

La dimora milanese di Giuditta Pasta

Giovanni Truglia

Tra i capitoli meno noti della vita di Giuditta Pasta (1797-1865)¹ vi è probabilmente quello legato alle vicende della residenza milanese che la cantante acquistò intorno al 1829 nella centralissima Contrada del Monte al numero 1275 – l'attuale via Monte Napoleone 14 – (fig. 1), e fece decorare secondo il gusto di un neoclassicismo tardo, non pienamente aggiornato rispetto alle tendenze artistiche della Restaurazione.²

Oggi non rimane più nulla dei fasti di Casa Pasta, andata irrimediabilmente perduta in seguito ai bombardamenti che colpirono la città nell'estate del 1943; poche sono le informazioni giunte sino a noi e che permettono di ricostruire un quadro completo di come la dimora dovesse apparire ai tempi della sua realizzazione.³ Unica fonte visiva per il piccolo ciclo sono alcune fotografie conservate nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco⁴

¹ Giuditta Pasta può vantare una consistente letteratura critica, caratterizzata spesso da un taglio eccessivamente elogiativo; si è scelto così di non tracciarne un profilo biografico, rimandando invece a testi dedicati: MARIA FERRANTI GIULINI, *Giuditta Pasta e i suoi tempi: memorie e lettere*, Milano, Sormani, 1935; *Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Pini, Saronno, Comune di Saronno, 1977; GIORGIO APPOLLONIA, *Giuditta Pasta. Gloria del bel canto*, Torino, EDA, 2000.

² Il contributo nasce come estratto della mia tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali dal titolo *La dimora milanese di Giuditta Pasta*, discussa al termine dell'anno accademico 2015/2016 nell'Università degli Studi di Milano con relatore Giovanni Agosti. Desidero rinnovare la mia gratitudine, tra gli altri, al professor Agosti, che fin dal principio ha guidato questo progetto, a Biagio Scuderi, che ha arricchito passo dopo passo la ricerca, e a Francesco Frangi, per i preziosi consigli.

³ Curiosamente non vi è menzione dell'abitazione di Giuditta Pasta in nessuna delle guide ottocentesche e neppure nei giornali coevi alle decorazioni. A occuparsene per primo è un articolo del periodico «Milano. Rivista mensile del Comune», II, Milano, gennaio 1932, pp. 93-94, in cui viene sinteticamente descritta l'abitazione – ancora visitabile – dando conto anche del contesto culturale in cui era inserita; non sempre corrette appaiono le identificazioni delle opere rappresentate, così come qualche discordanza si rivela nella cronologia proposta. Qualche anno più tardi Caterina Santoro, in *Milano d'altri tempi*, e il duo Mezzanotte-Bascapè, nel volume *Milano nell'arte e nella storia*, fanno menzione della casa, senza aggiungere ulteriori informazioni. Fernando Mazzocca, nel catalogo della mostra *Neoclassicismo e Trobadour nelle miniature di Gian Battista Gigola* tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano tra il 1977 e il 1978, si serve di uno dei riquadri di Casa Pasta per mostrare la fortuna del tema di *Romeo e Giuletta* nell'arte del XIX secolo, non fornendo però notizie specifiche sulla dimora. Più recentemente, nel catalogo della mostra *Brera mai vista: una virtuosa del bel canto ritratta da Giuseppe Molteni*, curato nel 2004 da Matteo Ceriana, Cristina Quattrini e Valentina Maderna, sono stati inseriti due dei disegni preparatori *à grisaille* conservati al Museo Teatrale alla Scala; anche in questo caso non se ne trova una disamina attenta, essendo trascritte solo le didascalie dell'inventario scaligero, prive di autore, senza menzione delle testimonianze fotografiche.

⁴ La serie riporta i seguenti numeri di inventario: da RI 5323 a RI 5339, a cui si vanno ad aggiungere gli scatti RI 17917 e 17925. Inizialmente le fotografie erano inserite all'interno di una busta che presentava l'iscrizione a penna «Andrea Appiani-Casa di Giuditta Pasta», ma risulta molto difficile accettare l'autografia di Appiani per svariati motivi. Innanzitutto al tempo delle decorazioni Appiani era già morto da oltre dieci anni e, al di là della lontananza stilistica dalla maniera del pittore milanese, risulterebbe molto curioso che nessuna fonte coeva riporti l'impresa di un artista tanto importante. Si potrebbe allora avanzare il nome di Andrea Appiani junior (1817-1865), nipote del più famoso Andrea e allievo di Francesco Hayez, che però nei primi anni Trenta del XIX secolo si trovava a Roma per ragioni di studio; è difficile pensare che la Pasta si fosse rivolta a un pittore ancora in erba per un cantiere che intendeva celebrare una carriera così brillante.

e alla fototeca Treccani degli Alfieri per la *Storia di Milano*,⁵ da cui questa ricerca ha avuto inizio con l'intento di mostrare aspetti inediti dell'eccentrica personalità della cantante e, più in generale, della Milano di primo Ottocento.

Ormai all'apice della carriera e prossima al debutto sulle scene meneghine, Giuditta Pasta elesse come sua dimora un modesto palazzo situato al centro di una delle vie culturalmente ed economicamente più fervide della città, snodo commerciale per le numerose botteghe che animavano la vita della contrada e sede di palazzi magniloquenti che divennero veri e propri prototipi dell'edilizia neoclassica milanese. Tra gli esempi con cui il soprano dovette inevitabilmente misurarsi vi era Casa Verri, abitazione dello scrittore illuminista Pietro Verri che aveva riproposto al suo interno decorazioni ispirate alle Logge di Raffaello, o Palazzo Melzi di Cusano che conservava un affresco, poi trasportato su tela, attribuito a Bernardino Luini e vantava prospettive del pittore-scenografo Alessandro Sanquirico (1777-1849), tra i protagonisti indiretti anche di questa storia.

Oltre a intervenire nei saloni di rappresentanza, la Pasta, tramite lo zio materno Filippo Ferranti, ingegnere del Genio Civile di Milano e figura di costante riferimento per la cantante,⁶ apportò consistenti modifiche anche all'esterno dell'abitazione. Profondi interventi di restauro, datati 1833, conferirono alla casa un aspetto perfettamente in linea con il gusto edilizio della Restaurazione, riuscendo a mediare tra lo stile di Giuseppe Piermarini e quello del suo allievo Luigi Canonica, più austero e meno innovativo: impostata su tre livelli a cui si aggiungeva un piccolo attico caratterizzato da archi ribassati, la facciata esibiva al livello inferiore un bugnato gentile a conci levigati, mentre il piano nobile era scandito da finestre

⁵ Queste fotografie sono parte degli 11495 scatti eseguiti tra il 1942 e il 1965 nell'ambito del progetto editoriale della *Storia di Milano* promossa da Giovanni Treccani degli Alfieri, oggi conservati nell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, in via Borgonuovo 25 a Milano (cfr. BENEDETTA BRISON, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 7-20). Ciascuno scatto presenta sul retro un numero di catalogazione (la serie relativa alla dimora milanese di Giuditta Pasta va dal numero 10653 al numero 10669), ma non sono stati riportati né l'autore delle fotografie né ulteriori indicazioni relative alla campagna, di cui nessun pezzo è stato poi pubblicato nei volumi della *Storia di Milano*.

