

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali

**LE COMMODE DI GIUSEPPE MAGGIOLINI (1738 - 1814)
ESPOSTE AL CASTELLO SFORZESCO:
COLORE, PERIZIA E GRAZIA**

Relatore: Chiar.mo Prof. Fernando Mazzocca

Tesi di laurea triennale di

Francesca Maserati

Matr. N. 677537

Anno accademico 2006-2007

*“Sempre la pratica dev’essere edificata sopra la buona teorica,
della quale la prospettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene”.*

(Leonardo da Vinci)

GRAZIE

al Prof. Mazzocca, per avermi accettata come tesista, per la lettura dello scritto e le correzioni,

a Francesca Tasso, conservatrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata per avermi dato il la, per l'aiuto e per aver appoggiato la mia scelta del cambio di meta, a Paolo Paleari, consulente della Soprintendenza ai beni architettonici e per il paesaggio di Milano, per avermi dato lo spunto del titolo e qualche altra indicazione,

al Sig. Alfio Bagoli, per l'utile dettato e la pacata chiacchierata telefonica,

al Sig. Renato Girardi e al figlio per l'estrema gentilezza, la disponibilità, le informazioni e il detto latino,

ai professori del C.F.P. Terragni e del Politecnico, per avermi insegnato delle cose indispensabili per la mia tesi, senza le quali non avrei capito molto di ciò che ho letto,

a Francesco Augelli, per la nota tratta dal suo libro,

ad Andrea Volpato, per i suoi insegnamenti e per la citazione iniziale,

ai compagni di corso, che con me si disperano con le sgorbie e gli scalpelli in mano durante le ore di intaglio,

a Esmeralda Donadoni, per il libro di Diderot e D'Alembert,

alle persone che hanno deciso di venire alla discussione della tesi, mostrando di essermi vicine,

a Karen Boselli, cugina recentemente ritrovata, per l'idea dell'intervista, per l'entusiasmo che mi trasmette e per esserci stata con il pensiero,

a Selene Volpi, per avermi sopportata e supportata nei mesi più duri, senza il cui aiuto non sarei riuscita a laurearmi in questa sessione,

ad Alessandra Delli Quadri, dalla cui tesi ho spudoratamente copiato l'impostazione e a cui ho continuamente guardato come riferimento, dalle cose più pratiche alla ricerca delle parole giuste, per la bellezza e poesia ch'è nascosta dentro,

a Francesca Marazzini, per la similitudine silenziosa su molte cose, per aver camminato con me in questi due anni,

a Eleonora Moriggi, perchè crede in me e mi ha sempre aiutata a farlo, *perché saremo sempre due marinaie*,

ad Alessandro Corti, per l'aiuto pratico, l'infinita pazienza che ha nel ripetermi più volte le stesse cose e tutto l'affetto,

a Matteo Maserati, per i suoi occhi e le sue osservazioni, che da bravo educatore mi offre per *leggere* alternativamente *il libro del mondo*,

a Luciano Maserati, per la determinazione che mi trasmette, per avermi accompagnata a Parabiago e per le stampe,

a Maria Poli, perché mi mostra come si può esser forti ed umili nello stesso tempo,

a don Cesare Sommariva, per l'indescrivibile eredità che ci ha lasciato.

INDICE

Introduzione

CAPITOLO PRIMO: L'ARTISTA	p.1
1.1 Maestro ebanista	p.8
1.2 La tecnica dell'intarsio	p.11
1.3 Esordio	p.15
1.4 Il nuovo genere	p.17
1.5 Il periodo Aulico	p.19
1.6 Il periodo Napoleonico	p.23

IL CONTESTO

1.7 Neoclassicismo in Italia	p.25
1.8 Lo stile Neoclassico del mobile in Italia e in Lombardia	p.28
1.9 Un mirabile esempio di Neoclassicismo Lombardo: il mobile di Maggiolini	p.31

.CAPITOLO SECONDO: LE COMMODE ESPOSTE ALLE CIVICHE

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

2.1 La comode n. 346	p.33
2.2 La comode n. 344	p.41
2.3 La comode n. 341	p.50

Appendice

Breve storia delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	p.53
--	------

Bibliografia	p.55
---------------------	------

INTRODUZIONE

“Dopo aver toccato i più alti fastigi della ricchezza e della bellezza negli intagli magistrali di Giovanni di Verona e dei suoi seguaci, negli intagli meravigliosi del Brustolon e del Fantoni, dopo aver creato le tinte magnifiche delle absidi e assunto il mobile chiesastico a vero e proprio monumento, dopo aver cooperato validamente alla gloria dei pittori incorniciandone le tele [...] l’arte del legno vaneggiava nei ricordi ormai confusi delle scuole tramontate, invano cercando la via del proprio avvenire e le ragioni d’una propria ulteriore funzione [...] Maggiolini le seppe rinnovare e crearle nuove ragioni di vita, appunto chiamandola fuori dal chiostro a respirare l’aria dell’epoca mutata, assegnandole un ruolo diverso e consono ai novelli costumi civili”¹.

In questa mia ricerca, articolata in due macrocapitoli, ho voluto dare spazio *in primis* alla vita dell’artista, come ho potuto apprenderla da fonti talvolta dall’espressività quasi leggendaria, e al suo contesto: aspetti necessari per la comprensione, da un lato, delle tappe fondamentali della sua formazione artistica, dall’altro, dell’evoluzione del gusto e, di conseguenza, l’intuizione dell’artista del necessario adeguamento dello stile.

Nella seconda parte ho sviluppato il vero e proprio oggetto di tesi; in prima istanza ho cercato di risalire sino alla nascita di queste commode, ripercorrendo all’indietro il loro *iter* storico, mossa dalla voglia di conoscere le circostanze, non sempre ben chiare, che hanno portato alla loro attuale esposizione presso le Civiche Raccolte d’Arti Applicate del Castello Sforzesco. Questa difficile strada, purtroppo poco fruttuosa, mi ha condotto a focalizzare l’attenzione sull’aspetto tecnico, poco presente negli scritti su Maggiolini: dalle schede d’opera, punto di partenza dell’intera fase di ricerca, sono venuta a conoscenza dei nomi dei restauratori che sono intervenuti su questi arredi; alcuni incontrati di persona, altri conosciuti telefonicamente, altri non trovati. Ancora e di nuovo li ringrazio.

L’interesse per Maggiolini, insuperato maestro del mobile artistico lombardo e dell’intarsio, non è mai mancato nella società lombarda, che ha sempre ritrovato in questo artigianato quei valori a lei cari, su cui si fondò l’illuminismo lombardo. Per questo l’artista è già da tempo entrato nella storia delle arti applicate italiane, il cui studio critico e la cui rivalutazione vanno negli ultimi anni aumentando.

¹ Guido Marangoni, *Le glorie del passato – Gli intarsii del Maggiolini in Città di Milano – Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica*, Milano, 1918.

Prova di questo rinnovato interesse è la recente e sostanziale modifica dell'esposizione del Museo delle Arti Decorative, volta a valorizzare il ruolo che ad esso compete per tradizione storica e ora organizzata in grandi sezioni tematiche, corrispondenti generalmente alla dimensione delle singole sale. Sua peculiarità è quella di rendere possibile la concentrazione su singoli settori espositivi. Specificatamente, la sala XVI è intitolata "Maestri di stile, da Maggiolini a Sottsass. XVII-XX sec." ed è la sezione concettualmente più innovativa dell'allestimento; qui trovano spazio le commode di Maggiolini, i suoi tavolini e le sue toilette: vere opere d'arte, preziose e ricercate nei materiali, sconfinite per i soggetti mitologici e le allegorie da sembrare di non subire l'onta del tempo.

Ulteriore prova è la riscoperta della figura, attualmente in corso, grazie al *Progetto Eccellenza - Giuseppe Maggiolini ebanista* che vede tutt'ora collaborare il Centro di Promozione Brianza di Cabiato, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Milano, il Ministero dei Beni Culturali, la Regione Lombardia, il C.F.P. "G. Terragni" di Meda, presso cui sto frequentando il secondo anno del Corso di Restauro del mobile e dei legni antichi, il Politecnico di Milano, Facoltà di Ingegneria e il Museo di Maggiolini di Parabiago ed è curato da un comitato scientifico coordinato dall'Arch. Marina Rosa. Partito alla distanza di settant'anni dalla mostra commemorativa del 1938 al Museo di Milano, esso è volto ad attuare iniziative per il restauro, la valorizzazione, la diffusione e la riproduzione di opere d'artigianato di questo tipo, rilanciando quel settore in cui l'artista si esprime al massimo grado: la tarsia e le realizzazioni impostate su geometrie solide e regolari, dalle reminiscenze classicheggianti.

Prima di una serie di iniziative è stata la mostra inaugurata il 4 aprile presso Villa Carlotta a Tramezzo (CO) e conclusasi il 18 maggio. Si trattava dell'esposizione di un piccolo campionario di arredi, accompagnata da approfondimenti sul tema, consistenti principalmente nella presentazione delle ultime ricerche sulle essenze utilizzate nella bottega di Parabiago.

CAPITOLO PRIMO

L'ARTISTA

“Dal Monastero portossi S.E. ad osservare le eccellenti opere del signor Giuseppe Maggiolini, nativo di Parabiago, e rinomato ebanista di S.A.R., onde anche personaggi illustri non disdegnano recarsi nella sua officina ad ammirare maestrevoli lavori, che esso riceve con animo modestissimo, qual madreperla che il più prezioso racchiude e non ne fa pompa”¹.

Giuseppe Maggiolini nacque a Parabiago il 19 novembre 1738 da Caterina Cavalleri o Cavallieri e da Gilardo Maggiolini, massari del monastero dei Monaci Cistercensi, allora custodi del convento di Sant'Ambrogio della Vittoria di Parabiago, precedentemente sede dei Santambrosini. Il padre, originario del lago di Como, si era trasferito presso il monastero come guardaboschi e grazie alla sua rettitudine era riuscito a guadagnarsi la loro simpatia e stima; tanto che, Mons. Ceriani, ex Archivista Capit. di S. Ambrogio in Milano, ex Rettore del Santuario S. Felice in Parabiago, nonché fondatore ed ex Presidente del Centro Studi Storico Artistici G. Maggiolini della città, riportò² come la sua firma comparse più volte, in qualità di portavoce dei monaci, nel carteggio relativo alla disputa seguita a quell'epoca tra il convento e il Parroco Mons. Santini in merito al passaggio per S. Lorenzo.

Nel Catalogo della mostra milanese del 1987³ sta scritto che tradizione vuole che la loro casa sorgesse a lato dell'attuale Santuario della Madonna dell'Olza (o Madonna di Dio il Sa), confinante con le proprietà dei monaci; lo stesso propose l'avv. Fumagalli, appassionato studioso della storia locale, che la trovò denominata in un documento del 1742 “Casa del massaro dei Monaci”; diversamente Don Ceriani scrisse che faceva parte di quelle case coloniche situate proprio di fianco alla chiesa di S. Ambrogio della Vittoria, trasformate nel 1936 in ospedale per la Provincia.

Cresciuto ed educato nelle severe virtù cristiane dei genitori, lavorò al loro fianco fino al compimento del diciottesimo anno d'età, quando divenne garzone presso un falegname: imparò a lavorare il legno nel laboratorio annesso al convento diretto da un

¹ Don Giacomo Antonio Mezzanzanica, *Genio e Lavoro, vita e opere di Giuseppe e Francesco Maggiolini*, Milano, Tipografia G. Agnelli, 1886.

² Mons. Marco Ceriani, *GIUSEPPE MAGGIOLINI DA PARABIGO. Celebre intarsiatore – Nel 150° della morte, II edizione – Anno 2005 – Nel 190° anniversario della morte*, Parabiago, 2005.

³ *Giuseppe Maggiolini ebanista*, catalogo della mostra Cosmit (Milano, Fiera) a cura di Cosmit, Milano, 16-21/9/1987.

certo Calati di Canegrate. Si dedicò dunque all'ebanisteria quando ancora giovane, perfezionando quelle sue tendenze artistiche, già notate nel monastero dal monaco marchese Recalcati, con l'aiuto del professore di letteratura e disegno, architetto, disegnatore, meccanico, matematico, astronomo, poeta e scienziato, nonché sac. novarese, Antonio Maria Coldiroli. Uomo di cultura enciclopedica, costui educava i figli delle famiglie del patriziato milanese insieme all'abate Claudio Maria Cavalleri, nel locale Collegio che da quest'ultimo prese il nome e situato in quel, ora non più, monastero salvaguardato dai Cistercensi prima che venissero scacciati dalla rivoluzione francese; appassionato anche di scienze meccaniche, costui si avvale del giovane Maggiolini per la confezione dei pezzi in legno necessari ai suoi congegni, pagandolo appunto con lezioni di disegno ed estetica adatta ai suoi lavori. Al Museo Culturale Storico Archeologico Carla Musazzi di Parabiago sono conservate le cinque cartelle stenografiche (n.3, 4, 5, 6, 7), intestate SENATO DELLA REPUBBLICA - UFFICIO RESOCONTI PARLAMENTARI, del verbale della seduta dell'1/10/65, tenutasi in occasione del 150° anniversario della morte di Giuseppe Maggiolini. Dice Semek Lodovici:

Il Maggiolini fu l'erede ultimo degli artigiani artisti che popolarono le chiese di cori superbi e i palazzi signorili di stupefacenti soffitti barocchi (Giovanni da Verona, il Brustolon, il Fantoni e mille altri che lo precedettero nel '500 e nel '600) in un'arte tipicamente padana o meglio lombarda. Era stato educato, come figlio del guardaboschi del monastero cistercense di Parabiago, nel convento, allora sede di collegio, dove si educavano i rampolli delle nobili famiglie, sotto un Michele Martinetti, che dirigeva una scuola, diremmo oggi, professionale dei lavoratori del legno; e particolarmente sotto il grande erudito locale Antonio Maria Caldiroli, professore nel collegio, che in cambio dei regoli e di alcuni strumenti scientifici preparategli dal ragazzo, lo ricambiava con lezioni di architettura e ornato.

Nel 1757 sposò Antonia Vignati di Villastanza, governante di biancheria del convento dei Cistercensi, dalla quale l'anno seguente ebbe Carlo Francesco.

In quello stesso anno, rimasto orfano e poverissimo, presa in affitto una piccola casa, ancora attualmente esistente a fianco della Chiesa Prepositurale dei Santi Gervasio e Protasio dove ha inizio la piazzetta Santini, e aprì la sua prima bottega:

modesto angolo che fu culla luminosa della nomea mondiale di un oscuro figlio del popolo, assurto da artigiano laborioso, preciso ed intelligente, alla fama di artista degno di battezzare col suo nome per i secoli venturi, il genere del suo

lavoro⁴.

Qui eseguiva mobili semplici, ma di fattura accuratissima, decorati con motivi intarsiati.

Don Giacomo Antonio Mezzanzanica, sacerdote figlio di un allievo dell'ebanista, ha lasciato una biografia dell'artista nella quale raccontò il leggendario inizio della sua carriera, definita da Ceriani *una fortuita e provvidenziale circostanza* che ne fece splendere le doti artistiche. A scoprirlo e lanciarlo fu il pittore-architetto Levati, figlio di un falegname, che nel 1765, passando dalla Piazza maggiore di Parabiago col marchese Don Pompeo Litta, proprietario della Villa a Lainate alla quale stava lavorando e probabile parente di qualche frate, vide un tavolino intarsiato e altri oggetti esposti al sole davanti a un'umile porticina, forse per asciugarne la lucidatura. Volle fermarsi per conoscerne l'artefice ed esaminarlo, avendone ammirato la linea elegante e l'esecuzione accurata.

L'aver aperto bottega senza aver *passato badia*, cioè privo dell'attestazione della corporazione dei falegnami, sottolinea la ribellione di Maggiolini alle tradizioni corporative, dal momento che a Parabiago la medievale *Schola magistri a lignamine* aveva ancora vita (nella scuola professionale diretta da Martinetti); l'attitudine a operare secondo la propria ispirazione e la sua già proficua padronanza artistica al tempo della visita. Levati notò nel locale parecchi disegni e progetti di mobilia già eseguita o venduta⁵; entrato con lui in colloquio, Maggiolini fu invitato a Villa Litta, ricevendo dal pittore il disegno per un canterano: riuscì a creare qualcosa di bellissimo, che Levati portò a Milano e fece ammirare ad amici e clienti. Esso segnò l'inizio di una lunga serie che piacque molto alle dame e ai cavalieri di quella società settecentesca, che a Milano, con Parini, Verri, Beccaria, Manzoni, Porta, Bossi, segnava l'inizio del rinnovamento civile in Italia.

Da allora Maggiolini fu introdotto nella cerchia dei rinomati artisti dell'epoca: Knoller, Piermarini da Foligno, Marcoli, Appiani, Gerli, Albertolli, Traballese.

⁴ On. Avv. Filippo Meda, *Giuseppe Maggiolini di Parabiago. Discorso commemorativo tenuto a Parabiago il 22 novembre 1914*, Parabiago, Tipografia Saccardo, 1914.

⁵ Paolo Cesari (a cura di), *Giuseppe Maggiolini "L'intarsiatore dei principi – il principe degli intarsiatori"*, Contributo pubblicato in "Arredi del Settecento" (Originalità ed eleganza nell'ebanisteria italiana), Icaro Progetti x l'arte, Milano, AA.VV. Artioli Editore, 2003 da <http://www.paolocesari.com/maggiolini.html>

Ornatisti, questi ultimi, formati all'Accademia di Parma che, forti del loro incarico alla corte arciduciale o della cattedra a Brera, contribuirono a diffondere nei palazzi, nelle ville e nelle chiese di Lombardia e Toscana, dall'ultimo quarto del Settecento fino al primo Regno d'Italia, il gusto dello stile vero, denominato poi neoclassico.

Con essi lavorò a predisporre le dimore dei grandi: nel 1771, in occasione della festa di nozze dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, figlio dell'Imperatrice Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice d'Austria e governatore della Lombardia per conto di lei, con Maria Beatrice d'Este, iniziò a lavorare per la corte asburgica collaborando alle decorazioni nel Palazzo di Corte. Il compito di organizzare i festeggiamenti era stato affidato ad una commissione tra cui erano presenti il Conte Monti e il Conte Melzi d'Eril e il marchese Gianbattista Moriggia, suo fedele estimatore e mecenate, presso il quale, a Milano, aveva trovato una nuova e più idonea sede, divenendone affittuario.

Per essi tradusse mobili a partire dai loro disegni, con armonia di colori e grande sensibilità artistica. Di particolare rilevanza fu la collaborazione tra Appiani e l'officina dei Maggiolini; i primi a restituirne la memoria furono i due biografi che, nel corso dell'Ottocento, redassero le biografie dei protagonisti in questione: Beretta per Appiani, Don Mezzanica per i Maggiolini.

