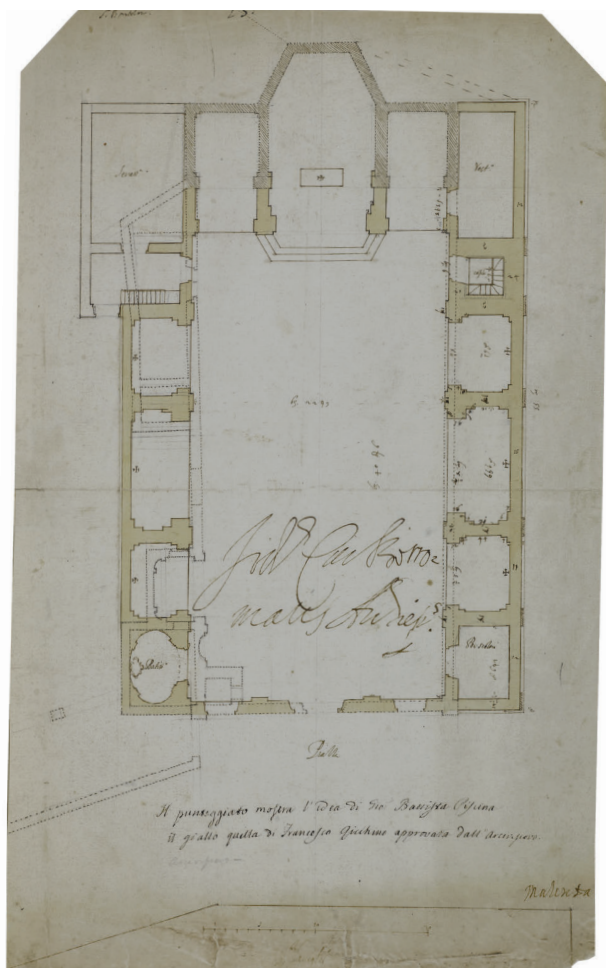


Fig. 7. Francesco Maria Ricchino?, progetto per il riammodernamento della chiesa di San Bartolomeo, 1624 ca., 475 x 290 mm, matita, penna, inchiostro, inchiostro dilavato (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, f. 12 bis). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

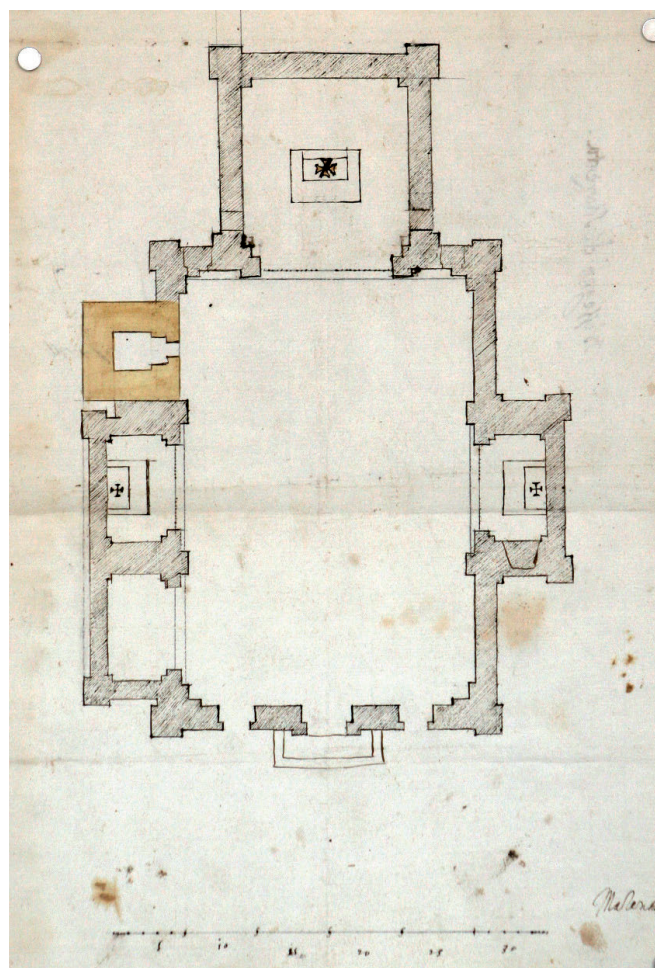


Fig. 8. Pianta di una chiesa non localizzata, «disegno di Mazenta» [al verso], (ASDMi, X, Spedizioni Diverse, cart. 4, 1, f. 5).

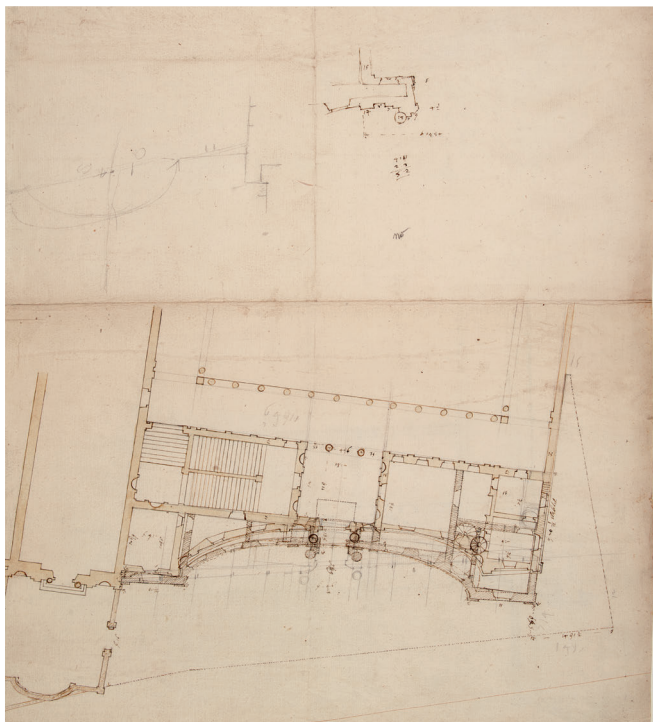


Fig. 9. Francesco Maria Ricchino, studio per la facciata del Collegio Elvetico di Milano, pianta, post 1637, 460 x 650 mm, matita, penna e inchiostro, acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, f. 28). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

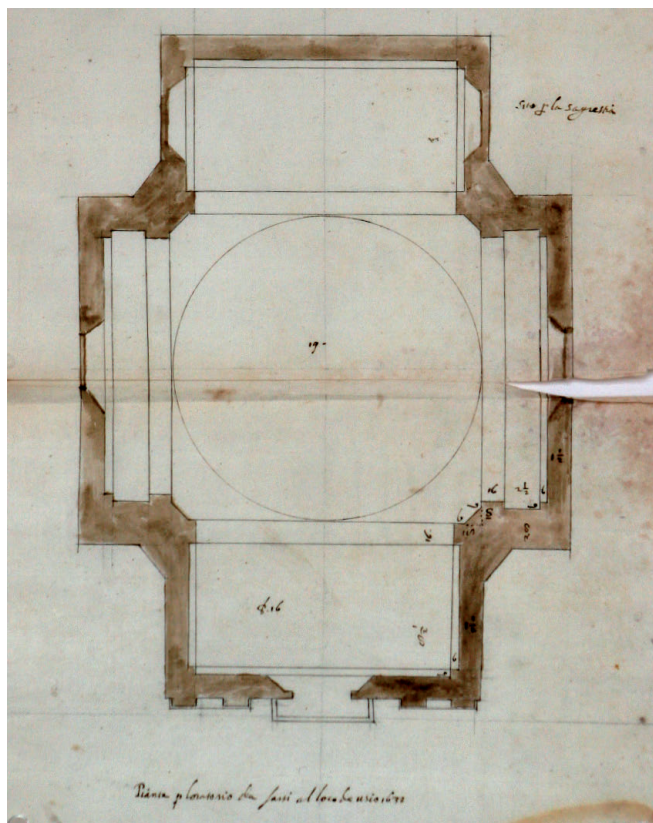


Fig. 10. Oratorio della Beata Vergine e San Rocco a Osio superiore, 1633 ca., penna inchiostro, inchiostro dilavato (ASDMi, X, Spedizioni Diverse, cart. 5, 8).

zioni Diverse si possono notare campiture con inchiostri macchiati e oggi incrostati [fig. 10], nei fondi appartenuti al marchese Fagnani si possono ammirare prevalentemente esempi di razionale e raffinata fattura⁵³.

