



ANDREA SPIRITI

PALAZZO BESOZZI CASATI DI COLOGNO
Iconologia di una grande dimora barocca

Storia locale - Studi storici

Andrea Spiriti

Palazzo Besozzi Casati di Cologno
Iconologia di una grande dimora barocca



Città di
COLOGNO MONZESE

Biblioteca Civica

Prefazione

Questo scritto è stato elaborato una decina d'anni fa, e mai edito per ragioni indipendenti dalla volontà dell'autore. Nel presentarlo ora si è esclusa una incongrua riscrittura come una forzata integrazione, pur consapevoli delle rilevanti novità che la storiografia (nella quale sia permesso ricordare i contributi dello scrivente) ha introdotto nell'ultimo decennio sulla consorceria Arese della quale i Besozzi facevano parte.

Tranne quindi la correzione di piccoli refusi e la precisazione di contributi indicati come in corso di pubblicazione e nel frattempo editi, si presenta il testo di allora.

Per la bibliografia più recente basti il rimando ad A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 205-246 e *Omodei Luigi Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma 2013, pp. 310-312. Per Cologno vedi ora: E. Ferrario Mezzadri, *Cologno Monzese. Alla ricerca del territorio perduto*, Cologno Monzese 2015.

Strategie di committenza: i Besozzi nel secondo Seicento

Il ciclo decorativo che orna il pianterreno e il piano nobile di palazzo Besozzi Casati a Cologno Monzese^[1] è frutto di quattro momenti distinti: la fase tardomanieristica 1590/1600 che comprende il camino a pianterreno e il fregio del piccolo ambiente di primo piano, con un ciclo mitologico; la grande decorazione datata 1673 e che è costituita dagli affreschi di quattro ambienti al pianterreno e quattro ambienti al primo piano; le aggiunte settecentesche qualificate dallo scalone monumentale e dai sobri decori nell'attuale zona dell'ufficio del sindaco; il riassetto otto-novecentesco dovuto alla nuova proprietà Casati e al successivo uso pubblico. In questi secoli è stato riqualificato l'atrio e si è determinata, in negativo, la riduzione al fregio degli ornamenti delle altre sale. Non c'è dubbio che il momento più forte e qualificante per il palazzo sia il secondo, frutto coerente della committenza familiare dei Besozzi e insieme eco di un più vasto movimento figurativo caratterizzante dello Stato di Milano nella seconda metà del Seicento.

Mi riferisco al progetto insieme politico e culturale di Bartolomeo III Arese (1610-1674)^[2], personalità giunta ai più alti vertici del potere milanese e madrilenno rispettivamente come Presidente del Senato e Presidente del Consejo de Italia, garante di una linea imperniata sulla fedeltà alla Spagna e capo di un progetto culturale a tre livelli. Il primo è rappresentato dalla sua reggia di Cesano Maderno (1653-1674), grandioso palazzo barocco nel quale il meglio del classicismo milanese (Antonio Busca, Giovanni Stefano Montalto, Ercole Procaccini) è chiamato all'aggiornamento paradigmatico sul mondo romano, mediato da Giovanni Ghisolfi sul piano del ruinismo e del vedutismo architettonico. Il secondo livello è rappresentato dallo stretto legame culturale coi congiunti Luigi Alessandro Omodei^[3] e Vitaliano Borromeo^[4], essenziali per le raffinatissime scelte di committenza e collezionismo concentrate rispettivamente sulla dialettica Milano-Roma (e coi poli nodali della chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria e di quella romana, "nazionale" lombarda, dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso) e sulla Isola Bella del Lago maggiore. Il terzo livello è costituito dallo specifico progetto politico di Arese, basato sull'alleanza di una vasta parte dell'aristocrazia lombarda centrata su tre cerchi: da un lato l'unione dinastica centrata sugli Arese e comprendente Omodei, Borromeo, Visconti di Brebbia e in seguito Odescalchi; dall'altro la più vasta trama di parentele comprendente Archinto, Cusani, Trivulzio, Crivelli, Gallarati, molti altri rami dei Visconti; dall'altro ancora i *clientes* del Presidente, ossia personaggi della media nobiltà destinati, grazie alla sua protezione, ad assumere un ruolo sempre più forte, visualizzato dall'erezione e/o dalla decorazione di una villa extramilanese.

Il dato interessante è il legame non solo politico ma anche culturale, e specificamente figurativo, instaurato fra queste famiglie e l'Arese: il classicismo di matrice romana, il quadraturismo, il ruinismo sono tutti elementi derivati da Cesano e presenti nei derivati, spesso ad opera degli stessi artisti, che poi sono quelli operosi nelle numerose committenze private e pubbliche del Presidente a Milano (palazzo Arese, Santa Maria alla

Porta, San Nicolao, San Gerolamo, cappella Arese in San Vittore, San Giovanni alle Case Rotte, quartiere del Senato a palazzo Ducale, scalone del palazzo dei Giureconsulti) e nel territorio, col nucleo forte del santuario di San Pietro Martire a Seveso. Non è facile la ricostruzione di questa rete di “dimore derivate”, sia per la frequenza di trasformazioni sia per la complessa e previa ricostruzione della rete di clientele politiche: ma risulta ormai acclarato l’inserimento nella serie di casi come palazzo Omodei a Cusano, palazzo Mereghetti Frisiani a Corbetta, palazzo Visconti a Brignano Gera d’Adda, in parte castello Visconti di San Vito a Somma Lombardo, palazzo Rasini di Cavenago e, come si cercherà di dimostrare, palazzo Besozzi di Cologno Monzese. È prima però necessario chiarire che il progetto di Bartolomeo Arese non fu solamente politico e figurativo: alcune grandi linee di scelte religiose e culturali (il quietismo, il filoebraismo, l’ermetismo, il kabbalismo) iniziano ad apparire con forza, anche se è arduo allo stato attuale comprendere quanto fossero condivise dai collegati e quanto invece i cenni – pure intuibili nelle opere ascrivibili alla loro committenza – siano invece frutto di adeguamento alla moda, piaggeria, strumentalizzazione o adesione genuina, o, perché no?, a tutte queste cose insieme.

Il caso Cologno è strettamente legato alle vicende dinastiche di una famiglia emergente, quei Besozzi^[5] che condividevano con gli Arese, gli Omodei e gli Odescalchi gli stretti legami con la plutocrazia genovese trapiantata a Milano: non bisogna infatti dimenticare che una delle radici del potere del Presidente era l’inserimento suo e della sua cerchia nel grande sistema finanziario inventato dai genovesi e imperniato sulla monarchia iberica; anche se il “siglo de los genoveses” stava ormai terminando, i suoi effetti erano stati decisivi e in buona parte perduravano. Non a caso Agostino Besozzi, figlio del “mercante di lana” Giovanni Paolo^[6], era noto, nella Milano di Federico Borromeo, per la sua proverbiale ricchezza, consacrata dalla nomina nel 1619 e nel 1627 di abate della congregazione dei mercanti e dei banchieri; e non a caso questa fama verrà ereditata da suo figlio Giovanni Paolo, feudatario di Cologno nel 1671, conte nel 1675 e personaggio decisivo per le nostre vicende decorative. La strategia familiare del vecchio Agostino era stata illuminata e preveggenza: la primogenita Maria Maddalena aveva sposato Pietro Giorgio Borri, di famiglia senatoria; la terzogenita Margherita si era unita a Cristoforo Lurani, legandosi così agli Omodei e in via indiretta ai Visconti di Brebbia, ai Borromeo e soprattutto agli Arese; il secondogenito ed erede aveva sposato la cugina in seconda Aurelia, vedova di Ottone Visconti (altro legame indiretto con gli Arese), discendente da Camillo, fratello di Giovanni Paolo e attivo anche lui nell’ambito del commercio laniero, evidente monopolio di questo ramo della famiglia. Riunite dinastia ed interessi, Giovanni Paolo poteva giovare anche dei legami col terzo ramo della famiglia, discendente di Alessandro fratello di Giovanni Paolo: in tre generazioni ritroviamo la segreteria del Senato (proprio con Alessandro nel 1589), la specializzazione notarile, fino alla scontata ammissione nel Collegio dei Giureconsulti, e il legame dinastico con un’altra famiglia emergente, i Castelsanpietro. Faccio peraltro notare l’abile differenziazione dei tre rami dei Besozzi risalenti (coi citati Camillo, Giovanni Paolo e Alessandro)^[7] ai tre figli di Francesco e Margherita Casati: la mercatura laniera, l’alternanza di affari e politica, e la professione notarile sembrano essere le scelte costanti, con l’ovvio prevalere del secondo ramo proprio per la sua capacità di differenziazione.

Nell'anno 1673 (quello, come si vedrà, degli affreschi), il feudatario e prossimo conte Giovanni Paolo di Agostino Besozzi era dunque al vertice della carriera e di una felice politica dinastica: nel 1677 la nascita del primogenito Carlo Paolo gl'imporrà di pensare ad un'ulteriore alleanza, che si realizzerà nel 1703 con il matrimonio con Anna Felicità (1676-1733), secondogenita di Baldassarre di Matteo Francesco Rosales. La maggiore età della sposa rispetto allo sposo, al contrario dell'uso, rende assai probabile trattarsi di un matrimonio deciso fin dalla nascita dei due o poco dopo, ed è quindi interessante per valutare la politica di Giovanni Paolo. Matteo Francesco Rosales^[9] (1608-1674) aveva avuto una carriera per alcuni aspetti folgorante (segretario della Cancelleria segreta nel 1637, tesoriere generale nel 1641, questore del Magistrato straordinario nel 1643, cavaliere di Santiago nel 1645, membro del Consiglio segreto nel 1650, conte di Vailate nel 1650, marchese di Castelleone nel 1657) ma aveva subito dal 1658 al 1663 un duro processo a Milano poi a Madrid per la resa di Cassano d'Adda: processo voluto dai suoi nemici a cominciare dal cardinale Teodoro Trivulzio e concluso con l'assoluzione e la successiva risalita nel potere. Bartolomeo Arese aveva avuto un atteggiamento ambiguo nei confronti della vicenda, nella congiuntura delicatissima che aveva visto l'interinato governatorio del suo vecchio protettore Trivulzio^[9] (*de facto* dall'aprile 1656 all'agosto 1660), la morte del cardinale (agosto 1660), l'inizio della lite con un ramo dei Visconti che avrebbe distrutto l'erede Ercole Teodoro Trivulzio (novembre 1660). Da un altro punto di vista, dopo il 1660 e forse nel 1663 Rosales donerà alla chiesa milanese di San Nicolao la pala del *San Nicolao* di Pacecco de Rosa: donazione importante, perché la chiesa era la parrocchia di Bartolomeo Arese, che non penso avrebbe tollerato da un nemico un affronto del genere. Anche se manchiamo di un dato fondamentale (la data del fidanzamento ufficiale Besozzi-Rosales), penso si possa ipotizzare questa sequenza di eventi^[10]: nel 1660 il Presidente formalmente approvò la posizione dei Trivulzio nei confronti dei Rosales, informalmente agì in senso opposto, liberandosi di una tutela ormai soffocante, favorendo l'assoluzione dell'accusato (altrimenti difficile da spiegare in un Consejo de Italia da lui presieduto) e accettando, a suggello del riconquistato ruolo milanese di Matteo, la presenza della pala di Pacecco nella propria chiesa parrocchiale. D'altro canto, a confermare questo quadro abbiamo tre indizi relativi ai fratelli e sorelle di Matteo: Angela Apollonia si maritò nel 1663 con Giovanni Galeazzo Bossi, cliente di Bartolomeo Arese e senatore nel 1677; Caterina sposò nel 1666 Carlo Corio, parente dell'intera consorteria (Arese, Omodei, Visconti di Brebbia); Melchiorre Lesmes sposò nel 1669 Maria Fossati, imparentata per via D'Adda con gli Omodei.

E' possibile che in quegli anni agitati il tramite fra il Presidente e il Rosales sia stato il Besozzi, il che spiegherebbe la scelta, dopo la morte dell'Arese ma nella scia della sua politica, di maritare il proprio primogenito con la nipote di Matteo. Se questa ricostruzione fosse giusta, avremmo colto le motivazioni profonde di alcune specificità del ciclo di Cologno: la conclamata, insistita fedeltà alla Spagna; il riferimento alla pazzia e al rinsavimento di Orlando; la sottolineatura della transitorietà delle cose del mondo e in specifico delle fortune delle casate; il continuo rimando a Cesano Maderno, a livello sia iconografico e d'impostazione generale sia di scelta specifica degli artisti. Mi sembra infatti evidente – nell'innesto fecondo tra quadraturismo e ruinismo, nella serialità non ripetitiva di cornici e finti quadri, nella limpidezza disegnativa, nel post-bozzettismo delle figure,

nell'abile variare dall'emblematica tardomanieristica alla soavità presettecentesca, nelle stesse precise autocitazioni dalla feconda produzione su tela – il riconoscimento della mano e della regia di Giovanni Ghisolfi^[11] (1623-1683), il grande importatore a Milano del romanismo pittorico, nell'intero ciclo seicentesco di Cologno. Ho già contribuito in altra sede^[12] a ricostruire il cammino lombardo del pittore, milanese di origine ma reduce dalla grande esperienza romana alla scuola di Salvator Rosa e dai due viaggi veneziani (1659 e 1669), protetto e "familiare" del cardinale Omodei: qui Ghisolfi è al massimo delle sue capacità evocative ed espressive, e reduce di un'esperienza ormai articolata, anche se come di consueto affiancato da una serie di collaboratori. Il tono un po' meccanico e ripetitivo soprattutto dei decori alla sala delle Muse rende facile il riconoscimento dei consueti aiuti del pittore, ossia la stirpe dei Mariani-Marliani^[13] a lungo operosi in Lombardia. Più arduo è stabilire il ruolo dei figuristi: per le scene architettoniche, emblematiche e battaglistiche è molto probabile che, come a Cesano, alla certosa di Pavia e al Sacro Monte di Varese, si tratti dello stesso Ghisolfi. Ma i riquadri e i putti della sala d'Orlando, e le Muse della sala omonima obbligano ad una riflessione più analitica.

Certo, il tono è ghisolfiano, e l'azione accentuatamente teatrale dell'*Orlando che scopre le scritte d'amore di Angelica e Medoro* rimanda con chiarezza alla *Conversione di san Pietro* nella chiesa omodeiana milanese di Santa Maria della Vittoria; ma la predilezione per i profili (evidenti il pastore nell'episodio citato, Fiordiligi in *Orlando che getta in acqua Rodomonte alla presenza di Fiordiligi*) rimanda ai neoleonardismi di Antonio Busca (1625-1684), ad esempio alla *Disputa del tributo* oggi deposito di Brera in San Marco a Milano^[14] o all'*Andata al Calvario* nella parrocchiale a Cedrate di Gallarate^[15]. Del resto, Ghisolfi e Busca avevano strettamente collaborato a Cesano; si può quindi ipotizzare una presenza del secondo a livello progettuale, senza dover necessariamente ammettere la sua presenza fisica a Cologno.

Gli ambienti ossia lo spazio e il senso

Pianterreno

L'atrio fra barocco ed eclettismo

Nodale nell'assetto dello spazio del pianterreno, l'atrio è anche l'ambiente più manomesso. I tre fornicelli dell'ingresso a colonne binate (fig. 1) immettono in un ambiente rettangolare (fig. 2),



(Fig. 1) Facciata principale.