Oltre all'importante contributo dell'incontro per la storia del mobile, è interessante notare il diverso peso e valore che i due autori attribuiscono al tema: nella prima biografia, volta a delineare l'immagine di un fiero genio della pittura neoclassica, alla notizia sono dedicate queste poche righe:

“Per questa famiglia [Busca Arconti Arese] lavorò anche un disegno eseguito dal Maggiolini sopra una tavoletta, ed è una Cinzia tirata da veltri da me posseduto: disegno a penna in grande dimensione, donato già dall'Appiani stesso al Cavalier Albertolli, e venduto poscia all'epoca del suo decesso”⁶.

Una veloce narrazione di un solo episodio, che, probabilmente ancora oggi, ma sicuramente fino al 1998 non ha trovato conferma diretta nell'opera maggioliniana; uno di quegli stratagemmi che Appiani, giovane e costretto a guadagnarsi da vivere dopo la morte del padre, dovette inventarsi facendo fruttare il suo immaturo talento.

⁶ Giuseppe Beretti, *Andrea Appiani: i disegni d'ornato per il “bravo signor Maggiolini”*, RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali, Vol. XXII – Anno XXV, Milano, Castello Sforzesco, 1998, p.40.

Diversa è quella di Mezzanzanica, patteggiatore a favore del protagonista delle “arti minori”:

“Non so come la si incominciasse, ho però dati certissimi per asseverare, che fu un’amicizia cordialissima, sebbene questo distintissimo pittore, contasse vent’anni meno del Maggiolini; e questi dati sono copiosi ed eleganti disegni, che conservo nelle rispettive cartelle, tutti originali, sia d’ornato che di figura, sui quali soleva egli stesso scrivere anche qualche riga, per esempio, Addio il mio Maggiolini; a giorni ti manderò anche gli altri due disegni. Sappiami dire se questo va bene. Il tuo Appiani. Il Maggiolini figlio, suo coetaneo, quasi a perpetuare la memoria dell’amico, ebbe la pazienza di scrivere su ciascuno l’epoca della sua morte, che fu il giorno 8 novembre dell’anno 1817”.

Il biografo così descrive l’amicizia e la stima che un protagonista delle “arti maggiori” ebbe per l’umile falegname. Una collaborazione svoltasi nel corso del ventennio (1770-1790) in cui la Nuova Maniera sbocciò nella capitale del Ducato alla corte di Ferdinando, in un clima culturale che, grazie all’incontro tra l’entusiasmo di una nuova generazione di intellettuali e le scelte politiche della potente corte viennese, trasformò Milano da logora città di provincia in una delle capitali dell’Europa dei lumi.

Notizia indiretta di questa collaborazione la si può ricavare da una delle principali fonti manoscritte per la ricostruzione dell’opera dell’Appiani: gli appunti che Francesco Reina raccolse allo scopo di redigere una biografia del pittore milanese. In una memoria verbale da lui trascritta nel 1818, riguardante gli inizi della carriera di Appiani, sta scritto *“Dipinse dal principio su la carta, e su la seta dei fiori, delle figure e degli ornati”*. Nonostante il passo non faccia riferimento alla collaborazione con Maggiolini, la sequenza “fiore, figure e ornati” corrisponde allo sviluppo della collaborazione tra i due artisti, che prese l’avvio proprio dai disegni di fiori e cineserie, passò ai disegni di figura impiegate dall’ebanista nei primi mobili di ispirazione neoclassica, soprattutto allegorie, e terminò con disegni di ornato pienamente neoclassici.

Non esistono fonti documentarie che restituiscono questa memoria, così come è andata perduta la contabilità maggioliniana, che avrebbe potuto aiutare nel riordino cronologico della collaborazione e di tutto il *corpus* di mobili maggioliniani.

La cooperazione riguardò quelle commesse che tracciarono a Milano il solco della Nuova Maniera nelle arti del mobile: la commode n. 346, le commode Greppi, un piccolo quadro raffigurante due amorini, l’allegoria del Premio tratta da un disegno di Appiani, presentato dai Maggiolini nel 1788 al concorso della Società Patriottica di

Milano e le commode Sola-Busca; e terminò quando i mecenati del pittore, clientela di emergenti artisti del provinciale ambiente milanese cui Appiani dovette aggregarsi, gli permisero di evadere dalla grafica asservita all'artigianato e dalle scarse prospettive della pittura di decorazione.

Dovette essere Levati, figura di rilievo dell'ornamentazione alla Nuova Maniera, a rappresentare il *trait-d'union* tra il giovane pittore, suo garzone per le impegnative commesse del cantiere di Palazzo arciducale, e Maggiolini; suo primo protettore e, in quegli anni, il principale fornitore di disegni di mobili e di modelli ornamentali dell'officina.

Qualche anno dopo il 1771 Piermarini affidò a Maggiolini la realizzazione dei pavimenti del Palazzo Reale di Milano, in fase di ristrutturazione per opera sua; molti di essi sono purtroppo andati distrutti a seguito dei bombardamenti del 1943. Fu in questa occasione che conobbe il pittore Appiani, l'architetto e decoratore Albertoli e gli stuccatori Leoni e Rusca, i pittori Traballesi e Knoller, così che, nel 1780, poté chiamare Piermarini per commissionargli la progettazione della facciata della Chiesa dei SS. Gervasio e Protasio e Albertoli per le decorazioni interne.

Per i sovrani austriaci lavorò ancora nel 1777, occupandosi delle pavimentazioni e di elementi di decoro e mobilio presso la Villa Reale di Monza. Fu l'Arciduca stesso, in quell'anno, a nominarlo ufficialmente ebanista delle L.L. A.A. R.R. (o di S.A.R.) conferendogli il titolo di Intarsiatore della Reale Corte, presso la quale l'artista aveva allestito la sua officina. La fortuna dell'artista era ormai molta: aperta una succursale a Milano, assurse la bottega di Parabiago a vero laboratorio dotato di una squadra di più di trenta operai, la quale affiancava insieme al figlio, avviato da lui nell'arte dell'incisione: in quest'arte guidato da Gerolamo Mantelli e nel disegno dall'Albertoli⁷.

Neppure l'Università degli intagliatori e degli intarsiatori, staccatasi nel 1728 dalla "Schola Magistrorum a lignamine", che pur godeva di gloriosa tradizione, era giunta a quella perfetta conoscenza tecnica del legno e del colore, qual ebbe il parabiaghese⁸.

⁷ Giorgio Nicodemi, *Mostra Commemorativa di G. Maggiolini: novembre-dicembre 1938-XVII*, catalogo della mostra (Museo di Milano) a cura di Ariel, Milano, 1938.

⁸ Mons. M. Ceriani, *op. cit.*, p.5.

Quando nel 1774 questa università venne soppressa, dopo aver vissuto per tre secoli, durante i quali l'arte dell'intaglio e dell'intarsio in legno aveva assunto a Milano uno sviluppo ed un'importanza eccezionale, cominciò la decadenza⁹.

Il periodo che va dal 1784 al 1796 fu il periodo dei suoi capolavori e segnò l'apoteosi del mobile Maggiolini.

⁹ Luca Beltrami, prefazione a *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, 1985 in On. Avv. Filippo Meda, *op. cit.*, pag.4.

1.1 Maestro ebanista¹⁰

Il nome di Maggiolini venne legato alla decorazione ebanistica di mobili. Pittori celebri vollero fornirgli i loro disegni per dei mobili; così, rapidamente, divenne il maestro ebanista riecheggiato e preferito dalle nobili famiglie milanesi e lombarde (Melzi d'Eril, Borromeo, Trivulzio, Scotti, Sannazzaro, Andreani, d'Adda, Belgioioso, Annoni, Ala Ponzoni, Castelli, Visconti di Modrone, Resta, Pizzoli, Milesi, Rosales, Moriggia, Pallavicini, Cusani, Castiglioni, Parravicini) e da alcune corti europee: rifornì i saloni delle case patrizie, allora numerose in Lombardia, Piemonte, Emilia e Veneto e donò esemplari preziosi alle corti imperiali di Vienna, Varsavia, S. Pietroburgo e Parigi.

A parte le prime opere, nelle quali trovano ancora spazio linee lievemente mosse influenzate dal gusto del Barocchetto, le successive mostrano la nuova linea neoclassica. La commode n. 346 è un'opera esemplare perché segna questo passaggio: la sagoma è ancora rococò, ma quasi tutte le decorazioni, dalle ghirlande alle maniglie bronzee, si uniformano al Neoclassicismo¹¹.

L'adesione alle nuove idee, nei confronti del gusto rocaille, trovò stimolo e sostegno dai rapporti che l'ebanista ebbe con Piermarini, Levati, Albertoli, da quando cioè fu convocato a Milano per collaborare al restauro del Palazzo Reale. Fu precoce interprete della cultura illuminista importata dall'architetto francese Ennemond Petitot, cioè dell'ispirazione all'antichità classica e rinascimentale; ma di illuministico, nel parlare di Maggiolini, c'è soprattutto quella concezione di parità delle arti ch'egli, con le sue opere, seppe dimostrare.

Una parità raggiunta grazie alla fusione delle figure dell'artista e dell'artigiano, avvenuta per merito di Albertoli attorno al 1776, quando, cuore insieme a Piermarini della nascente Accademia di Brera, consapevole delle mutate esigenze della società in trasformazione, diede vita a quella scuola di ornato volta a dare agli artigiani una migliore istruzione e un gusto più moderno tramite un metodo didattico e una solida

¹⁰ Dal '600 la definizione "intarsiatore" venne sostituita da quella di "ebanista"; il termine deriva da ebano, legno nero molto usato in quel secolo per far risaltare le materie che gli venivano accostate, e fu usato per distinguere questo artista, adoperante una grande quantità di legni e dal lavoro ricercato, dal comune falegname.

¹¹ Alvar Gonzales-Palacios, *Il mobile lombardo in Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia tra Neoclassicismo e Barocco. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, Longanesi, 1986, p.50.

struttura. Allora il segretario dell'Accademia era Cario Bianconi, il quale possedeva la più vasta collezione di modelli d'ornato e d'architettura rinascimentali.

Questa caratteristica del Neoclassicismo milanese fece compiere all'arte ornamentale lombarda una svolta importante, costituente la premessa dello stile Impero¹².

Lasciando da parte l'intaglio¹³ massiccio proprio del mobile secentesco, Maggiolini si volse all'intarsio: per valorizzare i mobili non ricorreva dunque a forme estrose o elaborate, ma cercava di avere larghe superfici favorevoli al suo sviluppo; la forma squadrata degli arredi in voga in quel periodo si prestava a queste sue esigenze di intarsiatore. Il primato che gli si riconosce risiede nell'aver raggiunto e valicato i traguardi che la tecnica di matrice certosina aveva conquistato all'arte tra medioevo e rinascenza.

Il neoclassico lombardo fu il suo stile prevalente: più spesso prese il nome di stile Maggiolini e si caratterizza per le linee geometriche che definiscono una struttura rigorosamente ortogonale; talvolta dei montanti marcano verticalmente la facciata, come nel caso della commode n. 344 e i fianchi terminano in piedi torniti e scanalati, come nella commode n. 341; orizzontalmente l'architettura del mobile neoclassico è definita da corrispondenti fasce sui fianchi, da una catena superiore e da una inferiore. I suoi mobili così realizzati vennero anche decorati ad intarsio con soggetti mitologici, allegorici o alla cinese. Erano mobili di ogni genere: da camera, da sala, da gabinetto. Con lo stesso gusto lavorò anche a quadri e portoni.

Nel giro di pochi anni questa struttura ortogonale perse il suo vigore e la superficie dei mobili venne invasa da un'ornamentazione debordante, senza freni, nella quale l'ornato dilatato a dismisura ricoprì i campi centrali, che nella commode n. 344 recano con grande respiro le scene bucoliche tratte dalla favola di Pesitea, ninfa bellissima, e le allegorie figurate.

A lui è attribuita l'invenzione del tavolo a letto per ammalati, con colonna unica e piano inclinabile retto da un braccio snodato, commissionatogli dagli Asburgo in seguito ad un'influenza stagionale presa dall'Arciduchessa Maria Beatrice Riccarda d'Este. L'esemplare, esposto alla mostra commemorativa milanese di Maggiolini del

¹² G. Beretti, *Officina Maggiolini*, catalogo della mostra: "Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini: capolavori dell'ebanisteria neoclassica 1780-1826" (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Sala Napoleonica) a cura Redifin Spa - Ed. Olivares, Milano, 1994.

¹³ Tecnica di lavorazione a scavo di materiali duri (legno, pietra, marmo, avorio, gemme) mediante strumenti metallici.

1938, al Museo di Milano, in occasione del bicentenario della nascita dell'artista, è così descritto nel catalogo:

proviene dal “Gernietto” dove la cortesia dei marchesi Patrizi – che lo ereditarono dal conte Giacomo Mellerio, il quale ne aveva voluto una replica – lo poté rintracciare sulle indicazioni del biografo ed erede dei Maggiolini: G. A. Mezzanzanica¹⁴.

Pur così famoso, Maggiolini mantenne la sua bottega nel paese natio e addirittura, nel 1791, acquistò una seconda bottega presso il fabbricato del Collegio Cavalieri. Dal passaporto rilasciatogli dal Ministero dell'Interno della Repubblica Italiana il 30/11/1802, pubblicato nello stesso catalogo, si sa che, in seguito, l'artista si trasferì a Vercelli

probabilmente nell'infelice tentativo di introdurre la sua arte in Piemonte, dove imperava ancora la funerea scuola bianco-nera del settecentesco intarsiatore-ebanista Pietro Piffetti¹⁵.

A quella mostra il documento suscitò la curiosità nel numeroso pubblico, probabilmente perché trattasi di un documento privato, ma anche perché rappresenta l'unica testimonianza del suo aspetto.

¹⁴ Legnani Emilio Sioli, LA MOSTRA COMMEMORATIVA DI GIUSEPPE MAGGIOLINI (1738 – 1814) AL MUSEO DI MILANO, Estratto dalla Rivista “MILANO” del mese di Dicembre 1938 – XVII, Milano, Tipografia “IL POPOLO D’ITALIA” 1939, XVII, p.4.

¹⁵ L.E. Sioli, *op.cit.*, p.6.

1.2 La tecnica dell'intarsio

L'intarsio è una tecnica decorativa di superfici piane o curve molto antica: risale a circa 3000 anni fa e arriva dall'Egitto, dove intarsi in avorio e legno apparvero fin dal tempo della prima dinastia in cofanetti decorati con motivi geometrici rinvenuti in molte tombe e, durante la quarta, in mobili e portantine; nell'Asia Minore, dove apparve intorno al terzo secolo a.C., fu invece più diffuso l'intarsio di pietre dure e conchiglie.

Nell'ambito del mondo cretese ad essere intarsiate erano preziose figurine con inserti di cristallo di rocca, madreperla, legno e oro; di opere analoghe si trovano degli echi letterari, infine, nel mondo greco antico, generalmente con riferimento ad oggetti d'importazione dall'Oriente dove si mantenne, nel primo millennio, la tradizione artigiana di questa produzione.

Lo stesso termine tarsia, con il quale l'intarsio compare in Europa al tempo dell'Impero romano, arriva dall'arabo *Tarsi*, che significa “decorazione preziosa o incrostazione”; il nome fu dato ai primi lavori certosini, scatole, cofanetti, oggetti di legno generalmente coperti di stucco e di pittura, i cui motivi ornamentali traevano ispirazione dagli intarsi marmorei mussulmani.

L'intarsio ligneo consiste nell'accostamento di legni diversi tagliati con un seghetto in piccoli pezzi, detti cavature o tessere; si basa infatti sul contrasto armonico di vari toni di tasselli di legno, ma anche lamine metalliche, marmo, argento, scaglie di madreperla, avorio, tartaruga, pietre colorate.

Esso è la prosecuzione della tecnica della *marqueterie* iniziata in Francia nel '600, ma praticata attraverso l'uso solo di legni, senza altri materiali, tranne in rari casi e in quantità modeste. In Italia si diffuse a partire dal '700 insieme con l'impiallacciatura, della quale si può considerare una variante; una testimonianza cinquecentesca di quest'arte è il leggio a tre facciate del Coro di Santa Maria in Organo scolpito da Fra Giovanni da Verona, a cui, secondo Vasari, sarebbe dovuta l'invenzione di un procedimento che permetteva di tingere il legno per mezzo della bollitura; altri, invece, attribuiscono la scoperta ai fratelli Lendinara.

Alla tintura si era ricorso alla fine del '400; allora le ombreggiature si ottenevano annerendo il legno con il ferro rovente quando le lamine erano già applicate con il mastice; gli intarsiatori fiorentini avevano cominciato ad impreziosire questa tecnica

inserendo le prime regole di prospettiva: parecchi furono in quel periodo i cassoni ornati con pannelli impreziositi da prospettive urbane. Vasari descrisse così l'abilità di alcuni intarsiatori:

combinar legni tinti di diversi colori per suscitare prospettive, viticci ed altri oggetti di fantasia che erano stati introdotti al tempo di Filippo Brunelleschi e di Paolo Uccello¹⁶.

L'epicentro della produzione intarsiata allora era Firenze: dalle informazioni fornite da Benedetto Dei, si sa che intorno al 1470 vi erano 84 botteghe di legnaioli di tarsia e intagliatori, tutte in via Tornabuoni e in via Larga dei legnaioli.

Esistono diversi tipi di intarsio: l'intarsio pittorico-prospettico (sagoma del cartone o progetto riprodotta nei vari tipi di listre di legno di diverso colore), l'intarsio a certosina (tasselli inseriti in un asse di massello con incastri così perfetti da essere bloccati senza l'uso della colla), l'intarsio geometrico (applicato in Toscana, implica la copertura totale della struttura su cui si desiderava riportare l'intarsio con parti di listra assemblate tra loro), l'intarsio a toppo, l'intarsio *marqueterie* o l'intarsio pirografato. L'intarsio a certosina e quello a toppo si svilupparono soprattutto in Veneto e in Lombardia anche grazie ai contatti commerciali che la Serenissima aveva con il Medio Oriente.

L'intarsio più semplice è quello *marqueterie*, ottenuto segando insieme due piallacci di legni diversi, solitamente uno scuro (come noce ed ebano) e uno chiaro (come acero e bosso) e incastrando poi il disegno centrale di legno chiaro nel fondo di legno scuro: questo è il caso più frequente, ma anche la controparte di legno scuro su fondo chiaro può essere utilizzata, sebbene sia cosa più rara. Il seghetto deve essere sottilissimo e va tenuto perpendicolare ai piallacci perchè le sagome si incastrino perfettamente senza antiestetiche fessure, che si dovrebbero chiudere con lo stucco. I decori ottenuti con due soli legni sono semplici motivi stilizzati, solitamente vegetali.

Per ottenere disegni più complessi e con più colori è necessario sovrapporre più piallacci di legni diversi: uno è usato come fondo, un secondo per il disegno base, gli altri per i particolari.

¹⁶ Da una tesi specialistica di B. Ventura, in <http://www.webalice.it/inoresturo/intarsio.html>.

