

L'ATTIVITÀ DI GIOVANNI RUGGERI ALLA VILLA GRIFFONI SANT'ANGELO A CASTEL GABBIANO

«... Sugli avanzi di quel Castello, di cui rimane una imponente torre, i conti Griffoni di Sant'Angelo in Vado (venuti da Urbino, loro città di origine a Crema nel 1459, e che acquistarono Gabbiano nella seconda metà del '500) costruirono nel tardo secolo XVII un vasto palazzo, splendida residenza estiva, di un fastoso barocco che sembra ideato dal Ruggeri.» Così il Bascapè nella sua opera "Castelli della pianura lombarda" (Milano 1960, pp. 155-156) succintamente descrive la Villa Griffoni Sant'Angelo a Castel Gabbiano, e ne propone l'attribuzione all'architetto Giovanni Ruggeri o alla sua scuola.

In questa sede si tenterà, appunto, di indagare nella maniera più approfondita e documentata possibile su questo argomento, cercando di fare chiarezza attorno alla genesi della Villa e all'attività lombarda del Ruggeri. Un primo accenno a 'Gabbiano' (che si chiamerà Castel Gabbiano solo più tardi, forse proprio in seguito alla erezione del Castello che farà da precedente architettonico alla Villa) si trova in un documento del 1076, allorquando si riunirono in "placito solenne" sotto la presidenza del conte d'Almé Gisalberto III (congiunto dei conti di Camisano) i più importanti feudatari della zona, per stabilire alcune norme e convenzioni. L'attuale comune di Castel Gabbiano è il più settentrionale del territorio a nord di Crema, e si trova presso la riva del Serio.

Nel 1192 Enrico VI assegnò Gabbiano a Cremona, unitamente ad altri territori del Cremasco, che paraltro facevano già parte della diocesi di Cremona.

Il Castello di Gabbiano fu centro di uno scontro fra gli armati di Venezia e quelli del duca di Ferrara alleato a Milano.

Le ultime notizie storiche su Gabbiano ci riferiscono che vi transitò, nel 1705, l'armata di Eugenio di Savoia, in guerra con gli Spagnoli¹.

Non sarà inutile qui cercare di fare chiarezza, innanzitutto, attorno alla figura e all'opera dell'architetto Giovanni Ruggeri, rimandando l'analisi della nostra Villa alle prossime pagine.

Il Ruggeri giunge a Milano al termine del Seicento, proveniente da Roma, come riportano alcune guide contemporanee che lo definiscono romano e allievo di Carlo Fontana e come d'altronde lui stesso affermò, indicando nel Bernini il proprio maestro².

Assai scarse sono le notizie pervenuteci attorno alla sua vita e alla sua attività, mentre ancor meno ci è giunto che potesse aiutarci a chiarirne la personalità³.

Se si escludono le indicazioni fornite dalla famosa illustrazione delle ville di delizia di Marc'Antonio Dal Re e poche altre fonti (guide e descrizioni celebrative) a lui contemporanee, le scarse indagini archivistiche non hanno chiarito i molti interrogativi posti dalla figura di questo architetto, del quale non si conserva neppure un disegno sicuramente attribuibile.

Alcuni suoi edifici sono datati – incertamente –; attorno alla sua attività al di fuori della Lombardia sono noti soltanto alcuni interventi ad Empoli⁴ e a Parma, per altro modesti, mentre per ciò che riguarda alcune ville, che ragionevolmente possono accostarsi alle sue opere certe, non sono individuabili con sicurezza né la data di costruzione né l'autore.

Il progetto per una chiesa da erigere a Milano (SS. Cosma e Damiano alla Scala) porta il suo nome, ma ha una data che ne rende improbabile l'attribuzione⁵. La facciata di una chiesa a San Giuliano Milanese risulterebbe di un "ingegner Ruggiero" che sempre la data (1667) impedisce di identificare col nostro architetto, morto prima del 1743.

A lui si devono con certezza le fronti delle Chiese di Santa Maria Maddalena a Milano (c. 1721)⁶ di S. Martino a Treviglio (1722-1735)⁷, di Sant'Antonio Abate a Bergamo⁸, alcuni interventi in Santa Maria alla Porta a Milano (c. 1700)⁹, nella Cappella dell'Immacolata in San Francesco a Pavia (1693-c. 1707-1708)¹⁰, altri minori lavori di tema religioso come in Santa Maria della Steccata a Parma¹¹ e all'altare di San Nazaro a Milano¹² oltre alla facciata del Palazzo Cusani a Milano – la sua opera più nota – (c. 1715)¹³ e forse anche il Palazzo Trivulzio sempre nella stessa città (1707-1713)¹⁴.

Giovanni Ruggeri però, più che per i progetti di chiese, è noto per alcune delle più significative "ville di delizia" lombarde, a Castellazzo, Cernusco (1719)¹⁵ Omate (poco prima del 1743)¹⁶ Brignano¹⁷, forse Orio Litta¹⁸ e il nostro Castelvabbiano.

Ciò consente di inserire questa indagine nell'ambito dell'architettura di Villa, che qui ci interessa.

Alcune di queste costruzioni divennero presto notissime, non solo per il loro valore architettonico, ma anche per l'importanza che queste dimore assumevano nella vita pubblica del tempo.

Della villa di Castellazzo, che era uno dei più importanti ritrovi della buona società milanese del '700, parlò diffusamente il Goldoni nella sua dedica della "Putta onorata" ad un marchese Arconati, proprietario dell'edificio²⁰; la Villa di Cernusco venne destinata – a partire dal 1771 – a reggia estiva dell'Arciduca d'Austria, poi trasferita a Monza²¹; a Omate venne ospitato il Montesquieu, e molti viaggiatori del '700 non trascurarono di annotarne i ricordi nei loro diari.