(Fig. 2) Atrio.

collegato da tre ingressi verso Ovest alla grande sala delle Muse, da uno verso Sud al primo spazio espositivo, ma soprattutto verso Nord ad un corridoio di collegamento e alla prima rampa dello scalone monumentale, che pure risulta appena intuibile.

Le porte sono ornate da un sistema di quadrature sormontate o da timpani spezzati o da leoni araldici reggitemma, mentre altri stemmi scandiscono le pareti: l'intera serie è ormai attinente alla fase Casati, giacché i presumibili originali sono stati completamente

rifatti nel pieno Ottocento, in suggestiva coerenza formale neobarocca. Da anni recenti, sono state qui collocate le due aquile araldiche Besozzi che un tempo ornavano l'ingresso cancellato del cortile d'onore: per quanto rovinate, sono intuibili nella loro dignità un po' seriale, abbastanza lontana dalla grazia rococò, ad esempio, di villa Taverna a Canonica Lambro (1735)^[16] e semmai vicina alla vivace serie araldica di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno, a cominciare dai grandiosi cammelli Borromeo^[17]: mi sembra quindi plausibile una datazione intorno al 1760/1770, al tempo cioè delle più delicate ma non lontane statue del limitrofo scalone. Del tutto simili, i due leoni araldici che tuttora si stagliano ai lati dell'ingresso.

La sala del camino: un resto della prima decorazione

Privata della sua presumibile decorazione quadraturistica, la sala in oggetto merita rilievo esclusivo per la presenza di un camino monumentale (fig.3) in arenaria che campeggia sul lato Nord.



(Fig 3) Sala del camino, camino monumentale.

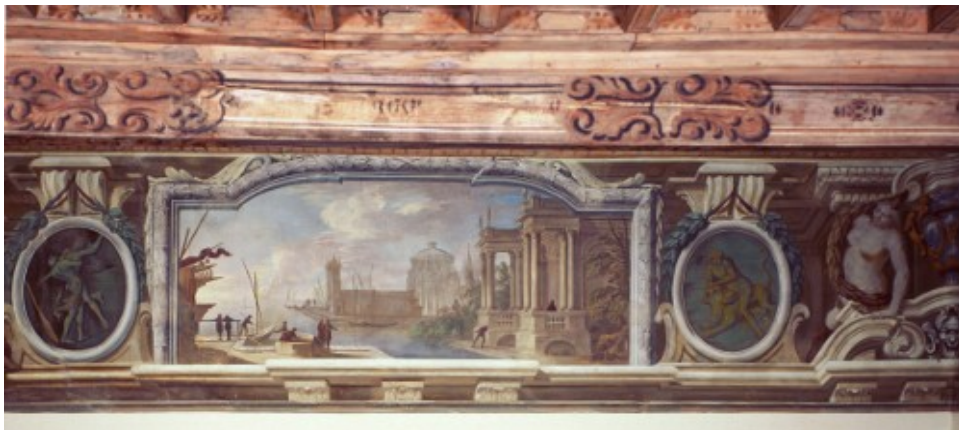
Ai lati, due ornatissime doppie volute con protomi leonine fungono da piedi laterali. Il fregio della mensola è ornato da un motivo a girari, interrotto al centro dall'effigie a mezzo busto di *Sant'Ambrogio*, con i consueti attributi (piviale, mitria, pastorale, sferza). La difficoltà di datazione e collocazione stilistica del manufatto ha cause molteplici: l'assenza di repertori o comunque di tentativi classificatori sistematici; l'arcaismo proprio del genere, come dimostrano i casi datati, e la conseguente lunga durata di elementi formali spesso depistanti; la frequente mobilità dei pezzi (specie nel XIX e nella prima metà del XX secolo), con relativa perdita di contesto e di indizi preziosi; l'assenza, come nel nostro caso, dell'originaria decorazione della vera superiore, di solito ad affresco^[18], qui palesemente rifatta nel periodo Casati.

In generale, faccio notare i rapporti stretti con un gruppo abbastanza omogeneo^[19]

comprendente i camini oggi a palazzo Arese Borromeo in Cesano Maderno, castello Visconti di San Vito in Somma Lombardo (corte vecchia), palazzo Crivelli al Pontaccio di Milano: tutte opere della fase 1580-1610, come rivela il loro ormai serializzato manierismo, l'abile riuso nello specifico dell'infinita gamma inventiva dell'alessiano palazzo Marino di Milano nei leoni e nei decori. Alessi e Tibaldi sono certo i padri nobili di questi camini, e per loro tramite il ricordo michelangiolesco filtra attraverso il recupero della tradizione ornatista – anzi iperornatista – lombarda, con effetti di *verve* decorativa anche notevole ma pur sempre con un sottofondo di altissimo artigianato. Nel caso specifico, è forse plausibile una sistemazione abbastanza precoce, intorno al 1590, proprio per la forza del rimando a Galeazzo Alessi; in mancanza di altri dati, è comunque da sottolineare la precocità e l'estraneità nei confronti del grande ciclo affrescato di metà Seicento.

La sala di Ercole dal mito alla politica

Duramente provata dalla riduzione dell'ornato al fregio sommitale, ai decori geometrico-floreali del soffitto a passasotto e ai ritoccati sguanci delle finestre, la sala in esame (figg. 4-6) ha comunque caratteristiche di rilievo, che consentono di collocarla in una posizione nodale del ciclo colognese di metà Seicento. È anzitutto evidente trattarsi di una Sala di Ercole, come attestano gli ovali monocromi dei lati Nord e Sud, effigianti le vittorie dell'eroe su quattro mostri: rispettivamente l'*Idra di Lerna* e il *Leone di Nemea* (fig. 4);



(Fig. 4) Sala di Ercole, Capriccio paesaggistico (*Darsena*) e ovali con *Ercole abbatte l'Idra di Lerna* e *Ercole abbatte il Leone di Nemea*.

il gigante geogeno *Anteo* ed il cane infernale tricefalo *Cerbero*. Già questa qualificazione erculea si presta a diversi ordini di considerazioni. Anzitutto vi è la forte connotazione sapienziale che le vicende dell'Alcide avevano assunto fin dall'età classica e che godevano di nuova qualificazione dopo il grande ciclo romano dei Carracci a palazzo Farnese (edificio citato, come si vedrà, anche nella stanza simmetrica): Ercole non è solo l'eroe forzuto e distruttivo, ma colui che sceglie la saggezza per quante difficoltà comporta, e che annienta i mostri come simbolo della forza della razionalità sulla bestialità. Poi nel contesto iberico^[20] era consueto utilizzare per la propaganda politica la metafora della monarchia degli Austrias come Ercole che combatte vittorioso contro i mostri (il Protestantismo, la Francia, gli Ottomani). Infine la selezione fra le dodici fatiche di queste

quattro può avere almeno due spiegazioni. La prima è strettamente mitologica, poiché tutti i personaggi sono imparentati fra loro: Anteo è figlio di Gea, Cerbero e l'Idra ne sono nipoti in quanto figli di Echidna e di Tifone (a sua volta figlio di Gea), e il Leone è figlio dei medesimi oppure della stessa Echidna e di suo figlio Ortro. Detto in altro modo, sono tutti imparentati con Gea, la Madre Terra che costituisce uno dei poli dell'iconografia colognese: non più la terra benevola e fruttifera, ma quella aspra e difficile da domare, madre di mostri, che costituisce l'altra faccia delle metafore delle conquiste agricole. Un'altra spiegazione degli esseri mitologici consiste nell'associazione ai quattro elementi: Cerbero è strettamente connesso al *fuoco* infernale; l'Idra è fin nel nome legata all'*acqua*; Anteo è il più direttamente connesso alla *terra*; il Leone, infine, è figlio di Tifone, il cui etimo è attinente all'*aria*. Avremmo così una serie di grande raffinatezza, che oltretutto esplicita l'adesione ad una delle due tesi sopra ricordate in merito alla nascita del Leone nemeo. Faccio infine notare che le quattro fatiche qui effigiate sono agli estremi del ciclo di dodici, ma con una variante: mentre infatti il Leone, l'Idra e Cerbero hanno le posizioni canoniche prima, seconda e dodicesima, Anteo non è all'undicesimo posto, ma è un *parergon* (impresa complementare) in genere collegato appunto all'undicesima fatica, la conquista dei pomi del giardino iperboreo delle Esperidi. Penso che lo scarto figurativo si traduca, in una cultura satura di mitologia, in uno scarto semantico: dopo le dure prove subite, la monarchia iberica non può sognare i pomi d'oro, ma solo di distruggere i giganti malvagi; la terra non produce più abbondanza, ma mostri di cui ci si può comunque liberare.

Il ciclo di Ercole è solo una parte della ricca decorazione dell'ambiente in esame. La struttura è costituita da una quadratura architettonica, che negli angoli è costituita da una base con mascherone sormontata da un'anfora pure con mascherone, affiancato da due ignude (una libera, una legata: fig. 5).



(Fig. 5) Sala di Ercole, soluzione d'angolo con anfora e ignude.

Sui lati erculei gli ovali affiancano un'unica veduta paesaggistica, sugli altri il paesaggio centrale è affiancato da due sfondati architettonici, la cui cornice è sormontata dall'aquila

Besozzi. Già questi elementi meritano un approfondimento. Al di là del senso generale della quadratura e di quello dinastico ricorrente dello stemma, i mascheroni rientrano in una diffusa tipologia manieristica e barocca milanese: basti pensare al ruolo che assumono dall'alessiano palazzo Marino fino al portale ricchiniano del Collegio Elvetico. Più difficile stabilire quando il loro ruolo sia squisitamente decorativo e quando assumano una precisa istanza apotropaica, come credo avvenga qui a Cologno: essi cioè sono forze del male evocate nel momento stesso in cui vengono sconfitte e ridotte all'impotenza di un monito. Ancora più ambiguo è il ruolo delle ignude, la cui evidente femminilità può lasciar pensare a delle Driadi (o comunque a delle Ninfe). Poiché il vaso angolare è connesso al concetto di abbondanza – come si evince dai fiori sommitali – si può ritenere che esse simboleggino le due reazioni speculari della gioia generativa e della schiavitù della concupiscenza: il vaso è allora immagine del nesso femminilità-generazione, e il suo esplicitarsi è costituito dal trionfo naturale degli episodi del fregio.

I due episodi maggiori (Sud e Nord) sono speculari nell'effigiare rispettivamente un tema terrestre e uno marino. Il primo capriccio (fig. 6), a Sud, raffigura il sontuoso rudere di un tempio di Nettuno, riconoscibile per la statua centrale del dio con tanto di tridente.



(Fig. 6) Sala di Ercole, Capriccio ruinsteinico (*Tempio di Nettuno*).

L'edificio è intuibile come una struttura cruciforme a serliane, preceduta su un lato da una scala terrazzata, con a fianco un vano chiuso; l'altro lato comprende un protiro e un corpo colonnato. Dietro o ai limiti dell'edificio si intuisce una seconda statua di una divinità femminile, forse Anfitrite per paredria con Nettuno. Il tempio è collocato in un curioso giardino: all'italiana per la partizione regolare dei viali, ma precorritore le forme successive per l'infittirsi nei *parterres* di alberi e arbusti privi di ordine geometrico, secondo una dialettica storicamente attestata, in modo paradigmatico, nei giardini del Quirinale^[21]. A sinistra del tempio, una fontana funzionante mostra le effigi sovrapposte di una sfinge e di un tritone. Il vialone comprende dal fondo tre emergenze: l'arco d'ingresso, con timpano spezzato e obelischi, che unisce le evocazioni della trattatistica da Serlio a Palladio con ricordi reali (si pensi ad esempio all'ingresso Est del giardino Arese Borromeo di Cesano Maderno); la fontana, con vasca e mostra orizzontale secondo il classico modello romano da giardino; nei pressi di un arco, la statua, di spalle, dell'*Ercole Farnese*. Sono note^[22] le vicende di questo caposaldo dell'immaginario antichistico: dall'originale bronzeo di Lisippo realizzato intorno al 320 a.C., il copista Glykon di Atene trasse una

copia marmorea, la migliore di una serie certo diffusa, che venne rinvenuta durante gli scavi del 1545-1546 alle romane Terme di Caracalla. Entrata immediatamente nella collezione Farnese, ne seguì lo spostamento settecentesco a Napoli e l'inclusione nell'attuale Museo Archeologico Nazionale. È altrettanto nota la vasta fama iconografica della scultura marmorea, rilanciata proprio da Giovanni Ghisolfi in numerosi capricci^[23]: prevale peraltro, per motivi moralistici, la rappresentazione di spalle.

È rilevante che l'eroe sia rappresentato nella sua possente eppur stremata vigoria, di ritorno dalla conquista dei pomi delle Esperidi e dalla contemporanea fatica di reggere il mondo al posto di Atlante: a questo proposito vanne fatte alcune considerazioni. La prima è il legame tematico fra il particolare in esame e le quattro storie di Ercole, di cui rappresenta il logico completamento, in un gioco d'intergenza tutto barocco fra parti sintatticamente autonome del fregio. Su un piano più concettuale, il tema dell'eroe stremato dalla pur vittoriosa lotta è molto facilmente applicabile alla monarchia iberica dopo il 1659, con l'evidente sottinteso ottimistico implicito nel termine dell'esistenza terrena dell'eroe, destinato all'apparente disastro della camicia avvelenata di Nesso e della pira sull'Oeta e alla vera gloria della deificazione e del matrimonio con Ebe. Su un altro piano, il riferimento alle Esperidi ha uno specifico iberico che merita approfondimento. Secondo la tradizione, il loro giardino si trovava presso il paese degli Iperborei, ma poi venne identificato nel regno mauritano di Barca, e precisamente nella città di Larachos-Lixus, nei cui pressi veniva collocato anche l'episodio di Anteo. È noto che dal 1610 al 1689 (dunque al tempo dei nostri affreschi) Larache fu dominio spagnolo, fra gli ultimissimi ad andare perduti in Nordafrica. Non mi pare dunque inappropriato leggere l'allusione come coinvolgente un'altra "fatica erculea" della monarchia iberica: non tanto il sempre più asfittico mantenimento delle postazioni militari in Marocco, quanto la lotta ormai bisecolare contro l'Islam mediterraneo, lotta che il rinnovato dinamismo asburgico sullo scacchiere balcanico permetteva di leggere in termini sempre più globali. Larache, poi, evocava un altro tema tipico dell'Alcide, quello delle vicine Colonne d'Ercole, che per la monarchia iberica dopo Carlo V non significavano tanto l'imposizione di un limite invalicabile quanto l'orgoglio del *Plus Outre*, dell'andare, come orgogliosamente dichiarava il motto dell'imperatore-re, oltre le apparenti barriere della natura e dello stesso possibile.

Non va però dimenticato che tutto ciò che è stato finora evocato si trova in un palese stato di rovina, oggetto del turismo archeologico di un folto gruppo di visitatori isolati o in piccoli nuclei: l'idea della passata grandezza coincide quindi con la consapevolezza di trovarsi di fronte ad una fase storica ormai terminata, sia pure con l'eventualità di rinascita implicita nel mito di Ercole. Conferme e limiti di questa chiave di lettura vengono dall'immagine centrale della fronteggiante parete Nord (fig. 4), che rappresenta una curiosa darsena portuale.



(Fig. 4) Sala di Ercole, Capriccio paesaggistico (*Darsena*)
e ovali con *Ercole abbatte l'Idra di Lerna* e *Ercole abbatte il Leone di Nemea*.