Nel '500 gli intarsi presentavano decori costituiti da composizioni ripetute di forma geometrica, fatti con pezzi di legno delle stesse dimensioni e forme tagliati uno ad uno; per semplificar il lavoro si inventò la tarsia a toppo, cioè l'unione di bacchette di legno aventi per estremità le forme geometriche da riprodurre: bastava incollare i legni tra loro, scegliendo l'ordine voluto, e tagliarli in piccoli strati per ottenere lo stesso disegno.

All'inizio del secolo successivo nacque la tecnica "foro e controforo": essa permise di ottenere diversi intarsi con lo stesso disegno poiché prevedeva che più fogli di impiallacciatura venissero bloccati all'intero di due spessori di legno per essere traforati. André Charles Boulle perfezionò questa tecnica e introdusse nuovi materiali, come il metallo, il corallo, il bois de rose brasiliano, il palissandro dell'India e l'amaranto della Guyana.

Con il '700 il legno tornò ad essere il materiale primario usato in quest'arte. Come nel caso di Maggiolini, molto ricercate erano le angolazioni delle venature per gli sfondi, assemblati a seconda del taglio del legno; filettature riquadravano gli intarsi a formarne veri quadri; i contrasti erano ora meno appariscenti, ma con particolari più dettagliati e precisi.

Tra '800 e '900 la tecnica migliorò grazie all'uso di finissime lame e a seghette azionate a mano o a pedale; la Francia fu la culla di nuovi stili artistici: lo stile Impero, lo stile Carlo X, lo stile Luigi Filippo e lo stile Napoleone III. La fine dell' '800 vide svilupparsi una nuova idea architettonica, che, come sempre, si rispecchiò nell'arredamento: l'art nouveau o modern style. La novità fu il fatto che il disegno si articolava ora in soli elementi vegetali, caratterizzati da lunghi gambi intrecciati tra loro e quasi sempre riquadrati da composizioni scultoree fantasiose.

Oggi, con i moderni trafori elettrici (la tecnologia più avanzata usa anche il laser, guidato sul disegno dal computer) e i piallacci molto sottili, è possibile anche segare in un solo colpo un pacco di trenta fogli o, artigianalmente, tagliare a scalpello sui singoli piallacci le varie parti della decorazione; il lavoro più difficile consiste nel scegliere, tra i pezzi ottenuti, quelli giusti da accostare come in un grande puzzle, cercando, se possibile, di riutilizzare i rimanenti per comporre altri intarsi necessariamente nelle tinte. In questo paziente lavoro è d'aiuto unire i pezzi rovesciati con colla diluita su un foglio di carta; poi si passa la colla sull'altro lato, si appoggia

tutto sulla superfici da decorare e si mette in pressa. Quando la colla è essiccata, con uno straccio bagnato si toglie la carta.

Un tempo i piallacci erano spessi circa 2 mm e i seghetti erano manuali, perciò non si potevano segare manualmente molti piallacci e questo avrebbe costituito uno spreco di legnami; perciò si tagliavano insieme solo due o tre piallacci delle essenze meno pregiate e corrispondenti alle parti più grandi e numerose, mentre gli altri pezzi si ritagliavano a parte o riportando lo stesso disegno o seguendo i contorni dei pezzi già tagliati da sostituire con essenze diverse.

Alcuni pezzi possono essere scuriti nella sabbia arroventata: basta versarne un po' su un pezzo di latta e metterla su un fornello; in essa i pezzi immersi di costa, dalla parte dove si vuole l'ombreggio, tenuti con una pinzetta per uno o due minuti, senza carbonizzarli. Altri segni o incisioni, corrispondenti per esempio ai lineamenti del volto, a ciocche di capelli o a pieghe di vestiti, possono essere ottenuti con tagli del seghetto sullo stesso pezzo, oppure eseguiti a intarsio finito con punte arroventate o con piccole incisioni a freddo.

Intarsi poco complessi e ripetitivi potevano essere pressati insieme prima di essere applicati sui mobili: venivano incollati su pezzi di carta, impilati uno sull'altro e separati da un foglio di carta per evitare che si attaccassero tra di loro; infine stretti con morsetti tra due piani robusti.

Nell'intarsio settecentesco raggiunsero grandi risultati i francesi e soprattutto gli olandesi, ma anche gli italiani non furono da meno: la scuola di Piffetti sovrappose complessi intagli ravvivati da avorio e madreperla su fondi a graticcio ottenuti con la *marqueterie* "a toppo", Maggiolini dava forma e volume alle sue figure con le ombreggiature.

L'intarsio fu poi usato in tono minore e con motivi semplici e stilizzati, ma alcuni centri come Rolo, e successivamente Firenze, continuarono a produrre mobili intarsiati di alto valore.

Alcuni autori chiamano questa tecnica anche tarsia, altri, invece, intendono solo con tarsia la tecnica descritta e con intarsio l'applicazione su una superficie precedentemente intagliata di motivi, in genere dello stesso materiale, ma di colore diverso.

1.3 Esordio

Poiché le informazioni sulla formazione professionale di Maggiolini si limitano alle scarse notizie fornite da Mezzanzanica, il quale riferì la notizia del lavoro dell'artista alla dipendenza del monastero di S. Ambrogio, è difficile spiegare i primi mobili, posteriori ai primissimi lavori eseguiti in occasione delle nozze arciducali. In quel periodo, dal racconto dello stesso biografo, Maggiolini era a capo di una bottega ben organizzata, numerosa e già attiva in provincia; pur non avendo notizie del livello dell'impresa, i lavori assegnatele in quell'occasione furono ben condotti dal momento che la manodopera locale fu invidiosa dei parabiaghesi.

Dove e quando abbia appreso le basi del lavoro di artigiano è un problema aperto: è stato ipotizzato che le prime esperienze conventuali dovettero essere state completate e affinate in almeno una di quelle botteghe allora attive e forse apprezzanti l'arte dell'intarsio; le doti dell'artista, infatti, non avrebbero potuto svilupparsi solo all'interno di un laboratorio di monastero dove, nonostante circolasse un gusto superiore al comune dettato dalla provenienza dei monaci da nobili famiglie, le occupazioni ordinarie si limitavano a modesti lavori. Dove e quando, però, non si sa.

Le prime opere presentano un livello tecnico-esecutivo già elevato, non inferiore a quello di opere di botteghe operanti a livello europeo; molto lontane dal ricco pittoricismo delle ultime, sono ancora vicine ai modelli dell'intarsio francese e tedesco. Ne è un esempio l'ombreggiatura, realizzata, come nel mobile di David Röntgen, tramite l'intarsio di tessere con gradazioni di chiaroscuro.

Quelle con certezza attribuibili alla bottega sono la commode n. 346 e la scrivania da centro del Bundessamlung Alter Stilmöbel di Vienna¹⁷, costruita prima del 1773 su commissione di Ferdinando, che la donò poi alla madre Maria Teresa, con le forme del puro Barocchetto aggiornato da un intarsio ispirato a un oriente internazionale: un matrimonio tra il filone narrativo dell'ebanisteria lombarda e la passione per la narrazione di scene ispirate ad un favoloso oriente, analogo, appunto, alla produzione francese dei mobili in lacca e all'intarsio di Röntgen. Fu questo gusto a segnare il passaggio dal Barocchetto alle istanze della maniera neoclassica.

Su queste opere, che segnando l'esordio di una bottega formata ed erano ben documentate da fogli nel Fondo di bottega, si scatenò la censura. In principio, infatti,

¹⁷ G. Beretti, *Giuseppe Maggiolini. L'Officina del Neoclassicismo*, Milano, Edizioni libreria Malavasi, 1994, p.42.

Maggiolini permeò i suoi lavori dell'ultimo Barocchetto ulteriormente appesantito dalla passione per l'oriente; tale gusto, soprattutto nelle arti decorative, riscosse seguaci oltre il decennio. Ne sono esempio il salottino cinese del secondo piano nobile della Villa Reale di Monza¹⁸, eseguito verso il 1779-80, le stoffe alla cinese che ornavano una sala al primo piano nobile¹⁹ e le poltrone²⁰ eseguite, sempre in questi anni, per la stessa Villa, caratterizzate da uno stile medio tra Barocchetto e primo Neoclassicismo.

¹⁸ G. Beretti, *op.cit.*, p.38.

¹⁹ G. Beretti, *op.cit.* , p.30.

²⁰ G. Beretti, *op.cit.* , p.31.

1.4 Il nuovo genere

“patente di autenticità a tutta una epoca della produzione maggioliniana: quella che liberandosi dalle forme francesi settecentesche si avvia a quelle neoclassiche che siamo fieri di poter chiamare milanesi”²¹.

In questi primi anni di attività, diversamente da quanto sostiene il Mezzanzanica²², la produzione di mobili non dovette essere particolarmente ricca. Non si conosce l'organizzazione del lavoro di bottega, ma è probabile che fosse poco continuativo dato che i lavori per il Palazzo arciducale furono subito seguiti, a fine anni settanta, da quelli per la villa di Monza; inoltre è verosimile ipotizzare una capacità operativa non ancora in grado di realizzare mobilia su vasta scala. Il figlio Francesco era già allora segnalato come abile nell'arte dell'intarsio; l'unica sua firma nota compare accanto a quella del padre nel dipinto a intarsio raffigurante la Galleria Reale donata al re polacco Stanislao Poniatowski. Per questo è difficile stabilire una cronologia delle prime opere neoclassiche uscite dalla bottega di Parabiago.

Tra i primi documenti, la lettera di Maria Teresa del 1773, grazie alla quale la scrivania viennese è databile attorno al 1772/73, e i brani riportati da Mezzanzanica²³: quello relativo alla visita alla bottega dell'artista, precedentemente citato, e quello tratto dal “Giornale di Milano” del 1783 dove il cronista, dopo aver proposto un breve riepilogo della storia della tarsia lignea, conclude elogiando l'opera di Maggiolini.

Ha fatto osservare alle LL.AA.RR. un quadro ed un tripode. Il quadro è destinato per la corte di Polonia, ed il tripode per quella di Pietroburgo, la quale ha già aggradite altre opere dello stesso autore. Noi ci pregiamo di dare i più giusti encomii all'industre artefice di Parabiago, e non perderemo di vista il di lui figlio, il quale ha parte anch'egli nelle suddette opere, e speriamo che riuscirà degno del degnissimo suo padre²⁴.

Del primo rimane la descrizione del disegno fatta dal Mezzanzanica, del secondo è pubblicato dal Beretti il probabile disegno.

Questa cronaca del tempo testimonia come tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta Maggiolini abbia raggiunto piena affermazione; tanto che dal 1777 al 1783 le

²¹ L.E. Sioli, *op. cit.*, p.3.

²² G.A. Mezzanzanica, *op. cit.*

²³ G.A. Mezzanzanica, *op. cit.*

²⁴ Marangoni, *Giornale di Milano*, Milano, 1783

sue opere costituirono dei doni offerti dall'arciduca ai sovrani amici per arricchire le loro collezioni. Soprattutto il quadro, piacque tanto all'arciduca che desiderò che l'artista girasse con lui le Corti di Parma, Modena, Firenze, Reggio e Piacenza, per mostrarlo a Duchi e Arciduchi parenti di Ferdinando.

Opere conosciute e attribuibili con molta certezza a questo periodo sono la coppia di commode di cui fa parte la n. 344, le più vicine stilisticamente alla scrivania viennese e databili verso i primissimi anni Ottanta, e la toilette anch'essa delle Civiche Raccolte (Inv. N. 390). Forse di poco posteriore un mobile d'angolo di una collezione privata milanese e una seconda coppia di commode apparse sul mercato antiquario.

Ulteriori informazioni si hanno solo nel 1783/84. Dopo il successo, le cronache parlano nuovamente di Maggiolini in relazione a una commode tutta neoclassica soprannominata Serra, per un committente genovese, secondo la tradizione il Marchese Domenico. Come dice Beretti²⁵, non si conosce l'autore dell'articolo, ma è interessante perchè riferisce del *nuovo disegno, con tutti quei graziosi e scelti ornati*; nel considerare il mobile *una delle più belle opere, che si abbiano vedute finora in questo genere* chi scrive lascia intendere che la nuova maniera, lo stile neoclassico, che andava affermandosi in Lombardia sotto il patrocinio dell'arciduca e degli ambienti della nobiltà vicini alla corte, nel 1784 non doveva essere abituale per il grande pubblico; dunque l'affermazione non deve sorprendere, vista la naturalità di tempi piuttosto lunghi per la diffusione di un gusto nuovo.

A questa Beretti riconduce tre disegni del fondo di bottega per i medaglioni descritti nell'articolo citato dal Mezzanzanica.

Da nominare è un altro gruppo di disegni di bottega, che permette di costruirsi un'idea della prima produzione neoclassica di cui non si conoscono molti esemplari. Da questi e dai pezzi conosciuti emerge una caratteristica: la presentazione di episodi legati non più all'oriente ma al mondo classico: scene mitologiche, sodi riferibili alla letteratura classica, ricche allegorie. Linguaggio la cui veloce evoluzione è chiara in queste opere e che in un decennio arriverà a piena maturazione.

²⁵ G. Beretti, *op. cit.*

1.5 Il “periodo Aulico”²⁶

Tra il 1784, anno della commode Serra, e il 1796, anno in cui gli Austriaci lasciano la Lombardia, la bottega vive un periodo aulico. Morazzoni la definisce un *eccezionale cenacolo* in cui amicizia, spirito di collaborazione e operosità si fondono:

non esistono le inevitabili e necessarie gerarchie fra chi concepisce l'opera d'arte e chi la deve eseguire: i rapporti fra Maggiolini e i suoi collaboratori sono alimentati da un costante reciproco rispetto e ammirazione che la lunga frequenza trasforma in sincero affetto e che il comune ideale rende più intenso²⁷.

Con la sua tipica enfasi l'autore riferisce un'organizzazione del lavoro diversa da quella che traspare in Mezzanzanica, che si distacca cioè dall'immagine dell'artigiano-artista a capo di una bottega di operai, valida solo per i primissimi anni d'attività della bottega. Questa è ora organizzata per una produzione chiusa sui propri modelli e sulle proprie metodologie operative e Maggiolini si configura ora più come un piccolo imprenditore a capo di un'efficiente officina di cui, con mentalità comunque artigianale, continuerà a tenere il controllo del lavoro.

In questi anni egli operò in una realtà complessa: ne è testimonianza la lettera autografa al Signor conte Ciceri datata 15 aprile 1796, trovata dalla bottega berettiana nel 1994. E' una fattura relativa ad una serie di lavori consegnati al conte “in Como” l'anno precedente e restituisce l'immagine di una bottega attiva, fornitrice non solo dei consueti mobili maggioliniani, come toilette, ma anche comuni arredi d'uso come sofà, poltrone, cornici, legati alla tipica produzione della bottega per essere impiallacciati e arricchiti da intarsi o filettature.

Si staccano, sulla uniformità dei mobili più pesanti, le forme nuove dei mobili creati uno per uno come modelli, uno per uno lavorati come gioielli con disegno proprio: tavolini da lavoro e da pittura, *psychè* [per esempio quella del signor Luigi Galli] o tavolini di “*toilette*”, scatole da gioie e mensole da muro, illeggiadriti da movenze più gentili che nella forma e nella minuzia dell'intarsio serbano ancora un lontano ma inconfondibile ricordo delle elaborate contorsioni settecentesche battute in breccia – nel paese d'origine – dal famoso incisore Cochin il quale, in pieno regno di Luigi XV, fu l'iniziatore (o se vogliamo essere più prudenti l'asserire) del ritorno alla semplicità classica dopo il suo viaggio a Ercolano e Pompei²⁸.

²⁶ G. Beretti, *op. cit.*, p.85.

²⁷ G.A. Mezzanzanica, *op. cit.*

²⁸ L.E. Sioli, *op.cit.*, p.3.

Parallelamente, la sua produzione di mobili intarsiati acquistò i caratteri di un'organizzazione seriale. A questa organizzazione produttiva corrisponde una maggiore autonomia, testimoniata nel fondo dei disegni di bottega. I modelli decorativi, non più forniti da soli collaboratori esterni, venivano messi a punto da un gruppo di collaboratori interni sotto la vigilanza del capobottega: una volta creato il campione dei tipi di mobili, essi diventarono

scatole pronte per essere ornate con la sola applicazione di modelli ornamentali collaudati, perfezionabili o variabili²⁹

secondo un linguaggio ormai padroneggiato dai quei disegnatori interni alla bottega, di cui Mantelli faceva parte. Sono esempi di questa organizzazione tre *secretaire*, identici nel fusto, collocati a Palazzo Reale, a Palazzo Isimbardi e in una collezione privata. Questo modo di produzione fu dettato dal passo delle pressanti esigenze della nobiltà, non solo milanese, che nel rinnovare le proprie dimore secondo i dettami della Nuova Maniera, desiderava esibire i raffinati arredi prodotti dall'ebanista preferito dell'arciduca cui in questi anni la produzione dovette stare.

Di questi anni dovrebbe essere il cartiglio di "Intarsiatore delle LL.AA.RR" che, testimonianza di un brevetto conseguito ai tempi del tripode e del quadro eseguito per la corte di Polonia, non si trova esposto nelle prime opere neoclassiche conosciute. Ad inciderlo fu Mantelli, dalla tradizione ricordato come il maestro d'incisione di Carlo Francesco.

Secondo Beretti³⁰ costituisce una firma prestigiosa nel momento del successo; quando appunto, conclusi i lavori per la corte arciducale e la villa di Monza, la bottega cominciò una produzione di arredi la cui richiesta da parte della nobiltà, almeno in ambito locale, fu consistente. Questi furono anni in cui il cambiamento del gusto, che fino a poco tempo prima era stato patrocinato dalla corte ed accolto dagli ambienti della nobiltà vicini ad essa, ancora estraneo alla gran parte della società locale, si affermò come nuovo modello culturale cui adattarsi.

Poiché i mobili così firmati sono rari è difficile stabilire quale fosse lo scopo di questa firma apposta con ignoti criteri. Non si può affermare che solo i mobili più importanti venissero così firmati, come non è verificata l'applicazione del cartiglio sulle sole opere

²⁹ A. G.-Palacios, *op. cit.*

³⁰ G. Beretti, *op. cit.*

pensate per il mercato, a causa della mancanza di informazioni relative alla realtà commerciale di arredi nella Lombardia dell'ultimo quarto del '700; ipotesi che però potrebbe giustificare la modalità della firma, nell'iconografia non lontano da alcune tarsie di Röntgen.

Purtroppo, da questo tipo di produzione nasce un problema: la datazione delle opere; problema irrisolvibile in mancanza di prove documentarie certe o appunti di bottega sui disegni relativi al mobile.

Pur nella scarsità di fonti documentarie e di mobili conosciuti, una cronologia delle opere precedenti il 1784 è stata scritta seguendo la rapida, ma coerente evoluzione stilistica; successivamente è stato impossibile un riordino cronologico.