Poiché a questi edifici si uniformarono molti altri della campagna lombarda, possiamo considerarli esempi del modo di concepire a quel tempo questo tema architettonico, e del modo di fruirne.

Gli schemi compositivi usati dal Ruggeri, per qualche verso, non hanno precedenti in Lombardia, ed ebbero sviluppo solo dopo il suo passaggio. È necessario dunque, a questo punto, interrogarsi attorno al problema storico posto dall'individuazione delle fonti del suo operato.

Già Wart Arslan sollevò la questione in un suo illuminante saggio nel quale, eliminato ogni collegamento con l'architettura veneta e piemontese, avanzò l'ipotesi di una più ampia penetrazione dell'architettura romana nel settentrione d'Italia, rivendicando al contempo una notevole originalità alla produzione lombarda del Settecento; tesi ripresa e sviluppata da Cristof Thoenes²².

Il periodo di transizione tra il XVII e il XVIII secolo trova in Lombardia un'attività assai impoverita. Spentasi l'eredità ricchiniana, l'architettura lombarda manca allora di riferimenti e modelli tali da autorizzarci a parlare di una tradizione efficace.

Il gusto del tempo segue l'indirizzo dei Pietrasanta, Castelli e Marco Bianchi che accolgono stancamente gli echi provenienti dalle architetture borrominiane, mentre altri loro contemporanei, come i milanesi Croce, Muttoni, Rusnati e i pavesi Veneroni e Cassani, pongono in termini assai simili la questione dei modelli presenti in Lombardia a cavallo dei due secoli. Rispetto a questi il Ruggeri rivela intuizioni più ricche, tali da far presumere una certa indipendenza dai modi locali precedenti e contemporanei. Nelle sue architetture si riconoscono note berniniane, derivate probabilmente dalla mediazione di Carlo Fontana, ed analogie ancora più precise si ritrovano nei suoi edifici civili, se paragonati a quelli di allievi del Fon-

tana. L'analisi dei partiti decorativi consente di individuare, peraltro, alcuni riferimenti a quelli di Juvarra e di Alessandro Specchi. Va rilevato però, che l'uso di molte strutture decorative – la spartitura delle facciate, l'impiego della finestra innalzata a protagonista delle fronti, al punto tale da attribuire alla parete il solo valore di sfondo, l'uso di materiali poveri quali intonaco, ceppo, arenaria, ferro battuto, interpretati con accuratezza in tutte le loro possibilità, l'impiego di conchiglie ovali e finte rocce – risulti ben diversamente organizzato, con riferimenti assai diversi da una fabbrica all'altra.

Ad una comune origine romana, più che ai sopradetti riferimenti espressivi, sembrano doversi riferire quelle analogie rilevabili tra le facciate milanesi e lombarde e quelle delle scuderie del Quirinale, del Palazzo Doria del Valvassori e di nuovo di qualche opera torinese dello Juvarra il quale, nella facciata di Santa Giustina, propone un esempio molto vicino alle architetture del nostro, seppure il riferimento al San Marcello di Roma appaia chiarissimo.

È opportuno qui considerare come, quando Giovanni Ruggeri giunge a Milano, la città è ormai da tempo sottoposta ad influenze di natura ben diversa da quelle che in Roma prevalgono, manifestandosi disponibile a recepire le indicazioni che qui giungono dall'Europa.

Divenuta provincia politicamente austriaca, la città presenta infatti una vocazione continentale che non abbandonerà più. Da questo momento la Lombardia intrattiene relazioni più facili e feconde con il nord Europa che non con il resto d'Italia, e si ha un fitto affluire di maestranze ed architetti lombardi verso l'Austria (dove oltretutto quella italiana è la seconda lingua parlata) e la Boemia. A questa stessa folla di emigrati, del resto, bisogna probabilmente attribuire una parte decisiva nell'acquisizione rapida e diffusa di nuovi modi, che uniformano una vasta area comprendente, oltre alle terre di lingua tedesca, anche la Lombardia. Da questo punto di vista non possiamo nascondere che i partiti utilizzati dal Ruggeri perdano alquanto di originalità, ma trovano più convincente spiegazione.

Il doppio ingresso praticato nella facciata di Palazzo Cusani, ad esempio, cui corrisponde una nuova distribuzione degli interni, non aveva precedenti a Milano, se non nel cinquecentesco palazzo Visconti, forse del Meda.

A Roma un triplice portale appare nel più tardo palazzo Doria del Valvassori, mentre anche il secondo portale aperto nel palazzo Chigi Odescalchi è una variazione apportata soltanto nel 1745.

Questo motivo, però, appare diffuso nei palazzi del sud tedesco e adottato

nell'area austriaca e boema quale schema quasi obbligato delle facciate rappresentative [es.: Althes Rathaus (1706) e palazzo del principe Eugenio (1720) a Vienna; palazzo dell'Università di Praga; Althes Rathaus di Graz (1706)].

Questo motivo si combina talvolta con lo schema delle successioni dei vuoti in verticale, che alterna un mezzo piano ad un piano alto, sormontati da un secondo piano o mezzo piano. Il doppio portale evita una troppo evidenziata centralità, sottolineando l'orizzontalità della parete, e permette di distendere uniformemente la decorazione sulla parete.

È in questi termini che tale partito architettonico viene usato dal Ruggeri e da alcuni architetti austriaci, ed anche l'introduzione dello scalone articolato da una struttura plastica complessa riesce comune ad alcune ville del nostro ed a molti castelli tedeschi.

È del resto impossibile tracciare un quadro, anche sommario, delle complesse relazioni tra il Nord italiano, l'Austria e Roma. D'altronde la ricchezza e l'internazionalità della cultura artistica del tempo è risaputa. Fabbriche anche di secondaria importanza sono note ad ogni architetto. È possibile citare centinaia di disegni e annotazioni personali di artisti con la descrizione di opere di diversa specie, le rispettive misure, la loro comparazione. A ciò si aggiunga l'intensificarsi delle pubblicazioni di architettura, delle incisioni di edifici vari, di giardini e decorazioni, di cui è un esempio quella già citata del Dal Re, che diffonde persino il disegno di ville ancora in costruzione.