A sinistra, l'estremità di un molo vede presenti, tirate a secco, alcune barchette e un galeone; a destra un altro molo è occupato quasi per intero da un grandioso edificio con doppio protiro *in antis*; sullo sfondo, una terza area di cui non è deducibile la prosecuzione dalla precedente o l'autonomia di isola, presenta a destra un tempio a pianta centrale cupolata, un edificio più basso e un piccolo faro. Il capriccio in senso complessivo rivela palesi legami di derivazione dal raffinemento del tema marinistico compiuto a Roma da Claude Gellée le Lorrain (1600-1682); più difficile comprendere un'eventuale allusione ad edifici reali, fermo restando l'impianto classicista in genere e palladiano in particolare. Faccio notare che la sequenza di sfondo rimanda, più come rapporti volumetrici che come resa precisa, alla punta della Salute di Venezia, le cui date sono in effetti collimanti con il presumibile ottavo decennio dei nostri affreschi: la basilica mariana, fondata nel 1631, era ormai molto avanzata al punto da venir aperta al culto nel 1681 e consacrata nel 1687; le scuole somasche (oggi seminario patriarcale) sono del 1671; la parte preottocentesca della Dogana da mar era stata realizzata nel 1677. Il livello di trasfigurazione è comunque assai alto, al punto da far prevalere l'intuizione spaziale sulla riconoscibilità fisica. Ma se l'affresco fa pensare a Venezia, resta da chiedersi quale ne sia il significato nel momento specifico della storia della Serenissima che va dalla fine drammatica della guerra di Candia (1669) all'inizio della riconquista della Morea (1684): un momento di crisi dopo un'esperienza peraltro eroica, ma anche i preparativi di un ultimo (e retrospettivamente inutile) tentativo di riscatto.

Ho già affrontato il problema per le analoghe vedute marine di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno^[24], concludendo che la rappresentazione in apparenza neutra di un porto celava in realtà un preciso, aspro significato antimedicco. In questo caso penso che porre la Serenissima in un contesto di rovine, di ruderi sia pure affascinanti non celi valenze particolari se non appunto questa icastica rappresentazione della decadenza veneziana: l'antica dominante è ormai un resto archeologico, interessante a fini turistici e di svago ma priva di alcuna importanza che non sia quella estetica. Saremmo cioè di fronte al *cliché*, tutt'altro che raro nella cultura europea tardoseicentesca e diventato un *leitmotiv* di quella settecentesca, dell'inarrestabile declino di un'antica potenza, tema nel quale la consueta riflessione morale circa l'instabilità della sorte e il *sic transit gloria mundi*

assumeva i toni epici della guerra di Candia ma anche quelli comici del continuo carnevale. Tuttavia questa dimensione fra l'amaro e il fatuo non può essere esaustiva di un contesto che alla veduta affianca due fatiche di Ercole, due vittorie su mostri all'apparenza invincibili. E' allora inevitabile il rimando allo scontro titanico della guerra di Candia (1645-1669), all'impari lotta di Venezia contro l'impero ottomano, e alla conseguente speranza, dopo la sconfitta, del riscatto che si sarebbe concretizzato nelle campagne di Morosini: ancora una volta quel coesistere di ammirazione e disprezzo che costituiva la base del sentimento collettivo europeo nei confronti della Serenissima trovava una sua codificazione, stavolta a Cologno.

I lati Est e Ovest della sala in esame presentano, come si diceva, un soggetto centrale e due sfondati architettonici laterali (fig. 7), che lasciano intravedere grandiose strutture ad arco con balconate statuate.



(Fig. 7) Sala di Ercole, Capricci ruinistici ed architettonici.

Il soggetto centrale Est raffigura un doppio arco e un tempio dorico, nei limiti puri del capriccio archeologizzante^[25]. Il soggetto Ovest reinterpreta abbastanza fedelmente il tempio di Vesta nel Foro romano: un soggetto di vastissima diffusione, credo ormai sganciato da qualsiasi interpretazione specifica che non sia un generico richiamo alla Roma classica e ai suoi resti. Mi pare dunque arduo attribuire alla stanza in esame un significato unitario che non sia quello ruinistico: siano essi di imperi ormai lontani come quello romano o di stati ancora esistenti come Venezia, essi agiscono appieno nella loro duplice valenza malinconica ed evocativa. Alla lotta incessante (che è anzitutto quella contro il tempo) bisogna partecipare con erculea tenacia, ma il giudizio finale rimane sospeso: la dialettica fra la gloria che supera il tempo e il tempo che cancella la gloria rimane a Cologno sospeso, o meglio affidato alle lacerazioni soggettive dello spettatore.

La sala delle Muse: valenze di un progetto culturale

Luogo qualificato dalla stessa collocazione assiale all'ingresso e dal collegamento con l'atrio, il salone del pianterreno è legato a un significato culturale garantito dal ciclo delle muse che si succede, sotto forma di monocromi grigi dei busti, lungo il fregio, intervallato da una vigorosa quadratura architettonica in tutto analoga a quella degli ambienti limitrofi e recante quella sigla di monumentalismo un po' freddo tipico della grande officina dei Mariani.

Dall'ingresso Sud-Est in senso orario si succedono le seguenti immagini, alle quali assegno per comodità una numerazione progressiva:

Parete Ovest (1-4): *Calliope, Urania (fig. 8), Polimnia, Erato*

Parete Nord (5-6): *Tersicore, Talia*

Parete Est (7-10): *Melpomene, Euterpe, Clio, Apollo*

Parete Sud (11-12): *Minerva, Mercurio (fig. 9).*



(Fig. 8) Sala delle Muse, *Urania.*



(Fig. 9) Sala delle Muse, *Mercurio.*

Sono dunque evidenti diverse particolarità, sia generali sia particolari. Il dato più evidente è l'affiancamento del ciclo delle muse a tre figure di divinità: l'ovvio *Apollo musagete* e i meno ovvi *Mercurio* e *Minerva*. Un primo motivo d'accostamento può essere quello genericamente sapienziale: la saggezza di Minerva e la sagacia di Mercurio sono i naturali complementi dell'illuminazione apollinea, e quindi si afferma che la percezione dell'arte e della bellezza richiede la completezza articolata della razionalità umana. In seconda battuta il riferimento a Minerva (copatrona del commercio in quanto dea di Atene) e soprattutto a Mercurio, dio dei traffici e dei mercanti, può essere un'allusione nemmeno velata alle leggendarie ricchezze dei Besozzi, alla loro mai rinnegata propensione per gli affari. Ma a livello più profondo – senza negare, sia chiaro, i precedenti – la citazione di Mercurio rimanda al mondo infero, all'iniziazione sapienziale, a quell'Erme Trismegistos (figura e insieme incarnazione di Mercurio) la cui lunga fortuna nella cultura occidentale aveva ricevuto un rilancio nella vasta bibliografia di Athanasius Kircher^[26], il complesso protagonista della scena culturale romana che aveva dato alle stampe nel 1650 l'*Obeliscus Pamphilius*, e dal 1652 al 1654 l'*Oedipus Egitiacus*. Il riferimento è dunque alla componente sapienziale, certamente *expurgata* e resa adatta a un contesto pur sempre cattolico, ma al contempo indicativa di gusti largamente diffusi nella cerchia dell'Arese.

L'identificazione delle *Muse* è condotta secondo i termini suggeriti nei manuali iconologici a cominciare da quello celeberrimo e normativo di Cesare Ripa, ma la serie degli attributi non è così univoca come potrebbe parere. Va anzitutto premesso che il Ripa^[27] crea di fatto quattro serie solo in parte convergenti: quella generale e quelle Della Porta, Bonaventura ed Este. Gli attributi colognesi permettono di identificare come fonte la prima serie, ma occorrono alcune precisazioni che verranno distinte con la numerazione attribuita ai soggetti:

1. I tre libri (*Iliade*, *Odissea*, *Eneide*) del Ripa^[28] sono ridotti ad uno, cosa del resto suggerita dallo stesso iconologo nelle altre tre serie.

4. Anziché la lira prescritta nella prima e seconda serie Ripa^[29], o i molti attributi (cornucopia, maschera, arco) della quarta, abbiamo la squadra della terza, probabilmente per evitare confusione coi numeri 5 e 6.

7. Gli "scettri e corone" della prima serie Ripa^[30] sono ridotti ad una.

9. È eliminato il libro prescritto nella prima serie Ripa^[31], probabilmente per evitare confusioni col numero 1.

In sostanza, l'unica variazione di rilievo è quella di *Erato*, e la motivazione concreta induce a non ricercare altri motivi particolari per motivare la sua introduzione. Merita invece rilievo il senso complessivo del ciclo, sia dal punto di vista della frequenza in area lombarda sia da quello del valore specifico. Manca purtroppo, per il primo aspetto, una base statistica affidabile: le descrizioni delle peraltro non frequentissime rappresentazioni vengono di solito costituite dalla generica citazione del soggetto in sé, anche perché non sempre gli attributi sono indicati con chiarezza nel dipinto; si tratta quindi solo di una direzione di studi, che ci si augura non mancare di aggiornamenti di sicuro interesse. Per il secondo punto, è evidente che al generico significato culturale la sala di Cologno ne aggiunge uno più specifico, legato alla committenza Besozzi: la capacità intellettuali del mecenate sono insieme causa e motivo di apprezzamento dell'arte; un'arte che è prima di

tutto operazione sintetica, capacità di far coesistere competenze specialistiche in un insieme armonico. In quest'ottica ipotizzo che l'ambiente in esame non fosse la consueta sala di svago a pianterreno, luogo di banchetti e di balli, ma la biblioteca, o che almeno le due funzioni potessero, come sovente altrove, felicemente coesistere. La solenne quadratura, la predilezione per il monocromo vanno comunque nella prima direzione; né manca una punta vagamente fatua che ben collima con una civiltà anticipatrice, non solo in questo, della gaia ironia rococò, come pure non si può escludere la presenza di qualche ritratto: penso ad esempio alla finezza figurativa di *Urania*.

La sala delle marine e i riusi dei generi

Speculare verso Nord all'altro ambiente che affianca la sala delle Muse, questo spazio quadrangolare è come di consueto caratterizzato dal soffitto a passasotto e dalla sussistenza del solo fregio (figg. 10-13). Esso è caratterizzato da uno schema uniforme, con un riquadro centrale e due scorci laterali; il riquadro è più grande, in forma di ottagono irregolare a finto quadro, nei lati Ovest ed Est, più ridotto, a ovale, negli altri due. Lo scorcio architettonico è molto simile a quello dell'ambiente speculare: solenni vedute architettoniche classiche impreziosite da festoni. Gli episodi centrali sono invece accomunati dall'interesse per il paesaggio naturale, anche se poi comprendono o temi ormai assunti a dignità specifica (come quello della marina) o inserti ruinistici.

Proseguendo in senso orario da Ovest, il primo riquadro mostra una classica marina in tempesta, (fig. 10) con due caravelle squassate dai flutti nei pressi di una costa irta di scogli.



(Fig. 10) Sala delle Marine, Capriccio marino.

Il secondo a Nord (fig. 11) effigia un paesaggio boschivo, con un laghetto (o tratto fluviale) affiancato da una casa col tetto spiovente e preceduto da un albero stroncato, presumibilmente dal fulmine.



(Fig. 11) Sala delle Marine, Capriccio paesaggistico.

Nel terzo a Est (fig. 12) si osserva un tempio classico a pianta centrale, alla periferia di un centro abitato e sormontante una masseria che si affaccia su un fiume. Mi sembra assai plausibile l'identificazione con il tempio della Sibilla a Tivoli visto da Nord, ossia dalla chiesa di Sant'Antonio.



(Fig. 12) Sala delle Marine, Capriccio ruinistico.

In effetti l'edificio, ben noto da disegni e incisioni, era di dubbia identificazione dedicataria (Vesta, Ercole), ma comunque collegato al culto della Sibilla tiburtina; trasformato nella chiesa di Santa Maria della Rotonda, è qui idealmente recuperato nel suo impianto classico, assai interessante anche per le trasformazioni ottocentesche della conglobante Villa Gregoriana che hanno mutato radicalmente l'assetto dell'area. Viene quindi il sospetto che anche l'elemento più all'apparenza non corrispondente al vero, cioè la masseria, possa assumere la verosimiglianza di un edificio che sorgeva in corrispondenza della terza curva dell'Aniene. L'ultimo riquadro a Sud (fig. 13) rappresenta a sinistra un grandioso edificio preceduto da un atrio colonnato, sullo sfondo i ruderi di un acquedotto simile a quello Claudio presso Roma, a destra un giardino pensile non dissimile da quello pure romano di palazzo Pallavicini Rospigliosi.



(Fig. 13) Sala delle Marine, Capriccio ruinistico.

A rigore, si potrebbe pensare per l'acquedotto anche a quello coevo e consimile dell'*Anio Novus*: in questo caso, il rimando all'Aniene consentirebbe un collegamento col paesaggio di questo fiume nel terzo riquadro.

Gli elementi rilevanti del ciclo sono comunque numerosi. Anzitutto vi è un gusto paesaggistico i cui dati fondanti (natura, marina, finto quadro, ruinismo, derivazioni da le Lorrain) sono del tutto comuni a quanto presente in palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno^[32], e rientrano in una precisa diffusione a Milano del gusto romano. L'unico dato differente, non riducibile a mero virtuosismo, è la differenza di piani di profondità suggerita dai due scorci laterali: così facendo, il dipinto centrale assume maggior similitudine di vero quadro, ma è implicita, credo, almeno una sfumatura di riflessione circa il variare non neutro dei punti di vista. Un altro elemento, pure cesanese^[33], è la serrata dialettica fra architettura e natura, ossia fra quanto l'uomo realizza con materiali naturali ed espone alla ruinizzazione costante della natura e quanto la natura stessa offre alle capacità razionalizzatrici dell'uomo: una dialettica che è basata sull'assoluta convinzione della necessaria coesistenza (talvolta drammatica) dei suoi due poli, e il cui ottimismo non è ovviamente del tutto congruo con un eventuale "crudo e cotto"^[34]. In quest'ottica abbiamo in successione: l'opera umana che sta per essere distrutta dalla furia della natura; la natura schiantata dalla propria stessa forza ma in grado di rinascere, e l'uomo capace di coesistere rispettosamente; l'uomo che crea architetture la cui riduzione a ruderi non lo frena nel costruirne altre; la natura coartata nel sistema razionale del giardino e dominata dall'ordine dell'architettura umana, pure diretta alla prospettiva (fisica e profetica) del rudere.

E' più difficile intuire se, accanto a questi significati generali, il ciclo ne sottenda altri: in effetti alcuni elementi – le caravelle nel mare in tempesta, l'albero bruciato dal fulmine, i ruderi ma anche le ricostruzioni – farebbero pensare alle difficili vicende della monarchia iberica, ma in assenza di prove più robuste è corretto procedere con prudenza. Rimane però vero sia che un'eventuale valenza politica non poteva, per sua natura, godere dell'evidenza del tema ben più neutro del rapporto fra natura e cultura; sia che quanto ipotizzato è comunque ben rispondente a svariati altri elementi del tutto analoghi distribuiti nei cicli del palazzo, per cui è opportuno lasciare almeno aperta la questione. L'ambiente in esame dimostra comunque la stessa complessità e lo stesso aggiornamento culturale proprio degli ambienti vicini: il grande asse dei tre ambienti che costituiscono l'intera ala Ovest a pianterreno del corpo centrale dell'edificio si qualifica come uno spazio che al fulgore decorativo e all'applicazione della moda romana unisce una complessa articolazione di significati che spaziano dal sapienziale ed antropologico in genere allo specifico, attualizzato e bruciante, del politico, con un gioco di specchi tutto barocco fatto di rimandi, allusioni incrociate, plusvalori dall'impalpabile capacità dissimulatoria (onesta?)^[35].

