



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

Istituto
di storia e teoria
dell'arte
e dell'architettura

Scultori dello Stato di Milano (1395–1535)

a cura di
Mirko Moizi, Andrea Spiriti

Mendrisio
Academy
Press

ISA

Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura
collana diretta da

Christoph Frank, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini



Istituto
di storia e teoria
dell'arte
e dell'architettura



Coordinamento editoriale
Tiziano Casartelli

Cura redazionale
Fabio Cani

Progetto grafico
Andrea Lancellotti

Impaginazione
Tarmac / Fabio Cani

La pubblicazione in open access di questo libro
ha ricevuto il supporto del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica



DOI: 10.48686/khk4-4870

This publication is licensed under
the Creative Commons License CC BY-NC-ND



© 2023 Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana
© 2023 Università degli Studi dell'Insubria

Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)

a cura di
Mirko Moizi, Andrea Spiriti

Sommario

- 7 Introduzione
Mirko Moizi, Andrea Spiriti
- 29 Retaggi di Bonino da Campione:
il *Cristo* marmoreo di Rastignano
Federica Siddi
- 41 I caronesi a Castiglione Olona
Andrea Spiriti
- 59 La scultura tardogotica comasca:
il cantiere quattrocentesco
del Duomo di Como
Mirko Moizi
- 77 Intorno a una scultura caronese
a Noli: il primo Rinascimento
nella Riviera di Ponente
Massimiliano Caldera
- 95 Bonino di Jacopo da Milano:
Un contributo alla rivalutazione
del suo lavoro
Predrag Marković
- 111 L'attività dello scultore Cristoforo
Luvoni ad Arona e alla Certosa
di Pavia
Alessandro Barbieri
- 129 Una medaglia, un'architettura
e una terracotta: gli esordi
di Sperandio Savelli nello Stato
di Milano
Marco Scansani
- 141 La scultura milanese del
Rinascimento: problemi,
malintesi e principi attributivi
Charles R. Morscheck
- 161 Giovanni da Bissone
sullo sfondo delle vicende
corporative e scultoree
della Genova del Quattrocento
Martina Schirripa

- 173 *Magistri antelami a Genova tra Quattro e Cinquecento*
Michela Zurla
- 191 Una nuova proposta sull'epigrafe funeraria di Andrea Bregno e alcune ipotesi per future ricerche
Thomas Pöpper
- 205 I Bregno da Osteno dal Ducato di Milano a Venezia e Ferrara
Laura Facchin
- 221 L'attività milanese di Andrea Fusina, eccellente scultore e *magister lapicida*
Beatrice Bolandrini
- 237 Scultori lombardi a Palermo fra Quattro e Cinquecento: Gabriele di Battista Bregno
Giovanni Mendola
- 249 Botteghe di scultori lombardi a Palermo fra XV e XVI secolo: prospettive per una revisione critica
Giuseppe Fazio
- 263 Aprire la strada: scultori e famiglie dei laghi lombardi in Spagna
Rosa López Torrijos
- 275 Michele Carlone architetto e i lombardi a La Calahorra
Fernando Marías
- 295 A Carona nel 1526. La bottega di Giovanni Antonio e Antonio Maria Aprile e la tomba del vescovo Ruiz a Toledo
Laura Damiani Cabrini
- 311 Tra Milano e Genova. La prima maturità di Gian Giacomo Della Porta
Grégoire Extermann
- 329 Gli esordi dei maestri dei laghi nella Slesia moderna
Mariusz Smoliński
- 341 Indice dei nomi
- 353 Tavole a colori
- 379 Ringraziamenti



Mirko Moizi, Andrea Spiriti

Introduzione

_ Figura 1.
Jacopino da Tradate,
Cristo deposto, 1420-1450 ca.,
Casalmaggiore, San
Francesco (foto L. Briselli).

Negli ultimi trenta-quarant'anni, gli studi sulla scultura milanese tardogotica e rinascimentale hanno conosciuto un notevole incremento (quantitativo e qualitativo), rivelando con sempre maggiore puntualità quanto essa fosse composta non solo dalle figure di spicco più note, delle quali si è ricostruito più precisamente l'operato, ma anche da altre personalità più o meno di rilievo, che prima erano ignote o poco conosciute. L'eterogeneità delle ricerche, in parte condotte tramite indagini in archivio, ha inoltre permesso di ampliare il campo di studio e di approfondire numerose tematiche; ma, sotto un altro aspetto, il moltiplicarsi dei contributi critici ha portato alla formulazione di idee molto diverse tra loro, anche su uno stesso soggetto.

Per questo motivo, con il convegno internazionale *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, che si è svolto nel novembre del 2018 a Mendrisio, presso l'Accademia di architettura (Università della Svizzera italiana), e a Como, presso l'Università degli Studi dell'Insubria, non solo si è voluto fare il punto della situazione sullo stato delle ricerche sugli scultori lombardi attivi tra la fine del Trecento e i primi decenni del Cinquecento, ma si è cercato soprattutto di aprire un dibattito coinvolgendo anche giovani ricercatrici e giovani ricercatori del settore.

I temi trattati durante il convegno, che sono naturalmente oggetto anche del presente volume, hanno permesso di confrontarsi, in particolar modo, su questioni di carattere attributivo, iconografico e iconologico, sul rapporto tra scultura e architettura e su temi di carattere sociale, quali la gestione e l'organizzazione dei cantieri, la relazione tra centro e periferia, i legami tra le botteghe/ditte¹ e le singole maestranze, la mobilità delle stesse e gli scambi culturali ed artistici che accompagnavano questi spostamenti, tenendo anche conto di quegli artisti che, come i maestri dei laghi, operavano anche al di fuori dei territori milanesi.

L'arco cronologico prescelto è quello, simbolico ma non astratto, dal 1395 al 1535: ossia dall'assunzione del titolo di duca da parte di Gian Galeazzo Visconti fino alla morte di Francesco II Sforza. L'età ducale, dunque, ma molto di più: l'in-

serimento dei Visconti e poi degli Sforza nella logica del Sacro Romano Impero (si pensi all'influenza sulle cose lombarde di Sigismondo e poi di Massimiliano!), le strategie matrimoniali che portano ai forti legami con la Francia ma anche la Polonia, il confronto dialettico con la più grande espressione di "Stato nuovo" del Trecento, il Ducato di Borgogna con il suo straordinario precipitato artistico, i nessi con le dinastie italiane (i Savoia, i Trastámara, gli Este), coi rapporti artistici sottesi. Ad altro livello, la breve ma esaltante esperienza politica di Gian Galeazzo porta il neonato Ducato a superare ampiamente i limiti lombardo-piemontesi (per dirla alla moderna) spaziando fino all'area veneta, emiliana, toscana, umbra; proponendo cioè un sogno italico crollato nel 1402 e rinato su scala regionale con Filippo Maria Visconti. Ed è l'età dell'Umanesimo, con la fitta presenza dei nuovi intellettuali (da Petrarca in avanti) attivi non solo genericamente a corte ma specificamente nella cancelleria e nella lotta polemica che, da Gian Galeazzo a Filippo Maria, contrappone alla *libertas* repubblicana di fiorentini e veneziani la nuova *aurea aetas* del principato signorile. Né il passaggio dal Tardogotico all'Umanesimo figurativo può essere esasperato come cambio dinastico, risultando nei fatti molto più sfumato e complesso; dal caso-limite della città ideale di Castiglione Olona all'amore di Galeazzo Maria Sforza per l'arte fiamminga. Un'ultima considerazione merita il tormentato periodo dal 1499 al 1535: la caduta, l'effimera restaurazione e il crollo definitivo del Moro, ad opera del cugino Luigi XII, discendente diretto di Gian Galeazzo; la prima dominazione francese; il breve governo di Ercole Massimiliano; il secondo periodo francese con Francesco I; il ritorno sforzesco di Francesco II, dapprima con la quasi-riconquista francese, poi con la tutela imperiale sempre più stretta. Eppure la sua morte nel 1535 segna la fine di un'epoca: e in specifico la fine di una corte, di un polo attrattivo cioè che per tutta l'età ducale (fino alla vera e propria mitizzazione di quella del Moro, prima reggente e poi duca) aveva costituito una grande fonte di committenza diretta e indiretta, ed uno straordinario coagulo di personalità (artisti, musicisti, studiosi, diplomatici, amministratori, guerrieri...) dalla reciproca influenza. Certo, l'età spagnola con i suoi a lungo sottovalutati fasti vedrà grandi figure di governatori e, coi Borromeo, la forte ripresa della componente arcivescovile che i duchi avevano controllato a lungo; ma la situazione sarà ormai radicalmente mutata.

Tuttavia, proprio l'ampio arco cronologico coperto dal volume e, di conseguenza, la grande quantità di argomenti da trattare hanno inevitabilmente imposto alcune scelte, come quella di non dedicare affondi specifici su tutti i grandi protagonisti della scultura milanese. Si tratta di una decisione dettata, da una parte, dalla constatazione che, per comprenderne appieno l'operato, sarebbe necessario organizzare un convegno su ognuno di loro; dall'altra, dalla preferenza data da noi curatori alla necessità di capire come la lezione e l'operato di questi protagonisti abbia influenzato l'attività degli altri scultori, dando per assunta la centralità dei primi nel panorama artistico lombardo coevo.

Ecco dunque che, in questo volume, la tradizione campionese, portata avanti fino alla fine del Trecento da personalità quali Bonino (morto nel 1397) e Alberto da Campione (notizie tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo), è affrontata attraverso un bel *Cristo crocifisso* conservato a Raspignano (analizzato da Federica Siddi) e da una chiave di volta del Duomo di Como raffigurante *Sant'Andrea* (studiata da

Fig. 61

Mirko Moizi assieme al resto della produzione quattrocentesca del cantiere lariano), mentre l'attività di Jacopino da Tradate (notizie dal 1401-morto prima del 1466), il più importante scultore lombardo del primo Quattrocento, l'autore del *Martino V* del Duomo di Milano (1418-1424 circa, l'unica sua opera documentata), è rievocata attraverso l'operato di scultori che in varia misura hanno risentito della sua lezione. Una lezione tra astrazione e naturalismo caratterizzata da virtuosismi esecutivi nella resa del panneggio e degli infiniti risvolti delle vesti e dall'elegante raffinatezza nella quale si risolvono le figure, che accomuna le molte sculture a lui attribuite, tra le quali una *Madonna in trono col Bambino* oggi al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (1420-1425 circa) e il *Cristo deposto* conservato nella Chiesa di San Francesco a Casalmaggiore (databile alla prima metà del Quattrocento).²

Fig. 169

Fig. 170

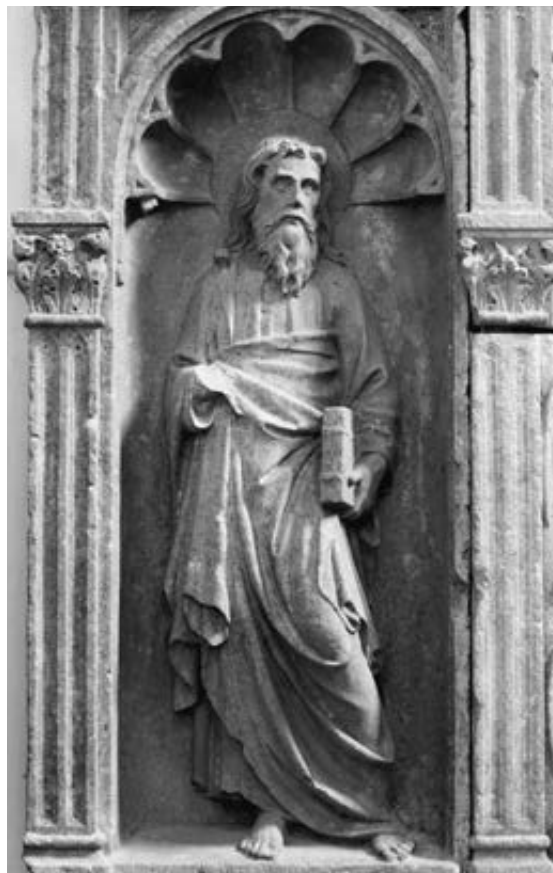
Fig. 1

Tra coloro che subirono l'influenza di questo artista, che nel cantiere della Cattedrale milanese (dove è documentato fino al 1425) fu inoltre incaricato di insegnare l'arte scultorea ai giovani apprendisti, va ricordato Bonino di Jacopo da Milano (documentato nella prima metà del XV secolo), uno scultore formatosi nell'ambiente dei Maestri Campionesi e verosimilmente attivo anche nello stesso Duomo di Milano (come viene dimostrato proprio in queste pagine da Predrag Marković), ma maggiormente noto alla critica per la sua attività in Dalmazia, le cui opere mostra-

9

Figura 2.
Filippo Solari e Andrea da Ciona/da Carona, *San Filippo*, dal monumento funebre di Giacomo Sacrati, 1428 ca, Ferrara, Museo della Cattedrale (foto su concessione del Museo della Cattedrale di Ferrara).

Figura 3.
Bottega caronese, *San Pietro*, particolare del tabernacolo, 1430-1435 ca, Carona, Santi Giorgio e Andrea (foto M. Moizi).



no panneggi e posture debitorie di quelle del ben più illustre collega, che sulla stessa sponda dell'Adriatico trovarono ulteriore eco nell'operato di Pietro di Martino da Milano, ossia Pietro Sormani (notizie dal 1430-morto nel 1473),³ anch'egli da annoverare fra le non poche personalità che operarono tra il capoluogo lombardo e le città dalmate più importanti.

Il linguaggio jacopinesco, dunque, caratterizzò la produzione lombarda (intesa pure nel senso più ampio del termine) anche dopo la metà del XV secolo, come ben dimostrano le sculture realizzate da Cristoforo Luvoni (documentato dal 1450 al 1481), attivo in più cantieri milanesi (tra i quali quello per la costruzione dell'Ospedale Maggiore) e alla Certosa di Pavia (un operato analizzato e ricostruito con puntualità da Alessandro Barbieri), e come attesta parte dell'attività degli anonimi scultori che lavorarono al Duomo di Como fino al 1480, a dimostrazione sia del profondo impatto che Jacopino ebbe sulla cultura figurativa lombarda quattrocentesca sia della tendenza un po' conservatrice rispetto alle novità della Corte.

Tuttavia, come testimoniano anche i rilievi della facciata della stessa Cattedrale comasca, il Quattrocento lombardo non è solo Jacopino da Tradate, perché parte della produzione scultorea lombarda di quel periodo, benché forse più fuori che dentro il Ducato, va ricondotta all'operato dell'onnicomprensiva bottega dei caronesi, ossia alle sculture realizzate da quelle maestranze native di Carona (nell'attuale Cantone Ticino) e i cui lavori si rintracciano in varie località del Nord Italia, da Venezia alla Liguria (Genova e Savona soprattutto, ma anche Noli, come ben ricostruisce il contributo di Massimiliano Caldera) passando per Vicenza, Verona e Ferrara, durante tutto il primo Quattrocento. Un'attività, quella dei caronesi, che trova forse il prodotto più alto nel monumento funebre di Giovanni e Vitaliano Borromeo un tempo in San Francesco Grande a Milano, iniziato da Filippo Solari e Andrea da Ciona/da Carona (attivi verso il secondo quarto del XV secolo) nel 1445-1447 circa (ma portato a termine solo trent'anni dopo da Giovanni Antonio Piatti e dai suoi collaboratori, come si vedrà più avanti),⁴ nel quale risultano evidenti, sia nella corporeità delle figure che nei motivi scelti per gli elementi decorativi (fregi con putti che giocano e cavalcano tritoni, profili imperiali e iconografie legate alla figura di Ercole) in parte tratti da soggetti classici, degli influssi protorinascimentali.



Figura 4.
Domenico Gaggini, *Madonna col Bambino*, 1485-1490 ca, Siracusa, Cattedrale (foto G. Dall'Orto).

Fig. 2

Fig. 157

_ Figura 5.
 Francesco Solari, *Madonna
 col Bambino*, 1466 ca,
 Milano, Sant'Angelo (foto
 G. Dall'Orto).



11

Tavv. II, III, X

Fig. 3

Quella dei caronesi è una delle tante complesse questioni che il presente volume intende affrontare, in particolare attraverso l'ampio studio della loro attività nella città ideale di Castiglione Olona (su cui si concentra il saggio di Andrea Spiriti), dove predominarono per il ventennio 1421-1443 sia come architetti sia come scultori. Si tratta di maestranze che, come già detto e come ribadiscono i contributi qui pubblicati, erano in continuo movimento (indipendentemente dal fatto che le opere raggruppate nel catalogo dei caronesi siano o meno attribuibili a una sola grande impresa o a più ditte/botteghe collegate) eppure anche sempre in contatto con la madrepatria; un rapporto che per questi artisti è dimostrato dai resti di un dossale e da un fonte battesimale conservati nella Chiesa parrocchiale di Carona, che fanno di queste opere la testimonianza principale della diffusione, nella regione dei laghi, di un linguaggio figurativo "internazionale". Il punto, semmai, è rammentare la complessità degli artisti dei laghi lombardi da due punti di vista. Da un lato c'è il passaggio dal Medioevo degli artisti comacini/commacini alla modernità

quattrocentesca, ossia all'organizzazione delle grandi ditte in grado di proporsi con linguaggi e tecniche aziendali innovative in tutta Europa; dall'altro la dialettica fra il senso diffuso e comune di località *versus* una frammentazione molto consapevole delle microaree di origine (comaschi, intelvesi, porlezзинi-ostenesi, valsoldesi, mendrisiotti, luganesi, caronesi, campionesi...), destinata a perpetuarsi almeno fino al XIX secolo.

La mobilità come una delle peculiarità principali dell'operato dei maestri dei laghi è qualcosa che emerge anche dall'analisi degli spostamenti di altre personalità. È il caso, su tutti, di Domenico Gaggini (o Gagini; notizie dal 1442-morto nel 1492), un artista originario di Bissone (sul lago di Lugano) ma formatosi probabilmente a Firenze, documentato prima a Genova (dal 1448), in società con il suo compaesano Giovanni di Andrea (da non confondere, come fatto in passato e come ben chiarito in questo volume da Martina Schirripa, con Giovanni di Beltrame Gaggini); poi a Napoli, dove fu tra gli scultori impegnati nella costruzione dell'arco di Castelnuovo (1456-1459 circa); e infine (dal 1460) in Sicilia (e proprio sull'operato siciliano si concentra, in parte, il contributo di Giuseppe Fazio), dove aprì una bottega che, alla sua morte e secondo consuetudini diffuse all'epoca, fu portata avanti dai figli Giovanni (1469 circa-notizie fino al 1495/1496) e Antonello (1478-1536). Ma i Gaggini, come è facilmente intuibile, non furono gli unici lombardi attivi sull'isola, dove sono documentati pure maestri provenienti da Milano, da Como e dai territori

Fig. 4

12



_ Figura 6.
Cristoforo (e Antonio?)
Mantegazza, *Apostolo/Santo*,
1475 ca, Carpiano, San Martino
(foto da *Arte Lombarda dai Visconti
agli Sforza*, Milano 2015).

_ Figura 7.
Antonio Mantegazza, *Creazione
di Eva*, 1475-1480 ca, Certosa
di Pavia, Santa Maria delle Grazie
(foto da *La Certosa di Pavia e il suo
Museo*, Milano 2008).

Tav. XXV

limitrofi (il cui operato è qui analizzato da Giovanni Mendola). E, naturalmente, il Pietro de Bonitate (notizie dal 1466 al 1501) e il Gabriele di Battista Bregno (documentato dal 1472 al 1505) attivi a Palermo alla fine del Quattrocento sono imparentati, rispettivamente, con Florio de Bontà/de Bonitate, ingegnere del Duomo di Como dal 1457 al 1463,⁵ e con la famosa dinastia di scultori originaria di Osteno (sul lago di Lugano), che fu attiva dai territori dello Stato di Milano a quelli della Serenissima e del Ducato di Ferrara nel XV e nel XVI secolo (argomento su cui si concentra il contributo di Laura Facchin) e della quale Andrea Bregno (1418 circa-1503), affermatosi con forza nella Roma del secondo Quattrocento (un tema qui affrontato da Thomas Pöpper), fu il più illustre esponente. D'altronde, per molti versi, Bregno è il padre della modernità lacuale, con il suo spirito imprenditoriale, l'organizzazione sistematica della sua ditta/bottega, la sua capacità di risultare fondamentale come linguaggio "alla moderna" sulla polimorfica scena romana e al servizio delle grandi famiglie papali (Piccolomini, Della Rovere, Borgia), al punto da creare un lessico riconoscibile e capace d'inglobare esperienze venete e fiorentine; fino a realizzare il prototipo stesso, infinitamente reiterabile, della tomba papale/cardinalizia e dell'altare a muro.

Tav. XXVI

Tav. XXV

Parte dell'arco cronologico nel quale si svolge l'attività delle maestranze citate in precedenza coincide, nei territori del Ducato di Milano, con i decenni che videro molto attivi in zona – soprattutto tra la capitale e la Certosa di Pavia – Giovanni

13

Figura 8.
Giovanni Antonio Amadeo,
Angelo reggicero, 1465 ca.,
Milano, Museo d'Arte Antica
del Castello Sforzesco (foto
© Comune di Milano, tutti i
diritti riservati).



Solari (1400 circa-1484 circa) e i suoi figli Guiniforte (1429-1481) e Francesco (notizie dal 1446 al 1469) (fig. 5), ma pure Martino Benzone (ante 1425-1498/1500 circa)⁶ e lo scultore-medaglista Sperandio Savelli (terzo decennio del XV secolo-1504 circa, sul quale si concentra il contributo di Marco Scansani) (tav. XIII); anni che – proprio anche grazie all'attività di questi e altri scultori – segnarono il passaggio da un linguaggio figurativo ancora legato agli stilemi tardogotici di matrice jacopinesca ad uno stile più propriamente rinascimentale, conseguenza degli stimoli giunti dal soggiorno padovano di Donatello (dal 1444 al 1453), dalla presenza a Milano del Filarete (dal 1451 al 1465) e, a partire dagli anni Settanta del Quattrocento, dalla diffusione in Lombardia di una cultura filoferrarese. È questo il periodo in cui fu realizzato il portale del Banco Mediceo oggi al Castello Sforzesco di Milano, eseguito nel 1460 circa forse proprio dai Solari;⁷ ma sono anche i decenni in cui operarono Cristoforo (1428/1429-1479) e Antonio Mantegazza (notizie dal 1457-morto nel 1495), scultori che i documenti, nonostante tutte le criticità dovute alla difficoltà di attribuire loro con certezza delle opere, ci permettono di annoverare tra le personalità di rilievo del secondo Quat-

trocento lombardo, in contatto con i cantieri del Duomo di Milano, dove Cristoforo è documentato a più riprese dal 1450 circa alla metà degli anni Settanta del secolo, e della Certosa di Pavia, dove i due fratelli furono attivi dal 1463 in avanti, prima per i lavori ai chiostri e all'interno della chiesa e poi per la decorazione di una metà della facciata (dal 1473-1474). Si tratta di personaggi che, almeno dalla seconda metà dell'Ottocento, hanno sempre rivestito un ruolo centrale nella storiografia sulla scultura lombarda, in particolar modo grazie alle considerazioni di Girolamo Luigi Calvi, che tramite l'etichetta "stile mantegazzesco" aveva indicato come elementi peculiari dello stile di entrambi i fratelli quei panneggi franti e quella gestualità fortemente espressiva che manifestavano le opere ai tempi attribuite loro. Tuttavia, negli ultimi decenni, le fisionomie artistiche dei Mantegazza hanno assunto una connotazione più chiara, in quanto gli studi condotti su di loro hanno permesso di chiarire che i lavori di Cristoforo rivelano generalmente caratteri (voluminosi ricaschi dei panneggi e pacata gestualità) riconducibili a una cultura tardogotica, ma con evidenti aggiornamenti nelle opere più tarde (volontà di creare un'ambientazione sempre più coerente dal punto di vista prospettico, fisicità dei corpi che diventa maggiormente visibile al di sotto delle vesti e qualche leggera increspatura nella resa dei panneggi), e che esclusivamente le opere del fratello sarebbero caratterizzate dalle peculiarità stilistiche individuate da Calvi.⁸

Agli anni Sessanta del Quattrocento risalgono pure le prime testimonianze di un altro protagonista del Rinascimento lombardo: Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), uno scultore formatosi con i già citati Giovanni e Francesco Solari,⁹ nella cui bottega esordì verosimilmente modellando almeno uno dei quattro angeli reggicero commissionati ai Solari per la crociera dell'Ospedale Maggiore di Milano (1465-1466 circa), e anch'egli attivo dalla seconda metà degli anni Sessanta alla Certosa di Pavia, dove verso il 1466-1470 lavorò alla decorazione dei chiostri ed eseguì e firmò il portale che collega il chiostro piccolo alla chiesa e dove dal 1474 si occupò della decorazione della metà della facciata non appaltata ai Mantegazza. Una centralità, quella dell'Amadeo all'interno del panorama del secondo Quattrocento lombardo, attestata, in primo luogo, dalla sua testimoniata presenza in importanti cantieri del periodo, quali, oltre a quello certosino, quelli milanesi dell'Ospedale Maggiore (dal 1466 alla fine del Quattrocento), della Cappella Portinari (1466-1468 circa), della Cattedrale (lì attivo dagli anni Settanta e della quale fu nominato architetto generale nel 1490), di Santa Maria presso San Satiro (1486 circa) e di Santa Maria delle Grazie (1490 circa); e, fuori dal capoluogo, quelli per le chiese pavese di San Lanfranco (per il chiostro nel 1467 e per l'omonima arca nel 1498-1508) e di Santa Maria del Carmine (primi anni Settanta), del Duomo di Monza (a più riprese attorno al 1470), della Cappella Colleoni (1470-1476 circa), di più chiese cremonesi (anni Ottanta del secolo) e del Santuario di Saronno (verso l'inizio del Cinquecento). Cantieri in cui l'Amadeo, per alcuni dei quali fu impegnato pure nella progettazione architettonica (è il caso anche del Duomo di Pavia), realizzò opere che, se da una parte (le prime) dimostrano i legami tra i maestri e l'allievo, dall'altra (i lavori realizzati già dal 1467-1468 in poi) evidenziano le novità stilistiche di cui lo stesso Amadeo (con i suoi vari collaboratori) si fece man mano portatore: plasticità nella resa dei corpi, ricerca prospettica, espressivismo più o meno marcato e quel gusto per le pietre policrome e per l'antico che negli anni seguenti avrebbero caratterizzato pure l'attività

Fig. 6

Fig. 7, tav. XX

Fig. 8

Tav. XIV

Fig. 204

Tav. XV

Figg. 9, 10



15

_ Figura 9.
Giovanni Antonio Amadeo
e collaboratori, *Le stimmate
di San Francesco e San
Gerolamo penitente*,
dall'arca di Sant'Areldo,
1482-1484 ca, Cremona,
Cattedrale (foto da
cattedraledicremona.it).

_ Figura 10.
Giovanni Antonio Amadeo,
Elemosina di Sant'Imerio,
dall'arca di Sant'Imerio,
1481-1484 ca, Cremona,
Cattedrale (foto da
cattedraledicremona.it).



degli scultori lombardi a lui contemporanei,¹⁰ operanti in un ambiente fortemente condizionato dalla cultura bramantesca diffusasi a Milano dai primi anni Ottanta.¹¹

I fratelli Francesco (notizie dal 1467-morto nel 1485) e Tommaso Cazzaniga (notizie dal 1481 al 1504), che a Milano e in società con il cognato Benedetto Briosco (1460 circa-1517 circa) eseguirono, tra le varie opere, il monumento funebre dei Della Torre in Santa Maria delle Grazie (1483 circa), quello di Pietro Francesco Visconti di Saliceto un tempo in Santa Maria del Carmine (1485-1490 circa) e la tomba di Giacomo Stefano Brivio in Sant'Eustorgio (1486 circa);¹² Tommaso Rodari (notizie dal 1484-morto nel 1526/1527), scultore e ingegnere del Duomo di Como che, con i suoi fratelli (in particolar modo con Giacomo), lavorò in più edifici dell'antica diocesi comasca (fig. 14);¹³ e Giovan Pietro da Rho (1465 circa-notizie fino al 1513), riconosciuto quale autore dei portali di Palazzo Landi a Piacenza (1481-1482 circa) (figg. 15, 16) e di Palazzo Stanga a Cremona (1490-1500 circa)¹⁴ sono solo alcuni degli artisti che risentirono di questa *koiné* figurativa e, direttamente o indirettamente, dell'influenza di Antonio Mantegazza o dell'Amadeo.

Tuttavia, è proprio sulla reale rilevanza che Antonio Mantegazza ebbe nella diffusione, nei territori milanesi, del linguaggio fortemente espressivo tipico

Figg. 11, 12

Tav. XVII

Fig. 13

Figura 11.
Scultore lombardo,
frammento di scena sacra,
1480-1500 ca, Campione
d'Italia, Galleria Civica San
Zenone (foto M. Moizi).

Figura 12.
Scultore lombardo
(Antonio Della Porta detto
Tamagnino?), *Annunciazione*,
fine XV secolo, Certosa di
Pavia, Santa Maria delle
Grazie (foto M. Moizi).



della scultura lombarda tardo quattrocentesca che si è concentrata parte degli studi più recenti sull'arte del Rinascimento lombardo; un dibattito che ha coinvolto pure la figura e l'attività del già citato Giovanni Antonio Piatti (notizie dal 1468-morto nel 1480), emersa con prepotenza negli ultimi decenni, e – in parte e inevitabilmente, visto che i due, secondo prassi del periodo ben documentate qua e là anche in questo volume, istituirono una società – anche quella dell'Amadeo e dell'evoluzione del suo stile verso un più marcato espressionismo a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. Si tratta di una questione molto delicata per la disciplina, che, in sostanza, ha visto contrapporsi due linee di pensiero. Da una parte, in virtù del contratto stipulato nel 1479 tra il Piatti e Antonio Meli (abate di San Lorenzo a Cremona) per l'esecuzione dell'arca dei Martiri Persiani, che potrebbe fare intendere il primo come parziale autore degli elementi che formano l'arca stessa (terminata nel 1482 sotto la direzione dell'Amadeo e da lui firmata) e anche a causa del fatto che l'unica opera sicuramente attribuibile ad Antonio Mantegazza (ossia l'ancona dell'altare della Chiesa abbaziale della Beata Vergine Assunta di Campomorto, del 1491) mostra una cifra stilistica assai distante da quella delle altre sculture a lui attribuite, c'è

Fig. 149, tav. XIX

Figg. 17, 18

Figura 13.
Tommaso Cazzaniga
e Benedetto Brioso,
monumento funebre
di Giacomo Stefano
Brivio, 1486 ca, Milano,
Sant'Eustorgio (foto Saiko
da <https://it.wikipedia.org>).



chi farebbe confluire nel catalogo del Piatti una parte considerevole delle opere tradizionalmente riferite al Mantegazza. Dall'altra, a causa delle discrepanze stilistiche tra i lavori attribuibili con maggior fondamento al Piatti (tra cui alcuni elementi della tomba Borromeo, datati 1475-1478 (tav. XVI); il *San Giovanni Evangelista* del tiburio del Duomo di Milano, del 1478; e il *Platone* dell'Ambrosiana, firmato e datato anch'esso 1478) (figg. 27, 28) e parte delle sculture che gli si vorrebbe assegnare, c'è chi ritiene l'operato del Piatti riassumibile a pochi esemplari scultorei che in qualche caso sono persino, di non elevata qualità.¹⁵

In effetti, pur senza voler approfondire qui le tante problematiche relative alla questione Mantegazza-Piatti (affrontata, nel volume, da Charles R. Morscheck), a ben guardare si può avere una certa reticenza a tenere insieme le statuine e i rilievi tardo quattrocenteschi della tomba Borromeo e quelli dell'arca dei Martiri Persiani, tanto che l'estraneità



_ Figura 14.
Tommaso Rodari, *San
Giovanni Battista*, 1485,
Como, Cattedrale (foto
A. Straffi).

_ Figure 15, 16.
Giovanni Pietro da Rho,
portale, intero e particolare
della figura maschile sulla
sommità, 1481-1482,
Piacenza, Palazzo Landi
(foto M. Moizi).





_ Figure 17, 18.
Antonio Mantegazza
e collaboratori, pala
d'altare, visione generale e
particolare della *Adorazione
del Bambino*, 1491 ca,
Campomorto, Beata Vergine
assunta (foto da *La Certosa
di Pavia e il suo Museo*,
Milano 2008).

del Piatti da questa seconda impresa, a supporto della quale è stata portata pure la notizia secondo la quale i marmi per l'arca giunsero a Cremona solo poco prima della morte dello scultore, potrebbe essere ritenuta plausibile. Ma, allo stesso tempo, non bisogna neppure dimenticare che i rilievi e le sculture della tomba Borromeo furono eseguiti, pur sotto la direzione del Piatti, anche da altre personalità, tra le quali Francesco Cazzaniga, Benedetto Briosco e Martino Benzoni; una pluralità di mani che forse rende difficile ritenere tutti i rilievi Borromeo come un punto di riferimento indiscutibile per la ricostruzione dello stile del Piatti.

Da queste brevi considerazioni sulla vicenda, che non possono e non vogliono sintetizzare tutte le sfumature delle opinioni dei singoli studiosi, risulta chiaro quanto essa sia complessa e, in un certo senso, pure lontana dall'essere risolta con un'interpretazione che metta d'accordo tutte le parti in causa; tuttavia, viene da chiedersi se la soluzione ai vari problemi inerenti all'argomento, come spesso accade, non stia nel mezzo. Infatti, da una parte, appare difficile espungere dal catalogo di Antonio Mantegazza tutta una serie di opere, verosimilmente realizzate tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, che sono stilisticamente congruenti tra loro e la cui attribuzione è in parte (ma solo in parte) supportata dai documenti;¹⁶ dall'altra risulta strano non riconoscere a Giovanni Antonio Piatti quel ruolo non secondario che i documenti stessi – oltre a quelli già citati, ci si riferisce ai pagamenti del 1474 riguardanti l'esecuzione di alcune statue per l'antico altare di San Giu-



20

seppe per il Duomo di Milano (realizzato a più riprese e da più scultori tra il 1472 e il 1499)¹⁷ – sembrano conferirgli. E chissà che per la pala di Campomorto, che in effetti si distacca dallo stile delle opere di solito attribuite ad Antonio Mantegazza, non si possa semplicemente pensare – oltre che a un intervento parziale di un collaboratore – a un precoce adeguamento dello stesso scultore allo stile classicista che, anche in concomitanza con l'arrivo di Gian Cristoforo Romano (1460 circa-1512) nei territori milanesi (1491)¹⁸ e con i viaggi di alcuni artisti lombardi verso Roma,¹⁹ si sarebbe affermato nei maggiori centri dello Stato di Milano già a partire dagli anni Novanta del Quattrocento. In effetti le differenze stilistiche che intercorrono tra i rilievi eseguiti da Benedetto Briosco negli anni Ottanta del secolo (pur in società con i cognati) e quelli da lui realizzati all'inizio del Cinquecento (dopo aver collaborato con il Romano nella realizzazione del monumento funebre di Gian Galeazzo Visconti, 1491/1492-1497 circa), così come le opere di un protagonista dimenticato quale Andrea Fusina (1470-1526, scultore attorno al quale ruota il saggio di Beatrice Bolandrini) e di Cristoforo Solari (1467/1470-1524), nelle quali non trovano posto le asprezze delle sculture tardo quattrocentesche analizzate nelle pagine precedenti, potrebbero aiutare a risolvere la questione della pala di Campomorto in questa direzione.

Proprio il Solari, forse il più famoso scultore del Rinascimento lombardo,²⁰ si inserisce trasversalmente nel percorso delineato nel presente volume.²¹ Anzitutto, egli fu attivo alla fine del Quattrocento a Venezia, città nella quale si era già affermata la bottega di Pietro Lombardo (membro della famiglia dei Solari di Carona; 1430 circa-1515) e dei suoi figli Antonio (1458 circa-1516) e Tullio (1450/1455 circa-1532),²² e per la quale Cristoforo, forse dopo un breve soggiorno romano, realizzò il monumento funebre di Giorgio Dragan (1494 circa). Successivamente, lavorò dal 1495 anche

_ Figura 19.
Giovanni Antonio Piatti,
Platone, particolare, 1478,
Milano, Veneranda Biblioteca
Ambrosiana, Pinacoteca
(foto © Veneranda
Biblioteca Ambrosiana/
Mondadori Portfolio).

_ Figura 20.
Benedetto Briosco, *La
fondazione della Certosa
di Pavia*, 1501-1506 ca.,
Certosa di Pavia, Santa Maria
delle Grazie (foto M. Moizi).

Fig. 20, tav. XVII

Tav. XXIV

Figg. 21, 22

Figg. 23, 24

Figg. 25, 204

alla Certosa di Pavia e a Milano, dove, oltre al monumento funebre di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (1497-1499, non ultimato, commissionatogli per essere posto nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie, ma dal 1564 alla Certosa di Pavia), scolpì per il Duomo (del quale fu anche ingegnere) diverse statue, portatrici, come le altre opere a lui attribuite, di quel classicismo che, pur con i ritardi periferici del caso (si vedano la solo parziale evoluzione in questa direzione dello stile di Tommaso Rodari, iniziata attorno al 1510, e un dossale conservato nella Parrocchiale di Carona, realizzato attorno al 1520),²³ avrebbe contraddistinto la scultura lombarda da lì in avanti (Amadeo compreso, come dimostrano le scene dell'arca di San Lanfranco attribuibili alla sua mano). Il Solari, inoltre, fu in qualche modo in contatto anche con la Genova del periodo (il cui dinamico tessuto socio-artistico è acutamente indagato e ricostruito in queste pagine da Michela Zurla), in quanto verso il 1509 subappaltò l'esecuzione del monumento funebre di Charles de Hautbois a Pace Gaggini (notizie dal 1493 al 1521), Giovanni Antonio da Osnago (documentato nei primi decenni del Cinquecento) e Alessandro Della Scala (attivo dal 1511 al 1536 e forse oltre),²⁴ ossia a un piccolo gruppo di quegli scultori lombardi attivi nella Superba, tra i quali vanno ricordati almeno anche Michele Carlone (1469-1520), Antonio Maria Aprile (di cui si hanno notizie dagli anni Venti del Cinquecento), Niccolò da Corte (ante 1507-1552) e Gian Giacomo Della Porta (1485 circa-1554/1555), che con la loro attività, divisa pure tra Pavia, Lugano, la Valtellina e committenze francesi, spagnole e portoghesi (un'attività

21

_ Figura 21.
Cristoforo Solari, *Adamo*,
1502, Milano, Museo del
Duomo (foto © Veneranda
Fabbrica del Duomo di
Milano, tutti i diritti riservati).

_ Figura 22.
Cristoforo Solari, *Santa
Caterina d'Alessandria*,
1514-1524 ca, New York,
The Metropolitan Museum of
Art (foto © The Metropolitan
Museum of Art).



approfonditamente trattata nel volume da Fernando Marías, Rosa Lopéz Torrijos, Laura Damiani Cabrini e Grégoire Extermann), contribuirono all'affermazione e alla diffusione del classicismo lombardo non solo nel Ducato di Milano e nella penisola italiana, ma in parte dell'Europa continentale.

Come detto in precedenza, un contributo per una virata verso il classicismo di cui si sta parlando, che comportò anche il graduale abbandono della policromia (materica o dipinta) che aveva caratterizzato le sculture lombarde realizzate fino a pochi anni prima, fu dato dagli scambi tra Milano e il centro Italia, che si intensificarono in particolar modo dalla fine del Quattrocento in poi, in parte a causa della politica culturale di Ludovico il Moro, che non raramente chiamò nella capitale del Ducato artisti centroitaliani, e in parte per la volontà dei singoli artisti di vedere dal vivo le opere della Roma antica e pure di quella contemporanea. Ed è questo secondo aspetto che caratterizzò i numerosi viaggi verso l'Urbe intrapresi da molti lombardi tra il 1508-1509 e il 1515 circa, anni nei quali sono lì testimoniati, tra gli altri, Cristoforo Solari, Andrea Fusina, Cristoforo Lombardo (notizie dal 1510-morto nel 1555) e anche Agostino Busti detto il Bambaia (1483-1548), molto probabilmente giunto a Roma nel 1514, dopo alcune esperienze lavorative nei cantieri milanesi (nel 1512 era stato assunto al Duomo), con Leonardo da Vinci e i suoi allievi.²⁵ Si spiega forse con questa esperienza il leonardismo delle opere del Busti, che verosimilmente si formò negli ambienti influenzati dal classicismo di marca solariana ma che più degli altri scultori a lui contemporanei comprese e fece propria la lezione del maestro toscano: non a caso, i *Profeti* e gli *Apostoli* che avrebbero dovuto ornare il monumento funebre di Gaston de Foix, eseguito con l'aiuto di altri scultori attivi nella Cattedrale milanese (tra i quali i già citati Cristoforo Lombardo e Giovanni Antonio da Osnago) per la Chiesa di Santa Marta poco



dopo il suo rientro nel Ducato (1517-1522 circa, non portato a termine), oltre a essere debitori delle sculture della Roma classica nella postura e nei panneggi, rimandano, nella gestualità a tratti sospesa, a quanto Leonardo aveva mostrato in città negli anni precedenti. Ma le stesse peculiarità si riscontrano anche in molte altre opere realizzate dal Bambaia – pur con i suoi collaboratori – nel corso della sua carriera, come il monumento funebre dei Birago un tempo in San Francesco Grande e oggi conservato all'Isola Bella (1522) e, nel Duomo di Milano, il monumento funebre di Marino Caracciolo (1538-1540 circa), nel quale si intravedono pure suggestioni sansoviniane derivate dalla tomba di Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo a Roma, e la pala per l'altare della Presentazione della Vergi-

Figg. 26, 27

Figura 23.
Tommaso Rodari, *Madonna col Bambino*, 1515, Gravedona, Santa Maria delle Grazie (foto R. Dionigi).

Fig. 28

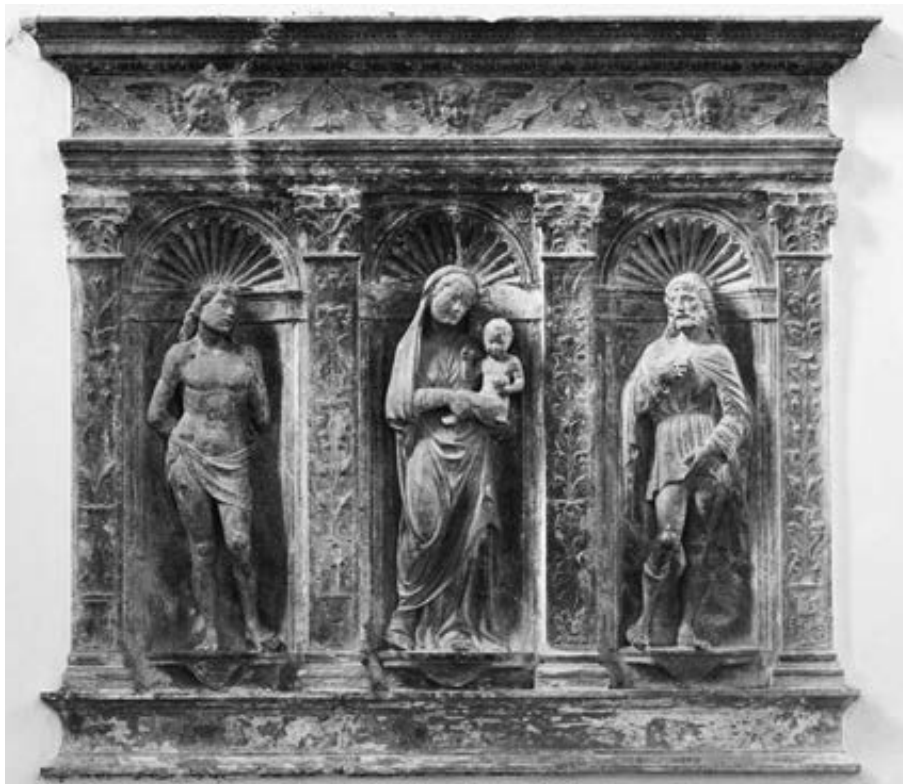
Tav. XXXI

Fig. 29

Fig. 206

Fig. 260

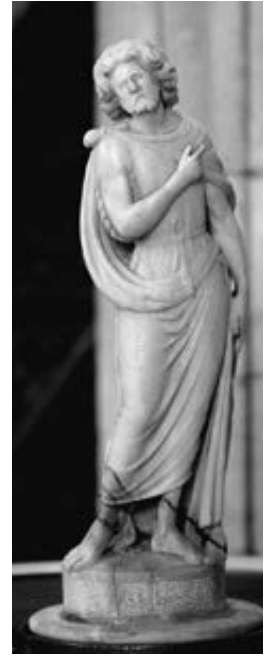
_ Figura 24.
 Scultore lombardo, dossale
 d'altare, 1520 circa, Carona,
 Santi Giorgio e Andrea (foto
 M. Moizi).



23

_ Figura 25.
 Giovanni Antonio Amadeo
*I nuovi consoli pavesi
 accolgono il vescovo
 Lanfranco di ritorno
 dall'esilio*, particolare
 dell'arca di San Lanfranco,
 1498-1508 ca, Pavia, San
 Lanfranco.





_ Figura 26.
Bottega Della Porta-Gaggini,
Madonna col Bambino,
particolare del portale
maggiore, 1517 ca, Lugano,
Cattedrale (foto M. Moizi).

_ Figura 27.
Alessandro Della Scala,
San Giovanni Battista, 1519
o 1530-1534 ca, Tirano,
Santuario (foto M. Moizi).

_ Figura 28.
Agostino Busti detto
Bambaia, *San Giovanni
Evangelista*, 1517-1522 ca,
dal monumento funebre
di Gaston de Foix, Milano,
Museo d'Arte Antica del
Castello Sforzesco (foto ©
Comune di Milano, tutti i
diritti riservati).



_ Figura 29.
 Agostino Busti detto
 Bambaia, *San Gerolamo*,
 post 1522, Isola Bella,
 Palazzo Borromeo (foto
 da *I monumenti Borromeo*,
 Torino 1996).

_ Figura 30.
 Agostino Busti detto
 Bambaia, *Madonna col
 Bambino*, dall'arca di
 Sant'Evasio, 1525-1530 ca.,
 Casale Monferrato, Duomo.



Fig. 30

ne (dal 1543), senza tralasciare le commissioni fuori città per le chiese di Cremona e di Casale Monferrato.²⁶

E sono, come si vede, prospettive di respiro europeo: basti a dimostrazione il dinamico panorama della Slesia (brillantemente tracciato da Mariusz Smoliński), regione per ruolo di transizione culturale e meta precoce degli artisti dei laghi all'inizio della loro straordinaria espansione nell'Europa centrale: qui, fin dagli anni Venti del Cinquecento, la presenza lacuale pone alternative scultoree efficaci ai modelli fiorentini, ma anche germanici.

Riteniamo quindi che i molti contributi finora evocati costituiscano una ricca e, ci permettiamo di aggiungere, importante *concordia discors*: non certo la soluzione di tutti i problemi e nemmeno la trattazione sistematica di tutte le questioni, spesso aperte con possibilità interpretative diverse; ma un aiuto a proseguire il discorso e a rendere comunque conto della nodalità delle vicende scultoree lombarde (e in modo assolutamente precipuo lacuali) su scala europea, con un'affascinante ricchezza di protagonisti e di realizzazioni.

–1. Usiamo il termine “ditta” non come moderatismo gratuito, ma come fotografia delle situazioni assolutamente innovative nella gestione del lavoro che sono proprie degli artisti dei laghi fin dal Medioevo e, con piena consapevolezza, nell’età moderna.

–2. Su Jacopino da Tradate si veda L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Leo. S. Olschki, Firenze 2004, pp. 55-101.

–3. R. Novak Klemenčič, *Pietro di Martino da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Treccani, Roma 2015, edizione online (consultata nell’aprile 2020).

–4. Sulle vicende di questa tomba si veda ora, anche per la bibliografia precedente: A. Galli, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Viella, Roma 2014, pp. 193-216. Più in generale, sui Solari di Carona: A. Markham Schulz, *A Venetian Sculpture by Lombard Sculptors: Filippo Solari, Andrea da Carona, and the Franco Altar for S. Pietro di Castello, Venice*, “The Burlington Magazine”, a. CXXXIX, 1997, n. 1137, pp. 836-848; M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Iacopo da Barchino a Genova: la custodia eucaristica della cattedrale*, in A. Galli, A. Bartelletti (a cura di), *Nelle terre del marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta-Seravezza, 12-13 dicembre 2013), Pacini editore, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 83-115; e, soprattutto, A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell’Umanesimo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

–5. Qualche notizia su Florio de Bontà è ora in M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un’indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Ciniselto Balsamo 2020.

–6. Sulla complessa questione della bottega/ditta di questa famiglia dei Solari, si vedano (anche per la bibliografia di riferimento sul tema), da ultimo: C. Morscheck, *Francesco Solari e Giovanni Antonio Amadeo: sculture in terracotta, 1464-1469*, in M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni ET, Milano 2013, pp. 71-85; R. Cara, *Ricerche intorno a Giovanni Antonio Amadeo e alla scultura del Rinascimento in Lombardia*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Padova, ciclo XXV), rel. V. Romani, G. Agosti, A.A. 2014-2015, pp. 75-133. Su Pietro Antonio Solari (e per la bibliografia sul tema) si rimanda ora a J. Gritti, *Solari, Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Treccani, Roma 2018, edizione online (consultato nell’aprile 2020). Su

Martino Benzioni: L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 2, pp. 140-151; L. Tosi, in M.T. Fiorio, G.A. Vergani (a cura di), *Museo d’arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, vol. II, Electa, Milano 2013, pp. 57-60, n. 467.

–7. R. Cara, *Ricerche intorno a Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 6, pp. 110-111.

–8. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa di Pavia, 1473-1499*, Garland, New York 1978, p. 96, nota 24, e p. 225. Sui Mantegazza e sulla bibliografia di riferimento, oltre a quanto sarà detto più avanti, si veda oggi V. Zani, *Mantegazza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Treccani, Roma 2007, edizione online (consultato nell’aprile 2020).

–9. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, *Introduzione*, in R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Documents / I documenti*, New Press, Como 1989, p. 51; C.R. Morscheck, *Francesco Solari: Amadeo’s, Master?*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia, 1992), Cisalpino, Milano 1993, pp. 103-123; M.P. Zanoboni, *Il contratto di apprendistato di Giovanni Antonio Amadeo*, “Nuova Rivista Storica”, a. LXXIX, 1995, n. 1, pp. 143-148.

–10. Su Giovanni Antonio Amadeo si veda ora R. Cara, *Ricerche intorno a Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 6, con ampia bibliografia.

–11. Sul periodo lombardo di Bramante: M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini (a cura di), *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014-22 marzo 2015), Skira, Milano 2015. Sul frammento con scena sacra conservato a Campione d’Italia e qui riprodotto: scheda in M. Moizi (a cura di), *Galleria civica San Zenone. Catalogo delle sculture*, Comune di Campione d’Italia, Campione d’Italia 2011, pp. 131-143, n. 12 (con bibliografia precedente); V. Zani, in M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini (a cura di), *Bramante a Milano*, cit. sopra, p. 190, n. II.3; F.M. Giani, *Ricerche per l’altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, “Concorso. Arti e lettere”, 2015, n. 7, pp. 5-65.

–12. A. Viganò, *Il periodo milanese di Benedetto Briosco e i suoi rapporti con i cognati Francesco e Tommaso Cazzaniga: nuove acquisizioni documentarie*, “Arte Lombarda”, a. XXXIX, 1994/1-2, n. 108-109, pp. 140-160; V. Zani, *L’altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano e la maturità di Benedetto Briosco*, “Nuovi Studi”, a. III, 1998, n. 5, pp. 39-64; L. Cavazzini, *Nell’orbita di Amadeo: marmi del Rinascimento lombardo alla Fondazione Giorgio Cini*, “Saggi e memorie di storia dell’arte”, 2003, n. 27, pp. 181-198. Come espresso durante l’intervento di Mirko Moizi al convegno *Castiglione Olona (1422-2022). La prima città ideale dell’Umanesimo e le città ideali* (Varese, 28-30 settembre 2022), a cura di A. Spiriti, all’attività di

Benedetto Brioso degli anni Ottanta può essere ricondotta anche la tomba di Guido Castiglioni nella chiesa di Villa a Castiglione Olona (si rimanda agli atti del convegno per la disamina della questione).

–13. Si veda, da ultimo, M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco*, cit. alla nota 5, con ampia bibliografia precedente. Come sostenuto in altra sede (M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala tra Genova, le terre ticinesi e la Valtellina. Ipotesi per la sua attività a Lugano e a Ponte in Valtellina tra il 1520 e il 1540 circa*, “Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, a. LXXXV, 2018, n. 1, pp. 45-67), non è invece condivisibile la proposta di ritenere il Rodari quale autore del progetto della facciata della Cattedrale di Lugano, recentemente riproposta in L. Calderari, *Il Rinascimento a Lugano. Arte e architettura*, Silvana Editoriale Cinisello Balsamo 2020, pp. 148 e ss.

–14. C. La Bella, *Giovanni Pietro da Rho*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Treccani, Roma 2001, edizione online (consultato nell'aprile 2020).

–15. Per un riassunto della vicenda e per la corposa bibliografia di riferimento, nonché per la cronologia delle opere del Piatti: V. Zani, *Piatti, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Treccani, Roma 2015, edizione online (consultato nell'aprile 2020). Un utile aggiornamento anche in M. Tanzi, *Piattifornication?*, “Concorso. Arti e lettere”, 2015, n. 7, pp. 67-81.

–16. È il caso dei bassorilievi con le *Storie dei progenitori* sulla facciata della Certosa di Pavia, ad una metà della quale, come visto, lavorarono i due fratelli Mantegazza.

–17. Le complesse vicende dell'altare di San Giuseppe sono ora ben indagate e riassunte in F.M. Gianì, *Ricerche per l'altare*, cit. alla nota 11, pp. 5-65.

–18. M. Ceriana, *Ganti, Giovanni Cristoforo (Gian Cristoforo Romano)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LII, Treccani, Roma 1999, edizione online (consultato nell'aprile 2020).

–19. Ad esempio, Ambrogio Ghisolfi e altri suoi compagni attivi al Duomo di Milano andarono a Roma nel 1492 per perfezionarsi nell'arte della scultura (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. III, G. Brigola, Milano 1880, pp. 34, 74).

–20. G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, “Prospettiva”, a. XII, 1986, n. 46, pp. 57-65.

–21. Su Cristoforo Solari si prendano in considerazione (anche per la bibliografia precedente): A. Markham Schulz, *The Youth of Cristoforo Solari*, “Arte Lombarda”, a. LVIII, 2013/1, n. 167, pp. 96-105; C.R. Morscheck, *Cristoforo Solari: una nuova cronologia*, “Memorie domenicane”, 2016, n. 47, pp. 435-444, 601-612; S. Zanuso, *Cristoforo Solari and Milan Cathedral: new works*, Walter

Padovani, Milano 2018; R. Cara, *Cristoforo Solari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Treccani, Roma 2018, edizione online (consultato nell'aprile 2020).

–22. Tra gli studi più recenti sui Lombardo si vedano: A. Guerra, M. Morresi, R.V. Schofield (a cura di), *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, Marsilio, Venezia 2006; A. Scapin, *Pietro, Tullio e Antonio Lombardo. I monumenti funebri dei dogi nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, “Arte & Storia”, a. IX, 2008, n. 40, pp. 90-97.

–23. Cfr. M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 5, *passim*; L. Damiani Cabrini, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), Officina Libraria, Milano 2010, pp. 81-83 (con bibliografia precedente), dove il dossier di Carona è però datato al 1510 (una datazione probabilmente troppo anticipata).

–24. M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, vol. I, tesi di Dottorato, rel. A. Galli, Università degli Studi di Trento, a.a. 2014-2015, pp. 98-99. Per Pace Gaggini, oltre a quanto scritto *passim* in questo volume: P. Martini, *Gaggini, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI, Treccani, Roma 1998, pp. 228-231. Su Giovanni Antonio da Osnago: Jessica Gritti, *Girolamo Della Porta, Giovanni Antonio de Osnago e la tomba di Bassiano da Ponte nel Duomo di Lodi*, in M. Natale (a cura di), *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del convegno (Lugano, 6-7 novembre 2014), Skira, Milano 2017, pp. 475-484. Sull'attività di Alessandro Della Scala: M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala tra Genova, le terre ticinesi e la Valtellina*, cit. alla nota 13; si vedano anche i testi indicati, in questo volume, a p. 323, nota 15.

–25. Sull'argomento si veda G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 68-85.

–26. Oltre al testo integrale citato nella nota precedente, tra i tanti contributi sull'attività del Bambaia si vedano: M.T. Fiorio, *Bambaia. Catalogo completo*, Cantini, Firenze 1990; Eadem, *La “buona maniera moderna” del Bambaia e lo “sperperato avello” dei Birago*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Umberto Allemandi & C., Torino 1996, pp. 277-292; P. Lüdemann, *Agostino Busti, detto il Bambaia e la sua cerchia. Temi all'antica nella scultura milanese del primo Cinquecento*, “Studi di storia dell'arte”, 2013, n. 24, pp. 83-128; R. Sacchi, S. Leydi, *Intorno al Bambaia*, in M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini (a cura di), *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, Campisano, Roma 2014, pp. 149-164.