D'altra parte, se si ricorda la ben nota diffusione del gusto decorativo francese che si insinua anche in Lombardia attraverso i progettisti di allestimenti e giardini (ma soprattutto attraverso le incisioni di Oppenor, Le Pautre e Berain, oltre ai numerosi trattati di architettura), si ha il quadro veritiero della molteplicità di richiami e riferimenti cui è sottoposta questa pur modesta scuola lombarda, e, al tempo stesso, si percepisce il senso del respiro europeo di tale scuola architettonica, che non permette di considerarla in termini di originalità ma, ugualmente, impedisce di limitare la figura del Ruggeri a figura del tutto provinciale.

Per quanto egli appaia dotato di una capacità espressiva ed incisività non eccezionali, appare d'altronde attento e pronto a cogliere immediatamente ed elaborare intelligentemente quanto i maggiori centri vanno immaginando, seppure con incertezze frequenti e oscillazioni di valore e significato, ma pur sempre con un certo quale accento colto, espressivo e malinconico, unito a una vasta capacità di organizzare gli spazi esterni.

Da questa angolazione egli risulta davvero una personalità di primo piano nel primo Settecento lombardo.

In questa pur breve illustrazione delle opere di Giovanni Ruggeri non si può dimenticare di riferire le premesse che la vita pubblica e le condizioni economiche della regione ponevano in quegli anni all'attività architettonica, precisando in particolare le ragioni della spettacolare diffusione delle ville, che interessano in maniera così preponderante l'attività di questo architetto. Edifici religiosi e ville costituiscono, infatti, l'attività quasi esclusiva degli architetti lombardi del tempo.

Il trapasso dei poteri politici mentre provoca una stasi nell'attività edilizia del tempo, non modifica inizialmente l'indirizzo economico che aveva favorito la creazione di un'immensa manomorta clericale e la formazione di vaste proprietà terriere. Assente ogni iniziativa pubblica – che prenderà il sopravvento o perlomeno ricoprirà un ruolo cospicuo soltanto a metà secolo, con le riforme di Maria Teresa – le grandi famiglie e gli ordini religiosi sono i soli clienti dell'architetto.

È sufficiente qui ricordare il persistente rifiuto delle famiglie lombarde ad occuparsi degli affari commerciali. Esse investono soltanto in beni terrieri. Contemporaneamente però, la nuova amministrazione favorisce una loro sempre maggiore penetrazione nelle attività pubbliche.

Costituiva ormai una necessità irrinunciabile unire al palazzo di "città" una residenza di campagna: ad essa competeva la destinazione di tipo amministrativo, legata alla proprietà delle terre, mentre al palazzo di città era riservata ogni funzione rappresentativa.

Erano già sorte le prime "ville di delizia" lombarde, in particolare in Brianza e nell'alto Milanese, ma all'inizio del Settecento l'accresciuta capacità economica seguita all'infeudazione ed al primo sviluppo capitalistico dell'agricoltura, oltre ai nuovi compiti della vita pubblica, inducono a trasformare anche le case di campagna in architetture di sempre maggior rilievo. Fastose dimore sorgono o vengono trasformate per divenire luoghi di soggiorno o centri di relazioni mondane, lungo il Naviglio Grande, la Martesana, nella "bassa" Lombarda e nel Nord Milanese.

Poco confortevoli nella stagione fredda, mai abitate stabilmente, nella buona stagione esse divennero sedi frequenti e preferite dei ritrovi, il cui sfondo era anche politico e amministrativo.

Per tali ragioni questi edifici ampliarono gli spazi destinate alle sale da ballo e da musica, alla biblioteche, ai teatri, ai musei, e si espansero in immensi giardini, ricchi di strutture per intrattenimenti attorno a cui si potessero svolgere quei complicati cerimoniali e vasti movimenti di persone che, come abbiamo detto, risultavano sempre più necessari alla intensa vita di relazione del tempo.

La destinazione delle ville si allontana ora da quella che aveva favorito il sorgere di un gran numero di edifici fatti per la villeggiatura, il contatto con la natura, l'agricoltura, la pesca, come venne illustrato dal milanese M.B. Taegio in un dialogo intitolato "La Villa", edito in Milano nel 1559. Si può dire che quello della villa è localmente il tema nuovo del primo Settecento, il tema che sollecita il più vivo impegno, con problemi organizzativi e possibilità espressive ancora poco saggiate dai costruttori. La destinazione spiccatamente mondana delle ville induce ad ampliare ed arricchire straordinariamente il giardino, separandolo dai coltivi. Il giardino spesso non appare inserito nel paesaggio – come tradizionalmente accadeva in Lombardia – ma risulta strettamente legato alla villa, mentre alcune prospettive tendono a sfumarlo all'infinito.

Ciò è consentito ed agevolato dalla conformazione prevalentemente pianeggiante del territorio lombardo.

Qui la scenografia barocca si unisce agli apparati decorativi per suscitare emozioni e illusioni spaziali che producono il senso del meraviglioso. Su questi aspetti si soffermarono prevalentemente le descrizioni contemporanee: sono proprio le componenti d'arredo, vegetali ed artificiali, nelle quali con più evidenza si esercita l'inventiva degli allestitori.

Bowling-greens, labirinti, pergolati, gallerie di carpini, spalliere d'agrumi, giochi di acqua, serragli, voliere, boschetti, peschiere, laghetti, casini, padiglioni, grotte, nicchie e belvedere traspongono in termini di arredamento esterno le concezioni architettoniche che sovrintendono all'insieme, allo stesso modo in cui la decorazione ripropone sulla superficie delle pareti la spazialità dell'esterno.

