

Gli affreschi figurativi della Basilica di Gallarate: l'Autore e gli Aiuti.

di Paolo Gasparoli, Fabiana Pianezze

Come già pubblicato in precedenti contributi¹, la Basilica di Santa Maria Assunta in Gallarate, progettata da Giacomo Moraglia a partire dal 1857, venne aperta al culto il 2 giugno 1861, circa un anno dopo la morte di Moraglia. La facciata venne completata nel 1870 su progetto di Camillo Boito.

Il progetto dell'impianto decorativo interno, già in parte anticipato da Moraglia, venne affidato nel 1885 all'architetto e decoratore Carlo Maciachini², colto artista dal gusto eclettico, molto abile nella realizzazione dei suoi orientamenti estetici che tendevano a richiamare la tradizione lombarda e veneta, ritenuto a quel tempo "un architetto di fama internazionale e di elevatissimo ingegno"³. Nella Basilica di Gallarate le sue qualità di ornatista si resero molto evidenti nella redazione di un progetto decorativo rigoroso e misurato. I successivi interventi di tipo figurativo, richiesti dalla Fabbrica e sviluppati con il contributo di Luigi Cavenaghi, risultarono però prevalenti rispetto

1 M. ARESI, P. GASPAROLI, F. PIANEZZE, *Il programma decorativo delle superfici interne della Basilica di Gallarate. Opere, protagonisti, restauri*, in *Rassegna gallaratese di storia e arte*, n. 135, Gallarate 2016, pp. 165-195.

2 Carlo Maciachini nacque a Induno Olona (Va) nel 1818. Cresciuto in ambiente artigianale, già da adolescente lavorò come falegname dimostrando grande abilità nell'intaglio. Trasferitosi a Milano nel 1838 lavorò nella bottega dell'ebanista Carlo Invernizzi, frequentando, contemporaneamente, corsi serali presso l'Accademia di Brera, dove venne in contatto con le figure di Giovanni Brocca e Giuseppe Mongeri ed ebbe modo di seguire da vicino il dibattito sul rinnovamento degli stili e sulla nascita di nuove forme espressive del tempo. Nel 1859 vinse il concorso per la costruzione della nuova chiesa serbo-ortodossa di S. Spiridione a Trieste. Il progetto, poi realizzato, prevedeva un edificio a croce greca in stile neobizantino arricchito da marmi colorati e mosaici dorati che mette in evidenza l'abilità del Maciachini nel combinare differenti linguaggi architettonici, che rimarrà una costante della sua produzione. Nel 1860, insieme a Giovanni Brocca, redasse un primo progetto per il completamento della facciata di S. Maria del Fiore a Firenze. Nel novembre dello stesso anno fu bandito un concorso per il nuovo cimitero Monumentale di Milano; tra i ventotto progetti presentati nel 1863, fu scelto all'unanimità quello di Maciachini. Oramai considerato esponente di spicco della cultura eclettica di fine secolo, ricevette il titolo di cavaliere dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, conferitogli nel febbraio 1866, e la nomina a socio onorario della Reale Accademia di belle arti di Brera, nel marzo 1868. A partire dall'ottavo decennio dell'Ottocento, Maciachini cominciò a occuparsi di restauri architettonici e, prevalentemente, del completamento delle facciate, con risultati a volte discutibili. Gli interventi più noti furono i restauri archeologici delle facciate di S. Simpliciano (1870) e di S. Marco (1872) a Milano. La realizzazione del fronte di S. Maria del Carmine concluse, nel 1880, il ciclo dei restauri delle facciate milanesi. Negli anni 1882-85 eseguì il progetto per la cupola del duomo di Pavia e, nel 1893, fu incaricato anche del progetto della nuova facciata che fu l'atto conclusivo della sua attività professionale. Morì a Varese nel giugno 1899 (tratto, e rielaborato, dal Dizionario Biografico Treccani). Per un approfondimento sulla figura di Carlo Maciachini Cfr L. FRANCHINI, *Un architetto-restauratore lombardo nel secondo Ottocento: Carlo Maciachini*, in *Arte Lombarda*, 83 (1987), pp. 97-122 e L. RINALDI (a cura di), *Maciachini. Architetto e restauratore*, Atti del Convegno (Induno Olona, 15 maggio 1999), Induno Olona 2002.

3 M. TURLA, *Le statue in gesso della Prepositurale di Gallarate*, in *Rassegna gallaratese di storia e d'arte*, I (1964), pp. 38-39.

all'architettura, compromettendo, almeno in parte, l'equilibrio compositivo proposto inizialmente dal Maciachini.

Le opere di decorazione e abbellimento della Prepositurale di Gallarate, realizzate tra il 1887 ed il 1891, hanno visto coinvolti, insieme all'iniziale ideatore del programma e al pittore Luigi Cavenaghi, i fratelli Angelo e Celso Stocchetti, decoratori e pittori di una vasta parte dell'edificio, gli stuccatori Giacomo Sozzi, Antonio Soldini, Giacomo Bertini e lo scultore Odoardo Tabacchi (fig. 1).



Fig. 1 - Interno della Basilica di Gallarate dopo i recenti restauri eseguiti tra il 2016 e il 2018 (foto Marco Introini).

Si tratta di un gruppo di artisti che avevano già avuto modo di collaborare tra di loro: con Maciachini, ad esempio, Luigi Cavenaghi, lavorò in S. Simpliciano a Milano e in S. Maria di Piazza a Busto Arsizio; i fratelli Stocchetti, contemporaneamente alle decorazioni gallaratesi, furono guidati da Maciachini nei lavori di restauro e ripristino dei dipinti della Chiesa Collegiata di S. Lorenzo a Chiavenna, mentre con Cavenaghi lavorarono alla Casa Bagatti-Valsecchi e alle decorazioni del Famedio del Cimitero Monumentale di Milano. In questo stesso cantiere, il cui progetto è da attribuire al Maciachini, lavorarono anche Antonio Soldini e Odoardo Tabacchi per sculture di cappelle private.

La fortuna di queste collaborazioni trova ragione nella condivisione di prassi operative e modelli teorici comuni: il primo punto di contatto tra questi

professionisti è stata, infatti, la frequentazione dell'Accademia di Brera sotto la guida principale di Giuseppe Bertini, illustre maestro di alcune generazioni di importanti artisti del secondo Ottocento. I professionisti operanti a Gallarate si sono quindi formati nelle maglie di una stessa matrice educativa, da cui è disceso un metodo di intervento basato soprattutto sulla conoscenza storica e sull'interpretazione degli stili; pur non essendo tutti della stessa levatura⁴, questo tipo di approccio è risultato trasversale alle diverse discipline sviluppate dai singoli, dando luogo ad una rete consolidata di artisti, decoratori ed artigiani in cui i committenti riponevano fiducia e da cui attingevano per l'esecuzione delle opere di volta in volta commissionate. È in questa rete, che trova il suo snodo principale nella figura di Maciachini, che si giustifica la articolazione della squadra di professionisti operanti nella Basilica di Santa Maria Assunta, visto, tra l'altro, che dalle fonti archivistiche il Maciachini risulta attivo nell'orientare le scelte delle Fabbriceria in merito alle figure da coinvolgere.

Gli anni compresi tra il finire dell'Ottocento e i primi del Novecento appartengono, dunque, ad un periodo ricco di occasioni e iniziative in cui, a partire da Milano, ma con evidenti contaminazioni culturali e operative in aree vicine, si affiancano cantieri per nuovi edifici e cantieri diretti al restauro di edifici esistenti, in cui antico e nuovo convivono nella messa in campo di progettualità e tecniche di lavorazione ad opera di artisti-artigiani chiamati a lavorare sulle permanenze e rielaborando i linguaggi del passato in forme e decori moderni.

Da una parte, infatti, emerge un forte "sentimento dell'antico", che porta al recupero e alla valorizzazione delle radici della storia locale e delle sue manifestazioni artistiche e tecniche⁵, dall'altra, si afferma un nuovo modello di "artigianato d'arte", con maestranze di altissima capacità tecnica, impegnate in diversi ambiti operativi, che si trovano a collaborare nella decorazione di esterni ed interni. Operatori che, come nel caso di Gallarate, pur essendo titolari di proprie aziende, danno vita a forme di collaborazione sempre più strette, rincontrandosi a Milano o in Lombardia, offrendo il proprio contributo a progetti in cui gli aspetti decorativi sono debitori della tradizione compositiva e tecnica locale, frutto di comuni riflessioni teoriche o di inclinazioni di gusto, di utilizzo di linguaggi espressivi e di tecniche esecutive che si collocano nel solco di una tradizione che fa riferimento al passato, dalle forti caratteristiche locali.

4 Maciachini e Cavenaghi furono certamente le figure di maggiore rilievo operanti a Gallarate, così come Odoardo Tabacchi, che ebbe l'incarico per l'esecuzione dell'altare maggiore.

5 R. PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in L. BALDRIGHI (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Milano 1997, pp. 174-185.

Luigi Cavenaghi e gli Aiuti

Le opere più rilevanti della Prepositurale di Gallarate, dal punto di vista decorativo, sono i dipinti di Cavenaghi; nel 1888 eseguì gli affreschi della cupola (fig. 2), mentre, tra il 1889 e il 1890, dipinse i tre medaglioni sulle volte raffiguranti l'incoronazione della Vergine, la Giustizia e la Carità e, sopra le serliane di accesso alle cappelle laterali, i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti.



Fig. 2 - Luigi Cavenaghi, i dipinti della cupola della Basilica di Gallarate, dopo i restauri (foto Marco Introini).

Le difformità degli esiti formali, riscontrabili tra le figure rappresentate nelle diverse campate della chiesa, hanno fatto pensare che l'artista, impegnato contemporaneamente nelle decorazioni della chiesa di San Babila a Milano e nella sua nota attività di restauratore, abbia fatto largo ricorso ad aiuti⁶.