Se tra due mobili stilisticamente molto affini come la commode n. 341 e quella apparsa sul mercato d'arte, firmata e datata 1799, sono trascorsi ben nove anni, allora è difficile sostenere che i tre sopra citati secrétaire, anch'essi simili stilisticamente, possano essere cronologicamente vicini. Questa chiusura della bottega su se stessa, tutt'altro che limite, agevolò l'efficienza produttiva, rendendo possibile un grande successo di pubblico. Esso è confermato non solo dalle cronache e dai disegni conservati nel fondo di bottega relativi a mobili perduti di questi anni, ma anche dal rapido nascere di prime botteghe che operarono sulla scia di quella di Parabiago: quella di Gaspare Bassano, Epifanio Moreschi, Lodovico Beller, Carlo De Nava, Giovanni Farina e Giovanni Ripamonti. Quella di Giuseppe Colombo detto il Mortasino è invece testimonianza del cambiamento che molte botteghe all'antica dovettero obbligatoriamente operare per rimanere al passo: da un'iniziale produzione di commode rococò intarsiate negli anni settanta del settecento, essa approdò infatti velocemente, nel 1784, allo stile neoclassico.

Tuttavia i mobili migliori di queste botteghe attive in Lombardia verso l'ultimo quarto del Settecento sono distinguibili da quelli usciti dalla bottega maggioliniana, non per un inferiore livello esecutivo quanto per un diverso stile nell'ornato. Questa precisazione è riportata da Beretti³¹ per aiutare a comprender meglio l'importanza dei modelli ornamentali per la bottega dell'artista. Altri aspetti importanti e irripetibili di queste ultime opere sono la ricchezza cromatica, che rivela una peculiare sensibilità pittorica, e l'abilità tecnico esecutiva, in particolare nella realizzazione delle sfumature

³¹ G. Beretti, *op. cit.*

con l'ombreggiatura dei particolari a chiaroscuro graduato, ottenuta tramite un uso sapiente di velature brunite a fuoco, immergendo tessere di lastronatura nella sabbia arroventata; in ultimo marcava i profili a bulino. Tecnica, questa, messa a punto nella bottega di Parabiago e che fece nascere stupore se nel 1788, a proposito del quadro a tarsia mostrato ai giurati della società patriottica, Maggiolini dovette raschiare la superficie della tavola per mostrare come le ombreggiature non fossero ottenute con una tecnica pittorica, ma risultassero dalle sfumature conferite ai diversi legni.

Accanto a questa produzione non mancarono le commesse importanti, per le quali Maggiolini, non ricorrendo ai soliti modelli ornamentali, si sostenne ad un disegnatore, come fu per il secretaire consegnato nel maggio 1790 per la villa di Monza, ora al Museo dell'Arredamento degli Stupinigi.

Interessante sapere che in questi anni Levati risulta molto attivo, mentre il contributo di Appiani è di difficile ricostruzione.

1.6 Il periodo Napoleonico

Nel 1796 gli austriaci lasciarono Milano per l'arrivo e la conquista delle truppe rivoluzionarie della Repubblica francese guidate da Napoleone e l'attività di Maggiolini attraversò un periodo di crisi. Infatti i nuovi dominatori portarono in Italia, con le mode dell'epoca, anche un nuovo genere di mobili, in mogano ed ottone e l'artista, ridotta la produzione, fu costretto ad adattarsi alla nuova corrente per sopravvivere, senza però mai piegarsi totalmente alla trasformazione bonapartista dello stile Neoclassico.

Esso tornò nel 1805, anno della nomina di Eugenio di Beauharnais a Governatore a Milano; in occasione dell'incoronazione di Napoleone a Re d'Italia gli fu commissionata una scrivania per la Sala Imperiale uguale a quella realizzata anni prima per l'Arciduca austriaco ed egli dovette eseguirla in solamente otto giorni perché i due mobili fossero collocati *en pendant* ai lati del trono. Il nuovo Imperatore apprezzò subito la sua arte e lo invitò a lavorare per la famiglia Bonaparte; quest'incarico durò però solo quattro anni poiché nel 1809 Maggiolini si allontanò spontaneamente a causa delle antipatie crescenti verso il regime francese.

Nonostante questo episodio, la sua attività era ormai in declino perché pochi clienti commissionavano ancora mobili intarsiati preferendo ad essi la nuova moda dello *stile impero*. Maggiolini continuò comunque a lavorare fino alla morte, causata da un *accidente apoplettico*³² e sopraggiunta a Parabiago il 16 novembre 1814, con il figlio Carlo Francesco, cui lasciò la bottega, e pochi altri allievi fra i quali Giovanni Maffezzoli, Vincenzo Cagliati, Gaspare Bassani e Cherubino Mezzanzanica, che con testamento del 1837 di Carlo Francesco ereditò tutto, compresi i disegni e i modelli per i famosi intarsi. Alla morte di Cherubino nel 1866, i battenti della stagione "Maggiolini" e della bottega furono definitivamente chiusi; l'arte dell'intarsio proseguì grazie ad un suo allievo, Cherubino Repossini, al quale, al termine della carriera, affidò gli arnesi del mestiere, come nel 1850 gli aveva passato il proprio nome. Caduta la moda di quest'arte, dovette egli dedicarsi all'intaglio³³, anche a causa della concorrenza dei mobili borghesi, che aveva definitivamente orientato diversamente le commissioni.

³² Lo si legge nel certificato di morte redatto da don Agostino Peregalli. Cristina Masetti, "Sotheby's", *Maggiolini da record. Oltre mezzo milione di euro per un secretaire proveniente dalla Collezione Melzi in Il foglio di Parabiago*, Anno 7 – Numero 7 – Settembre 2006.

³³ Mons. Marco Ceriani, *Celebrazioni maggioliniane. Una sensazionale scoperta. Rivenute sul solaio due casse contenenti: "Stromenti di mestiere della Bottega Maggiolini"*. *L'autenticazione attraverso una rigorosa indagine storica e tecnica*, Cronaca di Parabiago, Parabiago, 17 Settembre 1965, p.7.

Tuttavia fu durante la conduzione di Giuseppe Maggiolini che l'affollata e operosa bottega lombarda fu un'impareggiabile fucina d'arte lignaria e, quantomeno in Italia e nello specifico genere dell'intarsio, l'artista di Parabiago fu il *Deus ex machina* del suo tempo.

Tra i continuatori e imitatori si distinse un tale ch'era solito firmarsi G.B.M.

IL CONTESTO

“L’arte assunse finalità educative per far partecipare il pubblico dei grandi valori civili e il nuovo gusto coinvolse tutti i settori della produzione dalle arti: dalle maggiori all’arredo”.

1.7 Neoclassicismo in Italia

Il Settecento fu il secolo in cui l’estetica moderna diventa disciplina autonoma che si occupa del bello e dell’arte. In Francia, già alla fine del Seicento si era sviluppata una concezione dell’estetica ispirata al pensiero di Cartesio, il quale mirava a ricondurre le arti a principi razionali e universalmente validi: contro il cattivo gusto e le esagerazioni del Barocco si affermava che la fantasia e i sentimenti dell’artista dovessero essere sottomessi al giogo della ragione e che oggetto dell’arte dovesse essere il vero.

Verso la metà del secolo cominciò ad affermarsi l’esigenza di questo ritorno alla natura, già predicato da Rousseau (1712-1778), all’ordine, alla semplicità, alla razionalità e parallelamente alla purezza e alla bellezza dell’arte dell’antichità classica. Da fine Ottocento, con il termine Neoclassicismo gli storici definiscono questa attitudine. Lo scopo era quello di creare, ispirandosi alla perfezione raggiunta dagli antichi, una sensibilità, un gusto, un tipo di arte che corrispondessero alle esigenze di una società che, visto il nuovo assetto europeo dovuto alla Pace di Aquisgrana del 1748 e le riforme realizzate secondo gli ideali progressisti dell’Illuminismo negli stati retti da governi illuminati, si stava rinnovando.

Questo fu possibile grazie alle favorevoli condizioni create in quel circa mezzo secolo di pace (1748-1796) di cui l’Italia godette. Vi si distinsero per l’intima convinzione, determinazione e la qualità di programmi realizzati sovrani come Carlo III e Ferdinando IV di Borbone a Napoli, Pietro Leopoldo d’Asburgo Lorena in Toscana, Filippo di Borbone a Parma e Ferdinando d’Asburgo a Milano. Tutti coadiuvati da efficienti ministri che, come il Tanucci a Napoli, du Tillot a Parma, Kaunitz e Firmian a Milano, coltivarono profondi interessi per le scienze e per le arti³⁴, proteggendole e incoraggiandole.

In quest’ultimo campo la ricerca scientifica riguardò soprattutto il ritratto e i generi emergenti della veduta e del paesaggio, osservati con moderna sensibilità in ogni loro

³⁴ *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo delle mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di Artificio/Skira, Milano, 2002.

carattere. In particolare, nell'ambito delle arti decorative, importanti anche per l'economia dello stato e per questo oggetto d'incoraggiamento da parte dei governi, il perfezionamento e la diffusione delle tecniche sollecitò nuove sperimentazioni tecnologiche e ricerche formali. Architetti, pittori, scultori, incisori e ornatisti trovano nelle Accademie la struttura per la loro formazione o per la tutela dei propri interessi.

L'incisione divenne una delle maggiori espressioni artistiche con le acqueforti di Piranesi e, per la sua considerevole produzione, un mezzo per la conoscenza dell'antichità e delle opere, considerate anch'esse modello, di Raffaello e dei più apprezzati esponenti del classicismo cinque e seicentesco.

Grazie all'iniziativa del nuovo re di Napoli, poi Carlo III di Spagna, nel 1711 hanno inizio i primi scavi, condotti per tutto il secolo, ad Ercolano, tra il 1720 e il 1727 quelli a Roma sul Palatino, tra il 1724 e il 1742 a Tivoli, nella Villa Adriana.

Nel 1738 essi portarono alla scoperta di Ercolano e, dieci anni più tardi, di Pompei dando un impulso alla riconsiderazione della civiltà del mondo greco e romano, allora più che mai presa a modello.

L'interesse per l'antico venne a configurarsi in diversi aspetti: l'intensificarsi delle campagne di scavo in Toscana, a Roma e dintorni, dove l'esplorazione e l'illustrazione delle rovine dei templi dorici di Paestum permisero una conoscenza diretta dell'arte greca, vicino a Parma, dove vennero dissepolti i resti di Velleia, in Sicilia, a Segesta e Agrigento, in Campania, in Grecia e Asia minore; l'assidua visitazione delle memorie del passato; la fioritura del mercato e del collezionismo d'antiquariato. Si introdussero la catalogazione dei materiali rinvenuti e vennero istituiti nuovi organismi per la tutela del patrimonio artistico, come l'Accademia Ercolanense da parte del ministro Tanucci per studiare e pubblicare in volumi illustrati i materiali emersi dagli scavi e collocati nella reggia di Portici o il Museo Pio Clementino. Quei materiali influirono soprattutto gli ambiti delle arti decorative e degli oggetti d'arredo, dove il gusto della grottesca lasciò spazio a motivi presenti nelle pitture dissotterrate a Ercolano.

Soprattutto Roma e Napoli divennero i luoghi principali per il recupero dell'antico, mete predilette di artisti stranieri, che vi soggiornarono o collocarono la residenza definitiva, viaggiatori e collezionisti provenienti da ogni parte d'Europa, soprattutto dall'Inghilterra, dalla Polonia, dalla Germania, dalla Francia. Così l'Italia rimase il fulcro di una scena internazionale dove anche studiosi e conoscitori d'arte giunsero per

formarsi e confrontarsi e divenne punto d'incrocio di un mercato dell'arte che circa l'offerta di materiali antichi e circa l'arte moderna, ora prodotta non più solo attraverso i meccanismi della committenza, offriva maggiori possibilità.

Nei regni in cui la monarchia assoluta aveva un ruolo accentratore come quello di Napoli o di Sardegna, il prevalente mecenatismo pubblico, legato soprattutto ai grandi cantieri di corte, sminuì le iniziative private; diversamente Roma e Milano, grazie alla progettazione e decorazione di grandi dimore aristocratiche, come Villa Albani, Villa Borghese, Palazzo Chigi, Palazzo Altieri nella capitale pontificia, Villa Belgioioso, Palazzo Greppi a Milano, offrirono buone occasioni a diversi artisti.

1.8 Lo stile Neoclassico del mobile in Italia e in Lombardia

Il nuovo stile comparve in Italia senza omogeneità, secondo interpretazioni diverse; spesso infatti gli artisti del legno ne diedero una libera interpretazione, specie nei primi anni, fra il 1765 e il 1775, con mobili intagliati e intarsiati che presentavano esitazioni a raddrizzare le loro curve.

All'interno della fase neoclassica si succedettero diverse tendenze, accomunate dalla volontà di reazione alle ultime esasperazioni del Barocchetto: il periodo di Luigi XVI, il periodo del Direttorio, il *Retour d'Egypte*, il Consolare, il periodo Impero e quello di Giovanni Battista Piranesi.

Con il diffondersi del gusto archeologico, anche gli arredi assunsero una rinnovata veste ornamentale: gradualmente insorse una produzione improntata a una fedele riproposizione di arredi in adesione al repertorio archeologico; questa novità si riconosce nell'affollarsi di elementi sulle superfici, per lo più lineari, in omaggio all'architettura classica: sostegni piramidali o troncoconici, facciate piatte e piani rettangolari decorati a trofei, corone, medaglioni, volute di foglie d'acanto, festoni e girali, tralci di vite, divinità, clipei, rosette, fregi militari, motivi a candelabra sulle lesene, modanature classiche, pigne, medaglioni, ovuli, rosoni; l'intero pantheon decorativo greco-romano prese ad ornare le parti strutturali.

Alla base di questo fenomeno furono testi a stampa che trovarono larga diffusione a partire dagli scavi di Pompei e Ercolano: le descrizioni dei monumenti edite da R. Dalton, quelle di Le Roy, Stuart, Revett e di Choiseul-Gouffier per quanto riguarda la pubblicistica ispirata al mondo greco; il mondo romano trovò invece il proprio seguace in Piranesi, che da Roma rivendicava il primato architettonico dell'Urbe nella sua *Magnificenza ed Architettura de' Romani* del 1765. L'anno precedente Winckelmann aveva pubblicato la *Storia dell'arte presso gli antichi*, una sorta di bibbia dell'estetica Neoclassica. Concorse alla definitiva definizione del gusto neoclassico in senso archeologico la pubblicazione tra il 1762 e il 1779 in volumi illustrati de *Le pitture antiche di Ercolano*. A Londra, nel 1777, il disegnatore e incisore Michelangelo Pergolesi iniziò a pubblicare i suoi lavori editi nell' *Original Designs*, un prontuario di modelli ornamentali ispirati al repertorio classico.

Le linee semplici ed essenziali del mobile Neoclassico, con ornamenti metallici sobri lavorati a parte e in seguito applicati, danno la sensazione di un oggetto che può

essere prodotto con delle macchine, in serie. All'opposto nel mobile rococò le linee voluttuose e bizzarre, le forme ben tornite, gli intagli, i bassorilievi e le svariate decorazioni erano state opera di vari artigiani, la cui esecuzione sottolineava la qualità artistica dell'oggetto dettata dalla fusione dell'esperienza tecnica e dell'estro creativo. Questo presupponeva un concetto di spazio senza limiti, in continua rigenerazione.

L'amore per l'ornato a intaglio introdusse la nuova tipologia di gamba a unicorno o a faretra scanalata, che divenne uno degli emblemi della mobilia neoclassica e venne definita *gamba a consolle*.

La *commode* conobbe grande successo: diventò il mobile principe della casa di epoca neoclassica; perfino la credenza, opportunamente trasformata, acquistò le sembianze della commode.

Predominò l'uso del noce e del mogano, che contribuirono ad accentuare la severità delle forme neoclassiche; l'intaglio perse d'importanza e venne usato quasi esclusivamente per dar forma ad elementi strutturali come i piedi di forma leonina o i busti sui montanti laterali dei cassettoni.

Il periodo fecondo del Neoclassicismo lombardo iniziò con l'insediamento della corte austriaca a Milano nel 1771; infatti, nel quadro del risanamento della politica economica del Ducato, essa condusse una politica di appoggio e di sviluppo dell'artigianato locale, che a Milano ottenne ottimi progressi. Il premio, a cui Maggiolini partecipò, indetto annualmente dalla Società Patriottica di Milano, fondata nel 1766 per volere di Maria Teresa su richiesta del plenipotenziario Carlo di Firmian allo scopo di sostenere, promuovere e premiare le intraprese che contribuissero alla rinascita culturale ed economica del Ducato, ne è esempio. Esso rappresentò anche il più alto riconoscimento all'opera maggioliniana in epoca Asburgica, la sua definitiva consacrazione artistica, ma, soprattutto, imprenditoriale. Egli aveva fondato insieme al figlio una delle principali industrie del lusso dell'intero Ducato.

La città, aulica palestra dell'artista, che onorò come suo cittadino, fu uno dei maggiori centri del Neoclassicismo Italiano: alla sua affermazione contribuì la vicina Parma, nella cui accademia si formarono molti degli artisti che esercitarono un ruolo fondamentale nell'ambiente lombardo: Albertoli, interprete di un classicismo privo di preoccupazioni archeologiche, teso ad una razionalizzazione e semplificazione dei

motivi; Pollack e Levati, creatore di decorazioni e arredi in cui alle classicheggianti forme Luigi XVI affiancò motivi di ispirazione cinese.

In questo fervore di cambiamento vennero rimodernati gli interni di molti palazzi signorili con arredi neoclassici di alta qualità ed equilibrio formale prodotti nelle migliori botteghe lombarde. Intaglio, laccatura e doratura, tecniche poco usate negli anni precedenti, giunsero ad eguagliare le raffinatezze liguri e piemontesi.

I tentativi di autonomia che furono promossi in Lombardia nel Settecento dagli spiriti più illuminati, i quali propugnavano un blando liberismo per svincolarsi dalle ideologie con le quali l’Austria proteggeva le industrie del suo impero d’oltre Alpi, valsero a promuovere un raro fervore di iniziative, nelle quali rientrarono felicemente quelle industrie che richiamavano le fortune di arti tradizionali, come quella dei tessuti, e a promuoverne altre, come quelle delle ceramiche e del mobilio. La Lombardia conobbe, così, le grazie di una produzione raffinata, che se non raggiunsero quelle veneziane, e quelle spesso determinate da esempi francesi, del Piemonte, furono dotate di una reale originalità³⁵.

La Lombardia del Seicento e del primo Settecento non aveva avuto grande sviluppo come centro produttivo perché si era limitata a seguire le mode di questi maggiori centri.

Con il Regno Italico più forte fu la tendenza ad adeguarsi ai dettami parigini; tuttavia:

il Neoclassicismo lombardo non ebbe nessun parallelismo con quello francese: fu una conquista originale e pura, che si manifestò così nelle lettere, come nella pittura e nella scultura, in ogni arte minore, espressione di una prima maturità di pensiero e di costumi che poté diventare, con l’avvento napoleonico, coscienza nazionale³⁶.