Indubbiamente il gusto per il teatro e lo spettacolo esercitano un'influenza considerevole nel complesso della villa e del giardino, e difatti piccoli teatri sono previsti anche all'interno degli edifici. La ricerca della spazialità ed il gusto per le impostazioni scenografiche ed illusorie – che tanta parte hanno nella poetica barocca – trovano nella conformazione delle Ville del tempo la loro più efficace realizzazione.

Teatri con quinte in muratura sono sistemati nei giardini dell'Isola Bella e a Corbetta, mentre a Merate, Comazzo, Oreno le quinte sono vegetali, e nome di teatro acquistano anche composizioni dedicate a figure e divinità mitologiche, con scenografie spesso "a sorpresa", imperniate sulla statualità celebrativa²³.

Queste – così succintamente riassunte – sono le più appariscenti ed immediate premesse all'attività di Giovanni Ruggeri.

Tra i suoi primi lavori vi sono una serie di interventi in S. Maria alla Porta

a Milano, protratti dal 1700 al 1710. La cappella della Beata Vergine (1705 e seguenti) è stata distrutta nell'ultima guerra, ma ne rimane qualche rilievo.

Con una pianta rotonda all'interno ed ottagonale all'esterno – sulla quale si alzava una cupoletta emisferica – riprendeva motivi della tradizione locale, senza permettere però, particolari motivi di giudizio. A questa va accostata la cappella dell'Immacolata Concezione in San Francesco a Pavia, al di sopra della quale, secondo il Ruggeri, avrebbe dovuto alzarsi una volta *con intenzione di vela sforzata*. Anche quest'opera, però, non si allontana dalla edilizia consueta del tempo.

Formano un insieme finito ed omogeneo le facciate delle chiese di S. Maria Maddalena a Milano (c. 1721), di S. Martino a Treviglio (1722-35), di S. Antonio a Bergamo e – se le ricerche intraprese ne daranno conferma – la chiesa di S. Maria del Popolo a Vigevano (dal 1698)²⁴ opere tutte, queste ultime, più impegnate, ma che non riescono a raggiungere una potente espressività essendo in realtà varianti di un unico tema che prevede il doppio ordine di colonne al centro, ben isolate dalla parete e ribattute da una serie di lesene, tema che consente non tanto di dare movimento alla composizione, quanto di evidenziare elementi strutturali unificati dall'andamento curvilineo o spezzato in pianta e in alzato. Lo stesso tema riappare inoltre, nella fronte verso giardino della villa di Cernusco. L'aspetto più interessante di queste opere, senz'altro modeste, sta nel richiamo evidente a Carlo Fontana, dal S. Marcello ai suoi disegni per altari ed archi di trionfo.

Se paragonati agli edifici religiosi, palazzi e ville del Ruggeri mostrano una varietà di temi e di prospettive assai più ricca di idee ed invenzioni. La fondamentale facciata di palazzo Cusani a Milano introduce non tanto un tipo compositivo nuovo ed un apparato decorativo insolito, quanto un modo nuovo di combinare fra loro elementi non omogenei.

La dissimmetria del prospetto, i due portali, la tendenza ed ingigantire i vuoti delle aperture lo differenziano in maniera evidente dalle consuetudini locali. Del resto la distribuzione uniforme dei particolari decorativi sulla superficie e la scansione ottenuta con l'utilizzo dell'ordine gigante, indicano una concezione ancora spiccatamente secentesca e classicista, che tuttavia utilizza sistemi decorativi di origine del tutto diversa.

Ad esempio la base simulante cumuli di roccia, i timpani delle finestre che racchiudono cornici ovali, conchiglie e festoni, i balconi sporgenti con doppie curve su mensole complicate, la trabeazione terminale gonfia con medaglioni sovrapposti, il profilo della cornice, infine, che ricorda i disegni d'architettura del Bibiena²⁵.

Il risultato estremamente efficace dell'insieme è causato da questa presenza di elementi di significato e valenza contrastanti. Anche a palazzo Trivulzio – di poco precedente e che nessun documento permette di attribuire al Ruggeri, ma che presenta forti analogie col palazzo Cusani tali da consentirne almeno un'ipotesi di attribuzione – sono presenti evidenti riferimenti ad un atteggiamento analogo a quello che abbiamo descritto più sopra.

Sono soprattutto le ville però che, attraverso la novità di molti temi ed esigenze, impongono al progettista una faticosa adesione a richieste molteplici e la necessità di innestare su esperienze già assodate accorgimenti nuovi.

La Villa Griffoni Sant'Angelo a Castel Gabbiano costituisce uno dei più validi esempi di architettura Ruggeriana, pur se non esistono documenti che possano sancirne l'attribuzione al nostro architetto. e per questo motivo che, in questa ricerca, si è deciso di assumerla a esempio di un certo tipo di architettura residenziale non cittadina del tempo.

Come ricorda il Perogalli nella scheda dedicata a Castel Gabbiano nel suo volume "Ville della Provincia di Cremona e Mantova" (Milano, 1973) appare indubbio che sul luogo già esisteva un precedente castello, cosa cui abbiamo già accennato all'inizio di questa nostra relazione, del quale l'attuale Torre sarebbe l'unico elemento superstite.

Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile sapere quale fosse la conformazione di questo fortilizio, ma l'ipotesi più probabile è che, sorgendo in pianura, esso avesse pianta quadrata, con lati paralleli a quelli della torre rimasta, di cui uno, a sud-ovest, dovrebbe più o meno ripetere l'attuale corpo mediano della Villa. Questo lato infatti, si affaccia tutt'ora nella sua fronte volta al giardino su un fossato che ha tutta l'aria di essere il medesimo che circondava un tempo il preesistente castello.

Appare del resto priva di una valida giustificazione l'idea di circondare con un fossato costruito ex-novo un edificio secentesco, ed oltretutto su un solo lato²⁶.