A questo proposito, meritano di essere ricordati alcuni disegni che rivelano la padronanza di tecniche maturate tramite un apprendistato strutturato o un periodo di istruzione accademica. Sono tavole che mostrano un chiaroscuro studiato, frutto dell'uso di velature di inchiostro stratificate in fasi diverse con metodo e parsimonia; erano destinate alla presentazione ufficiale, o erano esercitazioni scolastiche, stese avendo a disposizione tempi dilatati e con un sapiente controllo sullo stile della raffigurazione. Fra queste si possono ricordare quelle prodotte nell'ambito della discussione sulla conservazione della basilica di Sant' Ambrogio, assegnate da Stefano Margutti al *milieu* culturale dell'Accademia

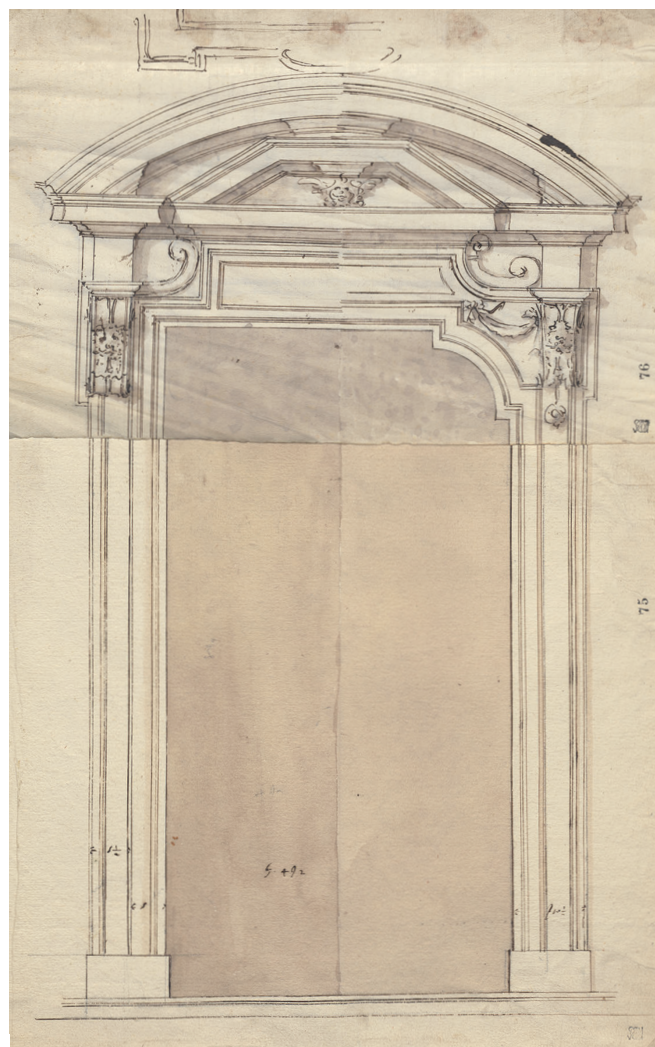


Fig. 11. Bottega di Francesco Maria Ricchino?, studio per una porta con due alternative, 266 x 427 mm (con volet 266 x 180 mm), ritagliato e incollato, matita, penna e inchiostro, inchiostro dilavato. (BAMi, F. 251 inf., f. 75). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

Ambrosiana⁵⁴, ma anche parecchie tavole conservate nel fondo F. 251 inf., tutte dedicate all'esplorazione del tema delle porte e dei portali. Come altri soggetti architettonici più complessi, queste ultime spiccano per una sofisticata monocromia, ottenuta con la sistematica raffigurazione di ombre portate, stese con una doppia velatura d'inchiostro [fig. 11]⁵⁵.

A completamento del panorama, si possono ricordare alcuni fogli caratterizzati da campiture di inchiostro dilavato perfettamente uniformi, funzionali alla rappresentazione degli sfondati (porte, nicchie, finestre). Si tratta di stesure ottenute grazie a una notevole perizia, mirando più alla chiarezza comunicativa che all'effetto tridimensionale: la loro precisione e l'uniformità del colore fanno pensare all'uso di maschere protettive e forse anche all'impiego di tamponi, alternativi al pennello [fig. 12]⁵⁶.

Il colore dipinto

Rispetto al corpus documentario considerato, i disegni dipinti con colori stesi a pennello sono una discreta percentuale, soprattutto nelle tavole della Raccolta Bianconi. Si tratta prevalentemente di piante e planimetrie, ma si conservano anche alcune sezioni e qualche alzato. Il colore sembra usato perlopiù in modo astratto e molto raramente pare legarsi a desideri di tipo espressivo; sono pochissimi i disegni che miravano a descrivere realisticamente o naturalisticamente il contesto e anche il riferimento alla qualità dei materiali da costruzione è davvero piuttosto raro [fig. 13]⁵⁷.

Nelle rappresentazioni planimetriche le coloriture erano prevalentemente funzionali alla descrizione dei faticosi processi di trasformazione tipici del progetto d'architettura. Normalmente cioè, il «gialdo», l'«azzurro», il «turchino», il