Federica Siddi

Retaggi di Bonino da Campione: il *Cristo* marmoreo di Rastignano

_ Figura 31.
Scultore lombardo,
Crocifisso, Rastignano, Santi
Pietro e Girolamo, Casa
parrocchiale (foto F. Siddi).

Dopo un lungo oblio, la lenta e graduale presa di coscienza dell'importanza della produzione scultorea lombarda di età gotica ha portato, nel corso degli ultimi anni, a risultati considerevoli, e oggi è sicuramente più nitida l'immagine di un panorama artistico che, ai tempi in cui Costantino Baroni si apprestava a compilare la sua trattazione sulla *Scultura gotica lombarda*, era ancora in larga parte inesplorato.¹ Il profilo tracciato da Baroni nel suo volume del 1944 (e poi ancora, a distanza di qualche anno, negli ormai storici saggi editi su la *Storia di Milano*)² ha costituito una fondamentale base per gli studi seguenti, grazie ai quali, tra fisiologiche revisioni, rettifiche, integrazioni e nuove scoperte, è stato via via possibile meglio precisare l'operato dei numerosi scultori attivi nelle terre dei Visconti. Naturalmente, il dibattito storiografico, tutt'altro che esaurito, può trovare ancora nuovi spunti nelle ricerche condotte sul territorio: quello dell'attuale Lombardia, in primo luogo, ma non solo.

In Cantone Ticino, ad esempio, dove ha avuto luogo il convegno per cui nasce questo contributo e dove si trova una scultura su cui vorrei soffermarmi brevemente, prima di passare al vero e proprio protagonista dell'intervento. Si tratta di una formella marmorea poliloba, raffigurante un *Cristo in Pietà*, attualmente ubicata presso il centro medico di Villa Argentina a Viglio, nei dintorni di Lugano. L'opera, che è stata restaurata nel 2006, ha ricevuto solo delle fugaci segnalazioni nella letteratura ticinese, mentre è del tutto sfuggita agli studi specialistici sulla scultura gotica lombarda.³ Il Redentore protagonista affiora dal suo sepolcro; con le braccia incrociate sul petto, egli è affiancato da due piccoli e sconsolati dolenti a mezzo busto; nella parte superiore del riquadro, invece, vegliano su di lui due angeli, tristi e paffuti, con delle grandi ali che si adeguano all'andamento della cornice.

Ignota è la storia più antica del pezzo: quella odierna non è evidentemente la sede originaria e, almeno per il momento, paiono destinati a rimanere senza risposte tutti i quesiti circa l'edificio che ospitò il complesso di cui il rilievo dovette far parte. A proposito di quest'ultimo si potrebbe però pensare, in virtù della conformazione

Fig. 32



30

e del soggetto, a un monumento funebre, di cui il nostro marmo può aver occupato la parte centrale, quella cioè del sarcofago, secondo uno schema compositivo ben consolidato: una formella col *Cristo in Pietà*, ad esempio, si trova sul fianco destro del monumento sepolcrale di Stefano e Valentina Visconti in Sant'Eustorgio a Milano, opera di uno degli scultori su cui avremo modo di soffermarci più avanti, Bonino da Campione.⁴

Certo è, tuttavia, che il rilievo di Viglio si cala perfettamente nella cultura figurativa affermatasi nei domini viscontei verso la metà del XIV secolo, dichiarando delle corrispondenze con le opere assegnate al cosiddetto “Maestro delle sculture di Viboldone”, personalità nodale del gotico lombardo la cui denominazione convenzionale trae spunto dalla decorazione del portale della famosa abbazia nei pressi di Milano.⁵ Come è stato più volte ribadito (e proprio a partire dalle riflessioni di Baroni, cui si deve il primo riconoscimento di un coerente *corpus* di opere), questo artista seppe distinguersi dalla schiera di scultori “sbalorditi” dalla presenza a Milano, alla metà del quarto decennio del Trecento, del toscano Giovanni di Balduccio, ottenendo commissioni di primo piano e aprendo la strada anche all’attività, forse iniziata sotto la sua stessa egida e destinata a prolungarsi fino alla fine del secolo, dello stesso Bonino da Campione.

I sacri attori messi in scena nel marmo in esame fanno infatti sfoggio di cifre assai consuete nella produzione dello scultore attivo a Viboldone, in lavori unanimemente assegnati alla sua mano, come il sarcofago del giureconsulto Salvarino Aliprandi (morto nel 1344) nella chiesa milanese di San Marco,⁶ così come in quelli un po’ più dibattuti, come la bella *Faustina* ai nostri giorni in una raccolta privata, che si data attorno al 1350.⁷ Delle analogie si possono riscontrare nel modo di dar forma alle figure, nettamente definite nella loro solida volumetria, così come nella resa dei volti, con le guance scavate e gli zigomi sporgenti, o nell’irrefrenabile sparpagliarsi di barbe lanose e capigliature rigonfie, molto spesso intrecciate. Particolarmente interessante è poi il raffronto con una formella di analogo soggetto giunta solo in tempi moderni, per vie collezionistiche, nella Chiesa di San Giorgio

– Figura 32.
Scultore lombardo, *Cristo morto nel sepolcro tra la Vergine, San Giovanni e due angeli dolenti*, Collina d’Oro, Centro Villa Argentina a Viglio (da “Bollettino Storico della Svizzera Italiana”, 2010, n. 1-2).

– Figura 33.
Maestro delle sculture di Viboldone, *Cristo morto nel sepolcro tra la Vergine, San Giovanni e due angeli dolenti*, Varenna, San Giorgio (foto E. Eccher).

Fig. 33

a Varenna (Lecco), pubblicata ormai diversi anni fa da Oleg Zastrow e anch'essa assegnata all'anonimo maestro.⁸ I legami tra le due opere sono, con buona evidenza, molto stretti: oltre al soggetto e alla corrispondenza nelle scelte compositive, simile è infatti l'impaginazione della scena, con l'adozione di una cornice mistilinea. Poco canonica nella Lombardia trecentesca, tale tipologia di cornici non lo è invece affatto in Toscana, dov'è largamente utilizzata, finanche nel Quattrocento. Come ha intuito Elisa Eccher,⁹ dietro la diffusione di tale soluzione in area padana si può pensare a un modello di Giovanni di Balduccio, che, dopo aver adottato un *format* simile a Firenze, per il tabernacolo di Orsanmichele,¹⁰ nel 1347 lo propose a Milano, per la decorazione della facciata della Chiesa di Santa Maria di Brera. L'edificio milanese è stato poi distrutto, e i frammenti di quell'impresa si trovano oggi al Castello Sforzesco: tra questi vi sono anche due lastre con i *Santi Agostino e Gregorio*, dove i protagonisti abitano delle cornici simili a quelle delle opere che stiamo prendendo in considerazione.¹¹

Alle evidenti consonanze compositive tra il rilievo ticinese e quello di Varenna, tuttavia, fanno da contraltare delle altrettanto evidenti disomogeneità stilistiche, e resta da indagare l'effettivo rapporto tra le due opere, e se sia quindi più opportuno pensare alla derivazione dell'uno dall'altro o alla comune discendenza da un

_ Figure 34, 35.
Sculitore lombardo,
Crocifisso, Rastignano, Santi
Pietro e Girolamo, Casa
parrocchiale (foto F. Siddi).



unico prototipo. Ad ogni modo, precisate le coordinate entro cui inquadrarne gli esiti formali, si può ora restituire al *Cristo in Pietà* di Viglio l'attenzione che merita, assegnandogli un posto tra le opere del Trecento lombardo.

Ulteriori materiali da aggiungere al dibattito sulla scultura di età viscontea si rintracciano in Emilia Romagna, e lo attesta l'inedito *Cristo* che è custodito ai nostri giorni nella Casa parrocchiale della chiesa dei Santi Pietro e Girolamo di Rastignano, un centro situato pochi chilometri a sud di Bologna.¹² Anche in questo caso è drammatica la penuria di informazioni sull'opera. A parte la notizia di una sua probabile provenienza locale, nulla sappiamo dell'originaria collocazione di questa pregevole figura, che molto ha sofferto e che si presenta a noi nel triste *status* del frammento, priva delle gambe e di gran parte delle braccia. Concepita a figura intera e di dimensioni relativamente contenute (misura infatti 46 cm in altezza), essa si potrà immaginare come parte di un'ancona marmorea, forse l'elemento centrale di un *Calvario*.

Le mutilazioni degli arti, tuttavia, nulla tolgono alla qualità e alla potenza del *Cristo*, raffigurato col capo pateticamente rivolto verso destra e incorniciato da una lunga capigliatura intrecciata, che lambisce le spalle ed è fermata da una voluminosa corona di spine. Profonde rughe solcano la sua fronte, e gli occhi, dal taglio affilato sottolineato da una linea di colore scuro, sono socchiusi, mentre la bocca, contornata da una folta peluria, è semiaperta a esalare l'ultimo respiro. Molto fine è la resa anatomica: l'alta arcata epigastrica lascia bene a vista i muscoli del ventre, con l'ossatura del torso che preme sotto la guaina sottile dell'epidermide. A cingere i fianchi è invece un perizoma di stoffa cedevole, che aderisce al corpo in un animato svolgersi di pieghe.

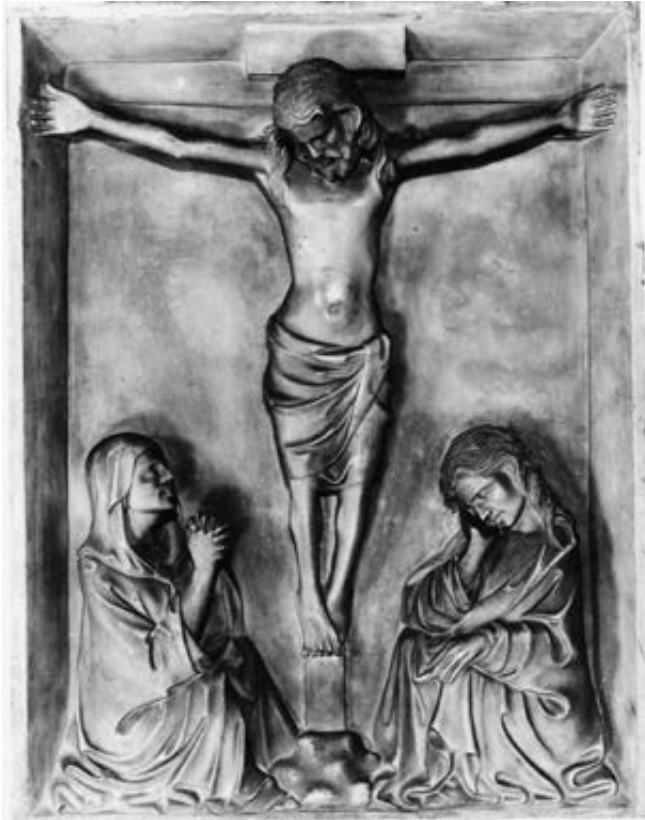
I caratteri dell'opera danno ben ragione ai catalogatori della diocesi di Bologna, che l'hanno interpretata come il prodotto di un artista lombardo del XV secolo.¹³ Tutto, in essa, rimanda infatti al linguaggio scultoreo in voga nella Lombardia dei Visconti. Dei primi appigli, per comprendere il *Cristo* di Rastignano li offre già il rilievo di Viglio di cui abbiamo appena parlato: la possibilità di rilevare specifici vocaboli figurativi comuni permette infatti di confermare con certezza la matrice lombarda dei due marmi, diversi tuttavia per stile e cronologia. Tangenze migliori si possono individuare nel catalogo del già ricordato Bonino da Campione, celebrato artefice la cui lunga carriera coprì sostanzialmente tutta la seconda metà del Trecento. Il primo termine cronologico certo della sua attività è dato dall'anno 1357 inserito in calce all'arca di Folchino Schizzi nel Duomo di Cremona; fu quindi al servizio di Bernabò Visconti e dei suoi più fidati alleati politici (come i Della Scala a Verona o i Gonzaga di Mantova), lavorando quasi ininterrottamente fino all'ultimo decennio del secolo.¹⁴

Ad un primo sguardo, infatti, il *Cristo* emiliano svela subito le sue assonanze con le figure ideate da Bonino e dalla sua bottega. Una verifica in tal senso si potrà fare pensandolo accanto alla *Crocifissione* già nella Chiesa di Sant'Antonio e ora in San Nazaro a Milano,¹⁵ che offre degli utili elementi di paragone per quel che riguarda la concezione dell'anatomia e quella delle barbe e delle chiome, rese quasi graffiando il marmo, con ciocche annodate che si rigonfiano, ruotando attorno alle orecchie, e ricadono sulle spalle dei personaggi. Un *modus operandi*, questo, che si ritrova anche in prove come il *San Giovanni Battista* del Museo civico di Torino¹⁶

Figg. 31, 34, 35, 39, tav. I

Fig. 36

Fig. 37



_ Figura 36.
Bonino da Campione,
Crocifissione, 1380-1390,
Milano, San Nazaro in Brolo
(da C. Baroni, *Scultura gotica
lombarda*, Bestetti, Milano
1944, fig. 226).



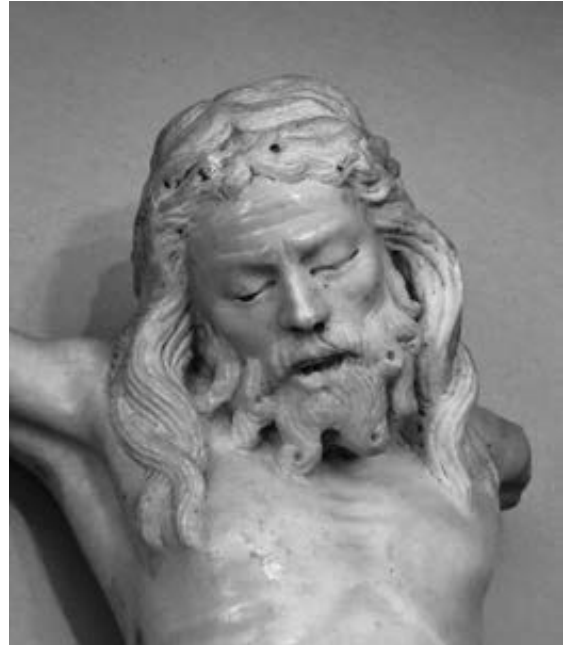
_ Figura 37.
Bonino da Campione, *San
Giovanni Battista*, Torino,
Museo civico d'arte antica
di Palazzo Madama (da
L. Mallè, *Museo Civico di
Torino. Le sculture del Museo
d'arte antica*, Torino 1965).

Figg. 38, 39

o i *Dolenti* del Bode-Museum di Berlino,¹⁷ entrambe ricollegabili alla tarda attività del maestro.

È diverso, tuttavia, nell'opera in esame, il trattamento della materia, ben più incisivo e caratterizzato da un insistito procedere che lascia a vista i fori del trapano, come si può rilevare in corrispondenza della barba, così come l'elaborazione della stoffa del perizoma, qui estremamente morbida e agitata da pieghe dalle traiettorie sinuose e complesse, particolarmente apprezzabili nelle vedute laterali. Ad accentuare la resa di tali effetti contribuisce anche il marmo utilizzato, che sembrerebbe essere di Carrara, un materiale di certo poco scontato nella scultura lombarda dopo Giovanni di Balduccio. Ulteriori differenze si colgono nella taratura espressiva, con un'accentuazione drammatica che pone a una certa distanza, ad esempio, il quieto *Crocifisso* del rilievo oggi in San Nazaro dalla toccante immagine di Rastignano.

Alla luce di questi elementi, il nome di Bonino da Campione, più che essere risolutivo del caso, pare piuttosto offrire degli indizi per definire il *background* culturale dell'autore del *Cristo* emiliano, che deve senz'altro aver avuto confidenza con la produzione dello scultore prediletto di Bernabò Visconti. Del campionesese, il maestro di Rastignano sembra portare avanti, e sviluppare, le soluzioni della fase più avanzata, con una perizia che va anche oltre gli esiti non sempre



entusiasmanti della sua affollata bottega, riconoscibili in lavori in cui è ampio l'intervento di aiuti, come la grandiosa arca di Bernabò per la chiesa milanese di San Giovanni in Conca (ora al Castello Sforzesco) o il monumento funebre di Cansignorio Della Scala a Verona.¹⁸

Com'è noto, Bonino morì tra il 1392 e il 1393, proprio negli anni in cui stava prendendo corpo il nuovo e grandioso progetto del Duomo di Milano, a cui egli stesso, ormai anziano, aveva dato il suo contributo, seppur con un ruolo più da tecnico che da scultore vero e proprio.¹⁹ Gli *Annali* della fabbrica milanese, ossia il sempre fondamentale regesto ottocentesco dei documenti conservati nell'Archivio del Duomo, registrano la sua presenza in quel cantiere in più occasioni, quando risulta tra gli esperti chiamati a esprimere dei pareri sul procedere della costruzione o viene interpellato per questioni legate alla fornitura di marmi.²⁰ Nello stesso periodo, a Bologna, aveva preso avvio, col patrocinio del Comune, la costruzione della Basilica di San Petronio. Le vicende di quelle che furono le principali fabbriche tardogotiche dell'Italia del tempo iniziarono presto a intrecciarsi, e non a caso fu proprio a Milano, oltre che a Firenze, che nella primavera del 1393 l'architetto Antonio di Vincenzo, incaricato di seguire la costruzione della chiesa bolognese, si recò per reclutare dei maestri lapicidi, nel tentativo di far fronte alla carenza di maestranze specializzate nella città emiliana. Il soggiorno lombardo si rivelò fruttuoso e, come ci informano le carte d'archivio della basilica petroniana, fu seguito da un trasferimento a Bologna di circa una ventina di maestri lapicidi.²¹

Di alcuni di essi è possibile seguire il percorso, come per il tedesco Hans Fernach, documentato a Milano sin dal 1387 e presto divenuto uno dei nomi di punta nel cantiere milanese, dove di sua mano sono, oltre alla fastosa decorazione della

_ Figura 38.
Bonino da Campione,
Crocifissione, particolare,
1380-1390, Milano, San
Nazaro in Brolo
(foto da *I maestri
campionesi*, Bergamo 1992).

_ Figura 39.
Scultore lombardo,
Crocifisso, particolare,
Rastignano, Santi Pietro e
Girolamo, Casa parrocchiale
(foto F. Siddi).

Figura 40.
Scultore lombardo,
Sant'Antonio da Padova,
Olivone, Museo Ca' da Rivoi
della Fondazione Jacob-
Piazza (foto F. Siddi).



sovrapporta della sagrestia meridionale, l'*Imago Pietatis* oggi nel deambulatorio e la grande pala marmorea raffigurante le *Nozze mistiche di Santa Caterina* della navatella destra.²² Giunto a Bologna nel 1393, il maestro teutonico eseguì due dei grandi quadrilobi che dovevano trovare posto tra i portali della facciata di San Petronio: uno con la *Madonna col Bambino*, già in antico trasferito all'interno della basilica, nella Cappella detta della Pace, e l'altro con *San Paolo*, ancora *in loco*, a lui pagato nel 1394, e dunque poco prima del suo definitivo rientro a Milano, avvenuto l'anno dopo. A fare un percorso simile fu anche Alberto di Nicola da Campione.²³ Nativo della terra dei Laghi – e sue importanti prove si trovano nel Duomo di Como²⁴ –, anch'egli fu operoso prima a Milano (realizzando, ad esempio, alcune delle chiavi di volta del deambulatorio della Cattedrale), e poi nella città felsinea, dove i documenti lo ricordano tra il 1393 e il 1403, quando tornò in Lombardia. Lontano dalla patria, nel corso del lungo soggiorno bolognese, l'artista poté esprimere a pieno le sue doti, ottenendo l'importante incarico di decorare con le sue figure vigorose e turbolente i finestrone sui fianchi laterali di San Petronio, e trovando il tempo anche per soddisfare le esigenze di committenti locali, come dimostra la tomba di Pietro Canetoli (morto nel 1403) della Chiesa di San Francesco nella stessa città. Di molti altri scultori, tutti indicati come provenienti da Como e attivi nel cantiere petroniano a partire dagli anni novanta del Trecento, invece, restano solo i ricordi tramandati dai referti archivistici, e non è da escludere che tra questi si possa nascondere anche l'autore del *Cristo* di Rastignano.²⁵

Molto suggestiva, anche se difficile da circostanziare, è la pista offerta da un ricordo documentario datato 1419 che vede attivi a Bologna, e in relazione a San Petronio, gli scultori Giovanni di Bonino da Milano e il figlio Martino, rispettivamente figlio e nipote di un milanese *magister Boninus*, che, con buona verosimiglianza, è identificabile proprio con Bonino da Campione.²⁶ A suffragare tale riconoscimento contribuisce anche il fatto che, nelle carte bolognesi, è specificato il nome della famiglia cui i due appartenevano: Fusina, il medesimo del nostro scultore. Poco o nulla si sa di loro e del loro modo di scolpire, mancando opere ad essi certamente ricollegabili. I loro nomi non compaiono mai negli *Annali* della fabbrica del Duomo di Milano, anche se tale contingenza non esclude del tutto ch'essi possano aver fatto parte della folta schiera di lapicidi attivi in quel contesto. Il primo ricordo di questi maestri si trova invece a Orvieto, dove i due lavorano nel cantiere della Cattedrale, al pari di altri artefici allontanatisi dalla fabbrica milanese all'indomani della situazione di caos seguita alla morte di Gian Galeazzo Visconti, nel 1402. Nel dicembre 1409, infatti, Giovanni e il figlio furono assunti in qualità di scultori per un salario di sei fiorini d'oro il primo e di due per il secondo.²⁷ Dieci anni dopo, come si è detto, figurano invece a Bologna, anche se non è chiaro da quanto tempo.

Pensare la nostra scultura in relazione a Giovanni e Martino, in effetti, si rivelerebbe una soluzione ottimale per spiegare la presenza, in essa, di stilemi tipici di Bonino riletto con un tono più maturo e disteso, che fa propendere per una sua datazione già nelle prime decadi del Quattrocento. Per quanto affascinante, tuttavia, questa opzione – in assenza di notizie certe sull'opera stessa, così come di argomenti più stringenti – non può, almeno per il momento, che restare un'ipotesi.

Pare ragionevole, tuttavia, vedere nel *Cristo* di Rastignano una delle ultime attestazioni di quel lessico che, a partire dalla metà del Trecento, aveva conosciuto un'incredibile fortuna, accompagnando i primi passi anche di chi contribuì di fatto a sancirne il definitivo tramonto. È il caso di Jacopino da Tradate, attivo nel cantiere della Cattedrale milanese già dagli esordi del XV secolo, e principale protagonista di un rinnovamento che portò a barattare quel fare diligente e pacifico, ma ricco di sottili eleganze, con le più spericolate soluzioni, maturate accogliendo influssi oltremontani, che diverranno cifre peculiari del Gotico internazionale padano. In relazione a questa più moderna congiuntura, e ancora nelle terre ticinesi, si può infine segnalare un poco noto *Sant'Antonio da Padova* marmoreo custodito nel Museo di Olivone, in Val di Blenio, correttamente inquadrato da Gastone Cambin come «arte lombarda, secolo XV». L'opera è di piccole dimensioni (50 cm) e costituisce anch'essa il frammento di un insieme oggi disperso, e si potrà leggere come un riflesso dell'arte di Jacopino da Tradate.²⁸

Fig. 40

- 1. C. Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, Milano 1944.
- 2. C. Baroni, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, vol. V, *La signoria dei Visconti* (1310-1392), Treccani, Milano 1955, pp. 729-812; Idem, *La scultura del primo Quattrocento*, in *Storia di Milano*, vol. VI, *Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Treccani, Milano 1955, pp. 685-764. Per una riflessione sulla sfortuna della scultura gotica lombarda si tengano presenti le osservazioni contenute in L. Cavazzini, *Un'incursione di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in S. Romano, D. Zaru (a cura di), *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012), Viella, Roma 2013, pp. 43-44.
- 3. All'indomani del restauro, il rilievo (cm 56 x 64,5), di cui devo la conoscenza alla consueta gentilezza di Anastasia Gilardi, è stato censito come opera della metà del XV secolo in Servizio monumenti, *Restauri nel Ticino: notiziario 2006. Schede dei beni mobili*, "Bollettino Storico della Svizzera Italiana", s. IX, a. CXIII, 2010, n. 1-2, p. 306. Come quattrocentesco è poi ricordato nella *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, nuova edizione rivista, ampliata e aggiornata, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 338. Già a Viglio, prima del restauro l'opera trovò momentaneamente posto all'esterno della Cappella dell'Ospedale italiano di Lugano (Viganello) (*Ibidem*). Sono inoltre grata a Lara Calderari dell'Ufficio Cantonale di Bellinzona per aver facilitato le mie ricerche.
- 4. Sul sepolcro: R. Bossaglia, *La scultura*, in G.A. Dell'Acqua (a cura di), *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Banca Popolare di Milano, Milano 1984, pp. 99-106; G.A. Vergani (a cura di), *L'Arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, pp. 132-133; S. Buganza, *I Visconti e l'aristocrazia milanese tra Tre e primo Quattrocento: gli spazi sacri*, in L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici, E. Rossetti (a cura di), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Scalpendi Editore, Milano 2015, pp. 129-167, in particolare pp. 142-144.
- 5. Per un profilo dello scultore, il cui iniziale riconoscimento spetta a Costantino Baroni (*Scultura gotica*, cit. alla nota 1, pp. 101-102), si tenga presente L. Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, "Arte Lombarda", 172, 2014, 3, pp. 79-88. Estremamente preziose sono le ricerche condotte da E. Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, tesi di dottorato, Università di Trento, a.a. 2017-2018, alla quale va il mio ringraziamento per aver discusso con me di questi argomenti.
- 6. Per il quale si vedano: C. Baroni, *Scultura gotica*, cit. alla nota 1, pp. 101-102; F. Barile Toscano, *Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1998, pp. 53-56; L. Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone*, cit. alla nota 5, *passim*; E. Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone* cit. alla nota 5, pp. 73-93, cat. I.4.
- 7. Sono i caratteri stilistici a imporre una datazione trecentesca del busto femminile, che ripropone in maniera ortodossa le scelte formali del Maestro di Viboldone. È invece certamente anomala – come pure è stato notato – l'elegante epigrafe in capitali, evidentemente più tarda, che identifica l'effigiata nella romana *Diva Faustina* (potrebbe trattarsi dell'imperatrice Faustina maggiore, moglie di Antonino Pio, oppure della figlia avuta dai due, Faustina minore, che andò in sposa a Marco Aurelio). È dunque pienamente condizionale ritenere questa iscrizione un'aggiunta *a posteriori*, risalente a un momento – molto probabilmente il secondo Quattrocento – in cui si decise di riutilizzare un marmo di età gotica, trasformandolo e conferendo all'effigiata una nuova identità, di carattere evidentemente profano e di gusto umanistico: L. Cavazzini, in D. Parenti (a cura di), *Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico tra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 10 giugno-8 dicembre 2008), Giunti, Firenze 2008, pp. 152-155, cat. 4; Eadem, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, pp. 100-101, cat. I.16. Si veda inoltre: E. Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone*, cit. alla nota 5, pp. 245-251, cat. I.21.
- 8. Per la formella di Varenna: O. Zastrow, *Scultura gotica in pietra nel Comasco*, Società Archeologica Comense, Como 1989, pp. 195-197, cat. 127; L. Cavazzini, *Il Maestro delle sculture di Viboldone*, cit. alla nota 5, p. 86; E. Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone*, cit. alla nota 5, pp. 95-105, cat. I.5.
- 9. E. Eccher, *Attorno al Maestro di Viboldone*, cit. alla nota 5, pp. 95-105, cat. I.5. Su questi aspetti si veda ora anche: L. Cavazzini, *Una nota per Giovanni di Balduccio a Milano*, "Paragone", LXXIII, terza serie, 161-162, 2022, pp. 25-37.
- 10. Su tale importante lavoro fiorentino: F. Caglioti, *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: The Tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in C.B. Strehlke (a cura di), *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, "Studies in the History of Art", 76, 2012, pp. 75-110.
- 11. Per la facciata di Santa Maria di Brera si tengano ora presenti le schede di G.A. Vergani e L. Tosi, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, vol. I, Electa, Milano 2012, pp. 413-441, cat. 438-473.
- 12. Sono grata a Gianluca Amato, che ha attira-

to la mia attenzione sul pezzo, a Laura Cavazzini, con cui ho avuto modo di confrontarmi sulle problematiche di questa scultura, e a don Severino Stagni, parroco di Rastignano ai tempi del mio sopralluogo, che mi ha permesso di visionare l'opera con agio.

–13. Diocesi di Bologna: COD CEI 211 (21I0088a).

–14. Per un utile profilo biografico si potrà tenere presente: A. Schaller, *ad vocem Bonino da Campione*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. XII, Saur, München-Leipzig 1996, pp. 559-560. Più di recente, con nuove riflessioni sull'attività del maestro: L. Cavazzini, *Da Jacobello Dalle Masegne a Bonino da Campione, da Margherita Malatesta ad Alda d'Este: qualche altro frammento di Mantova gotica*, S. Romano, D. Cerutti (a cura di), *L'artista giovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del nord*, atti del convegno (Università di Losanna, 7-8 maggio 2010), Viella, Roma 2012, pp. 241-268; Eadem, *Un'incursione di Bonino da Campione*, cit. alla nota 2, pp. 37-62. Si vedano inoltre le schede di E. Eccher, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte Lombarda*, cit. alla nota 7, pp. 103-104, cat. I.23; pp. 104-105, cat. I. 25, 1.26.

–15. Sul rilievo di San Nazaro: R. Bossaglia, *La scultura campionesa a Milano*, R. Bossaglia, G.A. Dell'Acqua (a cura di), *I maestri campionesi*, Edizioni Bolis, Bergamo 1992, p. 94. Un'opera affine, elaborata da uno scultore della cerchia di Bonino, è custodita presso il Museo Diocesano di Milano: N. Righi, in P. Biscottini (a cura di), *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, 2000), Electa, Milano 2000, pp. 42-45, cat. 7; G.A. Vergani, in P. Biscottini (a cura di), *Museo Diocesano*, Electa, Milano 2011, pp. 115-117, cat. 116.

–16. Restituito a Bonino correggendo un errato riferimento alla scuola senese del Quattrocento da L. Cavazzini, *Un'incursione di Bonino*, cit. alla nota 2, p. 47. Nello stesso museo torinese è custodito un misconosciuto *San Paolo*, entrato in copia col *Battista*: L. Mallè, *Museo Civico di Torino. Le sculture del Museo d'arte antica*, Poligrafiche riunite, Torino 1965, pp. 123-124. Anch'esso è schiettamente lombardo, ma ha avuto una vicenda conservativa più complessa: il corpo della figura, che palesa caratteri tardo quattrocenteschi, accoglie infatti una testa più antica, barbata e espressiva, inquadabile nello stretto giro di Bonino.

–17. Per cui si rimanda a L. Cavazzini, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte Lombarda*, cit. alla nota 7, p. 105, cat. I.27.

–18. A proposito di questi capitali monumenti: G.L. Mellini, *L'arca di Cansignorio di Bonino da Campione a Verona*, in G.A. Dell'Acqua (a cura di), *I maestri campionesi*, cit. alla nota 15, pp. 173-197; G.A. Vergani (a cura di), *L'Arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Silvana

Editoriale, Cinisello Balsamo 2001; G.A. Vergani, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, cit. alla nota 11, vol. I, pp. 277-291, cat. 297.

–19. La data di morte di Bonino, a lungo indicata come ante 1397 (A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Tipografia Borroni e Scotti, Milano 1854, p. 71) si ricava da un documento nel 1393 in cui il maestro, che aveva stilato testamento l'anno prima, risulta già defunto: A. Ciceri, *Fonti per lo studio della storia del Duomo di Milano rinvenute presso archivi milanesi e lombardi*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Il Duomo di Milano*, atti del convegno (Milano, Museo della scienza e della Tecnica, 8-12 settembre 1968), vol. II, Edizioni La Rete, Milano 1969, p. 182.

–20. Su questi aspetti: E.S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 80; L. Cavazzini, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, "Prospettiva", 1997, n. 86, pp. 4-36, in particolare p. 35, nota 28; L. Cavazzini, *Un'incursione di Bonino*, cit. alla nota 2, p. 46.

–21. I.B. Supino, *La scultura in Bologna nel secolo XV. Ricerche e studi*, Nicola Zanichelli Editore, Bologna 1910, p. 11; A.L. Trombetti Budriesi, *I primi anni del cantiere di San Petronio (1390-1397)*, in M. Fanti, D. Lenzi (a cura di), *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390-1999 (Bologna, 1-3 ottobre 1990), Edizioni Tipoarte, Bologna 1994, pp. 51-75 e in particolare pp. 61, 73 nota 70. Su queste vicende anche: L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2004, pp. 17-22; Eadem, *Giovanni da Modena e la scultura*, in D. Benati, M. Medica (a cura di), *Giovanni da Modena. Un pittore all'ombra di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 12 dicembre 2014-12 aprile 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 69-83.

–22. Su Hans Fernach: L. Cavazzini, *Un collega tedesco di Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione: l'attività di Hans von Fernach al cantiere del duomo di Milano e di S. Petronio a Bologna*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1997, pp. 73-80; Eadem, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 21, pp. 7-16, 21-22.

–23. Per la ricostruzione del percorso del maestro: L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista della scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, "Prospettiva", 97, 2000, pp. 2-29; Eadem, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 21, pp. 17-38.

–24. E si vedano ora, a integrazione della bibliografia già citata sul maestro, le novità proposte in questa sede da Mirko Moizi.

–25. A. Gatti, *La Fabbrica di San Petronio*, Regia Tipografia, Bologna 1889, p. 75, doc. 13; I.B. Supino, *La scultura in Bologna*, cit. alla nota 21, p. 11; A.L. Trombetti Budriesi, *I primi anni del cantiere di San Petronio*, cit. alla nota 21, pp. 51-75 e in particolare pp. 61, 73 nota 70.

–26. I.B. Supino, *La scultura in Bologna*, cit. alla nota 21, p. 12. Insieme ai due, nello stesso anno, è ricordato anche un Andrea da Milano. Su questi maestri si è soffermata in più occasioni Laura Cavazzini (*Jacopino da Tradate*, cit. alla nota 20, p. 36, nota 61; Eadem, *Un nuovo protagonista*, cit. alla nota 23, p. 29, nota 51; Eadem, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 21, pp. 49 nota 41, 100, 104 nota 2; Eadem, *Un'incursione di Bonino* cit. alla nota 2, p. 45).

–27. Per i ricordi orvietani: L. Fumi, *Il duomo*

di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti, La Società Laziale Tipografica-Editrice, Roma 1891, p. 180, doc. XXXIII. Sugli artisti attivi sia nel cantiere milanese sia in quello orvietano, in un percorso che accomuna Giovanni e Martino a tal Giovanni Berti da Milano e al tedesco Walter Monich, quest'ultimo attivo poi anche in Abruzzo: L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 21, pp. 49-53; M. Rossi, *Indagini su Peter Monich nel cantiere del Duomo di Milano*, in M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, ("Quaderni di Storia dell'Arte", 2), Vita e Pensiero, Milano 2013, pp. 39-43.

–28. G. Cambin, *Ca' da Rivöi. Catalogo del Museo di San Martino, Olivone*, Fondazione Jacob-Piazza, Olivone 1969, p. 33, cat. I.12.



Andrea Spiriti

I caronesi a Castiglione Olona

Figura 41.
Pietro Sormani (attr.), *San
Cristoforo*, Castiglione
Olona, Chiesa del Corpo di
Cristo (foto M. Moizi).

La mitizzazione storiografica del ruolo peraltro notevolissimo degli scultori campionesi¹ ne ha a volte resa confusa la cronologia, prolungandone il mito trecentesco in un indistinto e successivo primato nomenclatorio che non tiene conto dell'effettiva articolazione protomoderna degli artisti dei laghi lombardi,² con quei caratteristici fenomeni di solidarietà complessiva verso l'esterno e agglutinazioni variabili all'interno che sempre più avvertiamo consequenziali dal Medioevo in avanti. Così al primato intelvese a Genova (in continuità dall'XI secolo) con cooptazione bissonese più avanti protesa verso il Meridione e la Spagna si abbinano la presenza arognese³ a Trento, Lucca e Pisa e quella ostense e caronese verso il Veneto, senza contare la più tarda funzione pure ostense a Roma. Un Quattrocento, insomma, assai articolato, con un dato metodologico da rilevare: l'assenza di un microcosmo sottocenerino unitario e invece la frammentazione di nuclei vitali e autonomi. Un altro tema è la progressiva, massiccia presenza nel Nord-Est, che è il frutto di quattro fasi storiche distinte: la grande campagna di conquista sotto Gian Galeazzo Visconti (1385-1402), che porta a dominare gran parte del Veneto; la crisi degli anni di Giovanni Maria, con una situazione di estrema caoticità (1402-1412); la riconquista di Filippo Maria, con un fronte veneto fluido fino a Verona (1412-1427); la stabilizzazione post-Maclodio, con la creazione dello Stato di Terraferma fino all'Adda. D'altro canto, è decisiva ai nostri fini la conquista veneta della Patria friuliana (1418-1420). Questi eventi coincidono, *et pour cause*, con le vicende dei lacuali: fermi fino agli anni ottanta del Trecento nell'ormai acquisito primato campioneso sulla Verona scaligera, sciamano poi in direzione di Vicenza (dove la *faglia* diventerà potente per tutto il Quattrocento) e riprendono le posizioni che gli intelvesi detenevano in Friuli dagli anni trenta del Trecento con una nuova ondata intuibile lungo tutto il Quattrocento e poi culminata a fine secolo con l'attività dei bissonesi.⁴ In parallelo si pone la vicenda veneziana, per chiarire la quale è però necessaria una premessa. A fine Trecento⁵ i campionesi *stricto sensu* vivono un salto generazionale: la morte di Matteo (1396) e l'inizio della grande fase del Duomo di Milano (dal 1386-1387)

con la presenza forte di Giacomo e di Alberto, alla vigilia dello spostamento del secondo nella Bologna viscontea a dominare il cantiere petroniano e a creare il baricentro di quelle presenze “emiliane” che, forti anche dei lunghissimi cantieri tipo Modena e Ferrara, costituiscono il tessuto sul quale si gioca il confronto con Jacopo Della Quercia, che vedremo nodale per le nostre vicende. L’“Emilia” è inoltre una delle due sponde di attività di Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne,⁶ documentati nel 1386 a Bologna in casa del notaio e committente Giovanni da Legnano (appunto): e faccio notare che il soprannome fonde probabilmente il rimando generico ai “macigni” (nel senso di “mercanti di pietre”, cosa ovvia per un lacuale), quello specifico alla trachite euganea (e impadronirsi di cave è altra tipica attività lacuale) e quello topografico a Massagno (Masègn) luganese. Ovviamente i due fratelli sono noti per l’attività veneziana, a cominciare dall’iconostasi marciana (1392-1394); ed è proprio in laguna che avviene la saldatura con Giovanni Bon, documentato in città dal 1382 e impegnato in imprese di rilievo dal 1392, a capo di una vasta ditta⁷ attiva almeno fino al 1437. Sui Bon, non vi sono dubbi: si tratta della grafia veneziana per i Bono/Buono, famiglia di artisti campionesi ben attestata nel Seicento.⁸ Possiamo allora sostenere che dall’ultimo decennio del Trecento (ossia da quando la presenza viscontea si fa incombente, ma anche gli artisti sono attivi nei centri vicini) esista un forte filone di scultura lacuale a Venezia, per la cui prosecuzione quattrocentesca è decisivo il 1430, anno dell’altare dei Mascoli nella basilica marciana⁹ e del portale del transetto sinistro dei Frari:¹⁰ ossia dei due casi più rilevanti di presenza ormai definibile come caronese, anzi opera dei Solari del Lombardo. Torneremo più avanti su questo tema, che è strettamente connesso a quello castiglione per noi nodale; per ora mi limito ad affermare come nell’ultimo Trecento si stabilizzi fra Emilia orientale, Romagna e Venezia un’alleanza fra luganesi, caronesi e campionesi (realtà, si noti, vicinissime) destinata alle migliori fortune.

Veniamo quindi a Castiglione Olona, prima città ideale dell’Umanesimo.¹¹ Fin dalla rifondazione della chiesa dei Santi Stefano e Lorenzo trasformata in Collegiata nel 1421-1422, ossia l’atto costitutivo del progetto del cardinale Branda Castiglioni, sono registrati come architetti (nel senso omnicomprensivo che il concetto aveva nel mondo lacuale, decorazione scultorea inclusa) Pietro, Giovanni e Alberto Solari¹² da Carona, l’ultimo dei quali terrà a riaffermare nel 1433 la sua decennale attività castiglione declinata in diversi cantieri. La stirpe dei Solari, vasta e ramificata, ha un baricentro nel borgo di Carona e nella vicinissima frazione di Ciona: anche se non è semplice districarsi fra omonimie, è chiaro lo stretto tasso endogamico e la comprensione globale della popolazione locale come in vario grado



Fig. 160

Figura 42.
Ditte Solari di Carona,
Madonna col Bambino,
chiave di volta, Castiglione
Olona, Collegiata dei Santi
Stefano e Lorenzo (foto da
Lo specchio di Castiglione
Olona, Varese 2009).



Figura 43.
Ditte Solari di Carona,
altare della Trasfigurazione-
Ascensione, Castiglione
Olona, Collegiata dei Santi
Stefano e Lorenzo (foto
M. Moizi).



Figura 44.
Ditte Solari di Carona, altare
della Madonna col Bambino
e i Santi titolari, Castiglione
Olona, Collegiata dei Santi
Stefano e Lorenzo (foto
Comune Castiglione Olona).

Fig. 42

Figg. 43, 44, 45

Fig. 46

imparentata, secondo il classico lacuale. Rammento, su buone basi, il fatto che, dei tre, Giovanni sia il padre dello scultore Francesco e del grande architetto Guiniforte, Pietro forse il padre di Bartolomeo, a sua volta e con certezza padre di sei figli fra i quali i celebri pittore Andrea e scultore Cristoforo il Gobbo. Un altro ramo (ma strettamente congiunto) è quello di Baldassarre, padre di quel Filippo che ritroveremo e che è poi il prozio del grande Pietro Solari il Lombardo, padre degli scultori Tullio e Antonio; un terzo ramo, presente a Ciona, è quello di Andrea, socio di Filippo e molto probabilmente un Solari.

Dunque, una prima fase castiglionesa dal 1425 al 1432 vede declinarsi una serie di operazioni architettoniche nodali (Collegiata, Palazzo Castiglioni di Monteruzzo, Palazzo Branda Castiglioni, Palazzo dei familiari, Battistero), che comprendono diversi nuclei scultorei, atti a costituire la prima fase, nettamente distinta dalla seconda dal 1436 al 1443, dell'attività dei caronesi, riguardante esclusivamente la Collegiata. Provo a fornire una cronologia sommaria: entro il 1425 (perché legate profondamente alla struttura, consacrata il 25 marzo di quell'anno) vanno collocate le tre chiavi di volta superstiti delle quattro originarie; dopo la consacrazione del 1425 e prima della descrizione Pizolpasso del 1431-1432¹³ sono stati realizzati gli altari laterali e molto probabilmente il tabernacolo, messo (o rimesso?) però in opera solo verso il 1440; il portale maggiore è datato 1428; poco dopo la visita Pizol-



_ Figura 45.
Ditte Solari di Carona, tabernacolo eucaristico,
Castiglione Olona, Collegiata dei Santi Stefano e
Lorenzo (foto Comune Castiglione Olona).

_ Figura 46.
Ditte Solari di Carona, *Madonna col Bambino, i Santi
Stefano, Lorenzo, Ambrogio, Gregorio e il committente
Branda Castiglioni*, Castiglione Olona, Collegiata
dei Santi Stefano e Lorenzo, portale maggiore (foto
M. Moizi).

_ Figura 47.
Ditte Solari di Carona, *Madonna col Bambino e i Santi
titolari*, Castiglione Olona, Collegiata dei Santi Stefano
e Lorenzo, lunetta interna della biblioteca (foto
Comune Castiglione Olona).

_ Figura 48.
Ditte Solari di Carona, *Christus patiens*, Castiglione
Olona, Collegiata dei Santi Stefano e Lorenzo, lunetta
esterna sinistra (foto Comune di Castiglione Olona).



Fig. 47

Fig. 48

passo del 1431 si collocano la doppia lunetta verso la biblioteca (attuale sacrestia) e la simmetrica lunetta del *Christus patiens* verso il portico claustrale. La critica, sottoscritto incluso,¹⁴ ha rilevato l'appartenenza delle sculture citate ad un artista jacopinesco, il cosiddetto Maestro di Gornate, autore cioè della statua della *Madonna col Bambino* oggi alle Civiche Raccolte d'Arte milanesi e di quella tuttora sulla facciata del Castello di Fagnano Olona:¹⁵ di questa seconda segnalò le derivazioni in cotto presso l'antico convento delle Umiliate di Castiglione Olona¹⁶ e presso Villa Litta Modignani al quartiere Affori di Milano. Ma, al tempo stesso, sono evidenti i rapporti della *Madonna col Bambino* dell'altare di sinistra con quella dell'altare marciano dei Mascoli; e più in generale con quella calma monumentalità che univa gli spunti senesi (Jacopo della Quercia) con quelli fiorentini (Ghiberti, Brunelleschi, Nanni di Banco). Visto che la componente jacopinesca è vera ed evidente nel linguaggio dello scultore, dobbiamo concludere che il Maestro di Gornate è un caronese strettamente legato alle operazioni architettoniche dei Solari a Castiglione, proiettato verso il mondo veneziano ma anche in contatto con Jacopino da Tradate sul più che probabile terreno della fabbrica del Duomo milanese. Dei tre fratelli, quello più attento alla scultura sembra Giovanni, che proponiamo con prudenza per l'identità del Maestro di Gornate; certo, potrebbe in alternativa trattarsi di uno scultore della ditta caronese, ma l'importanza delle operazioni rende plausibile un ruolo apicale e familiare.

Un tema interessante è costituito dal passaggio linguistico fra i due altari, sulla cui complessa iconografia ho già insistito: mentre quello di destra (con la sua *Ascensione/Traditio Legis*) è ancorato ai parametri lombardi, al limite con qualche bizantinismo venezianeggiante, quello di sinistra cita con chiarezza il modello della *Madonna dei Mascoli*, abbinato oltretutto a modelli fiorentini del secondo decennio. Il punto è che l'altare marciano è datato 1430 e quello castiglionesse è stato eseguito entro il 1432: dunque una filiazione immediata, quale solo gli artisti lacuali potevano realizzare stanti loro scambi invernali di *know-how* nei borghi nativi; in concreto, se accettiamo la più che plausibile attribuzione dell'opera veneziana a Filippo e Andrea Solari, dobbiamo dedurne la comunicazione immediata con gli "affini" caronesi. Ma la questione potrebbe essere ancora più intrigante: la primissima fase della Collegiata castiglionesse (entro marzo 1425) vede predominante Giovanni Solari (*alias* Maestro di Gornate), con le tre chiavi di volta; seguite entro il 1427/1428 dalla doppia lunetta della biblioteca e dall'altare destro, lotto unitario affidato sempre a Giovanni. Il portale maggiore, datato 1428, è opera di Filippo e Andrea tornati temporaneamente a casa, e consente di testimoniare il sodo monumentalismo che deriva dalla presenza veneziana di Ghiberti e Nanni di Bartolo nel 1424; del resto il secondo è presente a Verona in quello stesso 1426-1427 che vede attivi Filippo e Andrea nella città scaligera. L'attività ferrarese di questi ultimi nel 1428 (rinfrescata inclusa sul testimone ormai di vent'anni prima della grandezza di Jacopo Della Quercia) è dunque l'immediata premessa o prosecuzione delle riflessioni castiglionesi, con vigoroso profilo del presule e la studiata monumentalità del tre-quarti dei due diaconi; né del resto il francesismo del volto della *Vergine* pare incompatibile, con le sue premesse nelle arti del lusso, con Milano o con Venezia. Merita semmai rilievo, al di là della studiata iconografia, il voluto arcaismo del *Tetramorfo antropico*, quasi rasserenante e di riequilibrio con la tradizione rispetto

alle novità formali della lunetta sovrastante. Fra 1430 ed entro il dicembre 1431 viene realizzato il tabernacolo (messo in opera più tardi per la riqualificazione del presbiterio), i cui *Angeli* dalle folte e arricciate chiome sono inconcepibili senza il paliotto dei Mascoli e la lunetta dei Frari, a dimostrazione della circolarità di idee e modelli: infatti è legittimo pensare al pendolarismo di Filippo e/o Andrea fra Venezia e Carona (il classico ritorno invernale lacuale, nel caso fra settembre/ottobre 1430 e febbraio 1431), anche perché la data dei Mascoli è quella fondativa e nulla vieta una realizzazione a inizio 1431. In sostanza: o pensiamo che l'operazione veneziana sia conclusa entro l'autunno 1430 e che i due caronesi rientrino in patria per qualche tempo, eseguendo il tabernacolo a inizio 1431 (e in ogni caso prima della visita del Pizolpasso a dicembre); oppure che il tabernacolo sia stato eseguito a Venezia e inviato (o portato?) entro l'autunno 1430 a Castiglione.

Viceversa il lotto unitario di altare sinistro e lunetta sinistra è databile con qualche solidità fra dicembre 1431 e marzo 1432: infatti è posteriore alla visita del Pizolpasso (dicembre 1431) ma la dedicazione dell'abside sinistra a San Clemente, la cui basilica romana costituisce il *titulus cardinalicius* di Branda dal 1411 e per la quale Masolino e Masaccio avevano lavorato (1428), impone come *deadline* il 14 marzo 1431, quando il presule diventa cardinale vescovo di Porto e Santa Rufina;¹⁷ anzi, è plausibile che l'impresa castiglione sia *in limine*, a riaffermare l'affetto per una chiesa alla quale l'ecclesiastico era stato legato per vent'anni. Certo, la scansione di date è impressionante, ed appare credibile che i due caronesi, seguendo prassi lacuali più che consolidate, siano rientrati in patria nell'inverno 1430-1431 (dopo Udine e dopo i Mascoli), trovando subito impiego a Castiglione; negli anni successivi eseguendo il *corpus* scultoreo ancora in parte nella Parrocchiale di Carona; e dando inizio al rapporto col mondo ligure eseguendo nel 1434 il dossale di Savona; per tornare a Verona ormai saldamente veneziana solo nel 1436. Faccio peraltro presente che la rivolta genovese del 27 dicembre 1435 implica una probabile diminuzione di contatti con la Liguria, che infatti i nostri riprendono (a quanto noto) solo dal 1442. D'altro canto, se ho ragione a datare gli inizi degli affreschi di Masolino in Collegiata al settembre 1432, la fine dei lavori scultorei, polvere inclusa, è del tutto compatibile con la logica della fabbrica. Questo però implica che Pizolpasso nella sua lettera (primavera 1432) abbia glissato sugli altari già eseguiti, in fondo non essenziali alla sua narrazione; oppure (ed è meno probabile) che la loro esecuzione slitti fino all'estate 1432 e che il presule non abbia voluto insistere su di un'opera ancora imperfetta. Ma tutta questa ricostruzione poggia su di una premessa evidente per la logica dei fatti: ossia l'omogeneità della ditta Pietro Solari con quella Filippo Solari: due sottogruppi caronesi, parenti stretti, in grado di fondersi e cooperare. Così la prima struttura erige lo spazio architettonico e in parte lo figura dal 1422 al 1427; la seconda subentra armoniosamente per le sculture dal 1428 al 1431, mantenendo la prima il controllo architettonico ancora attestato nel 1433.

Anche rispetto alle novità e al vasto respiro della lunetta maggiore del 1428, l'altare di sinistra rappresenta un passo in avanti: malgrado i rifacimenti e le risemantizzazioni iconografiche, è evidente la citazione precoce dei Mascoli nella *Madonna col Bambino* ma anche nelle folte chiome dei *Profeti*;¹⁸ e la conferma del monumentalismo fiorentino nei due *Santi titolari*; ma anche l'arcaismo delle cimase, con la più che probabile interazione di Giovanni Solari. Del resto, la fonte non è solo

_ Figura 49.
Ditta praghese, *Telamone*,
Castiglione Olona, Palazzo
Branda (foto Comune
Castiglione Olona).



_ Figura 50.
Ditta praghese, peduccio
della *Donna ubriaca col
leone*, Castiglione Olona,
Palazzo Branda (foto
Comune Castiglione Olona).



l'esperienza marciana, ma anche quella dei Frari, dove forse Andrea è il più acuto nel rielaborare spunti da Jacopo della Quercia (come rivedremo a Castiglione), qui in parte echeggiati dalla fusione di uno schema gotico veneziano col paradigma del polittico Trenta in San Frediano a Lucca (1422) e dalla stessa tecnica di rilievo a diversi tassi di aggetto. La situazione culturale è più complessa per il *Christus patiens* che campeggia sulla lunetta del portale sinistro, in asse con quella orientale della biblioteca: a costituire sì il nesso con l'attuale Battistero e il termine di un lato del chiostro destinato a Via Crucis; ma anche la conclusione di quella *sapientia* classica e patristica (codificata nella biblioteca) che culmina nella *scientia Christi*. L'effigie deriva certo dalla vasta diffusione lombarda del tema, a cominciare dal celebre e perduto paradigma di Michelino da Besozzo per la Cappella palatina nel Castello visconteo di Pavia, rileggendola in termini di esasperazione anatomica e anche di volto severo che può rimandare ai modelli borgognoni; ma è significativa l'ostensione razionale e simmetrica degli *Strumenti della Passione*, in derivazione tipologica parziale dall'iconografia della *Messa di San Gregorio* diffusa nel *Reich* e già con una sfumatura archeologizzante di matrice umanistica, che non affastella i *signa* ma li espone paratatticamente e li descrive con scrupolo filologico.

A questo punto è interessante affrontare l'omologa ma difforme situazione di Palazzo Branda:¹⁹ fondato (con tutta una serie di valenze ecistiche) nel 1422 in voluto parallelismo con la Collegiata, affrescato nel 1423 col ciclo dello Studiolo e credo nel 1427 con la *Veduta di Budapest* di Masolino, viene qualificato entro il fatidico 1431 con le due sale degli odierni ingresso e lapidario, dai brillanti capitelli che rimandano senza incertezze al mondo nordico e in specie boemo-imperiale. Non entro qui nel complesso tema della relazione amicale fra cardinale e sovrano; dei molti spunti nella precedente dimora del presule, l'odierno Palazzo Castiglioni di Monteruzzo, del ruolo di Branda nella definizione della nuova capitale regio-apostolica, Buda; solo rilevo come la presenza autunnale del *Kaiser* a Milano sia culminata nella sua incoronazione a re d'Italia in Sant'Ambrogio, celebrazione presieduta appunto da Branda; e come è più che ipotizzabile una rapida visita del sovrano alla città

Figg. 49, 50



ideale del vecchio amico. In effetti le argute citazioni gnomiche, i volti squadrati, le caratteristiche acconciature, le figure grottesche dei peducci in esame sono tutti elementi collimanti con la tradizione mitteleuropea e in particolare boema, rafforzata peraltro dalla non sporadica presenza dei maestri praguesi nel cantiere della Cattedrale milanese e dalle mescolanze non infrequenti con stilemi tardogotici lombardi. Con questo non voglio dire che Palazzo Branda fosse precluso ai lacuali: ma solo che il suo tono nordico è costante anche in operazioni più icastiche come il camino ecistico²⁰ e gli altri camini, sì da dimostrare come il primato dei caronesi dovesse poi ottemperare con le precise esigenze politiche del committente, e più in generale con la sua volontà di costruire un microcosmo europeo destinato alle fecondità della mescolanza di linguaggi e culture. Tutte cose in fondo ovvie per dei lacuali, come ci fornisce controprova un complesso adiacente e purtroppo devastato: il cosiddetto Palazzo dei familiari.²¹

Un primo elemento che accomuna i due edifici fronteggianti è l'uso sistematico di finestre in cotto, a costituire parte notevole del vasto *corpus* castiglione che include, oltre ad una premessa trecentesca, le finestre di Palazzo Castiglioni di Monteruzzo, il rosone della Cappella di San Martino in Palazzo Branda e quello della Cappella nel Palazzo dei poveri di Cristo, la già citata *Madonna col Bambino* del Convento delle Umiliate; a prescindere dall'utilizzo nella Chiesa del Corpo di

— Figura 51.
Ditte Solari di Carona,
finestra con cornice in cotto,
Castiglione Olona, Palazzo
dei familiari (foto Comune
Castiglione Olona).

— Figura 52.
Ditte Solari di Carona,
portale, Castiglione Olona,
Palazzo dei familiari (foto
Comune Castiglione Olona).