Nel clima di imitazione da parte della società lombarda più alla moda e dei suoi decoratori e artisti per il gusto francese nelle arti decorative, non mancò quella della più stravagante delle mode che attraversò l’Europa attorno alla metà del XVII secolo: la cineseria rocaïlle. A Milano, provincia culturale ancor prima che provincia dell’impero asburgico, questa moda arrivò con un certo ritardo rispetto alle altre capitali europee, ma in tempo per innestarsi sulla circolazione di gusto Louis XVI.

³⁵ G. Nicodemi, *op. cit.*, pag.5.

³⁶ G. Nicodemi, *op. cit.*, pag.5.

1.9 Un mirabile esempio di Neoclassicismo lombardo: il mobile di Maggiolini

“Una prova deliziosa delle correnti economiche e spirituali che si agitarono per tutto il secolo nella Lombardia, può essere offerto dall’opera di un modesto costruttore di mobili, Giuseppe Maggiolini”³⁷.

Il Neoclassicismo lombardo trovò nell’arte dell’intarsio l’espressione più tipica e preziosa, in particolare nell’opera di Maggiolini: *questo stipettaio*, come lo chiamò Cusani, *pittore col legno*, come lo disse Melchiorre Gioja, *precursore dei moderni concetti di costruzione e decorazione del mobile*, come lo definì Marangoni, fu infatti continuatore e, nello stesso tempo, riformatore delle gloriose tradizioni lombarde delle arti minori del mobile e della tarsia; seppe trovarsi spazio nel movimento Neoclassico della decorazione per gli interni, seppe svestire i mobili delle sovrastrutture decorative barocche ed evitando gli intagli, trovò il modo di riprodurre lo stesso effetto decorativo nel contrasto degli intarsi, così meravigliosamente uniti da dare l’illusione di un unico blocco policromo, di una vera e propria tavolozza variopinta.

Quasi sempre lavorò con legni di colore naturale, disdegnando segreti chimici e alchimistici; ed è proprio qui e nella perfezione della esecuzione il segreto che lo distinse e distanziò da tutti i maestri predecessori. A contatto coi grandi negozianti genovesi, poté acquistare in quantità considerevoli legni orientali (e) provenienti dalle due Americhe, come le molteplici specie di mogano ed ebano, mentre Como e Lecco gli fornivano acero, agrifoglio, ulivo, bosso, spino bianco ed altri, e dai terreni otteneva tronchi e radici dalle diverse piante fruttifere³⁸.

Utilizzava dunque solo i colori naturali, ad eccezione di verde, blu, celeste e rosa pallido che otteneva sulla base dei silicati; spesso infatti alterò l’acero naturale o il frassino ulivato con tinte verdi di piacevole effetto cromatico. Usò 86 specie legnose differenti:

un campionario eccezionale che uomini illustri e scienziati desiderarono visitare sul posto: così un padre Moritz ed il conte Ercole Silva che il 2 marzo 1795 ne stendeva l’elenco³⁹.

³⁷ G. Nicodemi, *op. cit.*, pag.5.

³⁸ Mons. M. Ceriani, *op. cit.*, p.6.

³⁹ Mons. M. Ceriani, *op. cit.*, p.6. Il Campionario passò in eredità a Don G.A. Mezzanica; fino al 1886 rimase nella sua parrocchia ad Alpigiano; ora fa parte della collezione Bertarelli.

Questo Silva, noto patrizio, rappresentò per Palacios uno di quegli intelligenti mecenati che, insieme agli artisti Appiani e Levati, furono i maggiori paladini della *chinoiserie*, neoclassica, ancora in voga a Milano negli anni Ottanta e Novanta del '700; anche nella sua Villa a Cinisello Balsamo, decorata dallo stesso Levati, la Cina è solo vagheggiata nel bizzarro addobbo.

Il coinvolgimento di Maggiolini nella passione per l'oriente non venne ammesso da Mezzanatica, che ignorò una decina di disegni ch' erano conservati nelle sue carte. Morazzoni, molto semplicemente, li attribuì a Levati, ricordato dalle cronache come insensibile alla moda sinizzante.

I mobili di Maggiolini sono caratterizzati da un disegno sobrio, un neoclassico lombardo di suggestiva purezza ornato da figure e fantasia decorativa, e da una semplice struttura articolata in poche saldature fatte con incastri a coda di rondine, la cui robustezza è affidata al fusto in noce ben stagionato. Gli intarsi hanno uno spessore minimo di due millimetri e un'alta precisione nel contorno; i centri, o medaglioni, sono circondati da fregi sempre diversi a "lacci svolazzanti" e a fiori, oppure a girali fogliati. Le superfici sono per lo più lisce e rari sono gli esemplari che presentano motivi intagliati in rilievo. Gli strumenti del lavoro, che testimoniano come *l'arte, così come la natura, ostenta i suoi prodigi negli oggetti piccoli*⁴⁰ furono pialle e pialluze, sagomatici di ogni tipo (quelle stesse sagome che si ritrovano nei mobili di prima maniera), stringitori rudimentali - oggi detti morsetti - per l'incollatura del riallaccio, succhielli o tinivelle di ogni misura, accette sbazzatrici dei tronchi di vari legnami, sgorbie e persino alesatori a mano per i legni.

Si è anche scritto che non gradisse l'utilizzo di piani marmorei, tuttavia il suo regesto vanta numerosi pezzi impreziositi da coperchi pregiati, provenienti da cave di tutta Europa. La commode n. 344 ne è un esempio.

Maggiolini preferiva dedicarsi a mobili che offrirono ampie superfici lineari per poter realizzare veri dipinti in legno: per questo si specializzò nella realizzazione dei cassettoni e sporadiche sono le sue sedie o poltrone, che, appunto, non offrivano spazi sufficienti per la decorazione intarsiata.

⁴⁰ Diderot e D'Alembert, *Encyclopedie. Tutte le tavole, Vol. terzo - Le tecniche*, Oscar Classici Mondadori, Milano, 2003, LXIII.

CAPITOLO SECONDO

LE COMMODE ESPOSTE ALLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Omnia autem provare, quod bonum est tenere

2.1 La commode n. (d'inventario e del Registro d'Ingresso) 346, n. 246 del Catalogo a stampa (o Catalogo Rosa)



Foto 1 La commode



Foto 2. Particolare, cineseria frontale



Foto 3. Graffite autografa di A. Appiani, iscrizione in basso a destra, eseguito a penna in nero e tempera acquarellata su carta bianca, 280x395 mm., cineseria del piano

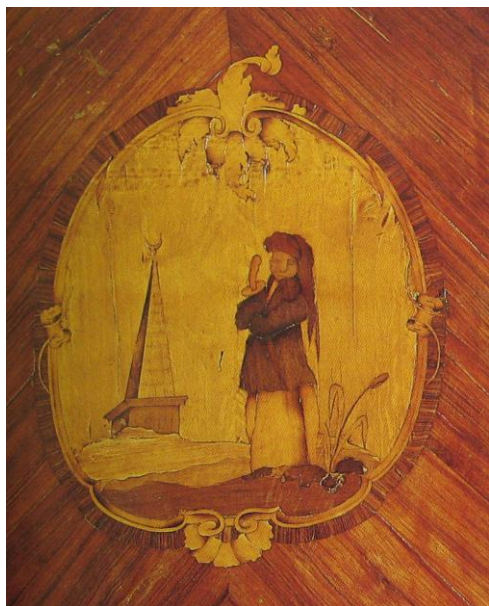


Foto 4. Lato sinistro



Foto 5. Lato destro

“Fusto in legno di noce e abete intarsiato in palissandro, bois de violette, mogano, bosso, acero, acero tinto verde ed altri legni non correttamente identificabili. Maniglie, bocchette, angolari e scarpette in bronzo cesellato e dorato, cm 96x105 x57”⁴¹. Assicurato nel 2001 per Lire 800.000.000 Lire.

La commode chinoise è uno tra i mobili più pubblicati dalla storiografia maggioliniana; il primo ad attribuirle a Maggiolini fu Marangoni, nel 1918: egli la ritenne all’ultima maniera perché recante tracce dell’influenza della moda francese. Nel 1953 Morazzoni ripropose l’attribuzione, collocando però il mobile agli inizi della carriera dell’ebanista; nello stesso anno Terni de Gregory si dimostrò incerta nell’attribuzione, per quell’aspetto che da Marangoni era stato invece preso a sostegno per affermarla: le influenze francesi, da lei individuate nei bonzi dorati; anche Gilda Rosa, dieci anni dopo, si rivelò incerta: parlò di alta probabilità di appartenenza del mobile all’area lombarda e la ascrisse al periodo di transizione tra Barocchetto e primo classicismo. Nel 1696 infine venne approvata l’attribuzione da Edi Baccheschi, sulla base del ritrovamento nel Fondo dei disegni di bottega, dei due figurini per i medaglioni intarsiati sul piano e sulla facciata

Considerata dalla critica una delle prime opere maggioliniane, la prima attribuibile con certezza all’ebanista, è databile solo approssimativamente a inizio anni Settanta, di poco precedente il 1773. Palacios la ipotizzò posteriore alla scrivania

⁴¹ G. Beretti, *op. cit.*, p.35 e scheda d’opera.

viennese, perchè ritenne improbabile che Appiani, al quale sono attribuiti i disegni per le tarsie delle scenette intarsiate sul piano e sulla pancia del mobile, allora non ancora ventenne, abbia potuto realizzarli. Allo stesso modo, la scheda dell'opera, attualmente conservata nell'ufficio della Conservatrice delle Raccolte d'Arte Applicata, riporta "fine 1773".

Diversamente, secondo Beretti alcuni dati inducono a datare la commode anteriormente: 1) l'attività in bottega dell'Appiani fin da giovanissimo, come riporta la tradizione; dunque quei disegni potrebbero essere un sua precoce affermazione; 2) la superiorità della tecnica della scrivania; 3) la presenza di alcuni particolari decorativi ancora rocaille.

Secondo Morazzone questa commode appartenne al conte Antonio Greppi (1722-1799), imprenditore, finanziere, diplomatico nella Lombardia austriaca del 700; poi, nel 1895, fu legata al Castello da Francesco Ponti. Della sua presenza al Castello nel 1900 sembra esser prova la seguente citazione, tratta da una Guida del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello di quell'anno:

Terza Sala Ducale (Continuazione dei Mobili ed intagli)

Notevoli: Mobili francesi con guarnizioni in bronzo del secolo XVIII: legato Ponti – Mobili italiani – Piccolo modello da galera proveniente dal palazzo principesco dei Gonzaga, a Schifanoja – Modelli di cornici del XVII e XVIII secolo – Mobili del Maggiolino di Parabiago⁴²

Se per *francesi* si può intendere "dal modello ispiratore francese", come Beretti sostiene essere in questo caso, allora la commode rientrerebbe nella prima dicitura; lo stesso vale per l'ultima, potendo esser classificata come generico mobile maggioliniano.

L'informazione del legato è presente sia in Beretti che nella scheda d'opera, dove vengono riportate date e autori dei restauri, nonché alcune delle varie collocazioni nelle sale o nei depositi del Castello.

E' così noto che nel 1946 era collocata nella sala del 700; che, al restauro dal Signor Antoniazzi dal 16/5/'55 fu resa al Museo, dopo quarantacinque giorni, il 30/6/'55 e collocata nella Sala 19; che, al restauro dal Sig. Girardi Renato, fu reso il 25/5/'81 e riesposto nella stessa Sala; che, a meno di sette anni di distanza, ancora al

⁴² Giovanni Battista Vittadini, *Guida Sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Tipografia-litografia, Milano, 1900, p.28.

restauro dal Sig. Alfio Bagoli, restauratore presso il laboratorio di ebanisteria del Castello dal 1980 al 1992, fu reso il 9/3/'88 e di nuovo esposto nella medesima Sala solo dal 18/4/'96, dove vi rimase fino al 2004, come testimoniano i timbri delle verifiche del 1997 e, appunto, del 2004. Da allora rimase esposta nella Sala 16, dove tutt'ora è visitabile; nel mese di marzo è stato ritirato per un ulteriore lavoro di restauro; esso è consistito in una rimozione delle vernici stese negli ultimi restauri e in una pulita superficiale.

La nuova timbrica della tarsia, dettata dal contrasto tra il bois de violette, il palissandro e il bosso, appariva fino a pochissimo tempo fa, scurita e uniformata nei contrasti, a causa della lucidatura a gommalacca.

Del primo di questi non sono riuscita a reperire né l'autore né le informazioni; il secondo restauro, operato dal Sig. Renato Girardi, è consistito, come d'abitudine, nell'esame generale del mobile per evidenziare i danni complessivi provocati dalle vicende nel tempo, dall'usura e dalla scarsa manutenzione. Il mobile per cui è descrizione presentava alcuni scollamenti dell'ossatura "chassis", difetto al quale si è provveduto rincollando i tenoni e risarcendo alcune piccole mancanze di legno. Come seconda operazione si è provveduto all'esame della lastronatura che presentava alcune parti smosse e qualche piccola mancanza; le parti smosse, con l'ausilio di piccoli ferri a mò di bisturi, sono state sollevate e rincollate con colla di ossa⁴³ (colla da falegname, onde rendere reversibile l'intervento, regola questa da osservarsi sempre per un corretto modo nel restauro) fermate con morsetti ove possibile oppure con il martello da impiallacciatura, altre volte con pesi.

Risistemata tutta la parte di lastronatura come descritto, si è provveduto a pareggiare i bordi delle parti rincollate che presentano sempre delle piccole "felures" in modo da rendere la totale superficie liscia e gradevole. L'operazione di asportazione delle vecchie vernici smunte ammuffite, viene fatta con lavaggi successivi di alcool mediante tamponi e raschietti, onde asportare la poltiglia che ne deriva provocata dalla vernice così rimossa; l'operazione della lisciatura deve essere fatta con carte leggermente abrasive (grana 120-180), questo al fine di non intaccare la patina del mobile, come potrebbe succedere usando sverniciatori commerciali, che peraltro sono utili su mobili diversi. Dopo la carteggiatura si è proceduto alla stuccatura del mobile con stucchi da

⁴³ E' una colla forte, come quelle di cartilagine e tendini di bovini.

legno composti con gesso di Bologna e colla, all'uso colorati con terre per i diversi legni. Segue un'ulteriore carteggiatura delle superfici stuccate, dopodiché avviene la lucidatura a gommalacca a tampone e alcool, eseguita a mano per strati successivi onde arrivare alla lucentezza voluta. Le parti in bronzo sono state pulite con un'immersione in una soluzione leggera di acqua e ammoniaca 28 BE; per asciugarli si mettono nella segatura e poi si strofinano con una spazzola e panno.

Il terzo restauro, mi è stato così descritto dall'autore: *“la lastra di legni pregiati che riveste questo cassettoni si era scollata in moltissimi punti. E' stata incollata a mezzo morsetti facendo passare la colla (vinilica, non colla a caldo⁴⁴ come in origine era stato fatto) sotto la lastra, senza rovinare la superficie lucida (tutti i mobili Maggiolini sono lucidati a gommalacca, non appropriata per gli intagli, e non a cera, come avveniva precedentemente). Si è usato questo procedimento in modo da evitare scarteggiature, in quanto in certi punti la lastra, a causa di precedenti interventi, era già ridotta a spessore troppo sottile (probabilmente a causa dell'utilizzo di carta vetrata per tirare a filo la lastra). Questo tipo di intervento ha richiesto un tempo maggiore. Anche il fondo dei cassetti (precedentemente tolti per applicare i morsetti; lo smontaggio del mobile per il suo restauro non era consentito), che presentavano spaccature, sono stati restaurati (i mobili italiani e particolarmente i Maggiolini, diversamente dai mobili inglesi e francesi, non hanno mai la struttura interna finita bene). Tutti i fregi in bronzo sono stati smontati, ripuliti e rimontati”.*

Eda Baccheschi, una degli studiosi che hanno guardato a questa commode, ha dimostrato la dipendenza delle scenette con figure cinesi disegnate da Appiani e racchiuse nei cartigli sui fianchi, da incisioni riproducenti delle decorazioni ideate da Jean Antoine Watteau nel primo ventennio del Settecento per il Cabinet du Roi nel castello de La Muette.

⁴⁴ Le colle a caldo sono le colle animali; sono usate come adesivo tradizionale da almeno 4000 anni. Sono infatti tra le più antiche colle usate dall'uomo. Fin da allora esistevano, oltre le colle a caldo, la colla di caseina (è una colla animale), le colle di amido di farina e alcune colle preparate mischiando sostanze resinose. Le colle a caldo sono formate da proteine che contengono gruppi funzionali polari e ionizzabili. Questi gruppi sono responsabili sia dell'adesione tra le molecole che costituiscono la colla sia di quella tra la colla e il substrato e formano una struttura reticolare elasticamente deformabile. Altro responsabile dell'adesione è il collagene, di cui nelle colle a caldo è presente una forma deformata: è una proteina di natura fibrosa costituita da lunghe catene proteiche e una struttura secondaria caratterizzata da legami a idrogeno lungo le catene e che costituisce il tessuto connettivo degli animali.

La stampe, che fanno parte del Fondo Maggioliniano oggi conservato al Castello Sforzesco, si limitarono tuttavia a suggerire all'Appiani lo spunto compositivo, dal momento che l'artista milanese pensò in seguito di sostituire le cornici decorate da leggeri festoncini di fiori, presenti nei modelli francesi, con gli ornati rocailles che meglio si adattavano alle superfici bombate del mobile e al gusto della committenza milanese intono ai primi anni dell'ottavo decennio del Settecento⁴⁵.

Colle indica anche la somiglianza di questi ornati con quelli intarsiati su un cassettone lombardo del terzo quarto del XVIII sec. in legno impiallacciato di radica di noce e su un tavolino (veneto?) datato ultimo decennio del XVIII sec. - fine XIX sec., allora conservati nelle Civiche Raccolte ed eseguiti insieme ad altri mobili per l'aristocrazia lombarda⁴⁶.

Il modello ispiratore e l'impianto del mobile, ancora rocaille, non sono totalmente quello di un cassettone lombardo, ma quello di una commode *a pieds elevés* di impronta francese.

I piedi infatti, appesantiti dalle scarpette, elementi che insieme al resto delle applicazioni in bronzo appaiono di una qualità inedita nell'ambiente lombardo, rialzano molto il mobile così che il grembiale risulta molto alto.⁴⁷



Foto 6



Foto 7

La particolare forma bombata degli arredi lombardi, che presentano una caratteristica rientranza al di sotto del piano, e gli intarsi a motivi di cartouches,

⁴⁵ Enrico Colle (a cura di), *Museo d'arti applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, Electa, 1986.

⁴⁶ E. Colle, *op. cit.*

⁴⁷ G. Beretti, *op. cit.*, p.35.

nastri e fiori disposti liberamente sulle superfici impiallacciate di radica di noce, sembrano esser derivati dalle incisioni tedesche per mobili, boiserie e stucchi di Jahann Micheal Hoppenhaupt e Franzxaver Habermann, sicuramente conosciute in Lombardia, come testimonia il fatto che Giuseppe Maggiolini ne possedeva degli esemplari⁴⁸.