⁶ Determinante per gli sviluppi intellettuali della cantante, Filippo Ferranti coltivò il talento musicale di Giuditta Pasta introducendola allo studio della musica e mettendola in contatto con l'ambiente artistico milanese. All'affermarsi del soprano il Ferranti ne gestì il patrimonio economico e immobiliare, tanto da risultare, ancor prima della Pasta, proprietario della casa di Contrada del Monte. Parecchie notizie si hanno sulla sua attività di ingegnere, è ricordato ad esempio da un'iscrizione voluta dall'Arciduca Ranieri per la realizzazione nel 1822 del ponte di Boffalora sul Ticino e dei Bagni sullo Stelvio. Nei documenti del fondo del *Genio Civile* dell'Archivio di Stato di Milano è registrato l'operato del Ferranti dapprima come ingegnere in capo alla Delegazione di Sondrio, poi al Dipartimento dell'Adda e infine alla Delegazione provinciale, il tutto fino al 1820, quando fu sostituito da Giuseppe Cusi (per maggiori notizie sull'attività giovanile del Ferranti, cfr. PAOLO BOSSI, *Filippo Ferranti e Giuseppe Cusi. Note sull'operato degli ingegneri in capo del Corpo di acque e strade attivi a Sondrio negli anni del passaggio dal Regno d'Italia al Lombardo Veneto*, in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di Giuliana Ricci, Giovanna D'Amia, Milano, Mimesis, 2002, pp. 541-547). Negli anni successivi ricoprì l'incarico di ingegnere del Genio Civile di Milano, divenendo dapprima sostituto Direttore Generale delle Pubbliche Costruzioni per gli affari delle strade, e successivamente Direttore Aggiunto, occupandosi come vedremo anche dei lavori di risistemazione del Palazzo Reale.

timpanate affacciate su una balaustra retta da colonnine doriche, secondo schemi stilistici non lontani dai modelli cinquecenteschi delle residenze romane progettate da Bramante e Raffaello.⁷

È all'interno però che si rivelano gli aspetti più interessanti della dimora, tanto da divenire emblematica dimostrazione del talento, non solo musicale, della cantante. Giuditta Pasta scelse di decorare i due saloni principali con otto riquadri *à grisaille*, posti appena sotto la volta del soffitto, che raffiguravano episodi tratti dalle più importanti opere da lei interpretate: la si poteva vedere ritratta nelle vesti di Romeo ai piedi del sepolcro di Giulietta, nella morente Desdemona di fronte al suo assassino Otello, come Norma supplicante ai piedi del padre Orovoso. Gli otto episodi a monocromo, sintesi figurata di una carriera folgorante, erano inseriti all'interno di un ricco apparato decorativo, costituito da racemi vegetali, vasi di frutta, grifoni, palmette, ovuli e sul soffitto da una successione di elmi militari e profili di donne finemente acconciate. Il risultato globale appariva eccessivamente carico, giungendo quasi a una sorta di drammatizzazione dello stile neoclassico: l'*horror vacui* che caratterizzava tutta la decorazione sembrava ricalcare i gesti eclatanti che la cantante esibiva sul palcoscenico, quasi a testimonianza del suo diretto coinvolgimento nell'ideazione del ciclo. Senza dubbio spiccano per originalità alcuni putti allegorici posti agli angoli delle volte, spesso affiancati da elementi della modernità scientifica, non così frequenti in contesti privati. Sono sopravvissuti alla memoria solo quattro degli otto ottagoni che ospitavano i putti ed è possibile tentare di ricollocarli nelle due stanze solo grazie a un'unica fotografia pubblicata nel gennaio 1932 a corredo del già menzionato articolo del periodico «Milano. Rivista mensile del Comune» (fig. 2). Temi afferenti all'iconografia tradizionale si ammiravano nel secondo salone dove trovavano posto l'*Allegoria del Canto* (fig. 3) e della *Scultura* (fig. 4): la prima era rappresentata da un putto intento a suonare la lira con ai piedi un cigno, ricalcando la posa dell'Apollo del *Parnaso* di Andrea Appiani, affrescato nel 1811 sulla volta della Sala da Pranzo della Villa Reale di Milano, la seconda si presentava come un amorino seduto di fronte a un busto femminile con i tipici strumenti da lavoro dello scalpellino. Non è difficile immaginare che completassero il salone altre allegorie delle arti liberali, quali la Poesia o la Pittura, vicine per tematica a quelle descritte.

Con certezza possiamo ricondurre al primo salone le altre due rappresentazioni, che si configurano ancora oggi come un *unicum* per erudizione e originalità: una moderna *Allegoria della Medicina* (fig. 5) e la celebrazione delle nuove Scienze (fig. 6). In un angolo un piccolo putto sostiene con una mano uno specchio mentre con l'altra si appoggia a un oggetto di forma cilindrica attorno cui si avvolge una serpe, per antonomasia simbolo di Asclepio, dio della Medicina. A uno sguardo più attento lo strumento potrebbe essere identificato con un serviziale, dispositivo medico, simile a una siringa, di grande uso a partire dal XVIII secolo; un oggetto analogo si ritrova anche nella raffigurazione allegorica della Medicina

⁷ Nelle collezioni del fondo *Ornato Fabbriche* dell'Archivio Storico Civico del Castello Sforzesco sono conservati i documenti relativi alle modifiche e agli interventi sullo stabile di Contrada del Monte a partire dal 1811; i progetti di modifica apportati da Filippo Ferranti e Giuditta Pasta possono essere circoscritti tra il 1833 e il 1854, quando lo stabile passò alla nuova proprietaria, Anna Camera Torriani: ASCMi, cartella n. 119, fascicolo 4; ASCMi, cartella n. 197, fascicolo 1.

sulla volta dell'aula per le pubbliche funzioni dell'Università di Pavia, decorata tra il 1782 e il 1783.⁸ Dalla parte opposta un'altra allegoria mostra l'ennesimo puttino accompagnato da una pila di Volta,⁹ costituita da un podio cilindrico sopra cui si scorge incisa proprio la scritta «VOLTA», e da una macchina a induzione elettrostatica¹⁰, invenzione sempre del fisico comasco; un corrispettivo lo si può scorgere nuovamente presso l'ateneo pavese, nel Teatro di Fisica (o Aula Volta), in cui strumenti affini sono assemblati in raggelate nature morte dal pittore d'ornato Francesco Pirovano, che esegue il ciclo in anni non lontani da quelli esaminati.¹¹ L'inserimento di queste particolarità compositive mostra sfumature inedite degli interessi di Giuditta Pasta, una donna pienamente inserita nella vita culturale del suo tempo, aggiornata sui temi della ricerche scientifiche e aperta agli stimoli dell'erudizione ottocentesca.