Fig. 51

Cristo e nel ritratto cinquecentesco della Scolastica. Un insieme dunque di tutto rilievo, importante anzitutto quale scelta strategica. Impostando in modo sistematico quella scultura in terracotta che solo in età sforzesca avrebbe abbandonato il nucleo cremonese per imporsi nella metropoli,²² i caronesi danno prova del consueto spirito imprenditoriale, declinato oltretutto nella serialità ripetitiva e “componibile” che molto sarà d’esempio, a livello lapideo, per Andrea Bregno da Osteno. I capitelli sono stati soggetti a varie dispersioni e ricomposizioni, sì da rendere ardua l’individuazione delle specifiche provenienze: in generale, si possono rilevare i toni accentuatamente venezianeggianti, con fogli a convolvo ed eroti centrali. Risulta cioè chiaro il parallelo con la grande impresa di Palazzo Ducale, guidata dalle dinastie lacuali (Buono, Bregno, Solari); e al limite qualche spunto gnomico-realistico desunto dai maestri boemi del fronteggiante Palazzo del Cardinale. Un discorso diverso merita il portale, depauperato rispetto alla ricca figurazione che ancora lo caratterizzava un secolo fa ma ancora ben leggibile nella dialettica combinatoria – così tipica della città ideale di Castiglione Olona – fra le otto doppie nicchie cieche “moresche” alla veneziana e l’estradosso superiore che alterna emblemi²³ a quattro profili cesarei. Ho già chiarito che la presenza di un emblema poi fatto proprio dal cardinale Branda jr. non significa nulla in termini cronologici, perché già attestato nella tradizione familiare: e che d’altronde la logica figurativa e spaziale dell’edificio ne rende assai plausibile la cronologia unitaria. Per il portale, penso al 1437 e ne spiego le ragioni. A ottobre 1435 (e qui mi limito ad una sintesi estrema) avviene la rottura politica fra Branda Castiglioni e Filippo Maria Visconti: il tentativo del primo di rapire il pontefice Eugenio IV e soprattutto il mancato sfruttamento della vittoria di Ponza con il ribaltamento di alleanze (abbandono di Renato II d’Angiò; liberazione e alleanza con Alfonso V d’Aragona) determinano una crisi la cui prima conseguenza sarà la rivolta di Genova nel dicembre.

Fig. 52

La visita ottobrina del cardinale a Castiglione determina probabilmente il mutamento iconografico del Battistero,²⁴ con il ciclo masoliniano concluso a primavera 1436 e innervato di temi antviscontei; ma anche un più generale ripensamento della città ideale, con il tema specifico filogenovese e filoflorentino e quello generale dell’inizio del dialogo col mondo ortodosso fino al trionfo dell’Unione del 1439. Pare quindi plausibile che il portale risponda a queste logiche, stante oltretutto la dialettica col fronteggiante ingresso principale a Palazzo Branda: là l’ingresso messianico del Giusto che «fiorirà come palma», latore di pace e di abbondanza; qui gli stessi simboli (melograno, dattero) ma in una logica classicista per un verso affine all’attività lacuale (e in specifico caronese) in Liguria, per un altro del tutto consona all’umanesimo fiorentino, ma per un altro ancora rimandante in modo diretto, col ciclo dei Cesari, al *Basilèus* di Costantinopoli, loro legittimo erede. Acquista allora interesse iconografico la seriazione imperiale: da sinistra incontriamo Vespasiano, Adriano, Tito e Traiano. Pare anzitutto interessante la frammistione non cronologica fra imperatori Flavi e Ulpi, quasi una forzatura del canone dei *good emperors*, con una sfumatura antiebraica (tutti tranne Traiano) e ulteriori stratificazioni semantiche: i due sovrani “militari” agli estremi, i due *reges pacifici* (Tito combatte prima dell’ascesa al trono) al culmine, ossia l’applicazione in termini classici della dialettica biblica fra Davide e Salomone. Ma c’è un’altra valenza meno benevola: rompendo la seriazione cronologica, s’interrompe l’unica sequenza da padre a figlio

(Vespasiano-Tito) e si pone il problema della sovranità per meriti personali.²⁵ Su scala generale, questo rimandava con stima alla sequenza complessa fra dinastia, conquista del potere ed elezione al medesimo che aveva caratterizzato, con specificità diverse, sia il Sacro Romano Impero sia l'Impero Romano d'Oriente; ma su scala specifica si riferiva alla scelta successoria di Alfonso V da parte di Filippo Maria, adombrata nel 1435 ed esplicita nel testamento del 1447. L'avversione netta di Branda all'idea spiega il rimando iconico: il Visconti è un cattivo principe perché, al contrario dei grandi del passato, non è in grado di scegliersi un degno erede. Al contrario, Sigismondo di Lussemburgo è un ottimo principe per aver puntato sul genero Alberto II/V d'Asburgo;²⁶ e Giovanni VIII Paleologo lo è per aver preparato la successione di Costantino XI a scapito dei fratelli Teodoro e Andronico.

Se la seconda opzione poteva apparire teorica, la prima era operativa nel 1437, ed è questa la data, decisiva altresì per le vicende d'Oriente, ad essere la più probabile per l'ultimazione del portale, in perfetto parallelo con la potente riqualificazione che Castiglione stava subendo, sotto l'egida del Vecchietta, sia negli edifici già esistenti (Collegiata, Palazzo Branda) sia nella nuova Chiesa del Corpo di Cristo, in costruzione appunto nel 1437. Prima di occuparci di queste realizzazioni, occorre ancora una parola sul brillante classicismo dei profili cesarei, che da un lato rappresentano una primizia assoluta del genere che, com'è noto, avrà grande fortuna nei successivi decenni del Quattrocento, e che rappresenta un anticipo decennale rispetto a quanto Filippo e Andrea Solari (perché il sobrio ed elegante linguaggio non lascia dubbi d'autografia di ditta) realizzeranno nel mausoleo borromaico già in San Francesco Grande e oggi all'Isola Bella:²⁷ siamo cioè al pieno trionfo dell'umanesimo classicista a Milano, in dialettica con l'estrema fioritura tardogotica della corte di Filippo Maria e in parallelo alla presenza nella stessa corte di intellettuali del calibro di Pier Candido Decembrio (a Milano dal 1419 al 1447),²⁸ Gasparino Barzizza (1421-1431) o Francesco Filelfo (1440-1475).

Ma la vicenda del portale va letta in parallelo con altri due frutti scultorei della visita ottobrebrina del cardinale: gli interventi cioè a Palazzo Branda²⁹ e la realizzazione della vasca battesimale nel 1436. L'abile cucitura di spazi edilizi medioevali che i caronesi avevano realizzato per costruire pochi anni prima il grande palazzo viene con forza riqualificata in quell'anno con l'inserimento di un corpo di fabbrica singolare, includente al piano inferiore la Cappella di San Martino e al piano superiore la loggia «per veder le stelle». In questa sede insisto solo sulla dimensione scultorea di questa geniale volumetria, frutto possibile di un dialogo fra i caronesi e



Fig. 157

Figura 53.
Ditte Solari di Carona,
Angelo, Castiglione Olona,
Palazzo Branda, Cappella di
San Martino (foto Comune
Castiglione Olona).

il Vecchietta e certo basata sull'evidente interazione nella loggia fra l'architettura "vera" delle colonnine (coi consueti capitelli venezianeggianti), quella "dipinta" della colonna angolare dal sontuoso capitello fiorito e quella "illusionistica" della strepitosa *Natura morta*, ossia lo stipo con oggetti d'uso: tutti dati che convergono per una datazione al 1436 quando cioè, partito Masolino e in partenza Paolo Schiavo, Vecchietta rimane il padrone della scena. La sottostante cappella è pure qualificata dagli affreschi del Vecchietta, e qui non entro nelle sue complicanze planimetriche; solo rilevo i quattro *Angeli* angolari, saturi di elementi veneziani e di rimandi specifici al transetto dei Frari, oltre che basati sull'iconografia lombarda (ma cara alla Venezia bizantineggiante) dei *Tetrangbélói*.

Fig. 53

La dimostrazione però di come la ditta di Filippo e Andrea sapesse declinare i propri linguaggi alla luce delle esigenze specifiche ci viene dalla vasca battesimale, nodale per la trasformazione di uno spazio nato probabilmente come cappella del *palatium* superiore e possibile sito del mausoleo di Branda per divenire col 1436 la sintesi della politica antiscontea del cardinale e il rimando a quelle città (Genova ribelle a Milano, Firenze sede papale) che più il presule avvertiva vicine. Pare plausibile che in questo momento la cappella sia stata qualificata come battistero, unendo molteplici scopi: lenizione della valenza iconica antiscontea; rifunzionalizzazione dopo l'abbandono del progetto del mausoleo; sottolineatura della prerogativa battesimale della Collegiata. Quest'ultima funzione è quasi una falsificazione: è vero che le sedi plebane godevano in esclusiva dello *ius baptizandi* fino al pieno Medioevo e che molte hanno mantenuto il sito battesimale come memoria storica (si pensi, per l'area, a Varese, ad Arcisate, a Domo Valtravaglia); ma nel caso non esisteva un battistero antico, e quello "moderno" è costruito apposta su di una torre tardoantica per inventarne un valore storico. Sarebbe interessante sapere quanto un

51

ecista del calibro di Branda conoscesse delle finte capanne della Roma romulea sul Palatino... La vasca battesimale (fig. 54) è già stata esaminata³⁰ nei suoi nessi evidenti con quella nella *Eigenkirche* di Carona e paradigmatici nei confronti della più tarda di Pambio Noranco: in questa sede importa sottolineare il voluto equilibrio fra gli arcaismi della vasca e i rimandi a Jacopo della Quercia per il rilievo eponimo e a Lorenzo Ghiberti per i vigorosi angeli reggenti; il riferimento cioè a quell'area fra Firenze, Bologna e Ferrara dove gravitava la corte papale e dove lo stesso Branda a lungo risiedeva. Né va dimenticato il ruolo di Siena, la città di Jacopo ma anche di Vecchietta e di Francesco Valdambrino, oltre che sede papale dal 1440 al 1443 per volontà di quell'Eugenio IV che ne era stato brevemente vescovo dal 1407 al 1408.

Figura 54.
Ditte Solari di Carona, vasca
battesimale, Castiglione
Olona, Battistero di San
Giovanni (foto M. Moizi).





Questa capacità di armoniosa antologia, che è d'altronde l'elemento caratterizzante della città ideale di Castiglione Olona, si ritrova nella Chiesa del Corpo di Cristo detta di Villa,³¹ già in costruzione nel 1437 e sostanzialmente ultimata alla morte del presule nel 1443. Tralascio in questa sede i rimandi iconologici espliciti a Gerusalemme e a Costantinopoli, la dialettica fra modelli toscani e lombardi, la stratificazione semantica in chiave eucaristica e mariologica; e mi concentro sul ricco apparato scultoreo della ditta di Filippo e Andrea. Sulla facciata, le statue colossali dei *Santi Antonio di Scete* e *Cristoforo di Licia col Bambino* rimandano alle soluzioni che i "furlani", ossia i lacuali attivi nella Patria, avevano elaborato fin dal Trecento,³² e fondono con abilità i culti locali (il protettore degli animali e quello dei viandanti) con il chiaro rimando all'Oriente in anni di Unione; e rivelano un monumentalismo ghibertiano certo tipico della produzione caronese ma giustamente

Figura 55.
Ditte Solari di Carona,
sculture, Castiglione Olona,
Chiesa del Corpo di Cristo
(Chiesa di Villa), facciata
(foto Comune Castiglione
Olona).



Figura 56.
Ditte Solari di Carona,
portale laterale, Castiglione
Olona, Chiesa del Corpo
di Cristo (foto Comune
Castiglione Olona).



Figura 57.
Ditte Solari di Carona,
portale maggiore,
Castiglione Olona, Chiesa
del Corpo di Cristo (foto
Comune Castiglione Olona).

abbinato all'ancora enigmatico Pietro di Martino de Sormano da Milano,³³ in specie al problematico *Padre Eterno* oggi alle Civiche Raccolte d'Arte di Milano³⁴ che in effetti ha precise analogie sia con il *Sant'Antonio* sia col *Padre Eterno* del portale centrale. Sarei tentato di chiudere nettamente il discorso: se a Castiglione dominano i caronesi e le sculture caronesi della Chiesa di Villa sono vicinissime a quella milanese che a sua volta richiama quelle certe di Pietro, allora è possibile che lo scultore sia stato cooptato dai colleghi lacuali. Va subito chiarito che il "de Sormano" con il quale l'artista è indicato nei documenti della Cattedrale milanese è quasi sicuramente un cognome toponomastico: non indica cioè il suo essere nato a Sormano, ma essere membro della famiglia (di lontana origine sormanesa) che di lì a poco regolarizzerà al plurale il

cognome in Sormani, ossia la grande stirpe ceresina e luganese. Il fatto poi che fra 1432 e 1439 lo scultore non sia documentato a Ragusa rende plausibile un ruolo castiglione, visto che le statue esterne – combinando ragioni della fabbrica e grande politica religiosa – sono databili nell'intervallo 1437-1439.

In effetti l'eventuale presenza di Pietro Sormani a Castiglione coesiste con la complessa cultura del portale maggiore, abilissimo nel fondere un elemento a lui vicino (il *Padre Eterno*) col gusto lombardo-veneto per le figure nei racemi e con il tema classicistico degli *Eroti* reggifestone, col rimando inevitabile al mausoleo lucchese di Ilaria del Carretto,³⁵ e quindi ancora una volta a Jacopo. Penso che tanto antologico virtuosismo sia possibile solo in sede caronese: è la consueta ditta di Filippo e Andrea che probabilmente coopta Pietro per declinarsi in una sintesi ostentata come tale. Un risultato più prevedibile, più vicino *et pour cause* al tabernacolo eucaristico della Collegiata e ai suoi gusti veneziani è rappresentato dal timpano eucaristico del portale laterale, con l'ostensorio adorato da due angeli. E questa complessità è ribadita all'interno con l'*Annunciazione*: la devozione mariologica fondamentale per Castiglione, rifondata e riconsacrata il 25 marzo) derivata direttamente dai modelli di Francesco Valdambrino ma su quelle basi alla veneziana che l'accomunano ai *Padri della Chiesa latina*, a loro volta caratterizzati dall'uso monumentale della terracotta (come pure i due *Santi* acefali oggi in Collegiata ma da qui provenienti, forse resti di un'iconostasi) che denota una maggiore apertura verso il mondo milanese ma anche verso i sobri monumentalismi del consueto *background* ghibertiano, meglio ancora verso l'uso brillante della terracotta da parte di Nanni di Bartolo (e dei Lamberti). Questo sforzo di fare *e pluribus unum* non è certo una mera ansia d'aggiornamento culturale: è per un verso la sigla stessa della città ideale, il microcosmo che racchiude ed epitoma il macrocosmo nei termini

Fig. 57

Fig. 56
Tavv. II, III

Fig. 58

Fig. 59



_ Figura 58.
Ditte Solari di Carona,
San Gerolamo di Stridone,
Castiglione Olona, Chiesa
del Corpo di Cristo (foto
M. Moizi).

_ Figura 59.
Ditte Solari di Carona,
Profeta o Apostolo,
Castiglione Olona, Battistero
di San Giovanni, atrio, dalla
Chiesa del Corpo di Cristo
(foto Comune Castiglione
Olona).

intuiti da uno dei *poulains* di Branda, il grande Niccolò di Cusa; per un altro la visualizzazione di quella sintesi che si era appena impostata tra Ferrara e Firenze, dove non solo le arti ma le chiese cristiane stavano agendo all'insegna dell'*ut unum sint*. La ricchissima iconologia ed iconologia della Chiesa del Corpo di Cristo è infatti inspiegabile senza l'Unione del 1439, sì da farmi ritenere ragionevole per le statue una datazione dal 1440, considerando i lavori finiti prima della morte del cardinale il 3 febbraio 1443.

Un'analogia, rivoluzionaria operazione si compie con le due azioni artistiche del 1440: il rosone della Cappella di San Martino a Palazzo Branda e la sistemazione del presbiterio della Collegiata con la messa in opera del tabernacolo e la creazione della tomba e dell'arcosolio funebre del cardinale. In entrambi i casi un apparato figurativo ultimato da pochissimi anni (il primo nel 1436, il secondo nel 1439, sempre dal Vecchietta) viene letteralmente devastato da gesti iconici innovativi: nel primo caso il danneggiamento della *Strage degli Innocenti* per aprire un oculo con ricca cornice in terracotta porta l'idea del Dio uno come dominante,³⁶ nel secondo la tomba interrompe il *Martirio di San Lorenzo* (o meglio lo sostituisce: è Branda che si augura la purificazione del fuoco purgatoriale) e la sua sepoltura a vantaggio del tabernacolo (al quale Branda guarda, speranza di vita eterna). In quest'ottica già ricchissima, l'arcosolio neopaleocristiano sormonta una tomba mirabile nel fondere il modello trecentesco delle *Virtù-colonne* – che peraltro torneranno nella tomba Borromeo – con una seriazione di statuette dal forte sapore fiorentino e senese,³⁷ mentre l'aura veneziana è evocata dal riproposto tabernacolo. Ho già insistito sulle

_ Figura 60.
Ditte Solari di Carona,
tomba del cardinale Branda
Castiglioni, Castiglione
Olona, Collegiata dei Santi
Stefano e Lorenzo (foto
M. Moizi).



55

motivazioni specifiche che portano a sostenere l'idea di un mausoleo eretto *adhuc vivens*, e dunque nel 1440 al termine dei lavori (1437-1439) che vedono protagonista nella Collegiata il Vecchietta; ma qui è meglio rilevare il senso radicale dell'Unione, il suo porsi all'inizio di una felice *nova aetas* intrecciata di temi classici e cristiani, con la *Virgo* ritornante che è sì anzitutto Maria, ma anche Astrea con la sua *aurea Saturni aetas*, e infine la Città Vergine, Costantinopoli; e di conseguenza di gesti formali che non siano meramente a completamento dall'esistente, ma di brusca reinvenzione del medesimo.

Ancora una volta, dunque, i caronesi riescono sia a mantenere il controllo delle lucrose committenze brandiane sia a rimanere all'altezza dell'afflato culturale della città ideale, accoglienza di elementi esterni inclusa. Ma il ventennio castiglionesse aveva rappresentato anche altro: l'emergere di uno specifico caronese, diverso e autonomo dal mondo campionesse e dalle altre componenti lacuali; la dimostrazione della sua apertura, a saldatura delle esperienze venete, liguri e toscane; la consueta abilità nel fornire prodotti completi, in piena interazione fra architettura e scultura; la duttilità nel passare dalla pietra alla terracotta, cogliendo le potenzialità innovative della seconda. Insomma, la prima città ideale dell'Umanesimo aveva rappresentato per un ventennio il banco di prova ideale per un momento decisivo e foriero di futuro per la lunghissima vicenda degli artisti dei laghi lombardi, e in specie degli artisti di Carona.

- 1. Ritengo pleonastica la bibliografia, davvero molto articolata. Per l'uso terminologico è importante S. Lomartire, *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi": problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas, J. Campus (a cura di), *Els "comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del simposio internazionale (Girona, Ajuntament-Barcelona, MNAC, 25-26 novembre 2005), MNAC, Girona 2010, pp. 9-31.
- 2. Vedi almeno A. Spiriti, *I maestri commacini/comacini fra V e VI secolo: problemi e certezze*, "Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 197, 2015, pp. 58-63; Idem, *Andrea Bregno: dalla bottega all'industria artistica*, in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno: il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, MeM, Roma 2008, pp. 101-113; A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni da Scaria e la nascita del rococò*, Allemandi, Torino 2014.
- 3. Vedi ora V. Ascani, *I maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Fontana Editore, Lugano 2019.
- 4. Faccio notare per inciso come Bernardino da Bissone il Furlano (1470 ca-1521) si distingua sia per la sua ricca attività in Veneto e Friuli; sia per la precocità nella tecnica della *Eigenstadt* nei confronti di Tricesimo; sia per l'origine del soprannome, poi diffuso fra un ramo dei suoi discendenti che sono con ogni probabilità da identificare coi Furlani di Montagnola, la cui celebre attività pisana settecentesca dà origine alla storpiatura cognominale in Frullani: vedi i vari contributi in G. Mollisi, A. Spiriti (a cura di), *Svizzeri a Pisa e Livorno*, "Arte & Storia", a. XIV, 2014, n. 62.
- 5. Per le vicende evocate è importante L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Olschki, Firenze 2004.
- 6. Per la bibliografia più recente cfr. V. Ferrari, *Il sigillo dei fratelli Dalle Masegne nei tabernacoli gotici del presbitero*, in E. Vio (a cura di), *San Marco: la basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, vol. II, Marsilio, Padova 2019, pp. 72-85; E. Cera, *La scultura del Quattrocento a Padova prima di Donatello*, "Padova e il suo territorio", a. XXXIV, 2019, n. 202, pp. 15-19. Per il legnanese cfr. C. Ghi, *Arte medievale alla Rocchetta Mattei: i mensoloni del monumento funebre a Giovanni da Legnano*, "Nuèter: Porretta Terme", a. XLIII, 2017, n. 85, pp. 8-19.
- 7. Come di consueto, uso questo termine non per ansia modernizzante ma per effettiva corrispondenza semantica con la modernità gestionale e amministrativa propria del mondo lacuale.
- 8. Per il caso più noto di attività a Milano, gli stucchi in Santa Maria della Vittoria, vedi A. Spiriti, *Salvator Rosa a Milano: le ragioni di una presenza*, in S. Eber Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, atti del convegno internazionale (Roma, Università La Sapienza, 12-13 gennaio 2009), Campisano, Roma 2010, pp. 91-102.
- 9. Vedi ora: E. Vio (a cura di), *L'altare della Madonna dei Mascoli nella basilica di San Marco a Venezia*, Cicero, Venezia 2018.
- 10. Per quest'opera e in generale per i caronesi è molto utile A. Galli, *Il monumento a Francesco Spinola e i suoi autori*, in F. Simonetti, G. Zanelli (a cura di), *I Monumenti Spinola*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 31 maggio 2018-31 marzo 2019), Sagep, Genova 2018, pp. 77-99, con bibliografia.
- 11. A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Milano 2018, con bibliografia.
- 12. I tre sono fratelli e figli di Marco (1355 ca-1405), primo ingegnere del Duomo di Milano. Se l'ordine ha senso, Pietro era il più anziano e doveva essere nato verso l'ultimo decennio del Trecento. Giovanni era nato verso il 1400 ed era destinato ad un fulgido futuro: architetto della Certosa di Pavia dal 1428 al 1462, poi seguito dal figlio Guiniforte; ingegnere del Duomo di Milano dal 1452 al 1469, come prima il padre Marco e poi il figlio Guiniforte. Alberto (che in effetti è quello documentato più a lungo) è probabilmente il più giovane, già operativo nel 1421 e quindi nato al massimo entro il 1405, data di morte del padre. Dunque, il cardinale Branda si affida a tre architetti giovani, ma forti della grande rete lacuale. I tre abitavano in parrocchia di San Simpliciano, Porta Orientale, Milano; con probabili, frequenti ritorni a Carona. Prima del 1432 Alberto si trasferirà presso la parrocchia di San Babila. Per le vicende familiari è utile G. Sironi, *I fratelli Solari, figli di Marco da Carona: nuovi documenti*, "Arte lombarda", a. 102-103, 1992, n. 3-4, pp. 65-69.
- 13. Si tratta della celebre lettera, chiaramente concordata con Branda, che l'arcivescovo di Milano e umanista Francesco Pizolpasso invia nel gennaio 1432 al cardinale Juan de Cervantes dopo la visita a Castiglione nel dicembre 1431: per la questione vedi A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 85-89; per la bibliografia, fondamentale T. Foffano, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso*, "Italia Medievale e Umanistica", a. III, 1960, pp. 153-187.
- 14. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 75-89.
- 15. L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 5, pp. 106-109; scheda di M.T. Fiorio in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, II, Milano 2013, pp. 105-107.
- 16. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, p. 181, dove è edito anche il caso afforese.
- 17. Sui ricordi inoltre che il 1431 è l'anno decisivo della morte di Martino V (20 febbraio); dell'elezione di Eugenio IV (3 marzo); della nomina di Branda a presidente del Consiglio segreto ducale (marzo); della presenza milanese dell'imperatore Sigismondo (novembre-dicembre), della quale

diremo; dell'apertura (14 dicembre) del Concilio ecumenico di Basilea, presieduto in questa fase dall'allievo prediletto di Branda, il cardinale Giuliano Cesarini.

–18. Trasformati nei restauri eclettici in allegorie delle *Virtù*. L'ultimo restauro ai due altari (direzione Andrea Spiriti, realizzazione Pinin Brambilla Barcilon, 2001) ha preferito mantenere questa stratificazione storica, in omogeneità con la decorazione delle cappelle.

–19. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 91-107.

–20. Il camino stemmato ha la scritta greca ripetuta ΕΑΡΥΣΕΝ nel senso di “edursen”, cioè “fondò”, in una serie di rimandi al fuoco fondativo (si pensi al romano Tempio di Vesta) come base del palazzo, a sua volta epitome della città. Per i temi “greci” vedi A. Spiriti, *Ut unum sint: dal chiostro verde di Santa Maria Novella alla chiesa del Corpo di Cristo a Castiglione Olona*, “Bizantinistica”, s. II, a. XIX, 2018 (ed. 2019), pp. 289-306.

–21. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 177-181.

–22. Utili considerazioni in A. Barbieri, *Terrecotte decorative cremonesi nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, in A. Jori, C.Z. Laskaris, A. Spiriti (a cura di), *I saperi dell'arte. I. Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento nelle raccolte Pogliaghi: artisti e opere*, *ibidem*, pp. 337-354.

–23. Palme dattilifere, racemi, melograni, un precoce compasso e lo stemma familiare.

–24. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 155-168.

–25. Ancora una volta, sarebbe interessante ragionare sulla diffusione del *De monarchia*, il trattato dantesco che una storiografia ormai obsoleta vuole “fuori tempo”; e che sarà invece un testo nodale almeno fino al grande Mercurino Arborio di Gattinara.

–26. Si noti la sequenza di date: Alberto, nato nel 1397, arciduca d'Austria dal 1404, aveva sposato nel 1421 l'unica figlia del *Kaiser*, Elisabetta; nel 1437 Sigismondo l'aveva associato ai troni di Boemia (appena recuperata, col ruolo decisivo di Branda) e di Ungheria, e nel 1438 l'aveva fatto eleggere re di Germania e dei romani. Il 9

dicembre 1437 la morte dell'imperatore parve spianargli la via alla successione, ma Alberto morì in Ungheria il 27 ottobre 1439 provocando, non senza problemi, una scissione dinastica: la Boemia e l'Ungheria al figlio Ladislao il Postumo, gli *Erblande* e poi l'impero al cugino Federico III. Né va dimenticato che Alberto era pronipote di Bernabò Visconti, e dunque cugino di terzo grado di Filippo Maria Visconti.

–27. M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Allemandi, Torino 1996.

–28. Considero solo il periodo di massimo ruolo cortigiano, a prescindere dalla formazione.

–29. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 143-154.

–30. Sintesi *ibidem*, pp. 167-168.

–31. *Ibidem*, pp. 169-176; e A. Spiriti, *Ut unum sint*, cit. alla nota 20.

–32. Basti ricordare il ciclo di Giovanni il Griglio da Gemona per la facciata del Duomo cittadino, realizzata fra 1331 e 1332 con toni neoantelamici tali da non lasciare dubbi. Qualche elemento e bibliografia in E. Martin, *Lussi antichi: gli abiti negli affreschi e nelle statue del duomo di Gemona*, “Sot la nape. Societât Filologjiche Furlane G. I. Ascoli”, a. LXIV, 2012, n. 1, pp. 45-50.

–33. R. Novak Klemenčič, *Pietro di Martino da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Treccani, Roma 2015, edizione online.

–34. Scheda di M.T. Fiorio in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica*, cit. alla nota 15, pp. 209-210.

–35. Per la complessa questione cronologica vedi ora A. Giusti, *Un capolavoro di assemblaggio: il sepolcro di Ilaria Del Carretto*, “Studi di storia dell'arte”, a. XXVIII, 2017, pp. 73-86; ma è ovviamente tema assai dibattuto e dibattibile.

–36. Non è casuale che una soluzione del genere fosse già stata applicata, penso nel 1436, alla Collegiata, col rosone poi affrescato da Paolo Schiavo; e forse nel 1440 o ancora dopo per il rosone, di cui restano poche tracce, per il Palazzo dei Poveri di Cristo, il sogno abbozzato da Branda e realizzato dai nipoti. Tre circonfereze quasi coeve non sono poche; e il rimando alla mistica della circolarità in Niccolò di Cusa è obbligata.

–37. A. Spiriti, *Castiglione Olona*, cit. alla nota 11, pp. 133-141.



Mirko Moizi

La scultura tardogotica comasca: il cantiere quattrocentesco del Duomo di Como

_ Figura 61.
Alberto da Campione,
chiave di volta raffigurante
Sant'Andrea, 1402, Como,
Cattedrale (foto © Ufficio
dei Beni culturali, Diocesi
di Como).

Come è stato evidenziato anche in una recente giornata di studi,¹ la storia del Duomo di Como, in particolar modo in relazione alle vicende più antiche del cantiere per la costruzione del nuovo edificio, presenta ancora molteplici punti interrogativi. Tra questi, quelli inerenti alle opere scultoree realizzate alla fine del Trecento e nel corso di gran parte del Quattrocento, che saranno l'oggetto di studio del presente contributo.²

Si tratta di un argomento che, soprattutto se confrontato con il “periodo rodariano” (ossia i decenni a cavallo tra XV e XVI secolo, con Tommaso Rodari da Maroggia attivo al Duomo in qualità di scultore-ingegnere),³ non ha goduto di una particolare fortuna critica; ma ciò non significa che non ci siano stati degli interventi volti a cercare di comprendere le testimonianze artistiche del periodo qui preso in esame: lo dimostrano, ad esempio, gli scritti di Santo Monti o di Federico Frigerio e quelli relativamente più recenti di Luisa Cogliati Arano e Oleg Zastrow.⁴ Tuttavia, leggendo questi contributi oggi, in un periodo in cui la conoscenza attorno al Duomo di Como è maggiore rispetto a quella che si aveva decenni (o secoli) fa, si ha l'impressione che molte ipotesi e conclusioni contenute nei lavori appena citati siano – almeno parzialmente – da rivedere.

Le chiavi di volta delle navate laterali e i problemi cronologici del primo cantiere per la costruzione della nuova Cattedrale

Al contrario, risulta molto pertinente la proposta di Laura Cavazzini – che ha recuperato e perfezionato le intuizioni di Pietro Toesca e di Costantino Baroni⁵ – di ritenere attribuibile ad Alberto da Campione un bassorilievo raffigurante, tra lesene decorate a losanghe ed elementi vegetali, le figure a mezzo busto di *Sant'Antonio abate*, di un *Santo vescovo*,⁶ della *Madonna col Bambino*, di *Santo Stefano* e di *San Cristoforo*, attualmente impiegato nel Duomo di Como come paliotto dell'altare rodariano di Santa Lucia ma la cui funzione originaria era probabilmente quella di

Fig. 62



60

dossale d'altare.⁷ Senza voler entrare troppo nei dettagli, è in effetti un'attribuzione che trova ragione nei confronti proposti dalla Cavazzini tra i santi qui rappresentati e alcuni personaggi scolpiti nel deambulatorio del Duomo di Milano (1390-1393 circa) e sulla facciata di San Petronio a Bologna (1393-1402 circa), da lei attribuiti al campionese, e anche nelle similitudini somatiche tra la Madonna comasca e la Vergine del monumento funebre di Pietro Canetoli (1401-1402 circa) conservato, sempre nella città felsinea, nella Chiesa di San Francesco.⁸

Per quanto riguarda, invece, la datazione di questo paliotto/dossale, la stessa Cavazzini ha proposto di ritenerlo eseguito attorno al 1385-1390 e per l'antica Cattedrale.⁹ Tuttavia, come vedremo, la presenza nella chiave di volta dell'attuale Cappella di Sant'Abbondio del Duomo di Como (la seconda partendo da est sul fianco meridionale) di un mezzo busto di *Sant'Andrea* (santo al quale era originariamente dedicata la cappella)¹⁰ stilisticamente affine alle opere attribuite ad Alberto da Campione¹¹ rimette in discussione la cronologia proposta.

Ma procediamo per ordine. Anzitutto, le piatte e larghe pieghe delle vesti del *Sant'Andrea*, la piega semicircolare molto profonda che delimita il suo busto e un trattamento fortemente ondulato dei riccioli della barba, esemplati sul modello di quelli che caratterizzano il *Profeta Abdia* raffigurato in una chiave di volta nel deambulatorio del Duomo di Milano e il *Profeta Malachia* sulla facciata di San Petronio a Bologna, rendono quasi certa l'attribuzione della chiave di volta comasca al maestro campionesese. Inoltre, il *Sant'Andrea* replica fedelmente pure la *Madonna col Bambino* del paliotto dell'altare di Santa Lucia nella postura e nella plasticità della mano destra, creando di fatto un ponte non solo tra l'attività di Alberto e l'ambiente lariano, ma anche tra le due opere e, di conseguenza (poiché la chiave di volta può essere stata realizzata solo per questo edificio), tra il nuovo Duomo di Como (i lavori per il quale iniziarono nel 1396)¹² e la presenza di Alberto da Campione in questo cantiere; una constatazione che dovrebbe far propendere verso la possibilità che il campionesese abbia realizzato queste sculture non alla fine del Trecento, ma nel breve lasso di tempo che corre tra il soggiorno bolognese (terminato, lo ricordo, nel 1402) e il suo secondo e documentato periodo milanese (1403-1404) oppure subito dopo quest'ultimo.

Figura 62.
Alberto da Campione,
dossale d'altare, 1402,
Como, Cattedrale (da //
Duomo di Como, Milano
1972).

Fig. 61

Fig. 63

_ Figura 63.
 Alberto da Campione,
Profeta Malachia, 1393-
 1402 ca, Bologna, San
 Petronio (foto da L. Cavazzini,
*Il crepuscolo della scultura
 medievale in Lombardia*,
 Firenze 2004).



Ad un altro livello, però, questa nuova attribuzione al campionesese e le considerazioni ad essa correlate pongono dei problemi relativi alle tempistiche di costruzione della nuova Cattedrale di Como, perché entrambe le datazioni proposte (1402 o post 1404) contrastano (soprattutto la seconda) con quanto sostenuto finora dalla critica. Questa, infatti, basandosi sulle lacune documentali nei registri della Fabbriceria, sulle lotte intestine tra le famiglie dei Vittani e dei Rusca che caratterizzarono i primi decenni del Quattrocento comasco e sui rapporti non sempre idilliaci tra Como e Milano proprio negli stessi anni, è in

larga parte concorde nel credere che il cantiere si sia fermato pochissimo tempo dopo la posa della prima pietra (e comunque entro il 1402), quando ancora non era stato realizzato quasi nulla a livello di muratura, e che i lavori siano effettivamente iniziati, sotto la direzione di Pietro da Breggia, solo nel 1426 (anno dal quale le informazioni sulle varie fasi costruttive sono più numerose).¹³ Inoltre, in virtù di pagamenti per lavori ad alcune volte condotte proprio in quei decenni, gran parte degli studi sembra propensa a ricondurre la chiusura di tutte le volte delle navate laterali del Duomo agli anni Sessanta-Settanta del Quattrocento.¹⁴

Dunque, o la chiave di volta non fu realizzata da Alberto da Campione ma da un anonimo scultore attivo alla Cattedrale comasca nella seconda metà del Quattrocento il cui stile era molto affine a quello del campionesese; o Alberto da Campione realizzò la chiave di volta e questa, a causa dell'interruzione dei lavori, rimase nel cantiere fino a che non venne messa in opera dopo la ripresa dei lavori (perciò in una data imprecisata dal 1426 in poi); oppure ancora, contrariamente a quanto sostenuto fino ad ora, non è vero che i lavori si interruppero prima che venisse realizzata una buona parte della muratura ad est e la chiave di volta con il *Sant'Andrea* fu collocata nell'attuale posizione già all'inizio del Quattrocento, con il 1402 proposto dalla critica come anno di interruzione dei lavori che diventerebbe anche il termine di riferimento per la realizzazione di quest'opera.¹⁵

Ad eccezione della prima, sicuramente da scartare perché i confronti stilistici vanno senza dubbio verso l'attribuzione del *Sant'Andrea* al maestro campionesese, si tratta di ipotesi valide, ognuna delle quali con argomentazioni – più o meno solide – a proprio favore e a sfavore dell'altra. A mio avviso, però, è altamente probabile che la questione dell'interruzione dei lavori vada affrontata tenendo conto della possibilità che essa sia avvenuta a cantiere già ben avviato, ossia con la costruzione di almeno parte delle volte.

Infatti, le testimonianze documentali tardo trecentesche giunte fino a noi rivelano una cospicua presenza di *laboratori ecclesiae* attivi attorno al 1399: il *magister a muro* Antonio da Porlezza, *Aloisius*, *Somaxius* e *Maxiolus* da Melide; Pietro, Zanino e Giovanni da Campione; *Laurenzinus de Rezia*; Simone e Petrolo da Lanzo;



_ Figura 64.
Scultore lombardo, chiave
di volta raffigurante *San
Tommaso*, fine XIV-inizio XV
secolo, Como, Cattedrale
(foto © Ufficio dei Beni
culturali, Diocesi di Como).

e Pietro da Carimate/Carnate.¹⁶ Benché le informazioni siano davvero poche e non si riferiscano a precisi lavori condotti dalle maestranze ma forse a drappi acquistati dalle stesse (o dati loro come parziale pagamento per i lavori effettuati nel cantiere),¹⁷ la presenza di questi personaggi a tre anni di distanza dall'inizio dei lavori dovrebbe far pensare ad un cantiere molto attivo, durante il quale, anche in virtù del fatto che verosimilmente per il nuovo Duomo di Como fu sfruttata gran parte della muratura dell'antica Santa Maria Maggiore,¹⁸ si potrebbe essere giunti all'esecuzione anche di alcune parti alte. È probabilmente in questo senso che vanno intese le figure inserite qua e là nei capitelli dei pilastri polistili più a est, tra le quali compaiono pure dei personaggi che richiamano alla mente soggetti che, come l'*Hommo selvaticus* del secondo pilastro orientale tra la navata centrale e la navata nord,¹⁹ tradiscono il loro debito nei confronti della cultura iconografica lombarda a cavallo tra XIV e XV secolo. E al linguaggio figurativo di queste sculture sembra guardare anche il *San Tommaso* (riconoscibile per la cintura che tiene in mano) riprodotto sulla chiave di volta dell'attuale Cappella di San Gerolamo (un tempo dedicata a Santa Maria Maddalena e, appunto, a San Tommaso, è la prima cappella sul fianco meridionale partendo da est), che con la sua ieraticità, le sue vesti poco naturalistiche e il suo sguardo frontale e fisso appare come un parente prossimo di uno degli angeli scolpiti sugli stessi capitelli.²⁰

Ora, poiché è difficile accettare che tutti questi elementi siano stati preparati alla fine del Trecento e collocati nell'attuale posizione solo dalla fine degli anni Venti del XV secolo, ecco che pure il *Sant'Andrea* di Alberto da Campione potrebbe essere stato inserito a chiusura della volta dell'omonima cappella poco tempo dopo la sua realizzazione, secondo un'interpretazione che – come detto – daterebbe l'interruzione del cantiere solo a un momento successivo rispetto all'innalzamento di alcuni pilastri a est e alla copertura almeno delle prime due volte a crociera della navata meridionale del nuovo Duomo. Purtroppo, sulla data di costruzione della Cappella dei Santi Maria Maddalena e Tommaso e di quella di Sant'Andrea non abbiamo informazioni precise,²¹ che avrebbero potuto supportare o smentire tale ipotesi. Tuttavia, è possibile che tali indicazioni fossero contenute nei perduti registri della prima fase del cantiere, anche perché la data di fondazione di gran parte delle altre cappelle è nota: infatti, le cappelle di San Giovanni Battista e del Santissimo Crocifisso (la prima e la seconda sul fianco settentrionale, dunque quelle dirimpetto alle due precedenti) furono fondate nei primissimi anni Trenta del Quattrocento (quindi pochi anni dopo la ripresa dei lavori),²² mentre le altre sei (da metà chiesa fino alla facciata) furono edificate, o almeno profondamente modificate, negli anni Sessanta-Settanta del secolo.²³ E che queste ultime abbiano fatto parte di un'unica campagna condotta nel giro di pochi anni pare dimostrato sia dai differenti materiali con i quali furono edificate le due parti dell'edificio (il marmo nero di Olcio per le prime tre file di sostegni partendo dal presbiterio e il marmo di Musso da lì fino alla facciata),²⁴ sia dalle sei chiavi di volta delle navate laterali più a ovest, incorniciate quasi tutte da un motivo a corda e caratterizzate, intorno alla corona, da quattro teste cherubiche in luogo delle quattro foglie che contraddistinguono le quattro chiavi di volta più antiche.²⁵

63

I bassorilievi della parte inferiore delle paraste della facciata

Un'altra questione abbastanza complessa è quella che riguarda i bassorilievi attualmente collocati nella parte inferiore delle paraste della facciata del Duomo. Anche in questo caso, salvo qualche isolato intervento, la critica propende per ritenere tutte queste sculture come eseguite indicativamente attorno al 1460 – cioè dopo il documentato inizio dei lavori per la costruzione della facciata alla fine degli anni Cinquanta – e come realizzate proprio per essere collocate nell'attuale posizione,²⁶ e questo nonostante da un punto di vista visivo, stilistico e culturale appaiano molto eterogenee. Solo Zastrow, ma partendo da un presupposto almeno parzialmente errato, si è dimostrato di diverso avviso, ritenendo queste sculture come eseguite in un arco cronologico molto ampio, dal Trecento alla metà del Quattrocento.²⁷

Benché non abbia incontrato giudizi molto positivi (soprattutto in relazione alla proposta di ritenere gran parte dei rilievi come appartenenti alla facciata dell'antica Santa Maria Maggiore e, soprattutto, in riferimento all'ipotesi di una sovrapposizione della stessa con parte della fronte attuale),²⁸ bisogna pur riconoscere che i «tasselli di raccordo», i «fregi male accompagnati» e gli «accostamenti in palesi sproporzioni» individuati da Zastrow, che anche a mio avviso indicano un reimpiego almeno parziale delle lastre, sono evidenti.²⁹ Inoltre, ancora a supporto della tesi di Zastrow,

è in effetti molto difficile provare a tenere insieme – ad esempio – il *San Fedele* («S. FIDELIS») collocato sul lato sud della quarta parasta (partendo da sinistra) e il *San Giorgio* della seconda, in quanto il primo è una figura molto rigida e dal volto poco espressivo – peculiarità che, assieme alla resa degli occhi, privi di pupille, e della capigliatura, caratterizzata in entrambi i casi da solchi lineari paralleli che percorrono l'intera chioma, lo accomunano al *San Giuliano di Tarso* della terza parasta³⁰ –, mentre l'altro (che originariamente, con ogni probabilità, teneva in mano una spada metallica)³¹ mostra una scioltezza nei movimenti che lo allontana in maniera decisa dal soggetto precedente. Una distanza non solo di resa nell'esecuzione, e dunque di autore, ma anche cronologica, dimostrata soprattutto dalle tipologie delle armature che indossano i due soldati: se infatti l'armatura del *San Fedele* guarda a quelle dei *Nove Prodi* affrescati nel Castello della Manta negli anni Venti del Quattrocento, con il colletto alto, la gonnella sopra al ginocchio, la cintura a mezza altezza e – in alcuni casi – le ginocchiere con teste di leone,³² l'armatura del *San Giorgio* – così come quella di un altro *Santo soldato* sulla terza parasta, da riconoscere forse in *San Trifone*³³ – è più vicina alle armature indossate da personaggi inseriti in opere realizzate qualche decennio dopo e fino ai primi anni Settanta.

64

Già solo questi pochi esempi fanno intuire che, per quanto sia arduo risalire alla loro collocazione originaria, non tutti i bassorilievi della parte inferiore delle paraste furono realizzati contemporaneamente e, dunque, con lo stesso scopo (cioè la decorazione della facciata); ma, allo stesso tempo, fanno intuire che è possibile riunire alcune di queste eteroclite sculture all'interno di gruppi.



Fig. 65

Fig. 66

_ Figura 65.
Scultore lombardo, *San Fedele*, 1420-1430 ca, Como, Cattedrale (foto M. Moizi).

_ Figura 66.
Amuzio da Lurago (attr.), *San Giorgio*, 1465-1475 ca, Como, Cattedrale (foto A. Straffi).



Figura 67.
Scultore del nord o dell'est Europa, *Testa di uomo con cappello* e *Testa di leone*, seconda metà del XIV secolo, Como, Cattedrale (foto M. Moizi).



Figura 68.
Scultore del nord o dell'est Europa, *San Giovanni Evangelista*, seconda metà del XIV secolo, Como, Cattedrale (foto M. Moizi).

Fig. 68

Il più consistente è costituito da una *Testa di donna*, una *Testa di uomo con cappello*, una *Testa di leone* (sul lato nord della prima parasta), una *Testa di fanciullo*, un *San Giovanni Evangelista*, un *Angelo con due cartigli*³⁴ (tutti sulla prima parasta), una *Santa Caterina* (seconda parasta) e un *Re David* (terza parasta), soggetti accomunati dalle medesime caratteristiche fisionomiche quali il naso largo, il trattamento delle ciocche dei capelli tramite solchi profondi e gli occhi che sembrano un triangolo rovesciato, dettagli abbastanza significativi che non dovrebbero lasciare dubbi circa la medesima paternità (o perlomeno il medesimo ambito).³⁵ A ulteriore dimostrazione di una loro diretta corrispondenza, il *Re David* e la *Santa Caterina* condividono tra loro anche altre similitudini, più legate all'impostazione generale dei singoli bassorilievi: infatti, entrambi sono collocati sotto a un baldacchino gotico (ad arco carenato/inflesso per il primo, a triangolo per la seconda), recano un cartiglio con scritte («*Timete Deum*» su quello del *Re David*, «*Diliges Dominum Deum Tuum*» su quello della *Santa Caterina*) e presentano una decorazione con due sfere vegetali nella parte superiore.

Come per altri casi, i problemi principali riguardano la datazione, l'ambito di esecuzione e la funzione originaria delle singole sculture, perché manca il supporto dei documenti. Tuttavia, credo si possa convenire sul fatto che stile e decorazioni di questi bassorilievi siano più consoni alla cultura figurativa trecentesca che non a quella del 1460 circa. Gli elementi vegetali che accompagnano in particolar modo il *San Giovanni Evangelista*, ai quali andrebbero affiancati almeno gli arbusti collocati sotto la *Testa di fanciullo* e quelli sul lato meridionale della quarta parasta, rimandano infatti, per la loro resa quasi astratta, a quanto visibile sui bordi delle miniature lombarde del tardo XIV secolo e alle coeve decorazioni delle finestre dell'abside del Duomo di Milano,³⁶ così come le fattezze un po' rozze che caratterizzano i volti dei personaggi qui raffigurati sembrano guardare (come cultura figurativa, non come

mano) a quelle dei peducci realizzati – forse da maestranze ungheresi – per sostenere gli archetti che percorrono il perimetro dello zoccolo della parte più orientale della stessa Cattedrale milanese.³⁷ E sempre al secondo Trecento indirizza pure il cappello che contraddistingue il volto maschile sul lato nord della prima parasta, la cui curiosa forma sembra voler imitare i cappelli a tesa larga indossati da alcuni personaggi dipinti nel 1376-1379 da Altichiero e Jacopo Avanzi nella Cappella di San Giacomo della Basilica di Sant'Antonio a Padova.³⁸

Per questo gruppo di bassorilievi sembra dunque ci si possa orientare per una loro esecuzione – a mio avviso, visti i tratti rudi dei volti, da parte di una maestranza del nord o dell'est Europa³⁹ – verso l'ultimo trentennio del Trecento, che di per sé escluderebbe che essi siano stati pensati e realizzati per decorare la facciata della nuova chiesa (non iniziata, come già detto, prima della fine degli anni Cinquanta del Quattrocento). Allo stato attuale delle conoscenze è però difficile proporre delle ipotesi sulla loro collocazione originaria.⁴⁰

Per quanto riguarda, invece, gli altri bassorilievi della parte inferiore delle paraste, pure il *San Giorgio* citato in precedenza, una *Figura maschile* non meglio

Fig. 67

_ Figura 69.
Amuzio da Lurago (attr.),
Sant'Ambrogio, 1465-1475 ca.,
Como, Cattedrale (foto
A. Straffi).

_ Figura 70.
Amuzio da Lurago (attr.),
San Giacomo minore, 1465-
1475 ca., Como, Cattedrale
(foto A. Straffi).



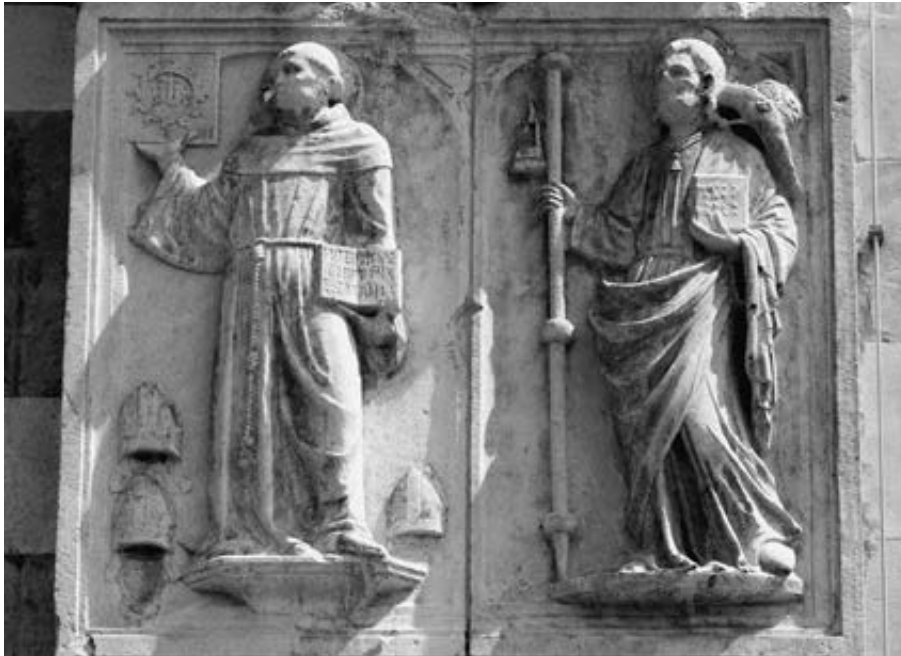
Fig. 69

identificabile collocata sulla prima parasta, la *Figura femminile* al suo fianco e un *Sant'Ambrogio* inserito nella terza sono chiaramente accomunati da similitudini fisionomiche e da una naturalezza nella postura che li allontana dalle sculture eseguite alla fine del Trecento o nei primi decenni del Quattrocento, molto più rigide, e li avvicina – sotto alcuni aspetti – alle due mezze figure di *Adamo* ed *Eva* inserite negli oculi della parte superiore del finto protiro del Duomo ed eseguite tra il 1461 e il 1465 circa molto probabilmente da Amuzio da Lurago.⁴¹ Tuttavia, per queste sculture appare più congrua una datazione leggermente più tarda, poiché la veste della *Figura femminile* richiama sì alla mente le mode riprodotte nella miniatura raffigurante il *Matrimonio tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti* come compare in un diploma ducale del 1464 conservato all'Archivio Storico Diocesano di Cremona,⁴² ma pure, nelle decorazioni floreali delle maniche, nella cintura molto alta in vita e nella parte che le copre i seni, le vesti visibili in una miniatura raffigurante *Avari e usurari* contenuta nel cosiddetto "Leggendario Sforza-Savoia" (1476):⁴³ elementi che inducono a datare la *Figura femminile*, e di conseguenza gli altri bassorilievi a lei affini (verosimilmente opera di Amuzio), verso la fine degli anni Sessanta o l'inizio del decennio successivo.⁴⁴

Figg. 69, 70

Alla luce di quanto emerso fino ad ora, è ormai chiaro che i bassorilievi della parte inferiore delle paraste del Duomo di Como non possono essere stati tutti realizzati attorno al 1460-1470 per essere collocati nell'attuale posizione. L'ipotesi, a mio avviso, è dimostrata anche da una serie di bassorilievi accomunati tra di loro da similitudini legate agli elementi architettonici e decorativi che inquadrano i personaggi rappresentati. Oltre al *Re David* e alla *Santa Caterina* analizzati in precedenza, per i quali non è possibile avanzare proposte, mi riferisco al già menzionato *Sant'Ambrogio* della terza parasta e al *San Giacomo minore* della seconda,⁴⁵ tra loro avvicinati non tanto da un punto di vista stilistico (il secondo bassorilievo è ampiamente danneggiato)⁴⁶ quanto per la struttura delle nicchie alle loro spalle, ognuna delle quali mostra una calotta a conchiglia e delle colonne tortili ai lati che spingono a pensare ad una provenienza comune dei bassorilievi, probabilmente da un dossale che originariamente si trovava all'interno del Duomo – ma non è chiaro dove – e che poi – non si sa quando – sarebbe stato smembrato e riutilizzato almeno in parte per la decorazione della facciata. Si tratta di un'ipotesi a mio avviso sensata e applicabile anche ad altre coppie di bassorilievi, come quella formata dal *San Vincenzo Ferrer* della quarta parasta e dal *Santo con pastorale* a lui vicino (affini anche dal punto di vista stilistico),⁴⁷ i quali sono appoggiati su mensole tra loro simili e sono inseriti in una nicchia trilobata che nelle vele degli archi è decorata allo stesso modo, e come quella composta dal *San Bernardino da Siena* e dal *San Giacomo maggiore* della prima parasta,⁴⁸ accomunati da simili mensole e dalle medesime decorazioni a tre punte nelle vele degli archi, in questo caso palesemente tagliate per adattare i bassorilievi allo spazio disponibile. Purtroppo, per la prima coppia, realizzata – come visto – indicativamente tra il 1465 e il 1475, non è possibile avanzare ipotesi riguardo alla probabile collocazione originaria, mentre per la seconda potrebbe essere appropriato pensare a una realizzazione poco dopo il 1455, anno della canonizzazione di San Vincenzo Ferrer; per la terza coppia di bassorilievi, invece, in virtù del *San Bernardino da Siena*, non sembra incongruente ipotizzare una provenienza da un dossale d'altare posizionato nell'antica Cappella di San Ber-

Fig. 71



_ Figura 71.
Scultore lombardo, *San Bernardino da Siena* e *San Giacomo maggiore*, 1454 (?),
Como, Cattedrale (foto
M. Moizi).

nardino, fondata nel 1454 (dunque dopo la canonizzazione del santo, avvenuta nel 1450) e poi, a meno di vent'anni di distanza, rinnovata e reintitolata a San Mattia.⁴⁹

Nonostante le ipotesi appena avanzate, anche per molte di queste opere (ad esclusione di quelle avvicinati ad Amuzio da Lurago) rimangono aperte le incognite riguardanti la paternità, perché i registri del Duomo di Como compilati fra il Trecento e il primo Cinquecento, salvo qualche raro caso,⁵⁰ non contengono precise informazioni riguardanti pagamenti per singole sculture. Indipendentemente da ciò, si tratterebbe di una paternità che non sembra andare nella direzione di artisti vicini ai modi di Jacopino da Tradate, in quanto le opere comasche appena presentate non mostrano il linearismo e i voluminosi ricaschi tipici dell'operato di questo scultore o dei suoi seguaci. Nel caso del *San Giacomo maggiore*, sembra piuttosto di intravedere dei modelli vicini all'arte degli artisti lacuali, in particolar modo degli artisti provenienti dalle zone del lago di Lugano quali Carona o Bissone, terre di origine, ad esempio, dei Solari e dei Gaggini. Non si vuole sostenere che i membri più importanti di queste famiglie abbiano lavorato al Duomo di Como,⁵¹ ma semplicemente sottolineare che le similitudini con questo ambiente figurativo sono abbastanza evidenti e che è altrettanto palese che nel cantiere più importante del capoluogo lariano, tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del Quattrocento, si parlasse un linguaggio molto più legato a quello che era peculiare degli artisti nativi del Luganese piuttosto che quello jacopinesco diffuso nel resto del Ducato. E chissà quanto Tommaso Bregno da Righeggia, fratello del più famoso Andrea Bregno e dal 1460 tra le maestranze più pagate nel cantiere del Duomo, contribuì a diffondere a Como anche uno stile caratterizzato, almeno in parte, da accenti centroitaliani.⁵²

Fig. 70

Persistenze tardogotiche e suggestioni rinascimentali

Ad ogni modo, qualche segnale della diffusione di uno stile “alla Jacopino” è presente pure tra le maestranze del Duomo, come dimostrano le statuine collocate sulla sommità delle gugliette del tabernacolo sopra il finto protiro e quelle negli sguanci dei finestroni della porzione centrale della facciata, nelle quali possiamo notare le medesime caratteristiche stilistiche visibili nell’operato dei seguaci dell’artista tradatese: su tutte, posture a “S”, panneggi voluminosi e ampi strascichi che giungono fino a terra circondando la figura e delimitandone lo spazio. Sono opere che la critica data attorno al 1470 o a qualche anno prima,⁵³ ma le indicazioni circa l’acquisto di alcune pietre «a straforo» per la facciata della chiesa attorno al 1475-1477 (con “traforo” che è un termine di solito riferito allo scheletro lapideo delle finestre) potrebbero spingerci a posticipare anche solo di qualche anno l’esecuzione delle statuine delle finestre.