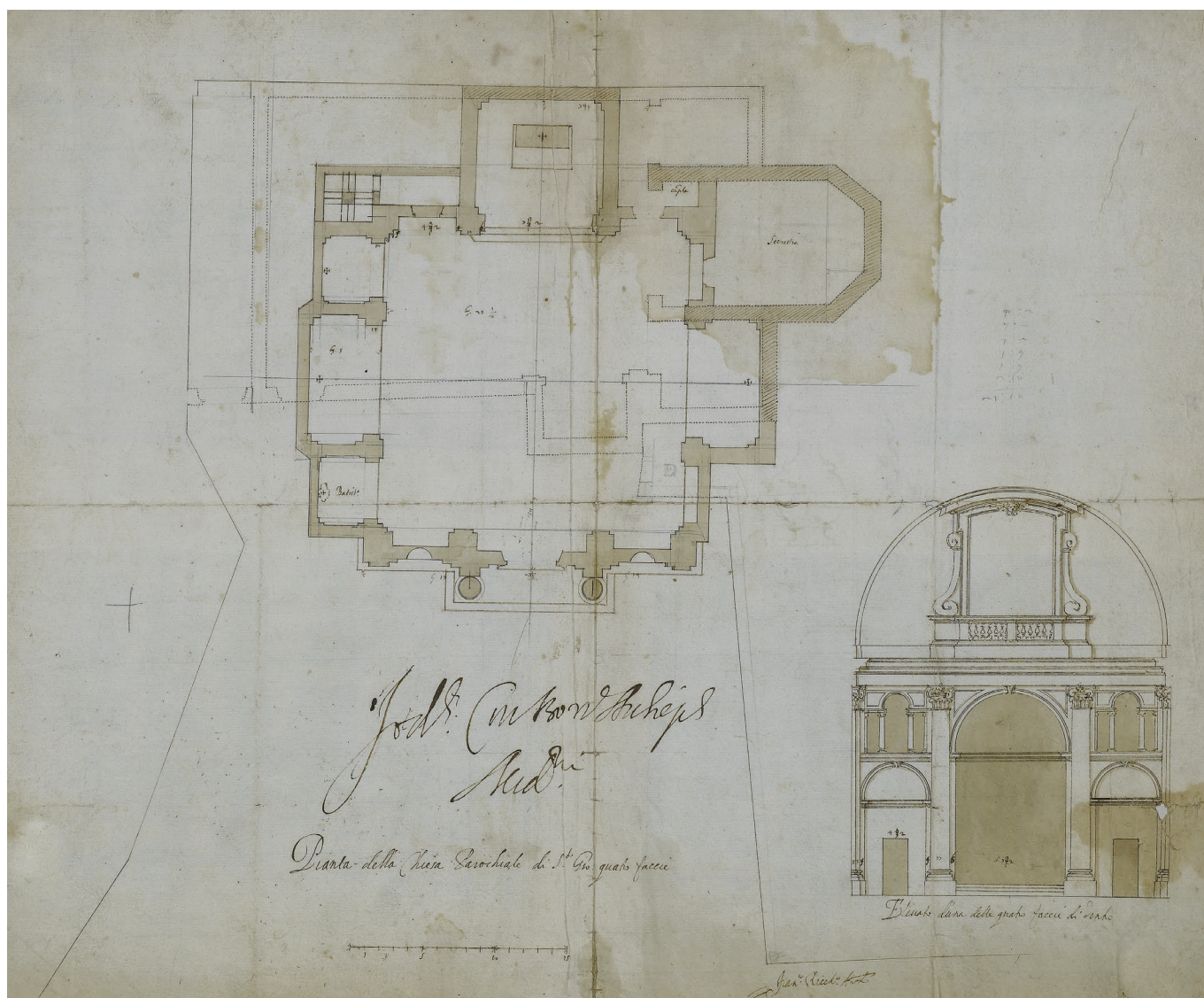


Fig. 12. Francesco Maria Ricchino, progetto per la chiesa di San Giovanni alle Quattro Facce a Milano, 1624-1631, 420 x 528 mm, matita, penna e inchiostro, inchiostro dilavato/acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, f. 17). © Comune di Milano - tutti i diritti di legge riservati.

«berrettino», il «rosso chiaro» o «oscuro» e, più raramente, il «verde» andavano a comporre una tavolozza che contribuiva a mettere in evidenza parti di edifici costruite in tempi diversi, in qualche caso anche a distanza di anni [fig. 14]⁵⁸. Il contrasto dei colori, in particolare, doveva differenziare le parti «già fatte» rispetto a quelle «da farsi» e quindi segnalare l'architettura esistente e da conservare, rispetto agli sviluppi futuri demandati al progetto.

Linee e profili colorati venivano stesi anche per evidenziare gli assetti delle proprietà interessate da cambiamenti [fig. 15]: in alcuni casi allo spicco cromatico si assegnava il compito di raffigurare i momenti di crisi nei rapporti fra istituzioni o i diversi schieramenti nelle contese fra confinanti. Il colore, cioè, era spesso usato in chiave allusiva o comunque per rendere visibili processi sottintesi al disegno dell'oggetto architettonico. In altri casi, più semplicemente, le diverse tinte potevano evidenziare le alternative possibili sottoposte dall'architetto al committente, contribuendo a dirimere momenti di incertezza così come a valorizzare le capacità

di fornire soluzioni differenti rispetto ai problemi posti dall'occasione concreta⁵⁹.

In ogni caso, l'uso dei colori non pare normato e anche nell'ambito dei disegni prodotti da singole botteghe non è possibile rintracciare consuetudini stabili⁶⁰: non a caso, per ottenere una comunicazione efficace era fondamentale inserire delle legende o delle «dichiarazioni» esplicative. Le tinte più usate da ingegneri e architetti erano appunto il giallo, il rosso e gli azzurri [fig. 16]. La maggiore varietà di coloriture, forse anche per effetto di trasformazioni fisico-chimiche avvenute nel tempo, si può rilevare nei disegni del fondo Spedizioni Diverse, stesi da architetti, artigiani e anche religiosi. È possibile che questa relativa ricchezza cromatica, più che a scelte intenzionali o a predilezioni formali, sia da attribuire all'uso di pigmenti prodotti o disponibili localmente o a scelte mirate all'efficacia della pratica amministrativa [fig. 17].

Di una precisa sensibilità estetica parlano invece i disegni provenienti dall'archivio di Ercole Turati, distinguibili da ombreggiature azzurre stese per velature successive

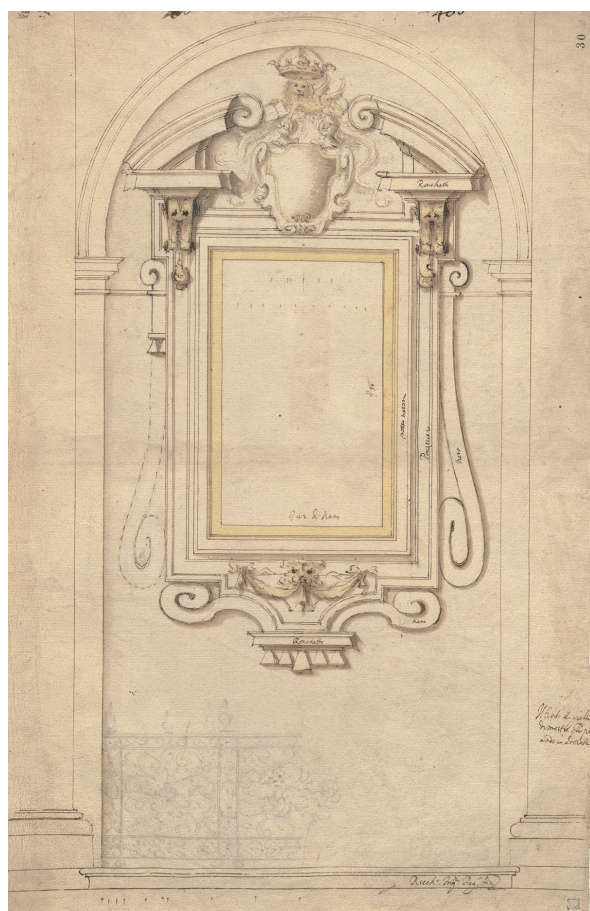


Fig. 13. Francesco Maria Ricchino, progetto per uno sfondato o una cappella funeraria, non localizzato, matita, penna e inchiostro, acquarello; i colori evidenziano i diversi materiali (BAMi, F. 251 inf., f. 30). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

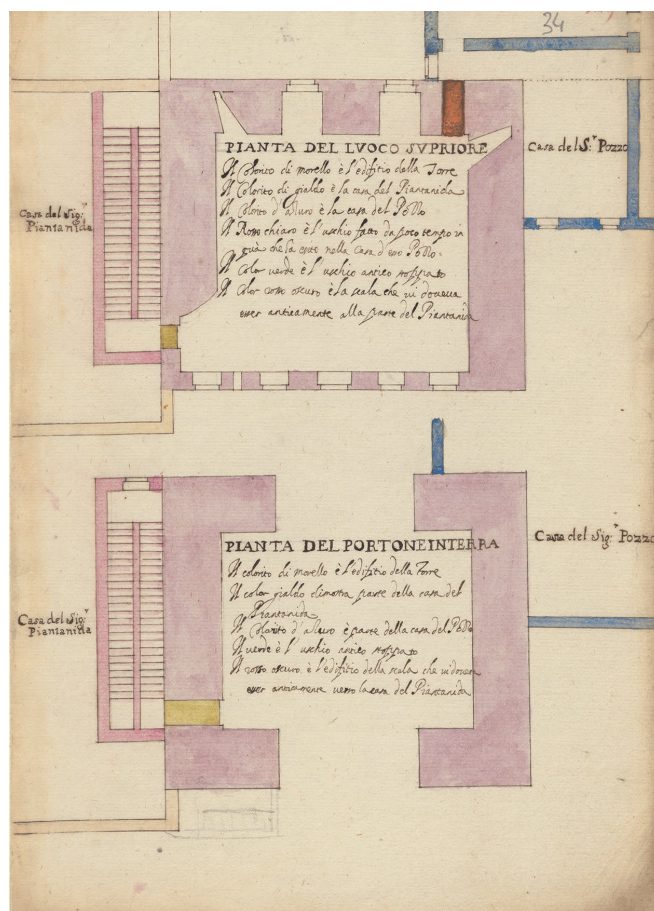


Fig. 14. Giovanni Paolo Bisnati, "Pianta del Portone di Porta Ludovica" a Milano, 1625, penna e inchiostro, acquarello, (BAMi, Raccolta Ferrari, tomo XIII, S 156 sup., f. XV). ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio.