Chiaramente è questo il punto nel quale il riutilizzo delle vecchie muraure castellane appare più probabile, perlomeno per quanto riguarda le fondazioni.

Individuato così un lato dell'antico maniero, si può ritrovarne anche gli altri tre, che uniti generassero un cortile interno quadrato all'incirca sull'area più o meno quadrata dell'attuale Villa.

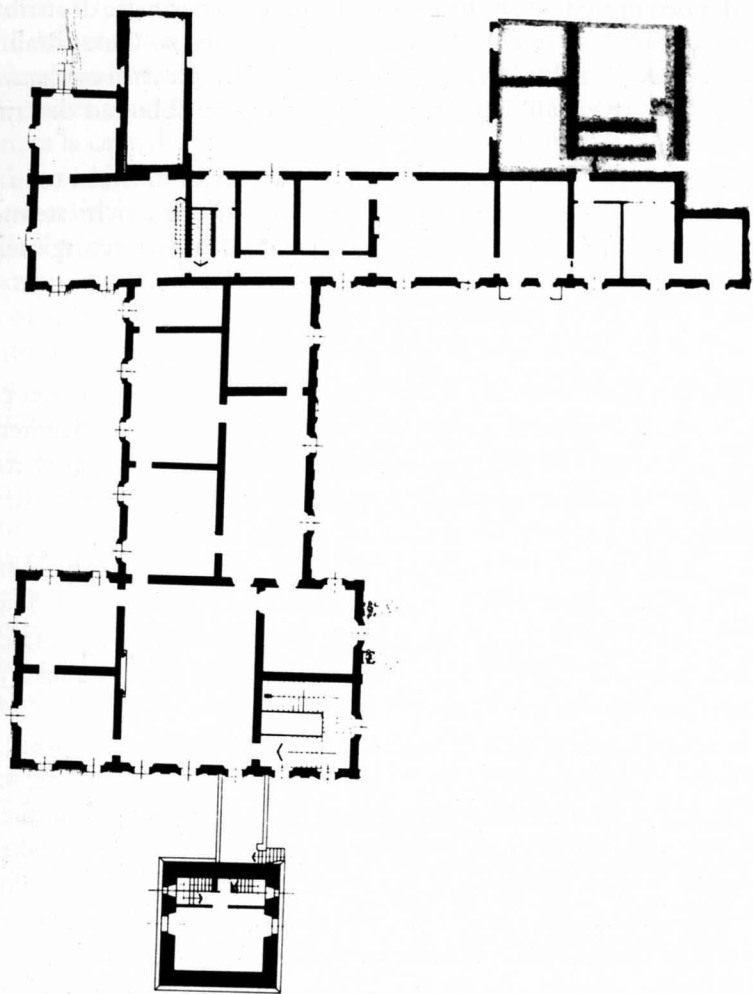


Fig. 1 - Castel Gabbiano - Villa Griffoni.
Pianta del piano superiore.

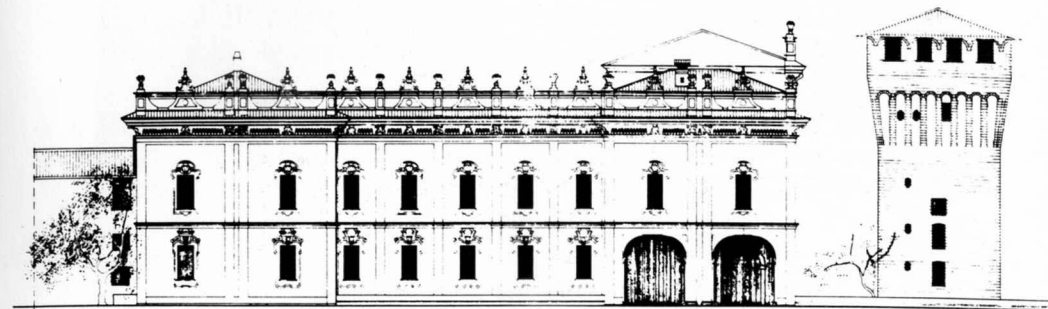


Fig. 2 - Castel Gabbiano - Villa Griffoni.
Fronte verso il giardino.

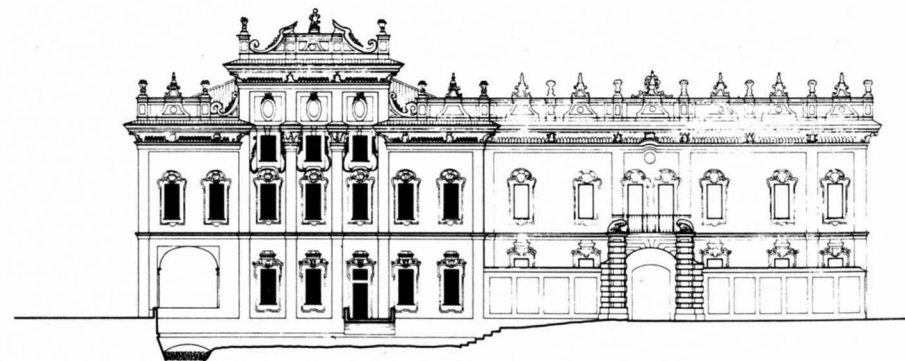


Fig. 3 - Castel Gabbiano - Villa Griffoni.
Fronte verso il viale d'accesso.

Se questa ipotesi è veritiera la torre attuale, che appare isolata dal corpo di fabbrica, doveva esserlo anche rispetto alla preesistente costruzione, un dongione insomma, che poteva aver, fra l'altro, il compito di sorvegliare l'accesso al castello, se lo si suppone posto nella medesima direzione dell'attuale (che del resto appare la più probabile).