Un'ultima nota merita il camino, ottocentesco nella tipologia a cerchi progressivi e dado centrale, ma forse rifatto su un modello più antico.

Piano nobile

Lo scalone fra nobiltà e decoro

Naturale collegamento fra il pianterreno e il piano nobile, lo scalone (figg. 14-17) presenta una struttura di sobria eleganza.



(Fig. 14) Scalone, veduta.

La prima rampa, fra le due cortine murarie, termina in un pianerottolo che collega l'ala di rappresentanza con quella abitativa. Da questo livello parte la seconda rampa, affiancata da una balaustrata calcarea che si prolunga a chiudere il secondo pianerottolo. Le colonnine presentano la caratteristica struttura a triplice rastrematura evidente, mentre i pilastrelli di snodo e mediano (corrispondenti alle tre statue) sono a rastrematura superiore evidente e specchi laterali. Le sculture effigiano *Putti*: i due estremi (figg. 15, 17)



(Fig. 15) Scalone, *Putto*.



(Fig. 17) Scalone, *Putto*.

recano in testa vasi di fiori e stuzzicano delle Aquile (la prima è quasi strozzata, la seconda reagisce con una beccata) dai palesi riferimenti araldici ai Besozzi; quello centrale (fig. 16)



(Fig. 16) Scalone, *Putto*.

rovescia la consueta cornucopia, simbolo di abbondanza. Siamo dunque in un contesto ormai settecentesco, mentalmente lontano dalle decorazioni affrescate: ai lampi d'ironia in un contesto serio – e anzi dalle precise valenze politiche – si sostituisce un tono ormai rococò capace di rileggere i simboli più seri in modo giocosamente comico, talvolta di *humor nero*, salvo poi recuperare così valori morali profondi: è la cultura, per riferirsi a quell'area asburgica o filoasburgica alla quale ormai Milano apparteneva, della corona imperiale sui teschi che ornano gli angoli delle tombe di Carlo VI nella cripta viennese dei Cappuccini; o degli *Angeli* che giocano a bocce coi teschi sui confessionali della chiesa monacense di Sankt Johann Nepomuck. In specifico, rilevo i legami con un nucleo di opere legate al Duomo di Milano ed eseguite da Giuseppe Perego (1711/1715 – 1789)^[36]: l'amplificazione dei volti, la semplificazione neomanieristica dei tratti trovano eco nel *Guerriero* oggi in Museo, eseguito nel 1760^[37]; il caratteristico trattamento a ciocche dei capelli si riscontra nell'*Angelo* purtroppo frammentario^[38], per il quale mi sembra plausibile la datazione al 1769/1770 già avanzata^[39], e del resto ricorreva già nei rilievi del 1749 per la chiesa milanese di San Francesco da Paola. Senza entrare in una discussione attributiva in un campo minato fatto di rimandi a incrocio e gremito di figure malnote, rilevo però il forte carattere peregrino delle statue – compreso il loro neoseicentismo che

potrebbe indurre in errore, come già era stato fatto per il citato Angelo –, ipotizzando una sistemazione cronologica verso il settimo decennio del Settecento, del resto rispondente alla struttura “a sala” dello scalone che rimanda ai prototipi austriaci e in generale germanici diffusi proprio in quegli anni. Avremmo quindi a Cologno un preciso aggiornamento di gusto, intonato eppur innovativo rispetto alla grande decorazione seicentesca del palazzo.

La sala delle battaglie: reinvenzione di un genere

Il primo dei tre ambienti in origine autonomi che sono oggi unificati a costituire la sala consiliare comprende nel fregio una ricca decorazione pittorica (figg. 18-20), impostata come nei due spazi adiacenti con la logica di un riquadro centrale per lato, unificato agli analoghi da quadrature con fine sculture. Il lato Sud (fig. 18) ha al centro un trionfetto a conchiglia rovesciata, al quale sono affiancate due corniciature sorrette, nei lati verso il centro, da due *Satiri*.



(Fig. 18) Sala delle battaglie, *Trionfetto e scene di genere*.

Il riquadro di sinistra effigia, entro un paesaggio boschivo, quattro soldati che giocano a carte su di un tamburo: uno in armatura completa, uno in armatura corta da micheletto, uno con giubba breve di cuoio, l'altro con giubbone di stoffa. Il riquadro di destra è collocato in un paesaggio boschivo e collinare, con uno squadrone di cavalieri in armatura che marcia verso una fortezza turrita; in primo piano, un giovane soldato sta alzando la gonna ad un personaggio femminile che l'abbigliamento generoso, il cappello piumato e la situazione fanno identificare con una meretrice. Scomparsa ma intuibile all'estrema sinistra, è invece leggibile all'estrema destra l'aquila dello stemma Besozzi. L'adiacente lato Ovest è molto rovinato, ma è riconoscibile nello schema analogo al precedente ma con qualche variante: l'episodio è centrale e unico, affiancato da due figure di *Menadi*; ai lati due immagini monocrome, a loro volta affiancate da esedre, ognuna con un putto e lo stemma terminale Besozzi (aquila con corona mezzana). L'episodio effigiato è una scena di battaglia, con fanti e cavalieri impegnati in una furiosa mischia a colpi di lance e di archibugi. I monocromi laterali raffigurano a sinistra la *Temperanza* (deducibile dalla serie

delle *Virtù cardinali*, ma in realtà un frammento quasi invisibile), a destra la *Prudenza*, con lo specchio caratteristico.

Il lato Nord (fig. 19) è ovviamente speculare al fronteggiante, con due episodi: a sinistra un alfiere (con una bandiera la cui effigie dorata su sfondo viola potrebbe alludere al Sacro Romano Impero) con due meretrici che affiancano un cannone fra muri diroccati; a destra un micheletto, un soldato irregolare (transilvano, come farebbe pensare la giubba a rigature) e un soldato ottomano (con tanto di barba, cranio rasato e turbante con mostrino) che giocano a dadi su di una roccia, in un paesaggio boschivo.



(Fig. 19) Sala delle battaglie, *Trionfetto e scene di genere*.

Il lato Est (fig. 20) è parimenti speculare a quello Nord, con le allegorie monocrome a sinistra della *Fortezza* con colonna, a destra della *Giustizia* con bilancia; al centro fra le Menadi, un violento scontro ai piedi di una fortezza: il caratteristico alternarsi di armature più o meno complete e di turbanti rende ovvio il rimando allo scontro con l'Impero ottomano.



(Fig. 20) Sala delle battaglie, *Scena di battaglia*.

Bisogna però domandarsi quali elementi, non del tutto compatibili, siano confluiti in questo ciclo pittorico. Anzitutto, si diceva, il contesto iconografico rimanda con chiarezza alla guerra antiturca, il che non è del tutto ovvio intorno al 1673, ossia in anni sì di risveglio della questione ma anche di relativa stasi nella fase che spazia dalla vittoria dell'esercito imperiale a Sankt Gotthard am Raab (1664) alla liberazione di Vienna con la

battaglia del Kahlenberg (1683): siamo però nella fase della guerra d'Olanda (1672-1678), che vede la Spagna, e quindi lo Stato di Milano, impegnata a fianco di Impero, Inghilterra, Lorena e Province Unite contro la Francia del Re Sole. È noto come la propaganda insistesse sulla barbarie di Luigi, "peggiore del turco"^[40] con un'iperbole che dopo il 1683 tendette a diventare una certezza acquisita, e che comunque ripercorreva l'insistenza ormai più che centenaria della pubblicistica asburgica sulle "relazioni pericolose" fra capetingi e osmanli. Tuttavia il tema della lotta contro gli "infedeli" (veri o retorici non importa) non è così univoco a Cologno come potrebbe parere. Anzitutto vi sono le prostitute e tutti quegli aspetti meno eroici della guerra che rientrano sicuramente nella diffusione del gusto battaglista quale si era venuto configurando a Roma grazie ad artisti del calibro di Jacques Courtois il Borgognone e Salvator Rosa, ma che gli conferiscono un senso particolare. Il problema, infatti, non è semplicemente quello del degrado psicofisico dei combattenti, che era ormai dato acquisito almeno dopo la grande serie delle *Miserie e disgrazie della guerra* di Jacques Callot (1633) e che si era ulteriormente caricato di istanze bamboccianti nella grande stagione romana citata (le cui opere, peraltro, erano molto amate da un protagonista della scena lombarda di questo periodo come Luigi Alessandro Omodei); il problema era quello di far coesistere enfasi sui temi del gioco e del meretricio, figure dei *Satiri* e delle *Menadi* e monocromi – un po' risibili un po' ironici – delle *Virtù cardinali*.

Una prima interpretazione potrebbe vertere sull'inserimento a pieno titolo della guerra nella catena naturale creazione-distruzione-ricreazione: questo spiegherebbe l'insistenza sulle ambientazioni boschive, la presenza di satiri e menadi, il concorrere di uomo e natura nel ridurre a rudere l'architettura (materiali naturali razionalizzati che ritornano alla natura). Effettivamente, queste valenze panpsichiste sono presenti nella cultura romanista, a cominciare da Cesano Maderno (il ninfeo ma anche il tempietto del Fauno e le sale "a boscareccia"), ma c'è forse qualcosa di più. L'insistere su temi d'implicita uguaglianza – il soldato turco che gioca a carte con quello cristiano, identico per umore diverso per divisa; i soldati turchi e cristiani che si azzuffano in totale analogia di gesti e tecniche; i castelli indefinibili nella proprietà degli uni o degli altri – può certo appartenere ad una generica riflessione etica sulla triste omologazione prodotta dalla guerra sui combattenti, semmai resa ambigua dal rimando alla pittura di genere e al suo carico di dubbio sentimentale (compassione? sberleffo? genere consolidato? paura?); ma può anche riferirsi con precisione alla guerra d'Olanda. In questo caso avremmo un caso assai precoce di quel progressivo sbandamento che distrusse, pochi anni dopo il 1674, il paziente tessuto clientelare e politico messo insieme da Bartolomeo III Arese, e che alla prova faticosa della successione spagnola spaccò in due il patriziato lombardo fra filofrancesi e filoautriaci. È infatti chiaro che un politico lombardo di ottavo decennio non poteva non porsi il problema dell'estinzione prossima degli Austriaci e della conseguente necessità di ragionare sul futuro di Milano: sottolineare, con l'apporto ambiguo delle *Virtù*, che la Francia "ottomana" non era poi peggio degli Asburgo poteva risultare un'affermazione tutt'altro che gratuita. Naturalmente un messaggio così delicato e in una sede privata ma non inaccessibile non doveva prestarsi a interpretazioni pericolose: ecco allora il correttivo delle meretrici a ricondurre il problema nei termini, come si diceva conclamati dalle *Virtù*, del bene e del male, del generale abbruttimento della guerra.

Ma c'è da chiedersi cosa il Besozzi volesse realmente: il suo inserimento nella clientela aresiana, il suo legame coi Rosales ansiosi di recuperare il favore del Presidente sono elementi che avrebbero dovuto spingerlo a prudenza; tuttavia la crisi che la pace di Nijmegen (1678) avrebbe contribuito a porre in luce non poteva essere ignorata, e una soluzione filofrancese non ostava, come non avrebbe ostato nei decenni successivi nelle coscienze di molti, con l'attaccamento al mondo spagnolo, dal quale peraltro i congiunti Rosales provenivano. Sarebbe poi interessante capire il senso della dialettica binaria fra le *Virtù*: di per sé, la contrapposizione fra *Prudenza* e *Temperanza* da un lato (le "virtù passive"), *Fortezza* e *Giustizia* dall'altro (le "virtù attive") come complicazione della consueta dialettica fra vita contemplativa e vita attiva è piuttosto frequente all'interno della cultura in esame: cito almeno i due affreschi della *Creazione* che si contrappongono nell'aula della chiesa varesina di San Giuseppe (1653)^[41]. Il problema è semmai l'eventuale rapporto delle coppie di virtù con gli episodi effigiati nei riquadri centrali, ma qui purtroppo il livello larvale della parete Nord rende il discorso dubbio, a meno che gli episodi effigiati non siano generiche sintesi della lotta all'epoca centocinquantenaria ma specifici riferimenti a fatti d'arme precisi, nel qual caso l'eventuale successione di un attacco a sorpresa sventato con tempismo e di un assalto ardito e ben riuscito assumerebbe precisi rimandi simbolici.

Una sola ipotesi ritengo sia da scartare: quella della gratuità decorativa. Staccare il tema battaglistico dai consueti parametri dell'incisione o della tela per inserirlo nel campo dell'affresco, renderlo ambiguo, affiancargli satiri e menadi non sono spunti casuali, ma echi di una scelta culturale difficile eppure lucida e precisa. Il messaggio che ne deriva è per noi spezzato ma comunque intuibile nella sua finezza e complessità politica: il messaggio di un uomo navigato che sta per affrontare l'imprevedibile per sé e per lo stato, ma che è convinto di poter superare, con l'assistenza delle *Virtù*, la carica distruttiva del corso naturale delle cose. Una linea ben diversa dal fondamentale ottimismo che permeava ancora il ninfeo aresiano di Cesano^[42], microcosmo il cui ideatore era ancora convinto di poter giungere ad un magico equilibrio fra uomo e universo; vent'anni dopo, a Cologno, l'unico equilibrio possibile è quello della razionalità, della virtù nel senso di Boccaccio e di Machiavelli. Non a caso, del resto, in quella cultura della mistica ebraica che costituiva una delle vene più ricche e profonde di questo ambiente, si era avuta nel 1665-1666 la grande vicenda messianica di Sabbetai Zevi^[43], interrotta drammaticamente dalla sua apostasia, letta però dai seguaci come una purificazione, una salvezza attraverso il calarsi nel negativo (*tiqqûn*): anche a Cologno, il positivo non è una realtà serenamente posseduta ma una sofferta, parziale conquista non priva di segnali di rovesciamento e di ambiguità, con in più l'ironia del parziale ribaltamento di linguaggi. In modo diverso, infatti, le *Virtù* e i *Satiri* appartenevano al consueto bagaglio figurativo manieristico e barocco, ovviamente con altri e più innocui significati: dequalificati e riqualeficati in questo contesto, volutamente sbalestrati nelle dimensioni (troppo piccole le prime, troppo grandi i secondi), incongrui nella loro compostezza allegra contrapposta alla terribile *drôle de guerre* degli episodi, essi sprigionano una carica semantica nella quale l'ironia, il rovesciamento carnascialesco non sono assenti, come del resto non mancano nella rappresentazione, tutto fuorché eroica, delle battaglie.