D'altronde, è risaputo che Cavenaghi, nella sua vita professionale, si dedicò molto alla educazione, sia teorica che applicativa, dei giovani artisti incontrati nelle sedi istituzionali di alta formazione a cui, negli anni, egli ebbe modo di partecipare⁷; alcuni suoi allievi, infatti, come Mario Albertella, Mario Chiodo Grandi, Enrico Edoardo Intraina ne documentano l'attività di insegnamento accademico e, dalle fonti indagate, sembra che verso alcuni di questi giovani nutrisse particolare stima, al punto di essere citati come suoi "allievi prediletti". Tra questi, Ernesto Rusca e il pittore mantovano Anselmo Baldissara, che con certezza lo assistette nelle decorazioni pittoriche della Basilica di Gallarate⁸.

A sostegno dell'ipotesi che Cavenaghi avesse degli aiuti che lo affiancarono nelle decorazioni della Prepositurale, sono due fotografie, scattate nel 1888 dal fotografo G. Crotta di Gallarate, che, con buona probabilità, ritraggono Cavenaghi, Rusca e Baldissara insieme. Nella prima (fig. 3) sono rappresentati tre uomini in amabile conversazione a ridosso di una balaustra dallo stile vagamente barocco; nella seconda (fig. 4), sul cui retro è scritto a china e in bella grafia "Ricordo - Gallarate 1888", questi stessi personaggi sono raffigurati in una composizione diversa, che lascia intendere più chiaramente i ruoli e le relazioni tra i tre: due di loro sono, infatti, ritratti al cavalletto, con tavolozza e pennelli in mano, in atto di dipingere figure femminili, mentre il terzo uomo, leggermente più anziano, è in piedi di fronte a loro e sembra istruirli o consigliarli. Il fatto che uno dei due giovani sia sicuramente Baldissara, è confermato non solo dalla scritta "Anselmo", riportata sulla seconda fotografia, ma anche dalla testimonianza di una erede diretta del pittore: la signora Raffaella Baldissara Rossi, abitante a Gallarate ma originaria di Sermide e nipote abiatrice di Anselmo Baldissara⁹.

L'identificazione degli altri due è meno certa, ma, se si considera che in letteratura le prime esperienze sui ponteggi del Rusca sono ricondotte a collaborazioni con Cavenaghi¹⁰, e che Rusca e Baldissara sono menzionati come suoi "allievi prediletti", è possibile sostenere e avallare l'ipotesi esposta.

6 E. LISSONI, *Il primo frescante di Lombardia*, in A. CIVAI, S. MUZZIN, *Luigi Cavenaghi e i Maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, Bergamo 2006, p. 109.

7 Dal 1882 fu Direttore della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria di Milano e dal 1886 fu membro del Consiglio Accademico di Brera. In tali vesti fece parte di commissioni giudicatrici a fianco di Bertini a Brera e di Loverini alla Carrara di Bergamo per l'assegnazione di diversi premi accademici.

8 A. CIVAI, *Luigi Cavenaghi, eclettico virtuoso, e la pittura da cavalletto*, in A. CIVAI, S. MUZZIN, *Luigi Cavenaghi e i Maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, Bergamo 2006, p. 61. Lo stesso Baldissara ha lasciato testimonianza scritta del suo aiuto a Cavenaghi nella decorazione della Basilica di Gallarate in documenti autografi di proprietà della famiglia Baldissara.

9 Si ringrazia la signora Raffaella Baldissara Rossi per la cortese e preziosa collaborazione.

10 I. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate, Legnano*, in *Arte Lombarda*, Fascicolo 1-2, 2015, p. 174.



Fig. 3 - Studio fotografico G. Crotta.
La fotografia ritrae Anselmo Baldissara, Ernesto Rusca (?) e Luigi Cavenaghi (?)
(proprietà eredi Baldissara).



Fig. 4 - Gallarate 1888. La foto raffigura gli stessi tre personaggi della precedente
(proprietà eredi Baldissara).

Inoltre, nelle altre (seppur poche) immagini che ritraggono il Rusca, egli risulta caratterizzato da quella insolita barba a punta che distingue l'altro giovane nelle foto (fig. 5).



Fig. 5 - Due immagini di Ernesto Rusca¹¹.

¹¹ La fotografia a sinistra è tratta da *Ernesto Rusca nella Sala delle Asse*, Civico Archivio Fotografico di Milano, citato da I. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate, Legnano*, in *Arte Lombarda*, Fascicolo 1-2, 2015, p. 174. Quella a destra è tratta da *Eco dei restauri*, 10 dell'ottobre 1903, pag. 6.

Se così fosse, nel 1888, data in cui quelle fotografie sono state scattate, Luigi Cavenaghi avrebbe avuto 44 anni (nato nel 1844), Ernesto Rusca 25 anni (nato nel 1863) e Anselmo Baldissara 21 (nato nel 1867), mentre le opere interne della Basilica di Gallarate erano nel pieno del loro fervore.

Luigi Cavenaghi

Caravaggio (Bg), 8 agosto 1844; Milano, 31 marzo 1918.

Luigi Cavenaghi fu certo una figura di notevole rilevanza nel panorama artistico di metà Ottocento, oltre che del restauro di dipinti, rivalutato solo recentemente nella sua veste di pittore da cavalletto, attento alla pittura contemporanea. Egli fu pittore, frescante e restauratore, inizialmente con incarichi a Milano e nel nord Italia, poi in tutta la penisola, insegnante presso la Scuola Superiore di Arte Applicata all'Industria di Milano, nonché tra i suoi fondatori, nel 1882; fu poi consigliere di numerosi musei milanesi e consulente di importanti Enti conservatori italiani. Ci si concentrerà qui principalmente sui suoi interventi in qualità di frescante, ossia di pittore di affreschi, come quelli realizzati nella Basilica di Gallarate, e di restauratore di dipinti del Quattro e Cinquecento italiano da cui traeva spesso i soggetti delle sue rappresentazioni.

Iscritto al Corso di Ornamento all'Accademia di Brera nel 1856, probabilmente incrociò nelle aule dell'Accademia Francesco Hayez, suo direttore e caposcuola del Romanticismo, affiancato, dal 1860, da Giuseppe Bertini nella seconda cattedra di Pittura istituita in Accademia, primo vero maestro di Cavenaghi, che lo iniziò allo studio delle tecniche pittoriche e lo introdusse negli ambienti artistici milanesi (fig. 6).



Fig. 6 - Il giovane Luigi Cavenaghi in una foto d'epoca (tratto da L. Medici, Una famiglia dell'Ottocento lombardo, Milano 1936).

In questo periodo conobbe anche Giuseppe Molteni - il più famoso restauratore di Milano, ritrattista di successo e, dal 1854, conservatore della Pinacoteca di Brera - che introdusse Cavenaghi all'arte del restauro. Lo studio di Molteni rappresentava, fin dalla metà del secolo, il crocevia dove gli studiosi e i collezionisti di tutta Europa si incontravano; qui conobbe lo studioso Giovanni Morelli e i maggiori conoscitori d'arte inglesi, tedeschi e italiani ed entrò in contatto con importanti personalità dell'ambiente artistico milanese tra cui Gian Giacomo Poldi Pezzoli (tra i maggiori collezionisti milanesi d'arte di metà Ottocento). Per Morelli eseguì i primi importanti interventi di restauro della sua carriera, seguendo i dettami dello studioso che sovrintendeva ai lavori per conto del Regno d'Italia: nel 1874, a Bologna, restaurò gli affreschi di Francesco Francia e della sua scuola nell'Oratorio di Santa Cecilia e, in seguito, la *Camera degli Sposi* di Andrea Mantegna a Mantova.

Alla morte di Molteni, nel 1867, Cavenaghi si trasferì nello studio di Bertini dove lavorava come pittore, ma principalmente come restauratore, ereditando a poco a poco la clientela milanese e straniera di Molteni¹². Certo fu restauratore scrupoloso, il più possibile rispettoso degli originali pur considerando, secondo l'uso del tempo, che il restauro doveva essere “*eseguito il meno possibile e quel meno possibile meticolosamente dissimulato*”¹³.

Fu probabilmente il Bertini ad introdurlo in uno dei numerosi cantieri del secondo Ottocento che videro il restauro (inteso come “ripristinò”) di numerose chiese medioevali a Milano. In quella di San Smpliciano, allora oggetto del radicale intervento architettonico di Carlo Maciachini che portò al rifacimento della facciata, Cavenaghi venne chiamato, nel 1868, per dipingere ad affresco le figure degli *Evangelisti* (nella prima cappella a destra); si trattò del suo esordio come frescante che proseguì nel 1870, ancora a Milano, con le decorazioni per il portico di Sant'Eufemia. Nel 1871, ancora in S. Smpliciano affrescò le lunette dei portali della facciata con tre dipinti raffiguranti la *Madonna col Bambino e due Santi*, un *S. Benedetto* e un *S. Smpliciano*.

Nel 1874 diede inizio al complesso intervento di restauro di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio dove impiegò con disinvoltura le sue capacità di restauratore nell'integrazione degli affreschi cinquecenteschi, e di pittore di nuovi affreschi raffiguranti *Angeli musicanti* che, nel 1895, replicò fedelmente nella chiesa gemella fatta erigere nel villaggio operaio di Crespi d'Adda (Bg) (fig. 7).

12 Secondo una prassi diffusa tra i collezionisti d'arte ottocenteschi, ogni passaggio di proprietà delle opere d'arte era suggellato dal prezioso e richiesto intervento “nobilitante” di un restauratore, che pertanto costituiva un lavoro molto ricercato nonché redditizio.