Come la bombatura (modanatura presente sia in piano verticale che orizzontale) che, trattenuta alla base, crea una grossa pancia, anche i piedi, non particolarmente slanciati a causa delle scarpette, ma alzanti notevolmente il mobile, sono una caratteristica secondo Palacios imputabili ad uno scadente disegno del mobile. Secondo Beretti, invece, questa forma palesa lo sforzo di rinnovamento compiuto, in quest'opera, dall'artista, attento a mettere in opera i modelli d'oltralpe non senza impaccio.

Poco lombarda è anche la tavolozza dettata dall'uso di legni esotici che fino ad ora non erano mai stati impiegati così abbondantemente e con tali risultati nell'ebanisteria lombarda.

Non inedito, invece, nella coeva ebanisteria lombarda, il bordo del piano intarsiato.

Del motivo decorativo a tarsia *a spina di pesce* che corre sulla facciata, sul coperchio e sui fianchi incorniciando il mobile e seguendone la linea, considerato dallo stesso autore non ripreso dalla locale tradizione, come invece risultano le incorniciature in cui sono iscritte le cineserie, non si conserva nel fondo dei disegni di bottega nessuna traccia.

Si conservano invece due disegni del giovane Appiani, come testimonia la supposta autografia delle firme e la mancanza di elementi che possano confutare la memoria di bottega; essi raffigurano le scenette sinizzanti intarsiate nelle cartelle della facciata e del coperchio, commissionategli da Maggiolini; due fogli dell'intarsiatore per lo spolvero e altri due disegni rappresentanti un canestro ed un mazzo di fiori, identici nell'esecuzione e nel formato a quelli utilizzati per le tarsie della commode, a essi accomunati anche da una simile incorniciatura rocaille e forse utilizzati per un mobile oggi perduto. La paternità dei primi due fogli è garantita dall'iscrizione "Andrea Appiani" che, più che una firma autentica, sembra essere piuttosto una memoria di bottega appuntata da Maggiolini, padre o figlio, o da qualche collaboratore dell'officina.

⁴⁸ E. Colle, *op. cit.*

Nella Raccolta di carte diverse di Maggiolini, esistono anche i quattro fogli di incisioni da cui furono tratte le due scenette per le cartelle intarsiate sui fianchi.

Per quanto riguarda l'incorniciatura, una simile, sempre realizzata in bosso su un fondo di palissandro, si ripete, ma con un disegno diverso e più raffinato, sulla scrivania viennese. Ancora in entrambe, la stessa sfrangiatura intarsiata: in questa commode è intarsiata sugli spigoli, nella scrivania, inscritta in una filettatura d'ebano, fa da cornice alle cartelle.

Delle fini applicazioni in bronzo cesellato e dorato a motivi di chinoiserie che arricchiscono questo mobile (tre tiretti con maniglie e testa di medusa, bocchette, scarpette ai piedi ed angolari anteriori), non si conservano disegni preparatori nel fondo di bottega; secondo Palacios⁴⁹ queste rifiniture, rara cosa nei mobili usciti da questa bottega, furono probabilmente eseguite in una fonderia milanese. Per Beretti invece sarebbe ipotizzabile una provenienza parmense.

Il gusto di queste grottesche (antropologia antropomorfa e serpente delle maniglie) non è lontano dalla sensibilità di Petitot e, osservando l'affinità tra un disegno di Levati per un mobile di qualche anno più tardo e una carta del Petitot oggi al museo Lombardi di Parma, appare sostenibile l'ipotesi di un'influenza da parte di Petitot, se non dello stesso Levati, al cui gusto delle grottesche del ninfeo di Villa Litta queste qui in esame sono riconducibili.

⁴⁹ E. Colle, *op.cit.*

2.2 La commode n. (d'inventario) 344, n. 394 del Catalogo a stampa (assente il n. del Registro d'Ingresso). Parte di una coppia

“Opera monumentale, codesta, ritenuta da sempre una delle pietre miliari dell’ebanisteria neoclassica italiana. E forse europea, si sarebbe potuto aggiungere, se lo stato di conservazione lo avrebbe consentito”⁵⁰.



Foto 8 La commode n. 344 con alzata, dal 1953 al 1996.



Foto 9. L’Allegoria della Liberalità, riserva centrale del fianco destro. Tratta dalla figurazione principale che Ripa fa di questa figura allegorica e riprodotta da Maggiolini su disegno di Appiani⁵¹. Le vesti dei personaggi delle allegorie dei fianchi sono realizzate con un legno esotico non meglio identificato. Nonostante i drappeggi delle vesti e la posa neoclassica, la tarsia non sembra tale, ma un pannello ligneo di un coro cinquecentesco. Appiani ne produsse un disegno alternativo, fedele alla terza figurazione del Ripa, che poi scartò. Trattasi di una giovinetta che con la mano sinistra tiene appoggiato al fianco un bacile pieno di gemme e di monete d’oro, che con l’altra mano è in procinto di spargere.

⁵⁰ A.G. Palacios, *op.cit.*

⁵¹ Questa immagine fu tratta dalla figurazione principale ed illustrata che Cesare Ripa fece di questa figura allegorica nel suo testo *Iconologia*, Milano, TEA, 1992, p.250 (in G. Beretti, *Andrea Appiani: i disegni d’ornato per il “bravo signor Maggiolini”*, RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali, Vol. XXII – Anno XXV, Milano, Castello Sforzesco, 1998, p.80). Le *commode* Greppi possono essere considerate, secondo Beretti, veri e propri *d’apres* delle tavole di Ripa.



Foto 10. Appiani, graffite, penna in bistro e acquarellature su carta bianca. Milano, Gabinetto dei Disegni, Raccolta Maggiolini.



Foto 11. I cassetti sono celati da un'anta ribaltabile e rientrante. Meccanismo laborioso, diverso da quello che caratterizza i più tipici mobili dell'officina. I due cassetti interni recano maniglie rocaille omogenee al resto dei bronzi.

Foto 12. Maggiolini dimostra in questa allegoria una tecnica raffinata nella resa dei dettagli: notare i lunghi festoni di fiori con cui giocano i putti, i panneggiamenti ombreggiati con grande cura delle vesti delle figure, i dettagli dei volti delle figure rese a bulino, oggi in gran parte perduto.

“Fusto in legno di noce d’India, pioppo e abete intarsiato in noce, pero, bois de violette, ebano, palissandro, bosso, acero, acero tinto verde, ciliegio, faggio, robinia e mogano. Tavolozza caratterizzata da un numero ridotto di legni, quasi tutti nostrani. Piedi in bronzo cesellato e dorato. Piano in marmo rosso di Verona e marmo bardiglio, cm 95 x125x59⁵²/ 95x129x59⁵³; con l’alzata l’altezza misura 143 cm.⁵⁴. Assicurato nel 2001 per Lire 700.000.000.

⁵² G. Beretti, *Laboratorio. Contributi alla storia del mobile neoclassico milanese*, Milano, In limine, 2005 e E. Colle, *op. cit.*, p.90.

Questa commode è datata post 1775 da Beretti⁵⁵ e più precisamente 1780-1783 da Colle; la scheda dell'opera riporta invece alla voce "Tempo" la generica datazione dell'autore. La vicinanza cronologica con la scrivania viennese giunge da una coppia di mobili attribuibili al monogrammista G.B.M., che presentano sia, sui fianchi, una scenetta sinizzante ispirata a quella intarsiata in uno dei medaglioni della scrivania viennese, sia, intarsiato sul frontale del primo cassetto e sulle fasce dei fianchi, il motivo delle due sfingi disposte simmetricamente rispetto all'urna centrale; quest'ultimo presente sull'alzata di questa commode.

Divisa in tre campi, di decorazione analoga al resto, essa costituisce un'aggiunta posteriore; secondo Beretti non venne però eseguita dopo la separazione dei due mobili, come invece dicono gli autori del catalogo della mostra del '38 al Museo di Milano, poiché è frutto, con i quattro comodini esposti assieme alla commode veneziana, di una stessa commessa di fattura ottocentesca. Queste aggiunte lasciarono a Palacios delle perplessità sulla paternità maggioliniana, poiché gli apparvero di dubbio disegno e, nell'alzata, di scadente esecuzione; in proposito Beretti ne fornisce una spiegazione ricavata dal restauro da lui eseguito e più sotto riportato.

Anche le maniglie di bronzo e il piano di marmo rosso di Verona sono delle sostituzioni; l'originale va riconosciuto, suggerisce Gonzales, nel marmo bardiglio della commode già asta Semenzato (27-30 settembre 1984).

Dalla scheda d'opera sappiamo che proviene dal Museo di Milano; si trova nel Museo del Castello dal 15/6/'47 (n.198 Carico); più precisamente, dalla verifica di quello stesso anno risulta nella Sala '800. Questa informazione contrasta però con l'informazione riportata nel catalogo del 1938, circa la provenienza della commode, in quella data, dai Musei del Castello.

Il Museo di Milano, che ha attualmente sede nel palazzo di via Sant'Andrea, dal 1935 al 1943 si trovava nelle sale del Palazzo Sormani, costruito da Francesco Croce e ora sede della biblioteca Centrale.

Sappiamo poi che il 29/3/'47 si trovava nella SALA VI della G.A.M di Via Palestro, 8 e dal 24/9/'65 all' 11/10/'65 alla Mostra del "Maggiolini" a Parabiago. Sembrerebbe

⁵³ G. Beretti, *Giuseppe Maggiolini. L'Officina del Neoclassicismo*, Milano, Edizioni libreria Malavasi, 1994, p.63 e scheda dell'opera

⁵⁴ E. Colle, *op. cit.*

⁵⁵ G. Beretti, *Laboratorio. Contributi alla storia del mobile neoclassico milanese*, Milano, In limine, 2005.

che al termine fu reso alla Galleria d'Arte Moderna e che lì vi rimase sicuramente fino al '71, se non fino al 14/9/'74, quando fu restaurato dal Sig. Dante Malgrati presso il Laboratorio Ebanisteria del Castello. Al termine di questo fu collocato nel magazzino sottotetto del Castello e dal 28/3/'75 al 25/2/'88 fu in deposito presso l'ufficio del III Corpo d'Armata Mons. Chiapparoli. Dal 18/4/'96, in seguito ad un restauro eseguito nello stesso mese da Beretti per commissione della direzione delle Civiche Raccolte, fu esposto alla Sala 19 con un nuovo piano in marmo verde e alzata: i due piani in marmo rosso furono collocati in magazzino. Probabilmente tra i due restauri registrati ne furono eseguiti degli altri, visto che, nella descrizione del suo restauro, Beretti parla di strati di vernici soprammesse nel corso di vecchi restauri⁵⁶.

Del primo restauro non sono reperibili informazioni perchè né dall'autore possedute o ricordate né rintracciabili presso la Raccolta di Stampe Bertarelli, come da Malgrati consigliato. Invece del secondo - noto e molto probabilmente ultimo - si hanno informazioni scritte; esso costituì un'importante opportunità conoscitiva. In primo luogo diede una risposta ai dubbi sull'alzata che, osservata anche attraverso dei tasselli di pulitura, non risultò essere un falso, ma impiallacciata e intarsiata con gli stessi materiali della commode; infatti, dall'osservazione dei piallacci sollevati di entrambi i corpi, apparve chiaro, soprattutto grazie all'abbondanza di placature in *bois de violette*, come la qualità, il colore, la venatura e gli spessori erano omogenei, così come omogenee nello stato di conservazione e nel grado di cristallizzazione erano le tracce di colla (un fosfato d'ossa). In secondo luogo fornì prove dell'originalità delle figurazioni, che dopo la rimozione degli strati di vernici apparvero in scadente stato di conservazione, tale da giustificare *il dubbio disegno*, ma realizzate con piallacci antichi.

Pesanti levigature hanno compromesso sia l'ombreggiatura sia la profilatura, completamente perduta. Questa è la ragione per la quale le figurazioni appaiono semplicemente delle sagome "*di dubbio disegno*".

L'autore ne descrisse l'alzata: le quattro lesene che scandivano la sua facciata mostrarono un intarsio tecnicamente omogeneo a quello dello stesso motivo presente su quelle angolari della commode; il cassetto e l'anta di destra, costituita da tracce di tarsia raffiguranti l'Allegoria dell'inverno (un uomo sdraiato si scalda presso un bracere), così

⁵⁶ G. Beretti, *op. cit.*, p.31.

come il cassetto e l'anta di sinistra, costituita da tracce di tarsia raffiguranti l'Allegoria dell'autunno (un uomo pigia l'uva in un tino), non suscitano alcun dubbio, diversamente dalla sua parte centrale, che sollevò perplessità sia nell'anta che negli interni, che sondaggi più invasivi avevano confermato eseguiti in un'epoca recente, molto probabilmente all'inizio del 1900. Queste tracce originariamente costituivano il finimento di due dei quattro comodini che accompagnavano la coppia di commode: sul terzo, uno dei due superstiti, è rappresentato sulla piccola anta l'Allegoria dell'estate⁵⁷ (Cerere seduta regge un cesto ricolmo di spighe); sul quarto, di cui non si conserva l'immagine, era intarsiata l'Allegoria della primavera.

Altre considerazioni furono possibili grazie all'osservazione dell'immagine di uno dei comodini: l'autore capì che l'alzata era stata realizzata unendo i corpi di due comodini ad una parte centrale eseguita *ex novo*, i cui intarsi furono ottenuti recuperando e integrando quelli di un pannello e l'ornamentazione delle fasce dei fianchi dei comodini che la riunione aveva reso inutili.

Su questo mobile Palacios condusse un esauriente studio e dimostrò, come suggerivano anche gli autori del catalogo, Nicodemi e Legnani, la sua appartenenza ad un originario insieme formato da un altro esemplare, pendant di questo, di forma – esclusa l'alzata – e dimensioni uguali: la già citata commode Semenzato. Questa coppia e quella apparsa nel 1990 sul mercato d'arte, non pubblicata e riconducibile ad un disegno di bottega che riporta l'iscrizione "Giuseppe Gerli fece per Carpani. Maggiolini esecutore", rappresentano quattro dei primi mobili neoclassici usciti dalla bottega.

E' tutto un trionfo di *celeste* che scende sulle grandi composizioni allegoriche impennacchiati da detti latini - anch'esse dell'Appiani, come provano i suoi disegni a colori esposti nella sala accanto - di quattro rarissimi esemplari della prima produzione maggioliniana: un *cumò* che, strana cosa, proveniente dai Civici Musei del Castello, è il riscontro dell'altro esposto da donna Bice Greppi Belgioioso coi due *comodini* relativi; indistruttibili anelli di una collana ricongiunta dal caso⁵⁸.

Perché sia cosa strana la provenienza dai Musei del Castello è oscuro.

Secondo Morazzone questo pezzo era di commessa e proprietà della contessa Bice Belgioioso Greppi, ma Palacios non concorda. Infatti, nonostante il biografo sia

⁵⁷ Visibile in G. Nicodemi, *op. cit.*, p.15.

⁵⁸ L.E. Sioli, *op.cit.*, p.2.

una ricca fonte di notizie, non sempre sono attendibili, almeno per quanto riguarda Maggiolini: è vero che nel 1938 il mobile poi apparso all'asta e due comodini, di fattura e decorazione molto simile, risultavano di proprietà della contessa, ma non esistono altre fonti che confermino la tesi morazzoniana di una commessa della commode milanese per questa famiglia molto importante.

Ne ancora è morta la speranza di rintracciare nel vastissimo archivio Greppi la fattura quietanzata. Ricchissimi di reminiscenze settecentesche francesi, che straripano nella abbondanza di motivi decorativi, e di ricordi del Louis XIV, che si rivelano nella dovizia dei bronzi, questi *pezzi d'eccezione* – per usare la fraseologia dei cataloghi delle aste antiquarie - nati per i larghi spazi che le case moderne non conoscono più, provano la origine lontana di un'arte che non tarderà ad affermarsi conquistando il *suo stile*⁵⁹.

Solo la cura speciale che la bottega riservò a questi due mobili, per le cui tarsie il giovane Appiani mise a punto un ricercato progetto iconografico, può essere una prova della tesi morazzoniana.

Il loro stato di conservazione prima dell'ultimo restauro, come scrissero Palacios e Beretti era pessimo: è andata perduta, cosa frequente, la finitura a bulino e le levigature e lamature alle quali il mobile è stato sottoposto, nel tentativo di spianare le imperfezioni dell'intarsio create dall'instabilità delle tavole del fusto⁶⁰, hanno assottigliato l'impiallacciatura, che in molti punti era usurata. Gran parte delle profilature che rifinivano l'intarsio, sia nelle parti ornamentali che in quelle figurate, risultavano perse: i volti delle numerose figure e i dettagli dell'ornato a bulino erano

⁵⁹ L.E. Sioli, *op.cit.*, p.2.

⁶⁰ In Francesco Augelli, *La diagnosi delle opere e delle strutture lignee. Le ispezioni*: Saonara (Pd), Il Prato, 2006: l'instabilità delle tavole del fusto, e quindi l'imperfezione dell'intarsio, è dovuta sia alla scollatura dell'ossatura, sia all'utilizzo di specie legnose diversamente igroscopiche. La norma UNI 8662 definisce igroscopicità la proprietà del legno di assumere o cedere umidità all'atmosfera circostante al variare delle condizioni climatiche ambientali.

Nel legno fresco le cavità cellulari sono piene di linfa, ovvero di soluzione acquosa, definita acqua di imbibizione, o acqua libera, cioè acqua allo stato liquido contenuta nelle cavità cellulari ed intercellulari e nelle punteggiature e, normalmente, al di sopra del 30%. L'acqua direttamente collegata alle pareti cellulari, anch'esse piene di acqua, è invece definita acqua di saturazione o acqua igroscopica, cioè acqua legata alle pareti cellulari del legno o presente per capillarità nei meati fra i vari componenti delle pareti cellulari e normalmente pari o al di sotto di 30%. A questo stadio, grazie all'abbondante presenza di acqua, le cellule aderiscono perfettamente tra loro; tale contenuto di umidità però, varia da specie a specie, è incostante nei diversi punti dell'albero e diminuisce con l'esposizione all'aria del legno fresco finché non raggiunge uno stato di equilibrio con l'umidità dell'aria ambiente. Le variazioni dimensionali dovute a variazioni di umidità possono essere accompagnate da deformazioni e/o fessurazioni e, soprattutto nei segati, dipendono dall'orientamento delle fibre e degli anelli di accrescimento rispetto alle facce del segato stesso.

danneggiati. Per esempio i rosoni agli angoli della facciata e il fregio sulla catena superiore. Diversamente la finitura era ben conservata nel dettaglio della carta geografica impugnata dall'Allegoria del Consiglio e in alcuni dei piccoli rosoni nelle riserve superiori delle lesene angolari.