Il corpo settentrionale poi, pur non possedendo un tratto di fossato ai suoi piedi, potrebbe inglobare o ricalcare uno dei quattro supposti corpi dell'antico edificio, poiché è posto nella positura più verosimile in tal senso.

Sia il Verga²⁷ che il Bombelli²⁸ definiscono la pianta della villa a doppia T. Essa però, secondo il Perogalli²⁹, appare piuttosto richiamabile alla sagoma della sezione della putrella, pur non corrispondendogli appieno, in quanto il corpo settentrionale risulta parecchio più lungo di quello meridionale (vedi piante allegate). Il Perogalli continua attribuendo l'anomalia ad almeno due motivi: «... il supposto sfruttamento di murature o fondazioni preesistenti; la regolarizzazione, in aspetto quasi simmetrico, delle fronti rispettivamente verso il giardino e verso l'ingresso; si osservi – continua Perogalli – al riguardo, che questi ultimi non si trovano sullo stesso asse, come di norma in fabbriche barocche di nuova impostazione, ma invece su assi fra loro perpendicolari³⁰».

Questa circostanza consente al Perogalli di riferire l'edificio di Castel Gabbiano al caso di Brignano Gera d'Adda, anche per quanto riguarda la comune preesistenza di un castello. Questa appare senz'altro un'osservazione innovativa, poiché molti attribuirono al Ruggeri il progetto di Castel Gabbiano riferendosi sì alle analogie tra questo e Brignano (dove la mano del Ruggeri appare certa), ma basandosi principalmente sulle analogie architettonico-decorative, piuttosto che su quelle strutturali, come fa il nostro autore.

Effettivamente la sistemazione settecentesca del "Palazzo Nuovo" di Brignano³¹ venne iniziata non prima del secondo decennio del sec. XVIII, però la decorazione architettonico-decorativa sembrerebbe inoltrarsi parecchio nello stesso secolo.

È quasi esclusivamente su quest'ultima analogia, conclude il Perogalli, che il raffronto stilistico con Castel Gabbiano può risultare fondato.

Non è possibile non associarsi all'illuminante intuizione di questi, se si considera (e lo abbiamo visto più sopra) che lo stesso Ruggeri giunse, o tornò, a Milano da Roma, presumibilmente nel primo decennio del Settecento, visto che la sopracitata cappella della Beata Vergine, che viene ritenuta la sua prima opera, fu terminata verso il 1710. Di conseguenza volen-



Fig. 4 - Castel Gabbiano - Villa Griffoni.
Sala al piano superiore.

do considerare la costruzione di Castel Gabbiano come tardo seicentesca – come tutti gli autori concordano e, del resto, tutto lascia presumere – questa precederebbe almeno di un decennio quella di Brignano.

Se un suggerimento dunque potè esservi esso, come sostiene Perogalli, fu di Castel Gabbiano su Brignano, e non viceversa.

Le evidenti analogie architettonico-decorative, invece, consentono di proporre un'attribuzione Ruggeriana, o alla scuola del Ruggeri, per questo edificio.

Nell'uno e nell'altro caso il problema da risolvere era analogo, ma la soluzione adottata, seppure simile, risulta invertita³¹.

Il riutilizzo sicuro a Brignano³² di costruzioni precedenti, si risolve in una architettura la quale, se non può in alcun modo celare le proprie origini, è senz'altro pervenuta però, ad una tale omogeneità da superare facilmente il confronto con altri complessi settecenteschi sorti magari di getto.

A Castel Gabbiano invece, va riconosciuto che le premesse di nascita pesano alquanto sull'economia dell'intero complesso. L'anomalia iconografica è però abilmente dissimulata dal partito delle fronti, scandite in riquadri dalle lesene semplici o doppie, che generano una certa qual "grata" di sobrietà quasi mondrianesca, cui si oppone dialetticamente l'elaborazione quasi leziosa dei timpani sulle finestre. Ma all'interno di tale grata, che l'autore estese con successo a tutto l'edificio – avendo del resto grossi problemi di regolarità – i ripieghi e i compromessi affiorano, in particolar modo nelle fronti sul cortile poiché le finestre asimmetricamente disposte nei riquadri maggiori e stipate in quelli minori (talvolta finte, con serramenti dipinti come dischi e personaggi ritratti nell'atto di affacciarsi secondo un uso parecchio diffuso in Lombardia, risalente perlomeno alla data in cui la Certosa di Pavia venne decorata) si rivelano in realtà degli artifici: sistemi più da decoratore – appunto – che non da architetto. Il Perogalli, a questo punto, nell'opera citata, avanza l'ipotesi che possa trattarsi proprio degli stessi decoratori che operano a Brignano o che vi avessero imparato la lezione – nuova per la provincia – colà impartita, o forse solo suggerita, dal Ruggeri stesso, ma non pare credibile possa trattarsi dell'idea diretta dello stesso architetto³³.

Potremmo allora concludere, insieme al Perogalli, che Brignano costituisce uno degli esempi più validi – temporalmente e qualitativamente – del barocchetto lombardo; Castel Gabbiano invece, sarebbe uno dei buoni esempi di decorazione architettonica dello stesso periodo stilistico.

Tuttavia bisogna riconoscere immediatamente che è proprio sul piano decorativo, piuttosto che su quello più direttamente compositivo, che Castel Gabbiano trova la sua chiave di lettura più immediata e più valida. In terra Cremasca infatti, questa villa costituisce un esemplare validissimo, se non unico, di un gusto tutto particolare lombardo, che ebbe vasta diffusione piuttosto nelle provincie occidentali della regione; a Milano (e dintorni) e a Pavia, le sedi principali, del resto, del Barocchetto lombardo, campo questo nel quale il Ruggeri fu verosimilmente il maggior interprete.