13 L. CAVENAGHI, *Le malattie delle pitture e la loro cura*, in *La Lettura*, VIII, 1908, pp. 903-912.



Fig. 7 - La cupola dipinta da Cavenaghi nella chiesa del Villaggio di Crespi d'Adda (Capriate San Gervasio, Bg)

La sua opera presso la chiesa di Busto si svolse all'interno di un' *équipe* ormai collaudata: pochi anni prima, per il restauro architettonico era intervenuto Carlo Maciachini, e, per il recupero della decorazione pittorica, si ricorse alla direzione della Consulta Archeologica di Milano che aveva in Giuseppe Bertini e Giuseppe Mongeri i due esponenti di maggior spicco. Qui Cavenaghi non intervenne con affreschi aventi carattere imitativo rispetto a quelli cinquecenteschi di Giovanni Maria della Cerva ma si limitò a una proposizione vagamente "in stile" dei soggetti, distaccandosi notevolmente dalle opere preesistenti sia per l'organizzazione compositiva, sia nelle proporzioni delle figure. Il suo repertorio di pittore vantava una grande varietà di soggetti, dalla pittura di storia alle scene di genere, al ritratto, che l'artista interpretò con versatilità adattandoli a stili diversi, a dimostrazione della sua complessa personalità artistica.

La distinzione tra l'attività di pittore e quella di restauratore si annullò nei lavori eseguiti per i palazzi nobili e borghesi di Milano e nelle chiese lombarde e trentine, in linea con le esigenze del restauro architettonico allora espresse che, nella salvaguardia delle opere originali faceva rientrare anche l'integra-

zione "in stile" delle parti lacunose¹⁴. Egli, infatti, chiamato a restaurare la pittura antica prestava poi la sua opera di pittore a congruo completamento decorativo degli spazi lasciati vuoti dalle immancabili lacune.

Ebbe poi inizio un periodo di lavoro intensissimo; gli incarichi si susseguirono con ritmo incalzante e non ci fu famiglia nobile in tutta Milano che non gli affidasse i capolavori della propria raccolta, così come numerosi furono i collezionisti borghesi che si affidarono al restauratore caravaggino, impiegandolo come consulente nell'acquisto dei quadri da destinare alle gallerie che si andavano allestendo proprio in quegli anni, e per decorare le loro dimore (fig. 8).

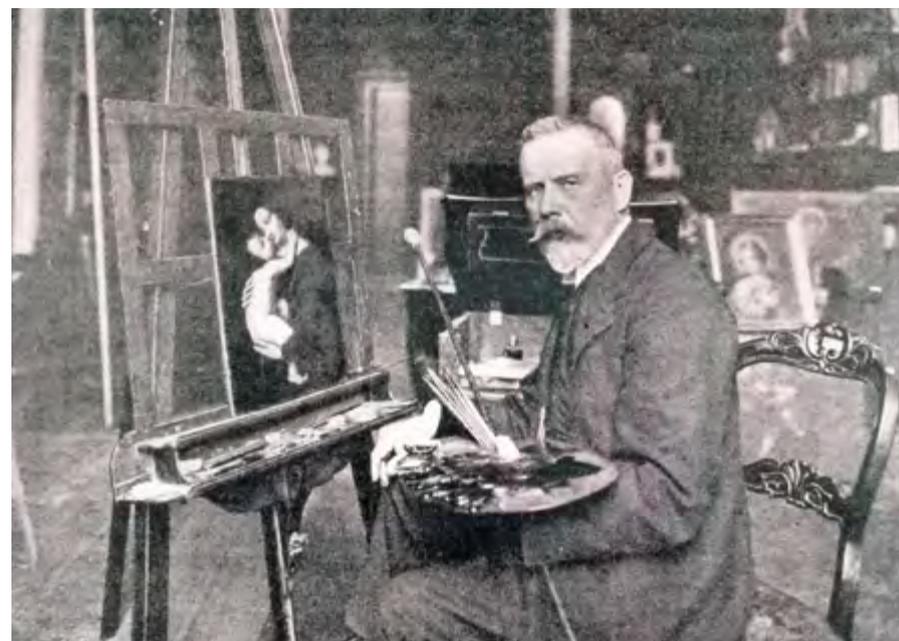


Fig. 8 - Luigi Cavenaghi nel suo studio mentre restaura una nota tavola di Marco d'Oggiono (foto Alfieri e Lacroix, tratta da A. CIVAI, S. MUZZIN, Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi, Bergamo 2006, p. 23).

14 Il termine restauro a quell'epoca, sia in campo artistico che architettonico era inteso spesso con il significato di ripristino. In ambito milanese non erano estranee le teorie di Viollet le Duc secondo cui "restaurare un edificio [...] è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo". *Viollet-le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, Milano 1981, pp. 247-248. Nel restauro pittorico seguire questa linea portò ad esiti di ripristini assai diversificati e talvolta ai limiti della contraffazione, condizionati non solo dagli aspetti tecnici e dai vari atteggiamenti storiografici ma anche dalle concrete finalità funzionali di ogni operazione. Concetto ben espresso da Gustavo Frizzoni quando dice, in merito all'attività svolta da Cavenaghi "[...] Chi scrive ebbe la fortuna di vedere trattenuta nello studio del restauratore impareggiabile una cospicua serie di opere memorabili, nel corso di molti anni, - per essere da lui interpretate, affine di restituirle colle sue consuete cure alla primitiva purezza". G. FRIZZONI, *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, in *La Nuova antologia*, Roma 1918, p.3, Cfr A. CIVAI, S. MUZZIN, *Luigi Cavenaghi e i Maestri*, op.cit, pp 140-151.

Si ricordano in questi anni, a titolo di esempio, le decorazioni del salone di casa Turati a Milano con un' *Aurora* e sette medaglioni con putti, il restauro e l'integrazione pittorica sugli affreschi rinascimentali del cortile di Palazzo Ponti di via Bigli a Milano, l'affresco della cappella Keller e la decorazione della cappella Turati nel Cimitero Monumentale di Milano¹⁵.

Cavenaghi diede prova della sua abilità nel padroneggiare la tecnica "a buon fresco" nelle maggiori chiese di Milano: nel 1878 in Sant'Eufemia, dove dipinse la *Gloria di Cristo* sull'arco trionfale della chiesa; nel 1885 nella monumentale architettura cinquecentesca di Pellegrino Tibaldi, ossia San Fedele, con le *Allegorie delle virtù teologali (Fede, Speranza, Carità)* e l'*Allegoria della Religione* sui pennacchi della cupola; dal 1890 in San Babila si dedicò alla decorazione delle absidi e, nel 1886, lavorò a Monza, nella chiesetta di Santa Maria Maddalena e Santa Teresa. Ma affrescò anche la biblioteca, la galleria della cupola e l'atrio della casa Bagatti Valsecchi, l'esempio più originale della ripresa dei modelli neo-cinquecenteschi nell'edilizia privata. Lavorò, come ricordato, per i conti Turati, per la famiglia Keller, per Andrea Ponti, conquistandosi la fiducia della classe imprenditoriale in ascesa, che ambiva al riconoscimento del nuovo status sociale edificando palazzi sontuosi, dove antico e moderno convivevano fino a sfiorare il falso. Caso esemplare fu l'attività svolta per la famiglia Crespi, dove esercitò appieno le sue qualità di restauratore, pittore ornataista e consulente agli acquisti d'arte.

A partire dagli anni Ottanta si aprì una nuova fase nell'attività di Luigi Cavenaghi, caratterizzata dal moltiplicarsi degli incarichi ufficiali per le istituzioni milanesi. Dal 1882 partecipò, come detto, alla fondazione della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria (con sede al Castello Sforzesco dal 1895), dove insegnò e che diresse fino alla morte; collaborò con la Fondazione Artistica Poldi Pezzoli, con la Pinacoteca di Brera e con l'Accademia Carrara di Bergamo; nel 1899 divenne membro della commissione artistica della Pinacoteca Ambrosiana e nel 1903 del Museo Artistico Municipale.

Con l'aiuto dello stuccatore Pietro Calori, professore alla Scuola d'Arte Applicata all'Industria di Milano, Cavenaghi eseguì, nel 1899, la decorazione della volta e dell'arco trionfale della chiesa di S. Marco a Rovereto mentre attorno al 1907 lo troviamo a Riva del Garda per una serie di lavori di restauro e decorazione della volta della chiesa dell'Inviolata; entrambi i lavori vennero in gran parte distrutti nel corso della prima guerra mondiale. Contemporaneamente realizzò i due più importanti e impegnativi cicli decorativi della sua carriera di frescante: il primo, quello di Santa Maria Assunta a Gallarate, dal 1888 al 1891, e del tibaldiano Santuario della Beata Vergine di Caravaggio, condotto dal 1892 al 1902 (fig. 9).

¹⁵ Cavenaghi collaborò con Maciachini anche alle decorazioni del Famedio del Cimitero Monumentale. Per un approfondimento si veda G. GINEX, O. SELVAFOLTA, *Il cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Milano 1999.



Fig. 9 - A sinistra: la figura di San Leone Magno, Caravaggio, Santuario di Santa Maria del Fonte¹⁶. A destra: la figura di San Gregorio Magno presente nel ciclo pittorico della Basilica di Gallarate. Si fa evidente riferimento agli stessi cartoni preparatori.

Cavenaghi aveva già dato prova di adattare lo stile all'ambiente in cui operava, ad esempio in San Fedele e a Monza, insieme agli affreschi di Gallarate e di Caravaggio, furono la conferma di questa sua propensione. Le vicende dei lavori di Gallarate si incrociarono con i primi progetti per il Santuario di Caravaggio ed esistono alcuni disegni preparatori di Re biblici (fig. 10) e profeti, conservati in collezione privata, che furono certamente utilizzati per entrambe le decorazioni¹⁷.