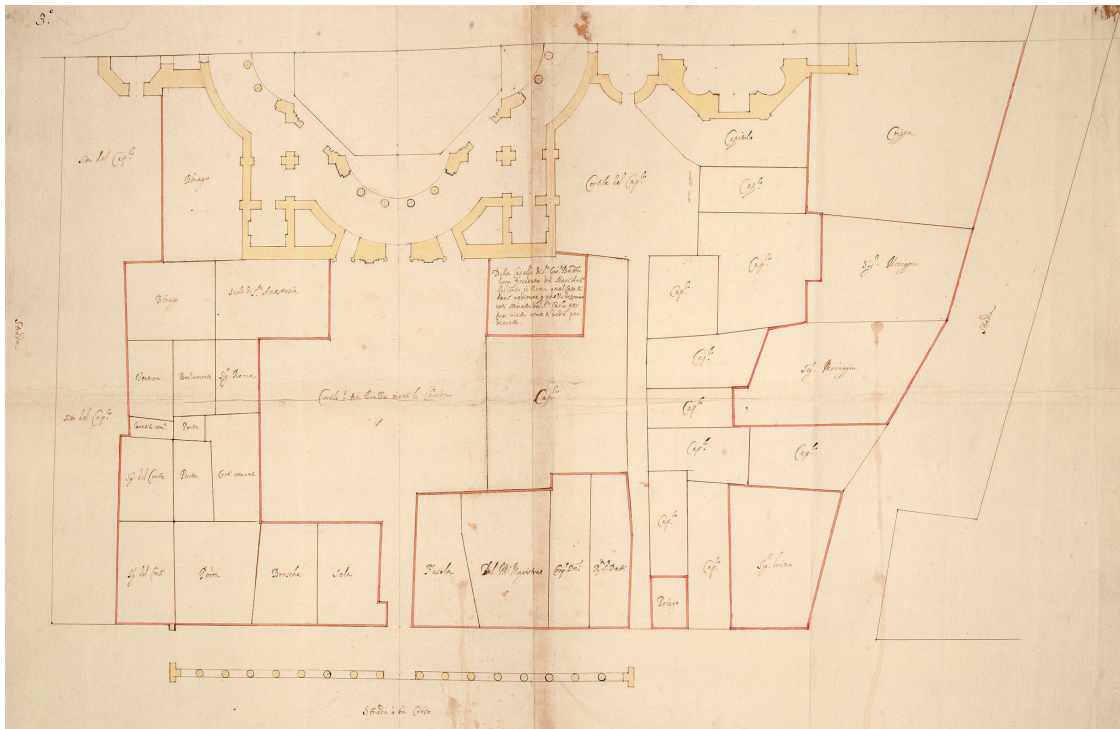


Fig. 15. Aurelio Trezzi?, rilievo degli spazi per la costruzione delle Canoniche di San Lorenzo Maggiore a Milano, 1623 ca., 610 x 843 mm, penna e inchiostro, acquarello, (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. IV, f. 20). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

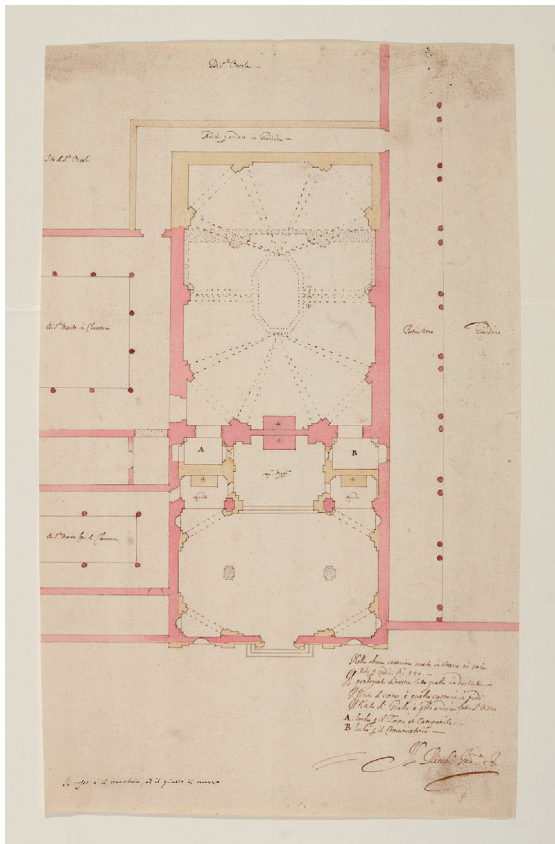


Fig. 16. Francesco Maria Ricchino, progetto di riammodernamento della chiesa del convento di Santa Marta a Milano, 1621-1624, matita, penna e inchiostro, acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. VIII, f. 6a). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

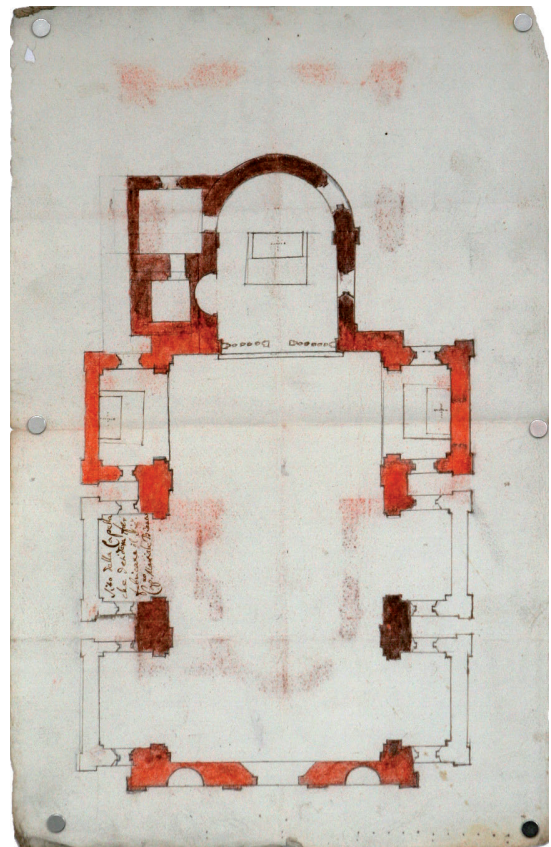


Fig. 17. Progetto di riammodernamento della chiesa parrocchiale di Velate (Va), chiesa parrocchiale, 1633 ca., pianta, penna e inchiostro, acquarello (ASDMi, X, Spedizioni Diverse, cart. 6, 6).