Il Perogalli nella sua opera sostiene a questo punto che potrebbe rappresentare una forzatura ritenere che tale fascino causato dal rapporto antico-moderno potesse essere avvertibile già dall'osservatore settecentesco. Qui però noi, vogliamo richiamare l'attenzione su quella temperie culturale che si manifestava nel settecento con il gusto evocativo del passato, realizzantesi in quel ruinismo settecentesco che può considerarsi valido progenitore del gusto romantico per le rovine.

In quest'ottica – la quale del resto faceva sorgere costruzioni finto antiche (come poi a Caserta), o finto-orientali (come le caffèaus, a Brignano ed in molte altre Ville) – appare chiaro che non poteva presentarsi occasione migliore per conservare un "pezzo" autentico che già era esistente "in loco", con gli innegabili vantaggi – anche di ordine pratico ed economico – di averlo già pronto e disponibile.

Ovviamente, i vertici raggiunti dalle facciate di Palazzo Cusani, del quale abbiamo diffusamente trattato, e – in questo senso forse più prossime – quelle di Palazzo Litta (di Bartolomeo Bolla del 1752) e di palazzo Mezzabarba a Pavia (di Giovanni Antonio Veneroni, 1728-30) non ammettono paragoni, ma si tratta di edifici urbani, con tutte i distinguo e le valutazioni che occorre fare al riguardo.

Nella campagna lombarda invece, l'edificio di Castel Gabbiano non permette paragoni, vista la specifica inclinazione del gusto che rappresenta. Qui – come del resto negli esempi già trattati quali Brignano e Castellazzo – occorre tenere presente che si tratta di un'architettura totalmente immersa nell'ambiente che trova, dunque, la sua ragion d'essere solo se collocata in questo contesto paesistico. Proprio per questa felice fusione con il contesto naturale in cui è inserito Castel Gabbiano riesce a farsi apprezzare dal visitatore più di altre architetture che gli riescano intrinsecamente superiori, ma che avendo più frequentemente davanti agli occhi non ci è possibile, in città, apprezzare con lo stesso agio.

Quanto però – sorge spontaneo chiedersi – l'autore o gli autori di Castel Gabbiano erano consapevoli del rapporto di "do ut des" che si veniva a creare tra la fabbrica e l'ambiente circostante? E quanto essi erano consci del rapporto che si veniva ad instaurare con la preesistente torre castellana?

Su quest'ultima domanda sarà d'uopo soffermarsi. La torre è chiaramente un manufatto quattrocentesco, o al massimo tardo trecentesco.

La fronte del corpo meridionale, quella dove l'architetto decoratore settecentesco pare essersi maggiormente impegnato, non tiene in alcun conto questo reperto medievale visto che questa facciata, che già allora era stata

pensata per essere vista per prima di chi giunge alla villa, pare addirittura patire di questo ingombro, tanto da far ritenere che dovesse essere abbattuta.

Al contrario invece, la fronte verso il giardino appare perfettamente equilibrata dalla presenza della torre, poiché col suo andamento spiccatamente orizzontale sembra necessitare di una frattura dinamicamente verticale che le si contrapponga.

È proprio l'accentuato contrasto tra il ridondante carattere barocchetto della costruzione e quello sobrio e stringato della torre, che costituisce il fascino e l'origine dello stimolo che la villa provoca nel visitatore, anche se consumato alla fruizione artistica.

Da segnalare, infine, la modernità del corpo scalone di sud-est, che pare anticipare, con la sua semidipendenza dal resto della villa, le moderne misure anti incendio. Anche gli ambienti interni si presentano con caratteristiche di modernità e inventiva davvero stimolanti.

Dalla galleria passante (fra cortile e giardino), al salone con soffitto in legno e sovrapporte dipinte, al salottino dalla decorazione rococò, al pianterreno. Al piano superiore il salone dal soffitto a "passasotto", esemplare autenticamente raro, tanto per felicità di disegno che per bontà di conservazione, e di tali dimensioni da riuscire difficile trovarne uguali.

Il giardino, situato a sud-ovest, ha impianto classico all'italiana, con quattro viali che si incontrano al centro in corrispondenza di un pozzo non più attivo, formando un piazzale arricchito da statue. Era questo, evidentemente, il luogo dal quale appariva probabile immaginare l'osservatore, poiché costituiva e costituisce il punto di vista dal quale si gode la visione più valida della costruzione.

N O T E

¹ Cfr. PEROGALLI C., BASCAPÈ G.C., *Castelli della pianura lombarda*, Milano, 1960, pp. 155-156.

² Cfr. PONTE G., *La cappella del R. Sodalizio dell'Immacolata eretta in S. Francesco Grande e il carteggio dell'architetto Giovanni Ruggeri (1693-1712)*, in "Bollettino Sotirco Pavese", 1939, II, fasc. I, pp. 35-57; e DAL RE M.A., *Ville di delizia o siano Palagi camparecci dello Stato di Milano*, Milano, 1743, Tomo I (ragguaglio della villa Trivulzio a Omate).

³ I pochi commenti critici giunti sino a noi rivelano la validità del palazzo Cusani a Milano e ne evidenziano analogie e difformità con il palazzo Litta (cfr. GOLZIO V., *Il Seicento e il Settecento*, Torino, 1955, pp. 171 ss.; WITTKOWER, *Art and architecture in Italy, 1600-1750*, 1958, p. 256; voce 'Ruggeri', in "Dizionario Enciclopedico di architettura ed Urbanistica", Roma, 1969, V).

⁴ CAROCCI G., *Il Valdarno da Firenze al mare*, in "Italia artistica", Bergamo 1906, p. 70.

⁵ Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione, p.a.; cart. 1069.

⁶ LATUADA S., *Descrizione di Milano*, Milano, 1737, III, pp. 87 ss. Secondo BIANCONI C., *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti*, Milano, 1787, p. 157, la costruzione sarebbe databile dopo il 1721. Lo stesso Bianconi sostiene che al Ruggeri sarebbe attribuibile anche la distrutta Chiesa milanese della Vergine di caravaggio in Monforte (p. 82).