L'opera di Cavenaghi a Caravaggio riguardò la decorazione quasi completa della chiesa, ne rimasero escluse la cupola e le volte dei bracci laterali che erano già state affrescate; il modello a cui si ispirò per i dipinti gli venne probabilmente fornito da Gustavo Frizzoni, che gli mostrò le fotografie degli affreschi di Pellegrino Tibaldi per la libreria dell'Escorial. L'esecuzione del lavoro, nel corso del quale intervennero ampiamente gli allievi Egidio Mazzucchelli e Costantino Longhetti, si svolse in due fasi distinte.

¹⁶ Immagine tratta da A. CIVAI, S. MUZZIN, *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, Bergamo 2006, p. 115.

¹⁷ Ad esempio il cartone preparatorio del Re David per la Basilica di Gallarate venne reimpiegato nel Santuario della Beata Vergine di Caravaggio (Cfr G. FRIZZONI, *Luigi Cavenaghi e i maestri...* op.cit., p. 107) mentre il dipinto che raffigura San Gregorio Magno (Cfr fig. 9) è lo stesso, a colori mutati, che si trova presso il Santuario di Caravaggio (in letteratura descritto come San Leone Magno, Cfr E. LISSONI, *Il primo frescante di Lombardia*, op. cit., Bergamo 2006, p. 115).



Fig. 10 - Luigi Cavenaghi, cartone preparatorio per Santa Maria Assunta a Gallarate, reimpiegato nel Santuario della Beata vergine di Caravaggio (collezione privata, tratto da A. CIVAI, S. MUZZIN, Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi, Bergamo 2006, p. 107).

Il primo intervento, compiuto tra il 1892 e l'anno successivo, riguardò la decorazione delle lunette parietali e delle tre campate della volta del braccio di levante che ospitarono, nei riquadri ricavati tra le architetture dipinte ed i motivi decorativi, le figurazioni dei *Padri della Chiesa*, dei *Re biblici*, delle *Virtù Cardinali* e di *quattro Santi*. Le cinque campate del braccio di levante e le pareti dei due bracci laterali, nei quali la componente decorativa sovrasta notevolmente quella figurativa (limitata alle Sibille ed a quattro Profeti), furono invece affrescate tra il 1894 e il 1902. Notevole fu l'adesione di Cavenaghi al modello tibaldiano: le architetture dipinte, più esili e frammentate, presentano alcune citazioni quasi letterali dei motivi decorativi dei meandri o degli elementi vegetali percorsi da fasce, e gli stessi oculi con i putti e le figurazioni allegoriche si avvicinano notevolmente al modello. Alla morte di Giovanni Morelli, Gustavo Frizzoni ne divenne l'erede mentre Corrado Ricci, già Soprintendente a Ravenna, nel 1898 assunse la guida della Pinacoteca di Brera. Con loro Cavenaghi lavorò assiduamente dispensando e ricevendo consigli. Grazie alle sue incontestabili capacità e alla complicità di Ricci (nel 1906 alla Direzione Generale) da consulente occasionale divenne membro del Consiglio Superiore delle Belle Arti. Nel 1912 partecipò al pri-

mo Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi. A Roma assunse incarichi prestigiosi; nel 1909, divenuto Direttore artistico per le Gallerie e le altre Pitture dei Palazzi Apostolici, si occupò del nuovo allestimento della Pinacoteca e del restauro delle sale.

Il rapporto con le istituzioni non impedì a Cavenaghi di continuare a prestare i suoi servizi ad una clientela privata di prim'ordine che, con la complicità dello storico dell'arte americano Bernard Berenson, coincise sempre più spesso con un popolo di appassionati collezionisti d'oltreoceano.

Tuttavia Luigi Cavenaghi dovette la sua "fama imperitura" soprattutto al restauro condotto sul Cenacolo di Leonardo. Si trattò di un intervento lungo e delicato, conclusosi con il consolidamento della pittura originale, prima della rimozione di polvere e muffe, senza alcuna aggiunta e senza integrazioni, e la piena soddisfazione della critica. A seguito della segnalazione, nel 1899, del precario stato di conservazione da parte dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia al Ministero dell'Istruzione, presero infatti avvio le prime proposte concrete per la tutela del capolavoro che da tempo appariva profondamente compromesso, offuscato da muffe e polvere che toglievano quasi totalmente la visione dell'opera (fig. 11).



Fig. 11 - Luigi Cavenaghi mentre lavora al restauro del Cenacolo di Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie a Milano.

Venne formata un'apposita commissione composta da Cavenaghi, Corrado Ricci, direttore della Pinacoteca di Brera, il dott. Giovanni Carnelutti, direttore del Laboratorio Chimico Comunale e Gaetano Moretti, direttore dell'Ufficio Regionale. Solo nel 1903 Cavenaghi accettò l'incarico di effettuare qualche saggio per fermare le cadute del colore dichiarando che avrebbe proseguito nel lavoro solo se avesse ottenuto risultati da lui ritenuti soddisfacenti; il successo delle operazioni preliminari gli fecero proseguire i lavori fino al 1908; la conclusione degli stessi venne favorevolmente applaudita da tutti i membri della commissione¹⁸.

Insieme al Cenacolo vinciano l'elenco dei restauri condotti dal Cavenaghi, annoverando molti dei maggiori capolavori del Quattro e del Cinquecento, testimonia l'importanza del suo ruolo nella conservazione del patrimonio artistico nazionale; Gustavo Frizzoni compì un viaggio dal nord al sud per descrivere le opere d'arte da lui restaurate partendo dall'arte lombarda e veneta del XV e del XVI secolo, da Giorgione a Tiziano, Palma il Vecchio, Bernardino Luini, passando per l'Emilia, la Toscana, fino ad arrivare alle opere di Antonello da Messina conservate nei musei di Siracusa e Messina. *“Ben parecchie altre notevoli prestazioni sue vi sarebbero da enumerare in vero - concludeva il Frizzoni - se non ci conducessero troppo per le lunghe. Per finire, vuoi rilevare, che gli furono affidate con successo anche opere di autori d'oltralpe”*¹⁹. A fine carriera Cavenaghi tornò a dedicarsi all'attività di pittore; presso la chiesa di San Babila a Milano, nel 1915, eseguì gli affreschi del catino absidale e quelli delle pareti della navata centrale sottostanti la cupola; affreschi trasformati in mosaici nel 1928. *“La sua produzione artistica, varia nelle fonti e diversificata negli esiti, ci mostra un pittore prevalentemente rivolto verso gli indirizzi più convenzionali della pittura di decorazione, un abile frescante e pittore di figura poco interessato ai soggetti di genere o ai paesaggi: un pittore che tuttavia, sorretto dalla notevole abilità tecnica assimilata nel campo del restauro ed animato da un'instancabile curiosità, seppe talvolta essere versatile e felice interprete di alcune delle più interessanti tendenze pittoriche del secondo Ottocento”*²⁰.

Anselmo Baldissara

Sermide (Mn) 7 febbraio 1867; Sermide, 10 giugno 1953.

Anselmo Baldissara nasce in una famiglia di piccoli artigiani, decoratori o imbianchini-muratori, come si evince dai registri parrocchiali. Una tradizione di

18 Per un approfondimento sulle tecniche di consolidamento utilizzate e sulle conseguenze dell'intervento di Cavenaghi sul Cenacolo vinciano, Cfr G. FRIZZONI, *Luigi Cavenaghi e i maestri...*, 1918, op. cit., p. 185.

19 G. FRIZZONI, *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, in *La Nuova Antologia*, gennaio 1919, pp. 112-113.

20 F. MANOLI, M. PANZERI, *Luigi Cavenaghi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Vol. II, *Dal Romanticismo al Verismo. Artisti nati tra il 1820 e il 1860 ed operanti entro la fine del secolo*, Bergamo 1992, p. 141.

famiglia²¹ che porta il Baldissara, dopo gli studi primari, a iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1884, trasferendosi a Milano all'età di diciassette anni. A Brera frequenta la scuola di Ornato negli anni 1884/85 e 1885/86. Nel 1885 riceve la medaglia di bronzo per “copia di modello fotografato” e l'anno successivo la medaglia d'argento, sempre per la stessa specialità (fig. 12).

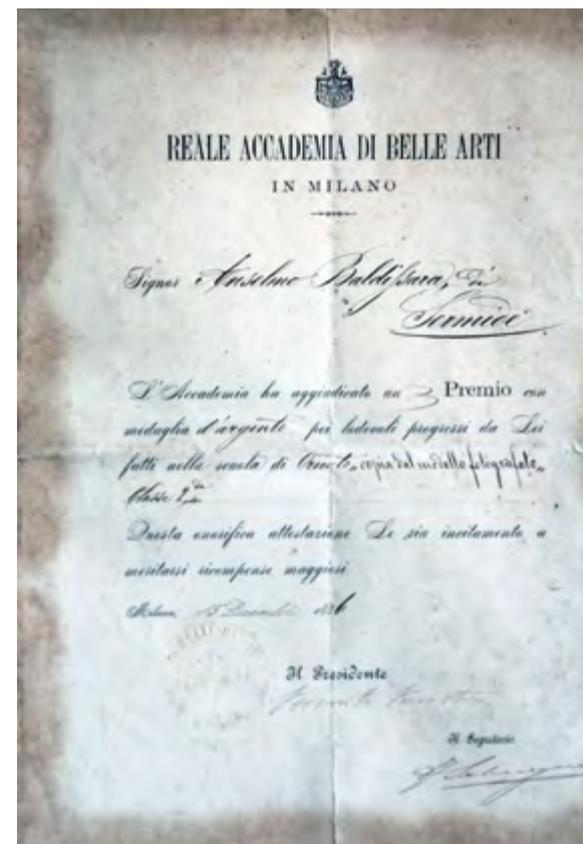


Fig. 12 - Diploma di medaglia d'argento per copia di modello fotografico ricevuto da Anselmo Baldissara nel 1886 (proprietà eredi Baldissara).