come si può notare ad esempio negli alzati della chiesa di San Giulio d'Orta a Barlassina o nel progetto per il campanile del Duomo di Monza⁶¹. Alla sola analisi visuale è difficile pronunciarsi sulle caratteristiche del pigmento, va segnalato però che questa tonalità di colore doveva essere gradita anche ad altri esponenti del Collegio milanese. Di «turchino» si parlava infatti in un buon numero di legende: ad esempio, quella posta al piede della tavola di Giovanni Battista Guidabombarda (1590-1649) con il progetto per il rinnovamento della facciata della chiesa della SS. Trinità nel Borgo degli Ortolani a Milano⁶². Per via di un fenomeno di alterazione fisica, la campitura azzurra seicentesca oggi appare virata in un viola piuttosto forte, probabilmente davvero lontana dalle propensioni estetiche dell'estensore: l'effetto non è occasionale e qualcosa di molto simile è rilevabile

in altri disegni coevi. Si può ricordare, ad esempio, la pianta del palazzo del Capitano di Giustizia dove il «turchino» (che oggi è appunto un delicato *mauve*) indicava «quello che si potrebbe fare»⁶³, e soprattutto meriterebbero di essere nuovamente considerati parecchi disegni della bottega di Francesco Maria Ricchino accomunati dalla stessa notazione in legenda, oggi puntualmente contraddetta da una variegata gamma di bellissime tinte violacee [fig. 18]⁶⁴. In questa sede purtroppo non è possibile pronunciarsi sulla composizione dei pigmenti e sull'origine e sullo sviluppo di questi fenomeni fisici di alterazione⁶⁵: si auspica però che un rinnovato interesse possa condurre tanto a innovative indagini, sperimentali e multidisciplinari, quanto a nuove letture delle presunte scelte cromatiche del riconosciuto protagonista del primo Seicento milanese [fig. 19]⁶⁶.

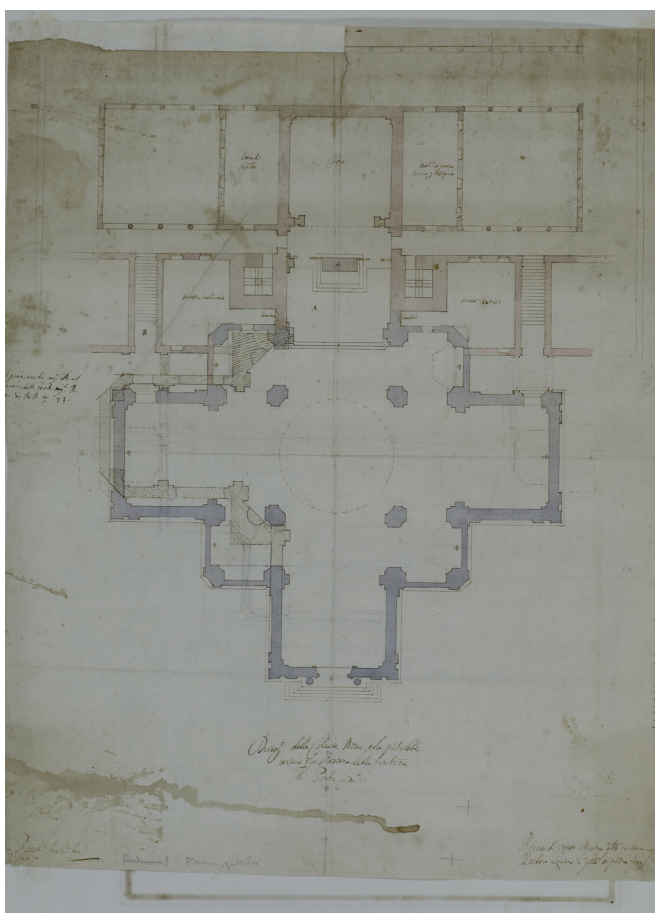


Fig. 18. Francesco Maria Ricchino, progetto per la chiesa di Santa Maria alla Fontana a Milano, 1623 ca., 530 x 405 mm, penna e inchiostro, acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, f. 23v). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

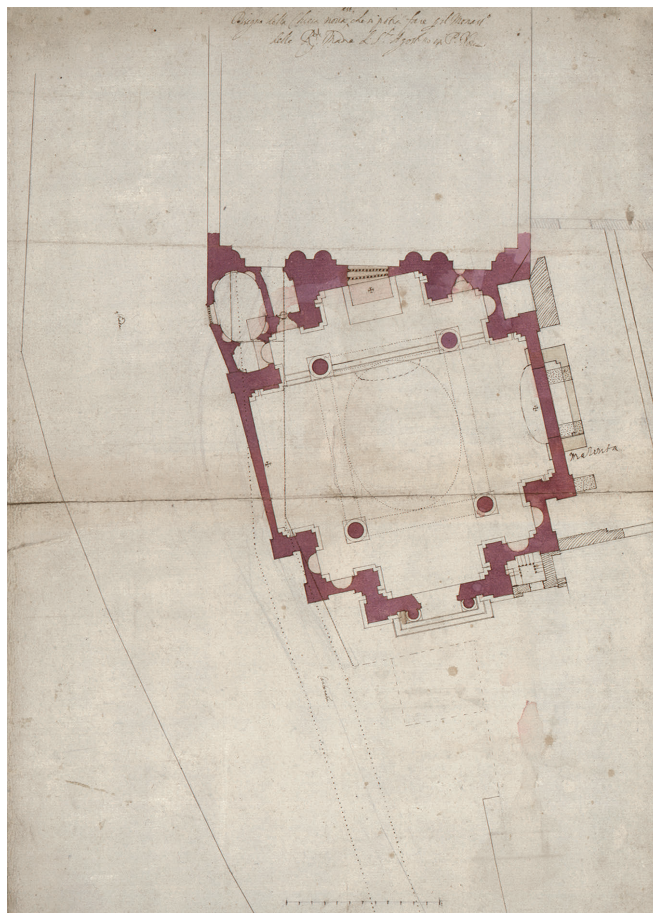


Fig. 19. Bottega di Francesco Maria Ricchino, progetto per la chiesa del convento di Sant'Agostino a Milano, 1614 ca., 470 x 320 mm, penna inchiostro, acquarello (ASCMi, Raccolta Bianconi, t. IX, f. 19b). © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati.

¹ Le esposizioni si inquadravano nelle celebrazioni per il centenario della morte di Alessandro Manzoni.

² SCOTTI, 1973, pp. 37-52, in particolare p. 39.

³ MEZZANOTTE, 1942; restano fondamentali GATTI PERER, 1964, pp. 173-222; BOCCIARELLI, 1972, pp. 74-80.

⁴ Nodale il contributo di STRUFFOLINO KRUGER, 1971, pp. 277-298.

⁵ SCOTTI, 1983, pp. 92-126; cfr. p. 106 dove si precisa che la derivazione di questi nuclei è incerta.

⁶ La denominazione mutò con la catalogazione avviata nel 1912 da Paolo Mezzanotte; cfr. BALESTRERI, 1995.

⁷ SCOTTI, 1984, pp. 321-232. Ricordiamo che Bianconi collezionò circa 20.000 oggetti d'arte e libri. Fu pittore, scultore, incisore (anche architetto) e soprattutto uno studioso, un bibliofilo e uno storiografo; cfr. la *Premessa* di A. Scotti all'edizione anastatica di BIANCONI, 2010, pp. V-XX.

⁸ Esponente di una famiglia di origine spagnola, milanese di nascita e novarese di adozione, studiò e scrisse sui protagonisti del Rinascimento lombardo. La collezione oggi è solo parzialmente riconoscibile, cfr. GORNI, PAPALE, SCOTTI, 1976.

⁹ Membro di una ricchissima famiglia lombarda, fu fratello della più nota Antonietta. Lasciò all'Ambrosiana 23.216 volumi (di cui 560 del XVI secolo), 313 incunaboli, una quadreria, una raccolta di carte geografiche, circa 17.000 incisioni, 4320 disegni; alcune notizie in ALDOVINI, 2017, pp. 168-171.