Fino a questo momento non si è fatta alcuna menzione dell'autore delle decorazioni descritte, nessuna delle fonti infatti ne riporta il nome, così come i disegni preparatori dei riquadri *à grisaille*, conservati al Museo Teatrale alla Scala, lo classificano genericamente come «anonimo»; solamente nel citato articolo del 1932 si tenta un accostamento allo stile dello scenografo Alessandro Sanquirico al quale «l'ignoto autore si era ispirato», aggiungendo

⁸ Non è inusuale ritrovare nei cicli decorativi del XVII e XVIII secolo celebrazioni della scienza moderna attraverso la raffigurazione di nuovi strumenti del progresso, che divengono «apoteosi illuministica del ruolo "rischiaratore" del sapere, vera fonte del progresso civile e della "pubblica felicità"» (FAUSTO TESTA, *Iconografia e simbologie delle nuove scienze*, in *Esortazioni alle storie*, a cura di Angelo Stella, Gianfranca Lavezzi, Milano, Cisalpino, 2001, p. 548). La decorazione dell'Università di Pavia ripropone un dispositivo molto simile a quello di casa Pasta, già simbolo e attributo della Medicina moderna nelle edizioni settecentesche dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, con cui tutte queste allegorie sembrano spesso dialogare. Un repertorio simile si ritrova inoltre in alcune tavole del trattato medico di Giovanni Alessandro Brambilla, *l'Instrumentarium chirurgicum militare austriacum* del 1782, in cui questi apparecchi vengono identificati come strumenti anatomici per la dissezione dei cadaveri.

⁹ Oltre ai documentati rapporti tra Filippo Ferranti e Alessandro Volta, Giuditta Pasta e il fisico comasco furono i protagonisti di un'accesa *querelle* letteraria tra lo storico Cesare Cantù e lo scrittore Defendente Sacchi: motivo della contesa fu la mancata erezione a Como di una lapide elogiativa in ricordo dello scienziato, omaggio che invece era stato conferito alla cantante a seguito di una trionfale stagione operistica nel 1829. Ciò che il Cantù metteva in discussione non erano tanto le capacità della Pasta, di cui lo stesso aveva già tessuto le lodi in un sonetto di poco precedente (cfr. CESARE CANTÙ, *Storia della città e della diocesi di Como per Cesare Cantù*, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 151), quanto l'eccessivo entusiasmo che aveva portato la città di Como a esaltare la memoria di un personaggio, per altro, non di origine comasca, dimenticando invece i meriti ben più illustri di Volta. Non si fece attendere la risposta di un grande estimatore del soprano, il giornalista Sacchi che sulle pagine de «Il Nuovo Ricoglitore» non esitò a ricordare la magnificenza europea della cantante, la quale «commove tutte le orecchie lunghe e corte, e poté ogni volta che il volle, vedere rifluire ne' teatri le turbe ansiose di bearsi, inciarsi, indiarci al suo canto», aggiungendo poi che «la Pasta dà piacere e riscalda più che una statua di Canova, e solleva assai meglio l'animo un suo rondò di tutte le scoperte di Volta» (DEFENDENTE SACCHI, *A Cesare Cantù. Intorno alla Pasta, alla smania musicale del secolo, a Volta e a' progetti pel monumento da erigergli in Como, ed a qualche buona o cattiva moda della capitale*, «Il Nuovo Ricoglitore», VII, 1832, pp. 272-287).

¹⁰ Devo il riconoscimento di questo apparecchio alla perizia di Claudio Giorgione.

¹¹ FAUSTO TESTA, *Iconografia e simbologia cit.*, pp. 595-610.

che «nell'assieme però la pittura non stona». Per la prima volta, proprio con questa ricerca, ho proposto di ricondurre la realizzazione dell'intero ciclo all'opera di Pietro Mariani, pittore d'ornato originario di Castelleone, in provincia di Cremona, molto richiesto dalla committenza milanese della Restaurazione.¹² L'identificazione con Mariani, probabilmente a capo di una bottega, deriva da un raffronto con alcuni affreschi di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, realizzati dal decoratore intorno al 1836 (figg. 7-10): oltre a riscontrare una forte somiglianza stilistica, da un documento del fondo del *Genio Civile* dell'Archivio di Stato di Milano si apprende che l'artista era stato raccomandato per questa commissione proprio da Filippo Ferranti, allora sostituto Direttore generale delle Pubbliche Costruzioni.¹³ Sebbene non vi siano documenti che attestino con certezza la presenza di Mariani nel cantiere di Casa Pasta, appare plausibile ipotizzare una stretta connessione con la committenza del Ferranti, figura chiave per la comprensione del ciclo decorativo.

Lo stile di Mariani prende senza dubbio le mosse da quello del principale ornatista della Milano neoclassica, Giocondo Albertolli (1742-1839), attivo nei più importanti cantieri lombardi della seconda metà del XVIII secolo, dal milanese Palazzo Arciduciale alla Villa Reale di Monza, fino alle prestigiose residenze private di Antonio Greppi e del principe Alberico di Belgiojoso d'Este. Come si è già osservato, qui gli ornati appaiono particolarmente sovraccarichi, caratterizzati da un'esecuzione corriva e meno raffinata rispetto agli inizi del

¹² Poche sono le imprese artistiche riconducibili con certezza a Pietro Mariani, fuggevolmente ricordato nel 1862 da Antonio Caimi come valido esponente della «pittura ornamentale» (ANTONIO CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, Pirola, 1862, p. 125). Oltre agli interventi in Palazzo Reale del 1836, Mariani fu artefice pochi anni dopo delle decorazioni interne del Teatro Sociale di Soresina, come testimonia anche un articolo apparso sulla «Gazzetta di Cremona» il 31 ottobre 1840 in occasione della serata inaugurale: «[...] Pietro Mariani che ha tutto dipinto il Teatro, si è fatto molto onore nel Velario; ma alla bellezza di questo non rispondono affatto, quantunque belli, i parapetti dei palchi». Sempre agli stessi anni deve risalire la decorazione di diversi ambienti di Villa Borromeo a Viggiù, in cui Mariani continuò a collaborare, come nel cantiere milanese di Palazzo Reale, con l'architetto Giacomo Tazzini, il quale era stato chiamato nel 1840 dal conte Renato Borromeo a risistemare l'intero edificio. Nel 1854 il decoratore, il cui studio era situato in Borgo San Celso n. 4392 a Milano, fu attivo anche nel cantiere della Villa Reale di Monza dove, su progetto nuovamente di Tazzini, realizzò «il dipinto dell'Atrio che dal piano nobile mette allo Scalone e a tutti gli appartamenti, trattato tutto a chiaro-scuro in finto stucco [...] indi accresciuto il dipinto di diverse membrature intagliate a rosoni ed ornati» (ASMi, già ASBAPMi, *Fondo Fabbricati di Corte*, cart. 62, fasc. 1); oggi poche sono le tracce di questi interventi a seguito dell'inserimento nel 1866 di nuove decorazioni a stucco. Di non certa datazione sono invece gli affreschi aventi per soggetto i quattro *Evangelisti*, eseguiti da Mariani nei pennacchi del tiburio per il santuario della Beata Vergine della Misericordia di Castelleone, città natale del pittore.