Tra il 1888 e il 1891 il Baldissara è impegnato nei lavori di decorazione ad affresco della Basilica di Gallarate, in aiuto a Cavenaghi. Come Baldissara e Cavenaghi siano venuti in contatto non è noto. Infatti Cavenaghi non fu mai docente all'Accademia di Brera e Baldissara non frequentò mai la

21 La chiesa parrocchiale di Sermide venne tinteggiata nel 1787 per mano del muratore Geremia Baldissara e nel 1801 il muratore Aurelio Baldissara con i figli ne riparano il tetto. In R. CARPANI, *La parrocchiale di Sermide*, Cerea (Vr) 1986.

Scuola Superiore di Arte Applicata all'Industria, di cui Cavenaghi fu primo direttore, dal 1882. Ciononostante Cavenaghi, allievo e amico di Giuseppe Bertini, fece parte del Consiglio Accademico di Brera e nel 1887 ne divenne socio onorario. I riconoscimenti ottenuti dal Baldissara, quindi, non dovettero passargli inosservati. Rientrato a Sermide nel 1891, dopo la parentesi gallaratese, Anselmo sposa Ildegarda Bazzoli. Dall'unione nascono tre figli (Maria Lidia, Enzo e Sanzio, il padre di Raffaella Baldissara Rossi).

Le difficili condizioni economiche di fine secolo spingono Anselmo Baldissara a emigrare in Argentina, a Buenos Aires, dove già molti suoi conterranei si erano trasferiti. Qui collaborò con Francesco Bisighini, nativo di Carbonara Po, che aveva fondato nella capitale argentina una redditizia attività di costruzioni nelle quali Baldissara poté dar prova del proprio talento in numerosi interventi di decorazione su edifici privati e pubblici. Di questa attività non ci sono riscontri documentali se non due fogli, in possesso degli eredi, che dimostrano l'esecuzione di progetti decorativi per soffitti, acquarellati a colori vivaci, che fanno riferimento a un gusto eclettico di fine secolo con motivi neobarocchi, classici, moreschi e floreali, esito di un ambiente culturale aggiornato alle correnti di gusto europee che consentì al Baldissara, grazie alla sua abilità artistica, di raggiungere una discreta agiatezza²².

Intorno al 1901 rientra in Italia. È di questi anni l'Autoritratto che restituisce una descrizione puntuale della sua figura, resa con verismo ottocentesco (fig. 13).



Fig. 13 - Autoritratto di Anselmo Baldissara all'età di circa 34 anni (proprietà eredi Baldissara).

22 G. NIGRELLI, *Anselmo Baldissara*, in *Francesco Bisighini (1867-1953) e gli artisti della Villa*, Amministrazione Comunale di Carbonara Po 2009, pp. 53-62.

Riprende la sua attività di pittore nel mantovano e in area veneta, in specie per una committenza ecclesiastica favorita con ogni probabilità dall'amicizia con Mons. Giovanni Battista Rosa, suo compaesano e coetaneo, che nel 1922 diventerà Vescovo di Perugia, e gli commissionerà la decorazione di un soffitto nell'Arcivescovado perugino.

In provincia di Mantova esegue affreschi in varie chiese parrocchiali, alcuni di questi andati perduti a causa delle distruzioni belliche dell'ultimo conflitto mondiale o cancellate da interventi successivi. Di queste, come per esempio le parrocchiali di S. Giacomo delle Segnate, Carbonarola, Redonesco (1908), Magnacavallo, rimane testimonianza solo documentale nei disegni di proprietà degli eredi. In altri casi sono invece ancora presenti gli apparati decorativi, come quelli realizzati nella Chiesa di Quatrele (1903), nella Parrocchiale di S. Giovanni del Dosso (1905) oppure quelli della chiesa di Quistello. Purtroppo oggi nessuno di questi è visitabile a causa dei danni provocati dal sisma del 2012. In queste attività, spesso di notevole impatto scenografico, Baldissara "che già s'è affermato con sommo onore nella decorazione di molte chiese" si affida alle risorse del proprio solido mestiere che fa riferimento ad una buona tecnica e alla lezione dei maestri del passato (fig. 14).



Fig. 14 - Anselmo Baldissara, dipinto su tela con figure allegoriche (proprietà eredi Baldissara).

L'esito è una pittura facilmente comprensibile e di notevole efficacia comunicativa che lo porta rapidamente ad avere un vasto successo professionale, seppure in ambito locale, tanto ricco di impegni che Anselmo coinvolge anche i suoi figli nell'attività, spostandosi di chiesa in chiesa e alloggiando nelle canoniche. Ma oltre agli interventi nelle chiese, Baldissara lavora per committenze private. Francesco Bisighini, nel frattempo anche lui rientrato a Carbonara Po dall'Argentina, nel 1902-03, decide di impiegare le cospicue risorse acquisite durante il fortunato soggiorno a Buenos Aires nella costruzione della sua signorile residenza, ora sede del Municipio, e tra il 1908 e il 1911 chiama Anselmo Baldissara per la decorazione ad affresco di vari ambienti di rappresentanza e di servizio (fig. 15).



Fig. 15 - Villa Bisighini a Carbonara Po (Mn), ora sede del Municipio.

Degna di nota è la decorazione dell'androne d'ingresso con ampio soffitto ornato di motivi classicheggianti, festoni, conchiglie e racemi vegetali che incorniciano quattordici medaglioni con busti di uomini illustri (fig. 16) nel campo della scienza, dell'arte, della letteratura, della navigazione²³. Altre decorazioni in locali al piano terra, oggi adibiti ad uffici (fig. 17), rappresentano delicati ornati a monocromo con fregi, fogliami posti a delimitare sei tondi con scorci di città che, non privi di accenti romantici, raffigurano Firenze, il Lago Maggiore, Roma, Venezia (fig. 18).

23 G. NIGRELLI, *Anselmo Baldissara*, op. cit., p. 57.



Fig. 16 - Villa Bisighini, androne d'ingresso affrescato da Anselmo Baldissara, tondo autografo con busto di Cristoforo Colombo.



Fig. 17 - Villa Bisighini, salotto ora sede dell'Ufficio del Sindaco, con arredi e dipinti originali.



Fig. 18 - Villa Bisighini, sala del piano terra con dipinti a monocromo e tondi di città italiane, di Anselmo Baldissara. Scorcio della città di Venezia.

Poi ancora locali come il *Salone delle conchiglie*, il *Camerino degli uccelli*, il *Camerino delle Virtù* e altri ancora. Insomma, un vasto programma iconografico dominato da colori luminosi, di stile eclettico che fa riferimento a motivi neoclassici, rinascimentali, barocchi con richiami anche al gusto tardo Liberty. In questi anni Baldissara si dedica alla decorazione di altri edifici privati come la Villa Peretti-Zambelli di Ceneselli in provincia di Rovigo. Perduti sono i dipinti nella Villa Rosa a Pergine Valsugana. Altri interventi sono documentati nelle ville Balacco e Codifava di Sermide o nella villa Gavozzoni (oggi Longhini-Fornasa) a Carbonara Po²⁴.

Intorno agli anni Venti produce un secondo Autoritratto in cui si rappresenta con accenti veristici su fondo a motivi spigati, e fiori stilizzati di gusto *art déco*, e il ritratto della moglie, probabilmente di qualche anno precedente per i riferimenti piuttosto evidenti al tardo liberty con rose, viole e fregio decorato allo schienale con dorature (fig. 19). La figura severa della donna è rappresentata in abito scuro a lutto con al collo l'immagine della prima figlia, Lidia Maria, prematuramente scomparsa.



Fig. 19 - A sinistra: autoritratto di Anselmo Baldissara cinquantenne.
A destra: ritratto della moglie Ildegarda Bazzoli realizzato da Anselmo Baldissara intorno al 1915 (proprietà eredi Baldissara).

Nei successivi anni Trenta Baldissara si dedica in particolare alla decorazione sacra. Bisighini e il parroco di Carbonara Po, don Dante Freddi, promuovono il rinnovamento delle decorazioni della chiesa parrocchiale e viene chiamato

24 G. NIGRELLI, *Anselmo Baldissara*, op. cit., p. 59.

all'opera Anselmo Baldissara, che si occupa, appunto, della parte pittorica con dipinti a colori vividi e con un linguaggio venato da accenti puristi e nazareni²⁵. Sempre negli anni Trenta esegue affreschi per la parrocchiale di Sermide. L'attività di Baldissara si è estesa anche nel confinante territorio di Rovigo; molti dei suoi lavori sono andati perduti, altri cicli pittorici rimasti sono quelli di Castelnuovo Bariano (1905), il grandioso apparato di Castelmasa (1914-15), decorazioni a Pissatola (1920) e all'interno della parrocchiale di Mardimago (1922). Realizza diversi altri interventi nelle chiese del Polesine nel periodo tra le due guerre, ma, a partire dal secondo dopoguerra, la sua attività di frescante si dirada, mentre prosegue l'attività pittorica. Muore a Sermide il 10 giugno 1953 e la sua figura sarà presto dimenticata; verrà successivamente ripresa e ricordata con diverse ricerche e pubblicazioni che si riportano in bibliografia.

Ernesto Rusca

Viggiù (Va) 15 agosto 1864, Genova 30 giugno 1947.

Ernesto Rusca fu figura che, certamente, ebbe maggior fortuna professionale e notorietà rispetto al collega Anselmo Baldissara.

Contrariamente a quanto contenuto in diverse pubblicazioni che lo indicano come originario di Rancate, in Canton Ticino, pare che Ernesto Rusca sia nato invece a Viggiù, così come risulta dagli archivi parrocchiali della Chiesa di S. Stefano, da Luigi Rusca, lui sì di Rancate (1826-1909), muratore, e da Angela Casanova²⁶.