¹⁰ Per la storia delle tecniche: TORDELLA, 2010, pp. 13-17; per i riferimenti ai testi: TORDELLA, 2010, pp. 160-161, 200-203 in relazione alle indicazioni sull'uso degli strumenti da parte di Giovanni Battista Armenini (1587) e di Guarino Guarini (1679-1683); resta fondamentale PETRIOLI TOFANI, pp. 185-251. Come riferimento metodologico sull'analisi dei disegni, cfr. COJANNOT, 2020, pp. 131-161.

¹¹ Ricordiamo che il Collegio, non avendo una sede, obbligava gli iscritti alla custodia dei documenti presso i loro studi. La Raccolta Ferrari è costituita da decine di fogli attribuiti a ingegneri attivi fra la metà del XVI secolo e tutto il XVIII e di un altro centinaio assegnati al cantiere del Duomo e a quello della basilica di Santa Maria presso San Celso, cfr. GATTI PERER, 1964. Qui di seguito ci si riferirà solo ai disegni per generiche opere d'architettura, escludendo i disegni di fortificazioni e di rappresentazione del territorio nonché quelli per i cantieri monumentali delle due citate basiliche. Per una base documentaria che potrebbe permettere considerazioni su un nutrito corpus di disegni della prima metà del XVII secolo, in relazione a casi prevalentemente romani, cfr. BORTOLOZZI, 2022, pp. 212-266.

¹² BALESTRERI, 2015, pp. 163-187.

¹³ I fogli dei fondi F. 251 - 252 inf. oggi sono incollati su cartoncino; Bianconi piegò e incollò in quattro punti i disegni di dimensioni maggiori per contenerli nelle pagine dei grandi volumi rilegati.

¹⁴ Per un inquadramento storico, rimandi a documenti e letteratura, cfr. il prezioso studio DELL'ORO, 2017.

¹⁵ Agli estremi del variegato repertorio si possono collocare i fogli bianchissimi e leggeri (carta "bombasina"?) custoditi in Biblioteca Ambrosiana Milano (BAMi), Raccolta Ferrari, Tomo XIII, S. 156 sup., ff. XI, XII, XIII e la carta pesante da acquarello in Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi), Raccolta Bianconi, t. III, f. 23.

¹⁶ È molto presente quella con guanto (o mano) e fiore, in diverse varianti (polsino o no, numero petali dei fiori, presenza di monogrammi o lettere capitali).

¹⁷ Sui fornitori di carta dell'Arcidiocesi, cfr. DELL'ORO, 2017, pp. 179-187.

¹⁸ La produzione del cartaino, riconoscibile dal suo monogramma (simile a Briquet 9722), è assegnata agli anni fra 1592 e il 1619, cfr. BONOMELLI, 2004, p. 95. Cfr. ad esempio: BAMi, F. 251 inf., ff. 4, 17, 75, 76; ASCMi, Raccolta Bianconi, t. IV, f. 27 b; e soprattutto *Ivi*, t. X, f. 12 bis, firmato proprio da Federico Borromeo.

¹⁹ Fra i fogli con preparazione si possono citare: ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo III, p. 23; BAMi, Raccolta Ferrari, Tomo XIV, vol. S. 156 sup., f. XXII.

²⁰ Cfr., ad esempio, la facciata di San Magno a Legnano, BAMi, F. 251 inf., f. 85 e forse la facciata per San Pietro con la Rete in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. IX, f. 31. Segnaliamo come *unicum* il foglio con la facciata della chiesa di Sant'Alessandro, tracciata a penna sottilissima su un fondo bruno, con tracce di lummeggiature verticali biancastre (biacca?). *Ivi*, t. VII, f. 11.

²¹ In questa serie di disegni su carta leggera si può comunque notare un uso diffuso dello stilo metallico per il tracciamento delle linee di costruzione.

²² Sulla ripresa dei progetti, cfr. BALESTRERI, SCOTTI, 2023, pp. 78-112.

²³ Si vedano ad esempio le facciate in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, ff. 7, 8.

²⁴ Si veda ad esempio lo scalimetro forato nella pianta per il complesso di Sant'Alessandro in *ivi*, t. VII, f. 1.

²⁵ Per la storia della tecnica, ma in opere molto diverse cfr. MONTALBANO, 1996, pp. 241-254.

²⁶ Per la pianta di San Giuseppe, ASCMi, Raccolta Bianconi, X, p. 2r. Linee acrome sono, ad esempio, molto evidenti anche nella pianta di Sant'Alessandro, *ivi*, t. VII, f. 10, e in BAMi, Raccolta Ferrari, Tomo XIV, vol. S. 156 sup., Foglio X bis.

²⁷ Cfr. PETRIOLI TOFANI, 1991, pp. 220-228; GATTI PERER, 2000.

²⁸ Per l'«Ammatita», cfr. ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, in TORDELLA, 2009, p. 161. A proposito della varietà di prodotti, segnaliamo che nel fondo Spedizioni Diverse si trovano anche disegni estremamente elementari, tracciati con lapis o grafite a punta molto grossa, forse strumenti da tagliapietre o da falegname. Qui meritano inoltre di essere menzionate due piante dove, in modo anomalo, la matita è usata anche per annerire lo spessore dei muri, in alternativa all'inchiostro o al colore: ASDMi, Spedizioni Diverse, 5, 6, Montenegriano; 5, 4, Legnanello. Per il mercato europeo della matita, cfr. DELL'ORO, 2017, pp. 166-168.

²⁹ Cfr. GIUSTINA, scheda n. 108 in KAHN-TOSSI, FRANCIOLLI, 1999, pp. 162-165.

³⁰ BAMi, Raccolta Ferrari, S. 156 sup., Fogli XI, XII, XIII.

³¹ ASCMi, Raccolta Bianconi, t. VII, f. 25 a.

³² *Ivi*, t. VII, f. 14, cfr. GIUSTINA, 2002, p. 20.

³³ BAMi, F. 251 inf, f. 110.

³⁴ ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, ff. 7, 8, cfr. FRANCHINI, 1989, pp. 232-233.

³⁵ *Ivi*, t. X, f. 3.

³⁶ *Ivi*, t. III, f. 20.

³⁷ Ad esempio, ricordiamo il disegno con la pianta ottagonale di San Giuseppe che vede la sovrapposizione di un'architettura curvilinea, forse ovale, con tre colonne addossate alle strutture di sostegno, schizzata a mano libera con una grafite a punta grossa e morbida, *Ivi*, t. X, f. 2r. Per aggiunte a sanguigna ricordiamo la pianta di Sant'Alessandro in *Ivi*, t. IV, f. 4; cfr. REPISHITI, scheda n. 83 in KAHN-TOSSI, FRANCIOLLI, 1999, pp. 137 e 179.

³⁸ Sono un caso significativo le costruzioni sottilissime delle numerose tavole con porte e portali in BAMi, F. 251 inf. ff. 5, 8, 9, 10, 13, 14, 19, 21, 66; cfr. SCOTTI TOSINI, 2010, p. 126.

³⁹ Ad esempio, la pianta a penna della chiesa di San Giovanni alle quattro facce è come "offesa" da pesanti assi ortogonali a matita, forse aggiunti a posteriori: ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, p. 17; gli assi di simmetria restano in tutte le tavole con porte, portali e finestre del codice F. 251 inf., cfr. la nota 37.

⁴⁰ La matita non veniva cancellata sotto i particolari decorativi o di figura definiti a penna; cfr. ad esempio: BAMi, F. 251 inf., ff. 66, 335. Per l'impiego della matita nelle proiezioni ortogonali si vedano le tavole con pianta, prospetto interno e sezione longitudinale del Santuario di Rho, in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, p. 22.

⁴¹ Merita di essere ricordato l'inchiostro rosso usato nel 1611 da Alessandro Bisnati (1569-1617) per proporre correzioni al profilo della copertura della chiesa milanese di San Sebastiano, in BAMi, Raccolta Ferrari, Tomo XIII, vol. S. 156 sup, f. VIII, con relazione in S. 132 sup, foglio VIII. Sugli inchiostri milanesi cfr. di nuovo DELL'ORO, 2017, pp. 160-164.