È pur vero che quello battaglistico è pur sempre un genere, come tale in parte

desemantizzato per abuso delle sue valenze originarie: ma è anche vero che la componente decorativa non aveva certo fatto dimenticare le istanze documentarie e più latamente politiche. Cito al proposito due episodi: quando, con la seconda guerra di Castro (1644) papa Innocenzo X riuscirà ad aver ragione del riottoso feudo dei Farnese, il vincitore – che è poi Luigi Alessandro Omodei, il grande mecenate cognato di Bartolomeo III Arese – commissionerà al Borgognone una grande tela di battaglia in materia, oggi nella romana Galleria Doria Pamphili^[44]; più genericamente, la ripresa della guerra turca da Raimondo Montecuccoli a Eugenio di Savoia conoscerà un parallelo, specifico diffondersi di quadri battaglisti “all’orientale”, con evidenti quei particolari come i turbanti che più facilmente l’immaginario occidentale poteva rapportare al teatro di guerra ungherese. Quello che semmai stupisce, nel ciclo di Cologno, è l’assenza e anzi la demistificazione di quel clima da crociata che diverrà sempre più tipico nei decenni successivi; qui la guerra è colta, come si diceva, nei suoi aspetti sordidi e immorali, di assoluta equiparazione fra le parti – accomunate, si badi, non da generico umanitarismo ma dal vizio del gioco –, di assenza di slanci ideali. Penso che un atteggiamento del genere (da confrontare ad esempio con il trionfalismo degli stucchi barberiniani a palazzo Sordi di Mantova intorno al 1685-1686^[45]) si spieghi sia con le punte di libertinismo erudito che sono intuibili nell’ambiente aresiano sia con la piena coincidenza con la politica di pace che sola, come avevano dimostrato le vicende della Guerra di Devoluzione e la perdita successiva della Franca Contea (1674), poteva evitare il collasso della monarchia iberica. Qui credo che il ciclo battaglista di Cologno giochi il suo ruolo più vero: non luogo di irenismo o di opposizione alla guerra turca, ma riflessione sulla pace come stabilità asburgica; il fatto che l’espressione di questi concetti sia incanalata dall’ironia e dalla rappresentazione in negativo è assolutamente tipico della versione ludica di un concettismo squisitamente barocco.

La sala degli emblemi fra passato e futuro

In dialettica con la figuratività epico-cavalleresca dei due ambienti un tempo adiacenti e oggi congiunti, la decorazione della sala già centrale è caratterizzata da un netto prevalere di quell’emblematica che dominava la cultura manieristica e barocca, e che aveva avuto nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro e nella decorazione della galleria di Carlo Emanuele I a Torino rispettivamente la codificazione letteraria e quella visiva. Non occorre insistere, anche perché è stato oggetto di un’ormai ampia bibliografia, sul fascino singolare di questa scienza, sul suo insistere nella dialettica ricercata fra il motto riprodotto a chiare lettere e la sua visualizzazione, in un complesso rapporto di dare e avere (i due termini allargano inevitabilmente il campo semantico reciproco). Al centro di ogni lato, nella consueta articolazione della quadratura architettonica, risalta entro cornice in finto stucco un riquadro con un’effigie dell’aquila, animale araldico dei Besozzi ma inevitabilmente evocatrice di scenari più ampi perché richiamante alla mente il Sacro Romano Impero, di cui tecnicamente Cologno faceva parte, e in generale il mondo asburgico.

Su lato Nord il motto recita “Su (diru)ppi sta dove virtù annida” e l’aquila è effigiata in solitudini montane, fiera sotto un cielo fosco: è quindi l’idea “morale” della virtù fortificata dalle condizioni aspre di vita, in un ascetismo laico che trova nella severa

solitudine la propria grandezza. Nel lato adiacente Ovest è praticamente scomparso il cartiglio, e l'immagine effigia l'aquila che nuota serenamente nei pressi di una riva boschiva; all'orizzonte, due caravelle; a sinistra in fondo, una costa con torre del faro, fortificazioni, rada con navi e un'incombente catena montuosa. Il concetto espresso è dunque quello del felice superamento delle traversie fino a giungere ad un porto sicuro senza mai chinare il capo (vistosamente eretto nell'aquila). Il terzo lato Sud (fig. 21) illustra il motto "Chi vola per il ciel naufragio sprezza" con l'aquila centrale che non cura le nubi né la burrasca che fa ondeggiare i velieri: non dunque solo il distacco da mezzi "inferiori" ma anche il coraggio e la capacità di vedere le cose da una prospettiva più ampia.



(Fig. 21) Sala degli emblemi, *Emblema dell'aquila*.

Nel quarto lato, Est, il motto "S'approva avanti al sol la regia prole" è raffigurato da un'aquila che, con in bocca l'aquilotto, si staglia su un cielo sereno con nubi e un raggio di sole che illumina i volatili e il sottostante paesaggio montuoso e boschivo. L'idea è quindi sì del "similis cum simile gnoscutur", ma anche quella dell'"odi vulgum profanum et arceo" e infine un legame diretto col sovrano, espresso però in modo a dir poco ambiguo.

Anzitutto la metafora può essere letta in due modi: l'aquila-sovrano trova giustificazione nella gloria del proprio agire, oppure il principe è degno di succedere al padre in quanto sua immagine. In entrambi i casi la "regia prole" non può essere un membro di casa Besozzi, se non a prezzo di una arditezza espressiva che in pieno XVII secolo si poteva pagare molto cara; occorre allora pensare allo specifico della situazione dinastica asburgica al momento intorno al 1679 in cui sono stati realizzati gli affreschi di Cologno. Nel 1665^[46] era morto Filippo IV, re di Spagna e duca di Milano: la crisi dinastica resa plausibile dalla morte dei suoi figli maschi era stata scongiurata nel 1661 dalla nascita del futuro Carlo II, che successe al padre sotto la reggenza della regina vedova Marianna d'Austria. Nel 1677 il fratellastro del re, don Juan, era riuscito a prendere il posto della matrigna, rimanendo reggente fino alla morte nel 1679, e la sua propaganda aveva spesso fatto leva sul tema della discendenza sia pure illegittima da Filippo IV, appunto sul suo essere "regia prole"; né si dimentichi che fra i suoi ambigui ma importanti sostenitori c'era il duca di Osuna, governatore di Milano negli anni decisivi 1670-1674. Ipotizzo quindi che, con un caratteristico intreccio fra temi dinastici familiari e temi dinastici asburgici, i

Besozzi abbiano fatto qui effigiare la reggenza di don Juan, l'aquila maggiore che conduce l'aquila minore Carlo II ad eguagliare la luce solare e gloriosa del loro defunto padre Filippo IV.

Viene a questo punto il sospetto che l'intero ciclo possa esser letto in termini non genericamente morali o legati encomiasticamente alla storia della famiglia Besozzi, ma con specifico riferimento alla grande congiuntura iberica: il tema dell'animale araldico che sfida i pericoli, resiste alle difficoltà e infine ottiene il trionfo mi pare illustri alla perfezione la parabola politica del principe asburgico. A convalidare l'ipotesi sopravviene la particolare cultura del mondo di Bartolomeo Arese e dei suoi collegati, fra i quali il Besozzi: un mondo che amava rivestire di significati politici immagini solitamente connesse ad altri temi. Credo di aver dimostrato come nel palazzo di Cesano Maderno^[47], per definizione paradigma di tutta questa serie di dimore, temi mitologici (*Morte di Semele, Issione violenta Nefele, Caduta di Vulcano*) e allegorici (*Apparizione alla Spagna di Venere-Astrea e Cupido*) vengano utilizzati per esprimere precise scelte ideologiche ed operative: a Cologno potrebbe avvenire lo stesso, con un analogo desiderio di non limitarsi alla descrizione apologetica del presente, ma di costituire una spinta direzionale per il futuro. Esaltare cioè l'esperienza ormai conclusa della reggenza di don Juan significava inevitabilmente, nello Stato di Milano del 1679, rammentare il governatorato del duca di Osuna^[48], che del principe asburgico era stato ambiguo ma come si ricordava vitale alleato, ma anche causa di violenti scontri con una fazione sempre più ampia del patriziato milanese e lombardo, sostenuta per l'appunto da quel conte di Melgar che era divenuto a sua volta governatore (1678-1686): mi sembra quindi difficile non cogliere nel ciclo di Cologno una punta polemica nei confronti del governatore *pro tempore*, in fondo logica da parte di un committente membro di un gruppo di potere legato a Bartolomeo Arese e ormai per più versi marginalizzato dopo la morte del conte di Castel Lambro (1674).

La quadratura architettonica, bruscamente ridotta al fregio superiore, conferma senza particolari aggiunte il senso delle immagini: grandiosi emicicli architettonici pongono in risalto la corniciatura (con festoni laterali) entro cui sono poste le effigi, affiancate da rami di ulivo e palma a suggerire una sequenza lotta-sconfitta apparente-trionfo dagli evidenti sottintesi cristologici. Non paia esagerato il raffronto, sia per l'evidenza dei termini evocativi, sia perché la propaganda abilmente orchestrata da don Juan aveva uno dei punti di forza nel porre il principe quale antitipo del suo celebre proprozio, il fratellastro di Filippo II protagonista della vittoria di Lepanto, salutato in clima allegorico del tutto analogo da san Pio V come novello Battista ("Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Ioannes" parafrasando Giovanni 1, 6).

Se l'interpretazione fin qui fornita risultasse esatta, avremmo a Cologno una singolare ed efficace ripresa del tema tardomanieristico dell'emblema: non più sfoggio erudito, se mai lo era stato, ma precisa arma nel dibattito politico, giocata sul rapporto delicato e vitale tra delicatezza quasi idillica di immagini evocative e preciso rimando a situazioni di bruciante concretezza, senza però che l'identificazione fosse così chiara da impedire letture alternative meno compromettenti. A completamento del ciclo abbiamo il portale verso lo scalone, ornato come quello della già sala delle battaglie con una quadratura rifatta nel periodo Casati. Qui abbiamo il motto "S'invola ognun da me se figlio il volo" che può riprodurre quello autentico: il senso pare essere una stoccata a

indirizzo dei fiancheggiatori pavidi, con riferimento in questo caso esplicito a chi aveva appoggiato solo in un primo tempo don Juan per poi abbandonarlo e semmai ritornare da lui vincitore. Sarebbe un'ulteriore conferma del senso complessivo, ma la prudenza è d'obbligo.

La pazzia e il suo rimedio: la sala ariostesca

Il terzo ambiente è caratterizzato dal consueto soffitto a passasotto con ornamenti geometrico-floreali. Il fregio presenta la solita, sontuosa tipologia della quadratura con quattro riquadri centrali a finto dipinto sagomato. Come nei casi precedenti, anche qui la serie è organica e coerente, ed ha per tema *Pazzia e guarigione di Orlando* (figg. 22-26) secondo il testo ariostesco dell'*Orlando furioso*. La sala aveva un ordine di lettura orario da Nord.

Il primo episodio è dunque quello del lato Nord e rappresenta *Orlando che scopre le scritte d'amore di Angelica e Medoro* (figg. 22-23).



(Fig. 22) Sala ariostesca, *Orlando che scopre le scritte d'amore di Angelica e Medoro*.



(Fig. 23) Sala ariostesca, *Orlando che scopre le scritte d'amore di Angelica e Medoro*, particolare.

In piedi, sdegnoso in armatura con lorica, elmo e cimiero, il conte indica un locale che presenta sulla parete i graffiti compromettenti: *Engeli.Med. / M.E.M. / A. Medoro*. A destra, un letto sfatto indica l'amore consumato, ribadito dalla Venere prona (la bellezza domata)

che ne orna, intagliata, uno dei corni. A sinistra, il pastore mostra ad Orlando il gioiello datogli dalla principessa in cambio dell'ospitalità, mentre la moglie del pastore porta lo scudo di Orlando e il suo scudiero ne sorregge la lancia. La fonte (XXIII, 100-124)^[49] è resa oggetto di un trattamento complesso, intrecciato di riproduzione minuziosa ai limiti della pedanteria e di felici intuizioni di sintesi per accostamento. La prima componente ha molte prove oltre all'impostazione generale: il letto coi suoi sottintesi erotici (XXXIII, 123, vv. 1-8); la "gemma" donata da Angelica al pastore (XXIII, 120, v. 6); l'armatura completa di Orlando (XXIII, 101, v. 4). Ma molte altre sono profondamente – e direi spesso felicemente – rimaneggiate, con un gusto concettistico tipico della logica barocca: il letto è sostenuto dalla statua di Venere piegata, con ovvia metafora di Angelica, fonte d'amore ormai domata da Medoro; la moglie del pastore, che regge lo scudo di Orlando, è la "pronuba" delle nozze secondo il malizioso testo di XIX, 33, v. 8, per cui il suo gesto ha una sfumatura ironica nei riguardi del conte (è inutile che ti protegga da eventuali pericoli, poiché già altro "scudo" – l'imene di Angelica, cfr. XIX, 33, vv. 1-4 – è stato col mio aiuto infranto), e non a caso il suo sguardo si rivolge allo scudiero, inutile portatore di quella "lancia" del conte ormai inutile; le scritte "in arabo" (XXXIII, 110, v. 1) sono realizzate in caratteri gotici con la trasformazione Angelica > Engolica. Ma vi è poi la variante semantica suprema, ossia l'accorpamento di due episodi contigui ma distinti del Furioso: Orlando che ispeziona la caverna di Angelica e Medoro (XXXIII, 105-114); Orlando che riceve dal pastore il racconto dell'amore di Angelica e Medoro (XXXIII, 116-123). Infatti le scritte appartengono al primo episodio; il letto, i pastori, il gioiello al secondo.

In ogni caso lo spazio aulico, teatrale in cui si svolge la nostra scena non può essere né la caverna del primo, né la capanna del secondo: la sintesi dei due momenti ha quindi permesso la loro trasposizione in uno spazio terzo, per definizione rappresentativo; del resto questa valenza teatrale, e dunque ludica, è sottolineata dalla gestualità dei due protagonisti, che formano un duetto dove alla magniloquenza di Orlando fa contrappunto l'apparente umile sincerità del pastore, rappresentato con una finezza psicologica che interpreta sottilmente anche se non del tutto fedelmente le parole di Ariosto: "il pastor che lo vede così oppresso / da sua tristizia, e che voria levarla, / l'istoria nota a sé, che dicea spesso / di quei due amanti a chi volea ascoltarla, / ch'a molti dilettevole fu a udire, / gl'incominciò senza rispetto a dire" (XXIII, 118, vv. 3-8). Credo che la sottigliezza consista nel riprendere tratti reali del pastore ariostesco (disponibilità, scarsa accortezza) e nell'enfatizzare l'ambiguo "senza rispetto" (senza rispetto nei confronti dell'amore della nobile Angelica, raccontato al primo che capita; ma senza rispetto anche nei confronti di Orlando, ferito nei suoi sentimenti) per cogliervi una punta di malignità. E' raro trovare una così coerente applicazione della riflessione barocca sul tema oraziano dell'"ut pictura poesis", ossia della dialettica espressiva e sentimentale fra le due "arti": a Cologno la pittura non si limita a rappresentare il testo poetico di partenza, ma anzitutto introduce il metalinguaggio del teatro, divenendo rappresentazione di rappresentazione; e poi lo rielabora fino a caricarlo di significati nuovi, che sono in realtà sapienti estremizzazioni di quanto il testo sottintende. Non bisogna poi dimenticare che, nella plurisecolare tradizione gestuale della pittura ma anche del teatro, l'azione di Orlando significa disprezzo delle ricchezze e indicazione di un testo presunto sapienziale: assai lontana quindi dal suo vero significato, l'azione si pone non come esplicazione ma come negazione per bisticcio del

vero, come poetica del fraintendimento; ma così facendo si pone in concettuosa ma perfetta continuità col testo di Ariosto, tutto basato sul patetico autoinganno di Orlando che non vuol credere fino all'estremo all'amore di Angelica e Medoro.