Rusca si trasferisce presto a Milano, forse a causa del precoce decesso della madre e di un fratello, e qui sposa Margherita Robecchi, nel 1904.

Dal 1879 frequenta la Scuola di Ornato elementare presso l'Accademia di Brera. Successivamente acquisisce il titolo di "decoratore" presso la Scuola Superiore di Arti Applicate all'Industria fondata e diretta da Luigi Cavenaghi. Cavenaghi, infatti, sarà suo professore di disegno ornamentale e poi garante delle sue qualità di decoratore²⁷. Rusca qui frequenta dal 1884 al 1891 e riceve diversi premi con medaglie d'argento di primo e secondo grado a volte in disegno ornamentale altre in composizione²⁸.

Volendo seguire la carriera di restauratore del suo maestro Cavenaghi, Rusca si iscrive anche alla Scuola di Elementi di Architettura, diretta da Camillo

25 G. NIGRELLI, *Anselmo Baldissara*, op. cit., p. 61.

26 C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in *Rassegna di studi e notizie*, Raccolta Stampe "A. Bertarelli", XXXVI, 2013, pp. 63-76.

27 I. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate, Legnano*, in *Arte Lombarda*, Fascicolo 1-2, 2015, pp. 173-183.

28 I. DE PALMA, *ibidem*, in particolare nota 6.

Boito, presso l'Accademia di Brera, dove vince una medaglia di bronzo nel 1889 e una menzione onorevole nel 1890.

Data la lunga frequentazione con il maestro e l'apprezzamento ricevuto da Cavenaghi, che lo elesse, insieme a Baldissara, ad allievo prediletto²⁹, è presumibile che il Rusca sviluppi le prime esperienze operative proprio a fianco di Cavenaghi, probabilmente anche a Gallarate.

Il successivo percorso professionale si consolida in numerosi cantieri di varia dimensione e importanza. Noto soprattutto per il suo intervento presso la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, quasi quarantenne, a fianco di Luca Beltrami, è un pittore-decoratore di successo e lavora con i principali architetti del momento, esponenti dello storicismo lombardo, quali, oltre al già citato Beltrami, Cecilio Arpesani, Fausto Bagatti Valsecchi, Gaetano Moretti, Cesare Nava, Carlo Formenti, Virginio Muzio³⁰.

Nella cosiddetta "Sala delle Asse", che si trova al piano terreno della torre nord del Castello Sforzesco³¹, Rusca, oramai professionista conosciuto e stimato, interviene tra il 1901 e il 1902 con un controverso ripristino-rifacimento del dipinto leonardesco (fig. 20).

Da alcuni venne definito paradossale in quanto ritenuto un totale rifacimento "tutto rifatto, non restaurato ... una delle peggiori cose del Castello di Porta Giovia"³²; intervento che è poi "attenuato" da un successivo restauro eseguito da Ottemi Della Rotta nel 1955-1956. In tale occasione furono eseguite indagini con "...assaggi e si è visto come la ridipintura compiuta dal pittore Rusca una cinquantina d'anni fa rispecchi assai poco fedelmente la decorazione originaria attribuita a Leonardo, quale è apparsa al di sotto della detta ridipintura in leggibili resti"³³.

29 Cfr il paragrafo "Luigi Cavenaghi e gli Aiuti" alla p. 60 e segg.

30 O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in F. MANGONE (a cura di), *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La teoria, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005, pp. 83-97.

31 Leonardo da Vinci nel 1498 dipinse per Lodovico il Moro il celebre affresco della "Sala delle Asse" che sotto l'apparenza di un pergolato frondoso, con tronchi d'albero, intrecci di fogliami e nodi, nasconde un programma iconografico volto a celebrare il potere dello Sforza e ricordare Beatrice d'Este, scomparsa nel 1497. La Sala, che deve il suo nome al rivestimento ligneo che in età sforzesca si utilizzava per rendere alcuni ambienti meno freddi e più confortevoli, venne restaurata su progetto di Luca Beltrami a seguito del rinvenimento, nel 1893, di significative tracce della pittura leonardesca nella volta ad opera dello storico Paul Müller-Walde.

32 Citato da C. CATTURINI, 2013, *ibidem*, nota, 9; Cfr in particolare A. MELANI, *Nell'arte e nella vita: persone, luoghi, cose presenti*, Milano 1904, pp 425-429.

33 Archivio Soprintendenza di Milano, Milano Castello, Pratica Monumentale A.V.204,2994, lettera del Sovrintendente Luigi Crema del 22 marzo 1955 al Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, citato da nota 10 in C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami...*, op.cit. Il recente intervento di restauro della Sala delle Asse, iniziato nel 2013 e riaperto al pubblico in occasione di Expo 2015, elaborato dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia insieme alla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano, alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano e all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, ha avuto come obiettivo la conservazione e la restituzione della corretta leggibilità della decorazione leonardesca.



Fig. 20 - Sala delle Asse, Castello Sforzesco, Milano.
Allestimento di epoca Beltrami/Vicenzi, 1921, Andersen, Archivio Fotografico,
Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, positivo, gelatina ai Sali d'argento, Inv. AM 401/A.

D'altra parte, il suo mentore, Luca Beltrami sostiene che l'intervento sull'affresco leonardesco è stato condotto con mano "paziente" e "con speciale intuito" da un artista giudicato "particolarmente adatto e penetrare nel sentimento (...) del medioevo e del rinascimento"; mentre, secondo altri commentatori - per dire dell'aria che tirava nel periodo - il rinnovato intreccio di rami e fronde farebbe di Leonardo il precursore della decorazione floreale italiana che riconduce così l'Italia al passo con le eccellenze artistiche contemporanee d'oltralpe³⁴.

L'intervento di Ernesto Rusca sulla Sala delle Assi nel restauro del dipinto leonardesco - soprattutto dopo che si erano rifiutati di assumere "la poderosa impresa" il suo maestro Luigi Cavenaghi e il tedesco prof. Paul Müller-Walde - gli consente di consolidare la propria fama e la fortuna professionale; negli anni successivi Rusca è infatti impegnato a Milano sia in lavori di ripristino che di nuova decorazione; sono infatti suoi i graffiti della Galleria Vittorio Emanuele II verso la via T. Grossi, la decorazione del chiostro di S. Maria

34 O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto...*, op. cit., p. 89.

delle Grazie, la decorazione della Loggia degli Osii in piazza dei Mercanti³⁵. È attivo anche per una committenza privata che richiede decorazioni con stilemi quattrocenteschi, a volte in un gusto più spiccatamente cinque-seicentesco, talvolta di un vezzoso Settecento piuttosto che in un moresco un po' esotico. Insomma l'attività del Rusca mette in evidenza un curriculum professionale, che si sta man mano ricostruendo sulla base di suoi disegni e schizzi che riguardano interventi di varia natura, che rivelano una agile mano e una immaginazione versatile in grado di esprimersi in linguaggi e maniere stilistiche che mettono in evidenza una particolare vocazione a "penetrare nel sentimento" delle varie articolazioni dello stile lombardo³⁶.

Lavora con i Bagatti Valsecchi nella loro casa di via S. Spirito 7 (fig. 21) e con Carlo Formenti al villino Hoepli, in via XX Settembre.



Fig. 21 - Casa Bagatti Valsecchi, via S. Spirito 7, Milano. Decorazioni a graffito di Ernesto Rusca (foto Marco Introini).

Con Cecilio Arpesani, ingegnere e architetto, allievo di Boito, Rusca ha un rapporto continuo che si sviluppa nella gran parte delle ville lombarde e negli edifici da lui progettati a Milano, come la chiesa e il collegio dei

35 R. PAVONI, *Gli artefici dell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in L. BALDRIGHI (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Milano 1997, pp. 174-185.

36 O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto...*, op. cit., p. 90.

Salesiani, il collegio delle Martelline, palazzo Gonzaga, la palazzina Sessa, ricca di graffiti e affreschi che si rifanno a decorazioni vegetali di gusto leonardesco; a Legnanello nella chiesa del Santo Redentore e, nella nostra area varesina, il villino Cattoretti (Cà Torretta) a Casorate Sempione e la villa Ricci (villa Montevocchio) a Samarate (figg. 22, 23).



Fig. 22 - Villa Ricci a Samarate (Va), ora nota come Villa Montevocchio, di priorità del Comune di Samarate.



Fig. 23 - Villa Montevocchio, Samarate (Va). Particolare della facciata.

Sono architetture di gusto “lombardo”, tra romanico e rinascimento, con mura in cotto a vista, ornamenti in pietra e decorazioni a graffito e ad affresco. La villa Montecchio, ora di proprietà comunale³⁷, è un edificio del 1897 in stile “neo-sforzesco” circondata da un grande parco, ora pubblico, con un giardino di fronte all’ingresso principale. Qui Rusca, riconosciuto esperto delle maniere decorative, dipinge all’esterno, nel sottogronda, una fascia a frutta e all’interno una serie di ambienti che esibivano una versione un po’ favolistica della decorazione “castellana” (figg. 24, 25, 26), con motivi geometrici, “rappresentazioni stilistiche d’imprese signoriali”, ghirlande di fiori, foglie e frutti, stelle, lacci, nastri, scudi, cartigli (fig. 27) e scritte allusive³⁸, che meritano positivi apprezzamenti³⁹.