D’altronde, la persistenza della lezione di Jacopino da Tradate fino alla seconda metà inoltrata del secolo, ossia quando sulla scena milanese si stavano già producendo opere portatrici di quel linguaggio aspro ed espressivo tipico (seppur a gradi diversi) di Antonio Mantegazza, Giovanni Antonio Piatti e Giovanni Antonio Amadeo, è dimostrata dall’attività di vari scultori del periodo (su tutti Cristoforo Luvoni). E a Como, città collocata nella periferia del Ducato, le reminiscenze di un’arte tardogotica (jacopinesca ma anche solariana) perdurano pure fino alla seconda metà degli anni Ottanta, come testimoniano alcune statue della parte superiore della facciata, verosimilmente realizzate dopo la conclusione dei lavori per la muratura della stessa (1482-1483): sono un *San Martino* sul lato sud della quarta parasta (seminascosto dal cornicione), un *Santo* non meglio identificabile inserito nella terza nicchia della seconda parasta e la *Figura maschile* nel tondo sotto il rosone, già attribuiti dallo scrivente a un unico scultore (soprannominato Maestro del San Martino); il *Sant’Antonio abate* della quarta nicchia della terza parasta; il *San Gerolamo* nella prima nicchia della seconda parasta e il *Dio Padre benedicente* collocato nel tabernacolo sopra il rosone, eseguiti dalla medesima mano (Maestro del San Gerolamo); e le sculture figurative che decorano la ghiera del rosone e le nicchie della guglia maggiore (elementi che furono benedetti nel 1486).⁵⁴

In questa temperie di reminiscenze tardogotiche si inserisce in parte anche l’unica opera quattrocentesca non rodariana della quale conosciamo con certezza la data di esecuzione. Mi riferisco alla pala della Cappella di Sant’Ambrogio, realizzata nel 1482 (tav. XXIII):⁵⁵ un’opera completamente policroma,⁵⁶ composta da una predella decorata con i mezzi busti di *Santo Stefano*, *San Lorenzo*, *San Rocco*, *Sant’Antonio da Padova*, *San Leonardo di Limoges* e *Santa Caterina d’Alessandria*,⁵⁷ sopra la quale sono scolpiti, nel primo registro ed entro nicchie, i *Santi Proto* e *Giacinto* ai lati e *Sant’Ambrogio* al centro, e nel secondo, in specchiature rettangolari, *Santa Lucia con il committente Giacomo Vitudoni* (fig. 73),⁵⁸ una *Madonna in adorazione del Bambino* (stante e non inginocchiata, secondo una combinazione dell’iconografia della Madonna dell’Umiltà con quella, ben più antica, di Maria quale *Mater Ecclesiae*)⁵⁹ e *San Giacomo maggiore* (che richiama il nome del committente), il tutto sormontato da una lunetta con raffigurato *Dio Padre benedicente* e da due *Angeli apteri* (interpretati talvolta come figure femminili) reggenti lo scudo con il monogramma YHS di fianco ad essa.

Fig. 72

Tavv. XIV-XX

Tav. XI

69

Figura 72.
Scultore lombardo, *San Filippo*, 1475-1480 ca.,
Como, Cattedrale (foto
M. Moizi).



Anche in questo caso, gli studi condotti sull'opera non sono molti,⁶⁰ ma vanno sicuramente segnalate la puntuale descrizione iconografica dell'opera proposta da Alberto Rovi⁶¹ e l'approfondita disamina condotta da Daniela Morosini,⁶² la quale ha individuato delle influenze venete nella struttura architettonica della pala, che sembra preferire «lo schema della “tabula quadrata” lunettata – di derivazione toscana e diffuso in Veneto già negli anni Settanta – alla forma del tradizionale lombardo». Una considerazione, questa, che potrebbe far comprendere quei caratteri veneziani notati dalla critica in un paio di opere realizzate una decina di anni dopo da Tommaso Rodari,⁶³ che credo inoltre abbia recuperato la soluzione delle predelle della cosiddetta “pala della Passione” (1492) e dell'ancona dell'attuale Cappella di Sant'Apollonia (1493), dove sono raffigurati i mezzi busti di alcuni santi, proprio dalla pala commissionata da Giacomo Vitudoni.

Tra le ipotesi avanzate dalla Morosini, non è però da condividere la proposta di individuare nei personaggi della pala di Sant'Ambrogio «chiari riscontri» con «le figure della parte inferiore della prima lesena [parasta, *NdA*] della fronte della Cattedrale», in virtù di quanto detto in precedenza proprio su questi bassorilievi, mentre è più convincente il confronto tra i santi scolpiti in quest'opera e quelli collocati ai lati dei due finestroni della facciata, in quanto anche nella pala di Sant'Ambrogio è possibile individuare qualche reminiscenza jacopinesca (si veda, in particolar modo, il *Sant'Ambrogio*). Allo stesso modo, vanno accettate le considerazioni della stessa studiosa circa la cultura ibrida della pala: infatti, i retaggi stilistici appena menzionati e altri particolari, come la decorazione a broccato che fa da sfondo ai santi e le decorazioni floreali nelle vele degli archi del primo registro (simili a quelle del *Sant'Ambrogio* della terza parasta), tendono ancora verso una cultura più propriamente tardogotica, mentre altri dettagli, come le perline, i dentelli e il motivo a *kyma lesbio* che ornano le cornici della pala, guardano indubbiamente – come d'altronde aveva già capito Federico Frigerio⁶⁴ – alle tipologie decorative rinascimentali. Inoltre, sono un segno di aggiornamento in questa direzione anche le pieghe dei panneggi dei santi nel secondo registro della pala, non lineari e fluenti come quelli del primo registro, ma lievemente “cartacei”, secondo le prerogative del linguaggio della scultura rinascimentale lombarda che Tommaso Rodari avrebbe introdotto nel cantiere dal 1484 e che, nel panorama artistico lariano, avrebbe rappresentato la cifra stilistica dominante per quasi un trentennio.



Figura 73.
Bottega lombarda, pala di Sant'Ambrogio, particolare, 1482, Como, Cattedrale (foto M. Moizi).

Fig. 70

Dedico queste pagine a mio padre e ai suoi insegnamenti.

Desidero ringraziare in particolar modo Andrea Spiriti per le consulenze iconografiche, Fabio Cani, Stefano Della Torre e Alberto Rovi per i continui e fruttuosi dialoghi sulle varie questioni che accompagnano la storia del Duomo di Como, Daniela Mondini e Giovanni Agosti per i sempre utili suggerimenti, Daniele Pelosi per aver discusso con me su alcune ipotesi qui contenute e Elisabetta Gnignera per le indicazioni che mi ha gentilmente fornito sulla storia della moda tra il Trecento e il Quattrocento.

–1. *Il Duomo di Como: problemi aperti e malintesi storiografici*, con F. Cani, S. Della Torre, M. Moizi, A. Rovi, giornata di studi (Como, 5 ottobre 2019).

–2. Non sarà possibile analizzare in questa sede tutto l'apparato scultoreo tre-quattrocentesco della Cattedrale; mi riservo dunque di tornare sull'argomento. Alcune veloci considerazioni sono comunque già state avanzate in M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2020, p. 71, nota 11, p. 82, nota 313, e pp. 96-97 e in Idem, *Sulle tracce di Amuzio da Lurago tra documenti e storiografia: alcune ipotesi per la sua attività al duomo di Como*, "Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 2021-2022, nn. 203-204.

–3. Sull'argomento si veda M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, *passim*.

–4. S. Monti, *La cattedrale di Como*, Ed. Ostinelli, Como 1897; F. Frigerio, *Il Duomo di Como e il broletto*, Tipografia editrice Cesare Nani, Como 1950; L. Cogliati Arano, *La scultura*, in *Il Duomo di Como*, Cassa di risparmio delle provincie lombarde, Milano 1972, pp. 105-187; O. Zastrow, *Scultura gotica in pietra nel Comasco*, Società archeologica comense, Como 1989, pp. 79-84.

–5. P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912, p. 431, nota 1; C. Baroni, *La scultura gotica lombarda*, Bestetti, Milano 1944, pp. 142-143; L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana: Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, "Prospettiva", a. XXVI, 200, n. 97, pp. 2-29; Eadem, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Leo. S. Olschki Editore, Firenze 2004, pp. 25-26.

–6. Identificato in Sant'Abbondio in F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 143. Non ci sono elementi che aiutino nell'identificazione del santo, ma Andrea Spiriti mi fa notare che talvolta sant'Abbondio – solitamente glabro – è raffigurato anche barbuto e che il personaggio rappresentato non è di certo Sant'Ambrogio, in quanto la mitra indossata dal personaggio è episcopale, non archiepiscopale.

–7. Toesca vedeva nel paliotto comasco dei richiami all'arte tedesca del primo Quattrocento (P. Toesca, *La pittura*, cit. alla nota 5, p. 431, nota 1). Qualche accenno all'opera è anche in F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 143, dove è datata all'inizio del Quattrocento, e pp. 360-361, nota 71, dove si ipotizza – credo a ragione – che fosse originariamente coronata da cuspidi fiorite e che, in data imprecisata, «fu incastrata nel muro alla destra della mensa dell'altare di S. Abbondio»; fu il Frigerio stesso a collocarla nell'attuale posizione. Come ha fatto notare Alberto Rovi durante la recente giornata di studi sul Duomo di Como (cfr. *supra*, nota 1), nel 1902 si era proposto di reimpiegare il bassorilievo come paliotto dell'altare di Santa Apollonia, ma si è poi optato per una soluzione diversa (sulle vicende di questo paliotto si veda anche Archivio Storico della Diocesi di Como (d'ora in poi ASDCo), Fondo Fabbrica, *Fabbriche e riparazioni*, fasc. 25, sottofasc. 10). Un altro accenno, ma privo di analisi, è in L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, pp. 146-150, dove ci si limita a riportare le opinioni di Toesca.

–8. Il monumento è riprodotto in L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 5, figg. 45-46.

–9. *Ibidem*, p. 25, nota 24.

–10. Secondo quella corrispondenza tra titolo della cappella e santo raffigurato nella chiave di volta della stessa che caratterizzava, in origine, tutte le cappelle del Duomo di Como (cfr. *infra, passim*).

–11. Per le varie opere attribuite ad Alberto da Campione (con riproduzioni) e per la bibliografia si vedano: L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista*, cit. alla nota 5, pp. 2-29; Eadem, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 5, pp. 17-38.

–12. La data è riportata su una targa rinascimentale (eseguita dalla bottega di Tommaso Rodari) apposta sulla parete esterna dell'abside maggiore del Duomo; alla targa fa riscontro la notizia dell'invio a Como, proprio nel 1396, dell'ingegnere Lorenzo degli Spazzi (allora attivo nel cantiere della Cattedrale di Milano) per lavorare alla Chiesa maggiore della città (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. I, G. Brigola, Milano 1877, p. 163).

–13. C.F. Ciceri, *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como, con altre memorie patrie, ed analoghe all'argomento*, Tipografia Eredi Caprani, Como 1811; S. Monti, *La cattedrale*, cit. alla nota 4, pp. 25-32; F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, pp. 79-90; O. Bernasconi, *L'architettura*, in *Il Duomo di Como*, Cassa di risparmio delle provincie lombarde, Milano 1972, pp. 42-50; G. Rocchi, *Appunti sul Duomo di Como*, "Arte Lombarda", a. XVI, 1971, p. 61; F. Cani, G. Monizza, *La zona monumentale e via Vittorio Emanuele*, in F. Cani, G. Monizza (a cura di), *Como e la sua storia. La città murata*, Nodo Libri, Como 1994, p. 276.

–14. C.F. Ciceri, *Selva*, cit. alla nota 13, pp. 73 e ss.; O. Bernasconi, *L'architettura*, cit. alla nota 13, p. 49.

– 15. Se così fosse, dovremmo dunque pensare che la chiave di volta sia stata realizzata da Alberto da Campione subito dopo il suo soggiorno bolognese e che solo dopo aver lavorato al Duomo di Como si sia trasferito nuovamente a Milano.

– 16. ASDCo, Fondo Fabbrica, *Libri contabili*, reg. 1, f. 15v.

– 17. Sulle retribuzioni al Duomo di Como si veda ora M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, pp. 58-62.

– 18. Della questione, molto dibattuta, si è parlato durante la giornata di studi citata *supra* alla nota 1.

– 19. Nella pianta proposta in F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 92, tav. VII (la cui cronologia – secondo le mie considerazioni – potrebbe essere parzialmente rivista almeno per quanto riguarda le parti più orientali), corrisponde al pilone f; lo si veda riprodotto in *ibidem*, fig. 86, e in L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, fig. 217. Sull'*Homo selvaticus*: M.T. Fiorio, in M.T. Fiorio, G.A. Vergani (a cura di), *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, vol. II, Electa, Milano 2013, pp. 204-205, n. 609. Per le sue raffigurazioni si vedano i personaggi scolpiti per il Duomo di Milano e quelli riprodotti nel taccuino dei disegni di Giovannino de Grassi (M. Rossi, *Giovannino de Grassi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1995, figg. 43-44).

– 20. Per alcune riproduzioni dei capitelli che ritengo più antichi (oltre a quelle già citate): F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, figg. 77, 79, 80-82, 85, 88-93.

– 21. Non sembrano esserci informazioni sulla Cappella dei Santi Maria Maddalena e Tommaso. La seconda cappella del fianco meridionale del Duomo di Como, invece, risulta dedicata a Sant'Andrea almeno dal 1442; vista l'attribuzione della chiave di volta ad Alberto da Campione, è però quasi certo che la stessa fosse dedicata allo stesso santo già parecchi decenni prima. La cappella venne riedificata (ma non si sa in quali termini) e dorata attorno al 1473. Negli anni Ottanta venne qui fondata la cappellania intitolata ai Santi Abbondio, Gimignano, Cecilia e alla Santissima Trinità. Sulle cappelle del Duomo di Como: S. Monti, *La cattedrale*, cit. alla nota 4, pp. 58-64; D. Morosini, *Le pale d'altare lapidee in Santa Maria Maggiore a Como (1482-1498)*, tesi di Laurea (Università degli Studi di Milano), rel. G. Bora, a.a. 1994-1995, pp. 89-92; se non segnato diversamente, si rimanda a questi testi anche per le informazioni sulle cappelle che seguiranno.

– 22. La Cappella di San Giovanni Battista, nella cui chiave di volta è inserito l'*Agnello con aureola crociata e vessillo* (chiaro riferimento al santo titolare), fu fondata nel 1434, mentre la Cappella del Santissimo Crocifisso, che nella chiave di volta ha scolpito in bassorilievo un *Sole oscurato dalla Luna* (un rimando all'eclisse che si verificò nel momento della morte di Cristo), fu fondata nel 1432.

– 23. In alcuni casi sembra abbastanza chiara la

sostituzione della precedente copertura di una cappella (io credo ancora legata alla struttura dell'antica Santa Maria Maggiore) con una nuova volta. Ad esempio, reputo l'acquisto di legna nel 1471 per lavori al tetto della terza cappella sul fianco meridionale e la doratura/dipintura della volta della stessa nel 1473 come indizi della costruzione solo in quegli anni della volta a crociera della cappella, che proprio allora fu intitolata a San Mattia (raffigurato, non a caso, nella chiave di volta) in sostituzione dell'antica titolazione a San Bernardino (che risaliva al 1454); oggi è soppressa. Fianco meridionale, quarta cappella: originariamente dedicata a San Lorenzo, raffigurato a mezzo busto nella chiave di volta, fu eretta l'8 maggio 1473; nel novembre del 1490 fu intitolata a Sant'Antonio da Padova e oggi è nota come Cappella di Santa Lucia. Fianco meridionale, quinta cappella (a ridosso della controfacciata): eretta negli anni Sessanta del Quattrocento e intitolata a Sant'Ambrogio, venne dorata e dipinta nel 1468; nel 1492 vi fu fondata la cappellania della Concezione della Beata Vergine Maria. Fianco settentrionale, terza cappella: intitolata a San Pietro, il quale è riprodotto nella chiave di volta, si hanno notizie di essa solo dagli anni Ottanta del Quattrocento; oggi è soppressa. Fianco settentrionale, quarta cappella: oggi nota come Cappella di Sant'Apollonia ma originariamente dedicata a Santo Stefano protomartire, anch'egli riprodotto nella chiave di volta, pare sia stata fondata nel 1473; tuttavia, dai registri del Duomo emerge chiaramente l'indicazione dell'esistenza di un altare di Santo Stefano «prope sacristias» già nel 1426 (ASDCo, Fondo Fabbrica, *Libri contabili*, reg. 1, ff. 58v-59r), che però faccio fatica a far coincidere fisicamente con questa cappella; anche in questo caso, dovrebbe dunque trattarsi di una cappella dell'antica Santa Maria Maggiore, demolita solo dopo il 1426 e rifondata nei primi anni Settanta del secolo. Fianco settentrionale, quinta cappella: intitolata a San Gerolamo e alla Beata Vergine, fu fondata nel 1468 e voltata nel 1474. Si vedano alcune di queste chiavi di volta riprodotte in D. Morosini, *Le pale d'altare in S. Maria Maggiore a Como (1482-1498)*, in M.L. Casati, D. Pescarmona (a cura di), *Le arti nella Diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), NodoLibri, Como-Milano 1998, p. 75, figg. 2, 3, 5).

– 24. S. Monti, *La cattedrale*, cit. alla nota 4, p. 78; O. Zastrow, *Scultura gotica*, cit. alla nota 4, p. 81. La differenza di materiale è stata notata anche da chi ha condotto alcuni restauri all'edificio alla fine del Novecento: ringrazio Alberto Rovi per questa informazione.

– 25. Solo la chiave di volta dell'attuale Cappella della Vergine della Cintura (quella a ridosso della facciata sul fianco settentrionale), sulla quale è scolpito il mezzo busto di *San Gerolamo* in quanto un tempo dedicata a San Gerolamo e alla Beata

Vergine, ha una cornice differente. Anche gli elementi vegetali ai lati della corona delle quattro chiavi di volta più antiche permettono di distinguerle in due gruppi: le foglie delle cappelle di San Giovanni Battista e del Crocifisso, infatti, sono caratterizzate da un trattamento più naturalistico rispetto a quelle del *San Tommaso* e del *Sant'Andrea*.

–26. F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, pp. 40-51; L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, pp. 111-115; F. Cani, G. Monizza, *La zona monumentale*, cit. alla nota 13, p. 278; A. Rovi, *Immagini e simboli di santità*, in *La cattedrale sul lago. Forme, spazi e simboli di fede nel Duomo di Como*, Mondadori, Milano 1995, pp. 79, 82-86; A. Straffi, “Un corpo vivo”. *Pietre del Duomo di Como*, in E. Bianchi, C. Casero (a cura di), *Splendida materia. Arte nel Duomo di Como*, Fondazione Centro studi Nicolò Rusca, Como 2009, p. 32.

–27. O. Zastrow, *Nuove ipotesi sulle origini del Duomo di Como*, “Rivista Archeologica dell’antica provincia e diocesi di Como”, 1988, n. 170, pp. 320-376; Idem, *Scultura gotica*, cit. alla nota 4, pp. 79-84.

–28. L’ipotesi della parziale sovrapposizione dell’antica facciata con quella odierna, alla quale non si può dar credito, è stata duramente criticata in S. Della Torre, *Sulle tracce di Santa Maria Maggiore: problemi di metodologia della ricerca storica*, “Periodico della Società Storica Comense”, a. LVII, 1995, pp. 7-31.

–29. Per Frigerio, invece, le differenze qualitative e stilistiche erano semplicemente dovute alle diverse mani degli scultori (più o meno maturi) che atteso all’esecuzione dei bassorilievi (F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 42). Indicativamente dello stesso avviso si è mostrata la Cogliati Arano, che vedeva negli accostamenti di opere di diversa qualità e stile «una scelta dettata da fatti contingenti emotivamente articolati» (L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, p. 112).

–30. Riconoscibile per la scritta «S. IVLIANVS» e per il sacco di serpenti nel quale si trova il personaggio. Non è dunque corretta l’identificazione in San Vito proposta in F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 46.

–31. *Ibidem*, p. 45.

–32. Lì si veda parzialmente riprodotti in R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, vol. II, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1964, fig. 203. Devo ad Elisabetta Gnignera questo utile confronto (E. Gnignera, *Facciata del Duomo di Como. Note vestimentarie*, 20 settembre 2018, tav. 6).

–33. Devo il suggerimento ad Andrea Spiriti.

–34. Nel cartiglio superiore: «Sapientia, Intellectus, Consilium, Fortitudo, Scie(n)ptia, Pietas et Timor Dei». Nel cartiglio inferiore: «Su(per) su(n)t septe(m) dona Sp(irit)us S(a)n(ct)i».

–35. Vedi queste sculture riprodotte in: F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, figg. 23-25, 27, 28; L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit.

alla nota 4, figg. 123, 124, 128, 130; O. Zastrow, *Scultura gotica*, cit. alla nota 4, figg. 102, 104-106.

–36. Si vedano, ad esempio, le pagine miniate dell’*Offiziolo Visconti* e le finestre absidali del Duomo di Milano riprodotte in M. Rossi, *Giovannino de Grassi*, cit. alla nota 19, figg. 58 e ss., 107-108, ma anche le miniature contenute nel breviario ambrosiano noto come *Beroldo* (Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2262), riprodotte in P. Toesca, *La pittura*, cit. alla nota 5, figg. 234-238, e tav. XVII

–37. S. Colombo, in G. Benati (a cura di), *Milano, Museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 158, nn. 48-49.

–38. Mi riferisco, in particolar modo, all’uomo a cavallo di spalle verso il fondo della parte sinistra della *Crocifissione* e al personaggio maschile (forse un pellegrino) sull’estrema sinistra – in primo piano – dell’episodio raffigurante il *Miracolo dei tori indomiti e arrivo del corpo del Santo al castello di Lupa*. Su questi affreschi si veda F. Flores d’Arcais, *Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo*, Electa, Milano 2001.

–39. Per alcuni confronti con la statuaria mitteleuropea tardo trecentesca si vedano una *Testa virile* conservata al Museo del Duomo di Milano, in passato attribuita all’ambito di Heinrich Parler, e una *Testa barbata con grappolo d’uva* nello stesso museo: P. Bosio, in G. Benati (a cura di), *Milano, Museo*, cit. alla nota 37, p. 156, n. 44; S. Colombo, in *ibidem*, p. 159, n. 51.

–40. Come mi fa notare Elisabetta Gnignera, benché sia arduo proporre delle datazioni certe, sembra trecentesca anche la *Dama* della quarta parasta: infatti, l’opera «difficilmente può ritenersi quattrocentesca (...), nemmeno se si invocasse una voluta ispirazione “a l’antica”» (E. Gnignera, *Facciata del Duomo di Como*, cit. alla nota 32, tav. 3). Allo stesso modo, date le evidenti similitudini fisionomiche con la *Dama*, che tradiscono dunque una realizzazione da parte della medesima mano, va datato allo stesso secolo anche l’*Uomo nudo con scudo* sul lato meridionale della stessa parasta. A supporto del legame tra le due sculture, va sottolineato che pure le dimensioni e la mensola sulla quale poggiano le figure sono identiche (quella dell’*Uomo nudo con scudo* è però rovinata); inoltre, entrambi i personaggi hanno una specie di corona in testa (quella della donna forse aveva pure un diadema, che poi è caduto).

–41. M. Moizi, *Sulle tracce di Amuzio da Lurago*, cit. alla nota 2, p. 221.

–42. E. Gnignera, *Facciata del Duomo di Como*, cit. alla nota 32, tavv. 7-10. Il diploma ducale cremenese è riprodotto in M. Visioli, *Le nozze ducali del 1441: documenti e iconografia*, “Artes”, n. 12, 2004, p. 48.

–43. Sul “Leggendario Sforza-Savoia” (Biblioteca Reale di Torino, ms. Varia 124), realizzato per il duca di Milano Galeazzo Maria Sforza e per la

moglie Bona di Savoia e miniato da Cristoforo De Predis, si veda P.L. Mulas, *Il leggendario Sforza-Savoia, ms. Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino*, 2 voll., Modena 2013.

–44. M. Moizi, *Sulle tracce di Amuzio da Lurago*, cit. alla nota 2, p. 221.

–45. L'identificazione di questi personaggi, benché molto plausibile, non è comunque certa. Al presunto *Sant'Ambrogio*, che nelle mani teneva comunque qualche elemento metallico oggi perduto (quasi sicuramente un pastorale nella mano sinistra), manca un chiaro attributo che lo identifichi nel dottore della Chiesa nato a Treviri, mentre il personaggio dell'altro bassorilievo è stato riconosciuto in *San Giacomo minore* per il rozzo e corto bastone da battoniera, con il quale egli fu ucciso, visibile nella parte inferiore della scultura (A. Rovi, *Immagini e simboli*, cit. alla nota 26, p. 86).

–46. Si veda meglio riprodotto (come altri bassorilievi analizzati nel presente contributo) nelle fotografie scattate nel 1910 da Riccardo Piatti e Federico Frigerio e pubblicate in F. Frigerio, *Il Duomo di Como e il broletto*, Tipografia editrice Cesare Nani, Como 1950, fig. 26; e in A. Dominioni (a cura di), *Il Duomo di Como nelle fotografie di Federico Frigerio e Riccardo Piatti, 1910*, A. Dominioni, Como 2004, fig. 26. Su questa importante campagna fotografica si veda F. Cani, *Le immagini del Duomo*, in *ibidem*, pp. 5-18.

–47. In F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 47, i due personaggi sono identificati in *Sant'Antonio da Padova* (quello a destra) e in un *Santo vescovo-monaco* (a sinistra); anche in A. Rovi, *Immagini e simboli*, cit. alla nota 26, p. 84, si parla di Sant'Antonio da Padova. Rimangono i dubbi sul *Santo con pastorale*, ma di certo quello sulla destra non è Sant'Antonio, perché, come mi fa giustamente notare Andrea Spiriti, la sua tunica non presenta, all'altezza della vita, il tipico cordone francescano a tre nodi (presente invece, nella raffigurazione di *San Bernardino da Siena*: cfr. *infra*, nota 48).

–48. Il *San Bernardino da Siena*, vestito di una tunica chiusa dal tipico cordone francescano a tre nodi, tiene, nella mano destra, il trigramma e, nella mano sinistra, un libro aperto su un passo tratto dal Vangelo di Giovanni (17, 6), «Pater manifestavi nomen tuum hominibus», che costituiva anche l'antifona ai primi vesperi della festività dell'Ascensione; antifona che, secondo la biografia del santo, i suoi frati cantavano mentre egli spirava. Altro attributo visibile nel pannello del *San Bernardino* sono le tre nivee tiare, rimando al suo triplice rifiuto alla carica di vescovo. Il *San Giacomo maggiore*, qui raffigurato con abiti da pellegrino, un libro e il bordone a cui è appesa una borraccia ricavata da una zucca, è stato identificato come tale per la prima volta, mi sembra, in A. Rovi, *Immagini e simboli*, cit. alla nota 26, pp. 85-86; in F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 44, è invece indicato come San Francesco da Paola.

–49. Si veda *supra*, nota 22.

–50. Mi riferisco, in particolar modo, ai pagamenti in favore di Tommaso Rodari tra il 1484 e il 1485 per una serie di tredici sculture (M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, pp. 34-35) e al pagamento del *San Sebastiano* realizzato da Matteo da Annone (Idem, *Maestranze e legami familiari dai documenti della Fabbrica del Duomo di Como. Matteo da Annone e il San Sebastiano della cattedrale*, "Arte Lombarda", a. LIX, 2014/1-2, n. 170-171, pp. 104-114).

–51. Dai registri del Duomo di Como non emerge nessun Solari e nessun Gaggini; va però notato che tra i vari maestri attivi nel cantiere tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta (ma non è chiaro con quale ruolo) vi erano anche Antonio da Bissone e Giovanni da Ciona (una frazione di Carona). Si vedano, *passim*: ASDCo, Fondo Fabbrica, *Libri contabili*, reg. 2; *ibidem*, *Libri di cassa*, reg. 2). Antonio da Bissone è forse da riconoscere nell'omonimo maestro citato nel *Liber incantuum laborerorum et reparationum civitatis Comarum* (1426-1436), per il quale si rimanda ad A. Spiriti, *Essere un artista dei laghi. Contributo ad una lettura critica del Liber incantuum*, in *In tempore floride pacis... Politiche del costruire a Como nei secoli XV e XVI*, atti del convegno (Como, 28 gennaio 2017), Macchione, Varese 2020, pp. 205-218.

–52. Su Tommaso Bregno da Righeggia si veda M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, pp. 43-44 (con bibliografia).

–53. F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, p. 36, dove le statuine delle finestre (80-90 cm di altezza) sono però solo menzionate senza una disamina critica; L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, p. 122, dove le stesse sculture vengono datate al 1460 circa e attribuite in parte ad Amuzio da Lurago (ma l'attribuzione non è pertinente); la migliore analisi delle statuine è in A. Rovi, *Santi e personaggi dalla facciata del Duomo*, scheda dell'esposizione in Duomo delle statue delle finestre di facciata dopo i restauri, Como 1991, dove si propone – credo per la prima volta – l'identificazione di tutti i santi (solo due di essi, infatti, sono riconoscibili per una scritta: S. P[RES]B[ITE]R IOH[ANN]ES DE RO[N]D[EN]ARO, cioè Giovanni da Meda, e S. FILIP[P]US); per gli altri, ma non per tutti, valgono gli attributi iconografici).

–54. Su tutte queste sculture si veda ora M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, pp. 61-63, con bibliografia e qualche riproduzione. Per altre riproduzioni di queste sculture: F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, fig. 15; O. Bernasconi, *L'architettura*, cit. alla nota 13, fig. 39; L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, figg. 121, 144; S. Della Torre, *Il cantiere della cattedrale e l'architettura del Rinascimento a Como*, in M.L. Casati, D. Pescarmona (a cura di), *Le arti nella Diocesi di Como*, cit. alla nota 23, p. 24, fig. 2.

–55. L'iscrizione sul bordo inferiore della predella riporta sia l'anno di esecuzione che il nome del

committente, Giacomo Vitudoni: «AN[N]O 1982 FECIT FIERI D[OMI]NUS IA[COBUS] DE VITUDONO CUMANUS CANONICUS».

–56. La «squillante policromia» della pala di Sant’Ambrogio è stata recuperata solo con i restauri di fine Novecento (F. Cani, G. Monizza, *La zona monumentale*, cit. alla nota 13, p. 283).

–57. Riconoscibili per le scritte in capitale latina sopra ad essi: S. STEFAN[US], S. LAUREN[TIUS], S. ROCH[US], S. ANTONIUS], S. LEONAR[DUS], S. K[A]TER[INA].

–58. Per qualche notizia sul committente: M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, p. 67, nota 4, e p. 83, nota 319.

–59. Devo questa interpretazione ad Andrea Spiriti. Utili indicazioni in A. Spiriti, *Immagine e culto della Vergine nello Stato di Milano durante il Quindicesimo secolo. L’Immacolata e l’Assunta*, “Gli artisti dei laghi”, 2021, n. 1, pp. 319-340. Alcune considerazioni sono anche in Idem, *Ad Christum per Mariam. Il grande ciclo di affreschi di Negrentino fra Quattro e Cinquecento*, in G. Mollisi (a cura di), *La Chiesa di Sant’Ambrogio vecchio a Negrentino di Prugiasco*, “Arte e Cultura”, a. V, 2020, n. 15, pp. 102-157.

–60. Oltre ai riferimenti che saranno citati più avanti, si vedano: S. Monti, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Tipografia editrice Ostinelli di Bertolini Nani, Como 1902, pp. 30-31, dove è definito «opera degli scultori che lavoravano con Luchino Scarabota di nessuna bellezza»; L. Cogliati Arano, *La scultura*, cit. alla nota 4, p. 146, dove la cromia dell’opera ha spinto l’autrice a paragonare la pala ad opere in terracotta o in legno.

–61. A. Rovi, *Ancona di Sant’Ambrogio*, scheda in *Architetti, artisti, artigiani nella Cattedrale di Como*, Como 1996.

–62. D. Morosini, *Le pale d’altare lapidee*, cit. alla nota 21, pp. 108-111; Eadem, *Le pale d’altare in S. Maria Maggiore*, cit. alla nota 23, pp. 76-77.

–63. Come ho già avuto modo di argomentare, non credo che l’eventuale influenza veneziana nelle opere del Rodari vada ricercata in un alunnato presso Pietro Lombardo o un altro scultore attivo nella Serenissima (M. Moizi, *Tommaso Rodari*, cit. alla nota 2, p. 126, con bibliografia).

–64. F. Frigerio, *Il Duomo di Como*, cit. alla nota 4, pp. 135-138.



Massimiliano Caldera

Intorno a una scultura caronese a Noli: il primo Rinascimento nella Riviera di Ponente

_ Figura 74.
Andrea da Ciona, dossale,
particolare del *Cristo
benedicente*, 1434, New
York, The Metropolitan
Museum of Art, The
Cloisters Collection (foto ©
The Metropolitan Museum
of Art).

Nel 1409 l'antipapa Alessandro V Filargis nomina il francescano savonese Marco Vegerio *senior* come vescovo di Noli, una piccola diocesi della Riviera di Ponente, il cui territorio è stato ricavato da quella di Savona nel 1238 grazie all'appoggio di Genova per premiare la repubblica marinara federata.¹ Il cardinale Pietro Filargis, di origine greca e anch'egli appartenente all'Ordine dei Frati Minori, aveva compiuto la sua carriera in Italia – è docente all'Università di Pavia nel 1383-1384 – diventando uno stretto collaboratore diplomatico di Gian Galeazzo Visconti, duca e poi signore di Milano, che aveva appoggiato la sua nomina a vescovo di Piacenza (1386), Vicenza (1388), Novara (1389) e, infine, Milano (1402); indicato dal testamento ducale come membro del consiglio di reggenza, carica esercitata dopo la morte di Gian Galeazzo nello stesso anno, riceve la porpora da Innocenzo VII nel 1405 e, da quel momento, si adopera per arrivare a una soluzione dello scisma. Eletto papa dal Concilio di Pisa nel 1409, egli, come primo atto, dà avvio a un'infornata di nomine vescovili ai propri parenti ed amici e a una serie di benefici per i frati francescani.²

Questo è dunque il contesto in cui ricade l'elezione alla cattedra nolese del Vegerio che apparteneva a una cospicua famiglia di Savona, attiva nel commercio marittimo e nel governo della città fin dai decenni centrali del Trecento.³ Dopo l'esperienza militare di Bartolomeo al fianco di Pietro Doria nella conquista di Chioggia (1379), è la "generazione 1400" a far compiere un vero e proprio salto di qualità nell'*establishment* cittadino a questo nucleo familiare che, accanto ai Nattone e ai Cerrato, va annoverato tra gli imprenditori di maggior peso, coinvolti soprattutto nella gestione delle grandi rotte commerciali verso l'Oriente (Chio, Caffa) e l'Europa settentrionale (Inghilterra, Zelanda). Le navi di Giovanni, Raimondo, Urbano, Melchiorre e Gaspare Vegerio, tra lo scorcio del XIV secolo e gli anni quaranta del successivo, sono, infatti, regolarmente attestate a Southampton, Sandwich, Aigues-Mortes, Sluis, arrivando in alcuni momenti a controllare l'*import-export* delle materie prime per la tessitura e la tintura dei panni sulla piazza savonese;⁴ ci dà la misura della loro forza espansiva l'attentato contro Raimondo ordito nel 1441 da

un gruppo di mercanti genovesi a Bruges, su sollecitazione dello stesso governo, per togliergli con la forza la nave nel caso in cui essa approdasse a Sluis o a Londra.⁵ In parallelo cresce anche il ruolo dei Vegerio nella vita politica cittadina, con incarichi sempre più prestigiosi e significative alleanze matrimoniali: nel 1397 Giovanni Vegerio è ambasciatore a Genova con il banchiere Raffaele Riario che nel 1401 sposa Violante Vegerio, avviando così quel legame tra le due case, destinato ad avere vaste ripercussioni nella storia non solo di Savona;⁶ nel 1410 per lo stesso incarico il Comune invia un altro esponente della famiglia, Gaspere, sempre accanto a Raffaele Riario;⁷ nel 1420 i due personaggi sono di nuovo nominati come ambasciatori, questa volta a Milano presso il nuovo duca, Filippo Maria Visconti.⁸

Ancora poco purtroppo sappiamo della carriera di fra Marco Vegerio che però accompagna e, da un certo momento in poi, molto probabilmente sostiene quella degli altri esponenti della famiglia; nel 1414-1415 è inviato come ambasciatore del comune di Savona, insieme con il vescovo di Savona Vincenzo Viale e l'arcidiacono Bartolomeo Nattone, prima a Cremona, poi a Costanza per comporre un vertenza con il genovese Raffaele Carpaneto, la cui causa d'appello è affidata dall'imperatore al cardinale Amedeo di Saluzzo, al marchese Tommaso III di Saluzzo, all'arcivescovo di Narbona François de Conziè e ad Amedeo VIII di Savoia;⁹ secondo lo storiografo savonese Giovanni Vincenzo Verzellino, il Vegerio avrebbe anche partecipato alle sedute del Concilio dove avrebbe mostrato la sua "dottrina singolare" nel dibattito teologico contro l'eresia hussita, fatto questo che potrebbe comportare un diretto rapporto con il cardinale Branda Castiglioni.¹⁰

78

Nel 1422 è sicuramente tornato in patria perché compone come arbitro una contesa fra il comune di Savona e quello di Noli; all'anno successivo si data un episodio nodale in questa vicenda: il vescovo accoglie, infatti, nel convento francescano di Savona ed avvia la formazione di Francesco Della Rovere – il futuro Sisto IV – che era il cognato di suo nipote, Paolo; tra gli allievi del convento c'è anche fra Lorenzo Guglielmo Traversagni, un altro personaggio destinato ad avere un ruolo di primo piano nel dibattito teologico e culturale che lo porterà a una carriera internazionale e a formare il pronipote del vescovo nolese, fra Marco Emanuele Vegerio *junior*, cardinale e stretto collaboratore di Giulio II;¹¹ nel 1430, Vegerio *senior* dona alla propria Cattedrale il reliquario di Sant'Eugenio, ancora oggi conservato, su cui torneremo fra breve; la sua politica evergetistica ha il proprio culmine tra il 1444 e il 1446, quando finanzia il restauro e la decorazione del presbitero della Chiesa di San Francesco a Savona, insieme con la costruzione della biblioteca e dell'infermeria nell'annesso convento, dove muore ed è sepolto nel 1446.¹² Le profonde modifiche subite dal complesso francescano in età moderna – la chiesa è demolita tra il 1589 e il 1605 per costruire il nuovo Duomo, mentre gli edifici conventuali, già oggetto di ampi rifacimenti alla fine del Quattrocento, sono ulteriormente trasformati per adattarli a sede dell'episcopio – non consentono ormai più di misurare la portata e le scelte figurative di questi interventi promossi da Vegerio nella città natale.

Basta però questa serie di notizie frammentarie per far emergere in modo chiaro non solo i precisi interessi culturali e le aperture internazionali del personaggio ma soprattutto il suo ruolo di apripista per quel nucleo familiare (Vegerio - Riario - Della Rovere) che, proprio grazie alle carriere ecclesiastiche, in meno di un secolo ha

potuto salire dalla ricca aristocrazia mercantile della provincia ligure fino ai vertici della classe dirigente europea del Rinascimento.

Soltanto tre, fra le opere commissionate dal vescovo di Noli, sono sopravvissute. La prima è costituita dai lacerti di affreschi di due sale nell'antico episcopio nolese (oggi trasformato in un albergo) dove sono raffigurate scene sacre in "terretta verde"; le condizioni di conservazione non consentono osservazioni stilistiche molto precise ma se ne dovrà registrare una certa disinvolta sommarietà del segno che sembra comportare, come nota Massimo Bartoletti, qualche rapporto con la pittura francese innestato su di una base ancora legata a Taddeo di Bartolo, ma soprattutto l'originalità della tecnica a monocromo; quest'ultima, infatti, sembra evocare, sulle pareti del vano, manufatti tessili come i *fastentuchen* o i teli della Passione, diffusi soprattutto in area germanica. A questa campagna decorativa se ne affianca un'altra, ancor più frammentaria, nel presbiterio dell'antica Cattedrale di San Paragorio dove sopravvivono due lacerti di scene sacre, non identificabili, con lo stemma del vescovo Vegerio e un altro suo probabile ritratto.¹³

Fig. 75

La terza opera, invece, è il reliquario di Sant'Eugenio, poc'anzi ricordato, oggetto di un attento restauro nel 2017:¹⁴ si tratta di un pezzo eccezionale – l'iscrizione sul piede riporta la data del 1430 insieme con lo stemma e il nome del committente – non solo per le dimensioni monumentali ma anche per le raffinate sottigliezze esecutive: la base racchiude, infatti, una serie di smalti *champlevé*, mentre altri smalti, questa volta translucidi, impreziosiscono il nodo e la chiusura della fiala. Per qualità formale, impegno esecutivo e raffinata modernità di linguaggio l'unico confronto possibile, nell'oreficeria ligure del primo Quattrocento, è con la celebre arca del Battista, nel tesoro della Cattedrale di Genova, una stupefacente microarchitettura in cui si avvicendano, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, i liguri Teramo Danieli, Simone Caldera e, come ha recentemente dimostrato Clario Di Fabio, il milanese Beltramino de' Zuttis: nel lavoro coabitano elementi di cultura franco-fiamminga con altri lombardi e toscani (in particolar modo legati a Ghiberti).¹⁵ Nel reliquario nolese tanto la ricchezza dei trafori che racchiudono gli smalti, quanto l'aggressivo



Figura 75.
Orafo ligure-toscano,
reliquario del braccio di
Sant'Eugenio, particolare
del piede con lo stemma del
vescovo Marco Vegerio, Noli,
Cattedrale di San Pietro
(foto Ufficio Beni Culturali
Diocesi di Savona).

naturalismo delle foglie spinose che si arrampicano lungo la fiala possono rimandare al lessico ornamentale che connota il coronamento dell'arca ma, nello stesso momento, trovano agganci ancor più puntuali con le oreficerie lucchesi del primo Quattrocento; per la stessa figura a smalto che compare in uno due clipei laterali – rimane il *San Paragorio* mentre manca il *pendant* con *Sant'Eugenio* – sono state poi additate consonanze con alcuni tra gli episodi più alti e significativi del tardogotico ligure e lombardo: le prime prove di Donato de' Bardi e Andrea de' Aste; questa compresenza di temi toscani e lombardi lascia dunque pensare che il pezzo possa essere stato prodotto da un'aggiornata officina locale capace di destreggiarsi tra differenti linguaggi figurativi.¹⁶

Null'altro è, al momento, direttamente riconducibile alla committenza del vescovo Marco Vegerio ma esistono a Noli due sculture – in pratica inedite e leggibili con qualche difficoltà per condizioni conservative e collocazione – che appartengono allo stesso orizzonte cronologico e soprattutto sembrano riflettere le aperture culturali del prelado. Si tratta, in primo luogo, della cosiddetta *Madonna di Piazza*, collocata su uno degli edifici collegati al Palazzo Comunale: la scultura è inserita in un'elegante e capricciosa edicola settecentesca che risale agli anni del vescovo Antonio Maria Arduini (1691-1777): anch'egli francescano, rivitalizzerà, nella sua ultima stagione, la diocesi di Noli prima dell'unione con quella di Savona.¹⁷

L'altezza da terra e la pesante inferriata antica che protegge il pezzo, ne compromettono la leggibilità ma risulta comunque chiaro che ci si trovi di fronte a un *Vesperbild* tardogotico di evidente origine settentrionale:¹⁸ lo indicano, infatti, l'esilità disarticolata delle forme, l'insistito patetismo dei volti e l'ampiezza dei panneggi siglati da fitte pieghe angolari con snodi replicati. Una prima indicazione stilistica, assolutamente orientativa, potrebbe arrivare da un confronto con il *corpus* del Maestro dell'altare di Rimini, l'anonimo artista fiammingo che si specializza in sculture in alabastro, siglate da una superba raffinatezza formale e da una concitata tensione emotiva, destinate a trovar posto in grandi polittici



Fig. 76

— Figura 76.
Madonna di Piazza, Noli,
 piazza Milite Ignoto (foto M.
 Tassinari).

che potevano essere spediti ed assemblati anche a grande distanze: proprio la fortuna italiana di questo tipo di prodotti ha dato origine al nome critico dello scultore, apprezzato dai Malatesta (l'altare del *Calvario* per la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Rimini, 1430 circa; oggi a Francoforte, Liebieghaus) e dai Borromeo (altare della Vergine per la Chiesa di Santa Maria Podone; oggi all'Isola Bella, Palazzo Borromeo).¹⁹

Questa tipologia di manufatti ha in realtà un immediato precedente nella produzione degli alabastri tardogotici inglesi di Nottingham che, dal Tre fino alla fine del Quattrocento, assume le caratteristiche di una vera e propria industria in grado di diffondere, su scala continentale, immagini scolpite di produzione quasi seriale: queste potevano essere utilizzate singolarmente, come appunto nel caso dei *Vesperbild* o delle Madonne col Bambino, oppure, nel caso delle formelle con scene figurate, assemblate insieme a comporre polittici o a decorare mausolei.²⁰ Soltanto un esame diretto del *Vesperbild* di Noli, possibile in occasione di un restauro quanto mai auspicabile, potrà sciogliere il dubbio e permetterci così di capire se siamo di fronte a un pezzo riconducibile alla bottega del Maestro dell'altare di Rimini oppure se, assai più probabilmente, si tratti di un alabastro di Nottingham: si può fin da ora osservare la somiglianza che l'opera in esame ha con analoghe sculture nelle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra.²¹

Figura 77.
Thronum Gratiae, Savona,
Museo del Tesoro del
Duomo (foto Ufficio Beni
Culturali Diocesi di Savona).

Figura 78.
Bottega dei caronesi (?),
Santa coronata, Noli,
Cattedrale di San Pietro,
andito d'accesso alla
sacrestia (foto M. Tassinari).



È del tutto scontata la presenza di questi manufatti in Liguria che, come abbiamo visto, ha rapporti commerciali particolarmente stretti con l'Inghilterra proprio in questo torno di anni e dove, ancora oggi, si conserva un consistente nucleo di alabastri:²² oltre alle formelle conservate al Museo di Sant'Agostino a Genova (*Madonna di Misericordia, Trinità, Profeti, Patriarchi*), a quella con la *Trinità* e alla *Madonna col Bambino* nell'Oratorio di San Giovanni Battista a Varese Ligure (la prima è oggi al Museo Diocesano della Spezia), va anche ricordata la provenienza genovese di un nucleo di rilievi con le *Storie del Battista*, passati dalla collezione Hildburgh al Victoria and Albert Museum di Londra. Sono però, nel Tesoro della Cattedrale di Savona, le quattro statuette con il *Thronum Gratiae*, i *Santi Mattia, Pietro e Giacomo Maggiore* (cui forse potrebbe aggiungersi un'altra testa di *Apostolo* nelle raccolte del Castello Sforzesco a Milano) a farci sospettare un legame diretto con la *Madonna di Piazza* di Noli: per queste sculture che conservano tracce di una policromia e di una doratura preziose e, per sottigliezza esecutiva, sorpassano gli altri alabastri presenti nella nostra regione, è stata proposta una datazione piuttosto alta, intorno al 1400.²³ È stata ormai definitivamente superata l'identificazione, proposta dalla storiografia otto e novecentesca, con le figure che ornavano il tabernacolo marmoreo segnalato dalle antiche descrizioni nel presbiterio della Cattedrale sul Priamâr;²⁴ rimane tutt'ora aperta l'ipotesi che questi alabastri possano aver fatto parte del corredo decorativo della Cappella di Sant'Antonio, sempre nella Chiesa di San Francesco a Savona: il sacello era sotto il patronato della famiglia Cerrato che abbiamo visto essere in prima fila, accanto ai Vegerio e ai Nattone, nei commerci con l'Inghilterra.²⁵

Fig. 77

Un altro possibile caso d'importazione d'oltremarica era nella Chiesa di San Domenico a Taggia: qui, stando alle fonti secentesche, nel 1477 Giorgio e Raffaele Ardizzone fondano una cappella per la quale acquistano a Londra una pala d'altare «*quæ est in multis quadris*»; considerata l'origine dell'opera (dispersa), tutto lascia pensare che, anche questa volta, si tratti di un polittico d'alabastro.²⁶

La seconda scultura quattrocentesca nolese che risale agli anni del vescovado di Marco Vegerio, è una *Santa coronata* collocata in una nicchia ovale del corridoio verso la sacrestia nell'odierna Cattedrale di San Pietro (nel 1572 il titolo è infatti spostato dall'antica sede di San Paragorio, fuori dalle mura, alla chiesa più grande dentro il centro abitato).²⁷ Il pezzo, in marmo bianco alto circa un metro, è mortificato tanto dalle pessime condizioni di conservazione – presenta chiaramente i segni di una lunga esposizione agli agenti atmosferici – quanto dalle scialbature che si sono sovrapposte, anche in tempi molto recenti, nel locale.²⁸ La mancanza degli attributi iconografici, a parte la corona, rende difficile l'identificazione del soggetto: la *Santa* sembra tenere un oggetto in mano davanti a sé ma, per le rotture che rendono lacunosa questa parte, non è possibile dire di più. Le due candidature più plausibili per l'identificazione sono dunque quelle di Santa Caterina d'Alessandria e di Santa Margherita d'Antiochia: alla prima era dedicato un altare nell'antica Cattedrale di San Paragorio (le visite pastorali non segnalano però l'icona); alla seconda, invece, era intitolata un'antica cappella extraurbana, lungo la strada che, verso ponente, risale l'altopiano delle Mânîe:²⁹ qui la visita apostolica del vescovo Mascardi segnala, nel 1585, la presenza sull'altare di una scultura della *Santa*, alta due cubiti ma in legno.

Fig. 78

È evidente, nonostante i danni e la collocazione infelice, l'alta qualità formale di quest'opera che viene ad arricchire il panorama della scultura quattrocentesca nel Savonese: la figura, solida ed anatomicamente ben costruita, è avvolta in un grandioso panneggio le cui pieghe, solenni e nello stesso momento eleganti, sottolineano il flessuoso *hanchement* del corpo: sembra del tutto immediato il confronto con le opere riferite alla bottega dei Maestri Caronesi e, in modo particolare, con le due figure acefale di *Apostoli* di terracotta, oggi conservati nel portico antistante il Battistero di Castiglione Olona che, nonostante le differenze nel materiale usato, presentano un'identica concezione formale; altri riscontri possono essere osservati nelle figure della lunetta del portale della Collegiata, sempre nello stesso centro, dove ritroviamo un identico svolgimento in morbide pieghe ansate che individuiamo nei lembi del mantello nella *Santa* di Noli. Il capo offre ormai pochi elementi di lettura dal momento che i lineamenti sono come cancellati dalla corrosione, anche se molto probabilmente con la rimozione dei vari strati d'intonaco che oggi ottendono le sottigliezze del modellato sarà possibile recuperare ancora qualche altro particolare; si può fin da ora osservare come tanto la foggia della corona, con una banda molto alta e sviluppata in verticale, quanto la forma espansa e lunare del volto, contraddistinto dal naso piccolo e dalle arcate sopracciliari ampie e regolari, sembrano trovare effettivo riscontro nelle tipologie facciali tipiche della bottega dei Caronesi a partire dalla Vergine in trono della lunetta castiglionesa poc'anzi ricordata e dalla *Santa Margherita* del trittico marmoreo con il *Cristo in Gloria tra i Santi Giovanni Battista e Margherita* oggi a New York (The Cloisters) ma in origine a Savona nella chiesa di San Giovanni Battista.

Fig. 59

Fig. 46

Figg. 74, 82, tav. XII

Proprio in questi ultimi anni le ricerche stanno mettendo a fuoco, con sviluppi impensati, l'attività ligure di questa compagine di scultori che arriverà ad avere un ruolo di assoluto primo piano tanto a Genova quanto a Savona. Già nel 1431, all'interno di un'operazione di generale rinnovamento delle due sedi comunali savonesi – il *palacium comunis* e il *palacium gubernatorum* con l'annessa loggia – dove due anni dopo sono coinvolti i pittori Giacomo Mazone e Antonio da Bologna, incontriamo per la prima volta un «Antonius Carogninus, pichepietra in Ianua»: il lapicida, pagato «pro consteo coronellorum quatuor, capitellis quatuor et bassis quatuor emptis ab ipso pro reparacione lobie magne platee Brandalis», potrebbe essere in diretto rapporto con Andrea da Ciona che, nel 1434, firma l'ancona per San Giovanni Battista, poc'anzi ricordata.³⁰ Le ricerche di Giancarlo Gentilini, Lisabeth Castelnuovo Tedesco e soprattutto le importanti puntualizzazioni sull'aspetto strutturale del complesso formulate recentemente da Laura Damiani Cabrini hanno inserito l'opera nel catalogo dello scultore che, con il socio, Filippo Solari da Carona, è noto soprattutto per gli interventi nell'arredo plastico delle chiese e delle residenze volute dal cardinale Branda a Castiglione Olona e per aver iniziato il monumento sepolcrale a Giovanni Borromeo, voluto dal fratello Vitaliano per la Chiesa di San Francesco Grande a Milano (oggi all'Isola Bella).³¹ Questi chiarimenti consentono di far rientrare Savona nel raggio d'attività della bottega che include, oltre alle terre natali, Castiglione e Milano, anche Venezia, dove i due scultori sembrano aver esordito, rileggendo il portato della loro formazione masegnesca alla luce delle novità toscane di Lorenzo Ghiberti (e di Nanni di Banco) precocemente arrivate in area veneta.³²

Fig. 157

Il trittico savonese si segnala non solo per la moderna impaginazione compositiva e strutturale, anche per quanto riguarda le cornici dove il lessico ornamentale tardogotico inizia a lasciare spazio ai primi elementi protoclassici, ma soprattutto per una scultura severa, spoglia, naturalisticamente attenta e in grado d'intercettare le prime istanze umanistiche di una committenza di altissimo livello. Ritroviamo peraltro le stesse cadenze formali e le stesse istanze di rinnovamento in Donato de' Bardi, il vero protagonista della pittura in Liguria e in Lombardia dal primo decennio del secolo fino al 1450: al medesimo orizzonte cronologico dell'ancona marmorea appartiene, con ogni probabilità, la sua opera più nota, la tela con la *Crocifissione* eseguita per una sede savonese non ancora identificata con certezza (oggi nella Pinacoteca Civica).³³



_ Figura 79.
Andrea da Ciona,
tabernacolo, Savona, via dei
Cassari 1 (foto M. Tassinari).

84

Grazie a una generosa segnalazione di Francesco Sanguineti e di Magda Tassinari, mi è oggi possibile aggiungere un ulteriore tassello per l'attività della bottega di Andrea da Ciona a Savona che viene dunque ad affermare, nel modo più persuasivo, il forte radicamento locale dei Caronesi.³⁴ All'interno del portone al civico 2 in via dei Cassari, murata nel disimpegno del primo pianerottolo, è la cornice di un tabernacolo marmoreo con sei angeli che sostengono una corona a *fleuron*: come mi ha fatto notare Magda Tassinari con la sua consueta finezza, queste eleganti figure angeliche, contraddistinte da ciocche gonfie e vaporose ed avvolte in tuniche mosse da morbide pieghe, trovano un diretto riscontro tanto in quelle intorno al *Cristo in Gloria* nello scomparto centrale del trittico di San Giovanni, quanto agli angeli reggidrappo del monumento a Francesco Spinola, eseguito intorno al 1442 per la Chiesa di San Francesco di Castelletto (oggi alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola) e, in ultima analisi, sono anch'esse sorelle degli angeli della tela di Donato de' Bardi; la stessa sobria eleganza della composizione, racchiusa in una semplice cornice modanata, lega, una volta di più, questo pezzo all'ancona marmorea.

Resta ancora tutta da capire l'origine di questo pezzo erratico: l'androne in cui si trova, risale allo scorcio del XIX secolo e l'intero edificio è il frutto della pesante ripasmazione del tessuto edilizio medievale portato a termine con lo sventramento di via Caboto e di via Pietro Giuria, tra il 1880 e il 1885. Proprio le demolizioni compiute in questa circostanza nel quartiere dei Cassari hanno comportato l'at-

Figg. 79, 80, 81

Fig. 82

_ Figure 80, 81.
 Andrea da Ciona,
 tabernacolo, particolari,
 Savona, via dei Cassari 1
 (foto M. Tassinari).



85

terramento dell'Oratorio della Trinità che, nel 1588, aveva occupato e ricostruito l'antica Cappella di San Giuliano dei Lanaioli con l'annesso ospedale: il suo sedime è, naturalmente, a pochi passi dal palazzo in cui l'opera è oggi conservata e sembra dunque l'ipotesi più logica ed economica ritenere che questa possa provenire proprio da lì.³⁵

Altrettanto significativa è stata la presenza a Genova della bottega dei Caronesi: oltre alla tomba Spinola, appena ricordata, è estremamente importante il ritrovamento dell'atto di commissione nel 1448 ad Andrea da Ciona e a Filippo Solari con altri due collaboratori – Giovanni da Campione e Jacopo da Barchino – per il tabernacolo eucaristico destinato al presbiterio della Cattedrale di San Lorenzo, i cui frammenti sono stati rintracciati nel rivestimento marmoreo della cupola alesiana, nella sacrestia e nelle raccolte del Museo di Sant'Agostino:³⁶ il complesso, che ripeteva in scala monumentale quello licenziato per la Parrocchiale di Carona, è l'abbrivio di un rinnovamento del corredo scultoreo per il Duomo genovese che avrà il suo episodio più noto nella decorazione plastica della Cappella del Battista, avviata da Domenico Gagini.