⁷ CASATI C., *Treviglio di Ghiara d'Adda e suo territorio*, Milano, 1872, p. 398.

⁸ PASTA A., *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo, 1775, p. 102.

⁹ Documenti nell'archivio parrocchiale di S. Maria alla Porta. Cfr. REINA P., *Santa Maria alla Porta dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1966, pp. 43 ss.

¹⁰ PONTE G., op. cit.

¹¹ TESTI L., *Santa Maria della Steccata in Parma*, Venezia, s.d., pp. 95-96 e 227.

¹² LATUADA S., op. cit., Tomo II, pp. 305 ss.

¹³ LATUADA S., op. cit., Tomo V, p. 259. MEZZANOTTE P., BASCAPÈ G.C., *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1968, p. 419.

¹⁴ VERGA E., *La Porta Ticinese*, in "I Monumenti di Milano minori e minimi", Milano, 1927, I, pp. 18 ss.

¹⁵ TENCAIOLI O.F., *La villa Visconti di Saliceto in Cernusco*, in "Ars et labor", 1897; GUSSALLI E., *Ville italiane, una villa lombarda del Settecento*, in "Emporium", aprile 1902.

¹⁶ DAL RE M.A., op. cit., T.I: NEBBIA U., *La Brianza*, Bergamo 1912, p. 64.

¹⁷ In più luoghi dell'edificio sono segnate date relative ai lavori Settecenteschi, spaziando dal 1716 al 1730, ma nel 1726 la prima edizione del DAL RE già illustra la villa (DONINI D.C., *Il Palazzo Visconti (ora Carminati) di Brignano d'Adda*, Treviglio 1921, pp. 66, 86, 88). Cfr. BARTOLI F., *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese...*, Venezia, 1766, p. 266; A. PAINI, *L'innominato de Promessi Sposi e il suo castello*, in "Rivista di Bergamo", maggio 1938; BASCAPÈ G.C., op. cit., pp. 42, 52, 68; PEROGALLI C., *Castelli della pianura lombarda*, Milano, 1960, p. 147; PEROGALLI C., SANDRI M.G., *Ville delle provincie di Bergamo e Brescia*, Milano, 1969, pp. 144 ss. con ampi richiami bibliografici. Sulle decorazioni delle sale: BOSSAGLIA R., *Affreschi dei Galliari nelle ville lombarde*, in "Arte Lombarda", 1959, I sem.; BOSSAGLIA R., *I fratelli Galliari pittori*, Milano, 1962.

¹⁸ La villa era in corso di completamento nel 1743: DAL RE M.A., op. cit., "ragguaglio della villa d'Orio", T.I (la attribuisce a Filippo Ruggeri).

²⁰ GOLDONI C., *Tutte le opere*, Milano, 1956, II, p. 458.

²¹ VERRI P. e A., *Carteggio*, 1923-42, VIII, lettera 14 sett. 1776; IX, lettera 26 aprile 1777.

²² ARSLAN W., *Per l'architettura lombarda del primo settecento. A proposito di una chiesa dell'Oltrepò pavese*, in "Bollettino Storico Pavese", 1944; THOENES C., *Un architetto pavese del Settecento*, in "Atti dell'VIII convegno nazionale di storia dell'architettura", Caserta, 1953.

²³ BAGATTI VALSECCHI P.F., *L'architettura delle ville lombarde nell'opera di Marc'Antonio Dal Re*, in "M.A. DAL RE, Ville di delizia..." ried., Milano, 1963.

²⁴ Per la data d'inizio della costruzione: MAZZINI L., *Vigevano e i suoi vescovi*, Mortara, 1893, p. 133.

²⁵ BIBIENA F., *Architettura civile*, Parma, 1711.

²⁶ Al labirinto, presso Brescia, d'impianto settecentesco probabilmente tutto nuovo, il fosso è esteso a tutti e quattro i lati del giardino (villa e giardino) ed i richiami castellani – quasi individuabili come pre-romantici – sono molto evidenti anche nell'architettura, come a Castel Gabbiano non avviene.

²⁷ Cfr. VERGA G., *I monumenti architettonici di Crema e dei dintorni*, Crema, 1939, pp. 277-293.

²⁸ BOMBELLI A., *Crema bella*, Cremona, 1953, p. 58.

²⁹ PEROGALLI C., *Castelli delle provincie di Cremona e Mantova*, Milano, 1973, p. 207.

³⁰ PEROGALLI C., op. cit., p. 206.

³¹ Il giardino di Brignano è posto sulla destra, rispetto all'asse principale della villa, mentre a Castel Gabbiano è a sinistra.

³² Esistono sale contenenti affreschi (datati) che precedono l'edizione Ruggeriana dell'edificio.

³³ Già L. ANGELINI (*12 palazzi bergamaschi di provincia*, Bergamo, 1964, P. 65) notò che la decorazione architettonica di Brignano, in particolare «... nel coronamento interno del grande cortile con vasi, statue, pinnacoli», va attribuita alla metà del sec. XVIII, cioè posteriore alla costruzione vera e propria. Poiché il Ruggeri sarebbe morto tra il 1737 e il 1743 (come riporta il MEZZANOTTE [op. cit., p. 467, n. 1]) od al massimo nel 1745 (secondo U. THIEME, F. BECKER, ad vocem, in "Allgemeines Lexicon", vol. XXIX, 1935) se ne potrebbe dedurre che la decorazione, forse in buona parte prevista dal maestro, possa essere stata eseguita dopo la morte del Ruggeri. Concordiamo perfettamente col PEROGALLI (op. cit.) quando, a questo punto, avanza l'ipotesi che anche per Castel Gabbiano possa essere stato così. Ciò evidenzerebbe due momenti distinti, fra costruzione e decorazione, ipotesi che era sfuggita al BASCAPÈ (op. cit.).