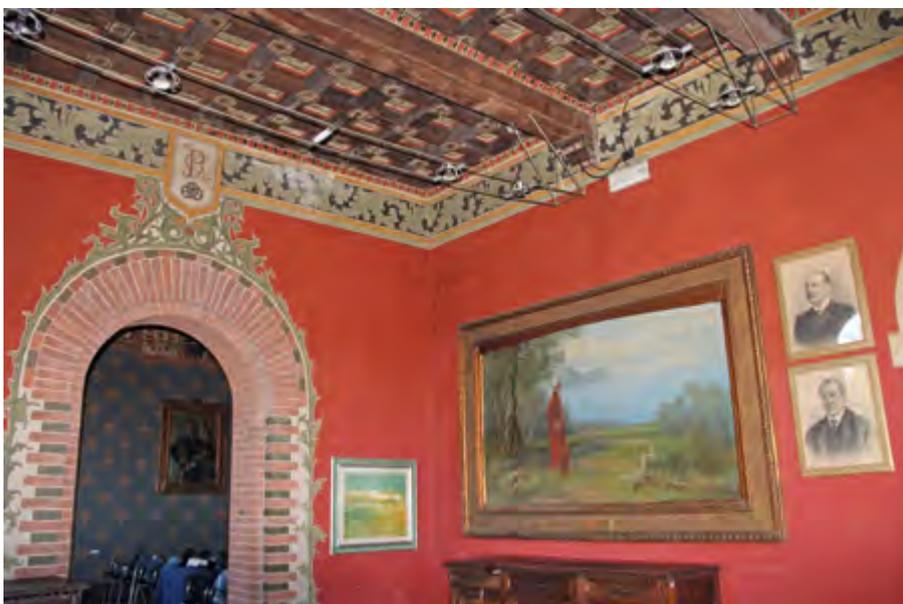


Fig. 24 - Villa Montecchio. Sale interne del piano rialzato con dipinti di Ernesto Rusca.

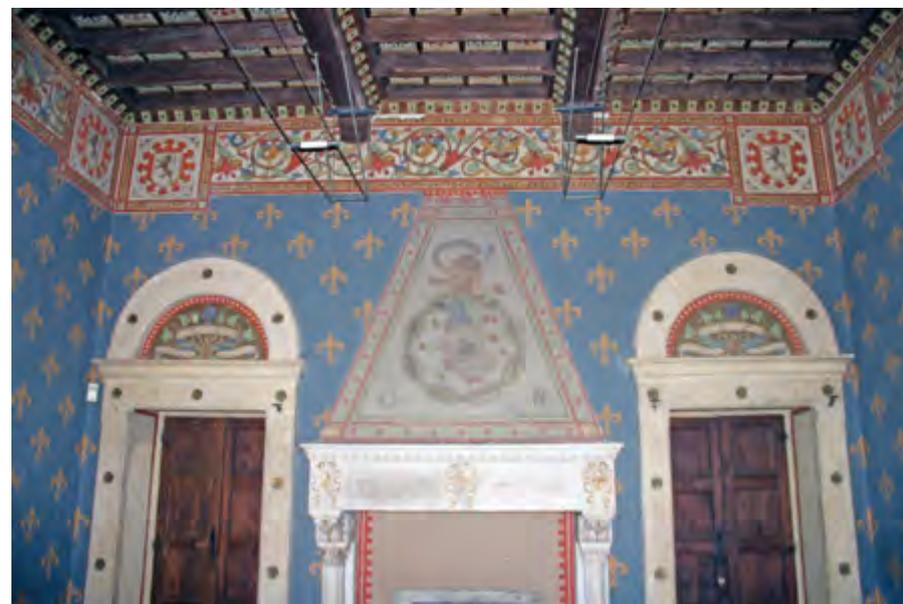


Fig. 25 - Villa Montecchio. Sala del camino al piano rialzato con dipinti di Ernesto Rusca.

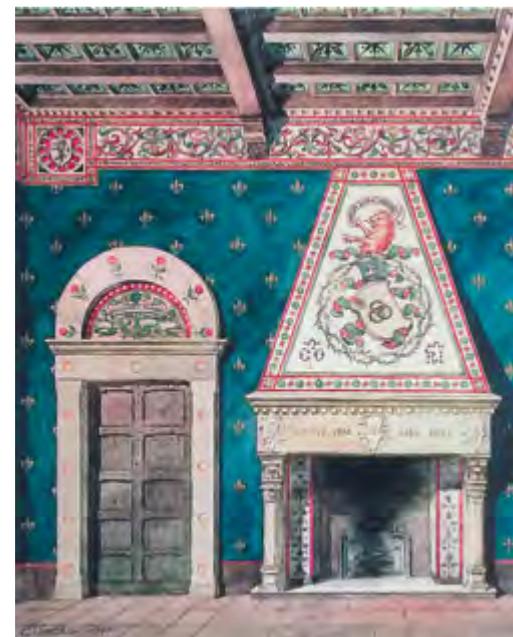


Fig. 26 - Ernesto Rusca. Decorazioni per il salone di Villa Ricci a Samarate, acquerello su carta, firmato “E Rusca 1899”, Collezione privata. Tratto da G. ZUCCONI, La nozione di neo-Bizantino tra Boito e l’Art Nouveau, in F. MANGONE (a cura di), Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La teoria, gli stili, il quotidiano 1850-1914, Napoli 2005, p. 53.

37 Le vicissitudini economiche del proprietario, Carlo Ricci, titolare di un raffinato cappellificio presso Monza, e degli eredi, portarono a un progressivo abbandono e deterioramento dell’edificio che negli anni ‘70 del ‘900 fu infine acquistato dal Comune di Samarate.

38 O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto...*, op. cit., p. 91.

39 Si veda la nota 30 in R. PAVONI, *Gli artefici dell’opera di Luca Beltrami...*, op.cit. A proposito della Villa Ricci si parlava “del pittore Rusca di Milano, dove i suoi lavori sono in pregio, specie nel castello Sforzesco per la Sala delle Asse. (...) Le decorazioni in affresco sono di fattura distinta con disegni dell’epoca (...). I soffittoni in legno sono pure decorati dal distinto pennello del Rusca e i vari disegni sono pure ottimamente riusciti”, Cfr Villa del Cav. Carlo Ricci a Samarate in *Ville e Castelli d’Italia. Lombardia e Laghi*, Milano 1907, pp. 181-182, citato da P. CORDERA, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in F. MANGONE (a cura di), *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La teoria, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005, pp. 99-105.



Fig. 27 - Ernesto Rusca. Monogramma di Corrado Ricci, il proprietario della Villa, di Samarate, con scudo e tre ruote dentate, emblema della modernità tecnologica.

Rusca collabora ancora con Beltrami a villa Mosterts, a Somma Lombardo⁴⁰, e con Beltrami e Gaetano Moretti al restauro della chiesa parrocchiale di Bellano. A Gallarate, inoltre, Rusca esegue tra il 1907 e il 1910 la decorazione interna della Chiesa romanica di S. Pietro, restaurata qualche anno prima ad opera di Gaetano Moretti e Luigi Perrone⁴¹. Nel 1907 affresca l'arco trionfale e il catino absidale, con pittura firmata e datata, lavorando su una muratura di recente ricostruzione, dato che l'abside esagonale esistente (fig. 28) era stata demolita per restituire alla chiesa la conformazione originaria.

40 La Villa Mosterts è anche famosa per la grande "vetrata dei pavoni", significativo esempio del Liberty milanese, esposta all'Esposizione Internazionale di Torino del 1902, realizzata dal cugino di Beltrami, Giovanni, autore del cartone e titolare dell'Officina vetraria che realizzò la vetrata, oggi conservata al Museo del Castello Sforzesco di Milano, donata dai maestri vetrai Lindo e Alessandro Grassi.

41 La chiesa romanica di S. Pietro (sec. XI-XII), a navata unica, è dichiarata monumento nazionale nel 1844 ed è stata oggetto di un complesso intervento di restauro dal 1897 a cura della Società Gallaratese per gli Studi Patri e sotto il controllo dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Lombardia. È la più antica chiesa di Gallarate. Nel corso dei secoli ha subito diverse modifiche come la costruzione di un campanile e di absidi laterali, l'allargamento di quello centrale, l'apertura di finestre barocche, la trasposizione della porta di ingresso ed altre modifiche. Nel XV secolo fu trasformata in fortilizio e successivamente fu utilizzata come luogo per riunioni, come falegnameria e come macelleria. I lavori di restauro, protrattisi sino al 1911, hanno riguardato la demolizione del campanile e delle case addossate nel tempo, la ricostruzione dell'abside in forme originarie e la decorazione delle pareti interne ad opera di Ernesto Rusca. Venne nuovamente consacrata nell'ottobre del 1911.



Fig. 28 - Chiesa di San Pietro a Gallarate, sec. XI.
L'abside esagonale prima della distruzione e successiva ricostruzione sul sedime originario (Archivio Storico Parrocchia di Santa Maria Assunta).

Sull'arcone sono rappresentati i simboli degli evangelisti, i santi Pietro, Paolo, Ilario e Gerolamo, mentre nel catino, su fondo dorato in lamina metallica e poi trattato a finto mosaico, è raffigurato Cristo benedicente in trono che regge il Vangelo e una teoria di pecore a destra e a sinistra (fig. 29). La scelta iconografica e l'impostazione generale paiono riferite a modelli bizantini derivabili dai mosaici ravennati di S. Apollinare in Classe⁴².



Fig. 29 - Chiesa di San Pietro a Gallarate, sec. XI.
L'abside attuale con dipinti di Ernesto Rusca, eseguiti tra 1907 e il 1910, in una fotografia nel 1939
(Archivio Storico Parrocchia di Santa Maria Assunta).

42 I. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico*, op. cit., pp.182-183.

Le opere di decorazione all'interno proseguono nel 1910, dopo una interruzione per probabili carenze di risorse, con la realizzazione ad affresco di un velario e medaglioni con busti degli apostoli entro corone di alloro, riquadri in tinta neutra e cornici in motivi vegetali sulle pareti laterali (fig. 30).