Fig. 3

Fig. 78

Alla luce di tutte queste considerazioni, dobbiamo dunque pensare a una committenza del vescovo Vegerio per la *Santa coronata* di Noli? Neppure questa volta abbiamo alcuna certezza documentaria ma considerati, per un verso, il livello dei committenti che, tanto in Liguria quanto in Lombardia, sostiene l'attività dei Maestri Caronesi e, in modo particolare, i possibili rapporti fra il francescano savonese e il cardinale Branda Castiglioni e, per l'altro, la singolare qualità figurativa della scultura che, per aggiornamento stilistico e impegno formale, sostiene perfettamente il confronto con il reliquario del braccio di Sant'Eugenio, sembra del tutto

ragionevole far rientrare anche questo pezzo negli investimenti simbolici fatti dal presule per la propria diocesi.

La presenza della bottega caronese nel territorio di Savona non è però circoscritta a questi tre casi ma può contare su un altro episodio, poco noto ma particolarmente importante: al 1462 data il contratto con Giorgio Molinari *de Plebe* per la ristrutturazione del Palazzo del Tribunale a Finalborgo, parte degli interventi promossi dal marchese Giovanni I del Finale per ricostruire la capitale del proprio stato dopo le devastazioni lasciate dal *bellum fnariense* contro Genova.³⁷ Restano poche tracce di questa fase nell'edificio, oggetto di profonde trasformazioni già all'inizio del XVI secolo: tra queste spicca la decorazione plastica del portale principale sulla piazza, opera eponima del Maestro delle Virtù Cardinali di Finalborgo, un portato di Giovanni da Bissone (e Domenico Gagini);³⁸ più defilata è invece la collocazione del fregio di terracotta che orna la fascia marcapiano della loggia nel secondo cortile e, per tecnica e materiale, è quasi un *unicum* in area ligure.³⁹

La scultura (oggi rimossa, sostituita con una copia e, dopo il restauro, trasportata nel Civico Museo Archeologico del Finale) raffigura una fila di eroti che lottano e, nel contempo, sostengono una pesante ghirlanda d'alloro; la cornice che riquadra le figure è arricchita da un tralcio ondulato da cui crescono gonfie e carnose foglie d'acanto. Ci garantiscono l'altissima qualità formale del fregio l'evoluta definizione anatomica dei corpi, la sottile capacità d'osservazione naturalistica, la vibrante qualità del modellato e soprattutto l'aggiornamento esplicitamente protoclassico del repertorio figurativo che, unitamente alla scelta del materiale, lo rendono del tutto inatteso in questi territori. Nello stesso tempo, è patente il rapporto che la terracotta di Finalborgo ha con le altre sculture lombarde dell'*atelier* caronese: i putti si richiamano, infatti, a quelli che abitano il basamento del fonte battesimale di Castiglione e, naturalmente, a quelli degli altri due pezzi gemelli (Carona, Chiesa parrocchiale di San Giorgio; Venezia, Chiesa di San Giovanni in Bragora); per restare sempre nel campo lapideo, occorre poi osservare la perfetta coincidenza del tema ornamentale con quello del fregio nel portale principale della Chiesa di Villa (già presente, peraltro, nel celeberrimo affresco masoliniano con il *Banchetto di Erode* nel Battistero); altrettanto dovrà dirsi dell'esplicito legame fra questo fregio e le formelle fittili della Casa dei Familiari, sempre a Castiglione: si tratta di un *pattern* riusato, nei tardi anni Sessanta, anche per il Banco Mediceo a Milano.⁴⁰



_ Figura 82.
Andrea da Ciona, *Cristo in gloria con San Giovanni Battista e Santa Margherita*, particolare con *Angeli*, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection (foto © The Metropolitan Museum of Art).

Tavv. VI-IX

Fig. 54

Fig. 3

Tav. X

Nel Palazzo del Tribunale siamo davanti a un'opera eseguita *in loco* oppure si tratta di un caso di materiali importati dalla Lombardia, attraverso le maestranze originarie di questa regione e fittamente presenti nei cantieri liguri del Quattrocento? Quest'ultima ipotesi è avvalorata sia dall'uso della terracotta, affatto estranea, come si è detto poc'anzi, alla tradizione territoriale, sia dalla differenza qualitativa che separa il fregio dalle colonnine che sostengono la loggia sovrastante ed appartengono alla stessa fase costruttiva: queste, infatti, realizzate in pietra locale, presentano una tipologia ornamentale molto semplice e stilizzata che rientra perfettamente nella produzione provinciale dei lapicidi attivi tra Savona e il Finale nel terzo quarto del secolo (Finalborgo, Castel Gavone e campanile della Collegiata di San Biagio; Savona, resti della loggetta absidale dell'antica Cattedrale sul Priamà; Legino, abside della Parrocchiale di Sant'Ambrogio).⁴¹

Indipendentemente da questa considerazione, l'episodio finalese ci dà dunque un'ultima, fondamentale conferma per la penetrazione nella Riviera di Ponente dei Maestri Caronesi: evidentemente questa bottega per un ceto di committenti liguri – dove, a questo punto, rientrano anche i del Carretto accanto agli Spinola e ai Doria – rappresentava un assoluto vertice qualitativo, allineato con i centri più aggiornati dell'Italia settentrionale. Se in questo ceto, su cui c'è ancora molto da indagare, rientrasse anche il vescovo Marco Vegerio non possiamo oggi affermarlo con sicurezza: tutto però lo lascia pensare.

Queste pagine sono debitrice a ogni passo dei suggerimenti, delle indicazioni e dei consigli di Magda Tassinari che è stata la pietra angolare degli studi storico-artistici a Noli e, con straordinaria generosità, mi ha segnalato i pezzi "caronesi" di Noli e di Savona: a lei il mio grazie più sentito. Sono riconoscente anche a don Gian Luigi Caneto, Fulvio Cervini, Josepha Costa Restagno, Francesco Sanguineti, Mirko Moizi, Giovanni Murialdo, Angelo Nicolini, Paolo Pacini, Daniele Pelosi, Andrea Spiriti.

–1. Il miglior profilo storico sulla storia della diocesi nolese è ancor oggi quello di L. Vivaldo, *La storia*, in *L'antica diocesi di Noli. Aspetti storici e artistici*, Sagep, Genova 1986, pp. 9-5; sull'episcopato nolese di Marco Vegerio cfr. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona* (sec. XVII), a cura di A. Astengo, vol. I, Bertolotto & Isotta, Savona 1885, pp. 309-310; B. Gandoglia, *Storia del Comune di Noli dalle sue origini fino alla sua unione al regno di Sardegna nel 1815*, Bertolotto, Savona 1897, pp. 161-162; L. Descalzi, *Storia di Noli dalle origini ai nostri giorni*, Bolla, Finalborgo 1923, p. 234.

–2. A. Petrucci, *Alessandro V, antipapa*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000 (consultato nell'edizione online).

–3. A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo (1315-1528). Strutture, denaro e lavoro, congiuntura*, vol. I, Città del Silenzio, Novi Ligure 2018, pp. 260, 490. L'abitazione principale della famiglia – la «casa magna illorum de Vegerius» o «domus cum turri» – si trova fra la Fossavaria e la contrada di Sant'Andrea (oggi tra via Pia, la piazzetta della Maddalena e vico Spinola) in una delle collocazioni strategiche più importanti della città ed era stata acquistata dai Nattoni che la possedevano all'inizio del XIV secolo; prima del 1530, risulta già essere acquistata dai Pavese (C. Varaldo, *La topografia urbana di Savona nel tardo medioevo*, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1975, pp. 41, 101-103; A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. I, pp. 51-52); i Vegerio hanno inoltre una villa suburbana a Legino, nella contrada dell'Annunziata (1468), nonché una «croxa» nel borgo d'Alto (1481), la cui denominazione è rimasta ancor oggi nella toponomastica cittadina, anche se lo scenario urbanistico è completamente trasformato (*ibidem*, pp. 123, 248). Altre notizie biografiche sugli esponenti di questa famiglia, soprattutto per quanto riguarda la seconda metà del XV secolo, si trovano nel *Ms. Pavese* presso l'Archivio di Stato di Savona (d'ora in poi ASSv).

–4. Per la partecipazione di Bartolomeo Vegerio alla spedizione contro Chioggia cfr. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, pp. 267-268; sull'attività marittima e commerciale di Giovanni, Raimondo, Urbano,

Melchiorre e Gaspare Vegerio cfr. C. Varaldo, *Savona nel Secondo Quattrocento. Aspetti di vita economica e sociale*, in *Savona nel Quattrocento e l'istituzione del Monte di Pietà*, Cassa di Risparmio di Savona, Savona 1980, pp. 106-107; e soprattutto: A. Nicolini, *Navi liguri in Inghilterra nel Quattrocento. Il registro doganale di Sandwich per il 1439-40*, "Collana storica dell'Oltremare ligure VII", Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 2006, pp. 32, 59, 61, 124-127 (particolarmente interessante è, nel marzo 1440, l'arrivo della caracca di Raimondo Vegerio con un carico di guado nello scalo di Sandwich in un momento in cui Filippo Borromeo, il figlio di Vitaliano, era presente sulla stessa piazza: *ibidem*, pp. 60-70); Idem, *Lana medievale. L'industria tessile savonese e l'Europa (sec. XIII-XV)*, Philobiblion, Ventimiglia 2010, pp. 55, 296; Idem, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. I, pp. 64, 183, 286, 374, 468, 649; vol. II, pp. 847, 857, 884, 934, 961, 1020, 1033, 1048, 1115, 1119, 1123, 1124, 1126, 1128, 11149.

–5. C. Desimoni, T. Belgrano, *Documenti ed estratti di documenti inediti o poco noti riguardanti la storia del commercio e della marina ligure (I: Brabante, Fiandra e Borgogna)*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", a. V, 1871, n. 3, pp. 415-416; F. Noberasco, I. Scovazzi, *Storia di Savona. Vicende di una vita bimillenaria*, vol. I, Sabatelli, Savona 1975, p. 98.

–6. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, pp. 276, 277-278; A.M. de' Monti, *Compendio di memorie storiche della città di Savona e delle memorie d'uomini illustri savonesi*, Campana, Roma 1697, p. 107; Giovanni Vegerio era già stato ambasciatore a Genova con Nicolò Marchetto nel 1399 (G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, p. 275). Sulle parentele legate al clan roversesco a Savona e sui legami fra Riario, Vegerio e Della Rovere cfr. G. Garimberto, *La prima parte delle vite, ovvero Fatti memorabili d'alcuni papi, et di tutti i cardinali passati*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1567, pp. 214-215; O. Varaldo, *Compendio della casa della Rovere di Bernardino Baldi*, "Atti e Memorie della Società Storica Savonese", 1880, n. 1, pp. 409-430.

–7. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, p. 287.

–8. A.M. de' Monti, *Compendio di memorie storiche*, cit. alla nota 6, pp. 116-117. La data è riportata come 1422 in G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, p. 293, ma dovrebbe corrispondere a quella di una seconda ambasceria savonese presso la corte viscontea con Giuliano Corso e Onofrio Pavese.

–9. V. Poggi, P. Poggi, *Cronotassi dei principali magistrati che ressero e amministrarono il Comune di Savona dalle origini alla perdita della sua autonomia (dal 1401 al 1420)*, "Atti della Società Savonese di Storia Patria", a. XVI, 1934, p. 91; D. Puncuh, A. Rovere (a cura di), *I Registri del-*

la catena del comune di Savona. Registro I, "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", n.s., a. XXI, 1986, pp. 260-265 (con l'edizione integrale del documento).

–10. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, pp. 289-290, 309; A.M. de' Monti, *Compendio di memorie storiche*, cit. alla nota 6, pp. 115-116.

–11. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, p. 522; G. Farris, *Umanesimo e religione in Lorenzo Guglielmo Traversagni*, Marzorati, Milano 1972, p. 17; sulla figura del cardinale Marco Emanuele Vegerio junior cfr. ora l'ottimo lavoro di D. Pelosi, *Un cardinale ritrovato. Marco Vegerio nella Roma di Giulio II e due proposte per il giovane Beccafumi*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Studi Umanistici, Università Statale di Milano, rel. R. Sacchi, a.a. 2018-2019 (in modo particolare le pp. 54-55 per l'ingresso del prelado nel convento di Savona, la scelta del nome Marco in memoria dell'antenato e il riferimento alle fonti storiografiche, soprattutto all'*Oratio funebre pro Cardinalis Senigalliensis* di Camillo Porcari); di scarsa utilità è, al contrario, la voce di M. Lodone, *Vigerio della Rovere, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIX, Treccani, Roma 2020, edizione online, con bibliografia carente e poco aggiornata sulla famiglia e le vicende savonesi; sulla portata culturale del convento francescano di Savona nel XV secolo cfr. G. Farris, *I Francescani a Savona. L'antico complesso conventuale dalle origini alla fine del sec. XVII*, in G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta*, Cassa di Risparmio di Savona-Fondazione de' Mari, Savona 2001, pp. 104-110.

–12. G.V. Verzellino, *Delle memorie particolari*, cit. alla nota 1, pp. 309-310; G. Rossini, *La cappella Sistina di Savona. Architettura francescana e mecenatismo roveresco*, Sabatelli, Savona 2000, p. 28; Idem, *La chiesa e il convento di San Francesco*, in G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Un'isola di devozione a Savona*, cit. alla nota 11, p. 119.

–13. M. Bartoletti, 'Più magnifica che si può'. Una traccia per la consuetudine degli apparati festivi a Savona, in F. Boggero, A. Sista con C. Masi (a cura di), *Il teatro dei cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea*, Sagep, Genova 2012, p. 80; Idem, *San Paragorio tra età romanica e rinascimentale: lacerti della veste pittorica e reperti di scultura*, in A. Frondoni (a cura di), *San Paragorio di Noli. Le fasi del complesso di culto e l'insediamento circostante dalle origini all'XI secolo*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2018, pp. 488-489 (il testo è uscito in realtà nel 2019): lo studioso, che adombra un rapporto con gli affreschi dell'avignonese Robin Fournier nella Chiesa abbaziale di Saint-Antoine en Viennois, lega stilisticamente i dipinti a un altro affresco nel presbitero dell'ex Cattedrale di San Paragorio (C. Varaldo, *La chiesa di San Paragorio*

a Noli e la zona archeologica, "Monumenti e tesori d'arte del Savonese", Sabatelli, Savona 1980, p. 25): l'immagine, ridotta ormai quasi soltanto alla sinopia e di difficile interpretazione iconografica, presenta tali e tanti punti di contatto con il ciclo dell'episcopio da rendere indubitabile il riferimento alla stessa mano; sull'edificio cfr. F. Conti, *L'architettura del palazzo dei vescovi di Noli*, in *Noli. Percorsi storici*, Centro Storico Culturale Civitas Nauli, Noli 2005, pp. 175-213.

–14. Agli anni dell'episcopato di Marco Vegerio appartiene anche la bella croce astile d'argento, con lo stemma del Comune di Noli e la data 1417, nel tesoro della Cattedrale: le componenti toscane del pezzo, lette da M. Tassinari (scheda in *L'antica diocesi di Noli*, cit. alla nota 1, p. 20), sono confermate in V. Natale, *Alcune oreficerie liguri del Quattrocento*, in S. Bottaro, A. Dagnino, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Sisto IV e Giulio II, mecenati e promotori di cultura*, atti del convegno (Savona, 1984), Comune di Savona, Savona 1989, pp. 375-376, in cui si individuavano rapporti con il pisano Turino Vanni, presente a Genova e a Savona nei primi decenni del secolo, e in C. Di Fabio, *Oreficerie e smalti in Liguria fra XIV e XV secolo*, in A.R. Calderoni Masetti (a cura di), *Atti della II giornata di studio sugli smalti traslucidi italiani*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. II, a. XXI, 1991, n. 1, pp. 244-245.

–15. Per l'arca del Battista cfr.: *ibidem*, pp. 233-274; A. Calderoni Masetti, G. Ameri, *Genova e le Fiandre: il dialogo fra pittura e oreficeria*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa atlantica: Inghilterra, Fiandre, Portogallo. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006, pp. 27-28; G. Ameri, scheda in A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, Panini, Modena 2012, pp. 398-399; C. Di Fabio, *L'arca processionale del Battista nella cattedrale di Genova: le radici internazionali e il cantiere di una micro-cattedrale gotica*, in E. Antoine-König, M. Tomasi (a cura di), *Orfèverrie gothique en Europe*, Viella, Roma 2016, pp. 271-294.

–16. V. Natale, *Alcune oreficerie liguri del Quattrocento*, cit. alla nota 14, p. 380, nota 26 (con bibliografia precedente); C. Di Fabio, *Oreficerie e smalti in Liguria*, cit. alla nota 14, pp. 245-247; Idem, scheda in G. Rotondi Terminiello, L. Magnani (a cura di), *Verso un nuovo museo. Arte sacra a Genova nel chiostro di San Lorenzo*, catalogo della mostra (Genova, 10 dicembre 1994-6 gennaio 1995), Sagep, Genova 1994, pp. 66-67; M. Bartoletti, scheda in C. Bertelli, G. Bonsanti (a cura di), *Restituzioni 2018. La fragilità della bellezza*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 28 marzo-16 settembre 2018), Marsilio, Venezia 2018, pp. 269-272 (edizione online: <http://www.restituzioni.com/opere/reliquiario-ostensorio-del-braccio-disanteugenio/>) ma soprattutto il puntuale lavoro di G. Ameri, *L'oro di San Paragorio: appunti sul reli-*

quario di Sant'Eugenio nella concattedrale di Noli, in *San Paragorio tra età romanica e rinascimentale*, cit. alla nota 13, pp. 495-499. Più recentemente M. Tassinari (*Le arti suntuarie alla corte dei Del Carretto: una vicenda europea da Avignone a Praga*, in M. Caldera, G. Murialdo, M. Tassinari (a cura di), *I Del Carretto. Potere e committenza artistica di una dinastia signorile tra Liguria e Piemonte (XIV-XVI secolo)*, Scalpendi, Milano 2020, pp. 315-320) ha osservato gli stretti addentellati formali tra il reliquiario e la Croce "dei Pisani" (1411, Lucca, Museo Diocesano), suggerendo, con argomentazioni persuasive, che il pezzo di Noli possa essere stato prodotto da una bottega orafa a Savona dove, all'inizio del Quattrocento, è attestata la presenza di maestranze lucchesi operose nella locale zecca.

– 17. L'opera è praticamente priva di fortuna critica, se si eccettua una guida locale (*Guida storico-artistica di Noli*, La Stampa, Vado Ligure s.d., p. 10) e una scheda OA della Soprintendenza di Genova (NCTN 00020264, 1979, compilatore: R. Collu, con un improbabile riferimento a «un ignoto scultore ligure attivo nel secolo XVI»): il fanale sotto l'immagine era l'unica luce pubblica e, all'imbrunire, era accesa dai donzelli del Comune che sosteneva la spesa per l'olio (B. Gandoglia, *In Repubblica*, Bolla, Finalborgo 1926, p. 92). L'edicola presenta, nella parte alta, un fastigio con un finto baldacchino sormontato da una ghirlanda di rose ed affiancato da teste cherubiche sopra a un cuore di Maria raggiante; nella parte bassa è un cartiglio con l'iscrizione «Defecit in dolore vita mea»: sono evidenti i rapporti con le decorazioni a stucco dell'altare e della facciata della Chiesa di Santa Maria delle Grazie, annessa all'episcopio, complesso risalente agli anni del vescovo Arduini (M. Tassinari, scheda in *L'antica diocesi di Noli*, cit. alla nota 1, pp. 37-38); sulla figura del presule cfr. S. Arnaud, C. Chilosi, R. Collu, E. Mattiauda, M. Tassinari (a cura di), *L'antica diocesi di Noli al tempo di mons. Antonio Maria Arduini 1746-1777. Aspetti storici ed artistici*, catalogo della mostra (Noli, giugno-settembre 1980), Comune di Noli, Noli 1980.

– 18. Per la diffusione in area italiana di questa tipologia iconografica e formale dell'Europa settentrionale si rimanda, anche per la bibliografia precedente, al recente contributo di A. Allegri, A. Mazzotta, *Vesperbild. Un percorso attraverso la mostra*, in A. Mazzotta, C. Salsi (a cura di), *Vesperbild. Alle origini della Pietà di Michelangelo*, catalogo della mostra (Milano, 13 ottobre 2018 – 12 gennaio 2019), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 35-124 (in particolare pp. 50-68).

– 19. K.W. Woods, *The Master of Rimini and the tradition of alabaster carving in the early fifteenth-century Netherlands*, "Nederlands Kunsthistorisches Jaareboek", a. LXII, 2012, pp. 56-83 (con proposta d'identificarlo nello scultore fiammingo Gilles de Bakere, attivo a Bruges per

il duca di Borgogna Filippo l'Ardito). Per le opere di committenza malatestiana (legate al mondo francescano) cfr. F. Nanni, *Il Maestro di Rimini: una traccia*, "Romagna. Arte e Storia", 2007, n. 80, pp. 27-42; Eadem, *Scultori d'Oltralpe e presenze italiane: il Maestro di Rimini*, "Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna", a. VII, 2008, pp. 12-25. Per l'altare dei Borromeo cfr. S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*, Scalpendi, Milano 2008, pp. 38-42.

– 20. Sugli alabastrici tardogotici inglesi si rimanda, anche per la bibliografia di riferimento, a F. Cheetham, *English Medieval Alabasters*, Phaidon, Oxford 1984; Idem, *English Medieval Alabaster. With a Catalogue of the Collection in Victoria and Albert Museum*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2005; P. Williamson (a cura di), *Object of Devotion. Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum*, catalogo della mostra (Palm Beach, dicembre 2010-16 gennaio 2011 et alia), Art Services International, Alexandria 2010.

– 21. In modo particolare, a una prima e necessariamente parziale osservazione, la *Pietà* di Noli si ricollega a due pezzi analoghi della raccolta londinese, entrambi datati al XV secolo: il n. A.43-1946 e, con maggior evidenza, il n. A.197-1946 (F. Cheetham, *English Medieval Alabasters*, cit. alla nota 20, p. 197; P. Williamson (a cura di), *Object of Devotion*, cit. alla nota 20, pp. 130-131).

– 22. Lo stretto legame tra il commercio di panni e le sculture inglesi sulle rotte marittime tra l'Atlantico e il Mediterraneo ha un'ulteriore conferma in un documento rintracciato da Angelo Nicolini e relativo alla cattura, nel 1395, da parte di un pirata genovese, un certo Pietro Lorenzo, di un vascello inglese, partito da Dartmouth (Devon) e diretto a Siviglia, che trasportava «draps de layne de diverses couleurs, ymages d'alabastre et autres marchandizes, al value de mille livres» (Kew, Surrey, The National Archives, *Early Chancery Proceedings*, C1/3/44, 1395).

– 23. Sulle importazioni liguri degli alabastrici tardogotici inglesi cfr. F. Cervini, *Alabastrici inglesi nella Liguria del Quattrocento*, "Bollettino dei Musei Genovesi", a. XIII, 1991 (ma 1993), n. 37-38-39, pp. 49-63; Idem, *Alabastrici inglesi tra Genova e Savona*, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, Silvana, Cinisello Balsamo 2006, pp. 49-57; per un panorama aggiornato sulla situazione italiana: Z. Murat, *Medieval English alabaster sculptures: trade and diffusions in the Italian Peninsula*, "Hortus Artium Medievalium", 2016, n. 22, pp. 399-413 (aggiunge al gruppo di Savona anche una frammentaria testa di *Apostolo* delle raccolte dei Musei Civici d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, s. n. inv.: cfr. L. Palozzi, scheda in M.T. Fiorio, G.A. Vergani (a cura di), *Museo d'Arte*

Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea, vol. II, Electa, Milano 2013, pp. 130-131).

–24. T. Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Prudente, Savona 1847, p. 212; F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. IV, Sambolino, Genova 1870-1880, p. 55; G. Algeri, in G. Algeri, C. Varaldo, *Il Museo della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Savona*, “Monumenti e tesori d’arte del Savonese”, Sabatelli, Savona 1982, pp. 40-41; C. Varaldo, *La Cattedrale sul Priamâr*, in G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Un’isola di devozione a Savona*, cit. alla nota 11, pp. 21-56; l’identificazione delle sculture marmoree indicate dalla descrizione cinquecentesca del cosiddetto Ottobono Giordano con il tabernacolo eucaristico commissionato nel 1496 a Matteo da Bissone si deve a M. Villani, *‘Pichapietra’ lombardi a Savona tra Quattro e Cinquecento: Matteo da Bissone e Gabriele da Cannero*, “Arte lombarda”, 2007, n. 150, pp. 35-50; cfr. anche M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri, committenti*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Trento, XXVII ciclo, a.a. 2011-2014, pp. 33-37.

–25. L’ipotesi, suggerita da M. Bartoletti, *Appunti sulla situazione figurativa tra Savona, il Finale e l’alta Val Bormida nell’età di Macrino*, in *Intorno a Macrino d’Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi (Alba, 2001), L’Artistica, Savigliano 2002, pp. 55-56, è accolta in F. Cervini, *Alabastris inglesi*, cit. alla nota 23, p. 51, in cui però non si esclude anche la provenienza da un monumento funebre, ricordando come a Savona fosse sepolto un capitano di ventura inglese al servizio dei conti di Savoia, sir Richard Musard, morto nel 1383: la Cappella dei Cerrato (o Serrato) risulta essere intitolata a Sant’Antonio da Padova ed è documentata già nel 1456, quando è oggetto di alcuni legati da parte di Nicolò Cerrato che, con i fratelli Bartolomeo e Giacomo, è tra i protagonisti del commercio con l’Inghilterra (C. Varaldo, *Savona nel secondo Quattrocento* 1980, p. 62; A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. I, p. 248; sull’attività dei Cerrato ampie notizie sempre in Idem, *Navi liguri in Inghilterra*, cit. alla nota 4, pp. 33, 47, 98-101; Idem, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. I, pp. 81, 82, 103, 142, 148, 150, 154, 187, 248, 284, 384, 572, 577, 578, 601, 602; vol. II, pp. 817, 917, 932, 934, 941, 1035, 1064, 1065, 1112, 1119, 1123, 1124, 1126, 1133, 1137, 1138).

–26. La presenza di questo polittico è segnalata dalla cronaca di padre Nicolò Calvi: gli Ardizzone erano presenti in Inghilterra per il commercio del vino (N. Calvini, *La Cronaca del Calvi. Il Convento dei PP. Domenicani e la città di Taggia dal 1460 al 1623*, Comune di Taggia, Taggia 1982, p. 104; F. Cervini, *Percorsi culturali fra Ponente Ligure ed Europa Nordoccidentale nel Quattrocento. Alcune*

considerazioni preliminari, “Riviera dei Fiori”, a. XLIV, 1990, pp. 44-50; Idem, *Alabastris inglesi*, cit. alla nota 23, pp. 54-55); un esponente di questa famiglia, Matteo, risulta possedere a Savona nel 1429 una grossa nave a due alberi, la “Santa Maria e Santa Caterina” (A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. II, p. 846).

–27. Per il passaggio del titolo da San Paragorio a San Pietro cfr. B. Gandoglia, *La città di Noli*, Bertolotto & Isotta, Savona 1886, p. 361; L. Vivaldo, *La storia*, cit. alla nota 1, p. 11; G. Caorsi, *Istituzioni monastiche, santi e luoghi di culto in terra nolese*, in *Noli. Percorsi storici*, cit. alla nota 13, pp. 141-143.

–28. Anche in questo caso, la scultura, priva di fortuna critica, mi risulta essere inedita.

–29. Savona, Archivio Storico Diocesano (d’ora in poi ASDSv-Noli), *Relatio visitorum apostolici Nicolai Mascardi*. Noli, 1584, ff. 22v, 30: sulla Chiesa di Santa Margherita cfr. anche G. Caorsi, *Istituzioni monastiche*, cit. alla nota 27, pp. 138-139.

–30. ASSv, Comune, Serie Prima, n. 302, 1431-1432, f. 181v (per cortese segnalazione sempre di Angelo Nicolini): l’intervento è da leggere in un più vasto quadro di ridefinizione delle due sedi comunali savonesi – il *palacium communis* e il *palacium gubernatorum* – che nel 1434 coinvolge anche, per l’arredo pittorico, Giacomo Mazzone e Antonio da Bologna (M. Caldera, *Tre stagioni di Giovanni Mazzone ‘de Alexandria’*, in F. Cervini (a cura di), *Alessandria scolpita, 1450-1535. Sentimenti e passioni tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Alessandria, 14 dicembre 2018-5 maggio 2019), Sagep, Genova 2019, pp. 80, 90 nota 6).

–31. L’altare è reso noto da T. Torteroli, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Giacomo Prudente, Savona 1847, p. 170, quando già si trovava presso la famiglia Chiodo che l’aveva acquistata nel 1774 dalla Compagnia di Carità della Chiesa di San Giovanni: non è menzionato dalla visita apostolica di monsignor Mascardi (1584) che, per l’edificio sacro, si limita a prescrivere alcune modifiche agli accessi e agli arredi del coro (ASDSv-Noli, *Relatio visitorum apostolici Nicolai Mascardi*, 1584, ff. 24-24v). L’opera che nel 1908 compare ancora nel carteggio tra Alfredo D’Andrade, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte e della Liguria, e Vittorio Poggi, il direttore della locale Pinacoteca Civica (Albisola Superiore, Archivio Poggi, faldone 1908, l. U, 17 aprile 1908, Torino, lettera di D’Andrade a Poggi: «Prego la nota cortesia della S. V. Ill.ma di volermi far conoscere se si possono avere le qui appresso trascritte fotografie e a quali condizioni: (...) 5° Pala in marmo esistente in Villa Chiodo.»), è poi ceduta nel 1932 all’antiquario Salvatore Romano; nel 1962 è acquistata dal Metropolitan per i Cloisters ed esce dall’Italia con una vergognosa licenza rilasciata dall’Ufficio

Esportazione di Firenze: per la puntuale ricostruzione dei passaggi di proprietà e l'esame della fortuna critica cfr. L. Castelnuovo-Tedesco, *A Late Gothic Sculpture from Italy: the Savona Altarpiece in the Cloisters*, in E.C. Parker (a cura di), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992, pp. 441-449; L. Castelnuovo-Tedesco, J. Soutanian, *Italian medieval sculpture in the Metropolitan Museum*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2010, pp. 240-249. La pubblicazione dei disegni di Santo Varni ha consentito a L. Damiani Cabrini (*I monumenti rinascimentali di Savona sotto la lente di Varni: Andrea da Giona, Antonio Maria Aprile e i D'Aria*, in L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa (a cura di), *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, atti del convegno di studi (Chiavari, 2015), Società Economica di Chiavari, Pontedera 2018, pp. 28-32) di fornire nuove, interessanti precisazioni sull'aspetto originario del complesso e sulle sue modifiche nel corso dei suoi vari spostamenti. Per la ricostruzione dell'attività dei Caronesi cfr., anche per la bibliografia precedente, G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata. Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in M. Natale (a cura di), *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda*, Allemandi, Torino 1997, pp. 47-82; S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit. alla nota 19, pp. 42-49; A. Galli, *Introduzione alla scultura di Castiglione Olona*, in A. Bertoni, R. Cevini (a cura di), *Lo specchio di Castiglione Olona. Il cardinale Branda e il suo contesto*, Arterigere, Varese 2009, pp. 55-73; A. Rovetta, *I grandi cantieri architettonici e rinascimentali tra cultura umanistica e nuove forme devozionali*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *La Storia di Varese. Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, vol. II, Insubria University Press, Varese 2011, pp. 326-355; A. Galli, *Il monumento Borromeo già in San Francesco Grande a Milano nel corpo della scultura lombarda*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *Modernamente antichi. Modelli, identità e tradizione nella Lombardia di Tre e Quattrocento*, Viella, Roma 2014, pp. 193-216; A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018, pp. 79-86.

– 32. Ai centri toccati dall'attività di questa bottega bisogna aggiungere, come hanno chiarito le indagini recenti, anche la Casale paleologa dove, intorno al sesto decennio del secolo, eseguono un complesso marmoreo – forse un altro tabernacolo eucaristico, oggi smembrato e in buona parte disperso – per la Cattedrale: C. Spantigati, *Dipinti, sculture e arredi tra dotazioni e dispersioni*, in *Il Duomo di Casale Monferrato. Storia, arte e vita liturgica*, atti del convegno (Casale Monferrato, 1999), Interlinea, Novara 2000, pp. 210-211; Eadem, scheda in A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *La Pinacoteca raddoppia. Le collezioni del Museo Civico. Catalogo delle nuove opere esposte*,

Comune di Casale Monferrato, Casale Monferrato 2003, pp. 161-162; M. Caldera, *All'ombra dei Visconti e degli Sforza: momenti e percorsi delle arti figurative nelle terre del Marchesato nella prima metà del Quattrocento*, in *Casale Monferrato, una capitale per il territorio. Le premesse da Teodoro II a Giovanni IV (1404-1464)*, atti del convegno (Casale Monferrato, 2017), Sagep, Genova 2019, pp. 156-159.

– 33. M. Caldera, *Appunti per una scheda sulla Crocifissione savonese di Donato de' Bardi*, in G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza (a cura di), *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, L'Artistica, Savigliano 2008, pp. 38-39; strette tangenze con le sculture dei Caronesi per Castiglione Olona possono essere osservate anche nella coppia di tavole con *Santo Stefano* e *Sant'Ambrogio* (Milano, collezione Mozzoni Cicogna): M. Caldera, scheda in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, pp. 288-289.

– 34. Come mi indica Carlo Varaldo, che ringrazio, il pezzo era stato segnalato in un suo articolo sulla stampa locale: Le bellezze sconosciute della nostra città. Un'edicola marmorea, "Il Letimbro", 1 marzo 1969: fino a quel momento la cornice racchiudeva un'immagine marmorea della *Vergine*, databile forse tra XVI e XVII secolo, in seguito scomparsa.

– 35. F. Noberasco, *Le strade savonesi nella storia e nell'arte*, "Atti della Società Savonese di Storia Patria", a. VI, 1921, p. 15, ma soprattutto M. Tassinari, *L'oratorio*, in M. Tassinari, S. Pagano (a cura di), *L'Arciconfraternita della Santissima Trinità di Savona*, Scalpendi, Milano 2018, pp. 27-28, con altra bibliografia e i riferimenti archivistici agli sventramenti nel quartiere (l'ospedale è citato in un testamento del 1403: A. Nicolini, *Savona alla fine del Medioevo*, cit. alla nota 3, vol. I, p. 214): le ultime, puntuali indagini documentarie sulle vicende storiche e sul patrimonio artistico dell'arciconfraternita della Trinità che, insediandosi nella Chiesa di San Giuliano dei Lanaioli, ha incluso molti esponenti di quella corporazione, non hanno finora fatto emergere notizie precise circa il tabernacolo in questione; è particolarmente suggestivo notare come l'Arte della Lana, nei primi decenni del XV secolo, fosse inevitabilmente a stretto contatto con gli imprenditori coinvolti nel commercio internazionale dei panni (Vegerio, Nattone e Cerrato in testa) e nella produzione e nella vendita del guado (sulla piazza savonese dominato dai mercanti alessandrini e monferrini mentre, su quella genovese, dai Borromeo): A. Nicolini, *Lana medievale* cit. alla nota 4, 2010, pp. 52-54. Gli altri insediamenti religiosi coinvolti nella campagna di demolizioni che ha sconvolto i quartieri dei Cassari e dell'Untoria – Santa Croce dei Servi e, in parte, le Scuole Pie – datano tra

XVI e XVII secolo (M. Tassinari, *La chiesa di San Filippo Neri delle Scuole Pie*, in M. Tassinari, S. Pagano (a cura di), *L'Arciconfraternita*, cit. alla nota 34, pp. 47-59) e debbono così essere esclusi dal novero delle possibili sedi d'origine del tabernacolo.

–36. Per la tomba Spinola cfr. da ultimo: A. Galli, *Il monumento a Francesco Spinola e i suoi autori*, in F. Simonetti, G. Zanelli (a cura di), *I monumenti Spinola*, Sagep, Genova 2018, pp. 77-99 (con bibliografia precedente). La fondamentale ricostruzione del ciborio eucaristico nella Cattedrale di San Lorenzo, che ha anche consentito di fugare ogni dubbio sull'identità tra Andrea da Ciona e Andrea da Carona, si deve a M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Jacopo da Barchino: la custodia eucaristica della cattedrale*, in A. Galli, A. Bartelletti (a cura di), *Nelle terre del marmo: scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta e Serravezza, 2012), Pacini, Ospedaletto 2018, pp. 83-115; cfr. anche M. Zurla, *Scultura a Genova intorno al 1450 tra i Maestri Caronesi e Giovanni da Bissone*, "Bollettino d'arte", 45, 2020, pp. 51-55.

–37. G. Colmuto Zanella, *Apporti lombardi all'architettura quattrocentesca del Finale*, "Arte Lombarda", 1982, n. 1, pp. 43-60 (in particolare pp. 46-47); per il palazzo cfr. anche D. Ballarò, R. Grossi, *Finalborgo. Spazio urbano e proprietà tra Sette e Ottocento*, Istituto Internazionale di Studi Liguri-Sezione di Finale, Finale Ligure 2001, pp. 111-115; G. Murialdo, *Finalborgo. Una 'capitale' per il Finale*, "Guide del Museo Archeologico del Finale", Istituto Internazionale di Studi Liguri-Sezione di Finale, Finale Ligure 2007, pp. 91-94; P. Palazzi, L. Parodi, *Lo scavo di piazza del Tribunale. Archeologia delle trasformazioni edilizie del Borgo*, *ibidem*, pp. 95-97; G. Murialdo, *La Pietra del Finale dalla ricostruzione di Giovanni I Del Carretto alla committenza marchionale rinascimentale (1450-1535)*, in *La Pietra del Finale*, Istituto Internazionale di Studi Liguri-Sezione di Finale, Finale Ligure 2019, pp. 327-333. Sul contesto storico della ricostruzione giovannea cfr. ora R. Musso,

I Del Carretto di Finale tra Medioevo e Età moderna, in M. Caldera, G. Murialdo, M. Tassinari (a cura di), *I Del Carretto*, cit. alla nota 16, pp. 26-39.

–38. S. Mammola, *La scultura tra Piemonte e Liguria a cavallo del XV e del XVI secolo: alcuni appunti*, "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo", 2007, n. 137, pp. 101-116 (con proposte attributive non tutte condivisibili); M. Bartoletti, *Il patrimonio storico-artistico dell'abbazia benedettina di Finalpia: percorsi di tutela e di studio*, in M. Bartoletti (a cura di), *Abbazia benedettina di Finalpia. Restauri e studi 1995-2008*, Sagep, Genova 2010, p. 27; G. Murialdo, *La Pietra del Finale*, cit. alla nota 36, pp. 333-341; M. Caldera, *Percorsi della committenza carrettesca fra Tre e Quattrocento*, in M. Caldera, G. Murialdo, M. Tassinari (a cura di), *I Del Carretto*, cit. alla nota 16, pp. 208-211.

–39. Il fregio, segnalato dalla bibliografia sul Palazzo del Tribunale (cfr. *supra*), non è stato oggetto di valutazioni critiche circostanziate: chi scrive (M. Caldera, *I marchesi Del Carretto a Finale Ligure: mecenatismo rinascimentale (con una proposta per Giulio Romano)*, in A. Leonardi (a cura di), *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Edifir, Firenze 2018, pp. 38-39; Idem, *Percorsi della committenza*, cit. alla nota 38, pp. 212-217) l'ha avvicinato all'attività dei Caronesi.

–40. Per la scultura architettonica fittile nella bottega dei Caronesi cfr. E. Caldara, *La produzione in cotto di Filippo e Andrea da Carona per il Banco Mediceo di Milano e per i palazzi di Castiglione Olona*, in A. Bertoni, R. Cevini (a cura di), *Lo specchio di Castiglione Olona*, cit. alla nota 31, pp. 75-84; Eadem, *La terracotta a Castiglione Olona: il contributo dei Maestri Caronesi*, in M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 2011), Edizioni ET, Milano 2013, pp. 133-142.

–41. Si rimanda, anche per la bibliografia precedente, ai repertori pubblicati in G. Murialdo, *La Pietra del Finale*, cit. alla nota 36, pp. 315-318, 330-331.



Predrag Marković

Bonino di Jacopo da Milano: un contributo alla rivalutazione del suo lavoro

Figura 83.
Bonino di Jacopo da Milano,
Madonna col Bambino,
particolare del monumento
funebre, 1427, Spalato,
Cattedrale, Cappella di San
Doimo (foto P. Marković).

Lo scultore Bonino di Jacopo da Milano non è certo un nome completamente sconosciuto nella storia dell'arte croata ed europea.¹ Si colloca tra una dozzina di personalità artistiche preminenti di origine lombarda che lasciarono la loro opera interamente in Dalmazia, un fatto per cui si faticava a trovare loro un posto adeguato nella storia dell'arte croata.² In effetti, tutta l'opera scultorea di Bonino è nota già da tempo, ma nonostante ciò il suo vero ruolo e la sua importanza nello sviluppo della scultura in Dalmazia non erano interpretati in modo adeguato e di conseguenza nemmeno correttamente valorizzati.

In ogni caso, bisogna tenere presente che il giudizio ancora predominante sulla sua abilità artistica sostanzialmente risale a più di mezzo secolo fa. Decisivo fu il punto di vista di Milan Prelog che all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso descrisse Bonino come un maestro mediocre, di limitate capacità creative che «nella rappresentazione della figura umana rimangono molto lontane dalle ricerche artistiche del proprio tempo».³

Dopo questo saggio, decisivo – nella storiografia – per i successivi quattro decenni, che allo stesso tempo sintetizzava e valorizzava criticamente tutte le conoscenze precedenti, si notano solo delle gradualità aggiunte alla sua opera, ma le valutazioni e le caratterizzazioni di base non sono cambiate. Alcuni anni dopo il saggio di Prelog, Cvito Fisković completava il catalogo delle opere spalatine del milanese, ancora sottolineando le inabilità dello scultore:

L'ottusità dell'espressione, la rigidità dell'impostazione e del movimento, le forme flosce, i vestiti pesanti e le cattive proporzioni del corpo si ripetono nella maggioranza delle sue sculture, e particolarmente in quelle eseguite dai suoi alunni e aiuti incapaci di permeare, convincentemente, di vitalità i corpi, i movimenti e i visi umani.⁴

È interessante notare che poco tempo dopo a Bonino è stato attribuito un rilievo raffigurante *San Pietro* di qualità relativamente elevata che si trova nella lunetta della chiesa omonima in Curzola, ma neanche questo si rivelò sufficiente per rie-

saminare i giudizi già formati, che ripetevano le sentenze di Prelog circa le sue alte competenze artigianali e le sue più modeste abilità scultoree.⁵ Quasi tre decenni dopo, Igor Fisković a suo modo riformulava e un po' ammorbidiva questo giudizio:

Le opere di Bonino mostrano che era un maestro maturo e capace, formato nella sua terra natale, da dove condusse nel sud della Dalmazia la corrente lombarda del gotico italiano. Era abile nel realizzare piccole plastiche, con un particolare sensibilità per la decorazione, mentre nella realizzazione delle sculture più grandi mantenne una certa rigidità formale. (...) Sotto questo aspetto, Bonino rimane uno scultore caratterizzato da un'espressione stilistica tardiva, e malgrado tutte le innovazioni "dal nord" che ha introdotto nella scultura decorativa dalmata, si adatta allo sviluppo generale della nostra arte costiera.⁶

96

Naturalmente, le conoscenze scientifiche cambiano nel tempo, e gli atteggiamenti e i punti di vista si allineano a nuove visioni e approcci e, come al solito, questi piccoli cambiamenti di atteggiamento si verificano non in alcune fasi uniformemente ritmate, ma piuttosto in modo inaspettato e non pianificato, in certe circostanze favorevoli. Da un lato, il caso di Bonino è indicativo di questo processo e si inserisce in un comune progresso della ricerca, come già evidenziato dalla stessa cronologia delle pubblicazioni ma, come cercheremo di spiegare, la sua posizione attuale può essere solo in parte giustificata. È importante sottolineare come, a nostro avviso, Bonino sia stato uno scultore leggermente migliore di quanto venga generalmente presentato nelle rassegne generali del patrimonio artistico croato.⁷ Devono, in questo senso, essere prese in considerazione tutte le circostanze della sua attività e trovate le corrette analogie tra i suoi contemporanei e l'ambiente in cui era attivo. Certamente, Bonino non può essere messo allo stesso livello degli scultori molto più abili attivi presso il cantiere della Cattedrale di Milano alla fine del Trecento e durante i primi decenni del Quattrocento, come Hans von Fernach, Jacopino da Tradate o Matteo Raverti, ma certamente s'inserisce nella cerchia delle solide maestranze lombarde presenti nel detto cantiere.⁸ Bisogna inoltre sottolineare che egli in Dalmazia non lavorava seguendo gli schizzi e i modelli dei pittori più abili e conosciuti del periodo, come fu per esempio il caso di Paolo di Vanuzzi di Sulmona, una prassi questa, che spesso innalzava la qualità di alcuni lavori degli scultori mediocri.⁹ E se a questo si aggiunge il suo ruolo, ora abbastanza certo, di progettista della concezione planimetrica della Cattedrale di San Giacomo a Sebenico, che secondo alcuni indizi è stato preceduto dal ruolo analogo da lui rivestito all'inizio della costruzione della Cattedrale di San Marco a Curzola, la sua opera certamente dev'essere riconsiderata nell'ambito della scultura, ma anche dell'architettura dalmata agli albori del Quattrocento. Questo compito – la revisione delle posizioni precedenti – non può, ovviamente, essere interamente svolto in quest'occasione, soprattutto perché il suo possibile contributo progettuale alla Cattedrale di San Marco rimane un problema alquanto complesso. Dopotutto, la natura stessa della sua intera attività scultorea e costruttiva non è stata completamente chiarita, ma questo non è lo scopo del presente articolo.¹⁰ Pertanto, in quest'occasione, prima si cercherà di evidenziare i motivi per cui si ritiene che le sue sculture fino a oggi siano state analizzate in modo erroneo, e poi, partendo dal presupposto che le statue e i rilievi eseguiti di persona siano quelli migliori, si cercherà di dimostrare anche che egli possedeva delle abilità scultoree migliori di quelle che gli vengono attribuite tutt'oggi.

In questo saggio, quindi, si cercherà di mettere in evidenza quelle opere che lo elevano al di sopra dei giudizi prevalenti. Inoltre, con l'attribuzione di una statua finora sconosciuta dal presbiterio del Duomo di Milano, si tenterà di circoscrivere e definire la sua opera dalmata, collegandola con quel centro d'origine di numerosi maestri lombardi e delle altre maestranze itineranti formatesi sul cantiere della magnifica Cattedrale milanese tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo.

Come è noto, su maestro Bonino esiste una letteratura relativamente ricca, e la sua opera dalmata è stata lentamente ricostruita dalla metà del XIX secolo, insieme ad una cronologia della sua vita e all'attività nelle "nostre parti". Inizialmente si conosceva un unico lavoro firmato e datato: la Cappella di San Doimo nella Cattedrale di Spalato, con un sarcofago-altare e un ciborio, complesso ultimato nel novembre del 1427. In seguito, furono individuati i documenti d'archivio che testimoniarono la sua attività in altre città della Dalmazia, prima a Sebenico, poi a Curzola e infine a Dubrovnik.¹¹

Sebbene la cronologia della sua vita e della sua attività in questi siti adriatici sia ben nota e possa essere rintracciata quasi anno dopo anno, ci sono ancora alcune lacune in quanto vi sono intervalli temporali tra le sue visite certificate a Curzola (1412), Dubrovnik (1417-1425), Spalato (1427) e Sebenico (1428-1429).¹² Questi vuoti non sono così grandi da poter alterare la sequenza logica e continuativa finora ricostruita della sua vita e dei suoi lavori nelle città dalmate. Allo stesso tempo, si deve rilevare che il numero e la vastità delle opere conservate e quelle solo note dai documenti, soprattutto di quelle più numerose a Dubrovnik e a Spalato, in gran parte coincidono con i periodi di soggiorno documentati in queste città, così che le

Figg. 83, 84, 85

97

Figura 84.
Bonino di Jacopo da Milano,
Cappella di San Doimo,
veduta d'insieme, 1427,
Spalato, Cattedrale (foto
P. Marković).





_ Figura 85.
Bonino di Jacopo da Milano,
San Marco e San Pietro,
particolare del monumento
funebre, 1427, Spalato,
Cattedrale, Cappella di San
Doimo (foto P. Marković).

possibili domande aperte circa la data del suo arrivo non influenzano in alcun modo la comprensione generale della sua attività in Dalmazia.¹³

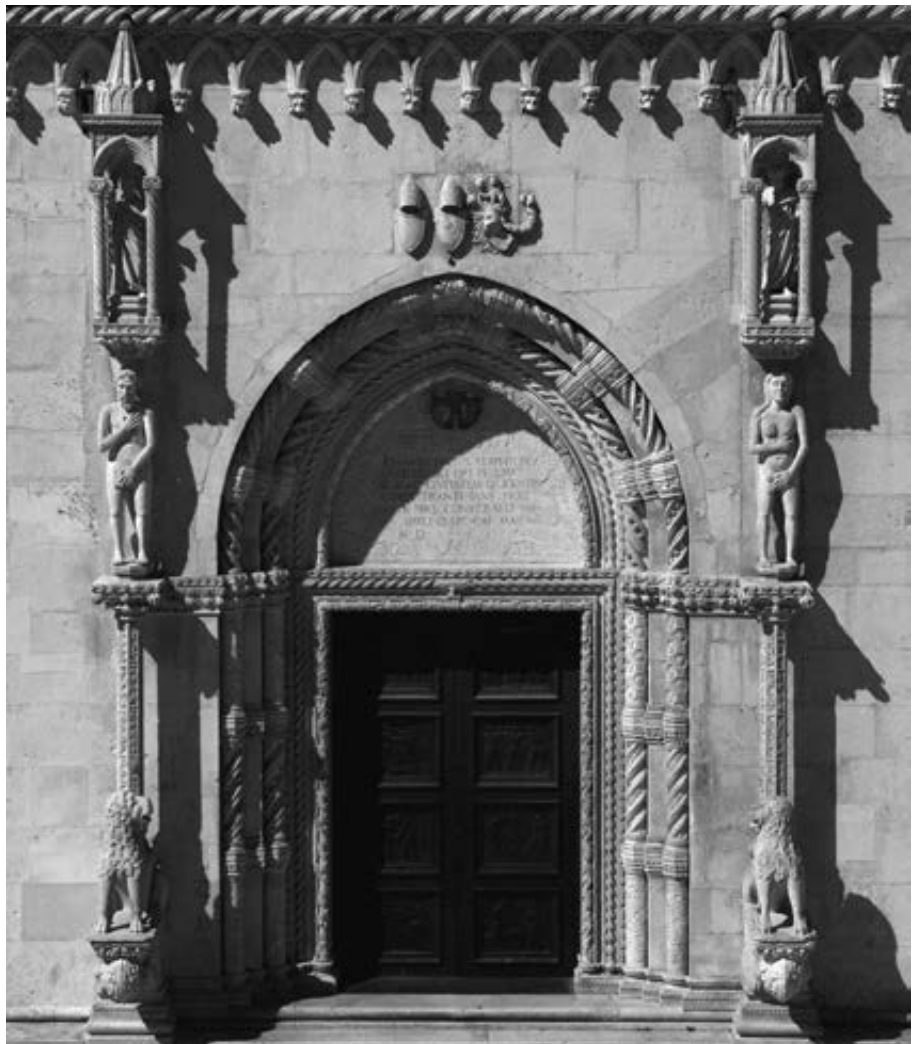
Già prendendo in rassegna tutte le sue opere finora note, sia quelle solo documentate che una quindicina di statue e di rilievi conservati interamente o frammentariamente, si ha una chiara nozione che il suo ruolo nello sviluppo della scultura della Dalmazia, a prescindere dall'espressione artistica un po' anacronistica, non sia stato né casuale né del tutto marginale. Dopotutto, dai documenti archivistici, il milanese emerge come un abile imprenditore e un artista stimato che ha lavorato in tutte le più prestigiose chiese e ha preso parte alle iniziative comunali delle città dalmate menzionate, assumendo e formando nella sua bottega numerosi artigiani locali, ma anche impiegando diversi scultori e lapidisti stranieri.¹⁴ Naturalmente, questo fatto non ci dice nulla circa i suoi veri meriti artistici, ma indica chiaramente che in quel momento, nel corso della seconda e terza decade del Quattrocento, nella Dalmazia meridionale e centrale, Bonino era il miglior artista disponibile ed era ben accetto sul mercato.

Pertanto, sebbene in precedenza vi fossero chiare indicazioni del suo ruolo un po' più ampio e significativo, il motivo principale della sua sottovalutazione risiede nel fatto che la sua opera è stata anche inavvertitamente inserita nel contesto sbagliato. Vale a dire, spesso, anche inconsciamente, essa è stata valorizzata e confrontata con i risultati degli scultori di almeno una generazione più giovani e senza

dubbio più talentuosi attivi in Dalmazia dalla metà degli anni Trenta alla metà degli anni Sessanta del Quattrocento, come Pietro di Martino da Milano o Giorgio Dalmata da Sebenico. In tal modo si è dimenticato che Bonino si formò nella maniera tardo trecentesca dei Maestri Campionesi, in un momento, tra la fine del Tre e l'inizio del Quattrocento, solo in parte modernizzata dal linguaggio gotico internazionale, o del cosiddetto "Stile morbido".¹⁵ Perciò deve essere misurato e confrontato con gli scultori simili e contemporanei attivi nel cantiere della Cattedrale di Milano nel primo decennio del XV secolo, oppure con il suo contemporaneo, il già menzionato Paolo di Vanuzzi da Sulmona, che a cavallo del secolo operò a Zara, e non con gli scultori più giovani e stilisticamente più maturi arrivati dopo di lui.

Inoltre, l'obiezione che la sua espressione artistica non sia cambiata durante quasi due decenni di vita e di lavoro in Dalmazia, o che sia rimasto arretrato o

Figura 86.
Portale settentrionale
o "Portale dei Leoni",
1428-1429 e 1432-1434,
Sebenico, Cattedrale di San
Giacomo (foto D. Šarić).





anacronistico, è facilmente comprensibile a partire dalla sua posizione nel nuovo ambiente di lavoro. Non bisogna dimenticare che arrivò in una provincia dove i committenti avevano un gusto conservatore, e spesso volevano preservare la memoria delle opere scultoree più antiche o seguire alcuni modelli precedenti considerati prestigiosi nel contesto regionale. Pertanto, con tali “compiti iconici” – quelli in cui per qualsiasi motivo cercavano la ripetizione di soluzioni iconografiche e artistiche più antiche – questi contribuirono a rafforzare significativamente l'impressione generale della natura statica e persino retrograda della sua espressione scultorea. A scopo illustrativo, è sufficiente sottolineare che nel progettare il portale principale della Cattedrale di Sebenico, oggi parzialmente collocato nel centro della lunga facciata settentrionale, avrebbe dovuto seguire il portale di Radovan dalla Cattedrale di Traù di circa 200 anni più vecchio! Pertanto, non sorprende che, oltre alla concezione arcaica dei leoni-stilofori, il carattere rigido e un po' indurito di *Adamo ed Eva* indusse alcuni autori più anziani a considerarli come i resti dell'antica Cattedrale romanica di San Giacomo del XIII secolo. Inoltre, dobbiamo sottolineare che le teste di *Adamo* ed *Eva* hanno forme completamente diverse rispetto a quelle delle altre figure di Bonino, e possiamo giustamente supporre che non le abbia eseguite direttamente, almeno non completamente, ma che siano state rifinite o create dopo la sua improvvisa morte.¹⁶

La sua prassi di ripetere modelli precedenti è stata recentemente confermata dal ritrovamento di alcuni documenti d'archivio che dimostrano come Bonino durante il restauro e la riqualificazione del portale di San Domenico a Dubrovnik ha cambiato un paio di parti usurate del telaio interno, ma in questa occasione, come

_ Figura 87.
Bonino di Jacopo da Milano,
San Domenico, 1418-1419,
Ragusa, San Domenico,
portale meridionale (foto P.
Marković).

_ Figura 88.
Bonino di Jacopo da Milano,
Cristo creatore, 1418-1419,
Ragusa, San Domenico,
particolare del portale
meridionale (foto P. Marković).

Fig. 86

Tavv. IV, V

Fig. 87 ha giustamente notato la collega Renata Novak Klemenčič, riscolpì anche la figura di *San Domenico* nella lunetta.¹⁷ Seguendo senza dubbio l'originale, gravemente danneggiato, risalente alla metà del XIV secolo, in questa occasione Bonino mantenne completamente la peculiare rigidità araldica, la semplicità di espressione e persino il sommario trattamento generale. Sebbene sia noto da tempo che Bonino è stato coinvolto nella creazione della cornice esterna di questo portale, e malgrado il fatto che la sua espressione artistica spesso era rigida, le figure immobili con un drappeggio semplificato, nessuno finora ha osato vedere la presenza della sua mano! Soprattutto perché sopra la lunetta si trova una sua opera incomparabilmente migliore: la statua del *Cristo creatore*. In effetti, si notano alcune similitudini nelle fisionomie, principalmente tra i nasi dalla forma caratteristica, ma le evidenti e drastiche differenze nell'impostazione delle figure e nel trattamento del drappeggio hanno sempre a tal punto differenziato le due opere da non poter essere viste come opere dello stesso autore.