La complessa riflessione culturale che credo sottesa all'episodio trova conferma in quello della parete successiva Est, il cui soggetto si palesa in *Orlando che getta in acqua Rodomonte alla presenza di Fiordiligi* (fig. 24) secondo il testo di XXIX, 47, vv. 1-8 (e più in generale XXIX, 40-49).



(Fig. 24) Sala ariostesca, *Orlando che getta in acqua Rodomonte alla presenza di Fiordiligi*.

La donzella è a sinistra, in atto di stupore mentre tiene alla cavezza il cavallo (XXIX, 44); il "ponte stretto e di due braccia sole" (XXIX, 33, v. 5) che "non avea né sponda né riparo" (XXIX, 34, v. 3) è al centro, e conduce al mausoleo d'Isabella e Zerbino: a sinistra si scorge un grande edificio circolare solo parzialmente edificato, a destra una piramide funebre. È qui evidente il gioco di scomposizione-ricomposizione del testo letterario in quello artistico: secondo Ariosto, infatti, Rodomonte aveva riunito seimila "mastri" per erigere ai due amanti sfortunati un monumento racchiudente la loro chiesa, monumento simile alla "superba mole che fe' Adriano all'onda tiberina" e affiancato da "una torre alta" (XXIX, 32-33). Qui invece la torre ha la forma del *mausoleum Hadriani* poi Castel Sant'Angelo, la mole quella di una piramide funebre probabilmente esemplata sul modello canonico di quella romana di Gaio Cestio. A destra, Orlando ignudo è avvinghiato nella lotta con Rodomonte – indossante mantello e lorica anatomizzata – e i due precipitano alla confluenza di "fiume" e "lito" (XXIX, 47, vv. 7-8). Rispetto al caso precedente, l'adesione al testo risulta più sistematica e fedele, per cui si sarebbe tentati di conferire forse più peso del reale all'unica importante effrazione, quella dell'isola funebre, tradotta in una suggestiva visione a metà fra l'evocazione archeologica e la creazione di un castello fantastico, che all'immaginario collettivo di radici medioevali (dall'epica arturiana in poi) univa forse casi più recenti come il *château d'If*. Ne deriva comunque una visione inquietante, che contribuisce all'abile costruzione teatrale dell'insieme: la fortezza che si staglia sugli scogli, il mare mosso, la lotta fra i due corpi nudo e vestito, lo scorcio ardito del ponte, il gesto misurato di stupore della fanciulla, la calma apparente del cavallo che distoglie il capo quasi a non voler assistere alla scena, e del resto il tema questa volta violento della ferinità ricorre in Orlando ormai abbruttito.

Il terzo episodio (lato Sud: fig. 25) è datato 1673 ed effigia *Orlando che insegue Angelica mentre sopraggiunge Medoro* secondo il testo di XXIX, 57-62: al centro si staglia il paladino, scimmiesco nella sua gestualità e aderente in modo minuto alla descrizione ariostesca: “la carne... arsiccia. / Quasi ascosi avea gli occhi ne la testa, / la faccia macra, e come un osso asciutta, / la chioma rabuffata, orrida e mesta, / la barba folta, spaventosa e brutta”. A destra, il cavallo in fuga di Angelica, che giace a sinistra seminuda e in atto di vana difesa, mentre sopraggiunge Medoro a cavallo.



(Fig. 25) Sala ariostesca, *Orlando che insegue Angelica mentre sopraggiunge Medoro*.

Con caratteristica sintesi e inversione dell'azione, Angelica sta già inghiottendo l'anello magico che ne provocherà la scomparsa (XXIX, 64, vv. 4-8): la sequenza esatta per la principessa sarebbe fuga a cavallo – inghiottimento dell'anello – caduta da cavallo – scomparsa mentre Orlando insegue il cavallo. Naturalmente la selezione eseguita consente di accentuare al massimo la valenza teatrale dell'episodio: il gesto goffo e feroce del paladino contrapposto alla languida grazia di Angelica e alla furia di Medoro crea uno stacco netto fra la parte sinistra del dipinto, i cui colori chiari mostrano la positività dei suoi personaggi, e quella destra, con un animale (il cavallo) e un uomo imbestialito (Orlando) caratterizzati dai colori cupi. In questo senso la parziale nudità di Angelica è in precisa dialettica con quella del conte: essa cioè non sta a significare una realistica conseguenza della caduta o una punta di malizia, ma una precisa ripresa del paradigma codificato nell'*Amor sacro e Amor profano* di Tiziano^[50]. La nudità di Angelica ne simboleggia la purezza, in generale e in specifica relazione al vincolo coniugale con Medoro; la nudità di Orlando è invece bestiale e peccatrice, e non a caso propria di un uomo che ha abdicato alla propria umanità e che giunge a non riconoscere neppure la donna amata. A questo punto assume un significato particolare l'anello: in senso stretto è quello magico del Catai, ma in senso più ampio è chiara la simbologica sponsale, quale che il simbolo del legame matrimoniale con Medoro sia la vera difesa contro Orlando; e in questo senso il diadema del fronteggiante episodio non è solo la ricompensa di Angelica al pastore ma anche un ulteriore simbolo di castità, un cinto donato perché ormai privo di significato a seguito delle giuste nozze. Nell'affresco in esame, poi, si potrebbe leggere la clava caduta di Orlando come un'ulteriore immagine di questa moralizzazione: la virilità brutta cede impotente alla purezza del sacro vincolo, la nudità-forza nulla può contro la

nudità-valore.

L'ultima parete Ovest ha al centro la *Guarigione di Orlando* (fig. 26) secondo il testo di XXXIX, 48-61: già lavato e tuffato sette volte (XXXIX, 56, vv. 1-2), nudo e legato "più d'una fune" (XXXIX, 54, v. 1) "al mar sopra l'estreme arene" (XXXIX, 55, v. 8), il paladino è affiancato da Astolfo, che ha in mano la bottiglietta del senno che di lì a poco gli farà aspirare (XXXIX, 57). A destra è al suolo la lancia, resto del durissimo scontro che ha appena avuto luogo (XXXIX, 48-55); a sinistra Brandimarte indica il paladino alla sua Fiordiligi, seduta vicino al cavallo.



(Fig. 26) Sala ariostesca, *Guarigione di Orlando*.

Quest'ultimo particolare, in sé gratuito, credo sia stato evidenziato per garantire l'identità della fanciulla: è infatti lo stesso dell'episodio fronteggiante, come uguali sono gli abiti. E' sintomatica l'eliminazione dalla scena degli altri paladini Dudone, Oliviero e Sansonetto, pure citati e attivi nel testo (XXXIX, 38, v. 1; 47, v. 6): al di là del possibile desiderio di evitare un affollarsi contrario al decoro tragico, è ipotizzabile un'altra spiegazione. Marito e moglie, Brandimarte e Fiordiligi sono destinati a una drammatica fine (lui ucciso da Gradasso, lei morta di dolore sulla sua tomba), in parallelo con la simmetrica evocazione della tomba di Isabella e Zerbino, ossia del mausoleo di due fidanzati fedeli e sventurati. Avremmo allora una tipologia articolata: amore non corrisposto che genera pazzia (Orlando-Angelica); amore non corrisposto che genera morte (Rodomonte-Isabella); amore corrisposto, non sponsale e tragico (Zerbino-Isabella); amore corrisposto, sponsale e tragico (Brandimarte-Fiordiligi); amore corrisposto, sponsale e lieto (Angelica-Medoro).

A questa serie si uniscono due altre relazioni affettive in dialettica di contraddizione: il rapporto d'odio Orlando-Rodomonte e quello d'affetto Astolfo-Orlando contribuiscono a creare una vera e propria poetica degli affetti, alla quale l'accentuata teatralizzazione della gestualità dei protagonisti fornisce qualcosa di più di una semplice cassa di risonanza... Non credo cioè che siamo genericamente nell'ambito del "gran teatro barocco", ma in una ricercata interrelazione fra l'indagine dei moti dell'animo attraverso la loro estrinsecazione retorica e la parallela riflessione sugli esiti della relazionalità amicale e amorosa, pure posta al servizio di una causa più alta: è vero che Orlando, impazzito per amore, viene guarito per amicizia, ma questa guarigione è pur sempre finalizzata alla guerra contro gli infedeli; e d'altra parte il messaggio finale è pur sempre ambiguo nel parallelo sciogliersi dei lacci fisici dell'imprigionamento temporaneo e di quelli mentali

della pazzia, giacché il modello iconografico è ad evidenza costituito dal famoso gruppo statuario classico del cosiddetto *Seneca morente*^[51], il filosofo la cui liberazione dalla tirannide è la morte. Mi riferisco cioè alla vasta e articolata fortuna europea di un modello oggi noto come pseudo-Seneca e noto per due vie intersecate: le copie in marmo e bronzo (fra cui quella, di scoperta settecentesca, oggi al Museo Nazionale Archeologico di Napoli e quella riprodotta da Rubens nel famoso *Ritratto dei fratelli Rubens con Lipsio e Grozio* agli Uffizi) di un perduto busto originale e la statua a figura intera oggi al Louvre ma di provenienza Altemps poi Borghese, spesso citate o combinate nelle stampe.

Un ruolo semantico parallelo è quello gestito dal fregio di quadratura architettonica, leggibile a diversi livelli. Anzitutto vi è l'intelaiatura strutturale, fatta della consueta alternanza di pilastrini a volute e balconcini con colonnine a volute e mascheroni; agli angoli, con decoro di festoni, gli stemmi Besozzi e Casati, di evidente ripresa posteriore. Grandiosi gli squarci architettonici di scorcio, con un sistema di archi, volte e porte che comprende alcuni elementi particolari (per comodità procedo da destra a sinistra per ogni parete):

Nord: effigie di Minerva; effigie di Artemide.

Ovest: putti e stemma Besozzi; putti e stemma Besozzi.

Sud: effigie di Venere; effigie di Giunone.

Est: putti e stemma Besozzi; putti e stemma Besozzi.

Un discorso analogo vale per i putti che, a coppie, affiancano i quattro episodi, recando un parafernale che si cita col metodo appena adoperato.

Nord: scudo e mazza ferrata; briglia.

Ovest: veste lacerata; spada.

Sud: lancia; elmo.

Est: cinto; (sonno).

Se combiniamo gli elementi sin qui citati, possiamo intuire alcune delle logiche preposte a questo ciclo. Il tema dominante è il rapporto ragione-passione. Travolta dal desiderio, la razionalità umana può recuperare l'autocontrollo e il controllo della situazione solo grazie ad una severa autodisciplina: non c'è alternativa al cammino che inizia con l'abbandono delle briglie e termina col recupero del cinto. Unica alternativa, posta al termine di questo cammino, è il sogno, la fantasia che crea un mondo alternativo non pericoloso per quello reale: il fatto che tale suggerimento si trovi a Est, cioè sul lato per definizione verso il divino, potrebbe suggerire un'interpretazione maliziosa (il rapporto con la trascendenza è sogno) precorritrice del Settecento, ma non è necessario giungere a tanto per cogliere la diversità dell'ultimo putto, privo al contrario di tutti gli altri di parafernali. Le armi di Orlando giacciono abbandonate nelle mani dei putti, simbolo interagente della perdita di sicurezza in seguito alla passione amorosa e di larvate allusioni erotiche.

Quanto espresso finora, però, non credo vada letto in termini moralistici o financo ascetici: è invece un perfetto equilibrio fra le due esigenze tipicamente seicentesche di *sosiego* e di autocontrollo politico. Col primo termine intendo quella imperturbabilità di

fronte alle passioni violente che mescolava il senso classico di *gravitas*, quello spagnolo di rigore comportamentale e quello trattatistico della dissimulazione in un momento che, fatti ormai i conti con Machiavelli, era contemporaneo alla grande esperienza della moralistica francese, dallo pseudo-Mazzarino a La Rochefoucauld. Siamo ormai al secondo punto, l'autocontrollo come strumento di lotta politica: basti pensare che il primo intitola un capitoletto del suo *Breviario* "Porsi in stima di uomo grave", giungendo a raccomandare che "tutte le tue membra abbiano il lor movimento a misura di decoro". Le quattro dee, al di là degli scopi decorativi, paiono distanti dalla vicenda: in realtà la loro sequenza secondo il significato "moralizzato" che secoli di cultura cristiana avevano loro riferito crea una traccia perfettamente parallela alla serie dei quattro episodi: natura ambigua e pericolosa; passione amorosa; riorganizzazione del potere; razionalità. Un fenomeno non raro, anzi di una rilevante frequenza nel periodo in esame, come dimostra ad esempio lo scalone di palazzo Mereghetti Frisiani a Corbetta. L'inserimento reiterato degli stemmi di famiglia, oltre alle evidenti istanze di orgoglio dinastico, riveste un preciso senso attualizzante: è ai Besozzi che va riferito tutto ciò che è alluso negli emblemi, è loro la centralità nella vicenda. Anche questo nesso fra la storia del vassallo e quella del loro signore (ossia il rapporto fra i Besozzi e gli Austrias) può sembrare a prima vista azzardato o temerario, ma è in realtà frequente: basti come rimando la continua interrelazione fra Arese e Asburgo nel palazzo di Cesano Maderno, particolarmente nella sala 14^[52]. La spiegazione risiede nell'attualizzazione del concetto tipicamente medioevale del corpo mistico del re (equivalente laicizzato della Chiesa come corpo mistico di Cristo), che coinvolge i vassalli a tal punto da essere intimamente compartecipi delle vicende del primo.

I riquadri con le *Storie di Orlando* sono posti entro pesanti cornici a stucco, che pure si fingono appesi tramite nastri alle volute dell'architettura. Siamo dunque nel gusto del finto quadro derivato dalla pittura romana e diffuso in Lombardia da esempi come le sale 50, 51 e 58 di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno^[53]. Al di là dell'espedito tecnico e dell'adesione a un dato di gusto, abbiamo un elemento illusionistico che serve a garantire il distacco cronologico e insieme l'attualizzazione simbolica dei fatti narrati, oltretutto lontani sia perché collocati nell'VIII secolo sia perché trasfigurati dalla stratificazione delle rappresentazioni letterarie. La coincidenza dei nomi dei sovrani (allora Carlo Magno, nel 1673 Carlo II), al di là della lode encomiastica sottintesa, consente di completare la proporzione: se Carlo II è il nuovo Carlo Magno, Giovanni Paolo Besozzi è il nuovo Orlando, portatore di quei valori di autocontrollo e capacità finale di dominio dei quali si diceva. Ma a questo punto è necessaria un'interpretazione globale. Si accennava in precedenza al matrimonio fra Carlo Paolo, erede di Giovanni Paolo, e Anna Felice, figlia di Baldassarre Rosales, che avverrà nel 1677 ma è stato probabilmente deciso in precedenza: è il periodo^[54] in cui i Rosales risalgono la china dopo la pericolosa crisi del 1658-1663, nella quale lo scontro duro col cardinale Teodoro Trivulzio e il processo presso il *Consejo de Italia* non si era potuto avvalere dell'aiuto di Bartolomeo III Arese, che aveva anzi avuto un atteggiamento defilato. Poiché nel decennio successivo i Rosales riuscirono a ottenere onori e cariche (e proprio negli ambiti controllati dall'Arese), è legittimo ipotizzare una riconciliazione. Ora, a Cologno troviamo, nel momento di alleanza matrimoniale fra Besozzi e Rosales, il tema della follia e del riscatto: leggerla come una

velata allusione al processo Rosales e al conseguente rientro nella consorzeria Arese, forse grazie proprio alla mediazione Besozzi, non pare impossibile, e oltretutto congruente al significato complessivo degli ambienti affrescati. Né si dimentichi che già l'adesione al gusto romanista e la presenza degli stessi artisti operosi a Cesano Maderno nella reggia del Presidente del Senato erano indici piuttosto espliciti di allineamento politico. Naturalmente tutto il discorso del nesso Arese-Besozzi-Rosales merita ulteriore approfondimento, ma credo che quanto affermato non contrasti con i dati finora rilevati.