Fig. 30 - Chiesa di San Pietro a Gallarate, sec. XI.
Fotografia dell'interno della Chiesa con affreschi di Ernesto Rusca eseguiti tra 1907 e il 1910
(Archivio Società Gallaratese per gli Studi Patri).

Certamente l'esito formale dell'intervento decorativo del Rusca non incontrò l'apprezzamento della popolazione e degli storici locali, che lo definirono anacronistico e di cattivo gusto⁴³, al punto che negli anni '80 del Novecento un importante e impattante intervento di "restauro" cancellò la gran parte delle

43 I. DE PALMA, *ibidem*. Anche in diversi documenti conservati presso l'archivio storico della Parrocchia di Santa Maria Assunta di Gallarate, si trova conferma dello scontento generale; si riportano di seguito alcuni dei commenti ritrovati in documenti dattiloscritti o in estratti pubblicati sulla stampa locale. Da un documento dattiloscritto, redatto in ricordo di Don Cesare Macchi (Varese 1855, Gallarate 1916), promotore dal 1887 della campagna di restauri di S. Pietro, in collaborazione con la Confraternita della Buona Morte e della Società Gallaratese per gli Studi Patri: "1910 - Vennero eseguiti lavori di pittura e frescatore delle pareti interne da parte degli allievi del Cav. Rusca di Milano. I cartoni e i disegni furono approvati dagli architetti Gaetano Moretti e Luigi Perrone dell'Ufficio Regionale dei Monumenti di Milano". Da B. BALLERIO, S. LOVATI, *Il San Pietro di Gallarate. Riferimenti storici e nell'arte*, Rassegna Gallaratese, 1978: "L'interno delle pareti della chiesa sono affrescate di pessimo gusto (finto drappaggio

opere pittoriche parietali, solo in parte ammalorate a causa di infiltrazioni d'acqua (fig. 31).



Fig. 31 - Chiesa di San Pietro a Gallarate, sec. XI.

Stato attuale dopo di interventi di "restauro" eseguiti nei primi anni Ottanta del Novecento.

Rusca dipinse probabilmente anche le capriate, che appaiono decorate in una foto dell'epoca conservata presso l'Archivio della Società Gallaratese per gli studi Patri⁴⁴.

di stoffe e altri fregi, il catino absidale è affrescato con una decorazione musiva con un Cristo Buon Pastore e sull'arcone è stato fatto un tentativo di decorazione neo bizantina".

Da M. BERTOLONE, *S. Pietro in Gallarate*, Rassegna gallaratese (biblioteca L. Maino local 64): "La decorazione interna, opera del pittore Rusca, non riuscì infatti tanto felice".

Da P.G. SIRONI, *Storia, Arte e buon gusto attorno al nostro San Pietro*, in Rassegna gallaratese, Marzo 1952, Anno XI, n. 1, p. 94. "Nel 1907, per finire, il pittore Rusca passò - e dobbiamo dire purtroppo - ad affrescare internamente la chiesa".

Da un dattiloscritto a firma dott. Claudio Sironi, datato 11 dicembre 1960: "I restauri diretti dall'arch. Perrone nel 1907 ridonarono a Gallarate il monumento nelle linee primitive e all'interno purtroppo gli scempi dei secoli ben poco conservarono dell'architettura primitiva. Si volle invece dare nuova decorazione a fresco bizantineggiante, specie all'arcone e all'abside sulla tazza dipinta a finto mosaico. Opere del pittore Rusca e dei suoi allievi. Siccome però il tempo è galantuomo, più degli uomini, questi affreschi stanno subendo un'usura forse più anticipata del solito: arriveremo, me lo auguro, a ridare anche all'interno la severità originale? Lo spero e ne sono convinto".

Il 17 aprile 1985 i fratelli arch. Francesco e ing. Giovanni Moglia presentano una relazione tecnica da sottoporre alla Soprintendenza nella quale chiedono approvazione per l'intervento di rimozione dei dipinti del Rusca, a causa del degrado ma anche per una questione ideologica, in continuità con i giudizi espressi negli anni precedenti. Il rinnovo di autorizzazione viene rilasciata dalla Soprintendenza in data 01.08.1978 con prot. n. 2340. L'intervento del Rusca era costato 5.000 Lire.

⁴⁴ Si ringrazia la gentile collaborazione del Presidente della Società Gallaratese per gli Studi Patri Arch. Matteo Scaltritti.

Conclusioni

Le fotografie che la signora Raffaella Baldissara Rossi ci ha mostrato, e presentate in questo scritto, sono state le attivatrici di una curiosità e di una interessante ricerca, a partire dalla intuizione che i tre personaggi rappresentati potessero essere i realizzatori effettivi dei dipinti della Basilica di Gallarate, e che questi fossero, oltre a Baldissara, Rusca e Cavenaghi.

Questo ci consente due principali osservazioni, a parziale esito del percorso svolto ma non certo concluso.

La prima, più a ridosso delle figure di Rusca e Baldissara (pur nella obiettiva diversa caratura dei personaggi), porta a riflettere e a prendere atto in primo luogo di un rinnovato interesse per un linguaggio e per modalità espressive, quelle della decorazione "eclettica" di fine Ottocento, che sono state neglette per molti anni a partire dagli anni '50 del Novecento, e assoggettate a censura, come si è visto, quando non a completa distruzione. In secondo luogo al delinearsi, in quegli anni a cavallo tra fine secolo e primi del Novecento, di una fitta rete di speciali intese stilistiche e tecniche tra architetti e decoratori, con documentati rapporti di collaborazioni frequenti e durevoli. Se, indubbiamente, gli architetti furono gli ideatori e i registi di operazioni edilizie importanti, anche gli artigiani-artisti-decoratori giocarono un ruolo essenziale, contribuendo, con la propria esperienza e la singolare sensibilità a dare concretezza a idee, a suggerire soluzioni espressive, precisando e confermando, con la propria opera, l'immagine stilistica delle architetture.

La seconda considerazione, invece è più strettamente inerente il recente restauro della Basilica. Ciò per sottolineare che, come Cavenaghi si dedicò prevalentemente ad ideare l'intero impianto, cioè a dare gli indirizzi figurativi e di metodo, le opere che noi vediamo ed apprezziamo sono probabilmente, e forse prevalentemente, esito dell'umile ma fondamentale lavoro dei suoi stretti collaboratori e giovani allievi. Così è bene rivolgere un pensiero riconoscente agli operatori del recente restauro, dei quali in futuro non si ricorderanno i nomi, ma che hanno compiuto un'opera grandiosa per qualità e specializzazioni offerte dagli apporti dei singoli, in stretta collaborazione di competenze, pur diretti e orientati con efficacia e professionalità dalla Organizzazione di appartenenza⁴⁵.

Bibliografia

AA.VV., *Francesco Bisighini (1867-1953) e gli artisti della Villa*, Amministrazione Comunale di Carbonara Po, 2009.

BESOZZI E., *Anselmo Baldissara*, Catalogo della Mostra, Chiesa di S. Pietro, Cardano al Campo (Va), 5 - 12 giugno 1994.

⁴⁵ Il recente restauro delle superfici interne della Basilica di Gallarate è stato eseguito dalla Gasparoli Srl Restauri e Manutenzioni di Gallarate. L'intervento ha richiesto circa 35.000 ore di lavoro e l'impiego in contemporanea di circa 10 restauratori.

CATTURINI C., *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in *Rassegna di studi e notizie, Raccolta Stampe «A. Bertarelli, XXXVI*, 2013, pp. 63-76.

CIVAI A., MUZZIN S. (a cura di), *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi tra Ottocento e Novecento*, Bergamo 2006.

DE PALMA I., *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate, Legnano*, in *Arte Lombarda*, Fascicolo 1-2, 2015, pp. 173-183.

DE PALMA I., *Gli affreschi di Ernesto Rusca. Una decorazione eclettica di inizio Novecento*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a. II, n. 6/7, "Arte e Cultura", 2017, pp. 100-115.

GHIRARDI A., MANTOVANI I., *Anselmo Baldissara 1867 - 1953 "Disegni"*, Catalogo della Mostra, Comune di Sermide, Sala Consigliare, Ceschi, Quistello (Mn) 1992.

FRIZZONI G., *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi*, in *La Nuova antologia*, Roma 1918.

MANOLI F., PANZERI M., *Luigi Cavenaghi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Vol. II, *Dal Romanticismo al Verismo, Artisti nati tra il 1820 e il 1860 ed operanti entro la fine del secolo*, Bergamo 1992, pp. 131-142.

NIGRELLI G., *Anselmo Baldissara*, in *Francesco Bisighini (1867-1953) e gli artisti della Villa*, Amministrazione Comunale di Carbonara Po 2009, pp. 53-62.

PAVONI R., *Gli artefici dell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in BALDRIGHI L. (a cura di), *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Milano 1997, pp. 174-185.

PINARDI W., *La Collegiata di Santa Maria Assunta di Gallarate. Note di storia e d'arte*, Edizioni di Arte cristiana, Milano 1965.

POZZOLI F., *Note sulla costruzione e decorazione della nuova chiesa prepositurale di Gallarate*, Gallarate 1888.

RAMBALDI C., *Anselmo Baldissara: 1867 - 1953. Fra sacro e profano: i cicli di affreschi nelle chiese e nelle residenze del Bassomantovano e del Polesine*, 2017

SARTORI AD., SARTORI AR., voce *Baldissara Anselmo*, in *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX*, Dizionario Biografico, Vol. I, Mantova 1999, pp. 178-187.

SELVAFOLTA O., *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura Lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in MANGONE F. (a cura di), *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La teoria, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005, pp. 83-97.

TURLA M., *Le statue in gesso della Prepositurale di Gallarate*, in *Rassegna gallaratese di storia e d'arte*, 1, 1964, pp. 38-39.