Fig. 88

In breve, il desiderio del tutto naturale e tipico del periodo di seguire i desideri e le esigenze dei committenti, lo ha diretto e orientato verso tendenze retrograde, inibendo il suo potenziale artistico. Inoltre, non deve essere dimenticato che il suo lavoro allora era inteso e trattato come un mestiere piuttosto che come un'arte creativa che consentiva la libera realizzazione di postulati estetici personali e di conseguenza un eventuale sviluppo dell'espressione formale individuale. Quindi, da un lato, i compiti non troppo impegnativi e, dall'altro, i numerosi lavori ben pagati hanno senza dubbio ostacolato il possibile ulteriore sviluppo del suo stile personale che, come mostra ad esempio il già citato bel rilievo di *San Pietro* di Curzola, certamente non era senza potenziale. Per queste ragioni aspettarsi che in provincia un maestro muti il suo stile in relazione alle innovazioni dei centri artistici lontani, per esempio alla luce dei cambiamenti che a Venezia avvennero solo dalla metà degli anni Venti, ovvero verso la fine della sua vita, è irrealistico come attendersi che lui, autonomamente guidato da una "motivazione interna", potesse cercare di cambiare le abitudini e le aspettative dell'ambiente in cui operava e in cui era ovviamente accettato. Chiaramente Bonino nelle città dalmate del periodo non ebbe una vera concorrenza che lo avrebbe incentivato alla ricerca, e senza tali stimoli è naturale che la sua espressione col tempo sia diventata rigida e alquanto anacronistica.

Un altro motivo importante che ha causato una valutazione troppo rigorosa, per non dire del tutto irrealistica della sua opera, è che fino a poco tempo fa gli erano state attribuite numerose opere "boninesche" di minor qualità che naturalmente sono prodotti di circoli piuttosto ampi di attività di bottega. Ora, dopo che la sua opera è stata, in una certa misura, purificata, cioè liberata dal peso della parte ovviamente inferiore dei soci o imitatori meno dotati, è possibile valutare più chiaramente le sue competenze creative.

Nel corso degli ultimi quindici anni dal *corpus* delle sue opere sono state escluse le due figure dell'*Annunciazione* di Pirovazzo, attribuite a un suo socio o imitatore sconosciuto, uno scultore indicato – per la piccola statua sul portale della Cattedrale di Sebenico – come Maestro di San Pietro.¹⁸ Una piccola scultura di *San Nicola*, parzialmente danneggiata, situata sulla facciata della chiesa omonima a Dubrovnik, è correttamente classificata nel gruppo delle sue opere con un forte apporto della bottega.¹⁹ Anche l'altorilievo dell'*Angelo* con lo stemma della famiglia de Judicibus,



una volta immurato sul campanile spatatino, era un tempo incluso nella cerchia delle sue opere migliori, ma ora in base a un'attenta analisi stilistica è stato attribuito a un suo socio più giovane, ancora senza nome.²⁰ D'altra parte, alcune proposte attributive a maestro Bonino non possono essere accettate, fondate come sono sulle opinioni risalenti agli anni Sessanta di Milan Prelog e Cvito Fisković, che ritenevano le sue sculture di qualità relativamente bassa, e sulle vaghe ed elastiche definizioni stilistiche che normalmente accompagnano un gran numero di sculture di qualità medio-bassa a cavallo tra XIV e XV secolo.²¹ Tuttavia, a prescindere dalle ragioni più o meno legittime, questi tentativi attributivi al maestro di origine lombarda rimangono un chiaro sintomo della ricezione del suo lavoro fino alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso.

Alcune altre attribuzioni successive – come le statue più grandi dell'*Annunciazione* del transetto meridionale di San Giacomo a Sebenico – hanno in qualche modo rettificato tali giudizi, annunciando una via d'uscita dalla situazione di *status quo*.²² Tuttavia, le sue capacità scultoree erano ancora considerate come di un valore medio tra tutte le sue opere note e a lui attribuite, di cui una parte considerevole erano prodotte della bottega, come anche alcune opere sommariamente (e velocemente) eseguite.

Al fine di comprendere in modo più adeguato la sua posizione, bisogna certamente considerare le conseguenze dirette della sua grande produttività e del suo spirito più imprenditoriale che artistico. Il desiderio di un guadagno rapido e i

_ Figura 89.
Bonino di Jacopo da Milano,
Arcangelo Gabriele, 1428-
1429, Sebenico, Cattedrale
di San Giacomo (foto D.
Šarić).

_ Figura 90.
Bonino di Jacopo da Milano,
Vergine annunciata, 1428-
1429, Sebenico, Cattedrale
di San Giacomo (foto D.
Šarić).

Figg. 89, 90

_ Figura 91.
Bonino di Jacopo da Milano,
Prudenza, 1427, Spalato,
Cattedrale, Cappella di San
Doimo (foto P. Marković).



numerosi incarichi che non poteva svolgere da solo si risolvevano sempre in un calo di qualità.

La sua natura imprenditoriale si conferma con l'alto numero di vari collaboratori e assistenti meno abili all'interno delle "botteghe temporanee". Vale a dire che Bonino, in tutte queste città della Dalmazia, generalmente assumeva compiti piuttosto complessi e, per realizzarli, doveva cercare collaboratori e assistenti tra i maestri lapidici locali disponibili, i quali, di regola, erano molto al di sotto del livello delle sue abilità. Quindi, la gamma delle qualità delle singole parti di entità piuttosto complesse (ad esempio, il sarcofago con ciborio di San Doimo) varia considerevolmente.²³ Poiché queste botteghe non erano legate a lui a lungo, ma solo in dipendenza di singole commissioni, la cooperazione con i maestri e gli assistenti assunti *ad hoc* era, di regola, intermittente e durava

finché i compiti nelle singole città erano stati completati.²⁴ In effetti, per ora non vi sono indizi che lui abbia impiegato alcuni dei migliori artigiani nelle varie città, se non, forse, solo per un socio che, dopo l'*Angelo* con lo stemma della famiglia de Judicibus a Spalato, avrebbe portato a Sebenico per eseguire il rilievo di *San Michele*.²⁵ La mancanza di continuità della sua bottega e del desiderio di formare maestranze migliori o di suoi potenziali futuri collaboratori (o forse anche concorrenti!) si rispecchia nel fatto che trascurava completamente la formazione delle maestranze più giovani, forse cercando di mantenere il monopolio del mercato. In effetti, per quanto ci sia dato sapere, per ora conosciamo solo un'istanza per prendere garzoni a bottega, a Dubrovnik, una città dove questo era più un obbligo legale per i maestri arrivati da fuori che un desiderio del maestro di elevare la qualità del lavoro e di espandere a lungo termine i propri affari.

Simile è il caso del portale incompiuto del *Giudizio universale* per la Cattedrale di Sebenico, ma i dubbi sulla quantità e la natura degli interventi successivi su alcune delle sue opere complicano qui ulteriormente questa classificazione e lasciano aperta la questione della paternità o di una più chiara delimitazione tra i suoi autografi, i lavori dei soci e della bottega. Costretto a lavorare con relativa rapidità, si affidò a collaboratori che non erano molto abili nei sofisticati compiti scultorei, principalmente quelli figurativi, ma gli permisero di realizzare tanto, seppure con oscillazioni di qualità, apparentemente ammissibili.

Infine, Bonino stesso fu molto bravo nell'adattarsi al livello delle aspettative

e nell'economizzare il proprio potenziale, massimizzando la qualità delle parti centrali del monumento, immediatamente visibili e direttamente esaminabili, e abbassandola nelle parti marginali e meno accessibili per la valutazione finale. Per questa ragione la figura allegorica della *Prudenza* sopra il leone di San Marco in cima al timpano del ciborio di San Doimo (fig. 91) mostra delle proprietà alquanto contrastanti. Da un lato, è senza dubbio tra le sue realizzazioni di qualità, visto il carattere dell'impostazione e il trattamento più profondo e naturale dei drappeggi, ma, d'altra parte, il trattamento sommario della mano e soprattutto della considerevole testa con una fronte troppo ampia indica chiaramente non solo l'insufficiente precisione dell'esecuzione, ma anche una certa negligenza. È interessante notare che gli altri due volti, scolpiti alle spalle di un personaggio femminile, uno maschile e l'altro femminile, sono appena e grossolanamente intagliati, in realtà più abbozzati, anche se dovevano essere stati visibili dalle gallerie di legno che una volta stavano attorno a tutto il mausoleo sopra la trabeazione maggiore delle grandi colonne. All'epoca, questo principio di diminuzione della qualità esecutiva si riscontra regolarmente presso i maestri ugualmente più interessati al guadagno, nonostante fossero piuttosto abili, come il già citato Giorgio Dalmata.

Credo che tutti i punti sopra menzionati consentano di gettare nuova luce sulle circostanze in cui il maestro Bonino da Milano operava nell'ambiente dalmata e forniscano interpretazioni sufficientemente convincenti della sua limitata e relativamente modesta capacità artistica. Allo stesso tempo, ritengo che dalle poche opere qui analizzate si possa intravedere un suo maggior potenziale artistico, mai pienamente realizzato. Pertanto, vorrei concludere con alcune opere che, secondo chi scrive, elevano la sua personalità artistica. A parte il già citato rilievo di *San Pietro* di Curzola e il piccolo *Cristo Salvatore* dal portale della Chiesa di San Domenico a Dubrovnik, così come alcune delle figure di *Santi* sul fronte del sarcofago di San Doimo, e in primo luogo il rilievo raffigurante *San Pietro* (fig. 85), il culmine



_ Figura 92.
Bonino di Jacopo da Milano,
San Pietro, 1412, Curzola,
San Pietro (foto D. Tulić).

_ Figura 93.
Bonino di Jacopo da Milano,
portale principale, 1412,
Curzola, Cattedrale di San
Marco (foto P. Marković).

_ Figura 94.
Bonino di Jacopo da Milano,
Figura femminile, 1412 ca,
Curzola, Cattedrale di San
Marco, portale principale
(foto D. Tulić).

_ Figura 95.
Bonino di Jacopo da Milano,
Figura maschile, 1412 ca,
Curzola, Cattedrale di San
Marco, portale principale
(foto D. Tulić).

delle sue creazioni dalmate include certamente la Vergine Maria dell'*Annunciazione* dal transetto meridionale della Cattedrale di San Giacomo a Sebenico e la rappresentazione allegorica della *Prudenza* dallo stesso monumento a Spalato (figg. 89, 90). Entrambe le sculture dimostrano la capacità di Bonino di introdurre vitalità nelle sue figure, usando un'impostazione più naturale ed elaborando maggiormente la superficie del drappeggio. Ciò indica una sua improvvisa, ma solo temporanea e marginale, liberazione dalle formule araldiche stereotipate e piuttosto rigide, usate sia sui rilievi degli *Angeli* nei timpani del ciborio, sia sulle figure dei *Santi* nella parte anteriore del sarcofago di San Doimo. Queste ultime raffigurazioni iconiche e i loro intonati (e languidi) drappeggi sono superati letteralmente, ma anche metaforicamente, dalla figura allegorica della *Prudenza* con il suo evidente contrapposto e le grandi pieghe tubolari che scendono a cascate sotto il ventre. Ovviamente, si tratta di adattamenti a due compiti completamente diversi all'interno dello stesso monumento, indipendentemente dal diverso livello di plasticità scultorea (una scultura tridimensionale e un rilievo).

Inoltre, potrebbe non essere stato sufficientemente chiaro finora che già a Curzola, proprio all'inizio del suo tour adriatico, la rappresentazione di *San Pietro* manifesta una composizione più complessa e naturale. Qui, una leggera rotazione della testa leggermente abbassata è parallela a una lieve rotazione delle sue spalle larghe. Notando inoltre i drappeggi relativamente morbidi, i lussureggianti capelli ricci e

Fig. 92





_ Figura 96.
Bonino di Jacopo da Milano
(att.), *Profeta (?)*, 1400-1412
ca, Milano, Duomo (da U.
Nebbia, *La Scultura nel
Duomo di Milano*, 1908,
p. 85)

_ Figura 97.
Bonino di Jacopo da
Milano, *Profeta*, 1428-1429,
Sebenico, Cattedrale di San
Giacomo, portale principale
(foto P. Marković).

la modellazione sottile dei polsi dei grandi pugni, possiamo dire che, in circostanze limitate di un rilievo relativamente poco profondo, Bonino raggiunge un livello di naturalezza sorprendentemente alto. Non dovremmo sorprenderci, quindi, che questo rilievo, a soli cinquanta metri dal portale della Cattedrale di Curzola, inizialmente sfuggì all'attribuzione del suo nome, per poi essere riconosciuto come una sua realizzazione attraverso una lettura più ravvicinata.²⁶

Quando si tratta della sua (in)capacità di ritrarre un corpo umano vivente e naturale, e delle citate osservazioni di Cvito Fisković che potrebbero essere giustamente collegate a una buona parte delle sue figure un po' "fantocce", vorrei ancora focalizzare l'attenzione al portale della Cattedrale di San Marco a Curzola. Più specificamente, vorrei soffermarmi sulle due figure completamente nude nelle mensole innalzate. Queste figure, un maschio e una femmina, data la loro completa nudità senza dubbio non possono essere considerate delle rappresentazioni di Adamo ed

Fig. 93

Figg. 94, 95

Eva.²⁷ Data la mancanza d'espressione di alcuna vergogna, questa lettura non può essere nemmeno giustificata dalla loro posizione in un posto relativamente inappropriato, ovvero la parte anteriore stretta e inclinata della mensola. Ma il solo adattamento in una posizione così inappropriata testimonia l'abilità di Bonino nel rappresentare una figura umana in una postura storta con le gambe aperte tenute dalle braccia. Allo stesso tempo, il trattamento di alcuni dettagli anatomici, come il seno del personaggio femminile, è abbastanza preciso descrittivamente e va oltre il suo, ma anche il medio livello di presentazione naturalistica d'epoca. Indubbiamente, data la maggiore dose di espressività e naturalezza di queste due figure, qui di nuovo possiamo parlare di un approccio diverso e più libero nella modellatura del corpo umano, diversa da quella irrigidita e consueta nella tradizione di *Adamo* ed *Eva*.

In conclusione, dopo questo breve inventario della sua opera dalmata, vorrei tornare ai suoi inizi finora non riconosciuti nella sua nativa Lombardia con l'attribuzione di una statua del Duomo di Milano.²⁸ Anche se di dimensioni leggermente più grandi e di drappeggi meglio elaborati, la scultura di un *Santo* sconosciuto situata su uno dei pilastri del coro del Duomo di Milano mostra numerose somiglianze con le statue dalmate di Bonino. Una sua vicinanza alla Vergine Maria dell'*Annunciazione* nel transetto meridionale della Cattedrale di Sebenico si legge nell'atteggiamento rilassato e nella curva del corpo morbida e più naturale, ma vi sono ancora maggiori dirette analogie con la meglio conservata, ma più piccola, statua del profeta situata sul portale ovest della stessa Cattedrale dalmata. In effetti, su questa scultura possiamo vedere la testa modellata in un modo quasi identico, dove le somiglianze si riscontrano sui visi assai simili, piuttosto che nelle acconciature. Oltre alla caratteristica fronte quadrata, il modo in cui il lombardo lavorava le orbite e le guance e, soprattutto, il "morelliano" naso sottile e allargato nella parte inferiore, inseriscono direttamente questa statua all'inizio dell'opera ormai considerevole di Bonino. La datazione di questa statua non può essere determinata con precisione, ma certamente risale ai primi decenni del XV secolo, quando sono state scolpite anche le altre statue sopra i capitelli delle colonne presbiteriali. Vale anche la pena notare che il trattamento del drappeggio è molto simile a quello di Jacopino da Tradate, e si fa presto a includere Bonino nella sua cerchia di associati e assistenti, piuttosto che nel gruppo di lavoro sotto la guida dei fratelli Dalle Masegne, come suggerito da Janez Höfler.

In conclusione, ritengo che questa attribuzione circoscriva in modo logico l'opera di Bonino di Milano e che, con questa rivalorizzazione, il suo lavoro scultoreo in Dalmazia sia diventato un po' più significativo di quanto non sia stato giudicato in precedenza nella storia dell'arte croata.

Fig. 96

Fig. 90

Fig. 97

- 1. Sulla vita e sull'opera di maestro Bonino, cfr.: M. Prelog, *Le opere dalmate di "M. Boninus de Milano"*, "Arte Lombarda", a. VII, 1962, n. 2, pp. 36-48; *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XII, Treccani, Roma 1971, edizione online (consultato 15 ottobre 2019); I. Fisković, *Bonino di Jacopo da Milano*, in *Hrvatski biografski leksikon*, vol. II, Zagreb 1989, pp. 141-143; K. Kamenov, *Bonino di Jacopo da Milano*, *Allgemeine Künstler Lexikon*, bd. 12, SAUR, München-Lepzig 1996, pp. 560-561.
- 2. A questo proposito, è particolarmente indicativo il caso di Niccolò di Giovanni Fiorentino, uno dei migliori scultori e costruttori del Rinascimento, che per lungo tempo è stato ingiustamente oscurato dal giovane "dalmata" Giorgio Orsini, e solo negli ultimi trent'anni un approccio graduale ha ridefinito la sua una personalità artistica, ovvero il suo ruolo e la sua importanza nell'arte dalmata della seconda metà del XV secolo.
- 3. M. Prelog chiaramente esprime la propria posizione su Bonino: «Mentre nelle sculture si sente ancora una concezione romanica della figura umana, la decorazione mostra già un gusto tardo gotico ed è eseguita con capacità virtuosistiche (...). Sembra che in questi elementi decorativi il maestro sia riuscito a infondere quella vita che non è stato capace di cogliere nelle figure. Questo divario nel valore degli elementi decorativi e figurativi nell'opera di un maestro non possono essere che il risultato di una scarsa capacità creativa; perciò anche Bonino va messo in quel gruppo di scultori dell'inizio del XV secolo che assimilano relativamente presto e con facilità le nuove forme decorative e ornamentali; scultori che dimostrano cioè belle qualità di artigiani, ma nella rappresentazione della figura umana rimangono molto lontani dai problemi artistici del loro tempo» (M. Prelog, *Le opere dalmate*, cit. alla nota 1, p. 47).
- 4. C. Fisković, *Neobjavljeni radovi Bonina Milana u Splitu*, "Zbornik za likovne umetnosti", a. 3, 1967, p. 181.
- 5. I. Fisković, *Boninov reljef sv. Petra u Korčuli*, "Peristil", 1969-1970, n. 12-13, pp. 89-96.; Idem, *Bonino da Jacopo*, cit. alla nota 1, pp. 89-96; *Gotičko kiparstvo*, in I. Fisković (a cura di), *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Muzejsko galerijski centar Klovićevi dvori, Zagreb 1997, pp. 126-128.
- 6. I. Fisković, *Bonino di Jacopo*, cit. alla nota 1, p. 143.
- 7. Nelle rassegne dell'arte della costa orientale dell'Adriatico si ripetono regolarmente i giudizi su Bonino di Prelog, cfr. R. Ivančević, *Umjetničko blago Hrvatske*, Izdavačko-trgovačko poduzeće Motovun, Motovun-Zagreb 1993, p. 116; D. Vukičević Samaržija, *Gotika*, in M. Pelc (a cura di), *Hrvatska umjetnost – povijest i spomenici*, Institut za povijest umjetnost, Školska knjiga d.d., Zagreb 2010, p. 134. Solo recentemente si riscontrano indizi di un cambiamento di approccio, anche se senza l'esposizione di chiari argomenti a favore: «Non si conosce il progettista [della

Cattedrale di Curzola], ma l'autore del portale principale fu un abile architetto e scultore, Bonino di Milano, arrivato dal Nord dell'Italia», M. Pelc, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*, Naklada Ljevak, Zagreb 2012, p. 155.

–8. Il materiale comparativo è costituito da una ventina di statue attribuite alle maestranze lombarde custodite nel Museo del Duomo di Milano: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/istituti/789/?current=1> (accesso: 20 novembre 2019).

–9. Il citato scultore fu un contemporaneo di Bonino di Milano, attivo a Zara a cavallo tra il Tre e il Quattrocento, le cui opere migliori seguirono i disegni per lui eseguiti dal pittore veneziano Meneghello Giovanni de Canalis, si veda E. Hilje, *Zadarski kipar i graditelj Pavao Vanucijev iz Sulmone*, Biblioteka Zephyrus - monografije Odjela za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, knj. 2, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2016, pp. 20, 68, 69. Una prassi analoga si nota in occasione dell'esecuzione delle grandi sculture dei *Giganti* sui contrafforti dell'abside della Cattedrale di Milano, secondo i disegni di Giovannino de Grassi, all'uopo si veda F. Tasso, *I Giganti e le vicende della prima scultura del Duomo di Milano*, "Arte Lombarda", n.s., 1990, n. 92-93 (1-2), pp. 55-62.

–10. Oltre l'esecuzione del portale della Cattedrale di Curzola e i lavori sul portale di San Domenico a Dubrovnik, secondo le fonti d'archivio, Bonino fece nella repubblica marinara anche il ponte per la Chiesa di San Biagio, e diede indicazioni per l'esecuzione di tutte le parti necessarie alla volta in una parte del chiostro del monastero francescano, si veda R. Novak Klemenčić, *Cerkev sv. Vlaha u Dubrovniku v dvajsetih let 15. stoletja in Bonino Jacopo da Milano*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v., a. XLVII, 2011, p. 61. A Spalato, maestro Bonino rafforzò il pianterreno del campanile della Cattedrale di San Doimo inserendo due coppie di supporti sui lati nord e sud. Un intervento questo che indusse C. Fisković a definirlo anche costruttore. C. Fisković, *Neobjavljeni radovi Bonina*, cit. alla nota 4, p. 176. Anche se al suo nome non si legano dei veri compiti costruttivi e ingegneristici, tali lavori facevano parte dell'attività dei lapicidi-scultori-costruttori dell'epoca.

–11. Sulla lastra di marmo inserita sotto il ciborio sul lato sud dell'ex mausoleo si trova l'iscrizione con una serie di errori grammaticali: «LAUDIBUS EQUUS/MILLE QUATERCENTUM DUM / PHEBUS VOLVERET ANNOS / ET IAM TER NONOS NOVEMBIRS / MENSE PERACTUM». Sotto, in lettere capitali rinascimentali: «† M. BONINUS DE MILANO FECIT ISTAM CAPELLAM ET SEPOLTURAM». C. Fisković, *Novi nalazi u splitskoj Katedrali*, "Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU u Zagrebu", a. VI, 1958, n. 2, p. 95. Alla fine dell'Ottocento, quest'opera ispirò il ricercatore tedesco Alfred Gotthold Meyer a riconoscere la sua mano anche su alcune figure di apostoli e profeti nel portale occidentale di San Giacomo a Sebenico. Interessante come lo stesso studioso per primo rifiutò la possibilità che

il nostro Bonino fosse da identificare con l'omologo suo conterraneo, molto più famoso, Bonino da Campione, si veda A.G. Meyer, *Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", a. 17, 1894, pp. 34-36. La prima notizia archivistica sull'attività di maestro Bonino in Dalmazia fu il contratto del 1429 per la costruzione della Chiesa dei Santi Nicola e Benedetto a Sebenico, pubblicato già nel lontano 1858; cfr. I. Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikab jugoslavenskib*, Narodna tiskara Dra. Ljudevita Gaja, Zagreb 1858, p. 74.

–12. C. Fisković, *Neobjavljeni radovi*, cit. alla nota 4, pp. 173, 174, 190.

–13. Sulla cronologia della sua vita e della sua attività professionale sino all'arrivo a Sebenico, si veda: R. Novak Klemenčič, *Cerkev sv. Vlaha v Dubrovniku v dvajsetih let 15. stoletja in Bonino di Jacopo da Milano*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.v., a. 47, 2011, pp. 60, 61.

–14. A parte assumere garzoni locali e collaborare con altri lapicidi il cui nome è noto, a Curzola, Sebenico e Dubrovnik, Bonino in quest'ultima impiegò per un breve periodo il maestro già formato Antonio di Giovanni di Orvieto con cui collaborò nell'esecuzione della figura di *Orlando*. C. Fisković, *Neobjavljeni radovi*, cit. alla nota 4, pp. 173, 174, 19; R. Novak Klemenčič, *Cerkev sv. Vlaha v Dubrovniku*, cit. alla nota 13, p. 60.

–15. A parte le usuali e ovvie caratteristiche dello "stile morbido", per ora solo Janez Höfler ha visto nell'opera di Bonino le tracce della formazione o della cerchia di bottega dei fratelli Jacobello e Pierpaolo Dalle Masegne. J. Höfler, *Die Kunst Dalmatiens: vom Mittelalter bis zur Renaissance: (800-1520)*, ADEVA Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1989, pp. 243. Purtroppo, quest'osservazione piuttosto superficiale non è stata in seguito elaborata e per ora rimane esclusivamente a livello ipotetico.

–16. Per un'argomentazione più approfondita sulla questione della paternità di Bonino per queste statue, con la possibilità che solo lui le avesse eventualmente iniziate, ma non finite, si veda P. Marković, *Šibenska katedrala na razmeđu srednjeg i novog vijeka*, tesi di dottorato, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2002, pp. 100-112.

–17. R. Novak Klemenčič, *Obnova spomenikov v Dubrovniku v prvi polovici 15. stoletja*, in R. Novak Klemenčič, M. Malešič (a cura di), *Arbītekturna zgodovina 2*, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2014, p. 12.

–18. Sul Maestro di San Pietro le cui sculture in precedenza erano incluse nel catalogo di Bonino, cfr.: M. Prelog, *Le opere dalmate*, cit. alla nota 1, fig. 12, 29, 31; P. Marković, *Šibenska katedrala na razmeđu*, cit. alla nota 16, pp. 100-112.

–19. R. Novak Klemenčič, *O kiparskim ukrasima Kneževa Dvora u Dubrovniku u 15. stoljeću – nekoliko priloga*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 2005, n. 43, pp. 283, 284.

–20. P. Marković, *Andeo štitonoša s grbom obitelji de Judicibus – još jedan nepoznati suradnik Bonina Jakovljeva iz Milana*, "Ars Adriatica", a. 4, 2014, n. 4, pp. 199-212.

–21. Prima fu proposta l'attribuzione a Bonino del rilievo monumentale di *San Michele* sulle mura urbliche a Sebenico (I. Petricioli, *Bilješka o Boninu u Šibeniku*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 1984, n. 24pp. 45-49), e in seguito si pensò alla statua del *Beato Giovanni di Trau* situato sopra la porta urbana di Trau (I. Babić, *Jedna prostorna intervencija Ignacija Macanovića*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 1999/2000 [2001], n. 38, pp. 330-334). Entrambe le proposte non sono state accolte.

–22. Su queste attribuzioni e sulle figure dell'Annunciazione della Cattedrale di Sebenico cfr. P. Marković, *Bonino da Milano – "primus magister ecclesie nove sancti Jacobi"*, "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 2005, n. 43, pp. 207-229.

–23. Le grandi oscillazioni di qualità delle sculture che si trovano nello stesso monumento sono state notate da tempo C. Fisković, *Neobjavljeni radovi*, cit. alla nota 4, pp. 180, 181. Dato che queste differenze qualitative sono ben visibili e che su questo c'è un generale consenso, ritengo che nel futuro quest'opera dovrebbe essere definita più precisamente come un'opera di Bonino da Milano e della sua bottega spalatina.

–24. Riguardo all'attività della bottega (specie per le opere spalatine e sebenicensi di maestro Bonino) scrisse con chiarezza Cvito Fisković: «Collaborava con diversi nostri maestri e lapicidi, così come fecero anche diversi costruttori e scultori stranieri attivi nel litorale, aggiungendo il proprio stile all'ambiente locale; con i curzolani Toma Zubović e Pavle Marković, con i ragusei Dobrašin Radinović e maestro Antun, con Ivan Draganović Visigača di Sebenico e con gli altri i cui nomi non sono noti, ma sempre dovevano esserci per eseguire i lavori grandi, complessi e ornati, che il maestro non poteva eseguire senza una bottega ben avviata, con numerosi attrezzi e piena di garzoni e aiuti» (C. Fisković, *Neobjavljeni radovi*, cit. alla nota 4, pp. 174, 175).

–25. P. Marković, *Andeo štitonoša*, cit. alla nota 20, pp. 207, 208.

–26. I. Fisković, *Boninov relief sv. Petra*, cit. alla nota 5, pp. 89-96.

–27. L'ipotesi che si tratti di figure di *Adamo ed Eva* viene avanzata da M. Prelog, *Le opere dalmate*, cit. alla nota 1, p. 44. Data l'evidente ed esplicita esposizione degli organi sessuali, ovvero gli organi del peccato, le figure piuttosto rientrano nel gruppo delle sculture abbastanza numerose del periodo degli ammonimenti contro il peccato della lussuria.

–28. U. Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Amministrazione della Fabbrica del Duomo, Milano 1908, fig. a p. 85.

Natorum pietas
Anton me bza
brazgi gum
no Andree
pociarad



Alessandro Barbieri

L'attività dello scultore Cristoforo Luvoni ad Arona e alla Certosa di Pavia

Figura 98.
Cristoforo Luvoni,
monumento funebre di
Andrea e Antonio Birago,
particolare, 1455, Milano,
San Marco, Cappella di San
Tommaso di Villanova (foto
A. Barbieri).

Milano

Sull'attività milanese di Cristoforo Luvoni (o Luoni),¹ originario di Seregno, fondamentali sono stati i contributi di Elisabetta Bianchi.² La studiosa, infatti, ha ben chiarito il ruolo avuto dallo scultore presso il cantiere della Fabbrica del Duomo di Milano, dove egli risulta certamente documentato a partire dal 1450 fino al 1481, occupato prevalentemente in mansioni mercantili: prima come guardiano delle chiuse («ferratam») del laghetto di Santo Stefano, dove approdavano i marmi necessari alla costruzione della Cattedrale,³ poi impegnato come pesatore del marmo medesimo,⁴ carica che era stata precedentemente del padre di Cristoforo, Protasio, e lo sarà successivamente sia del figlio Policleto sia del nipote, pure lui battezzato Cristoforo come il nonno. Più tardi attestato tra gli amministratori («sindici et procuratores») della Fabbrica del Duomo,⁵ Cristoforo Luvoni è spesso chiamato anche a stimare opere altrui;⁶ inoltre il suo nome compare più volte negli atti della Scuola dei Santi Quattro Coronati, una confraternita che accolse per oltre tre secoli scarpellini e scultori impegnati nella costruzione del nuovo edificio di culto milanese, con la finalità precipua di riconoscerne e tutelarne la professione.⁷ Per il Duomo è altresì segnalata una sua attività di lapicida,⁸ e, benché nessuna statua – sulla scorta di documenti – sia a lui assegnabile con assoluta certezza, gli sono state riferite una serie di sculture realizzate prevalentemente per ornare i complessi capitelli dei piloni della Cattedrale.

Queste attribuzioni sono state proposte principalmente sulla base di precise cifre stilistiche e debolezze esecutive che contraddistinguono la sua produzione, desunte da quelle che risultano essere le uniche due opere certe eseguite dal maestro a Milano: il monumento funebre di Andrea e Antonio Birago nella Chiesa di San Marco e il portale della Ca' Granda, che si apre sulla fronte quattrocentesca dell'edificio verso via Francesco Sforza, con un'*Annunciazione* scolpita a traforo nella lunetta sovrastante.

Figg. 98, 99

Fig. 100



_ Figura 99.
Cristoforo Luvoni,
monumento funebre di
Andrea e Antonio Birago,
1455, Milano, San Marco,
Cappella di San Tommaso di
Villanova (foto A. Barbieri).



_ Figura 100.
Cristoforo Luvoni,
Annunciazione, 1465,
Milano, Ca' Granda, portale
della fronte quattrocentesca
verso via Francesco Sforza
(foto A. Barbieri).

La sepoltura in San Marco, oggi collocata nella Cappella di San Tommaso di Villanova del braccio destro del transetto, si presenta nella tipologia di tomba gotica a parete, costituita da una cassa sulla quale spiccano al centro il genuflesso *Andrea Birago presentato alla Madonna col Bambino seduta in trono da Sant'Andrea*, santo eponimo del defunto ben identificabile dall'attributo della croce che impugna con la mano destra. Comprimari nella scena sono, in due nicchie laterali, *San Giovanni Battista* (nella sinistra) e *San Giorgio* (nella destra), sopra i quali, sempre ai lati, sveltano due figure di *Angeli cerofori*, che probabilmente vegliavano la statua del defunto giacente ora dispersa. La paternità dell'opera è indubbia, come dimostra l'iscrizione a caratteri capitali corrente nel cartiglio svolto alle spalle di *Sant'Andrea*, che riporta la firma dell'artista e la data della sua realizzazione: «XPOFORVS / DE LVONIBVS / FECIT ANNO / DOMINI · / M CCCC° LV».

Alle spalle della *Madonna* una seconda iscrizione a caratteri minuscoli – presumibilmente adattata solo in un secondo tempo in uno spazio non destinato ad accoglierla – ricorda la volontà dei figli di Antonio Birago, fratello di Andrea, di aggiungere nel sepolcro dello zio anche le spoglie del padre:⁹ «Natorum pietas / Antoni mé(m)bra / biragi germa / no Andree / consociata d(e)dit».

Il portale dell'antico nosocomio milanese venne commissionato a Cristoforo Luvoni circa otto anni dopo, il 10 giugno 1463, insieme ad altri due portali per i quali fu invece incaricato lo scultore Martino Benzoni. Questi erano destinati ai tre bracci della crociera dell'ospedale, mentre un quarto portale, quello spettante alla fronte principale (oggi verso via Festa del Perdono), era già stato eseguito precedentemente dallo scultore Pietro Ambrogio Monti e sarebbe servito da modello per gli altri tre. Il 18 gennaio 1465 a Cristoforo sono esplicitamente richiesti un'*Annunciazione*, che avrebbe dovuto consegnare entro il 25 marzo sottoponendola prima al giudizio di Filarete, e un gruppo con *Dio Padre e serafini*, da completare entro il mese di aprile sull'esempio dello stesso soggetto già scolpito per il portale della fronte principale. Il 23 luglio 1465 il nostro scultore è retribuito per più opere: una porta di serizzo completa di un'*Annunciazione* in marmo realizzata a traforo – il portale ancora superstite – più altre sculture, tra cui una seconda *Annunciazione* per la porta destinata alla fronte verso la Chiesa di San Nazaro e un gruppo con *Dio Padre e serafini* per la porta della fronte verso le fornaci (oggi verso il cortile maggiore). Sostanzialmente Cristoforo compie anche alcune sculture per quelle due porte che erano state affidate a Martino Benzoni e che sfortunatamente non sono sopravvissute. Per quanto riguarda l'unica porta tuttora esistente, anch'essa ci è giunta incompleta: manca infatti un elemento apicale a croce in serizzo pagato a Luvoni.¹⁰

Elisabetta Bianchi, proprio sulla base di confronti con queste due opere certe, fra la moltitudine di statuette scolpite per decorare i capitelli della Cattedrale milanese, individua più gruppi attribuibili a Cristoforo Luvoni. Attualmente queste sculture si trovano per la maggior parte conservate nel Museo del Duomo, per lo meno quelle discese dai piloni nel 1958 per essere esposte alla mostra milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*.¹¹ Altre, tolte in seguito per restauri, non sempre hanno fatto ritorno sui capitelli, prendendo talvolta altre vie, come il Palazzo Arcivescovile. In totale, le statue riconosciute dalla studiosa sono tredici, suddivisibili in quattro gruppi: *Evangelista*,¹² *Abramo*,¹³ *Giona*,¹⁴ *Sant'Andrea*;¹⁵



_ Figure 101-104.
Cristoforo Luvoni (attr.),
Evangelista, Abramo e Giona,
Milano, Museo del Duomo,
Sant'Andrea, Milano, Duomo
(foto © Veneranda Fabbrica
del Duomo di Milano, tutti i
diritti riservati).



_ Figure 105-107.
Cristoforo Luvoni (attr.),
*Santo martire con libro e
palma, Profeta, Angelo*,
Milano, Duomo (foto
© Veneranda Fabbrica del
Duomo di Milano, tutti i diritti
riservati).



_ Figure 108-111.
Cristoforo Luvoni (attr.),
Santo con libro e Amos,
Milano, Museo del Duomo,
Profeta, Milano, Duomo, *Elia*,
Milano, Palazzo Arcivescovile
(foto © Veneranda Fabbrica
del Duomo di Milano, tutti i
diritti riservati).



_ Figure 112-113.
Cristoforo Luvoni (attr.),
Santo con libro, Guerriero,
Milano, Palazzo Arcivescovile
(foto A. Barbieri).

_ Figure 114-115.
Cristoforo Luvoni (attr.),
Sant'Apollonia, Santa Valeria,
Milano, Museo del Duomo
(foto © Veneranda Fabbrica
del Duomo di Milano, tutti i
diritti riservati).

Figg. 105-107
Figg. 108-111, 112-113,

Santo martire con libro e palma,¹⁶ *Profeta*,¹⁷ *Angelo*,¹⁸ *Santo con libro*,¹⁹ *Amos*,²⁰ *Profeta*,²¹ *Elia*,²² *Santo con libro*,²³ *Guerriero*.²⁴

Figg. 114-115

Per parte mia, in occasione della schedatura per il recente catalogo del nuovo Museo del Duomo, nella folla di statuette di anonima paternità presenti ho proposto di identificare come opere di Cristoforo Luvoni due nuove sculture: *Sant'Apollonia*,²⁵ *Santa Valeria*.²⁶

Queste due sante, proprio per taluni grafismi con cui sono condotte, per gli stessi tratti somatici che le caratterizzano, come i visi tondeggianti dalle ampie fronti senza sopracciglia segnati da piccoli occhi dal taglio allungato, per i meccanici ripiegamenti a S descritti dai panneggi ricadenti sulle basi, e soprattutto, nel caso della *Sant'Apollonia*, per le peculiari bordure che ne profilano i paludamenti scandite da perle e piccole frange – particolarità decorative, quest'ultime, sulle quali ritornerò a breve –, credo trovino significativi elementi di raffronto sia con i lavori certi del maestro sia con quelli attribuitigli.

È una produzione, quella di Cristoforo, dove, nonostante egli operi ormai a distanza di molti anni dall'allontanamento di Jacopino da Tradate dal cantiere del Duomo di Milano, è ancora forte ed evidente l'ammirazione per i modelli jacopineschi che influenzarono per larga parte il corso della scultura milanese, perdurando fino ben oltre la metà del XV secolo.²⁷

Prima di lasciare il discorso su Milano per presentare novità emerse altrove nel Ducato, sono da segnalare rapidamente ancora alcune rilevanti attestazioni documentarie, che ricordano il nostro scultore coinvolto in importanti collaborazioni – come l'esecuzione di una fontana per il duca²⁸ –, o interpellato a dirimere certe controversie sorte tra altri scultori e committenti – è il caso, per esempio, del monumento di Pietro Torelli nella Chiesa di Sant'Eustorgio²⁹ –, o semplicemente menzionato in qualità di testimone.³⁰

115

Arona

Fig. 116

In concomitanza con le pubblicazioni di Elisabetta Bianchi, veniva resa nota da Ivana Teruggi una nuova e importante opera di Cristoforo Luvoni.³¹ Si tratta di un rilievo cuspidato (120 x 85 x 15 cm) con una *Madonna seduta in trono col Bambino*, dove il piccolo, protendendo il braccio sinistro verso la madre, sta in bilico sul suo ginocchio destro, mentre lei lo trattiene afferrandogli la mano destra e il piede sinistro. Accanto completano la scena due elementi vegetali identificabili come canne lacustri radicate, pianta che costituisce lo stemma parlante dei da Canobio.³² Infatti, la scultura riporta due iscrizioni a caratteri minuscoli. In alto, lungo il profilo della cornice, la firma dell'autore: «[Xp̄]oforus de luonibus · · fecit». Mentre in basso, lungo un filatterio srotolato, il nome del probabile committente dell'opera e la sua data di esecuzione: «Ioh̄(anne)s de canobio filius condā(m) d(omini) · Antonij / de gulielmotis M cccc° l die x Iunij».

Tale rilievo risulta dunque essere il terzo lavoro certo di Cristoforo Luvoni e, poiché datato 10 giugno 1450, anche il primo in ordine cronologico, cioè anteriore sia al monumento funebre Birago sia al portale della Ca' Granda. Esso si trovava reimpiegato fino a qualche anno fa in una sepoltura privata del cimitero di Arona,

la tomba della famiglia Broglio Briccarello, lì collocato prima della Seconda guerra mondiale da Anna Scalabrini, vedova di Augusto Broglio. I coniugi Broglio, dopo aver costruito nel 1902 la loro dimora sul terreno da lei portato in dote, ubicato all'angolo tra la via Milano (oggi corso Liberazione) e la via Palestro (oggi via Antonio Gramsci) ad Arona, acquisirono anche lo stabile confinante a est dove la scultura, secondo testimonianze orali, era riutilizzata nel muro di cinta sopra una vasca che fungeva da fondale prospettico a un lungo pergolato di vite. Rimane ignota la sua collocazione antica, anche se la struttura ad altare potrebbe suggerire la provenienza verosimile da un oratorio o da una cappella privata.

Nel 2008 il rilievo, grazie alla sensibilità del discendente Carlo Briccarello, è stato donato alla città di Arona e dopo un restauro è stato collocato, prima nel locale Museo Archeologico, poi spostato nel Palazzo del Comune, dove tuttora si trova.³³

Rimanendo ad Arona, va senz'altro menzionata la successiva presenza in città di uno dei figli di Cristoforo, Policleto Luvoni, che il 2 giugno 1489 vi è documentato tra i testimoni che assisterono alla traslazione dei corpi dei Santi Carpofo e Fedele in un altare, per loro appositamente approntato, a destra nella Cappella maggiore della nuova chiesa riedificata dell'Abbazia benedettina, detta oggi Chiesa dei Martiri o di San Graziano.³⁴ La partecipazione dello scultore a questo evento è il motivo per cui la critica assegna proprio a Policleto, forse con la collaborazione del fratello Samuele, l'esecuzione di due lastre scolpite raffiguranti i quattro *Santi Gratiniano, Felino, Carpofo e Fedele* disposti a coppie, ora collocate nella fronte dell'altare maggiore della Chiesa dei Martiri.³⁵ Tali rilievi, inquadrati da lesene in serpentino verde con motivi a candelabra lumeggiati d'oro, sono plausibilmente parti dell'altare commissionato dall'abate Gerolamo Calagrani (1488-1497) già il 6 febbraio 1488, per accogliere le reliquie dei Santi Gratiniano e Felino, anch'esse traslate con quelle dei Santi Carpofo e Fedele il 2 giugno 1489, ma collocate in un altare diverso, appunto il maggiore,³⁶ che sarà poi riadattato nelle forme attuali alla metà del XIX secolo.³⁷

Dato lo strettissimo legame dell'Abbazia benedettina e della stessa città di Arona con la famiglia Borromeo, è stato ipotizzato che l'arrivo dei Luvoni sul Lago Maggiore fosse principalmente dipeso dai lavori precedentemente eseguiti dai fra-



Figura 116.
Cristoforo Luvoni, *Madonna seduta in trono col Bambino* (rilievo cuspidato), 1450, Arona, Palazzo del Comune (foto A. Barbieri).

telli per i Borromeo a Milano, ossia il portale della Chiesa di Santa Maria Podone, per il quale sono incaricati Samuele e Policleto il 15 dicembre 1483.³⁸

In realtà un nuovo documento del 7 maggio 1477, rintracciato già da Grazioso Sironi nell'Archivio di Stato di Milano e citato recentemente sia da Edoardo Rossetti³⁹ sia da Vito Zani,⁴⁰ attesta che già il padre Cristoforo Luvoni e un tal Giovanni Cavalli si erano impegnati con Francesco Borromeo (1453-1484), abate del Monastero dei Martiri ad Arona prima di Calagrani e di Francesco Eustachi (1484-1487), a fornire materiali lapidei per l'annessa chiesa: si tratta nel dettaglio di pietre lavorate bianche e rosse di Angera che, disposte secondo uno schema a scacchi, dovevano decorare la facciata dell'edificio e anche le pareti delle cappelle contigue, più tutte le cornici utili a completare siffatta ornamentazione. La convenzione fra l'abate e i due scultori fu stesa dal notaio Giovanni Gallarati a Milano in casa dei conti Giovanni e Vitaliano II Borromeo, cioè nel palazzo di famiglia sito in sestiere di Porta Vercellina.⁴¹

Infatti, si deve proprio a Francesco Borromeo la committenza dei lavori di rinnovamento della Chiesa dei Martiri, come ben rammenta una delle chiavi di volta del presbiterio dove un'iscrizione, con il suo nome e la sua data di morte, incornicia uno stemma dei Borromeo con il motto HUMILITAS:⁴² «D(ominus) · FRAN(ciscus) · BONR(omeus) · DOCTOR · ABBAS · ARONE · QVI OBIIT · DIE 13 · IAN(uarii) · 1484 · + ».

117

Nello stesso edificio, nell'andito di sinistra che conduce all'attuale sagrestia, sopra alla porta che collega tale vano alla chiesa e che in origine doveva essere certamente l'ingresso laterale, svetta in un timpano la figura di un *Dio Padre benedicente*.⁴³ Che io sappia, nessuno ha mai proposto un'attribuzione per questa scultura che, nonostante molteplici scialbature ne abbiano attenuato parecchio i sottosquadri, dialoga bene proprio con la produzione attribuita a Cristoforo Luvoni per il Duomo di Milano che ho già elencato. Per esempio, è presente nella figura di Arona, oltre alle simili caratterizzazioni somatiche evidenti in alcune statuette dei capitelli della Cattedrale milanese, come i profeti *Abramo* e *Giona* o il *Santo con libro*, anche quel particolare ripiegamento a S dei lembi dei panneggi delle vesti, che è spesso una costante nelle opere di Luvoni. Il *Dio Padre benedicente*, con l'incorniciatura e i due capitelli sottostanti, aggiunto per completare l'apparato decorativo esterno dell'edificio, potrebbe facilmente sommarsi a quelle opere lapidee fornite da Cristoforo Luvoni e da Giovanni Cavalli, attestate dalla convenzione stipulata dai due scultori con l'abate Francesco Borromeo il 7 maggio 1477. Che anche questa porta possa risalire alle ristrutturazioni volute da tale abate è confermato in modo abbastanza sicuro dall'ornamentazione scultorea di una seconda porta che, di fronte alla prima, immette in una stanza voltata a crociera, presumibilmente in origine l'alloggio stesso dell'abate, riutilizzato successivamente come sagrestia. Quest'altro ingresso, infatti, dall'analogha struttura, con capitelli similari senza però il timpano soprastante, esibisce sugli stipiti due stemmi abrasati e intonacati dove, in quello di destra, è ancora intuibile proprio il motto HUMILITAS.⁴⁴ Le due porte furono collegate per mezzo di un corridoio voltato a botte solo in un secondo tempo, per mettere in comunicazione direttamente la chiesa con il monastero adiacente.⁴⁵

Tra l'altro, siffatto *Dio Padre benedicente* risulta anche particolarmente interessante poiché potrebbe suggerirci grossomodo come poteva essere quel gruppo con *Dio Padre e serafini* pagato a Cristoforo Luvoni nel 1465 per la porta della fronte

Tav. XI

Figg. 102, 103

Fig. 112

della Ca' Granda verso le fornaci purtroppo non sopravvissuta. Va da sé, poi, che alla luce di queste considerazioni si debba ragionevolmente pensare che sia l'incarico del portale milanese da parte della famiglia Borromeo per la Chiesa di Santa Maria Podone sia l'esecuzione successiva dei rilievi aronesi per il nuovo altare che avrebbe ospitato le reliquie dei Santi Gratiniano e Felino siano derivati ai figli di Cristoforo proprio grazie all'attività precedentemente svolta dal padre ad Arona: nella stessa Chiesa dei Martiri, come attesta il documento del 1477 che porta all'attribuzione del *Dio Padre benedicente*, ma anche diversi anni prima, nel 1450, quando Cristoforo aveva già eseguito una scultura siglandola con fierezza, il rilievo con la *Madonna seduta in trono col Bambino* ora conservato nel Palazzo del Comune.

Fig. 116

Certosa di Pavia

118 Come per Arona, l'attività di Cristoforo Luvoni alla Certosa di Pavia è stata poco o per nulla approfondita, nonostante suoi lavori risultino certamente documentati nel 1464 in un registro di spese, il cosiddetto *Liber divisatus signatus A*, che ben conosco tutti coloro che si sono occupati dello studio della scultura del cenobio pavese.⁴⁶

Si tratta di un manoscritto appartenuto alla Certosa che fece ritorno nell'archivio del monastero soltanto nel 1889, quando, su sollecito di Carlo Magenta presso l'allora ministro della Pubblica Istruzione Paolo Boselli, lo Stato si interessò all'acquisto dall'editore Ulrico Hoepli di tre codici che documentavano i lavori di costruzione del convento e della chiesa, dando conto delle spese sostenute per il cantiere. I tre manoscritti provenivano dal museo bergamasco del conte collezionista Paolo Vimercati Sozzi e verosimilmente erano stati recuperati da quest'ultimo sul mercato antiquario dove, dopo la dispersione di tutto il patrimonio archivistico e bibliotecario del monastero, in seguito alla soppressione dell'ordine certosino avvenuta il 16 dicembre 1782, quasi sicuramente essi erano approdati. Questi tre codici sono il *Liber thesaurarii*, in cui sono annotate le spese dal 1426 al 1427, il *Liber viridis signatus F*, che riporta le uscite dal 1450 al 1454, più un'appendice relativa al 1458, e, quello che più interessa a noi, il *Liber divisatus signatus A*, che tratta gli anni dal 1462 al 1467.⁴⁷

Cristoforo Luvoni è infatti nominato in quest'ultimo manoscritto in undici note tutte risalenti al 1464, registrate fra aprile e ottobre. Tali spese relative al nostro scultore sono state da me lette in originale,⁴⁸ ma preciso che erano già state tutte trascritte da Joanne G. Bernstein che, nella sua tesi di dottorato dedicata ai chiostri della Certosa di Pavia, aveva estrapolato le notizie più rilevanti fornite dal registro.⁴⁹ Di queste undici occorrenze, solo quattro specificano il motivo per cui il maestro viene stipendiato dalla Certosa, le restanti sette si limitano a indicare retribuzioni generiche, senza esplicitare l'oggetto del compenso.⁵⁰ Dalle note con causale apprendiamo che Cristoforo: il 3 aprile è pagato per lavori a dei piloni;⁵¹ fra il 18 e il 26 maggio è pagato per un capitello pensile;⁵² fra il 26 maggio e il 1° giugno è pagato per delle pietre scolpite;⁵³ fra il 23 e il 30 giugno è pagato per una quantità di pietre squadrate.⁵⁴

Tralasciando le pietre scolpite e squadrate, sulle quali, essendo elementi scultorei standardizzati, ben poche riflessioni si possono fare, proviamo a ragionare sulla

prima nota che indica una retribuzione per lavori eseguiti a dei piloni, che senza alcun dubbio possono essere solo quelli della chiesa.⁵⁵

Tutti i pilastri dell'edificio, sia i maggiori, cioè quelli della navata centrale, del transetto e del coro, sia i minori, quelli delle navate laterali, sono conclusi in alto da grandiosi semicapitelli che presentano una decorazione fitomorfa: doppia disposta su due fasce nel caso dei pilastri maggiori, semplice su un'unica fascia nel caso dei pilastri minori, costituita per entrambi da molteplici foglie lanceolate arricciate verso l'alto, sormontate da nastri che incrociandosi si legano descrivendo dei girali, e separate da più modanature proponenti svariati moduli ornamentali tra cui ovuli, dentelli, baccelli o anche semplici cornici lisce. Solo in alcuni casi, ovvero nei sei semicapitelli della navata maggiore e nei quattro della crociera, fra le foglie sveltano degli scudi raffiguranti gli stemmi e le imprese principali dei Visconti e degli Sforza: si individuano il *Biscione*, l'*Aquila*, il *Biscione inquartato con l'aquila*, la *Colomba nel fiammante*, il *Leone galeato*, i *Tizzoni ardenti coi secchi*, i *Semprevivi*, il *Velo* e la *Croce di San Giorgio*.⁵⁶ Certi presentano anche delle piccole testine, ma solo uno, il semicapitello del pilone orientale del braccio sinistro del transetto, mostra nella fascia superiore scolpite tre statue difficilmente distinguibili a occhio nudo per l'elevata altezza.

Fig. 117

Le tre figure (40-50 cm) sembrano voler emergere dalla fitta vegetazione del semicapitello che le ospita inginocchiandosi, sporgendo verso l'esterno e restando aggrappate con una mano alle volute disegnate dai nastri soprastanti. Il primo personaggio a sinistra si presenta completamente ignudo, col viso dalle guance paffute incorniciato da capelli inanellati e un corpo con spalle e braccia vigorose. Il secondo al centro, proteso verso la sua sinistra, indossa un'armatura in parte celata da un mantello che dal retro sale avvolgendogli il ginocchio e ripiegandosi a livello della vita. Il suo viso, al di sotto di fitti riccioli a chiocciola, tradisce un'espressione intensa e un poco accigliata. Il terzo a destra è vestito da una lunga tunica fissata su una sola spalla, solcata da panneggi lineari e rimborsata all'altezza dei fianchi. È rivolto

119

Fig. 118

Fig. 119

Figura 117.
Cristoforo Luvoni (attr.),
semicapitello, 1464, Certosa
di Pavia, Santa Maria delle
Grazie, braccio sinistro del
transetto, pilone orientale
(foto A. Barbieri).



verso la sua destra, reclinando in parte il capo sulla spalla e appoggiando la mano al ginocchio.

Sono proprio queste tre figurette – dunque tutto il semicapitello, essendo le sculture ricavate da un unico blocco con anche le decorazioni vegetali e le modanature – che, grazie a puntuali confronti sia con le opere certe sia con quelle attribuite a Cristoforo Luvoni, possiamo riconoscere come parte di quegli interventi per i piloni pagati al maestro nel registro di spese. In tal senso risulta abbastanza eloquente il raffronto tra la prima figura del semicapitello della Certosa, l'*Ignudo*, con alcune statuette dei capitelli del Duomo di Milano, come la *Santa Valeria* e l'*Angelo*. In tutte e tre le sculture sono ravvisabili gli analoghi caratteri somatici dei visi, tra cui le guance floride e gli occhi dal taglio allungato, ma specialmente i *Santi Gervasio e Protasio* sorretti da *Santa Valeria*, con quegli stessi corpi nudi nerboruti – anche troppo per essere dei bambini – sono quasi sovrapponibili alla figura in Certosa, mentre nell'*Angelo* si riconoscono le stesse modalità di scolpire gli ondulati capelli. Nel caso della seconda figura del semicapitello, il *Guerriero*, suggestivo appare l'accostamento con la scultura di analogo soggetto della Cattedrale milanese, oggi però conservata presso il Palazzo Arcivescovile. Le armature delle due statue sono descritte in modo veramente molto simile: propongono infatti le medesime decorazioni a fiori quadrilobati sulle spalle e sul petto e sono entrambe in parte coperte da un mantello nella parte inferiore. L'armigero certosino è poi accostabile nella testa al *Bambino* sorretto dalla *Madonna* del monumento funebre Birago e ancora ai già accennati figlioletti sorretti da *Santa Valeria*, soprattutto nella modalità di rendere le capigliature a fitti riccioli a chiocciola e nelle espressioni arcigne. La terza scultura del semicapitello, la *Figura tunicata* (fig. 120), è ben avvicinabile al profeta *Elia* del Duomo, anch'esso ora presso il Palazzo Arcivescovile (fig. 111). Un'ulteriore conferma della mano di Cristoforo Luvoni in queste statuette viene poi da un vezzo decorativo che caratterizza i paludamenti delle figure scolpite dal maestro negli anni Sessanta. Mi riferisco a una particolare bordura che profila le vesti, contraddistinta da piccole perle e frange,

Fig. 120

Fig. 118

Figg. 107, 115

Fig. 119

Fig. 113

Figg. 98-99

Fig. 115

_ Figure 118-120.
Cristoforo Luvoni (attr.),
Ignudo, Guerriero, Figura tunicata, 1464, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, braccio sinistro del transetto, pilone orientale, particolari del semicapitello (foto A. Barbieri).

120



Figg. 119, 120

Fig. 114

Fig. 100

visibile sia nella figura centrale sia in quella di destra del semicapitello in Certosa, che, già descritta nel caso della *Sant'Apollonia* del Duomo di Milano, si ritrova identica pure in tutte le stoffe dell'*Annunciazione* del portale della Ca' Granda, tanto nei manti dell'*Arcangelo Gabriele* e di *Maria* quanto nel drappo che ricopre il leggio: opera, quest'ultima, che ricordo commissionata a Cristoforo nel 1463, ma eseguita fra il gennaio e il luglio del 1465, cioè un anno dopo i lavori dello scultore in Certosa pagati nel 1464.

Una riflessione è da farsi anche sulla seconda nota di spesa registrata nel *Liber divisatus signatus A* con causale esplicitata: quella per un capitello pensile, che ha indotto qualche studioso a pensare che a Luvoni spettasse l'esecuzione di alcuni dei peducci del chiostro piccolo del monastero pavese.⁵⁷ Come ha però sostenuto già Charles R. Morscheck, che si sofferma a ragionare su questa precisa nota di spesa nella sua tesi di dottorato sulla facciata della Certosa di Pavia,⁵⁸ la cifra di 5 lire ricevuta dallo scultore è un importo decisamente alto per un probabile capitello pensile del chiostro piccolo i cui costi, al singolo pezzo, come ha ben chiarito poi nel suo studio sui peducci del chiostro Maria Grazia Albertini Ottolenghi, si aggiravano solitamente attorno alle 2 lire (da 28 a 40 soldi).⁵⁹ L'ipotesi è che possa trattarsi invece di un oggetto più grande, probabilmente un capitello pensile destinato alla chiesa, piuttosto che ai chiostri. Il problema è che i numerosi peducci, che nella chiesa sono posti al termine delle costolature mediane delle campate delle navate, del transetto e del coro, sono sempre e solo caratterizzati da decorazioni fitomorfe, senza alcun elemento figurato; risulta dunque alquanto arduo poterne distinguere le mani e individuare l'unico per il quale Cristoforo ricevette un compenso.