⁴² Gli strumenti da disegno sono nominati nel testamento di Ercole Turati che lasciò tutto il suo studio all'amico e collega Giovanni Battista Guidabombarda; cfr. MAURI, 2003, p. 120; per la citazione cfr. SCOTTI TOSINI, 2003, p. 431.

⁴³ Su questi temi cfr. BALESTRERI, 2016.

⁴⁴ Spiccano come anomalia i modi caratteristici di Francesco Maria Ricchino di rendere la bugnatura rustica e i ripetitivi motivi delle vetrate piombate di Ercole Turati; simbolici riferimenti all'uso del legno sono rintracciabili nei disegni di Lorenzo Binago per la chiesa di Sant' Alessandro, ASCMi, Raccolta Bianconi, t. VII, f. 13; cfr. REPISHI, scheda n. 83 in KAHN-TOSSI, FRANCIOLLI, 1999, p. 137.

⁴⁵ Si veda anche il bellissimo progetto per una sacrestia gesuitica (San Fedele?) in BAMi, F. 251 inf, f. 65. Dal punto di vista metodologico, sul rapporto fra analisi della tecnica e autografia, in relazione all'uso dell'inchiostro dilavato per le ombreggiature, cfr. BORTOLOZZI, 2019 con il caso di Giulio Romano.

⁴⁶ Si vedano, ad esempio i fogli in: ASCMi, Raccolta Bianconi, tomo IV, f. 12 dove nella sezione del tamburo della cupola è disegnata una scala a lumaca e *Ivi*, t. IV, f. 27b dove il tratteggio indica il deambulatorio superiore della cappella di Sant' Aquilino, nonché BAMi, F. 252 inf., f. 252, con la facciata di Santa Maria Podone attribuita a Fabio Mangone, dove il tratteggio indica le piattabande poste sopra le colonne del pronao, nascoste dal timpano.

⁴⁷ Per la citazione cfr. il disegno di G.B. Guidabombarda per il monastero dei Gerolamini in BAMi, Raccolta Ferrari, Tomo XIV, vol. S. 156 sup, f. I, ma anche la formula «quanto va demolito» nella pianta per la chiesa di San Giovanni Decollato di Ricchino in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. X, p. 4.

⁴⁸ Le linee punteggiate sono presenti in modo canonico in tutti i disegni approvati dal cardinale Federico Borromeo. Per un'interessante deroga rispetto all'uso apparentemente condiviso si veda il disegno di Guidabombarda, in ASDMi, SD, 6, 5, Oratorio Turro Gorla, dove invece il puntinato indica il progetto di costruzione. Per un confronto con l'uso delle linee punteggiate in ambiente romano, intorno al 1600, cfr. BORTOLOZZI, 2022, p. 242.

⁴⁹ Per la seconda serie di disegni cfr. BALESTRERI, 2015.

⁵⁰ Anche in questo caso si può notare un uso diffuso nei progetti destinati agli uffici ecclesiastici. Si rimanda a BALESTRERI, SCOTTI, 2023, pp. 86-87. Per un confronto sull'uso del punteggiato nelle campiture delle sezioni, si vedano i disegni di Carlo Maderno e in particolare la sezione di Sant' Andrea alla Valle a Roma, in BORTOLOZZI, 2022, p. 214. Per l'abbinamento delle campiture a tratteggio e a puntinato cfr. di nuovo la pianta di Guidabombarda citata alla nota 46.

⁵¹ Lo testimoniano, com'è noto, i disegni planimetrici per la facciata del Collegio Elvetico, *Ivi*, t. III, f. 28 e anche quelli per la chiesa di San Giovanni decollato, *Ivi*, t. X, ff. 4, 5r, S. e BAMi, F. 251 inf. f. 79.

⁵² Si vedano ad esempio le differenze nelle campiture a inchiostro delle piante in ASDMi, SD, 5, 8, Osio superiore; e *Ivi*, 6, 5, Traffume Cannobbio.

⁵³ Forti disparità emergono anche dai disegni della Raccolta Ferrari.

⁵⁴ MARGUTTI, 2009, pp. 56-64.

⁵⁵ Per le ombre con doppia velatura in porte e portali, cfr. BAMi, F. 251 inf, ff. 21, 27, 66, 74, 75 e 226; per una tecnica simile ma in diversi soggetti, cfr. *Ivi*, ff. 85, 205, 304 e 338, raffiguranti rispettivamente un progetto di riconfigurazione di San Magno a Legnano, due monumenti con colonne colossali, un camino e un cippo dedicatorio con stemma della città e della corona spagnola.

⁵⁶ Cfr., ad esempio, i fogli già nominati con la facciata del Collegio Elvetico, in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, f. 27 e progetto per la sacrestia gesuitica in BAMi, F. 251 inf, f. 65.

⁵⁷ Come eccezione si veda il rilievo del Collegio Elvetico, foglio steso con tecnica da ingegnere militare in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. III, f. 23. Per contrasto si veda l'uso della policromia in relazione ai materiali da costruzione rilevato da BAUDEZ, 2020, pp. 168-173. In tal senso, un disegno eccezionale, forse paragonabile ai fogli delle fabbriche reali analizzati da Baudez, è il foglio 30 del codice BAMi, F. 251 inf. qui alla fig. 13: non è forse un caso che nell'emblema posto a caratterizzare la soluzione compaia proprio una corona. Chi scrive ha in corso degli approfondimenti.

⁵⁸ Le citazioni sono tratte dalla legenda del disegno di Giovanni Paolo Bisnati con la «pianta del portone di Porta Ludovica», 9 luglio 1625, BAMi, Raccolta Ferrari, tomo XIII, S. 156 sup., f. X; documenti relativi in S. 132 sup. Un altro disegno significativo è la pianta del palazzo del Capitano di Giustizia in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. I, f. 18.

⁵⁹ Caso interessante da questo punto di vista è quello delle modifiche alla Corte Ducale, cfr. le piante a colori in *Ivi*, t. I, f. 1r e la scheda in <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/291/>, (scheda di J. Gritti, 2015) con attribuzione incerta a Tolomeo Rinaldi, e volet antecedente in *Ivi*, T. I, f. 2r, cfr. GRITTI, REPISHI, 2019, pp. 29, 35, 40. L'analisi del caso si allarga almeno ai fogli in BAMi, L.P. 3268/2 e al foglio in Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), Archivio Storico, 242, 86, 1 in <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/318/> (scheda di J. Gritti, 2015).

⁶⁰ Il colore giallo, ad esempio, è usato dallo stesso Ricchino sia per ciò che esiste (es. palazzo Durini), sia per ciò che va costruito (es. San Giovanni Decollato e Seminario Maggiore). Serie emblematiche di disegni sono appunto quelle per palazzo Durini in ASCMi, Raccolta Bianconi, t. I, ff. 34v, 36r a, e quelle per il convento di Santa Marta, *Ivi*, ff. 2, 4, 5a, 6a. Su questi temi, ma relativamente a un periodo storico posteriore rispetto a quello qui considerato, cfr. BAUDEZ, 2021, pp. 100/118.

⁶¹ Per i disegni di Turati, cfr. BAMi, Raccolta Ferrari, t. XII, S. 156 sup., ff. VII, XIII, XIV. Cfr. anche SCOTTI, 1989, pp. 140-146.

⁶² «Il colore turchino mostra quello va' di novo intorno al vestibolo et a parte della detta facciata per fortificare li due primi archi laterali di detto»; «Il

colore giallo mostra li muri vecchi et l'ornamento che resta conforme», *Ivi*, t. XIV, f. XXIII.

⁶³ Cfr. il già citato ASCMi, *Raccolta Bianconi*, t. I, p. 18.