Questa instabilità del fusto, unita alla scarsa tenuta di parte dei collanti ha però permesso, nel corso dell'intervento di restauro, una scoperta tanto casuale quanto sorprendente. Rimovendo le lesene angolari, applicate al corpo del fusto, celato al di sotto della lesena anteriore del lato sinistro della commode è emerso un piccolo pertugio dentro il quale era visibile un foglietto piegato e arrotolato. Estratto e srotolato, sebbene parzialmente eroso da un tarlo, ha mostrato al recto l'iscrizione: *Carlo Defelipi e Carlo Magiolino e Giuseppe Magiolino Fec[ero] [Orig]io [Para]biago*. Il verso svela come questo cartiglio altro non è che il frammento di una ricevuta della *Gabella di Gallarate*, recante la data *1775 adì 14 7.bre* e il nome di colui che pagò il tributo *Giuseppe Magiolino*⁶¹.

Questa straordinaria memoria da un lato rivelò l'organizzazione dell'officina: la disposizione dei nomi degli esecutori fece infatti intendere come l'esecuzione fosse frutto della collaborazione paritaria tra l'ignoto Carlo Defelipi di Origio e Carlo e Giuseppe Magiolino; la stessa grafia antica al singolare con la quale compare il cognome, come per tutti i documenti riguardanti la famiglia che precedono l'affermazione professionale dell'artista, ma cosa non usuale nell'italiano di fine Settecento, testimonia come il successo di Giuseppe fu ottenuto insieme al figlio; dall'altro offrì un importante elemento per la datazione del finimento e dell'opera, che dovette rappresentare per l'officina una commessa rilevante: suggerì una datazione più precoce, di poco posteriore il 1775. La stessa qualità dell'intarsio appare vicina più a quella delle opere rocaille che a quella dei mobili eseguiti nella prima metà degli anni Ottanta.

Purtroppo rimangono ancora oggi questioni irrisolte: chi fu l'inventore di tutto l'insieme? Chi disegnò i fusti e l'ornato? Chi è Carlo Defelipi? Chi fu il committente?

La linea della commode è abbastanza insolita e non ha riscontri sia nello stile neoclassico sia in quello impero. Questa costruzione del fusto, di nuovo disegno, è dunque arcaica. L'architettura è possente, perfettamente ortogonale e caratterizzata da vigorosi pilastri che con il loro aggetto chiudono l'anta della facciata e i pannelli dei fianchi in profondità.

⁶¹ G. Beretti, *op. cit.*, p.33.

L'impiallacciatura a bois de violette che la riveste non fu mai più impiegata in così grandi quantità, tranne appunto per piccole parti ornamentali, perché considerato un materiale rocaille poco adatto alla resa della morbidezza necessaria ai suoi intarsi; un mobile, dunque, tecnicamente sperimentale, ma progettato con cura nell'architettura della nuova forma. Un' architettura, appunto, massiccia: basti osservare i grossi semipilastrini che chiudono ai lati e serrano, costringendoli in profondità, i pannelli dei fianchi e quello frontale dell'anta che, come in altri molti suoi mobili è ribaltabile.

Nel Fondo dei disegni dell'officina non si conservano i disegni preparatori del fusto. Sono conservati, invece, sei disegni a tempera acquarellata di Appiani, entrati a far parte delle Civiche Collezioni insieme al resto del fondo nel 1882, alla morte di G.A. Mezzanzanica; raffigurano 1) le quattro allegorie (Consiglio, Liberalità, Premio e Prudenza) intarsiate sui fianchi, 2) l'Aurora e un episodio della Ninfa Pesitea tradotte sulle facciate delle due commode. Beretti disse che il disegno dell'Aurora, ora di collezione privata, riecheggia l'iconografia pariniana dell'Aurora dipinta da Traballesi in una volta di Palazzo arciduciale.

Le allegorie dei pannelli dei fianchi sono fedeli restituzioni grafiche di figurazioni derivate dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, la cui prima edizione illustrata risale al 1603; graficamente i loro disegni non hanno nulla a che vedere con quelli eseguiti per la commode precedente: la mano è sciolta, la traccia a graffite veloce, ombre e chiaroscuro sono rese con sicurezza per mezzo di un'acquarellata dalla cromia vivace. Sono dunque rivisitazioni alla Nuova Maniera delle figurazioni cinque-seicentesche di Cesare Ripa.

Al contrario, la cromia dei fogli preparatori delle ante è più cupa; nel trattamento di alcune parti l'artista mostra qualche incertezza, soprattutto nell'anatomia delle figure.

La qualità dell'intarsio, più evoluta sia nel taglio sia nell'ombreggiatura sia nella profilatura, è ancora distante dal livello raggiunto nelle opere eseguite dalla metà degli anni Ottanta; il fondo nero non omogeneo, a tratti bruno profondo, sul quale è steso è ottenuto da una lastra di legno di pero, carbonizzata con una tecnica che Maggiolini non usò in altre opere.

L'impostazione decorativa della facciata si articola in una robusta cornice attorno alle cartelle centrali dominate dal quadro dell'anta.

Nella fronte, cornice volutine d'acanto in alto, in basso alla greca, e lesene decorate a rosoncini entro anelli, a forte aggetto, inquadrano un ampio disegno allegorico, figura femminile semisdraiata che appoggia un mano su uno scudo e con l'altra tiene un festone di alloro, diversi putti, due dei quali tengono un cartiglio col motto: EX UNIONE DECOR. Nei fianchi, figure allegoriche analoghe. Anche queste figurazioni sono da disegni dell'Appiani⁶².

Nel disegno del motivo a catena che decora i semipilastri, citazione di un tipico motivo dell'intarsio a certosina, sembra ancora persistere qualche reminiscenza della commode n.346. Come nella scrivania viennese, la dominante cromatica della tarsia è quella del bois de violette, il cui impiego andrà declinando verso i primi anni Ottanta; in tutti e tre i manufatti, inoltre, è presente l'uso di ebano, qui però esteso: un caso unico nella produzione maggioliniana.

Anche i piedi sono, appunto, impiallacciati in ebano e bois de violette; fasciati da rivestimenti in bronzo dorato composti da un bulbo inferiore e quattro foglie d'acanto, si accordano alla ricchezza del mobile. La loro, rara, pone il problema della produzione di bronzi ornamentali nella Lombardia nell'ultimo quarto del XVIII secolo.

Pur ispirata alle forme *rocaille* che gli ebanisti francesi Louis XVI andavano eseguendo e su cui erano in quest'epoca e in Lombardia ancora improntate le forme delle commode appare una reinvenzione del cassone rinascimentale: per esempio i fianchi, chiusi tra le lesene e impreziositi dai pannelli raffiguranti allegorie di sapore cinquecentesco, sembrano stalli di un coro rinascimentale. Un'invenzione alla Nuova Maniera basata, come già scritto, su modelli della tradizione cinquecentesca, con il cui recupero, a Milano, iniziarono quelle lezioni di ornato di Albertolli.

⁶² Scheda d'opera.

2.3 La commode n. (d'inventario e del Registro d'Ingresso) 341, n. 393 del Catalogo a Stampa



Foto 13 Vista frontale della commode



Foto 14. Lato destro

“Fusto in legno di noce e abete intarsiato in palissandro, noce, noce d'India, legno rosso del Brasile, bosso, acero, acero tinto verde, pero ed altri legni non correttamente identificabili. Maniglie e bocchette aggiunte posteriormente. Firmata a bulino sul fianco sinistro: "Maggiolini Intarsiatore Delle LL.AA.RR. 1790", cm 91x 128x58”⁶³/59⁶⁴. Assicurato per Lire 150.000.000.

Nella scheda d'opera è scritto che proviene anch'essa dal Museo di Milano. Collocata fino al 1947 nella Sala dell'800, il 29/7/'49 si trovava alla Sala VI della G.A.M. da dove il 16/9/'66 fu portato alla Mostra del Mobile Mantovano a Mantova; fu reso il 21/10/'66 dove vi rimase fino al 1971, data dopo la quale fu collocata nel magazzino sottotetto. Fu due volte restaurata dal Sig. Malgrati Dante: del primo restauro non si conosce la data, il secondo avvenne dal 9/6/'94 al 19/10/'94; uno dei due è consistito nel riattaccare parzialmente la gamba posteriore di sinistra quasi staccata a causa di un tarlo. Sappiamo anche che tra i due restauri fu esposta alla Mostra

⁶³ G. Beretti, *Giuseppe Maggiolini. L'Officina del Neoclassicismo*, Milano, Edizioni libreria Malavasi, 1994, p.

⁶⁴ Scheda d'opera.

Selettiva del Mobile a Cantù il 3 settembre 1959 e resa al Castello, dove, come già detto, si trovava il laboratorio del Sig. Malgrati. Dal 28/4/'95 al 2004 fu esposta nella Sala 19 del Museo, poi nella Sala16.

Questa commode, firmata dall'autore e datata 1790, rappresenta un modello di mobile ripetuto per almeno un decennio, con qualche variante strutturale e decorativa. A rimanere uguale non è appunto la tipologia strutturale, più o meno arricchita da una decorazione scelta per l'occasione, ma il disegno compositivo d'insieme.

Ad essa si possono infatti correlare una commode esposta alla mostra del 1938, una coppia di commode di una collezione privata milanese e un mobile apparso sul mercato d'arte, poichè sembrano corrispondere allo stesso disegno compositivo. Questo testimonia la chiusura della bottega sui propri modelli decorativi, a quel tempo impiegati abilmente in diversi contesti.

La firma dell'artefice è cosa rarissima; nel catalogo di Sioli⁶⁵ sta scritto ch'essa compare, saldamente inquadrata in mezzo, anche nei due cassettoni dell'architetto nobile Alfonso Orombelli e sulla libreria a linee curve, altra rarità, con "alzata" a specchio del nobile Giovanni Litta Modignani.

Sulla facciata l'ampio cassetto centrale, racchiuso superiormente ed inferiormente da due fasce costituite dal frontale del primo e del terzo cassetto, prende il posto dell'anta. Tutti e tre i cassetti sono di palissandro intarsiato in legno di rosa, mogano e acero.

La stessa ripartizione si ripete sui fianchi.

Sul piano: uno rosone entro stella esagonale, tra steli e volute d'acanto, il tutto inquadrato da semplici listelli; nella fronte: la cartella centrale è dominata dal colore del legno impiegato anche nello sfondo del cassetto centrale della facciata e delle cartelle corrispondenti dei fianchi ed è incorniciata da un'impiallacciatura che, a lisca di pesce, contorna ugualmente cassetti e cartelle; i rosoni intarsiati al centro sono tratti da diversi modelli; nei fianchi: cartelli tra due volute; a destra con la scritta : "Giuseppe Maggiolini Parabiago – Presso Milano", a sinistra "Maggiolini – Intarsiatore delle LL.AA.RR – 1790".

Sono minime le varianti decorative della tarsia e dell'intarsio dei due girali d'acanto, terminanti in cornucopie ripiene di fiori policromi, che nella cartella centrale della facciata incorniciano il medaglione con la testa laureata di Bacco; due disegni della

⁶⁵ L.E. Sioli, *op. cit.*, p.3-4

bottega Maggiolini sebbene la raffigurano di poco variata rispetto a questa, sono comunque riconducibili al lavoro per questi mobili.

Nessun disegno del fondo lo è direttamente, sebbene i fogli che presentano delle affinità con dei particolari dell'ornato del cassetto centrale non siano pochi.

Gli spigoli della facciata sono diversamente proposti nei diversi mobili: smussati e decorati con lesene grottesche in questa commode, a spigolo vivo nelle altre. I piedi, per concludere, identici in tutti gli esemplari tranne che per il dado di raccordo al corpo del mobile, sono in legno di noce senza alcun intarsio, torniti a vasetto ed arricchiti da una scanalatura.

APPENDICE

BREVE STORIA DELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Il processo che ha portato alla formazione delle Civiche Raccolte Archeologiche, d'Arte e d'Arte Applicata è piuttosto lungo; il fine, far rivivere le glorie artistiche regionali, fu affiancato da una motivazione più pratica: risollevare l'industria nazionale grazie all'ideazione di nuovi modelli frutto di un'originale interpretazione degli stili del passato. Esse nacquero, nell'ultimo quarto dell'Ottocento e buona parte del Novecento, dalla volontà di dotare Milano di un museo capace di documentare le trasformazioni stilistiche avvenute negli stati dell'Italia settentrionale, in particolare nel regno lombardo-veneto; la fondazione di un museo d'arte applicata fu promossa dall'Associazione Industriale Italiana in seguito alla prima Esposizione Industriale (Milano, 1871): nel 1873 ne redigeva il programma.

Concretamente esse si formarono dall'unione di acquisti e donazioni; le prime furono costituite da alcuni di quegli oggetti d'arte decorativa di nobili lombardi e collezionisti, che inizialmente li avevano prestati per l'Esposizione Storica del 1874; nel 1877 l'Associazione stipulò una convenzione con il Comune nella quale cedeva, oltre al costituendo museo, l'annessa biblioteca e la scuola superiore d'Arte Applicata all'Industria. In seguito l'Amministrazione civica milanese favorì nuove donazioni e importanti acquisti sul mercato antiquariale; la mole raggiunta richiese una sede diversa dal Salone ai Giardini Pubblici (nome con il quale venne ribattezzata la sede originale, l'antico convento delle Carcanine, da tempo riadattato a luogo espositivo) e quando nel 1887 la Giunta Municipale decise di istituire una commissione per verificare la possibile utilizzazione del Castello a fini museali, la domanda sembrò trovare risposta. La certezza avvenne il 9/11/1893, quando il monumento venne consegnato al Comune dalle Autorità militari⁶⁶. Dal maggio del 1900 i musei trovano qui collocazione.

Per circa dieci anni, nel corso degli anni Settanta, il museo rimase chiuso per lavori di manutenzione al Castello e tutti i mobili furono collocati in magazzino. Allora la Direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata era Clelia Alberici.

Nel 1999 fu avviata la ristrutturazione impiantistica del Castello, durante la quale avvennero nuove donazioni; vennero dunque svuotati i musei, poi ricollocati nei precedenti spazi con una nuova soluzione. Essa terminò con la riapertura della

⁶⁶ M.T. Fiorio, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 1997

Pinacoteca nell'aprile 2005 (la Sez. Arredi e Sculture lignee fu inaugurata nel giugno dell'anno precedente); il nuovo allestimento, tradotto dall'Arch. Walter Palmieri e curato dal Prof. di Storia dell'Arte all'Università di Ginevra Mauro Natale, è unico per tutti i musei del Castello. Allora il Sovrintendente al Castello, nonché Direttore delle Raccolte d'Arte, era il Dott. Arslan.

Attualmente Coordinatore del Castello, nonché Direttore delle Raccolte d'Arte Applicata e Incisioni, è il Dott. Claudio Salsi, Conservatrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali la Dott.ssa Francesca Tasso.

BIBLIOGRAFIA

- Alvar Gonzalez-Palacios, *Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia tra Neoclassicismo e Barocco. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, Longanesi, 1986
- Augelli Francesco, *La diagnosi delle opere e delle strutture lignee. Le ispezioni*, Saonara (Pd), Il Prato, 2006
- Beretti Giuseppe, *Officina Maggiolini*, catalogo della mostra: “Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini: capolavori dell’ebanisteria neoclassica 1780-1826” (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Sala Napoleonica) a cura Redifin Spa - Ed. Olivares, Milano, 1994
- Beretti Giuseppe, *Giuseppe Maggiolini. L’Officina del Neoclassicismo*, Milano, Edizioni libreria Malavasi, 1994
- Beretti Giuseppe, *Andrea Appiani: i disegni d’ornato per il “bravo signor Maggiolini”*, RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli. Raccolte di Arte Applicata. Museo degli Strumenti Musicali, Vol. XXII – Anno XXV, Milano, Castello Sforzesco, 1998
- Beretti Giuseppe, *Laboratorio. Contributi alla storia del mobile neoclassico milanese*, Milano, In limine, 2005
- Cittadini Giovanni Battista , *Guida Sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Tipografia-litografia M.Bellinzaghi, Milano, 1900
- Colle Enrico (a cura di), *Museo d’arti applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, Electa, 1986
- Diderot e D’Alembert, *Encyclopedie. Tutte le tavole, Vol. terzo - Le tecniche*, Oscar Classici Mondadori, Milano, 2003, LXIII
- Don Giacomo Antonio Mezzanzanica, *Genio e Lavoro, vita e opere di Giuseppe e Francesco Maggiolini*, Milano, Tipografia G. Agnelli, 1886
- Giuseppe Maggiolini ebanista*, catalogo della mostra (Milano, Fiera) a cura di Cosmit, Milano, 16-21/9/1987
- Fiorio M. Teresa, *Introduzione*, in *Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano, 1997
- Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 2 marzo-28 luglio 2002), a cura di Artificio/Skira, Milano, 2002

Marangoni Guido, *Le glorie del passato – Gli intarsii del Maggiolini in Città di Milano* – *Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica*, Milano, anno 1918

Masetti Cristina, “Sotheby’s”, *Maggiolini da record. Oltre mezzo milione di euro per un secretaire proveniente dalla Collezione Melzi in Il foglio di Parabiago*, Anno 7 – Numero 7 – Settembre 2006

Mons. Marco Ceriani, *GIUSEPPE MAGGIOLINI DA PARABIGO. Celebre intarsiatore – Nel 150° della morte, II edizione – Anno 2005 – Nel 190° anniversario della morte*, Parabiago, 2005

Mons. Marco Ceriani, *Celebrazioni maggioliniane. Una sensazionale scoperta. Rivenute sul solaio due casse contenenti: “Stromenti di mestiere della Bottega Maggiolini”. L’autenticazione attraverso una rigorosa indagine storica e tecnica*, Cronaca di Parabiago, Parabiago, 17 Settembre 1965

Nicodemi Giorgio, *Mostra Commemorativa di Giuseppe Maggiolini: novembre-dicembre 1938-XVII*, catalogo della mostra (Museo di Milano) a cura di Ariel, Milano, 1938

On. Avv. Filippo Meda, *Giuseppe Maggiolini di Parabiago. Discorso commemorativo tenuto a Parabiago il 22 novembre 1914*, Parabiago, Tipografia Saccardo, 1914

Salsi Claudio (a cura di), *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco*, Milano, Skira, 2006

Sioli Emilio Legnani, *LA MOSTRA COMMEMORATIVA DI GIUSEPPE MAGGIOLINI (1738 – 1814) AL MUSEO DI MILANO*, Estratto dalla Rivista “MILANO” del mese di Dicembre 1938-XVII, Milano, Tipografia “IL POPOLO D’ITALIA” 1939, XVII

SITI WEB

Biagio Ventura, *Tesi specialistica*, 11 maggio 2008, in

<http://www.webalice.it/inoresturo/intarsio.html>

Paolo Cesari (a cura di), *Giuseppe Maggiolini “L’intarsiatore dei principi – il principe degli intarsiatori”*, Contributo pubblicato in “Arredi del Settecento” (Originalità ed

eleganza nell'ebanisteria italiana), Icaro Progetti x l'arte, Milano, AA.VV. Artioli Editore, 2003, 3 marzo 2008 in