¹³ In una lettera inviata all'architetto Giacomo Tazzini, direttore dei nuovi lavori per le stanze del Palazzo, Ferranti afferma che: «[...] fra i Pittori d'ornamenti Ella contemplerà anche il Signor Mariani che è tra quelli che più si distinguono presentemente in Milano. D'altronde la varietà dei pennelli in un medesimo Palazzo genera una giusta emulazione, serve al progresso dell'arte ed al migliore servizio di S. A. I. e Reale» (ASMi, *Genio Civile*, cartella 4452, Appartamento di Riserva, rapporto n. 306, 13 gennaio 1836). Per uno studio approfondito dei lavori eseguiti presso l'appartamento di riserva, cfr. FLAVIO EUSEBIO, *Giacomo Tazzini, architetto di tre corti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010 (relatore: Fernando Mazzocca); Id., *L'appartamento di riserva per principi nel Palazzo Reale di Milano*, in «Acme, Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», LXVII, n. 1, 2014, pp. 165-205.

secolo, non convincendo pienamente nell'intento di unire elementi stilistici molto eterogenei tra loro e forse più vicini alla contemporanea interpretazione fornita dai protagonisti della Restaurazione meneghina, quali Gaetano Vaccani prima e Pelagio Palagi poi. Lo stile neoclassico a Milano vede proprio negli anni Trenta del XIX secolo l'ultimo termine tollerabile per la persistenza di un linguaggio che, ormai superato da vent'anni in pittura, sarà definitivamente sostituito dall'importazione del gusto francese Luigi Filippo.¹⁴

Allo stesso artista sarebbero da ricondurre anche gli otto medaglioni a monocromo, quattro per stanza, raffiguranti le opere interpretate dalla Pasta, fulcro drammatico e narrativo dell'intero programma iconografico, così come i disegni preparatori, di qualità nettamente superiore, conservati al Museo Teatrale alla Scala.¹⁵ Il primo salone, che tramite grandi finestre permetteva di affacciarsi sul prospetto della contrada, ospitava episodi tratti da *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Gioachino Rossini (fig. 11), *Il Crociato in Egitto* di Giacomo Meyerbeer (fig. 12) e *Tancredi* nuovamente di Rossini (fig. 13): nell'inventario dell'archivio scaligero questi ultimi due episodi sono ricordati come scene della *Medea in Corinto* di Johann Simon Mayr. Per quanto non sorprenderebbe vedere la Pasta effigiata nei panni dell'eroina greca, tra i personaggi più rappresentativi della cantante fin dal 1823, uno sguardo più attento ai dettagli delle scene è in grado di mostrare alcuni elementi inequivocabili che rimanderebbero ad opere differenti da quelle riportate: compare ad esempio lo scudo di *Tancredi* con incise le parole «FEDE» e «ONORE» o l'armatura crociata dei soldati di Adriano di Monfort. Nella seconda sala di rappresentanza il soprano pensò di farsi rappresentare in altrettante opere di successo come *Semiramide* di Rossini (fig. 14), *Otello* ancora una volta del compositore pesarese (fig. 15) e *Giulietta e Romeo*, dramma in tre atti di Nicola Antonio Zingarelli (fig. 16); pur confrontando i diversi scatti fotografici conservatisi fino ad oggi non si è riusciti a collocare con certezza due degli otto episodi, provenienti rispettivamente da *Norma* di Vincenzo Bellini (fig. 17) e *La vestale* di Giovanni Pacini (fig. 18).¹⁶

¹⁴ Per una panoramica completa sulla diffusione dello stile neoclassico a Milano e le sue implicazioni nel contesto artistico dell'epoca: *Milano Neoclassica*, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, Eugenia Bianchi, Milano, Longanesi, 2001.

¹⁵ Nell'Inventario dell'archivio scaligero, alla voce «PASTA, Giuditta», le scene sono accompagnate da un numero di catalogazione e da una piccola descrizione; in alcuni casi, anche nell'apparato iconografico, si è scelto di propendere per una differente identificazione dell'opera rappresentata: «SCEN. 160 “La Vestale” di Pacini. Scena: donna con fiaccola in mano (Pasta) circondata da figure. Disegno a grisaille di anonimo» (fig. 19); «SCEN. 161 “Giulietta e Romeo”. Giulietta (G. Pasta) nella tomba, accanto c'è Romeo. Figure in piedi. Disegno a grisaille di anonimo» (fig. 20); «SCEN. 162 “Otello” di Rossini – scena: la morte di Desdemona, disegno a grisaille di anonimo» (fig. 21); «SCEN. 163 “Medea in Corinto” – scena: accampamento, soldati (con la Pasta) – disegno a grisaille» (fig. 22); «SCEN. 164 “La Semiramide” – scena: Semiramide (Pasta) circondata da figure – disegno a grisaille di anonimo» (fig. 23); «SCEN. 165 “Norma” – tempio di Irminsul – scena finale con G. Pasta. Disegno grisaille a pastello di anonimo» (fig. 24); «SCEN. 166 “Elisabetta Regina d'Inghilterra” – Elisabetta (G. Pasta) e il conte di Essex incatenato. Altre figure in piedi. Disegno grisaille a pastello di anonimo» (fig. 25); «SCEN. 167 “Medea in Corinto” – scena: sbarco, la Pasta indica a due soldati un villaggio – disegno a grisaille» (fig. 26). I disegni compaiono come donazione degli eredi Ferranti-Pasta di Blevio.