121

Prima di concludere, ancora un'ultima osservazione su due note del registro di spese prive di causale, dove però il nostro scultore è pagato assieme a un tal Michele Cavalli, che compare nel manoscritto unicamente in queste due occorrenze.⁶⁰ Potrebbe trattarsi di un suo collaboratore nei lavori eseguiti per la Certosa, documentato poi presso il cantiere del Duomo di Milano nel 1474⁶¹ e forse parente di quel Giovanni Cavalli – pure lui citato in tre note del libro di spese del monastero pavese per aver fornito nel 1464 un capitello in marmo grigio e delle pietre squadrate⁶² –, che ritroviamo con Cristoforo ad Arona nel 1477⁶³ e anche attestato fra i membri della Scuola dei Santi Quattro Coronati nel 1498.⁶⁴

Nel 1968 Rossana Bossaglia collocava Cristoforo Luvoni tra quei maestri attivi in Certosa che etichettava come «personalità inafferrabili». ⁶⁵ Ora, partendo dagli imprescindibili studi di Elisabetta Bianchi sullo scultore a Milano e dall'importante segnalazione di Ivana Teruggi dell'esistenza del rilievo di Arona, spero di aver contribuito ad aggiungere qualche nuovo tassello utile per una sua maggiore conoscenza, rendendolo forse un poco più afferrabile anche in quello che nella seconda metà del Quattrocento risulta certamente essere uno tra i più rilevanti e febbrili cantieri scultorei lombardi.

Ringrazio i curatori del convegno Mirko Moizi e Andrea Spiriti e quanti, in fasi diverse della ricerca, mi hanno aiutato e consigliato: Giulia Benati, Elisabetta Bianchi, Stefania Buganza, Carlo Cairati, Massimiliano Caldera, Carlo Capponi, Laura Cavazzini, Matteo Facchi, Charles R. Morscheck, Nicolò Premi, Carlo Sabbati, Ivana Teruggi, Vito Zani.

–1. Ricorrono nella letteratura critica, come pure nella documentazione rinvenuta, due varianti per il cognome: Luvoni o Luoni. Lo stesso scultore, nelle due uniche firme note che ci ha lasciato, le utilizza entrambe: *de Luvonibus* e *de Luonibus*. Si veda *infra*.

–2. E. Bianchi, *Una famiglia di scultori nella Milano del Quattrocento: Cristoforo, Policletto e Samuele Luvoni*, “Prospettiva”, 2003, n. 112, pp. 18-43; Eadem, *Ancora su Cristoforo Luvoni appunti per Samuele e Policletto Luvoni al Duomo di Milano*, “Proporzioni”, a. VI, 2005, pp. 31-51; Eadem, schede 524-526: *Christus patiens, Angelo di san Matteo, Sant’Ambrogio*, in M.T. Fiorio, G.A. Vergani (a cura di), *Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, vol. II, Electa, Milano 2013, pp. 102-105.

–3. Il 16 marzo 1450 riceve l’incarico di custode del laghetto di Santo Stefano direttamente dal duca Francesco Sforza. *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall’origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, vol. II, Libreria Editrice G. Brigola, Milano 1877, p. 136; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 18, 27, 40, nota 55; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 31.

–4. Il 25 febbraio 1462 è retribuito dalla Fabbrica del Duomo per il marmo pesato durante quell’anno; il 15 e il 27 febbraio 1470, per un’inchiesta, testimonia di essersi recato due anni prima su richiesta di Guiniforte Solari alla «sosta» dell’Ospedale Maggiore, presso il fossato, per misurare delle pietre «a cantonis» caricate sopra due barche; il 13 aprile 1475 pesa del marmo venduto dalla Fabbrica del Duomo alla Certosa di Pavia per Cristoforo Mantegazza; il 22 aprile 1475 pesa del marmo venduto dalla Fabbrica del Duomo alla Certosa di Pavia per Giovanni Antonio Piatti; l’8 maggio 1475 pesa altro marmo venduto dalla Fabbrica del Duomo alla Certosa di Pavia sempre per Giovanni Antonio Piatti; il 16 settembre 1476 pesa del marmo venduto dalla Fabbrica del Duomo alla Certosa di Pavia per Giovanni Antonio Amadeo; fra il 20 agosto 1479 e il 27 giugno 1480 pesa e stima, con Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, più quantità di marmo acquistato da Carlo Trivulzio e destinato alla realizzazione dell’Altare di San Giuseppe del Duomo. *Annali*, cit. alla nota 3, p. 213; G. Biscaro, *I Solari da Carona*, “Bollettino Storico della Svizzera Italiana”, a. XXXIV, 1912, nn. 7-12, pp. 66, 74, doc. XL; R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio*

Amadeo. Documents / I documenti, Edizioni New Press, Como 1989, p. 106, doc. 29; J. Shell, *Amedeo, the Mantegazza, and the facade of the Certosa di Pavia*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano – Bergamo – Pavia, 21-24 aprile 1992), Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, Milano 1993, pp. 208-209, docc. 1.b-1.c, 1.e, 1.i; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 27-28; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 31; F.M. Giani, *Ricerche per l’altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, “Concorso. Arti e lettere”, a. VII, 2015, pp. 13-14, 51-52, docc. 103-107, 109-110.

–5. È così indicato nel contratto del 14 gennaio 1473 con il quale la Fabbrica del Duomo di Milano si obbliga a fornire alla Certosa di Pavia una certa quantità di marmo per i successivi dieci anni per la realizzazione della facciata. L. Beltrami, *Contratto colla amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano per la fornitura del marmo occorrente alla facciata della Certosa di Pavia. XIV gennaio MCCCCLXXIII*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano 1911, p. 17.

–6. Il 2 maggio 1477 stima una statua di Matteo Castoldi; il 5 novembre 1477 stima una statua raffigurante un «Sancti Zillii» di Martino Benzoni; il 20 gennaio 1478 stima una statua raffigurante un «Sancti Mauli» pure di Martino Benzoni. *Annali*, cit. alla nota 3, pp. 294, 297, 299; E. Mariani, *Storia di Seregno*, Comune di Seregno, Seregno 1963, pp. 231-232; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28, 40-41, nota 69; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 31; C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotario apostolico*, in M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso (a cura di), *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano - Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), Edizioni Et, Milano 2013, pp. 158-159, nota 60; Idem, *Novità per il secondo Quattrocento vogherese*, in M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi (a cura di), con la collaborazione di A. Barbieri, P. Bosio, *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Vita e Pensiero, Milano 2013, p. 69, nota 20.

–7. Il 1° giugno 1451 è priore della Scuola e con l’amministratore Giovanni da Bernareggio riscuote un affitto; il 10 febbraio 1456 è amministratore della Scuola e riscuote un affitto; il 14 giugno 1457 è amministratore della Scuola con Giovanni da Bissone e riscuote un affitto; l’8 gennaio 1460 è nominato amministratore della Scuola con Guiniforte Solari, Giovanni da Bissone e Gottardo da Carate; il 4 giugno 1462 è amministratore della Scuola con Guiniforte Solari e Gottardo da Carate; il 24 ottobre 1466 è amministratore della Scuola ancora con gli stessi Guiniforte Solari e Gottardo da Carate; il 1° ottobre 1470 è nominato amministratore della Scuola con Guiniforte Solari, Gottardo da Carate, Giacomo da Muggiò,

Beltramino da Pessano, Giovanni da Cambiagio, Guglielmo del Conte e Pietro Ambrogio Monti; il 5 gennaio 1481 compare per l'ultima volta fra i membri della Scuola, in un atto in cui gli scapellini e gli scultori della Fabbrica del Duomo riuniti dichiarano che in caso di morte di Guiniforte Solari il figlio, Pietro Antonio, sia idoneo a sostituirlo. G. Biscaro, *La scuola dei quattro martiri coronati presso il Duomo di Milano*, "Archivio Storico Lombardo", s. 4, a. XL, 1913, vol. XX, n. 39, pp. 215-216, 221-224, docc. I-II, IV; E. Mariani, *Storia di Seregno*, cit. alla nota 6, pp. 231, 235-236; A. Cassi Ramelli, *Curiosità del Duomo di Milano*, Alfieri & Lacroix, Milano 1965, p. 222, nota 4; J. Shell, *Scultori in bottega*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Umberto Allemandi & C., Torino 1996, pp. 294-295; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28, 40-41, nota 69; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 31; F. Repishti, *La Scuola dei Quattro Santi Coronati nel Duomo di Milano*, "Arte Lombarda", a. LIII, 2008/1, n. 152, pp. 63, 66, nota 9; Idem, *La Scuola dei Santi Quattro Coronati. Architetti, scultori e lapidisti del Duomo di Milano (1451-1786)*, Pioltello 2017, pp. 16, 21, nota 63, pp. 52-53, 65-67, 69-71, 144.

–8. Il 27 novembre 1451 è indicato come lapidica; il 13 marzo 1470 è indicato come lapidica. *Annali*, cit. alla nota 3, p. 270; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione. Appendici*, vol. II, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., Milano 1885, p. 78; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 18, 28; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 31.

–9. P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-razionata delle belle arti. Parte prima*, vol. XII, Tipografia Ducale, Parma 1822, p. 153; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, vol. IV, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato Editrice, Milano 1890, pp. 300-301, n. 422; G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Società Cooperativa fra Tipografi, Milano 1872, p. 92; D. Sant'Ambrogio, *Notizie archeologiche diverse*, "Archivio Storico Lombardo", s. 2, a. XX, 1893, vol. X, n. 1, pp. 214-217; F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche – Editore, Bergamo 1904, p. 12; F. Malaguzzi Valeri, *Milano. Parte I.^a*, vol. I, Istituto Italiano d'Arti Grafiche – Editore, Bergamo 1906, p. 96; C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti. Dall'anno 1000 al 1400*, vol. II, Società Editrice Sonzogno, Milano 1913 (terza edizione), pp. 206-207, fig. 136 (l'immagine documenta una precedente collocazione della tomba posta all'inizio della parete occidentale del braccio destro del transetto sopra il monumento funebre di Gabriele Bossi); P. Mezzanotte, G.C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano guida sistematica della città*, Emilio Bestetti

– Edizioni d'Arte, Milano 1948, pp. 829, 833, fig. s.n. (nell'immagine si scorge la tomba ancora collocata all'inizio della parete occidentale del braccio destro del transetto); L.G. [F. Gianani], *L'enigma di Rinaldo de Stauris di Cremona*, Industria Grafica Mario Ponzio, Pavia 1957, p. 11; G. Motta, *San Marco nella storia e nell'arte*, s.e., Milano 1973, p. 69; F. Barile, *La chiesa dalla fondazione al XV secolo*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Milano*, Il Vaglio Cultura Arte, Milano 1987, p. 28; F. Barile Toscano, *Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Banca Popolare di Milano, Milano 1998, pp. 91, 93, figg. 59-61; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 18-23; L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medioevale in Lombardia*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2004, p. 136; E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 31-32.

–10. G.L. Calvi, *Guiniforte Solari, architetto*, "Il Politecnico", s. 2, 1863, vol. XIX, n. 90, p. 297 (ripubblicato in Idem, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, vol. II, Tipografia Pietro Agnelli, Milano 1865, p. 78); L. Corio, *Antonio Filarete da Firenze detto Averlino scultore ed architetto*, "Il Politecnico", a. XXI, 1873, vol. V, n. 12, p. 735; P. Canetta, *Cenni sull'Ospedale Maggiore di Milano e sulla sua beneficenza coll'aggiunta di notizie storico-biografiche dei più insigni Benefattori ricordati nella biennale esposizione dei quadri nella ricorrenza della festa patronale detta del Perdono*, Stabilimento della Tipografia Sociale, Milano 1880, pp. 10-11; P. Canetta, *Cronologia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Tipografia Lodovico Felice Cogliati, Milano 1884, p. 10; G. Merzario, *I Maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, vol. I, Casa Tip. Libr. Editr. Ditta Giacomo Agnelli, Milano 1893, p. 408; A.G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, vol. I, Verlag Von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1897, pp. 90, 94-95; F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio*, cit. alla nota 9, p. 12; C. Decio, *Lo stemma dell'Ospedale maggiore di Milano*, "Archivio Storico Lombardo", s. 4, a. XXXIII, 1906, vol. V, n. 9, pp. 33-38; M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, W. Modes Editore, Roma 1908, pp. 201, 203-204, 210, nota 1; P. Pecchiai, *Le figurazioni dell'Annunciazione scolpite, dipinte, incise per l'Ospedale Maggiore di Milano*, "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", a. I, 1914, vol. I, pp. 256-261 (ripubblicato in Idem, *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte con notizie documentate su le origini e su lo sviluppo della organizzazione ospedaliera milanese dall'epoca medio ai tempi nostri e con altri vari studi ed appunti di storia milanese e lombarda*, Arti Grafiche Pizzi & Pizio, Milano 1927, pp. 451-456); Idem, *Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano e degli*

Istituti annessi, "L'Ospedale Maggiore", a. XII, 1924, n. 2, p. 17 (ripubblicato in Idem, *Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano e degli istituti annessi*, Stabilimento Tip.-Lit. Stucchi Ceretti, Milano 1926, pp. 100-102); L.G., *L'enigma*, cit. alla nota 9, pp. 9, 11; E. Mariani, *Storia di Seregno*, cit. alla nota 6, p. 234; L. Grassi, *Lo 'Spedale di poveri' del Filarete. Storia e restauro*, Università degli Studi, Milano 1972, pp. 53-56, 129-130, nn. 161-162; L. Grassi, scheda 60: *Annunciazione*, in *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra (Milano, marzo-agosto 1981), Electa, Milano 1981, p. 91; L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Clup, Milano 1987, p. 287; J. Shell, *The Mantegazza brothers, Martino Benzoni, and the Colleoni tomb*, "Arte Lombarda", a. XXXVII, 1992/1, n. 100, pp. 57, 59, nota 29; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 23-27; L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 9, p. 132; E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 32; G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da ospedale a università. Atlante storico-artistico*, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 39, 141, nota 11.

– 11. G.A. Dell'Acqua (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1958), Editoriale d'Arte, Milano 1958.

– 12. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI) per essere esposta alla mostra del 1958, oggi si trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28-30, fig. 19; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 33, fig. 53; Eadem, scheda 135: *Evangelista*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 213-214.

– 13. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI) per essere esposta alla mostra del 1958, oggi si trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28-30, fig. 20; Eadem, scheda 136: *Abramo*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, pp. 214-215.

– 14. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI) per essere esposta alla mostra del 1958, oggi si trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28-30, fig. 21; Eadem, scheda 134: *Profeta Giona*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, pp. 212-213.

– 15. Non se ne conosce la provenienza, né la collocazione odierna. E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 28-30, fig. 22.

– 16. Discesa dal capitello del pilone 57 (XXXVIII), non se ne conosce la collocazione odierna. E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 32-33, fig. 45.

– 17. Non se ne conosce la provenienza, né la collocazione odierna. *Ibidem*, pp. 32-33, fig. 46.

– 18. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI), non se ne conosce la collocazione odierna. *Ibidem*, pp. 32-33, fig. 47.

– 19. Non se ne conosce la provenienza, oggi si

trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 33-34, fig. 54; Eadem, scheda 153: *Santo con un libro*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, p. 225.

– 20. Non se ne conosce la provenienza, oggi si trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 33-34, fig. 55; Eadem, scheda 154: *Profeta Amos*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, p. 225.

– 21. Non se ne conosce la provenienza, né la collocazione odierna. E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 33-34, fig. 56.

– 22. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI), oggi si trova presso il Palazzo Arcivescovile. *Ibidem*, pp. 33-34, fig. 57.

– 23. Non se ne conosce la provenienza, oggi si trova presso il Palazzo Arcivescovile. *Ibidem*, p. 34, fig. 60.

– 24. Non se ne conosce la provenienza, oggi si trova presso il Palazzo Arcivescovile. *Ibidem*, p. 34, fig. 61.

– 25. Discesa dal capitello del pilone 88 (VI) per essere esposta alla mostra del 1958, oggi si trova nel Museo del Duomo. E. Bianchi, scheda III.17: *Sant'Apollonia*, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, 12 marzo-28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, pp. 201, 229; A. Barbieri, scheda 137: *Sant'Apollonia*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, pp. 215-216.

– 26. Discesa dal capitello del pilone 68 (XXXIV) per essere esposta alla mostra del 1958, oggi si trova nel Museo del Duomo. A. Barbieri, scheda 145: *Santa Valeria*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo*, cit. alla nota 12, pp. 219-220.

– 27. L. Cavazzini, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, "Prospettiva", 1997, n. 86, p. 32; Eadem, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 9, pp. 103-151.

– 28. Il 16 febbraio 1460, in collaborazione con Francesco Solari e Branda Castiglioni, è in debito con la fabbrica del Duomo di Milano per l'affilatura delle punte degli strumenti «pro laborerio fontane» per il duca Francesco Sforza. C.R. Morscheck, *Francesco Solari: Amadeo's master?*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 4, p. 106; Idem, *The Solari Dynasty in Milan in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), Nodolibri, Como 1997, p. 196.

– 29. È chiamato con Guglielmo del Conte ad arbitrare una controversia sorta tra Maddalena del Carretto, vedova del conte Pietro Torelli, e gli scultori Luchino Cernuschi e Martino Benzoni incaricati di eseguire la tomba del defunto marito nella Chiesa di Sant'Eustorgio. Il 12 luglio 1462 i due scultori rinunciano però a tale arbitrato rimet-

tendosi alle volontà della committente. E. Motta, *Cbi furono gli scultori del monumento Torelli in S. Eustorgio a Milano?*, "Archivio Storico Lombardo", s. 4, a. XXXV, 1908, vol. IX, n. 17, pp. 148-149; E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, "Arte Lombarda", a. XLIII, 1998/2, n. 123, pp. 48-49, nota 2; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, p. 40, nota 50; L. Cavazzini, *Il crepuscolo*, cit. alla nota 9, pp. 130-131.

–30. Il 20 agosto 1476 partecipa in veste di testimone alla stesura del testamento di un non meglio noto Giuliano di Bartolomeo Squarzialupi, che chiede di essere sepolto nella Cappella di San Bernardino della distrutta Chiesa di San Francesco Grande, destinando la metà del ricavato della vendita dei suoi beni all'ornamento dell'altare di detta cappella. S. Buganza, schede 120-121: *San Ludovico di Tolosa, San Bonaventura*, in M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, Electa, Milano 2005, vol. I, p. 309.

–31. I. Teruggi, «Arona mia terra». *Il mecenatismo dei Borromeo dal Tardogotico al Rinascimento. Una grisaille micheliniana e altro nel sottoportico del "Conventino" di San Bernardino*, "Antiquarium Medionovarese", 2005, vol. I, pp. 111-112. Segnalata in seguito da E. Bianchi, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 46, nota 20; S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*, Scalpendi, Milano 2008, p. 111, nota 144; G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda*, cit. alla nota 10, p. 141, nota 11.

–32. D'argento, alla pianta di canna, fogliata di verde, sradicata d'oro, con apice la sua infiorescenza a pannocchia al naturale. C. Maspoli (a cura di), *Stemmario trivulziano*, Niccolò Orsini de Marzo, Milano 2000, pp. 132, 379.

–33. Ringrazio Ivana Teruggi che con grande generosità mi ha fornito gli appunti inediti di una sua ricerca, condotta in occasione della presentazione della scultura alla città di Arona dopo il restauro del 2008, dalla quale ho ricavato le notizie più rilevanti sui passaggi del rilievo.

–34. F.A. Zaccaria, *De' Santi Martiri Fedele, Carpofo, Gratiano, e Felino libri due, a' quali un terzo si è aggiunto dell'antica Badia detta de' Santi Gratiano, e Felino in Arona*, Stamperia di Pietro Francesco Malatesta, Milano 1750, pp. 29-30, 55-56; E. Motta, *Cbi furono*, cit. alla nota 29, p. 149, nota 1; [A. Rossi, C. Torelli], *I SS. Martiri e l'Abbazia*, Arti Grafiche Alganon & C., Arona [1953], p. 82; P. Tosi, M. Bonazzi, *Storia di Arona*, vol. I, Editrice Evoluzione delle lettere e delle arti, Milano 1964, pp. 157-159; G. Gentile, *Documenti per la storia delle chiese d'Arona*, in G. Romano (a cura di), *Arona sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, 28 maggio-12 giugno, 1977), Impronta, Torino 1977, p. 36; P. Loiacono Astrua, *Arona feudo dei Borromeo*, in G. Romano (a cura di), *Arona sacra*, cit. alla nota 34, pp. 70-72.

–35. [A. Rossi, C. Torelli], *I SS. Martiri*, cit. alla nota 34, pp. 89-90; P. Tosi, M. Bonazzi, *Storia di Arona*, cit. alla nota 34, p. 174; A. Di Lorenzo, *La pittura del Rinascimento sul lago Maggiore e sul lago d'Orta*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Cariplo – Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1996, p. 25; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, in C. Manni (a cura di), *Arona nella storia*, Interlinea Edizioni, Novara 2001, p. 92; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 34-37; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, p. 44; D. Mirabile, *Un 'Presepe' ad Arona. Rinascimento sul Verbano tra pittura, scultura e arte vetraria*, "Prospettiva", 2005, nn. 119-120, p. 98; S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit. alla nota 31, p. 66.

–36. F.A. Zaccaria, *De' Santi*, cit. alla nota 34, pp. 97-102, 105; [A. Rossi, C. Torelli], *I SS. Martiri*, cit. alla nota 34, p. 74; P. Tosi, M. Bonazzi, *Storia di Arona*, cit. alla nota 34, pp. 142-145; G. Gentile, *Documenti*, cit. alla nota 34, p. 36; P. Loiacono Astrua, *Arona feudo*, cit. alla nota 34, pp. 70-72; P. Venturoli, *Il polittico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in P. Venturoli (a cura di), *Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, De Agostini, Novara 1996, pp. 14-15; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, pp. 90, 92.

–37. [A. Rossi, C. Torelli], *I SS. Martiri*, cit. alla nota 34, p. 88; P. Tosi, M. Bonazzi, *Storia di Arona*, cit. alla nota 34, pp. 171-172; G. Gentile, *Documenti*, cit. alla nota 34, p. 38; P. Loiacono Astrua, *Arona feudo*, cit. alla nota 34, p. 70; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, p. 94.

–38. L. Beltrami, *Notizie d'arte della Chiesa di S. Maria Pedone in Milano*, Tipografia Cav. Umberto Allegretti, Milano 1925, pp. 8-14; E. Bianchi, *Una famiglia*, cit. alla nota 2, pp. 31-34; Eadem, *Ancora*, cit. alla nota 2, pp. 43-44. In questo documento Cristoforo Luvoni è menzionato come già defunto.

–39. E. Rossetti, *Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo di porta Vercellina a Milano*, in F. Elsig, M. Natale (a cura di), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Genève, 30-31 marzo 2012), Viella, Roma 2013, p. 188.

–40. V. Zani, *Piatti, Giovanni Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Treccani, Roma 2015, p. 76.

–41. Archivio di Stato di Milano, Atti dei notai di Milano, 1277, notaio Giovanni Gallarati.

7 maggio 1477 «In nomine Domini amen anno Nativitatis eiusdem millesimo quadringentesimo septuagesimo septimo indictione decima die mercurii septimo mensis maii reverendus pater dominus don Francischus de Bonromei decretorum doctor dei gratia abbas monasterii Sanctorum Gratianiani et Felini de Arona mediolanensis diocesis ordinis Sancti Benedicti observantie (...) ex

parte una et magister Christoforus de Luonibus filius quondam domini Protaxii porte Horizontalis parochie Sancti Stephani in Brolio et magister Johannes Cavallus filius quondam domini Maffioli porte Horizontalis parochie Sancti Stephani in Brolio foris ex alie [sic] partibus presentis instrumenti tenere etc. Devenerunt ad infrascripta pacta et conventiones inter eos atendida ect. Inprimis quod dicti magistri teneantur et obligati sint dare et consignare pro opere ecclesie dicti monasterii noviter fabricande omnem quantitatem saxorum necessariorum ad illud opus alborum et rubeorum de Angleria bonorum saldorum et solidorum et illos dare conductos ad dictum monasterium de Arona ipsorum magistrorum propriis sumptibus et expensis. Item quod ipsi magistri teneantur et obligati sint dare et consignare dictos saxos bene pichatos granitos et reflatos et eisdem modo et forma prout sunt illi qui sunt dati et consignati pro monstra et prout ibidem in presentia mei notarii et testium infrascriptorum pro ostensa et exhibita fuit dicta monstra. Item quod dicti magistri teneantur et obligati sint facere omnia opera necessaria pro pariete vel facie dicte ecclesie et capelletarum contiguarum de dictis saxis secundum designationem ad schacos saxorum suprascriptorum picatorum ad rubeum et album pro soldis duodecim et denariorum sex pro singulo brachio in quadro. Item pacto quod dicti domini abbas monachi et conventus dicti monasterii teneantur de presenti eisdem magistris dare et solvere libras centum imperialium monete mediolani pro parte solutionis dicti operis et ipsi magistri illis habitis teneantur de ipsis instrumentum facere confessionis. Item quod dicti magistri teneantur et obligati sint facere omnes cornixios necessarios ad dictum opus per [***] secundum declarationem venerabilis domini fratris Nicholai prioris monasterii ordinis Jesuatorum Mediolani et magistri Johannis Antonii Plati. (...) Item quod dicti magistri teneantur et debeant dare dictos saxos largos brachio unius et qui intrant in murum tercia una. (...) Acto in domo dominorum magnificorum comitum dominorum Johannis et Vitaliani de Bonromeis sita in porte Verceline parochie Sancte Marie Pedonis Mediolani presentibus magistris Antonio de Borsano filio quondam Christofori porte Ticinensis parochie Sancti Ambrosini in Solariolo Mediolani Gabriele de Vicomercato magistris Raphaelis porte Nove parochie Sancti Andree ad Pusterlam Novam Mediolani et Mafiolo de Birago filio quondam domini Zanonis porte Verceline parochie Sancti Laurentioli in civitate Mediolani testibus etc.».

Accompagna il documento una *notula* che riassume in volgare le parti salienti della convenzione – probabilmente rimasta al notaio ma destinata agli scultori («pichapreda») che non sapevano leggere il latino – e segue un'*imbreviatura* incompleta, datata 8 maggio 1477, in cui sono coinvolti gli stessi soggetti. Ringrazio Vito Zani per avermi fornito la scheda del documento presente nel Fondo Sironi

e Carlo Cairati e Carlo Sabatti per l'aiuto nella lettura dei punti più difficoltosi.

–42. A. Alganon et al., *La riscoperta dell'Abbazia Benedettina di Arona*, in P. Frigerio (a cura di), *Arona porta da entrare in Lombardia... tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Arona, 28 maggio 1995), Alberti Libraio Editore, Verbania-Intra 1998, pp. 172-179; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, pp. 90, 122. I lavori di ristrutturazione della chiesa devono essere proseguiti anche sotto il successivo abate Francesco Eustachi come documentava una seconda chiave di volta del presbiterio, sostituita e purtroppo perduta, riportante l'iscrizione: «PER DOMINUM FRANCISCUM EUSTACHIUM DOCTOREM ANNO 1487». F.A. Zaccaria, *De' Santi*, cit. alla nota 34, p. 29.

–43. [A. Rossi, C. Torelli], *I SS. Martiri*, cit. alla nota 34, pp. 63, 91, fig. s.n.; P. Tosi, M. Bonazzi, *Storia di Arona*, cit. alla nota 34, p. 179, fig. 56; P. Loiacono Astrua, *Arona feudo*, cit. alla nota 34, p. 62, nota 4, p. 64, fig. s.n.; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, p. 92.

–44. A. Alganon et al., *La riscoperta*, cit. alla nota 42, pp. 174-175, 184-186, 205, figg. 3-4, 24; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, pp. 92, 94.

–45. Esiste nel lapidario allestito nel cortile della canonica della Collegiata di Santa Maria Nascente di Arona una lunetta scolpita raffigurante *San Benedetto tra otto monaci* proveniente dal vicino Monastero dei Martiri. Essa poggia su due capitelli, anch'essi simili sia a quelli della porta con il *Dio Padre benedicente* della Chiesa dei Martiri sia a quelli della porta con i due stemmi della sagrestia. Sappiamo che questo rilievo, rimosso con tutta probabilità nel 1573, doveva essere collocato nell'Abbazia benedettina sulla porta di un locale con camino posto in prossimità della sagrestia. P. Loiacono Astrua, *Arona feudo*, cit. alla nota 34, p. 62, nota 4, p. 63, fig. s.n.; A. Alganon et al., *La riscoperta*, cit. alla nota 42, pp. 187, 229-230, fig. 11; I. Teruggi, A. Alganon, *Monumenta*, cit. alla nota 35, pp. 88, 92. Credo che stilisticamente la scultura sia lontana dai modi di Cristoforo Luvoni e possa più facilmente dialogare con le opere dei figli Samuele e Policeto, penso soprattutto per un confronto alle figure della lunetta del portale milanese della Chiesa di Santa Maria Podone. Si veda la nota 38.

–46. L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Ulrico Hoepli, Milano 1895, p. 57; C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1897, pp. 55, 443-444; A.G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, vol. II, Verlag Von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1900, pp. 10, 12, 27; F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio*, cit. alla nota 9, p. 12; C. Decio, *Lo stemma*, cit. alla nota 10, p. 37, nota 1; D. Sant'Ambrogio, *Il chiostro agostiniano di Sant'Oliva di Cori dell'anno 1480*, "Il Politecnico",

- a. LIV, 1906, vol. XXXVI, n. 4, p. 200; E. Arslan, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, vol. VII, Fondazione Treccani degli Alfieri, Milano 1956, p. 699; L.G., *L'enigma*, cit. alla nota 9, p. 11; R. Bossaglia, *La scultura*, in *La Certosa di Pavia*, Cassa di Risparmio, Milano 1968, pp. 47-48; J.G. Bernstein, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, Ph.D. dissertation, New York University Fine Arts, 1972, pp. 55-56, 212-213, appendix M; C.R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia 1473-1499*, Garland Publishing Inc., New York-London 1978, p. 269, nota 5; M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia. L'arte dall'XI al XVI secolo*, vol. III, t. 3, Banca Regionale Europea, Milano 1996, p. 597.
- 47. G.L. Calvi, *Notizie*, cit. alla nota 10, p. 144, nota 1; E.A., *Codici acquistati dalla Certosa di Pavia*, "Archivio Storico dell'Arte", a. II, 1889, n. 1, pp. 388-389; G. Merzario, *I Maestri Comacini*, cit. alla nota 10, p. 491; P. Ferrieri, *Carlo Magenta e la sua opera postuma "La Certosa di Pavia"*, "Emporium", 1897, vol. V, n. 25, p. 72 (ripubblicato in Idem, *Ricordo biografico della vita e delle opere del prof. Comm. Carlo Magenta*, in C. Magenta, *La Certosa*, cit. alla nota 46, p. LIX); C. Magenta, *La Certosa*, cit. alla nota 46, p. 8, nota 3; C. Baroni, *Di una miscellanea documentaria sulla Certosa di Pavia, parzialmente inedita*, in *Atti e Memorie del Quarto Congresso Storico Lombardo*, atti del convegno (Pavia, 18-20 maggio 1939), Dott. A. Giuffrè – Editore, Milano 1940, p. 313; L.G., *L'enigma*, cit. alla nota 9, p. 20, nota 52.
- 48. Ho avuto l'opportunità di lavorare sul *Liber viridis signatus F* e sul *Liber divisatus signatus A*, registri di spese relativi agli anni sforzeschi, avendo collaborato a un progetto denominato *Carthusia*, finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo e curato da Beatrice Bentivoglio Ravasio e Stefania Buganza, il cui fine sarà la pubblicazione di un Codice diplomatico-artistico della Certosa di Pavia nell'età dei Visconti e degli Sforza. Ringrazio Stefania Buganza per avermi coinvolto.
- 49. J.G. Bernstein, *The Architectural*, cit. alla nota 46, pp. 212-213, appendix M.
- 50. Archivio della Certosa di Pavia (d'ora in poi ACPv), 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 6/11 maggio 1464 «Item numeratos Michaeli Cavallo in duobus partitis et scriptos in debito magistro Christoforo Luvono, L. XIII s. VIII», f. 44v, col. b; 9/11 giugno 1464 «Item scriptos in debito magistro Christoforo de Luonibus super ratione sua, L. VII s. V d. VIII», f. 47v, col. b; 23 giugno 1464 «Item numeratos scriptos in debito magistro Christoforo Luono in diversis partitis die XXIII iunii, L. XLIII s. VIII», f. 49v, col. b; 14/23 luglio 1464 «Item in debito Christoforo Luvono numeratos Michaeli de Cavalis, L. VIII s. XVI d. VIII», f. 51v, col. b; 23 luglio/4 agosto 1464 «Item scriptos in debito magistro Christoforo Luono, L. I s. – d. –, f. 53r, col. b; 4/8 agosto 1464 «Item numeratos magistro Christoforo Luono pro braz. XXXI onz. VIII fatorum in diversis partitis, L. VI s. VII d. –, f. 53r, col. b; 16/17 ottobre 1464 «Item numeratos Christoforo Luvono per manus fratris Aluisii, L. XII s. VIII d. –, f. 60r, col. b.
- 51. ACPv, 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 3 aprile 1464 «Item numeratos die III aprilis Christoforo de Luvonibus super laborerio pilonum in summa, L. XXVIII s. XVIII d. –, f. 42v, col. b.
- 52. ACPv, 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 18/26 maggio «Item numeratos magistro Christoforo de Luvonibus super pro repressia una, L. V s. – d. –, f. 45v, col. b.
- 53. ACPv, 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 26 maggio/1° giugno «Item numeratos Christoforo de Luvonibus pro lapidibus laboratis, L. III s. VI d. VIII», f. 47r, col. b.
- 54. ACPv, 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 23/30 giugno «Item numeratos magistro Christoforo Luono pro braz. XI, lapidum a filo a s. 4 pro braz., L. II s. VI», f. 50v, col. b.
- 55. M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa*, cit. alla nota 46, p. 597.
- 56. Si rimanda a una prossima pubblicazione lo studio di questi semicapitelli i cui autori possono essere desunti dalle numerose note di spesa relative a essi contenute nel *Liber divisatus signatus A*.
- 57. C. Magenta, *La Certosa*, cit. alla nota 46, p. 443; A.G. Meyer, *Oberitalienische*, cit. alla nota 46, p. 10; F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio*, cit. alla nota 9, p. 12; D. Sant'Ambrogio, *Il chiostro*, cit. alla nota 46, p. 200; E. Arslan, *La scultura*, cit. alla nota 46, p. 699.
- 58. C.R. Morscheck, *Relief*, cit. alla nota 46, p. 269, nota 5.
- 59. M.G. Albertini Ottolenghi, *Per i Mantegazza: note sui capitelli pensili dei chiostri della Certosa di Pavia*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, 16-18 settembre 1980), Viella, Roma 1983, pp. 116, 120.
- 60. Si veda la nota 50.
- 61. *Annali*, cit. alla nota 3, p. 283.
- 62. ACPv, 848 C, *Liber divisatus signatus A* 1462-1467: 4/8 agosto 1464 «Item numeratos Iohanni Cavallo pro uno capitelo marmoris bastardi, L. III s. X», f. 53r, col. b; 8/19 agosto 1464 «Item numeratos Iohanni Cavallo pro braz. pro braz. [sic] VI, lapidum a filo, L. I s. VI», f. 53v, col. b; 7/11 settembre 1464 «Item numeratos Iohanni de Cavalis pro braz. VI, lapidum a filo, L. I s. VI d. –, f. 57v, col. b.
- 63. Si veda la nota 41.
- 64. Il 21 luglio 1498 è fra i membri della Scuola che eleggono Bartolomeo da Borgomanero e Policletto Luvoni come amministratori. F. Repishti, *La Scuola*, cit. alla nota 7, pp. 73-74, 137.
- 65. R. Bossaglia, *La scultura*, cit. alla nota 46, p. 48.



Marco Scansani

Una medaglia, un'architettura e una terracotta: gli esordi di Sperandio Savelli nello Stato di Milano

Figura 121.
Sperandio Savelli, *Madonna della rondine*, particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro (foto M. Scansani).

Sperandio Savelli¹ è nato a Mantova nel terzo decennio del Quattrocento ed è noto soprattutto per essere stato il più prolifico medaglista del suo secolo, realizzando oltre cinquanta medaglie.² Fu un artista versatile e molto apprezzato. Lavorò per i maggiori centri del Rinascimento padano continuando a spostarsi in cerca di commissioni e protettori. Il suo percorso biografico e artistico nella fase matura (ovvero a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta) è ben ricostruibile, mentre risulta assai complicato comprendere a fondo la fase iniziale della sua attività.

Certamente l'artista si formò con il padre Bartolomeo Savelli, un orefice di origine romana che inizialmente si stabilì a Mantova³ per poi spostarsi per un lungo periodo a Ferrara, al servizio della corte estense. Sperandio, nella città emiliana, dovette entrare in contatto con le prime medaglie realizzate da Pisanello,⁴ e in quell'arte si cimentò precocemente, forse già negli anni Cinquanta, producendo esemplari che tradiscono in qualche modo le peculiarità stilistiche dell'artista: abilissimo nei ritratti, in grado di cogliere con semplicità i tratti distintivi e caratteristici di un volto, riproducendo con crudezza i segni del tempo e le imperfezioni fisiche. Nel contempo, nei rovesci egli è estremamente fantasioso, fino a risultare bizzarro e non facilmente incasellabile in una specifica scuola regionale: sempre a metà tra la cultura lombarda e quella ferrarese. Spesso produsse fusioni imperfette, con materiali di scarsa qualità e dalla modellazione sbrigativa.

Fu il primo artista che realizzò medaglie non solo per signori e condottieri, ma anche per letterati, religiosi e mercanti, aprendo la fruizione di questi oggetti ad un bacino assolutamente più ampio.

Bartolomeo ricevette compensi e commissioni prima da Niccolò III d'Este, poi da Lionello e Borso d'Este⁵ fino al 1454:⁶ a partire da questa data le sue tracce e quelle del figlio scomparvero dai territori emiliani. Sperandio riapparve a Ferrara solo nel 1466, quando Borso gli chiese di restituire i compensi ricevuti dalla corte estense mentre si trovava fuori città, promettendogli generosamente di mantenere la metà di quelli che aveva invece ricevuto nel periodo della peste⁷ (ovvero tra il 1463 e il 1464).

Nei dodici anni trascorsi lontano da Ferrara l'attività dei Savelli è avvolta dal mistero; pochi preziosi indizi suggeriscono un suo lungo soggiorno nei territori del Ducato di Milano, ma per ora gli studi hanno in larga parte trascurato la presenza del mantovano nei territori sforzeschi. Eppure, questi anni furono assolutamente determinanti per la successiva carriera dell'artista.

Già negli anni quaranta del XV secolo Francesco Sforza chiese all'orefice Bartolomeo di trasferirsi nel capoluogo lombardo. Il padre di Sperandio, però, non si recò subito dal futuro duca di Milano: lo testimonia una lettera spedita da Lionello d'Este al condottiero di origini toscane nel 1447, in cui il marchese di Ferrara si scusa della mancata venuta dell'orefice, affermando che Bartolomeo doveva concludere alcuni lavori prima di partire, e aggiungendo, quasi sconcolato, che «custui è homo stranio, ni vedemo, chel venisse, seben gli lo comandassemo mille volte. Et se ben il promettesse de venirge, tra via il pigliaria altro camino de tanto istranio cervello lo è».⁸

I Savelli, dunque, non partirono subito alla volta di Milano; anzi, per un periodo si resero irrintracciabili, tanto che nel 1451 Borso d'Este fu costretto a chiedere a Ludovico Gonzaga se Sperandio fosse nei territori mantovani. Barbara di Brandeburgo, consorte del marchese virgiliano, rispose al quesito con una lettera, spiegando che l'artista non era stato trovato neanche nei suoi territori, e che se fosse stato rintracciato l'avrebbe fatto riportare a Ferrara.⁹

Dopo qualche tempo, Sperandio e suo padre tornarono nella città estense al servizio di Borso, ma già nel 1456 non si trovavano più in Emilia. Il 2 agosto, infatti, Francesco Sforza scrisse una lettera a Ludovico Gonzaga per richiedere ancora una volta Savelli: il signore di Milano spiegò che Bartolomeo per un certo periodo aveva già lavorato al suo servizio (probabilmente dopo il 1454),¹⁰ e che in quel momento il padre del medaglista si trovava imprigionato a Mantova per aver commesso un reato che non viene specificato, ma che a detta dello Sforza era stato compiuto «piùtosto per ignorantia, et inavertenza che per malitia». Il duca di Milano chiese al marchese di Mantova di liberare l'orefice, assicurandosi che questo non «patesse pena alcuna che molto habbiamo ad caro».¹¹

Da questa missiva emerge la benevolenza di Francesco Sforza nei confronti di Bartolomeo Savelli, che evidentemente doveva essere molto apprezzato e tenuto in stima; non sappiamo però con esattezza in quali lavori fu impiegato dalla corte milanese il padre di Sperandio.

Da una serie di lettere inviate dal rappresentante sforzesco Gabriele da Narni al duca di Milano e al marchese di Mantova è possibile ricavare ulteriori informazioni sulla permanenza dei Savelli nello Stato sforzesco: alla fine di giugno del 1457, mentre si trovava nei territori cremonesi, l'orefice Bartolomeo morì di malattia, lasciando due figli, uno dei quali era sicuramente il medaglista.

Francesco Sforza ordinò a Gabriele da Narni di condurre i fratelli Savelli alla sua corte. I due ragazzi erano infatti tornati temporaneamente a Mantova dove ancora viveva la madre. Il signore di Milano continuava ad essere fortemente interessato all'attività della bottega Savelli, la cui titolarità, evidentemente, dopo la morte di Bartolomeo era passata nelle mani di Sperandio. Da questo momento in poi, infatti, tutti i contatti si concentrarono sul medaglista.

Lo scultore continuò a lavorare nei territori milanesi instaurando proficui rapporti con altri artisti e committenti. Sappiamo delle sue frequentazioni grazie a un



Figure 122, 123. Sperandio Savelli, medaglia per Francesco I Sforza, recto e verso, Washington, National Gallery of Art (foto © National Gallery of Art of Washington).

documento della Bibliothèque Nationale di Parigi datato 3 febbraio 1460.¹² Si tratta del resoconto di un interrogatorio inviato dal commissario di Parma Gandolfo da Bologna a Francesco Sforza, relativo alla coniazione di monete false nel territorio parmense. Da quanto risulta la truffa fu organizzata da un certo Giacomino da Lodi insieme a Sperandio e altri complici: tra questi alcuni esperti di metallurgia, argentieri, orefici, ma anche personalità più illustri come Iacopo Rossi, ovvero il figlio del condottiero al servizio degli Sforza Pier Maria Rossi, e Lazzaro Bembo, fratello del più noto pittore Bonifacio.

Il medaglista mantovano era dunque ben introdotto nel contesto sociale milanese collaborando con alcuni degli esponenti delle più illustri famiglie e botteghe artistiche del Ducato. Certamente in quegli anni egli dovette assimilare il linguaggio artistico lombardo e adeguarsi ad esso, tanto che, anche al suo rientro a Ferrara, queste influenze risultarono evidenti.

Nonostante il coinvolgimento di Sperandio nell'operazione illegittima, Francesco Sforza continuò a tenerlo in considerazione, tanto che tra il 1460 e il 1466, l'artista ricevette pagamenti dal «ducal camerero» Antonio d'Anguissola.¹³ Non si sa, però, per quali opere lo scultore venisse retribuito: certo è che in questa fase Sperandio realizzò quello che è l'unico oggetto sicuramente prodotto nel corso del suo lungo periodo nel Ducato milanese: la medaglia per Francesco I Sforza, uno dei *numismata* più belli realizzati dal prolifico artista mantovano.¹⁴ Il diritto rappresenta il primo esempio di medaglia rinascimentale con un ritratto non realizzato di profilo, ma di tre quarti.¹⁵ Fino a quel momento, infatti, la medagliistica aveva sempre mostrato solo un lato del volto dell'effigiato seguendo la tradizione della monetazione romana e dunque lo standard imposto da Pisanello fin dalla nascita di questa produzione. Solo alcune opere proto-bizantine e medievali (ispirate a monete antiche) mostrano ritratti frontali, il più delle volte raffiguranti Cristo o l'imperatore, con l'evidente volontà di contrapporre l'unicità del sovrano alla molteplicità dei suddi-

Figg. 122, 123



_ Figura 124.
Sperandio Savelli, medaglia
per Giovanni Lanfredini
(verso), già Berlino, Kaiser-
Friedrich-Museum (foto ©
Staatliche Museen zu Berlin,
Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische
Kunst).

_ Figura 125.
Sperandio Savelli, modello
per il campanile di San
Petronio, Bologna, Museo di
San Petronio (foto © Museo
di San Petronio).

ti, lasciati solitamente di profilo.¹⁶ Forse anche Sperandio ha adottato questa rara soluzione per sottolineare il prestigio e l'eccezionalità del duca di Milano. È inoltre da tenere in considerazione che proprio negli anni Sessanta alcuni artisti lombardi come Zanetto Bugatto erano entrati in contatto con i tipici ritratti di tre quarti degli artisti fiamminghi, e poterono quindi diffondere nel Nord Italia tali modelli.¹⁷

Il rovescio della medaglia, con l'immane firma «Opus Sperandei», mostra un edificio a croce greca, i cui bracci sono prolungati da avancorpi più piccoli occupati dai portali d'accesso. La struttura è sormontata da una grande cupola emisferica al centro e da cupolette minori su ognuno dei bracci.

A partire da Nikolaus Pevsner molti studiosi fino ad oggi hanno ipotizzato che tale architettura potesse derivare da un progetto filaretiano per la costruzione di un mausoleo per ospitare le spoglie del duca.¹⁸ In effetti, a queste date, l'unico parallelismo possibile con un'altra medaglia è quella realizzata alla metà del secolo da Matteo de' Pasti per Sigismondo Malatesta, che nel rovescio rappresenta il progetto albertiano della chiesa che avrebbe ospitato le spoglie del signore di Rimini.¹⁹

Il riferimento più puntuale all'architettura raffigurata da Sperandio si trova però in un disegno del cosiddetto Maestro dell'Album Soane conservato al Louvre, di cui non è noto l'autore.²⁰ Le due strutture sono quasi identiche, tanto che ci si potrebbe chiedere se sia stata la medaglia ad ispirare il disegno o viceversa, oppure se entrambe facciano riferimento a una fonte comune.

È certo che l'interesse di Sperandio per l'architettura non si limitò a questo *numisma*: egli modellò, ad esempio, un altro edificio rinascimentale nel rovescio della medaglia del fiorentino Giovanni Lanfredini, che dovrebbe risalire agli anni Settanta.²¹ In questo caso l'edificio tradisce evidenti influenze albertiane:²² si tratta di una struttura sviluppata su due livelli, quello inferiore è una sorta di cripta che presenta in facciata quattro corti pilastri, quello superiore (a cui si accede tramite

una scalinata centrale) è costituito da un corpo arretrato articolato in tre arcate, scandite da paraste scanalate, che introducono a tre navate aperte. Il tempio è sormontato da una trabeazione tripartita, un timpano triangolare e un'ampia cupola emisferica. Molti di questi elementi sono affini all'edificio che appare nel rovescio della medaglia per lo Sforza.

Sperandio, nel corso della sua attività, dimostrò di avere reali competenze nell'edilizia. Lo suggerisce, ad esempio, un episodio occorso quando l'artista si trovava a Bologna nel 1488. Il vescovo Ludovico Gonzaga scrisse al marchese Francesco II Gonzaga per raccomandarglielo, affermando: «quando lo volesse adoperare in lo exercitio di artellarie aut di fabricare et architectura, lo ritrovarà singulare». ²³

Dunque le competenze architettoniche del Savelli erano note e apprezzate, tanto che nel 1490 egli ricevette un pagamento dal Comune di Bologna per aver realizzato un modello per il completamento del campanile di San Petronio (che però non verrà mai realizzato). ²⁴ Il bozzetto, che è conservato nel museo della basilica, mostra la porzione terminale della torre campanaria costituita da una balaustrata con pilastri sormontati da sfere, sopra questa una tribuna ottagonale con lesene angolari e bifore che si conclude con una trabeazione con fregio classicheggiante e frontoni triangolari. Sulla sommità è posta una cupola a spicchi con costole esterne e una lanterna circolare sulla quale si innalza una sfera che sostiene la croce. Il linguaggio architettonico di questo modello in stucco colorato è così affine a quello del *recto* della medaglia sforzesca, che suggerisce di attribuire l'invenzione del tempio nel rovescio del *numisma* sforzesco direttamente a Sperandio.

Gli storici dell'architettura si sono a lungo interrogati sulla struttura di questa medaglia, tanto che Pevsner, nella sua *An Outline of European Architecture*, ha riprodotto la planimetria del tempio raffigurato da Sperandio. ²⁵ La pianta ricavata dallo studioso di origine tedesca mostra alcune attinenze con quella di un altro edificio realizzato negli anni sessanta del XV secolo nel Ducato di Milano: la Chiesa di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone. ²⁶

Il Santuario fu eretto probabilmente per la moglie di Francesco Sforza, Bianca Maria Visconti. La duchessa aveva fatto voto di recarsi in Spagna a visitare Santa Maria di Guadalupe, se la figlia Ippolita fosse guarita da una malattia. La

Fig. 125

Fig. 126

Fig. 127

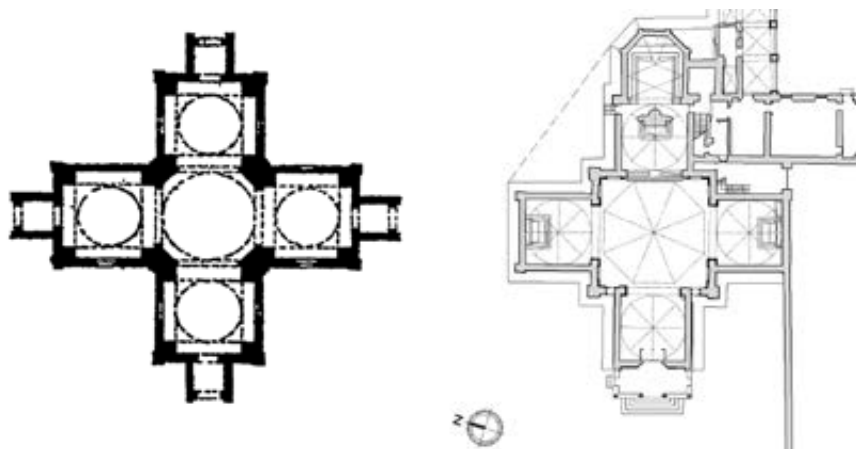


Figura 126.
Pianta ricavata dalla medaglia di Sperandio Savelli per Francesco I Sforza (da N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 1948, p. 85).

Figura 127.
Pianta della Chiesa di Santa Maria in Bressanoro, Castelleone (disegno Ermentini architetti).



fanciulla si riprese, ma la madre, per motivi di salute, non poté adempiere la promessa; così – su concessione di papa Pio II – optò per un’altra soluzione: fece costruire un edificio sacro e un convento nello Stato milanese da affidare ai frati minori. Il santuario fu occupato dalla prima comunità di seguaci dell’ebreo portoghese convertito al cattolicesimo Amadeo Mendes da Silva, un francescano che esercitò una notevole influenza sulla corte sforzesca e che nel 1464 fondò la congregazione degli amadeiti. Nel 1460 iniziò la costruzione della Chiesa di Castelleone, una struttura a croce greca, con ampio vano centrale a pianta quadrata, coperto da una cupola ottagonale e con bracci liberi.²⁷ Non è noto l’architetto, ma più volte l’ideazione dell’edificio è stata associata all’orbita culturale di Filarete.²⁸ Lo stesso clima si rileva però proprio nel rovescio della medaglia di Sperandio: nell’edificio cremonese la struttura a *quincunx* delle cupole è assente, ma le piante sono pressoché sovrapponibili. L’artista mantovano potrebbe quindi aver conosciuto il progetto nella fase iniziale oppure addirittura aver fornito egli stesso un disegno o un bozzetto, come nel caso del campanile di San Petronio, poi variato in corso d’opera.

A causa della mancanza dei fondi necessari, i lavori al santuario si trascinarono per diversi anni, tanto che nel 1467 Paolo II concesse l’indulgenza a chiunque avesse contribuito al completamento della fabbrica.²⁹ Il prolungarsi del cantiere potrebbe giustificare le differenze tra gli alzati dell’edificio castelleonese e quello

_ Figura 128.
Santa Maria in Bressanoro,
Castelleone (foto Ermentini
architetti).

Fig. 128



Figure 129, 130.
Sperandio Savelli, *Madonna della rondine*, insieme e particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro (foto M. Scansani).

della medaglia di Francesco Sforza: nel 1466 Sperandio lasciò lo Stato di Milano e tornò a Ferrara.³⁰

In quel cantiere forse l'artista ebbe l'occasione di entrare in contatto con alcuni dei più promettenti scultori del ducato milanese che da lì a poco sarebbero stati coinvolti nell'impresa dei chiostrini della Certosa di Pavia: come Rinaldo de Staulis, che realizzò le decorazioni fittili di Santa Maria in Bressanoro, o il giovane Giovanni Antonio Amadeo a cui, come mi suggerisce Aldo Galli, potrebbe essere attribuita la *Madonna col Bambino* collocata sopra l'arco dell'altare maggiore della chiesa.

Sperandio, tra l'altro, mentre si trovava a Cremona e a Parma alla metà del secolo, certamente poté ammirare i giganteschi apparati fittili realizzati dai misteriosi Giovanni da Roma e «Jacobus de Placentia», che furono tra i primi scultori in Lombardia a utilizzare quel materiale per decorazioni monumentali.³¹

Stimolato da un ambiente così favorevole, anche Savelli iniziò a dedicarsi alle sue prime opere fittili: tra queste a mio parere va inclusa la cosiddetta *Madonna della rondine* conservata proprio in Santa Maria in Bressanoro.³² Si tratta di una Madonna col Bambino seduta su un trono caratterizzata da una testa massiccia, un'espressione malinconica, grandi occhi con le palpebre abbassate, un naso lungo e sottile e una boccuccia leggermente sporgente. Un sinuoso velo si ripiega su se stesso in corrispondenza della scriminatura dei suoi capelli che cadono fluenti sulle spalle. La sua veste è caratterizzata da ampi e profondi solchi dall'andamento per lo

più curvilineo. Il Bambino, seduto sul ginocchio della madre e trattenuto da lei con la mano sinistra, è invece completamente nudo e mostra un'espressione bizzarra, quasi lamentosa, con la bocca lievemente aperta che lascia intravedere la dentatura. L'opera richiama con forza altre terrecotte dell'artista mantovano: basti pensare alla documentata *Madonna col Bambino* del 1482, posta sulla sommità della tomba di Alessandro V in San Francesco a Bologna.³³

La *Madonna* di Castelleone sembra quindi costituire una rara testimonianza dell'attività plastica dell'artista mantovano negli anni Sessanta del XV secolo. Una traccia di questa fase misconosciuta di Sperandio può essere inoltre individuata in una *Madonna col Bambino e angeli* conservata nella sua città natale, in un tabernacolo collocato alla fine di via Govi, all'incrocio di via Massari.³⁴ Come la *Madonna* di Santa Maria in Bressanoro, anche quella virgiliana è caratterizzata da forme dilatate, da panneggi "spigolosi", da dita affusolate, da espressioni malinconiche e dall'infante con la bocca aperta, il torace asciutto e le gambe scattanti.

Tav. XIII

Fig. 131



Figura 131.
Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino e angeli*, Mantova, via Govi (foto M. Scansani).

_ Figura 132.
 Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, Durham, Nasher Museum of Art (foto © Nasher Museum of Art at Duke University).



137

Nel corso del quinto decennio del Quattrocento, Savelli mise a punto il suo personale linguaggio, meditando sia sui modelli lombardi, sia su quelli della pittura ferrarese (il trattamento dei panneggi sembra già risentire delle “spigolosità” turiane), sia su quelli offerti dagli artisti toscani attivi in area padana: ad esempio la disposizione degli angeli che reggono il baldacchino – veri e propri archetipi di quelli modellati alla base del monumento di Alessandro V – è evidentemente dipendente dalle invenzioni di Nicolò Baroncelli.³⁵

Questi caratteri stilistici, largamente elaborati proprio durante lo stimolante periodo milanese, permarranno in tutta l’attività matura dell’artista; basti pensare al misconosciuto *Vir dolorum* conservato al Nasher Museum of Art di Durham in North Carolina³⁶ che, se da un lato si ricollega perfettamente alla serie di *Redentori* che Sperandio realizzò in Emilia tra gli anni Settanta e Ottanta,³⁷ nelle braccia conserte, rivestite da panneggi spigolosi, modernamente incluse nel busto e terminanti con lunghe dita affusolate si rintracciano ancora parallelismi con la *Madonna* di Santa Maria in Bressanoro.

Nel 1466, morto Francesco Sforza, Savelli lasciò il Ducato, rientrando a Ferrara arricchito di nuove influenze e presentandosi ormai come un medaglista affermato e uno scultore maturo, in grado anche di ideare architetture.