La sala dei paesaggi terrestri e marini: uomo e natura

In coerenza stilistica e concettuale con quanto effigiato negli ambienti dell'ala Ovest del corpo centrale (sia a pianterreno sia al piano nobile), le sale dell'ala Nord oggi inglobate nella biblioteca presentano gli stessi temi: paesaggi boschivi, rovine, capricci, marine. Ma è anche evidente una differenza di fondo: il minore impegno ideologico, l'assenza, o perlomeno l'estrema rarefazione di temi leggibili come riferimenti precisi alla realtà politica del tempo, fenomeno che era invece chiaramente avvertibile nei raffronti citati. Il motivo può essere dedotto con relativa facilità: l'ala Ovest è quella ufficiale, lo *state apartment* destinato alla fruizione di un pubblico selezionato ma comunque vasto; l'ala Nord (corrispondente di livello al pianerottolo dello scalone) è invece privata, destinata ad abitazione dei membri della famiglia, per cui la decorazione deve mantenersi su livelli elevati ma può consentirsi una maggiore apertura a semplici considerazioni di moda o di gusto. In effetti la fedeltà ai parametri romanisti si mantiene costante e gli artefici, come si vedrà, sono gli stessi, ma non vi è più quella complessità erudita e culturale che negli altri locali è al servizio di una lucida visione del presente e del futuro dello Stato di Milano nel quadro della monarchia iberica.

Un ambiente oggi ufficio presenta il consueto fregio affrescato, resto del ciclo originario fra il soffitto a passasotto conservato e le pareti abrase. Come negli altri locali, il fregio comprende una robusta quadratura architettonica, che si apre al centro di ogni lato in un finto quadro con ricca cornice. Degne di rilievo le soluzioni superiori delle cornici, a mascherone, secondo la tipologia ricchiniana già osservata nelle sale vicine. I riquadri presentano paesaggi terrestri e marini, con delicata alternanza di monocromi e policromi: la voluta indeterminatezza dei soggetti rende impossibile l'identificazione con paesaggi reali. Sul lato Est (fig. 27) meritano rilievo alcune imbarcazioni: due caravelle e una tartana con bandiera ottomana, che si avvicina pacificamente alla costa accolta da alcuni personaggi.



(Fig. 27) Sala dei Paesaggi terrestri e marini, Capriccio marino.

Anche se la caravella rimanda immediatamente alla Spagna, non credo necessaria la lettura dell'episodio in chiave del plurisecolare scontro mediterraneo fra Cristianità e Islam; siamo in un contesto talmente di genere che anche le allusioni, se pur sussistano, sono vaghe ed indeterminate.

La sala delle rovine ossia la punizione dell'orgoglio

Come quelli vicini, anche questo ambiente (figg. 28-29) è caratterizzato, oltre che dal soffitto a passasotto, dal fregio affrescato, con la consueta, sontuosa quadratura arricchita agli angoli da soluzioni a conchiglia (amate nei portali esterni o interni milanesi, dal monastero di sant' Ambrogio a palazzo Clerici) e qualificata, entro le solite ricche cornici, da quattro immagini ruinistiche in singolare alternanza: due ruderi e due coppie di stemmi. Il messaggio complessivo è chiaro: la *hubris*, l'arroganza degli uomini è punita dal cielo, e le loro orgogliose costruzioni sono ridotte a resti imponenti ma ormai inutili. Il problema è capire cosa esattamente sia l'orgoglio in esame: la generica superbia umana, il desiderio di andare oltre i limiti (*Plus Outre*, oltre le colonne d'Ercole come osava proporre il motto asburgico evocato al pianterreno nella sala dedicata all'eroe); oppure una più specifica *libido aedificandi*, l'ambizione riposta nella grandiosità delle strutture architettoniche al di là del loro pratico utilizzo. La presenza di un contesto classico farebbe propendere per la seconda ipotesi, quasi una versione laica e classicista del tema biblico della torre di Babele, presente fra l'altro anche a Cesano Maderno^[55]; ma proprio per questo è possibile intuire sotteso e celato anche il primo tema, in quella chiave di riflessione critica sulla monarchia asburgica che si è riconosciuta con frequenza nel palazzo di Cologno. Del resto il giudizio non è affatto di condanna: i ruderi sono sì frammenti di edifici, inani ad una funzionalità; ma sono anche testimoni di un passato e sempre rinnovabile splendore, e anzi testimoni della capacità delle opere umane di andare oltre i limiti del degrado fisico, costituendo memoria anche quando sono ridotti a frammenti.

In specifico, l'immagine del lato Ovest (fig. 28) rappresenta a destra la fronte di una fontana, con pilastri scanalati angolari che enfatizzano un rilievo appena visibile con figura di comandante, e una sottostante vasca; a sinistra un arco di trionfo ampliato da un portico con colonne composite e alti echini.



(Fig. 28) Sala delle rovine, Capriccio ruinistico.

Troviamo dunque tre elementi: l'ostentazione di un linguaggio dalla precisione archeologizzante; il tema del trionfo, che rende ancora più agra la riflessione sulla caducità della gloria; la possibile attualizzazione, ambigua perché leggibile in due modi, o con riferimento alla brillanti campagne di Luigi XIV (e allora l'insistenza è sulla caducità dei successi), o in relazione alla rinnovata lotta asburgica antiturca (da leggersi quindi in continuità col passato cesareo). La già ricca stratificazione semantica è complicata dall'immagine fronteggiante sul lato Est (fig. 29), che raffigura, in un paesaggio collinare, due edifici. A sinistra, sullo sfondo, una collinetta è sormontata da una villa costituita da due ali simmetriche a pianta quadrata, unite da un porticato con colonne binate. A destra, in primo piano, un edificio simmetrico con pianta a U, colonne ioniche binate, fregio geometrico-floreal, nicchie statuate, è popolato da numerosi personaggi, e presenta qualche analogia con lo sfondo architettonico del *Pitagora che esce dalla caverna* del Ghisolfi in collezione privata romana^[56].



(Fig. 29) Sala delle rovine, Capriccio ruinistico.

Questa seconda immagine pare di fantasia, mentre la prima, ossia l'edificio sul colle, rimanda, trasfigurandoli, a modelli romani che spaziano dall'Uccelliera Farnese sul Palatino a Villa Medici sul Pincio; potrebbe forse introdursi una sfumatura di confronto (polemico) fra la sede deserta che evoca famiglie filofrancesi e quella popolata, la cui statua nella nicchia frontale rimanda abbastanza da vicino all'iconografia di Carlo II di Spagna. Siamo comunque in un contesto allusivo, fatto di sfumature e di plusvalori, volutamente inafferrabile, per una scelta più stilistica che politica, al di là di frecciate allusive per i fruitori più interessati (nei due sensi del termine). I lati Nord e Sud comprendono le consuete quadrature con al centro stemmi: nel primo caso due Aquile, nel secondo un'Aquila e una Vipera. Ritengo plausibile il rimando al matrimonio di Giovanni Paolo Besozzi con la cugina Aurelia, vedova di Ottone Visconti: si spiegherebbero così sia l'abbondanza di Aquile besozziane, sia il tipico emblema visconteo. Ma forse il riferimento è più sottile, poiché l'Aquila è anche emblema Arese: si potrebbe pertanto cogliere un'allusione al rapporto stretto col Presidente, dei quali peraltro i Visconti erano congiunti.

Un prezioso frammento: la Sala degli dei e degli eroi

Unico resto di rilievo scampato al riassetto di secondo Seicento, il fregio dell'ambiente in esame presenta, entro cornice quadraturistica e bordature con mascheroni, sei episodi con giardini punteggiati da tempietti e altri edifici più o meno conservati integri. I lati Nord e Sud presentano ognuno due paesaggi con rovine: nel primo caso, a destra si staglia un tempio, a sinistra un palazzo preceduto da una fontana; nel secondo, due paesaggi con rovine sono qualificati, a destra, da una vera e propria stoà a due piani. Essendo improbabile una conoscenza mediata degli ormai distrutti modelli greci (a meno di non pensare all'Asia Minore ellenistica), è più credibile un adattamento da paradigmi romani a due piani, come il semidistrutto ma notissimo Settizodio ai piedi del Palatino. Sui lati Est e Ovest si fronteggiano due episodi riconoscibili: nel primo, *Diana e Atteone*, nel secondo *Venere e Adone uniti da Amore* (fig. 30). Il mito adonio è effigiato con dovizia di particolari: entro un giardino all'italiana i cui elementi salienti sono (da sinistra) un tempietto circolare, due *parterres* terminati in una galleria di fronde, un edificio e una fontana, Venere dona fiori all'eroe ritrovato, mentre Amore scaglia l'immancabile freccia.



(Fig. 30) Sala degli dei e degli eroi, *Venere e Adone uniti da Adone*.

È quindi probabile che siano uniti due momenti distinti del mito: il primo innamoramento di Venere e il ritorno di Adone dopo il soggiorno infero presso Proserpina, ossia l'evento festeggiato all'equinozio di primavera durante le Adonie come ritorno di Primavera. A rigore, la figura femminile potrebbe far pensare anche alla dea della Primavera, Flora, e di conseguenza al suo consorte Zefiro: ma la molto maggior notorietà del mito adonio fa propendere per la prima ipotesi, al limite intuendo nella dea una sfumatura di Flora. A riprova, abbiamo la presenza a sinistra di un tempietto circolare di ordine ionico (è un composito "moderato"), allusivo appunto a Venere.

Il fatto fronteggiante è invece notorio simbolo dell'imprudenza umana nei confronti del divino (Atteone che per errore scorge Diana mentre si lava) punita con la morte. La dialettica apparentemente contraddittoria fra il lieto destino di Adone e quello luttuoso di Atteone è in realtà omologata dalla morte dei due eroi, evento a sua volta ribaltato in due

modi diversi: la periodica resurrezione di Adone e l'erezione, da parte del centauro Chirone, di una statua di Atteone per placarne i cani, divoratori inconsapevoli del loro padrone mutato in cervo e conseguenti ricercatori di lui senza tregua. La rinascita della natura e l'eternità dell'arte, dunque, a indiretto confronto, in un contesto analogo per sensibilità culturale e metaforica ma molto diverso per epoca e stile dal grande ciclo ghisolfiano degli altri ambienti. Infatti questo ciclo mitologico, a tratti rozzo ma di indubbia efficacia, appartiene a quella fiorente tradizione figurativa lombarda volta a coniugare una robusta cultura mitologica con la felice rappresentazione dei giardini all'italiana e con una visione umanissima delle divinità antiche. È il filone, a lungo a torto identificato nella scuola cremonese dei Campi, che comprende una vasta serie di rappresentazioni scandite nel sessantennio 1550-1610: in successione tipologica abbiamo casi come villa Simonetta a Milano, la "sala antica" di palazzo Mereghetti Frisiani a Corbetta, villa Medici a Frascarolo d'Induno, villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio, castello Visconti a Somma Lombardo; in pratica, la genesi di una maniera rielaborante il raffaellismo decorativo come stilema ripetitivo che giunge fino alla rusticità di Lomazzo e plana infine nel felice didascalismo dei de' Advocatis e dei Pozzo di Valsolda^[57]. Anche se la durata pluridecennale dei motivi deve indurre a prudenza, penso che una sistemazione intorno all'ultimo decennio del Cinquecento renderebbe ragione sia dell'ormai acquisita conoscenza del repertorio archeologico romano – che è sì quello fissato dalla scienza antiquaria di metà Cinquecento ma che giunge a Milano solo nel terzo quarto del secolo per stabilizzarsi negli anni successivi – sia di un probabile nesso storico: la successione al trono spagnolo di Filippo III (1598), sovente letta nella panegiristica coeva nei termini della nuova primavera dopo il lungo crepuscolo del *Rey prudente*. Avremmo così un primo esempio di quella attenzione alle vicende storiche generale che sarà una caratteristica del ciclo di Cologno nel pieno Seicento; ma anche una possibile allusione a qualche vicenda familiare dei Besozzi, ad esempio alla successione di Giovanni Paolo *senior* nel 1592.

Note

1 Per le vicende generali dell'edificio e del suo contesto urbano, come pure per lo spoglio bibliografico sistematico, rimando agli altri contributi di questo volume: le vicende di committenza sono qui esaminate con specifico rimando alla vicenda decorativa. Cfr. part. G. Severi, *Cologno Monzese, Dalla sua storia le radici del 2000*, Cologno Monzese 1999, pp. 297-319. Un discorso a parte è quello delle foto d'inizio secolo oggi nell'Archivio Severi di Cologno Monzese, che ci lasciano intuire il ricco arredo di dipinti, mobili, sculture, arazzi, oggetti d'arredamento: purtroppo il grado di leggibilità delle fotografie e la frammentarietà delle notizie non consente, per i dipinti, di andare oltre nella verifica delle attribuzioni tradizionali, fatta salva l'ovvia presenza di una nutrita ritrattistica dinastica.

2 Per l'ormai ricca bibliografia su Bartolomeo III e sul suo *entourage* rimando ai contributi più importanti. Per la figura storica: G. Signorotto, *Inquisitori e mistici. L'eresia di Santa Pelagia*, Milano 1989, *passim*; G. Signorotto, *Spagnoli e lombardi al governo di Milano (1635-1660)*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola 1554-1659*, atti del convegno (Pavia 1991), Roma 1995, I, pp. 93-162; G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo*, 2a ed., Firenze 2001, part. pp. 141-156; A. Alvarez-Ossorio Alvariño, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid 2001, part. pp. 230-251. Per il ruolo di committenza: L. Parvis Marino, "La cappella Arese in San Vittore al Corpo: scoperte e precisazioni dopo i restauri", *Arte Lombarda*, 94/95 (1990), pp. 175-186; A. Spiriti, "Per san Filippo Neri: arte e architettura a Milano fra Sei e Settecento", *Arte Lombarda*, 117, 1996, pp. 45-51; A. Spiriti, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia in La chiesa di San Marco in Milano*, Milano 1998, pp. 165-229, part. pp. 189-207; P. Frigerio, "Francesco Castelli e il convento di San Pietro Martire a Seveso", *Arte Lombarda*, 125 (1999), pp. 65-76; A. Spiriti, *I committenti: da Bartolomeo III Arese a Renato III Borromeo Arese; La grande decorazione: iconografia e gusto e Testimonianze nelle arti figurative in Il palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno*, Milano 1999, pp. 17-42, 43-188, 287-298; A. Spiriti, *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano 2000, con bibliografia sistematica sull'edificio.