¹⁶ Tutti i ruoli in cui la Pasta scelse di essere rappresentata godettero di un'enorme fortuna letteraria ed

Numerosi sono gli stimoli culturali a cui queste rappresentazioni rispondono, divenendo prove esemplari delle influenze artistiche, letterarie e musicali di cui la Pasta sembra essere profondamente debitrice. Le scene ricalcano lo sviluppo che il talento interpretativo del soprano aveva fatto proprio nel corso degli anni, in una fase di passaggio tra il canone del bello ideale, caratteristico del canto neoclassico, e l'espressione vitale e trascinate delle passioni, tipicamente romantica. Emerge una profonda sintonia tra diverse arti e discipline, in cui si fondono le indicazioni librettistiche delle opere raffigurate, le istanze di una pittura che recupera la storia come espressione di scenari suggestivi e fuggevoli, e infine la cura di una gestualità marcatamente teatrale; il tutto è indirizzato alla realizzazione di un'opera totale, non dissimile dall'effetto ottenuto sul palcoscenico dalla cantante saronnese.

Primo fra tutti si evidenzia uno stretto rapporto con i modelli della scenografia contemporanea, a Milano dominata dalla figura di Alessandro Sanquirico, e allo stesso tempo un confronto con incisioni e bozzetti, molti dei quali parte dell'archivio scaligero, dimostra una resa precisa dei costumi, in grado di restituire con esattezza il tempo e il luogo delle rappresentazioni. Ricalcando le tematiche affrontate da Sanquirico, i riquadri di Contrada del Monte possono essere ricondotti a tre grandi ambiti che ben incarnano l'universo letterario e figurativo al quale compositori come Rossini, Bellini e Donizetti si rifanno: ritroviamo la fascinazione esotica ed orientale di *Semiramide* e del *Crociato in Egitto*, costante è il riferimento al mondo della classicità in *Norma* e nella *Vestale*, mentre il recupero dello stile medievale e tardo gotico diviene l'elemento caratterizzante per opere come *Giulietta e Romeo*, *Otello*,

iconografica, come dimostrano le numerose incisioni e le unanimi recensioni dell'epoca in grado di restituire il forte impatto che la cantante riscuoteva sul pubblico; a tal proposito basti citare il celebre dipinto di François Gerard, conservato al Museo Teatrale alla Scala, che ritrasse la cantante nel 1833 nelle vesti della sacerdotessa Norma, o la bellissima incisione di Michele Bisi della Civica Raccolta di Stampe Bertarelli di Milano dove il soprano appare nel ruolo di Desdemona (parte per cui fu celebrata anche in un piccolo dialogo del 1830 di LUIGI MORANDO DE RIZZONI, *La Pasta nell'Otello*, Verona, Crescini, 1830; si veda anche CELIN FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1858)*, Paris, Champion, 2014, pp. 41-52) o ancora il busto che lo scultore Giambattista Comolli presentò all'Esposizione di belle arti di Brera nel 1829 raffigurante la Pasta nei panni di Semiramide, attualmente parte della collezione del museo scaligero. L'unico ruolo mai interpretato dalla cantante è quello de *La vestale*, nei cui panni però fu mirabilmente raffigurata da Pompeo Marchesi che realizzò due busti marmorei, uno conservato sempre al Museo Teatrale alla Scala, l'altro a Palazzo Spinola a Milano, sede della Società del Giardino. L'importanza di questi ruoli emerge inoltre andando ad analizzare, quasi statisticamente, tutte le interpretazioni della cantante nel corso della sua carriera (trascritte in *Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno* cit., pp. 37-47, e in GIORGIO APPOLONIA, *Giuditta Pasta* cit., pp. 264-318). Tra le opere più rappresentate dalla Pasta compaiono *Otello* di Rossini (con 180 recite), *Tancredi* (con 130 repliche), seguito da *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (con 120 rappresentazioni); a pari merito figurano poi *Semiramide* e *Norma* (con 70 spettacoli), tenendo presente che quest'ultima entrò nel repertorio della cantante circa dieci anni dopo rispetto alle altre opere: tutte le composizioni citate vengono puntualmente raffigurate nel ciclo di Contrada del Monte. Ironicamente Stendhal, in un articolo apparso l'11 ottobre 1824 sul «Journal de Paris», criticò l'eccessiva ripetizione dei personaggi interpretati dal soprano, biasimando non tanto l'esecuzione quanto la scelta dei soggetti rappresentati: «Qualcuno sarà davvero felice: dopo aver stancato il pubblico per due anni rappresentando in continuazione *Romeo, Otello*, e *Tancredi, Tancredi, Otello*, e *Romeo* siamo finalmente arrivati a non avere che otto spettatori nei palchi la sera in cui cantava la Signora Pasta»; aggiungendo però: «Del resto io ho torto di protestare dal momento che sento ai primi di dicembre avremo finalmente la *Semiramide* di Rossini, una beneficiata per la signora Pasta» (STENDHAL, *Vita di Rossini* [1824], a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Torino, E.D.T., 1992, pp. 296-297).

Elisabetta e Tancredi.¹⁷ Mariani dimostra di conoscere perfettamente i disegni di Sanquirico attraverso precisi richiami a quel mondo bizzarro ed irrealista che Fernando Mazzocca prima e Mercedes Viale Ferrero poi hanno definito «archeologia fantastica»¹⁸: ritornano il medesimo assetto neorinascimentale dei sotterranei con volte a ogiva in cui tra le tombe dei Capuleti Romeo scorge l'esile corpo di Giulietta, i porticati archiacuti e i pinnacoli delle torri di guardia che fanno da sfondo all'«atrio attiguo alle carceri» dove è imprigionato il Conte di Leicester, o ancora le teste di elefanti e tori androcefali addossate alle pareti dell'ambiente regale da cui fa la sua apparizione l'ombra di Nino, defunto consorte di Semiramide. Da questo punto di vista l'episodio più sorprendente è quello tratto da *Norma* in cui a tutti gli effetti è riproposto fedelmente l'impianto scenografico studiato da Sanquirico per l'aria finale del capolavoro belliniano, «Deh! non volerli vittime». La scena, ambientata di fronte all'ampio colonnato del tempio di Irminsul, coglie i personaggi nelle medesime pose cariche di *pathos* e drammaticità: la sacerdotessa è inginocchiata ai piedi del padre Oroveso che la respinge con un eloquente gesto della mano, Pollione assiste lateralmente alla scena, mentre i Druidi e le sacerdotesse in secondo piano fanno trasparire dai loro volti un misto di sdegno e compassione. Il riquadro dedicato all'eroina belliniana, la cui parte fu cucita dal compositore catanese proprio su misura della cantante, assume un valore pregnante per l'intero ciclo, essendo l'opera più giovane tra quelle raffigurate e divenendo così termine *post-quem* per le decorazioni.¹⁹ Anche questa scelta potrebbe suggellare la profonda stima che Giuditta Pasta nutriva nei confronti di Vincenzo Bellini, uno degli artisti più vicini al soprano, come testimoniano i numerosi scambi epistolari tra i due e i frequenti soggiorni che il musicista trascorse presso la «Roda» di Blevio, principale residenza della Pasta sulle sponde del lago di Como.²⁰

¹⁷ Cfr. MARIA IDA BIGGI, MARIA ROSARIA CORCHIA, MERCEDES VIALE FERRERO, *Alessandro Sanquirico, «Il Rossini della pittura scenica»*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007; VITTORIA CRESPI MORBIO, *Alessandro Sanquirico: teatro, feste, trionfi: 1777-1849*, Milano, Amici della Scala, Torino, Allemandi, 2013.