⁶⁴ Si veda ad esempio il caso di Santa Maria alla Fontana, *Ivi*, t. X, f. 23v, «Il colore azuro è quello che si potrà fare», con evidente discrasia fra legenda e coloritura attuale.

⁶⁵ Ringrazio la Biblioteca Trivulziana per la consulenza sulla possibile alterazione dei pigmenti dei disegni: al momento, in assenza di indagini sperimentali, non è possibile fornire ulteriori dati scientifici.

⁶⁶ I disegni della Raccolta sono stati raramente pubblicati a colori; cfr. *La Raccolta Bianconi*, 1995 e alcuni esempi in *Il giovane Borromini*, 1999.

Bibliografia

- L. ALDOVINI, *Alle origini della raccolta grafica della Biblioteca Ambrosiana: ipotesi per un'identificazione della collezione di stampe di Federico Borromeo*, in *Storia e storiografia dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*, atti del convegno (Milano, 9-10 giugno 2016), a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Bulzoni, Roma 2017, pp. 167-200.
- I. BALESTRERI, *Il disegno della Diocesi fra conformità e «negletto» dell'architettura*, in «Norma del clero, speranza del gregge». *L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi*, atti del convegno (Milano - Angera, 21-22 maggio 2010), a cura di D. Zardin, F. Pagani, A. Pisoni, V. Cirio, *Magazzeno Storico Verbanese, Germignaga (VA) 2015*, pp. 163-187.
- I. BALESTRERI, *Disegni d'architettura per il milanese. Modernità, razionalità, controllo e burocrazia nella prima metà del XVII secolo*, in *Storia e storiografia dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*, atti del convegno (Milano, 9-10 giugno 2016), a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Bulzoni, Roma 2017, pp. 403-406.
- I. BALESTRERI, A. SCOTTI TOSINI, *Disegni per la chiesa di San Pedro e Ildefonso a Zamora. Il conte di Fuentes e un progetto dimenticato. 1608-1610*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 31, 2020, pp. 7-20.
- I. BALESTRERI, A. SCOTTI TOSINI, *La Raccolta Bianconi, Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete*, in «Libri & Documenti», XLVI-XLV (2020-2022), 2023, pp. 61-112.
- B. BAUDEZ, *La couleur dans le dessin d'architecture au XVIIIe siècle. Une histoire de peintres, d'ingénieurs et d'architectes*, in *Architectes du Grand Siècle, du dessinateur au maître d'oeuvre*, a cura di A. Cojannot, A. Gady, LePassage edition, Paris-New York 2020, pp. 163-187.
- B. BAUDEZ, *Inessential colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2021.
- C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, 1795, ed. anastatica, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese (BO) 2010.
- C. BOCCIARELLI, *Disegni richiniani all'Ambrosiana*, in «Arte Lombarda», 72, 17, 1972, pp. 74-80.
- M. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, Bulzoni, Roma 2004.
- A. BORTOLOZZI, *Giulio Romano e la materia del disegno di architettura*, in *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale*, atti del convegno internazionale (Mantova, 14-15 ottobre 2019; Roma, 16-18 ottobre 2019), a cura di P. Assmann, S. L'Occaso, M.C. Loi, A. Russo, M. Zurla, Accademia Nazionale di San Luca, Complesso Museale Palazzo Ducale, Roma - Mantova 2019, pp. 207-216.
- A. BORTOLOZZI, *Italian architectural drawings from the Cronstedt Collection Nationalmuseum, Stockholm*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2022.
- A. COJANNOT, *Architectes et "dessinateurs". Mutations du dessin d'architecture en France au XVIIIe siècle*, in *Architectes du Grand Siècle, du dessinateur au maître d'oeuvre*, a cura di A. Cojannot, A. Gady, LePassage edition, Paris-New York 2020, pp. 131-161.
- G. DELL'ORO, *Carta e potere. La carta "lombarda" e l'Europa dagli Asburgo ai Savoia. Acqua, stracci, carta, colla e penne (secoli XVI-XIX)*, Gallo edizioni, Vercelli 2017.
- J. GRITTI, F. REPISHI, *Francesco Sforza e il Palazzo Ducale di Milano*, in «Libri&Documenti», XLII-XLIII (2016-2017), 2018, pp. 27-55.
- M.L. GATTI PERER, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni - I*, in «Arte Lombarda», 9, 1964, pp. 173-222.
- M.L. GATTI PERER, *Antefatti del disegno di Borromini*, in *Francesco Borromini*, a cura di C. L. Frommel, E. Sladek, atti del convegno, (Roma, 13-15 gennaio 2000), Electa, Milano 2000.
- I. GIUSTINA, *Lorenzo Binago, Francesco Maria Ricchino e la cupola di Sant'Alessandro a Milano. Arte e cultura del costruire in Lombardia nella prima metà del Seicento*, in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti*, atti del convegno (Milano, 10-11 settembre 2001), a cura di M.L. Gatti Perer, G. Mezzanotte, in «Arte Lombarda», 134, 2002, pp. 12-26.
- Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, 5 settembre - 14 novembre 1999) a cura di M. Kahn-Tossi, M. Francioli, Skira, Ginevra-Milano 1999.
- B. GORNI, A. PAPAIE, A. SCOTTI, *La collezione de Pagave: le stampe dell'Archivio di Stato di Novara*, Società Storica Novarese, Novara 1976.
- La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. Balestreri, Guerini e associati, Milano 1995.
- S. MARGUTTI, *I disegni secenteschi della Raccolta Bianconi per il complesso di Sant'Ambrogio tra discussioni di fabbrica e riflessioni accademiche*, in «Arte Lombarda», 157, 2009/3, pp. 49-64.
- C. MAURI, *Giovanni Battista Guidabombarda (1590-1649): indagine documentaria sulla vita e l'opera di un architetto milanese*, in «Arte Lombarda», 137, 1, 2003, pp. 107-120.
- P. MEZZANOTTE, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato*, tomo I, Edizione de «L'Arte», Milano 1942.
- L. MONTALBANO, *Il disegno a punta metallica. Storia di una tecnica ormai dimenticata*, in «OPD. Restauro», 8, 1996, pp. 241-254.
- A. PETRIOLI TOFANI, *I materiali e le tecniche*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, Amilcare Pizzi editore, Cinisello Balsamo (MI) 1991, pp. 185-251.
- A. SCOTTI, *Disegni di architettura*, in *Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, 1973), Electa, Milano 1973, pp. 37-52; 133-142.
- A. SCOTTI, *Il Collegio degli Architetti, Ingegneri ed Agrimensori tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. Castellano, O. Selvafolta, Electa, Milano 1983, pp. 92-126.
- A. SCOTTI, *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Franco Angeli, Milano 1984.
- A. SCOTTI, *L'età dei Borromeo*, in *Il Duomo di Monza. La storia e l'arte*, a cura di R. Conti, Electa, Milano 1989, pp. 138-146.
- A. SCOTTI TOSINI, *La biblioteca di casa Ricchino*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Caracol, Palermo 2010, pp. 123-150.
- A. SCOTTI TOSINI, *Lo Stato di Milano*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 2003, pp. 424-469.
- G. STRUFFOLINO KRUGER, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, in «Arte Lombarda», 16, 1971, pp. 277-298.
- P.G. TORDELLA, *La linea del disegno: teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- P.G. TORDELLA, «*Degl'instrumenti dell'Architettura*». *Nel disegno di Guarino Guarini*, in «Bollettino degli ingegneri», 7, 2010, pp. 13-17, oai:eprints.bice.rm.cnr.it:3041.

Sitografia

- J. GRITTI, *Progetto per la sistemazione dell'area tra Duomo e Palazzo Ducale*, in <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/291/>, 2015
- J. GRITTI, *Progetto per la sistemazione dell'area tra Duomo e Palazzo Ducale*, in <https://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/318/>, 2015.