<http://www.paolocesari.com/maggiolini.html>



CURRICULUM VITAE

INFORMAZIONI PERSONALI

Nome	FRANCESCA MASERATI
Indirizzo	Via G. Vasari 1/B - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Telefono	02.6128700
Cellulare	347.4257776
E-mail	francesca.maserati@virgilio.it
Nazionalità	Italiana
Luogo e data di nascita	Milano, 15.10.1985



ESPERIENZA PROFESSIONALE

- Date
- Nome e indirizzo del datore di lavoro
- Tipo di impiego
- Principali mansioni e responsabilità

- Date
- Nome e indirizzo del datore di lavoro
- Tipo di impiego
- Principali mansioni e responsabilità

Maggio - Ottobre 2011

A.p.s. SOCIAL ICE - Studio creativo per la comunicazione sociale, via Albertinelli 6, Milano

Prestazione di lavoro occasionale

Educatrice allo sviluppo sostenibile: co-gestione di attività creative e artistiche volte a sensibilizzare studenti e cittadinanza alle tematiche del riciclo, del risparmio energetico, della lotta all'inquinamento, della cooperazione e alla promozione sociale. Partecipazione all'evento PinC - Parco in Comune con le attività *mondo a fumetti* e *go green*

Aprile - Ottobre 2011

CREDA Onlus . Centro ricerca educazione documentazione ambientale, V.le Mirabello 8, Parco di Monza

Prestazione di lavoro occasionale

Educatrice ambientale e bibliotecaria, gestione del progetto "Gira in bici sicura per Bollate" rivolto alle classi quinte elementari, prime e seconde medie locali; gestione del progetto "Una terra per Magritte" rivolto alle classi materne ed elementari di Cinisello; gestione di attività nel parco (Settimane verdi, Un bosco di libri, Conosciamoci al parco, Il bosco degli gnomi, Viaggio alla scoperta del parco di Monza, Un giorno in cascina)

- Date Marzo - Aprile 2011
 - Nome del datore di lavoro Ecomuseo del territorio di Nova Milanese nel Parco Grugnotorto Villosesi, tramite l'Associazione Culturale Il Cortile, Nova Milanese
 - Tipo di impiego Prestazione di lavoro occasionale
 - Principali mansioni e responsabilità Gestione di un corso di 8 incontri di educazione al territorio rivolto alle classi quinte locali conclusosi con un prodotto finale di classe e uno globale (la mappa dei bambini)
-
- Date
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro **Gennaio - Febbraio 2011**
Association senegalo - italiane Les Enfants d'Ornella, Yene - Kelle sur mer
 - Tipo di impiego Collaborazione volontaria
 - Principali mansioni e responsabilità Co-gestione di un laboratorio di manualita' rivolto ai bambini frequentanti il Centro G. Quadroni
-
- Date Febbraio - Aprile, Agosto - Dicembre 2010
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro COOPERATIVA - IMPRESA SOCIALE "DI MANO IN MANO" v.le Espinasse, 97/99 MILANO
 - Tipo di impiego
 - Principali mansioni e responsabilità Supporto alla gestione del laboratorio di restauro e di lucidatura della sede di Cambiagio, via Castellazzo, 8 (MI)
Interventi di falegnameria, pulitura, lucidatura, finitura a cera e a tampone dei mobili antichi; accompagnamento degli inserimenti lavorativi in formazione presso il laboratorio; assistenza ai clienti presso lo stand del laboratorio durante la Fiera dell'Antiquariato a Villa Castelbarco di Vaprio d'Adda
-
- Date Aprile - Luglio 2010
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro IL LABORATORIO ONLUS via Pascarella, 20 MILANO
 - Tipo di impiego Tecnico del restauro (sostituzione di malattia)
 - Principali mansioni e responsabilità Responsabile del laboratorio B - di livello avanzato - dell'associazione
-
- Date 11-29 Giugno 2007
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro CENTRO DI FORMAZIONE PROFESSIONALE "G. TERRAGNI" di MEDA (MB)
 - Tipo di impiego Via 3 Venezie, per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Milano
Stage presso la Villa Reale di Monza
 - Principali mansioni e responsabilità Rilievo manuale di tipo archeologico di due pavimenti lignei intarsiati e di una cornice murale di specchio; utilizzo di adatta strumentazione (bolla, livello, calibro, squadretta); organizzazione del lavoro e delle tempistiche
-
- Date Settembre 2007 - Gennaio 2008
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto di un Associazione Culturale di Tirano
 - Tipo di impiego Rilievo condotto durante le ore scolastiche, presso il C.F.P.
 - Principali mansioni e responsabilità Rilievo manuale di tipo archeologico di un candelabro di una parrocchia di Tirano
-
- Date Novembre 2007 - Marzo 2008
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto dell'Associazione Culturale Il Cortile di Nova Milanese (MB)
 - Tipo di impiego
 - Principali mansioni e responsabilità Restauro condotto durante le ore scolastiche di una credenza e di due tavoli
Saggi di pulitura, individuazione della procedura d'intervento e restauro; compilazione della scheda d'intervento
-
- Date Marzo 2008 - Giugno 2008
 - Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Milano
 - Tipo di impiego Restauro di uno schedario, di una consolle, di due vetrinette e di un armadio condotto durante le ore scolastiche

- Date 10,11,15 Luglio 2008
- Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Milano
- Tipo di impiego Stage presso Villa Arconati di Castellazzo di Bollate
- Principali mansioni e responsabilità Rilevamento dello stato di degrado dei serramenti lignei del serrone, stesura di un ipotetico progetto d'intervento sottoposto all'attenzione della Soprintendenza, restauro esemplificativo di un serramento tramite solvent gel

- Date Settembre - Dicembre 2008
- Nome del datore di lavoro Associazione Pro Loco Pro Meda
- Tipo di impiego Stesura di schede d'opera - comprendenti il progetto d'intervento - di due tavole lignee policrome della prima metà del XX secolo di Primo Busnelli (artista medese), rese note nella mostra sull'opera pittorica dell'autore tenutasi dal 6 al 14 dicembre nella Sala Civica Radio, Vicolo Comunale angolo P.zza Municipio

- Date Settembre 2008 - Settembre 2009, Settembre 2010 - Dicembre 2010
- Nome e indirizzo del datore di lavoro Patronato Sias M.C.L., Via Stalingrado 45, Cinisello Balsamo
- Tipo di impiego
- Principali mansioni e responsabilità **Addetta allo Sportello Immigrazione**
Sportello, svolgimento pratiche di rilascio/rinnovo del permesso/carta di soggiorno, loro archiviazione tramite database, controllo dello stato di avanzamento delle domande, esecuzione pratiche della sanatoria del settembre 2009

- Date 3 - 14 Febbraio 2009
- Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto del Parroco don Pino Caimi della Prepositurale SS. Pietro e Paolo di Lissone
- Tipo di impiego Stage
- Principali mansioni e responsabilità Manutenzione straordinaria dell'armadio della sacrestia; organizzazione del lavoro e delle tempistiche

- Date Marzo 2009
- Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Venezia
- Tipo di impiego Completamento del restauro delle finestre della chiesetta del doge di Palazzo Ducale (VE)
- Principali mansioni e responsabilità Stesura del protettivo finale sulle parti con legno a vista, finitura a cera per le parti interne, eliminazione per immersione in acqua e ammoniacca dei residui di vernice e antiruggine delle parti in ferro, riverniciatura con ferromicacea color grafite di queste parti, trattamento con convertitore per il ferro della ferramenta ossidata in esterno

- Date Maggio - Dicembre 2009
- Nome e del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto dell'Ospedale di Giussano (MB)
- Tipo di impiego Restauro di due cassettoni: uno Neoclassico, uno di fine '800 (stile: Luigi Filippo - Carlo X) e di un tavolino Neoclassico (stile Luigi XVI)

- Date Giugno 2009
- Nome del datore di lavoro Giochi preziosi
- Tipo di impiego Prestazione occasionale
- Principali mansioni e responsabilità Decorazione di 10 teste di Barbie

- Date Ottobre - Dicembre 2009
- Nome datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto della parrocchia di S.Stefano di Villanova d'Albenga (SV)
- Tipo di impiego Restauro di un candelabro e di un portafiori lignei dorati

- Date Ottobre 2009 - Dicembre 2009
- Nome e indirizzo del datore di lavoro C.F.P. TERRAGNI, per conto della Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio di Venezia

- Tipo di impiego Restauro dei dossali lignei della chiesetta del doge di Palazzo Ducale (VE)
- Principali mansioni e responsabilità Previa stesura del progetto d'intervento (sottoposto all'attenzione della Direttrice del polo museale di Palazzo Ducale e all'approvazione della Soprintendenza), inizio del restauro (pulitura, disinfezione, disinfestazione, ebanisteria)

- Date Dicembre 2009
- Nome e indirizzo del datore di lavoro Casati Clemente Restauri s.n.c., Via Rosnigo, 2 - Villa Raverio, Besana in Brianza
- Tipo di impiego Integrazioni in gesso e modellazione a bisturi di parti decorative mancanti di una cornice dorata

- Date Da dicembre 2009 a oggi
- Nome e indirizzo del datore di lavoro Ecomuseo del territorio di Nova Milanese nel Parco Grugnotorto Villoresi, tramite l'Associazione Culturale Il Cortile, Via Leonardo da Vinci, Nova Milanese
- Tipo di impiego Collaborazione volontaria
- Principali mansioni e responsabilità Registrazione dello stato di fatto del percorso storico - didattico cittadino; stesura di un progetto interdisciplinare volto ad una collocazione momentanea e integrata nella città di parte del patrimonio del museo, in concomitanza ai lavori di restauro della Villa Crosti - Colombo, sua sede; conduzione del laboratorio ScopriNova in collaborazione con la scuola media statale cittadina; stesura di un articolo inserito all'interno della seconda Carta della Comunità curata dall'Ecomuseo; archiviazione del patrimonio oggettistico del museo condotto con la consulenza del funzionario socioculturale del Centro di Documentazione Storica di Cinisello; attuale archiviazione di quello librario-documentario-archivistico

ISTRUZIONE E FORMAZIONE

- Date **Da ottobre 2011**
- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione C.T.P. di Cinisello Balsamo
- Principali materie Corso di lingua francese - livello intermedio
- Qualifica che consegirò ATTESTATO di frequenza - conseguimento del livello B1

- Date Aprile - maggio 2011
- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione Provincia di Monza e Brianza - Attività culturali
- Principali materie Corso di aggiornamento "Pillole di Project Management Culturale – Stile di leadership, tecniche di gestione efficace dei gruppi e delle riunioni"
- Qualifica conseguita ATTESTATO di partecipazione

- Date Da marzo 2010 a oggi
- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione Misericordia S.Ambrogio, via Prevati, 8 (MI)
- Principali materie Corso di protezione civile di beni culturali in casi di emergenze
- Qualifica conseguita ATTESTATO di frequenza

- Date 28 gennaio 2010 - 11 marzo 2010 (60 ore)
- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione ACRAM, Via Lurani 10, Bresso (MI)
- Principali materie Restauro 1 e 2
- Qualifica conseguita ATTESTATO di frequenza

- Date 2006-2007, 2007-2008, 2008-2009

- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione
- Principali materie / abilità professionali oggetto dello studio
- Qualifica conseguita

CENTRO DI FORMAZIONE PROFESSIONALE "G. TERRAGNI" (Meda, MI), POLITECNICO DI MILANO, Facoltà di Architettura civile, Dipartimento di progettazione dell'architettura – Laboratorio per la conservazione e il riuso del costruito e COLLABORAZIONE DELLA SOPRINTENDENZA DI MILANO

Corso triennale (3000 ore) di RESTAURO DEL MOBILE E DEI LEGNI ANTICHI

Teoriche: chimica, storia del mobile e degli stili, estimo, tecnologia del legno, teoria del restauro, progettazione, statica

Pratiche: rilievo, decorazione, ornato, ebanisteria, intaglio, restauro, tappezzeria, diagnostica

ATTESTATO DI TECNICO DI LABORATORIO – qualifica post diploma di rilevanza regionale (ai sensi della Legge 21/12/78 n° 845 e della Legge Regionale 7/6/80 n° 95). Valido per il riconoscimento del titolo professionale di COLLABORATORE RESTAURATORE DI BENI CULTURALI (ai sensi della normativa attualmente in corso; bando pubblicato il 25/09/2009 sul sito del Ministero dei Beni Architettonici e Culturali). Titolo tesi: Il restauro dell'armadio da sacrestia della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Lissone.

- Date

2004-2007

- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO

- Principali materie / abilità professionali oggetto dello studio

Storia dell'arte medievale, moderna, contemporanea, storia delle tecniche artistiche, storia della letteratura artistica, storia dell'architettura, legislazione dei beni culturali, architettura del paesaggio, storia dell'arte bizantina.

- Qualifica conseguita

Laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali (curriculum Storia dell'Arte, classe I-1). Titolo tesi: Le commode di Giuseppe Maggiolini (1738-1814) esposte al Castello Sforzesco: colore, perizia e grazia

- Date

1999-2004

- Nome e tipo di istituto di istruzione o formazione

LICEO CLASSICO/SCIENTIFICO "G. CASIRAGHI"

- Principali materie / abilità professionali oggetto dello studio

Biologia, chimica, latino, matematica, fisica, italiano, storia, filosofia, inglese

- Qualifica conseguita

Diploma di maturità scientifica (Titolo tesina d'esame: I diritti negati all'infanzia)

CAPACITÀ E COMPETENZE

PERSONALI

Acquisite nel corso della vita e della carriera ma non necessariamente riconosciute da certificati e diplomi ufficiali.

MADRELINGUA

ITALIANA

ALTRE LINGUE

INGLESE

Capacità di lettura, scrittura, espressione orale

BUONA, BASE, BASE (Conseguimento dell'esame di competenze linguistiche - 3 CFU)

FRANCESE

BUONA, BASE, BUONA (CONSEGUIMENTO DEL LIVELLO EUROPEO A2)

CAPACITÀ E COMPETENZE RELAZIONALI

Vivere e lavorare con altre persone, in ambiente multiculturale, occupando posti in cui la comunicazione è importante e in situazioni in cui è essenziale lavorare in squadra.

Capacità relazionali e comunicative acquisite attraverso l'esperienza maturata come volontaria:

- **da ottobre 2011:** co-gestione della scuola d'italiano per i 10 profughi (dall'età media di 23 anni) provenienti dalla Libia e ospitati dal comune di Cinisello.
- **anni 2003/2006:** aiuto-capi nell' Agesci; lavoro in equipe per l'organizzazione di attività di animazione a scopo educativo per bambini dagli 8 agli 11 anni e ragazzi dai 12 ai 16 anni; percorso formativo personale con coetanei, permeato sul confronto, la discussione su tematiche di interesse sociale, l'espressione libera delle proprie idee, lo sviluppo di un'osservazione critica, la condivisione di valori ed ideali comuni.
- **anni 2002/2003, 2004/2005, 2006/2011:** animatrice culturale presso l' associazione "CENTRO DI CULTURA POPOLARE don L. Milani" che pensa, propone e gestisce nel quartiere S. Eusebio (Cinisello) percorsi educativi con bambini, ragazzi, giovani (dai 6 ai 21 anni): "Sfida per il diritto allo studio", "Sfida per la costruzione della propria identità", "Sfida per la costruzione di gruppi umani in cammino" attraverso attività varie (laboratori di lettura, scrittura, pittura, teatro...) attraverso l'espressione della propria soggettività, in una relazione con piccoli gruppi.

Rapporti interculturali mantenuti tramite attività con bambini stranieri presso la medesima associazione.

CAPACITÀ DI DIALOGO E CONFRONTO CON SOGGETTI DI DIFFERENTE PROVENIENZA CULTURALE, DI COGLIERE I DIVERSI PUNTI DI VISTA, DI TUTELARE LA DIVERSITÀ COME QUALITÀ DA VALORIZZARE, BUONE CAPACITÀ DI MEDIAZIONE, ACQUISITE DURANTE LE ESPERIENZE DI VOLONTARIATO

CAPACITÀ DI LAVORARE IN GRUPPO, DI ASCOLTARE, DI ASSUMERSI RESPONSABILITÀ, DI COGLIERE GLI STIMOLI, DI DIALOGARE SENZA CREARE CONFLITTI, BUONA CAPACITÀ CRITICA.

CAPACITÀ E COMPETENZE ORGANIZZATIVE

Ad es. coordinamento e amministrazione di persone, progetti, bilanci; sul posto di lavoro, in attività di volontariato (ad es. cultura e sport), a casa, ecc.

ORGANIZZAZIONE E GESTIONE DI GRUPPI DI BAMBINI E GIOVANILI A SEGUITO DI ESPERIENZE NEL CAMPO DEL VOLONTARIATO, ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO E DELLE TEMPISTICHE ANCHE A SEGUITO DI ESPERIENZE LAVORATIVE E STAGISTICHE

CAPACITÀ E COMPETENZE TECNICHE

Con computer, attrezzature specifiche, macchinari, ecc.

Uso abituale del computer, di Internet e della posta elettronica. Buona conoscenza del sistema operativo Windows, pacchetto Office e conoscenza dei programmi Word, Access, PowerPoint, Photoshop, Autocad.

Conseguimento dell'esame universitario di competenze informatiche equivalente a 4 moduli della patente ECDL.

CAPACITÀ E COMPETENZE ARTISTICHE

Musica, scrittura, disegno ecc.

Scrittura creativa. Partecipazione a concorsi letterari tra cui:

- 2009 1° CONCORSO DI GIOVANE POESIA (a cura dell'Associazione D'Artefatti di Cinisello Balsamo, del Comune e della Circoscrizione 2)
- 2006 CONCORSO DI POESIA "Voci dell'Anima" (Con il Patrocinio della Provincia di Milano, Comuni del Nord Milano e l'organizzazione della Società ABC Comunicazione, editrice de Il Diario del Nord Milano)
- 2005 XIV PREMIO LETTERARIO INTERLINGUE PER PROSA E POESIA "Montagne d'Argento" (Aosta)

ove premiata con la pubblicazione.

Attività creativa nel tempo libero.

Amante di cinema, fotografia e teatro.

PATENTI

Patente di guida (categoria B) - munita di mezzo proprio

AUTOCERTIFICAZIONE

Il/la sottoscritto/a, consapevole delle sanzioni penali che, in caso di mendaci dichiarazioni, sono comminate ai sensi dell'art. 496 e segg. Codice Penale, visti gli elementi esposti nella presente comunicazione, attesta, ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. n. 445/2000 e di quanto previsto dal D.P.R. n. 403/1998, la regolarità di quanto contenuto nella presente certificazione.

Sotto personale responsabilità dichiaro di non avere carichi pendenti e/o procedimenti giudiziari in corso presso le Procure e le Preture della Repubblica.

Autorizzo inoltre l'utilizzo dei dati personali contenuti nel presente curriculum vitae ai sensi della dlgs 196/2003, e l'eventuale trattamento degli stessi allo scopo della costituzione del profilo professionale ed attitudinale.

Aggiornato al 10 novembre 2011, Cinisello B.