¹⁸ *Neoclassicismo e Troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra a cura di Fernando Mazzocca, Firenze, Centro Di, 1978, p. 221; MERCEDES VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, II, Torino, EDT/ Musica, 1988, p. 31.

¹⁹ Nonostante non siano presenti documenti che attestino una datazione esatta per il ciclo e tenendo conto del fatto che Filippo Ferranti acquistò la casa nel 1829, è possibile assumere come termine *post quem* proprio il 1831, anno in cui fu allestita per la prima volta *Norma*, e come limite *ante quem* il 1834, quando la Pasta risulta con certezza residente in Contrada del Monte e i lavori di riforma dello stabile dovettero essere stati presumibilmente completati.

²⁰ La collaborazione con Bellini comportò per la Pasta un radicale e necessario cambio di repertorio, in grado di restituire un nuovo equilibrio alla voce del soprano, che al principio degli anni Trenta cominciava a mostrare i primi segni di cedimento. Il compositore ne esaltava il «carattere enciclopedico» (lettera di Vincenzo Bellini a Giuditta Pasta, Milano, 1 settembre 1831, in *Vincenzo Bellini. Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 241), adatto per un ruolo complesso come quello di *Norma*; di contro Giuditta, non di certo nota per essere tenera con i musicisti, serbava nei suoi confronti un rispetto al confine dell'umiltà: alle prese con le ventitré battute della «Casta Diva» si applicò per giorni e notti intere nel tentativo di rendere efficace quell'aria così difficile, tanto da inviare a casa dello stesso Bellini, poco prima dell'esordio scaligero, dei fiori e una lampada che «furono testimoni dei miei studi per *Norma*, nonché del desiderio ch'io nutro di esser sempre più degna della vostra stima» (lettera di Giuditta

Accanto alla scenografia, altro riferimento da non sottovalutare è quello della nascente pittura di storia, in continuo dialogo con il melodramma ottocentesco, visto anche lo stretto rapporto che, soprattutto in Italia, legava gli artisti ai compositori. Gli episodi di Casa Pasta ne riprendono in particolar modo l'evidenza drammaturgica dei gesti, la manifestazione tragica degli affetti oltre all'eccessivo patetismo nei volti e nelle reazioni. Le decorazioni rispecchiano il carattere forte e passionale della cantante, mettendo in risalto il talento pantomimico che portò la critica ad esaltarne più le doti di attrice che quelle di cantante.²¹ Questa influenza è sicuramente testimoniata dai numerosi contatti tra il soprano e i principali artisti della prima metà del XIX secolo, uno fra tutti Francesco Hayez, il quale, oltre a essere insieme a Sanquirico uno dei componenti della Commissione di consulenza per gli allestimenti del Teatro alla Scala, realizzò un piccolo ritratto a matita della giovane Giuditta e progettò il portico sulla facciata della villa di Blevio, poi realizzato dallo scultore Alessandro Puttinati.²² Una lettera dei primi anni Trenta di mano del pittore Giuseppe Molteni, autore di uno dei più bei ritratti della cantante nelle vesti di *Nina, ossia la pazza per amore* – oggi conservato alla Pinacoteca di Brera – riporta all'esistenza di un fascicolo, il cui frontespizio era stato realizzato da Vitale Sala, che raccoglieva opere dei più illustri artisti dell'epoca dedicate proprio alla Pasta: sono citate due allegorie dell'arte musicale di Francesco Hayez

Pasta a Vincenzo Bellini, Milano, 26 dicembre 1831, in *ivi*, p. 250; si veda anche EUGENIO GARA, *Giuditta Pasta tra Stendhal e Bellini*, «Nuova Antologia», XVIII, novembre-dicembre 1939, p. 187). Nella primavera del 1833 lo stesso Bellini invitò Giuditta Pasta e il marito Giuseppe a Londra, città in cui il compositore fu chiamato a presentare al King's Theatre le sue opere migliori, la maggior parte di queste interpretate dalla prima donna assoluta Giuditta. Non è del tutto chiaro inoltre se ci sia stato effettivamente un tentativo da parte dei coniugi Pasta di combinare un contratto di nozze tra la figlia Clelia e lo stesso Bellini, che in ogni caso non deve essere andato a buon fine. Nel dicembre 1836 si celebrò, nella chiesa milanese di San Francesco, il matrimonio tra Clelia Pasta ed Eugenio Ferranti, figlio di Filippo Ferranti, non molto stimato dall'ambiente dei salotti frequentati dalla Pasta ma figura di rilievo negli eventi del Risorgimento milanese.

²¹ Per le origini del talento pantomimico di Giuditta Pasta e le sue ripercussioni sul teatro ottocentesco, cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532; SUSAN RUTHERFORD, «*La cantante delle passioni: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*», «Cambridge Opera Journal», XIX, 2007, pp. 107-138.

²² Principale residenza di Giuditta Pasta fu la villa sulla sponde del lago di Como, ben presto definita «La Roda» dal nome di una nereide; si trattava di una maestosa abitazione appartenuta durante gli anni dell'Impero alla famosa sarta e modista Madame Ribier, che vestì tra le altre Josephine Beauharnais, prima moglie di Napoleone. Come si evince anche da diversi acquarelli che la raffigurano, la villa era composta da un complesso di tre dimore, la residenza padronale e due *dépendance* per ospiti, collegate tra loro da un sistema di viali che si sviluppava all'interno del ricco parco. L'esterno era caratterizzato da eleganti linee neoclassiche, presentando non poche affinità con il Teatro Sociale di Como o il Piermarini di Milano. Profondamente legato all'ambiente teatrale era anche il grottino delle muse, una piccola spelonca artificiale fatta costruire nel parco, dove in cinque nicchie tra colonne erano stati allestiti altrettanti bassorilievi di perfetto gusto neoclassico eseguiti dallo scultore Pompeo Marchesi: vi erano rappresentate le più celebri cantanti operistiche dell'epoca, Angelica Catalani, Giuseppina Grassini, Giulia Grisi, e persino le rivali Maria Malibran e Josephine Fodor. Nella villa naturalmente si davano convegno artisti, compositori e cantanti; Vincenzo Bellini ne fu a lungo frequentatore, e qui sembra abbia trascorso un mese nel tardo autunno del 1829, e così Gaetano Donizetti lavorando alla partitura di *Anna Bolena*. Da qualche anno la residenza lariana è divenuta un albergo di lusso: nel 1904 la villa padronale fu demolita e al suo posto edificata villa Roccabruna dei Wild, famiglia di industriali torinesi, su progetto dell'architetto Carlo Formenti (cfr. GILDA GRIGIONI DELLA TORRE, *Ville Storiche sul Lago di Como*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 2001, p. 116).