3 Fra i contributi che ho dedicato a questa straordinaria personalità mi permetto di citare: *Chiesa e convento di Santa Maria della Vittoria in Milano ritrovata. La Via sacra da San Lorenzo al Duomo*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 268-275; "Un inedito di Francesco Cairo dalla chiesa milanese di S. Giovanni Decollato alle Case Rotte", *Arte Lombarda*, 104, 1993, pp. 68-69; "Il cardinale Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: documenti e considerazioni", *Archivio Storico Lombardo*, s. XI, CXIX, 1993, ed. 1994, pp. 107-128; *La fabbrica del Collegio di Sant'Alessandro a Milano nel XVII secolo: problemi e proposte*, in atti del convegno *L'architettura del Collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*, Milano 1993; Milano 1996, pp. 89-100; *La decorazione pittorica (secoli XVII-XIX)*, in *Palazzo Omodei a Cusano Milanino*, Cusano Milanino 1994, pp. 65-76; "Un'opera inedita di Johann Christoph Storer", *Arte Lombarda*, 108/109, 1994, pp. 98-99; "La cultura del Bernini a Milano: Santa

Maria della Vittoria 1655 - 1685", *Arte Lombarda*, 108/109, 1994, pp. 108-114; "'Festa barocca' e 'concordia delle arti' nelle accoglienze pesaresi a Cristina di Svezia (1655-1658)", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 54 (1994), pp. 17-24; "Il patibolo della Vetra e la Confraternita di S.Giovanni Decollato fra committenza artistica e teatralità", *Comunicazioni sociali*, XVI, 1994, pp. 45-68; "Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S.Carlo al Corso: novità e considerazioni", *Storia dell'Arte*, 84 (1995), pp. 269-282; *Il tabernacolo petrino: problemi berniniani tra Milano e Roma*, in *L'architettura della basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno, Roma 1995; Roma 1997, pp. 311-318; "Classicismo a Milano nel Seicento: Scaramuccia e Ferri all' Inconronata", *Arte Lombarda*, 120, 1997, pp. 55-66; scheda 119, in *Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde. Le collezioni d'arte dal Classico al Neoclassico*, Milano 1998, pp. 245-246; *La IV cappella del Sacro Monte di Varese: cultura ebraica e scelte iconografiche di una famiglia emergente*, in *Terra Santa e Sacri Monti, atti della giornata di studio*, Milano 1998, Milano 1999, pp. 83-89; "Ercolo Ferrata tra Milano e Roma: novità e considerazioni", *Storia dell'Arte*, 100 (2000), ed. 2001, pp. 102-116; "Giovanni Battista Barberini in Santa Cecilia di Como. Lettura iconografica e problemi di committenza", *Arte Lombarda*, 130, 2000, ed. 2001, pp. 92-102.

4 La più recente e vasta riflessione sul ruolo culturale di Vitaliano è quella di R. Carpani, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei 'theatri di Lombardia'*, Milano 1998, *ad indicem*, con bibliografia sistematica.

5 Per le vicende della famiglia restano naturali i rimandi, oltre che agli altri capitoli di questo testo, a: G. Sitoni di Scozia, *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, Milano 1706, p. 86; G.B. di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico*, Pisa 1886, ed. Pisa 1965, *ad vocem*; A. Giulini, *Besozzi*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, a c. di V. Spreti, II, ed. an. Bologna 1928-1936, pp. 62-64; G. Pittoni, *Famiglie nobili di Milano*, Rapallo 1993, pp. 195-200.

6 Indicato talvolta dalle fonti araldiche come Pietro Paolo, è in realtà Giovanni Paolo, come peraltro lascia intuire con chiarezza l'omonimia col nipote. Cfr. Archivio di Stato di Milano, *Famiglie*, cart. 174, 9.7.1592 citato nella prima parte di questo testo.

7 Per il problema degli altri rami (dei fratelli Gerolamo e Costante) cfr. Archivio Storico Diocesano di Milano, Sez. X, vol. VI, s.a. 1572, citato nella prima parte di questo testo.

8 Per la famiglia Rosales cfr. i consueti riferimenti alla bibliografia araldica (part. V. Spreti in *Dizionario*, IV, ed. 1928-1936, pp. 909-912) e soprattutto F. Arese Lucini, *Appendice genealogica* in D.E. Zanetti, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Pavia 1972, pp. A/1-264, part. pp. A/142-147. Per Matteo Francesco cfr. Signorotto, 2001, pp. 158-161; per la sua politica di committenza cfr. Spiriti, 1999, p. 25; F. Frangi in *Pittura a*

Milano dal Seicento al Neoclassicismo, Milano 1999, pp. 257-258.

9 Cfr. part. Signorotto, 2001, pp. 125-140.

10 Cfr., per una lettura di segno diverso, Signorotto, 2001, pp. 160-161.

11 Per il Ghisolfi, oltre ai testi delle note 2 e 3, è molto utile A. Busiri Vici d'Arcevia, *Giovanni Ghisolfi (1623-1683). Un pittore milanese di rovine romane*, Roma 1992.

12 "Giovanni Ghisolfi fra Milano, Venezia e Vicenza: contributo al neoveronesismo", in *Studi di storia dell'arte in memoria di Rodolfo Pallucchini*, *ArteDocumento*, 15 (2002), pp. 148-151.

13 Cfr. Spiriti, 1999, *ad indicem*.

14 E. De Pascale in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989, pp. 177-178.

15 A. Spiriti in *Da Daniele Crespi a Biagio Bellotti. Arte e restauro a Busto Arsizio e dintorni*, catalogo della mostra, Busto Arsizio 2002, pp. 54-55.

16 M.L. Gatti Perer, "Nuovi documenti per l'architettura barocca milanese e sull'attività di Carlo Federico Pietrasanta, Carlo Giuseppe Merlo, Ferdinando Saijz, Giacomo Antonio Quadrio, Fabrizio Galliari, Dionigi Maria Ferrari, Francesco Croce", *Arte Lombarda*, XII/2 (1967), pp. 65-101: 81-88.

17 Spiriti, 2000, p. 113.

18 Cfr. A. Spiriti, *La chiesa e il borgo di Zivido di S. Giuliano*, in *Lombardia da salvare. Testimonianze storiche nel contesto ambientale*, Milano 1992, pp. 90-95: p. 95.

19 Spiriti, 1999, p. 47; 2000, pp. 38-39.

20 Canonico il rimando a F.A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London-Boston 1975; tr. it. Torino 1978.

21 Cfr. le acute considerazioni in *Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale, Roma 2000, Milano 2000, di M. Fagiolo, *Il segno del giovane Borromini nella 'Città del Sole' di Urbano VIII (1624-1631)*, pp. 215-232, part. pp. 218-222; F. Camerota, *La meridiana 'tetracycla' del Quirinale*, pp. 233-241; F. Camerota, *Le bizzarrie dell'ingegno: architettura e scienza per villa Pamphili*, pp. 297-311.

22 Cfr. ad esempio C. Gasparri, *I marmi Farnese*, in *Classicismo d'età romana. La collezione Farnese*, Napoli 1988, pp. 41-57: pp. 42-43; B. Jestaz, *Le collezioni Farnese di Roma*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra, Colorno 1995, Napoli 1995, München 1995; ed. it. Milano 1995, pp. 49-67: pp. 49-50; *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogo della mostra, Roma 1995, Milano 1995, part. P. Moreno, *Opere di Lisippo*, pp. 46-287 (*Ercole in riposo tipo Farnese-Pitti*, pp. 242-250); F. Pirani, *L'Ercole Farnese tra studio dell'antico e citazione antiquariale: alcuni esempi*, pp. 416-439; M.G. Barberini, *Riflessioni sulla fortuna dell'Ercole Farnese nella scultura dal XVI al XIX secolo*, pp. 440-455.

23 Cfr. Busiri Vici d'Arcevia, 1992, p. 68 (collezione privata).

24 Spiriti, 1999, pp. 80-82; 2000, pp. 83-84.

25 Per l'arco, più volte utilizzato nelle composizioni del Ghisolfi, cfr. Busiri Vici d'Arcevia, 1992, p. 77 (collezione privata).

26 *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*, catalogo della mostra, Roma 2001; cfr. part. S. Donadoni, *I geroglifici di Athanasius Kircher*, pp. 101-110; I.D. Roeland, *Kircher Trismegisto*, pp. 113-121, entrambi con ampia bibliografia.

27 C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, pp. 346-351.

28 Ripa, 1603, p. 349.

29 Ripa, 1603, pp. 348 e 350.

30 Ripa, 1603, p. 347.

31 Ripa, 1603, p. 346.

32 Cfr. Nota 23.

33 Spiriti, 1999, pp. 100-108; 2000, pp.64-73.

34 Il riferimento a C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris 1964 non è, credo, gratuito: ma è discorso da approfondire in altra sede.

35 Per questo tema, nodale nella percezione dell'intera civiltà barocca, è canonico il rimando a R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Bari 1987.

36 Cfr. ora M. Di Giovanni Madruzzo, *Giuseppe Perego*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 343-349, con bibliografia.

37 Di Giovanni Madruzzo, 1991, p. 345.

38 Di Giovanni Madruzzo, 1991, pp. 347, 349.

39 R. Bossaglia – M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo di Milano*, II, Milano 1978, n. 297, p. 33.

40 Cfr., per alcuni esempi, Spiriti, 1991, pp. 272-273; A. Spiriti, *Catalogazione del patrimonio figurativo*, in *San Francesco di Saronno nella storia e nell'arte*, 1992, pp. 183-269: pp. 253-262.

41 A. Spiriti, "Cultura ebraica nella Varese del Seicento", *Rivista della Società Storica Varesina*, 23 (2005), 67-86.

42 Spiriti, 1999, pp. 47-51; 2000, pp. 41-48.

43 Canonico il rimando a G. Scholem, *Shabbatai Sevi vehatenu'ah ha-shabbetha'ith bi-yemei hayyav*, Tel Aviv 1957; tr. ampliata ingl. *Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah 1626-1676*, London 1973.

44 Fin a G.Torselli, *La Galleria Doria*, Roma 1969, p. 239 l'attribuzione era accettata senza problemi; E. Safarik - G.Torselli, *La Galleria Doria Pamphili a Roma*, Roma 1982, p. 239 spostano l'attribuzione, senza peraltro addurre prove, al Mozzo d'Anversa: confermo, per quanto mi attiene, il riferimento tradizionale a Jacques Courtois.

45 M.G. Sordi, "Giovanni Battista Barberini a Mantova: il salone di Belgrado in

palazzo Sordi", *Arte Lombarda*, 129 (2000), pp. 39-43; M. Marubbi in "Atlante del Barocco Lombardo", *Arte Lombarda*, 129 (2000), pp. 67-87: pp. 78-81; Spiriti, 2000, pp. 101-102.

46 La bibliografia in materia in Álvarez-Ossorio Alvariño, 2001, pp. 173-178.

47 Spiriti, 1999, pp. 47, 51-63; 2000, 39-41, 48-54, 58-62.

48 Álvarez-Ossorio Alvariño, 2001, pp. 163-254, con bibliografia sistematica.

49 Per comodità di lettura, lascio nel testo le citazioni da Ariosto, nella consueta successione di canto, ottava, verso.

50 Per inciso, il tema è trattato anche a Cesano: Spiriti, 1999, pp. 132-138; 2000, pp. 105-106.

51 L. de Lachenal in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma 2000, II, pp. 194-195.

52 Spiriti, 1999, pp. 58-62; 2000, pp. 59-60.

53 Spiriti, 1999, pp. 66-67 80-81, 94; 2000, pp. 79-83, 92-93.

54 Cfr. Supra.

55 Spiriti, 1999, pp. 82-83; 2000, pp. 84-85.

56 Busiri Vici d'Arcevia, 1992, p. 69.

57 Primi cenni sulla complessa vicenda, della quale desidero occuparmi in modo analitico, nel mio "Storicismo ed eclettismo: Giovanni Battista Tarillio da Albiolo a Scaria (1568-1588)", *Archivio Storico della Diocesi di Como*, 9 (1998), pp. 303-322.

Indice delle persone citate

Alessi Galeazzo
Archinto, famiglia
Arese Bartolomeo III
Besozzi Agostino
Besozzi Camillo
Besozzi Carlo Paolo
Besozzi Giovanni Paolo
Besozzi Maria Maddalena
Besozzi Margherita
Borri Pietro Giorgio
Borromeo Vitaliano
Bossi Giovanni Galeazzo
Busca Antonio
Callot, Jacques
Carracci famiglia
Casati Francesco
Casati Margherita
Corio Carlo
Courtois, Jacques
Crivelli, famiglia
Cusani, famiglia
de' Advocatis, famiglia
Fossati Maria
Gallarati, famiglia
Gellée le Lorrain, Claude
Ghisolfi Giovanni
Lesmes Melchiorre
Lisippo
Lurani Cristoforo
Montalto Giovanni Stefano
Omodei Luigi Alessandro
Pacecco de Rosa
Perego, Giuseppe
Pozzo, famiglia
Procaccini Ercole detto il Giovane
Ripa, Cesare
Rosa Salvator
Rosales Angela Apollonia
Rosales Anna Felicita
Rosales Baldassarre
Rosales Caterina
Rosales Matteo Francesco
Tesauro, Emanuele
Trivulzio Ercole Teodoro
Trivulzio, famiglia

Indice dei monumenti citati

Bisuschio (VA), Villa Cicogna Mozzoni,
Brignano Gera d'Adda (BG), Palazzo Visconti
Cavenago di Brianza (MB), Palazzo Rasini,
Certosa di Pavia (PV), Certosa di Santa Maria delle Grazie
Cesano Maderno (MB), Palazzo Arese Borromeo
Corbetta (MI), Palazzo Mereghetti Frisiani
Cusano Milanino (MI), Palazzo Omodei
Gallarate (VA), fraz. Cedrate, Chiesa di San Giorgio
Induno (VA), fraz. Frascarolo, Villa Medici di Marignano
Mantova, Palazzo Sordi
Milano (già), Chiesa di San Gerolamo ai Gesuati
Milano (già), Chiesa di San Giovanni alle Case Rotte
Milano, Chiesa di San Francesco da Paola
Milano, Chiesa di San Nicolao
Milano, Chiesa di San Vittore al Corpo
Milano, Chiesa di Santa Maria alla Porta
Milano, Chiesa di Santa Maria della Vittoria
Milano, Palazzo Arese Visconti Borromeo Litta
Milano, Palazzo Crivelli al Pontaccio
Milano, Palazzo dei Giureconsulti
Milano, Palazzo Ducale (poi Reale)
Milano, Palazzo Marino de Leyva Omodei
Milano, Villa Gonzaga Simonetta
Monaco (D), Chiesa di Sankt Johann Nepomuck
Roma, Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso
Roma, Palazzo Farnese
Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi
Seveso (MB), Santuario di San Pietro Martire
Somma Lombardo (VA), Castello Visconti di San Vito
Triuggio (MB), fraz. Canonica Lambro, Villa Taverna
Varese, Chiesa di San Giuseppe
Varese, Sacro Monte
Vienna (A), Cripta dei Cappuccini

Crediti

Copyright 2015©

Comune di Cologno Monzese, via Mazzini – 20093 Cologno Monzese (MI), Italia.

ISBN: 9788894009729

Proprietà letteraria riservata.

Testo di Andrea Spiriti.

Markup: Paola Domina, Franco Perini.

Fotografie: Luca Andreoni, Sesto san Giovanni (Mi), Franco Perini (fig.7).

digitalizzazione Giuseppe di Pasquale

post produzione Franco Perini