e Ignazio Fumagalli, una *Santa Cecilia* di Giuseppe Longhi, professore d'Incisione a Brera, un ritratto della Pasta in veste di Giulietta di Giuseppe Migliara e un altro nei panni della *Medea* di Mayr ad opera del professore di Prospettiva Francesco Durelli; compare inoltre un ritratto della madre, Rachele Ferranti, per mano dello stesso Molteni.²³ Si aggiunge così un altro tassello che contribuisce ad allargare l'orizzonte culturale in cui queste raffigurazioni fiorirono, risalta il fervore che gli artisti riservarono al soprano in modo da comprendere meglio alcune scelte stilistiche e contenutistiche del ciclo.

Il programma iconografico di Contrada del Monte infine può aprire ad un'ulteriore riflessione riguardo all'importanza dei numerosi ruoli *en travesti* interpretati dalla cantante saronnese, capaci di portare in primo piano la fisicità imponente e la versatilità vocale che la consacrarono al grande pubblico. È più facile immaginarla ad esempio nel fortunato ruolo del Romeo di Zingarelli, che tanto successo ottenne sui palchi di tutta Europa, o nelle vesti orientali di Armando d'Orville, personaggio interpretato alla prima dell'opera da Giovan Battista Velluti, uno degli ultimi attori castrati del melodramma ottocentesco, o ancora nei panni del giovane Tancredi, con cui conquistò l'ammirazione del massimo esponente del teatro tragico francese del XIX secolo, François-Joseph Talma, il quale di fronte alla medesima aria raffigurata in Casa Pasta, «Oh patria! dolce e ingrata patria», non trattenne queste parole:

Non avrei mai creduto fosse possibile suscitare sulla scena tutte le sensazioni che voi avete generato. Voi realizzate i miei sogni, voi possedete il segreto che cerco di penetrare da quando la carriera teatrale mi si è aperta, da quando guardo all'arte di commuovere come ad un'arte sacra e inviolabile.²⁴

Nonostante il grande sforzo esecutivo, nella realtà dei fatti Giuditta Pasta non risiedette a lungo nell'abitazione di Contrada del Monte, a cui preferì dapprima la residenza parigina in Rue de Richelieu e in un secondo momento la «Roda» di Blevio, dove trascorse gli ultimi anni della sua vita.²⁵ Non mancarono tuttavia illustri personalità che fecero visita alla casa, tra tutti Stendhal,²⁶ forse il più appassionato *habitué* di quelle «deliziose serate musicali che

²³ Milano, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca, CA, 5217. La lettera venne pubblicata per la prima volta in un saggio di Fernando Mazzocca che analizza il rapporto tra la pittura storica e il melodramma ottocentesco, ponendo l'attenzione anche sui grandi onori che i principali pittori dell'epoca riservarono alle protagoniste dell'opera romantica, tra tutte proprio Giuditta Pasta, mirabilmente celebrata anche da Gioacchino Serangeli nelle vesti allegoriche di Santa Cecilia, Karl Pavlovič Brjullov nella drammatica interpretazione dell'*Anna Bolena* – opere entrambe conservate al Museo Teatrale alla Scala – e Antonio Tantardini che ne realizzò un busto su commissione della Società Musicale di Como (cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Pittura storica e melodramma: il caso di Hayez*, in *Scritti in onore di Nicola Mangini*, «Venezia Arti», II, 1994, pp. 55-60).

²⁴ MARIA FERRANTI GIULINI, *Giuditta Pasta* cit., p. 51.

²⁵ A partire dal 1836 l'abitazione divenne la residenza dei coniugi Eugenio Ferranti e Clelia Pasta, come dimostra anche l'*Utile giornale ossia Guida di Milano per l'anno 1842* in cui il Ferranti compare, sotto la voce «ingegneri», residente in Contrada del Monte 1275 e così fino al 1851, anno in cui è documentata la presenza della Vedova Torriani, nuova proprietaria della casa. È possibile rintracciare notizie della cantante in rapporto allo stabile sino alla fine del 1849.

²⁶ Le più intense descrizioni del talento drammatico della Pasta sono da riferire senza alcun dubbio a Stendhal,

vi dava al ritorno dalle sue trionfali stagioni». ²⁷ Nel marzo 1848, durante il fervore dei moti delle cinque giornate, la Pasta mise la propria dimora milanese a disposizione del Comitato di Assistenza del Governo Provvisorio, di cui anche il genero Eugenio Ferranti era membro. La maturità della cantante, ormai lontana dai palcoscenici, fu segnata da un forte impegno anti-asburgico. Già nel 1838 rifiutò di esibirsi in occasione della discesa in Italia del nuovo imperatore Ferdinando I, intrattenne rapporti con le principali figure del Risorgimento italiano e infine inviò a Como sei piccoli cannoni di sua proprietà per contribuire all'espugnazione della caserma di San Francesco. Culmine di questo spirito passionario fu senz'altro la salita sulla vetta del colle Pizz di Brunate, dove il 23 marzo 1848, per festeggiare la cacciata degli austriaci, forse per la prima volta, una donna issò in aria la bandiera tricolore. ²⁸

A partire dal 1851 la dimora di Contrada del Monte non risulta più di proprietà di Giuditta Pasta, le stesse stanze che avevano accolto i trionfi del soprano furono però destinate a ospitare artisti e opere d'arte anche negli anni a venire. Nel 1866 il barone Emilio Vitta, nuovo proprietario dell'immobile, affittò alcuni ambienti dello stabile al pittore romantico Eleuterio Pagliano, che li adibì a proprio studio per diversi anni; al principio del Novecento invece il venditore e collezionista di tessuti Vittorio Ferrari, definito da Ugo Ojetti «il mago delle stoffe» e amico di Gabriele D'Annunzio, ²⁹ rese onore alle decorazioni volute da Giuditta

che recensì molte delle sue esibizioni sul «Journal de Paris» e a cui dedicò un intero capitolo della *Vie de Rossini*. Anche fuori dai palcoscenici i contatti tra lo scrittore e il soprano furono via via più frequenti; nella raccolta di ricordi *Souvenir d'Égotisme* sono numerosi gli episodi che il Beyle rivela sui loro incontri, dalla devozione non del tutto corrisposta per la Pasta, donna «troppo fredda, troppo ragionevole, non abbastanza folle, non abbastanza tenera perché il nostro legame, se fosse stato amoroso, potesse continuare» (STENDHAL, *Ricordi d'Egotismo* [1893], a cura di Maria Grazia Porcelli, Venezia, Marsilio, 2000, p. 203), alle serate spensierate nei salotti di Madame Pasta, punto di incontro di tutti i milanesi che giungevano a Parigi (cfr. EUGENIO GARA, *Giuditta Pasta* cit.).

²⁷ CATERINA SANTORO, *Milano d'altri tempi*, Milano, Castello Sforzesco, 1938, p. 234.

²⁸ Sulle pagine del giornale comasco «Il Lario» del 5 aprile 1848 si legge un entusiasta resoconto dell'impresa eroicamente intrapresa dalla Pasta: «Correva voce che le malaugurate truppe tedesche avessero sgombrato Milano, non se ne aveva positiva notizia, e l'egregia Giuditta Pasta saliva il monte di Brunate per ivi in sito eminente piantare il sacro vessillo della libertà, appena si fosse verificata la notizia della liberazione di Milano. [...] Non si può esprimere con parole il lampo di gioia, che balenò in volto a Giuditta. Spiegò la bandiera tricolore, che ella stessa aveva cucito, recandosi di volo al luogo dove aveva disegnato di piantarla. Questo luogo chiamavasi PIZZ, ed è sopra quella punta eminente che sta sopra Como e dal quale si domina un vastissimo tratto della pianura Lombarda» (*Giuditta Pasta e i suoi tempi e Saronno* cit., pp. 44-45).

²⁹ L'attività di tessitore di Vittorio Ferrari è ricordata da Gabriele D'Annunzio in diverse iscrizioni che celebrano anche la collezione di Contrada del Monte. Sul frontespizio di un volume si trova l'iscrizione: «Al grande artista del Rinascimento italiano...»; così come su una fotografia si legge: «A Vittorio Ferrari l'asceta tessitore...». Ennesima prova dello stretto legame tra il Ferrari e il poeta sono altre due dediche, di cui una fa menzione proprio dell'abitazione qui presa in esame, mentre l'altra esalta il valore della sua grande arte: «A Vittorio Ferrari "principe delle calcole" nella via Monte Napoleone»; «A Vittorio Ferrari "tessitore dell'arte del Mantegna"...» (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Nuovi quaderni del Vittoriale*, Milano, Electa, 1993, p. 156). Anche l'articolo del 1932 ricorda la collezione di Vittorio Ferrari, che proprio in quegli anni era proprietario dello stabile: «La casa di Giuditta Pasta è destinata ad ospitare artisti e opere d'arte, perché nel 1866 il barone Vitta ne affittava una parte a Eleuterio Pagliano e i suoi eredi la cedevano all'attuale proprietario, il comm. Vittorio Ferrari che in omaggio alla grande cantatrice, nei romantici saloni d'onore

Pasta e alla sua memoria allestendo proprio nei due saloni ornati una ricca collezione di preziosi arazzi. In alcuni degli scatti conservati al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco sono visibili, sotto le decorazioni *à grisaille*, alcuni tessuti appesi alle pareti, di grande aiuto nel tentativo di comprendere l'originaria disposizione del ciclo.

Irreparabili furono i danni provocati dai bombardamenti che nell'agosto 1943 colpirono pesantemente tutto il centro di Milano, compresa via Monte Napoleone; le decorazioni che vedevano raffigurata la cantante si persero in maniera definitiva. Oggi, grazie solamente alle testimonianze fotografiche, possiamo rievocare un capitolo importante della storia di Milano e restituire sfumature inedite a una personalità affascinante come quella di Giuditta Pasta.

stende le preziose seriche stoffe ch'egli riproduce dal suo Museo» (*La casa di Giuditta Pasta*, «Milano. Rivista mensile del Comune», II, Milano, gennaio 1932, p. 94).

APPARATO ICONOGRAFICO



Fig. 1. Facciata dello stabile in una veduta del 1932.



Fig. 2. Soffitto del primo salone di rappresentanza in una veduta del 1932.



Fig. 3. PIETRO MARIANI (?), *Allegoria del Canto*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 4. PIETRO MARIANI (?), Dettaglio del soffitto di Casa Pasta con *l'Allegoria della Scultura*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 5. PIETRO MARIANI (?), *Allegoria della Medicina*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 6. PIETRO MARIANI (?), Dettaglio del soffitto di Casa Pasta con *l'Allegoria delle Nuove Scienze*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 7. PIETRO MARIANI, Dettaglio del soffitto di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 8. PIETRO MARIANI, Dettaglio del soffitto di una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 9. PIETRO MARIANI, Figura allegorica in una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 10. PIETRO MARIANI, Figura allegorica in una delle camere da letto dell'appartamento di riserva dei principi nel Palazzo Reale di Milano, 1836 circa.



Fig. 11. PIETRO MARIANI (?), *Elisabetta regina d'Inghilterra – Elisabetta e il conte di Leicester incatenato*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 12. PIETRO MARIANI (?), *Il Crociato in Egitto – Incontro tra Adriano di Monfort e Armando d'Orville nelle vesti di Elmireno*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 13. PIETRO MARIANI (?), *Tancredi – Sbarco di Tancredi*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 14. PIETRO MARIANI (?), *Semiramide – Apparizione dell'ombra di Nino*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 15. PIETRO MARIANI (?), *Otello – Il suicidio di Otello*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 16. PIETRO MARIANI (?), *Giulietta e Romeo – Romeo scopre il corpo di Giulietta*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 17. PIETRO MARIANI (?), *Norma – Il tempio di Irminsul*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 18. PIETRO MARIANI (?), *La vestale – La vestale spegne il fuoco nel tempio*, 1832-1834, Milano, Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.



Fig. 19. PIETRO MARIANI (?), *La vestale – La vestale spegne il fuoco nel tempio*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 20. PIETRO MARIANI (?), *Giulietta e Romeo – Romeo scopre il corpo di Giulietta*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 21. PIETRO MARIANI (?), *Otello – Il suicidio di Otello*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 22. PIETRO MARIANI (?), *Il Crociato in Egitto – Incontro tra Adriano di Monfort e Armando d'Orville nelle vesti di Elmireno*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 23. PIETRO MARIANI (?), *Semiramide – Apparizione di Nino*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 24. PIETRO MARIANI (?), *Norma – Il tempio di Irminsul*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 25. PIETRO MARIANI (?), *Elisabetta regina d'Inghilterra – Elisabetta e il conte di Leicester incatenato*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Fig. 26. PIETRO MARIANI (?), *Tancredi – Sbarco di Tancredi*, 1832-1834, disegno à grisaille, mm 380 x 540, Milano, Museo Teatrale alla Scala.