Fig. 132

Ringrazio per la gentilezza, la disponibilità e i preziosi consigli Marco Ermentini, Aldo Galli, Mario Scaglia, Lucia Simonato e Giulia Zaccariotto.

–1. Il presente contributo costituisce un ampliamento delle novità in parte già anticipate in M. Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane*, "Studi di Memofonte", a. XXII, 2019, pp. 54-113. Per una ricostruzione della vicenda biografica dell'artista si vedano M. Scansani, *Savelli, Sperandio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 2017, vol. XC, pp. 793-796 (con bibliografia); Sulla sua produzione scultorea: Idem, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane*, "Studi di Memofonte", a. XXII, 2019, pp. 54-113.

–2. G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Studio per edizioni scelte, London 1930, vol. I, pp. 89-104, e vol. II, tav. 58-75.

–3. Nel 1433 risulta infatti iscritto alla corporazione degli orefici di Mantova: D. Ferrari, P. Venturelli, *Gli statuti dell'arte degli orefici di Mantova (1310-1694)*, Arcari, Mantova 2008, p. 96.

–4. D. Gasparotto, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in P. Marini (a cura di), *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, 8 settembre-8 dicembre 1996), Electa, Milano 1996, pp. 325-330.

–5. Sui primi rapporti tra i Savelli e la corte estense si vedano i documenti pubblicati da Adolfo Venturi (*Sperandio da Mantova*, "Archivio storico dell'arte", a. II, 1888, pp. 385-387).

–6. A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*, vol. I, t. 1, Corbo, Ferrara, 1995, p. 408, n. 725d.

–7. A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, cit. alla nota 5, pp. 386-387.

–8. *Appunti e Notizie*, "Archivio Storico Lombardo", a. X, 1893, pp. 1061-1062.

–9. A. Venturi, *Sperandio da Mantova (appendice)*, "Archivio storico dell'arte", a. II, 1889, p. 229.

–10. Ovvero dopo la lettera spedita da Lionello: cfr. nota 8.

–11. Archivio di Stato di Milano, Missive, n. 29, c. 211 r. Il documento è stato segnalato, ma non pubblicato, da F. Malaguzzi Valeri, G. A. *Amadeo scultore lombardo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1904, p. 13.

–12. Il documento è stato pubblicato da Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Silvia Brusamolino Isella (*Arte e falsificazione. Lazzaro Bembo, lo Sperandio e una zecca clandestina*, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1999, pp. 25-35).

–13. J. De Foville, *Sperandio, Notes sur le médailleur Sperandio de Mantoue*, "Revue numismatique", a. XVI, 1912, p. 430.

–14. G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medal*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 92 n. 361. M. Beltramini, in M. Bulgarelli et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti*

e l'architettura, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Silvana, Cinisello Balsamo 2006, pp. 486-488 n. 93.

–15. Credo che sia errato ritenere che Savelli, per modellare il volto del duca, abbia tratto ispirazione da un'effigie realizzata da un altro artista. Lo scultore mantovano, come dimostrano i documenti, aveva potuto conoscere il signore lombardo e non era solito ricorrere a fonti intermedie per i ritratti delle sue medaglie. Cfr. M. Beltramini, in M. Bulgarelli et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit. alla nota 14, pp. 486-488 n. 93 (con bibliografia).

–16. Su questo si veda M. Collareta, *Monete e medaglie nella decorazione: note brevi in margine a una lunga storia*, in L. Simonato (a cura di), *Le arti a dialogo: medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, giornate di studio internazionali (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2-3 dicembre 2011), Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 13-15.

–17. L. Syson, *Zanetto Bugatto, Court Portraitist in Sforza Milan*, "Burlington Magazine", a. MCXVIII, 1996, p. 308; J. Woods Marsden, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (a cura di), *Il ritratto e la memoria*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 56-59. Sperandio nel corso della sua carriera ha realizzato altre due medaglie con ritratti di tre quarti: quello di Camilla Covella Sforza e di Agostino Barbarigo (G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals*, cit. alla nota 2, vol. I, pp. 102-103, n. 399, 401).

–18. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Murray, London 1948, p. 85; S. Lang, *Leonardo's Architectural Design and the Sforza Mausoleum*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", a. XXXI, 1968, p. 220 note 18-19; C. Smith, in V. Lampugnani, H. Millon (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo-6 novembre 1994), Bompiani, Venezia 1994, p. 459.

–19. G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medal*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 42, n. 183.

–20. Inv. 858 DR/2 r; C. Loisel, *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, Mandragora, Firenze 2009, pp. 21, 61. Anche un altro disegno dell'Album Soane è stato confrontato con la medaglia di Sperandio: l'inv. 858 DR/1 r, che presenta un edificio longilineo con cupolette laterali che si affaccia su una piazza. Tale rappresentazione grafica è da mettere in relazione con altre opere che mostrano strutture architettoniche decisamente simili: la placca in argento conservata al Louvre con *Cristo che guarisce un indemoniato* (inv. OA 5962), una miniatura di Cristoforo de Predis (Torino, Biblioteca Reale, Codice Varia 124, c. 120 r e 124 c. 53 v), una vetrata del Duomo di Milano di Cristoforo de Mottis e la medaglia di Renato d'Angiò realizzata da Pietro da Milano

(cfr. G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 15 n. 52).

–21. *Ibidem*, vol. I, p. 96, n. 377; M. Beltramini, in M. Bulgarelli et al. (a cura di), *Leon Battista Alberti*, cit. alla nota 14, pp. 488-489 n. 94.

–22. F. Scaglia, *Fantasy Architecture of Roma Antica*, “Arte Lombarda”, a. XV, 1970, p. 19; R.E. Lamoureux, *Alberti's church of San Sebastiano Mantua*, Garland, New York-London 1979; C. Lloyd, *Reconsidering Sperandio*, “Studies in the history of art”, a. XXI, 1987, pp. 102-103.

–23. A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, cit. alla nota 5, p. 395.

–24. M. Fanti, *Il museo di San Petronio*, Pàtron, Bologna 2003, p. 122, n. 29.

–25. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, cit. alla nota 18, p. 85; M. Beltramini, *Le Illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna*, “Annali di Architettura”, a. XIII, 2001, pp. 40-41.

–26. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Bari 1969, p. 179; L. Carubelli, *La Chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone*, “Arte Lombarda”, a. LXI, 1982, pp. 13-22; L. Giordano, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in J. Guillaume (a cura di), *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Picard, Paris 1988, pp. 124-126; M. Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato*, cit. alla nota 25, pp. 40-41.

–27. Ringrazio lo studio Ermentini architetti per avermi gentilmente fornito le figure 127-128.

–28. L. Carubelli, *La Chiesa di S. Maria di Bressanoro*, cit. alla nota 26, pp. 13-22; L. Maggi, *Le tipologie architettoniche dei conventi dell'“osservanza” nel Cremasco e nel Cremonese*, in A. Dallaj (a cura di), *Il francescanesimo in Lombardia*, Silvana, Milano 1983, pp. 406-409; M. Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato*, cit. alla nota 25, pp. 40-41.

–29. L. Maggi, *Le tipologie architettoniche dei conventi*, cit. alla nota 28, pp. 406-409.

–30. È a questo punto da rifiutare l'ipotesi, già sostenuta da Hill (*A Corpus of Italian Medals*, cit. alla nota 2, p. 92, n. 361) e più recentemente da Beltramini (*Le illustrazioni del Trattato*, cit. alla

nota 25, pp. 40-41), che il *numisma* sia stato realizzato da Sperandio dopo la morte di Francesco Sforza, su commissione di Galeazzo Maria Sforza negli anni Settanta del XV secolo.

–31. A. Galli, *Prima di Amadeo: Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in M. Grazia Ottolenghi, L. Basso (a cura di), *Terrecotte del ducato di Milano*, Et, Milano 2013, pp. 43-58 (con bibliografia).

–32. Cfr. M. Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli*, cit. alla nota 1, pp. 63-64. Nel 2015 l'opera è stata associata all'attività giovanile di Giovanni de Fondulis: P. Bosio, *La terracotta figurativa a Crema e nel Cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in P. Venturelli (a cura di), *Rinascimento Cremasco*, Skira, Milano 2015, p. 63, ma in realtà la terracotta non ha nulla a che vedere col plastificatore cremasco.

–33. Cfr. M. Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli*, cit. alla nota 1, pp. 60-62 (con bibliografia).

–34. Cfr. M.R. Palvarini, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano*, Publi Paolini, Mantova 2000, pp. 104-105.

–35. Cfr. D. Lucidi, *Niccolò Baroncelli tra Firenze, Padova e Ferrara: due rilievi in terracotta ed altre aggiunte*, “Commentari d'arte”, a. XX, 2014, p. 44 (con bibliografia).

–36. L'opera (inv. 1966.188.1), che è stata acquistata dalla Duke University nel 1966 dai fratelli antiquari Brummer (si veda la scheda dell'opera, con la segnatura X615, già attribuita a Giovanni da Pisa, nell'archivio The Brummer Gallery Records presso la Thomas J. Watson Library del Metropolitan Museum of Art), raffigura un *Cristo in Pietà* a braccia conserte con i polsi e il collo legati da una fune. La terracotta, che è attualmente separata in due porzioni poiché la testa si è staccata dal busto, è interamente rivestita da una policromia (probabilmente moderna).

–37. Cfr. M. Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli*, cit. alla nota 1, pp. 65-68 figg. 14-16.



Charles R. Morscheck

La scultura milanese del Rinascimento: problemi, malintesi e principi attributivi

_ Figura 133.
Antonio Mantegazza (attr.),
Compianto sul Cristo morto,
tardo XV secolo, Certosa
di Pavia, Santa Maria delle
Grazie, Capitolo dei Fratelli,
pala d'altare.

Nel 2018 ricorreva il quarantesimo anniversario della pubblicazione della mia tesi di dottorato, *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa di Pavia*,¹ che dimostra che mi occupo scultura rinascimentale milanese da oltre quarant'anni: la studio e ne scrivo, raccogliendo ed esaminando – tra le altre cose – i documenti d'archivio che riguardano i Solari, una famiglia di artisti milanesi attivi in quell'epoca.

Sto scrivendo un libro in cui questo materiale sarà pubblicato e analizzato. Il volume includerà circa ottomila documenti riguardanti gli oltre settantacinque membri dei Solari, discendenti di quel Marco da Carona che fu uno dei primi ingegneri del Duomo di Milano. I documenti collocano i Solari al centro dell'edilizia rinascimentale lombarda: Guiniforte Solari, con quasi quattromila documenti, supera infatti Giovanni Antonio Amadeo come artista più documentato del periodo, e lo stesso Amadeo può essere considerato un membro di questa famiglia perché svolse il suo apprendistato con Giovanni Solari e sposò la figlia di Guiniforte.

Per quanto riguarda il presente saggio, è incentrato sui maggiori problemi che si riscontrano studiando la scultura milanese del Rinascimento, nel tentativo di correggere alcuni equivoci e proporre alcuni principi per l'attribuzione delle opere.

Cinque principi attributivi generali

Dal mio punto di vista, le attribuzioni che avevo indicato nella tesi del 1978 erano sostanzialmente corrette, anche se non hanno incontrato un consenso unanime. Prima di discutere il primo dei nostri problemi, che riguarda Cristoforo e Antonio Mantegazza, vorrei però definire cinque principi generali.

Primo: malgrado sia stata trascurata rispetto a quella fiorentina e a quella veneziana, la scultura milanese del Rinascimento è importante, anche se nella sua *History of Art* del 1991 Janson sosteneva il contrario: «Dovremmo ignorare l'architettura

e la scultura realizzate nell'Italia settentrionale tra il 1450 e il 1500 perché non si osservano risultati di rilievo in nessuno dei due campi».²

Secondo: l'arte milanese del Rinascimento è straordinariamente ben documentata, e gran parte di questa documentazione è ancora inedita. Io stesso ho trovato molto materiale ancora non pubblicato sugli scultori del Rinascimento milanese, grazie alla ricchezza dei fondi dell'Archivio della Veneranda Fabbrica, dell'Archivio di Stato di Milano e di altre raccolte; e Grazioso Sironi ha dimostrato che anche gli archivi notarili conservano una quantità cospicua di documenti inediti riguardanti le arti figurative. Per progredire nello studio dell'arte milanese del Rinascimento è dunque necessario effettuare ricerche approfondite negli archivi.

Terzo: il più importante centro di produzione della scultura milanese del Rinascimento fu la Fabbrica del Duomo di Milano. Di conseguenza, il contesto principale per approfondire la conoscenza della scultura lombarda dell'epoca è costituito dalle opere del Duomo e dal relativo archivio. Tuttavia, l'idea che gli *Annali* pubblicati tra il 1877 e il 1885³ siano esaustivi e sia sufficiente basarsi su quelli per documentare le sculture del Duomo è sostanzialmente un malinteso. A dire il vero, gli *Annali* contengono solo l'uno per cento dei documenti conservati nell'Archivio della Veneranda Fabbrica, mentre più del 90 per cento rimane inedito. Analizzare la scultura milanese del Rinascimento sulla base di quanto contenuto negli *Annali* significa non considerare il contesto documentario nella sua interezza.

Quarto: dopo il Duomo, il secondo centro di produzione fu la Certosa di Pavia. La maggior parte dei principali scultori milanesi del Rinascimento creò le opere migliori proprio per questo monastero. Di conseguenza, lo studio della scultura milanese del Rinascimento dovrebbe essere basato, almeno in parte, sul raffronto con le decorazioni della Certosa.

Quinto: un numero cospicuo di scultori milanesi, a cui si possono attribuire opere in modo convincente, raggiunse livelli di eccellenza e ebbe una forte influenza sui colleghi attivi negli stessi anni. Nel volume *Italian Renaissance Art* del 1987, Frederick Hartt espresse però un'opinione diversa. Parlando degli scultori attivi per la decorazione della facciata della Certosa scrisse: «Non mostrarono un'individualità di stile sufficiente per rendere sicure eventuali attribuzioni, ma è quanto ci si deve aspettare per un'arte creata da schiere di lavoranti agli ordini di un committente dispotico».⁴

I seguenti scultori erano artisti eccellenti e non semplici "lavoranti" alle dipendenze dei certosini o del Duomo e, nella maggior parte dei casi, non lavoravano per il duca di Milano: Fran-



Figura 134.
Cristoforo Mantegazza,
Madonna col Bambino,
1478 ca, Certosa di Pavia,
Santa Maria delle Grazie,
settima cappella sulla
destra, chiave di volta (foto
C.R. Morscheck).

cesco Solari, Cristoforo Mantegazza, Antonio Mantegazza, Giovanni Antonio Amadeo, Giovanni Antonio Piatti, Martino Benzoni, Benedetto Briosco, Antonio Della Porta (Tamagnino), Pace Gagini, Tommaso Cazzaniga, Giovanni Pietro da Rho, Gabriele da Rho, Battista da Sesto, Giovanni Stefano da Sesto, Biagio Vairone, Cristoforo Solari, Andrea Fusina e Agostino Busti (Bambaia). Tutti sono ben documentati e a ciascuno di loro possono essere attribuite alcune singole sculture. Molti furono maestri e occuparono un posto centrale nella scultura milanese del Rinascimento, mentre altri svolsero un ruolo più periferico (per esempio Tommaso Rodari).

Le attribuzioni a questi scultori dovrebbero essere basate principalmente sui lavori realizzati per il Duomo o la Certosa di Pavia, e lo studio degli altri dovrebbe fondarsi, in parte, sul raffronto con le opere di questi maestri.

Nuovi sviluppi

Dalla pubblicazione della mia tesi si sono registrati diversi importanti sviluppi. Il *corpus* di documenti pubblicati sugli scultori milanesi del Rinascimento si è ampliato in maniera considerevole. Nel 1989, Schofield, Shell e Sironi pubblicarono più di 1500 documenti riguardanti l'Amadeo.⁵ La scoperta del contratto che documenta l'apprendistato svolto da lui presso Giovanni Solari ha modificato in modo sostanziale la nostra conoscenza delle relazioni artistiche e dello stile giovanile dello scultore.⁶ Inoltre, gli studi pubblicati in tutti questi anni hanno profondamente cambiato la percezione complessiva della scultura dell'epoca.⁷

Fig. 134

Per esempio, la mia affermazione secondo cui la chiave di volta con la *Madonna col Bambino*, situata nella cappella doppia affacciata sulla navata di destra della chiesa della Certosa, rappresenta lo stile di Cristoforo Mantegazza ha radicalmente modificato la comprensione dello stile dei fratelli Mantegazza. Un altro importante sviluppo è stata l'attribuzione a Giovanni Antonio Piatti di sculture che prima si riteneva fossero opera dei Mantegazza o di Amadeo. Queste e altre scoperte hanno gettato nuova luce sull'attività di questi scultori, introdotto problemi di natura diversa e reso obsoleti alcuni aspetti della letteratura precedente. Le autorevoli attribuzioni ai fratelli Mantegazza e ad Amadeo sostenute da Calvi, Magenta, Meyer, Malaguzzi Valeri, Lehmann, Dell'Acqua, Arslan, Pope-Hennessy, Bernstein, Bossaglia e altri vanno riconsiderate tenendo presenti i progressi effettuati dopo il 1978.

Le attribuzioni di sculture a Cristoforo e Antonio Mantegazza

I fratelli Mantegazza furono due degli scultori più importanti, produttivi e influenti del Rinascimento milanese. Ritengo che le attribuzioni proposte nella mia tesi fossero sostanzialmente corrette. Tuttavia, poiché alcune sono state di recente contestate, cercherò qui di riesaminarle.

A partire dallo studio pionieristico di Girolamo Calvi, pubblicato nel 1865⁸, e fino all'uscita della mia tesi, era generalmente accettato che tanto Cristoforo quanto

Antonio Mantegazza avessero realizzato sculture caratterizzate da drappeggi cartacei e figure spigolose, dinamiche ed espressive, e i bassorilievi sono scolpiti a sottosquadro. Molti ritenevano che l'iniziatore di questo stile, uno dei più particolari di tutta la scultura rinascimentale, fosse Cristoforo, il fratello maggiore.

Le sculture di Antonio Mantegazza

Anziché presentare le opere di Antonio Mantegazza in ordine cronologico, vorrei seguire un criterio diverso, che mi consente allo stesso tempo di illustrare altri due principi attributivi. Il primo consiste nel basare l'attribuzione sugli esempi più caratteristici, più importanti e più certi dello stile di un artista. Il secondo sottolinea la necessità di dare maggior peso agli esempi situati in località in cui è sicuro che l'artista abbia lavorato. In sintesi, è bene muoversi dal centro verso l'esterno piuttosto che iniziare dalla periferia.

Il grande bassorilievo con il *Compianto sul Cristo morto* nel Capitolo dei Fratelli della Certosa è il capolavoro più rappresentativo di Antonio Mantegazza. Non può essere attribuito al fratello perché lo stile di Cristoforo era come quello della *Madonna col Bambino* a cui ho fatto accenno in precedenza, menzionata come opera dei Mantegazza in un documento del 12 ottobre 1478 («imago sancte Marie lapidum Anglerie pro una clavi suprascripte capelle»)⁹ Inoltre, come già sostenuto da Arslan, il *Compianto* non può essere anteriore al 1478,¹⁰ e dunque non può essere identificato con la «Pietas una marmoris» menzionata nel documento del 1478 tra

Fig. 133

Fig. 134

144



Figura 135.
Antonio Mantegazza (attr.),
Cacciata dal Paradiso,
terrestre, tardo XV secolo,
Certosa di Pavia, Santa
Maria delle Grazie, facciata
(foto Chiolini, Pavia).

i lavori dei fratelli Mantegazza. Quindi, poiché Cristoforo morì il 27 luglio 1479,¹¹ ritengo che il *Compianto* sia da intendere come un'opera di Antonio Mantegazza, deceduto nel 1495.¹²

Il *Compianto* è molto grande ma ricco di dettagli. I drappeggi sono quelli caratteristici di tutte le sculture attribuite ad Antonio Mantegazza: le pieghe, secondo una fortunata definizione che dobbiamo a Girolamo Luigi Calvi, sono cartacee, in genere non sono lineari e non si risolvono in motivi geometrici; non si avvolgono intorno ai corpi in maniera naturale, ma a volte lasciano vedere le braccia e le gambe. Né i drappeggi né le figure mostrano la grazia o la morbidezza curvilinea tipiche dell'arte tardogotica né un qualche segno di classicismo. Le figure in primo piano, intagliate a sottosquadro in un bassorilievo relativamente piatto, hanno contorni netti e definiti; nessuna è rappresentata nella classica o naturalistica posizione chiastica, mentre alcune di esse hanno pose distorte, con braccia, gambe e busti emaciati. La resa emotiva è potente, sia nei gesti sia nelle espressioni facciali; si osserva anche una ricca varietà di azioni e pose. La prospettiva appare illogica, mancando di un qualsiasi punto di fuga, ma è profonda e convincente, basata sulla stratificazione e sulla riduzione proporzionale delle figure man mano che si allontanano nello spazio. Il rilievo delle figure si appiattisce con l'aumentare della profondità. Si nota una pregevole qualità di intaglio nei particolari posti sia in primo piano sia in lontananza.¹³

145

In base al raffronto con il *Compianto* è possibile attribuire ad Antonio Mantegazza un vasto *corpus* di sculture, la maggior parte realizzate per la Certosa.¹⁴ Gli esempi più importanti sono la frammentaria *Pietà* del Victoria and Albert Museum,¹⁵ che potrebbe corrispondere alla «*Pietas una marmoris*» assegnata ai fratelli Mantegazza nel documento del 1478; la *Pietà* nella lunetta¹⁶ della porta che dal transetto sud della chiesa conduce al chiostro piccolo (ma di recente attribuita a Giovanni Antonio Piatti); diversi bassorilievi con soggetti dell'Antico Testamento, alcuni collocati nella parte superiore della facciata e altri in vari punti del monastero, tra cui la *Creazione di Eva* e la *Cacciata dal Paradiso*;¹⁷ il grande tondo con *Sant'Agostino*¹⁸ montato sotto il tiburio della Certosa, menzionato nel documento del 1478; le *Virtù teologali* del Louvre (pure queste, però, recentemente attribuite al Piatti);¹⁹ l'*Angelo con la corona di spine* del Museo del Duomo di Milano²⁰ (anch'esso assegnato al Piatti); diversi pannelli con scene del Nuovo Testamento e alcune figure di profeti inserite tra i pannelli stessi, collocati nella metà inferiore della facciata della Certosa,²¹ tra cui la *Guarigione del servo del centurione* (soprattutto il particolare di Dio Padre nell'angolo in alto a destra), il *Profeta Geremia*, la *Crocifissione*, la *Resurrezione*, il *Profeta Giona* e il *San Giacomo maggiore*; il medaglione con *San Guglielmo* sul prospetto orientale del contrafforte sud;²² dodici medaglioni sul lato sud della facciata della stessa Certosa;²³ e due formelle con *Angeli reggitemma*²⁴ collocate tra i suddetti medaglioni.

Figg. 7, 135

Figg. 136, 137

Fig. 138

Queste sculture dimostrano che Antonio Mantegazza fu uno degli scultori più originali, produttivi ed espressivi del primo Rinascimento. Gli si potrebbero attribuire molte altre opere, ma solo nel caso in cui presentassero straordinarie somiglianze con i lavori appena citati.

Altri principi attributivi: l'assegnazione è più solida quando è basata su molti esempi ed è più probabile per le sculture prodotte per un luogo in un cui l'artista



_ Figura 136.
Antonio Mantegazza (attr.),
*Guarigione del servo del
centurione*, tardo XV secolo,
Certosa di Pavia, Santa
Maria delle Grazie, facciata
(foto M. Moizi).



_ Figura 137.
Antonio Mantegazza (attr.),
*Guarigione del servo
del centurione*, particolare,
tardo XV secolo, Certosa
di Pavia, Santa Maria
delle Grazie, facciata (foto
C.R. Morscheck).

_ Figura 138.
Antonio Mantegazza (attr.),
San Giacomo maggiore,
tardo XV secolo, Certosa
di Pavia, Santa Maria
delle Grazie, facciata (foto
C.R. Morscheck).

ha sicuramente lavorato in un determinato periodo cronologico. L'attribuzione di un *corpus* di opere omogeneo e caratteristico come questo dovrebbe essere contestata solo se si può proporre un'alternativa convincente. Escludendo Antonio Mantegazza, chi altri le avrebbe realizzate? L'ipotesi che l'autore fu Antonio può essere ulteriormente rafforzata dimostrando che queste sculture non furono create da Cristoforo Mantegazza, Amadeo, Tamagnino, Benedetto Briosco, Piatti ecc. Sicuramente oggi non è più possibile ritenere corretta la generica attribuzione di una qualsiasi opera ai "fratelli Mantegazza" o alla loro bottega. Questi lavori, così come altri in cui si riconosce la stessa mano, devono essere attribuiti ad Antonio Mantegazza.

Le sculture di Cristoforo Mantegazza

Fig. 134

L'opera attribuita con maggiore certezza a Cristoforo Mantegazza è la *Madonna col Bambino* nella chiave di volta, menzionata nel documento del 1478 più volte citato. Lo stile non ha niente a che vedere con quello tradizionalmente definito mantegazzesco, ma ricorda quello dei modiglioni del chiostro grande della Certosa, ai quali Cristoforo lavorò sicuramente nel 1464-1465.²⁵ Infatti, confrontando la chiave di volta con due modiglioni del suddetto chiostro, raffiguranti la Madonna,²⁶ si nota una forte somiglianza con il soggetto scolpito nella chiave di volta in base alla quale si possono individuare le caratteristiche generali dello stile di Cristoforo e le differenze con quello del fratello Antonio.

147

Le figure di questi tre lavori sono delicate e curvilinee, non c'è traccia della spigolosità che caratterizza lo stile di Antonio. La Madonna è sempre raffigurata con le palpebre molto evidenziate e le labbra corruciate; le pieghe non sono cartacee e il rilievo non è appiattito e a sottosquadro come nei lavori di Antonio; i drappeggi presentano pieghe arrotondate che talvolta corrono in parallelo e a volte formano delle S, e alcune di esse sono realizzate con incavi poco profondi simili a piccoli tornanti; e tipiche di questo artista sono, tra l'altro, le due o tre pieghe siffatte inserite nella curva del gomito.

Molti santi del chiostro grande presentano caratteristiche simili a queste, soprattutto nei drappeggi.²⁷ In effetti, la maggior parte dei modiglioni di questa parte della Certosa può essere attribuita a Cristoforo. Certo, spesso le figure sono espressive e vivaci, ma la resa delle emozioni non è potente come nei lavori di Antonio Mantegazza. Inoltre, le figure dei modiglioni realizzate da Cristoforo si differenziano in maniera abbastanza chiara anche da quelle eseguite, sempre nel chiostro, dall'Amadeo.²⁸ Il confronto con i santi del chiostro grande ci consente di attribuire a Cristoforo tre chiavi di volta della chiesa della Certosa²⁹ e pure il grande tondo con *San Gerolamo* nei pennacchi sotto il tiburio.³⁰ Stando al documento del 1478, due dei quattro tondi furono infatti realizzati dall'Amadeo³¹ e due dai Mantegazza: avendone noi già assegnato uno ad Antonio (il *Sant'Agostino*), l'altro non può che essere di Cristoforo. Infatti, come ribadito più volte, i lavori attribuiti ai due fratelli sono molto diversi e il *San Gerolamo* è estremamente affine ai santi barbuti delle chiavi di volta e ai profeti dei modiglioni attribuibili a Cristoforo.



Diversi pannelli con soggetti dell'Antico Testamento, montati sia nella parte alta della facciata sia in altri luoghi della Certosa, mostrano drappeggi simili e la medesima tipologia di uomo anziano con la barba con gli zigomi alti piuttosto accentuati. Inoltre, nel bassorilievo con *Dio Padre*³² e nella chiave di volta con *San Paolo* i drappeggi e le barbe sono molto simili a queste.³³

Alcuni dei bassorilievi veterotestamentari consistono in un pannello scolpito da Antonio Mantegazza congiunto a uno realizzato da Cristoforo.³⁴ Un altro bassorilievo³⁵ è composto da due pannelli realizzati da Cristoforo, uno dei quali mostra figure, disposte su più livelli, che diventano più piccole e piatte man mano che si allontanano nello spazio, mentre l'altro evidenzia un'impostazione prospettica basata su un punto di fuga. Altri rilievi,³⁶ infine, sono caratterizzati da una accentuata sensazione di drammatico movimento.

Il massimo capolavoro di Cristoforo Mantegazza è il pannello con l'*Adorazione dei Magi* della pala d'altare marmorea conservata nel Capitolo dei Padri della Certosa,³⁷ le cui dimensioni sono quasi le stesse dei grandi bassorilievi neotestamentari realizzati per la facciata. Si tratta di una delle ultime opere di Cristoforo, che – come detto – morì nel luglio del 1479, e dunque fu eseguita più di dieci anni dopo i modiglioni del chiostro grande citati in precedenza. Secondo Calvi, l'opera sarebbe stata realizzata tra il 1435 e il 1445 in virtù dei ritratti di Filippo Maria e Gian Galeazzo

— Figura 139. Cristoforo Mantegazza (attr.), *Adorazione dei Magi*, particolare della pala d'altare, ante 1479, Certosa di Pavia, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Capitolo dei Padri (foto Chiolini, Pavia).

— Figura 140. Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), *Natività*, 1492-1499 ca, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, facciata (foto M. Moizi).

Fig. 139

Visconti visibili nel piano intermedio della scena,³⁸ ma una data così anticipata è confutata dal classicismo dell'architettura raffigurata nell'opera, poiché un simile gusto rinascimentale iniziò ad essere visibile nelle sculture della Certosa solo negli anni Sessanta del Quattrocento.

Fig. 133

Chiaramente, lo stile dei drappeggi non somiglia a quello del *Compianto* di Antonio. Le pieghe scolpite da Cristoforo sono lunghe, morbide e curve, e spesso corrono parallele le une alle altre, e nelle figure dell'*Adorazione dei Magi* non si riscontra il movimento, l'espressione e la varietà mostrata nelle opere di Antonio. Anche in questo caso, la testa della Madonna nel bassorilievo di Cristoforo ricorda quella della chiave di volta della cappella doppia, in particolar modo per gli occhi con le palpebre molto evidenziate e per il manto ripiegato sulla testa in modo simile. Le teste degli uomini con la barba somigliano a quelle dei modiglioni e delle chiavi di volta del chiostro grande e al tondo con il *San Gerolamo* citato in precedenza. L'*Adorazione dei Magi*, che fornisce un chiaro repertorio dello stile dell'artista, è la pietra di paragone per l'attribuzione di altre sculture a Cristoforo. Se non si fa chiarezza sulla paternità delle opere dei fratelli Mantegazza, diventa molto complicato attribuire altre sculture al Tamagnino, all'Amadeo, a Giovanni Pietro e Gabriele da Rho, al Piatti e ad altri.

Fig. 134

149

Le sculture di Campomorto

Un secondo problema rilevante riguarda le sculture della chiesa di Campomorto. Questo piccolo santuario, situato tra Milano e la Certosa di Pavia, ospita una grande e pregevole pala d'altare marmorea³⁹ e un ciborio decorato con una *Madonna col Bambino*. Nel 1993 Janice Shell pubblicò un atto notarile datato 16 novembre 1491 secondo il quale un tale Francesco Mantegazza donò una pala d'altare all'abbazia di Campomorto.⁴⁰ Nel documento si legge, inoltre, che il donatore aveva fatto scolpire l'ancona ad Antonio Mantegazza: «Anchona illa marmorea que ipse dominus donator sculpi fecit per magistrum Antonium de Mantegatii». Tuttavia, lo stile dei cinque pannelli principali in bassorilievo e della *Madonna col Bambino* del ciborio non appare cartaceo e tagliente, e questo è il motivo per il quale Shell giunse alla conclusione che lo stile di Antonio Mantegazza non era affatto riconducibile a quello stile "mantegazzesco" come ricostruito da Girolamo Luigi Calvi, sostenendo implicitamente che generazioni di esperti si erano completamente sbagliati sulle caratteristiche stilistiche di quell'artista. Shell asseriva inoltre che due bassorilievi della pala d'altare derivavano da quelli neotestamentari della facciata della Certosa. In effetti, la *Natività* di Campomorto⁴¹ somiglia a quella della facciata della Certosa⁴² nella composizione generale e nella scelta della disposizione e della tipologia delle figure, e la *Presentazione al Tempio*⁴³ di Campomorto ricorda l'analogo rilievo⁴⁴ della facciata della Certosa. Secondo la tesi di Shell, quindi, per poter influenzare le sculture di Campomorto, i bassorilievi certosini furono realizzati prima del 1491.

Fig. 17

Fig. 144

Figg. 18, 140

A mio parere, invece, fu un unico scultore a realizzare i cinque bassorilievi della pala d'altare di Campomorto e otto dei grandi pannelli con scene dell'infanzia di Gesù che adornano la metà settentrionale della facciata della Certosa. E secondo me questo artista era Antonio Della Porta, detto Tamagnino.⁴⁵

Le prove documentali suggeriscono di attribuire gli otto bassorilievi della facciata a questo artista e datarli a un periodo successivo al 1491. Infatti, il più antico documento che registra la presenza del Tamagnino alla Certosa è del 6 dicembre 1491.⁴⁶ Quello successivo è il contratto di collaborazione del 12 maggio 1492⁴⁷ con cui Amadeo, Antonio Mantegazza e il Tamagnino si accordarono per completare la facciata della Certosa. Poiché in dodici documenti stilati alla Certosa tra il 1491 e il 1497⁴⁸ si legge che Tamagnino assunse apprendisti o assistenti o era associato professionalmente con altri scultori o con scalpellini, se ne deduce che fosse uno dei tre artisti principali che lavorarono alla facciata, e dovremmo quindi attribuirgli una parte significativa di quelle sculture.

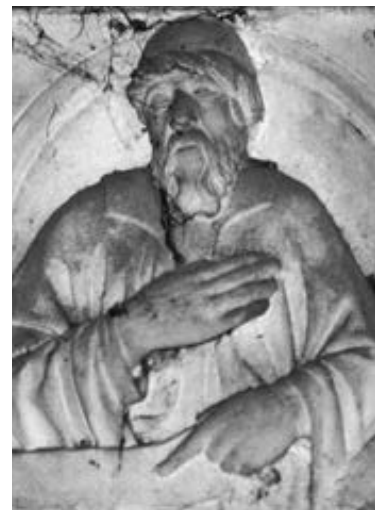
Esistono anche ragioni stilistiche per assegnare al Tamagnino gli otto bassorilievi della Certosa: il loro stile è omogeneo, ma è ben distante da quello di Antonio Mantegazza o dell'Amadeo; inoltre, questi otto pannelli, alcuni medaglioni del basamento e altre statue del Tamagnino⁴⁹ si trovano tutti sulla metà settentrionale della facciata, mentre la mano dell'Amadeo e Antonio si riconosce solo sulla metà meridionale.

Le affinità stilistiche tra i bassorilievi di Campomorto e quelli della facciata che attribuisco al Tamagnino non sono limitate alla composizione generale dei rispettivi pannelli raffiguranti la *Natività* e la *Presentazione al Tempio*. I due gruppi di sculture, infatti, hanno in comune un generico senso di naturalismo, come pure somiglianze nello spessore dei rilievi, nella prospettiva, negli sfondi architettonici, nello stile dei drappaggi e nel repertorio di personaggi e posizioni non molto dinamiche né espressive. Le figure sono poco stilizzate, non presentano elementi tardogotici o classici, non sono distorte, appiattite, emaciate o intagliate a sottosquadro come molte figure di Antonio Mantegazza. Tanto la *Visitazione* di Campomorto⁵⁰ quanto l'*Adorazione dei Magi* della facciata della Certosa⁵¹ (tav. XXII) mostrano edifici tra loro simili nella parte sinistra dello sfondo, e i drappaggi delle donne, che – sempre sulla sinistra – sono raffigurate in piedi, sono tra loro equiparabili. In entrambe le scene, e in altre dei rispettivi gruppi, le teste dei personaggi in piedi sono alla stessa

_ Figura 141.
Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), tondo con *Profeta*, particolare della pala d'altare, 1492-1499 ca., Certosa di Pavia, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Capitolo dei Padri (foto C.R. Morscheck).

_ Figura 142.
Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), *Profeta*, 1492-1499 ca., Certosa di Pavia, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, facciata (foto C.R. Morscheck).

_ Figura 143.
Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), tondo con *Profeta*, particolare della pala d'altare, 1491 ca., Campomorto, Chiesa della Beata Vergine Assunta (foto C.R. Morscheck).





_ Figura 144.
Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), *Madonna col Bambino*, particolare del ciborio, 1491 ca, Campomorto, Chiesa della Beata Vergine Assunta (foto C.R. Morscheck).



_ Figura 145.
Antonio Della Porta detto Tamagnino, medaglia con volto di profilo della *Madonna*, 1492-1499 ca, Certosa di Pavia, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, facciata (foto M. Moizi).

altezza, spesso con una seconda fila di figure dietro a quella frontale, con lo spessore di questi personaggi posizionati in secondo piano che non diminuisce rispetto a quello di chi sta loro davanti. Inoltre, anche confrontando la donna a sinistra nella *Natività* di Campomorto con quella a sinistra nell'*Adorazione dei Magi* della facciata si notano delle similitudini nelle acconciature, identiche per concezione, e nelle pieghe dei drappaggi, con queste ultime che sono morbide e ricurve e sono prive di quei margini marcati tipici delle vesti cartacee di Antonio Mantegazza. Infatti, le pieghe si avvolgono intorno ai corpi in modo naturalistico: di solito, quelle sotto la vita disegnano una curva poco più smussata di una parabola, spesso spezzata da angoli ottusi in uno o più punti. Ci sono almeno tre casi in cui queste curve diventano orizzontali, una sopra l'altra, formando una specie di scala i cui pioli sono linee curve approssimativamente concentriche. La differenza principale tra i bassorilievi di Campomorto e quelli della facciata della Certosa sta nel fatto che i secondi sono più grandi, più eleganti e – come detto – presumibilmente eseguiti qualche anno più tardi.

Perché il Tamagnino fu scelto come collaboratore dell'Amadeo e di Antonio Mantegazza, come attesta il contratto del 1492? E perché Antonio lo avrebbe voluto per le sculture di Campomorto? Una ragione è l'alta qualità del lavoro del Tamagnino, un'altra sono i collegamenti tra questi e Cristoforo Mantegazza. Lo stile del Tamagnino, difatti, ricorda quello di Cristoforo come ricostruito in precedenza.⁵² La differenza principale fra i due riguarda le linee curve dei drappaggi, che nelle opere del Tamagnino sono meno affini a quelle delle opere tardogotiche. Non a caso, i profeti che decorano i tondi delle lesene che fian-

cheggiano l'*Adorazione dei Magi* nel Capitolo dei Padri sono simili alle teste e ai busti di profeti del ciclo neotestamentario della facciata, e alcuni di questi ricordano i busti di profeti nei tondi della pala d'altare di Campomorto. In maniera analoga, la *Madonna col Bambino* del ciborio di Campomorto ricorda quella della chiave di volta della Certosa realizzata da Cristoforo Mantegazza.

La *Madonna* del ciborio, che attribuisco al Tamagnino, ha invece una stretta somiglianza con la *Madonna* del tondo scolpito sul lato nord della facciata della Certosa,⁵³ che già nella mia tesi assegnavo allo stesso scultore. Inoltre, la *Pietà* della predella della pala d'altare di Campomorto⁵⁴, che sembra eseguita dalla stessa mano degli altri pannelli, somiglia alla *Pietà* della predella della pala d'altare del Capitolo dei Padri. Non sto dicendo che quest'ultima sia opera dello scultore dell'*Adorazione dei Magi* che la sovrasta, cioè di Cristoforo Mantegazza, ma potrebbe essere stata realizzata da Tamagnino. Se ne deduce allora che i pannelli a bassorilievo di Campomorto furono realizzati dal Tamagnino, e le affinità tra Cristoforo Mantegazza e il Tamagnino suggeriscono che il secondo possa essere stato un apprendista o un collaboratore di Cristoforo Mantegazza: ecco perché Antonio Mantegazza poteva assegnare al Tamagnino l'esecuzione dei bassorilievi di Campomorto.

152

A questo punto potrebbe però sorgere un problema cronologico. Se la pala d'altare del Capitolo dei Padri fosse stata realizzata da Cristoforo Mantegazza, allora dovrebbe essere stata eseguita prima della sua morte, avvenuta nel 1479. Tuttavia, la *Pietà* raffigurata nella predella di quest'opera sembra essere più tarda – e anche più pregevole – della *Pietà* della predella di Campomorto, che va datata all'incirca

Fig. 142

Fig. 143

Fig. 144

Fig. 134

Fig. 145

Fig. 146



_ Figura 146.
Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), *Pietà*, 1492-1499 ca, particolare della pala d'altare, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, Capitolo dei Padri (foto C.R. Morscheck).

al 1491. Il problema si può risolvere concludendo che la pala d'altare del Capitolo dei Padri non fu realizzata tutta nello stesso periodo, e che le lesene e la predella furono scolpite dopo il pannello con l'*Adorazione dei Magi*.

Le suddette attribuzioni indicano che il Tamagnino eseguì un nutrito *corpus* di opere sulla facciata della Certosa e a Campomorto. Altre sculture a lui attribuibili si trovano sulla medesima facciata pavese, molte successive e in parte documentate dal manoscritto di Matteo Valerio, e ve sono altre nella Certosa e altrove.

Tutto ciò illustra tre principi attributivi.

Primo: i documenti non sono sempre facili da interpretare, soprattutto quando si tratta di un testo unico come quello relativo alla pala d'altare di Campomorto. Antonio Mantegazza può aver supervisionato l'intera opera senza occuparsi in prima persona dei bassorilievi principali. Meglio essere scettici e non ribaltare le valutazioni di generazioni di esperti sulla base di un solo documento.

Secondo: anche i grandi progetti scultorei sono difficili da interpretare. Questo vale certamente per la facciata della Certosa, ma anche una pala d'altare come quella del Capitolo dei Padri può essere composta di pezzi realizzati in date diverse da diversi scultori. Di conseguenza, le sculture devono essere attribuite e date all'interno di un contesto documentario più vasto possibile e sulla base di una *connoisseurship* acquisita con la disamina critica di un *corpus* cospicuo di sculture collegate tra loro.

Terzo: come affermato in precedenza, l'attribuzione deve partire dal centro del lavoro di un artista. Decostruire l'opera di Antonio Mantegazza sulla base della pala d'altare di Campomorto significa lavorare dalla periferia. L'elemento centrale su cui fondare le attribuzioni di Tamagnino dovrebbero essere le sculture che realizzò per la facciata della Certosa.

153

Figura 147.
Giovanni Antonio Piatti, *San Giovanni Evangelista*, 1478, Milano, Cattedrale (da J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti, le statue del tiburio del Duomo e la cultura figurativa milanese attorno al 1478*, "Nuovi Studi", 1997, n. 4).



Attribuzione di sculture a Giovanni Antonio Piatti

Il terzo problema rilevante è costituito dall'attribuzione di sculture a Giovanni Antonio Piatti. La pubblicazione nel 1989 dei documenti dell'Amadeo ha rinnovato l'interesse per il Piatti e ha portato a molte nuove attribuzioni in virtù delle quali gli sono stati riassegnati alcuni lavori precedentemente ritenuti di Antonio Mantegazza o dell'Amadeo.⁵⁵ Questo processo di "piattificazione" si è basato in parte sull'attribuzione delle sculture di Campomorto ad Antonio Mantegazza, ma soprattutto sull'interpretazione dei documenti. Ho analizzato l'aspetto documentario in un altro saggio:⁵⁶ in questa sede, vorrei invece affrontare la questione in termini di stile.

La base più sicura per attribuire delle sculture al Piatti è il *Platone* (fig. 19) conservato all'Ambrosiana, firmato dall'artista e datato 1478.⁵⁷ A quest'opera non fu data molta attenzione prima del 1991, perché rappresenta lo stile di uno scultore mediocre, relativamente maldestro. La figura è rigidamente frontale e non molto naturalistica, con gli occhi profondamente incavati e le spalle strette e spioventi, l'espressività è quasi assente, sia negli occhi che nel corpo, e anche il movimento è ridotto al minimo. Lo stile dei drappaggi, inoltre, è rozzo e pesante, non rispecchia il modo in cui il tessuto si comporta nella realtà, e rivela le forme del corpo sottostante.

Attraverso un raffronto con il *Platone*, altre sculture sono state attribuite in maniera convincente al Piatti, tra le quali una statua di *San Giovanni Evangelista*⁵⁸ sotto il tiburio del Duomo di Milano (fig. 147), che pare sia il lavoro per cui Piatti ricevette 66 lire nel 1478,⁵⁹ e altre statue al di sotto dello stesso tiburio: ad esempio, un *Apostolo* (fig. 148),⁶⁰ che mostra le caratteristiche stilistiche descritte in precedenza, in particolare le spalle basse. Potrebbero poi essere state realizzate da questo artista anche due statuine di profeti visibili negli angoli del monumento sepolcrale di Vitaliano e Giovanni Borromeo, oggi all'Isola Bella (tav. XVI).⁶¹ I numerosi pagamenti al Piatti registrati nei *Libri Mastri Borromeo*⁶² fanno infatti pensare che dovremmo trovare la sua mano nelle sculture di questo monumento. Inoltre, Piatti guadagnò somme elevate per il lavoro sull'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano, nel quale rientrano le sei statuine per cui fu pagato il 26 novembre 1474.⁶³ Il fatto che per ognuna ricevette poco più di 24 lire sta a indicare che si trattava di sculture piuttosto piccole. Pare dunque che Piatti abbia scolpito principalmente statue e statuine (il *Platone* è un altorilievo, ma somiglia a una statua).

154

Stando a un atto del 14 marzo 1479, il Piatti fu incaricato di realizzare l'arca dei Martiri persiani di Cremona,⁶⁴ con lo scultore che promise di completare l'opera entro due anni dalla Pasqua del 1479. Tuttavia, documenti successivi indicano che fino al 26 giugno 1479 non aveva neppure ordinato il marmo di Carrara con il quale fu realizzata l'opera.⁶⁵ Poiché sappiamo che morì di pleurite il 26 febbraio 1480⁶⁶, il Piatti avrebbe avuto meno di otto mesi per lavorare all'arca, periodo in cui fu occupato in altri progetti e probabilmente era già malato.

Nonostante ciò, gli sono state attribuite molte sculture dell'arca; ma non ci sono solide ragioni stilistiche per attribuire al Piatti la *Madonna Foulc*,⁶⁷ (tav. XIX) la figura di *San Lorenzo*,⁶⁸ quella di *San Benedetto*,⁶⁹ il tondo con l'*Annunciazione*, adesso a Parigi,⁷⁰ e alcuni – se non tutti – degli otto riquadri (fig. 149), tra cui *La Condanna*.⁷¹

Le suddette sculture dell'arca sono raffinate nella finitura e miniaturistiche nei particolari; la *Madonna Foulc* ha addirittura le spalle più alte del *Platone* e anche la resa del drappeggio di tutte queste opere è diverso rispetto a quello visibile nella scultura dell'Ambrosiana. Per questo motivo, l'arca non dovrebbe essere usata come punto di partenza per l'assegnazione di opere a favore di questo artista.

Tuttavia, Piatti è stato ritenuto l'autore di altre sculture “mantegazzesche” esaminate in precedenza: le *Tre Virtù* del Louvre, la *Pietà* nella lunetta della chiesa della Certosa e il *Compianto sul Cristo morto* del Victoria and Albert Museum; opere che, però, abbiamo già visto essere attribuibili con più certezza ad Antonio Mantegazza.

Il presunto “stile intermedio” di Amadeo nei lavori per Cremona

Il quarto problema rilevante riguarda il presunto “stile intermedio” di Amadeo: uno stile influenzato dall'operato di Antonio Mantegazza come ricostruito in precedenza, che si riscontra in particolar modo in sculture della cattedrale di Cremona, e cioè la già menzionata arca dei Martiri persiani, l'arca di Sant'Arealdò e l'arca di Sant'Imerio. Sin dall'epoca di Malaguzzi Valeri, questi lavori sono stati attribuiti ad Amadeo sulla base di documenti e firme. Ma per far ciò è stato necessario ipotiz-



Figura 148. Giovanni Antonio Piatti, *Apostolo*, 1475-1480 ca., Milano, Cattedrale (da J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti, le statue del tiburio del Duomo e la cultura figurativa milanese attorno al 1478*, “Nuovi Studi”, 1997, n. 4).

zare praticamente dal nulla che le opere realizzate dall'Amadeo negli anni Ottanta del Quattrocento fossero caratterizzate da uno stile radicalmente diverso rispetto a quello delle opere precedenti e di quelle successive.

Piuttosto che discutere nei dettagli questo difficile problema, vorrei ribadire quanto già ho sostenuto nella mia tesi e le mie conclusioni successive. A mio avviso, Amadeo probabilmente progettò gran parte di queste sculture, ma non ne realizzò quasi nessuna. A quanto pare, affidò l'esecuzione ad altri scultori della sua cerchia, i più importanti dei quali erano Gabriele da Rho e suo fratello Giovanni Pietro. A dimostrazione dei rapporti intercorsi tra i due fratelli e l'Amadeo, sappiamo che Gabriele diventò suo apprendista il 1° aprile 1469,⁷² e in un documento del 23

Figura 149.
Collaboratore di Giovanni
Antonio Amadeo
(Giovanni Pietro da Rho?),
La flagellazione, 1480-1482 ca.,
Cremona, Cattedrale, pulpito,
dall'arca dei Martiri persiani
(foto da www.finestresullarte.info).



dicembre 1475 viene descritto come famulo (servo) dell'Amadeo.⁷³ Il cosiddetto "stile intermedio" di quest'ultimo potrebbe perciò riferirsi, invece, allo stile di Gabriele e Giovan Pietro da Rho.

L'ipotesi sembra supportata dalle similitudini stilistiche che intercorrono tra le opere cremonesi citate in precedenza e alcuni bassorilievi della facciata della Certosa di Pavia. Infatti, stando a un atto del 14 giugno 1481, Gabriele e Giovanni Pietro⁷⁴ rilevarono la quota di diritti del defunto Cristoforo Mantegazza relativi all'esecuzione di alcune sculture per la facciata della Certosa,⁷⁵ tra le quali ritengo di poter includere almeno la *Resurrezione di Lazzaro*⁷⁶ e il *Cristo deriso*⁷⁷ (e lo stile di questi due bassorilievi è simile a quello di molte altre sculture della Certosa). Non è chiaro quale dei due fratelli abbia eseguito l'una o l'altra opera, ma sono piuttosto sicuro che nessuna di questa sia da attribuire all'Amadeo, ad Antonio Mantegazza o al Piatti.

Quattro bassorilievi dell'arca di Sant'Arealdo (fig. 9) sono stati considerati una prova dello stile intermedio di Amadeo, perché uno di loro, il *San Gerolamo penitente*,⁷⁸ è firmato con il suo nome. Tuttavia, un *San Gerolamo* stilisticamente molto

Tav. XXI

Figura 150.
Giovan Pietro da Rho, *San Gerolamo penitente*, tardo XV secolo, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (foto Musei Civici Cremona).



Fig. 150 simile a questo, associato a un *Sant'Antonio abate*,⁷⁹ è firmato da Giovanni Pietro da Rho. Proprio per questo, ipotizzo che entrambi i *San Gerolamo* siano stati realizzati da Giovanni Pietro e che il nome dell'Amadeo fu aggiunto, forse successivamente, nel pannello dell'arca di Sant'Areldo per dichiarare che un artista di prestigio come lui aveva scolpito l'intera opera.

Fig. 10 Il *Sant'Imerio distribuisce l'elemosina*⁸⁰ fu quasi certamente ideato dall'Amadeo, come dimostra la magistrale prospettiva che inquadra la scena; ma il drappeggio cartaceo delle figure in primo piano fa pensare che il bassorilievo fu scolpito, almeno in parte, da un assistente, probabilmente uno dei fratelli da Rho.

Nel caso di questi reliquiari di santi, né i documenti né le firme dimostrano che l'Amadeo abbia realizzato i singoli bassorilievi o abbia avuto un periodo stilistico intermedio influenzato da Antonio Mantegazza. Allo stesso modo, nessuna scultura di Cremona è attribuibile con certezza a Giovanni Antonio Piatti.

Se le attribuzioni indicate nel presente saggio fossero corrette, sarebbero utili per risolvere alcuni problemi e correggere diversi malintesi cruciali per lo studio della scultura milanese del Rinascimento.

(Traduzione dall'inglese di Irene Inserra per Scriptum, Roma).

- 158
- 1. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia, 1473-1499*, Garland, New York-London 1978.
- 2. H.W. Janson, *History of Art*, quarta edizione, Prentice-Hall, 1991, p. 454.
- 3. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 9 voll., Milano, 1877-1885.
- 4. F. Hartt, *Italian Renaissance Art, Painting, Sculpture, Architecture*, terza edizione, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1987, p. 427.
- 5. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo, Documents / I documenti*, Edizioni New Press, Como 1989.
- 6. M.P. Zanoboni, *Il contratto di apprendistato di Giovanni Antonio Amadeo*, “Nuova Rivista Storica”, LXXIX, 1995, pp. 143-150.
- 7. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa: contributo per una rilettura*, in B. Bentivoglio-Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli (a cura di), *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), Arti Grafiche Nidasio, Assago-Milano 2008, pp. 55-81.
- 8. G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, vol. II, Tipografia P. Agnelli, Milano 1865, pp. 29-42. Per una disamina più recente dei documenti sui Mantegazza, vedi C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza and Giovanni Antonio Piatti: New Documents and Clarifications*, in *La Certosa di Pavia* 2008, pp. 149-157.
- 9. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, doc. 89.
- 10. E. Arslan, *Sui Mantegazza*, “Bolletino d’Arte”, 1950, pp. 30-31.
- 11. ASMi, *Popolazione*, p.a. 75, morti.
- 12. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, doc. 272.
- 13. M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, figg. 513-514.
- 14. Per illustrazioni delle sculture della Certosa, vedi *ibidem* e E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, “Nuovi Studi”, 4, 1997, pp. 63-77.
- 15. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 176, o E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 91.
- 16. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, p. 68, fig. 18.
- 17. E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 89, o M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, figg. 4-8.
- 18. M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, fig. XXXI, o C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza*, cit. alla nota 8, fig. 4.
- 19. M. Tanzi, *Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, Umberto Allemandi, Torino 1997, pp. 251-258. Per le *Tre Virtù* del Louvre, vedi *ibidem*, fig. 158, oppure C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 177.
- 20. E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 100.
- 21. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, figg. 134, 137-140, 142, 144.
- 22. M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, fig. 76.
- 23. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, figg. 94-102, 104-106.
- 24. M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, figg. 62 e 64.
- 25. J.G. Bernstein, *The Architectural Sculpture of the Cloisters of the Certosa di Pavia*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1972, appendice K.
- 26. M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, figg. 492, 495.
- 27. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, figg. 194-195, E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 86, o M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, figg. 496-497.
- 28. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, figg. 145-151, oppure M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, figg. 493-494.
- 29. C.R. Morscheck, *Keystones by Amadeo and Cristoforo Mantegazza in the Church of the Certosa di Pavia*, “Arte Lombarda”, n. 68/69, 1984, pp. 27-37 e figg. 4-6.
- 30. *Ibidem*, fig. 9, o M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, fig. XXXII.
- 31. Bossaglia, in M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, pp. 49-50, attribuisce con argomenti convincenti due dei dottori della Chiesa ad Amadeo.
- 32. E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 84, o C.R. Morscheck, *Keystones by Amadeo*, cit. alla nota 29, fig. 14.
- 33. *Ibidem*, fig. 5.
- 34. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, figg. 31-32.
- 35. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 48.
- 36. *Ibidem*, fig. 41.
- 37. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 25, M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, fig. 515, o C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza*, cit. alla nota 8, fig. 2.
- 38. G.L. Calvi, *Notizie sulla vita*, cit. alla nota 8, p. 31.
- 39. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 15.
- 40. J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza, and the Façade of the Certosa di Pavia*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio*

- Amadeo, scultura e architettura del suo tempo*, Cisalpino, Milano 1993, pp. 189-222.
- 41. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 22.
- 42. *Certosa di Pavia*, Grafiche Step editrice, Parma 2006, p. 87, o C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 131.
- 43. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 17.
- 44. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 129, o Shell 1993, fig. 6.
- 45. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, pp. 229-220, 235 e figg. 125, 127-133.
- 46. *Ibidem*, doc. 199.
- 47. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 5, doc. 282.
- 48. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, documenti 199, 209, 212, 225, 230, 231, 233, 235, 237, 253, 286, 297.
- 49. *Ibidem*, pp. 242-244 e figg. 57-59, 62, 66, 70, 74, 76-80, 88.
- 50. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 20.
- 51. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 128, o C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza*, cit. alla nota 8, fig. 2.
- 52. Compare M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa*, cit. alla nota 13, fig. 515 con C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 128.
- 53. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 143.
- 54. M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa*, cit. alla nota 7, fig. 16.
- 55. M. Tanzi, *Novità per l'arca dei Martiri Persiani*, "Prospettiva", 1991, n. 63, pp. 51-62; Idem, *Piatti, Amadeo e l'arca dei Martiri Persiani*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di) *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 40, pp. 175-178; M. Tanzi, *Giovanni Antonio Piatti*, cit. alla nota 19, pp. 251-258; J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti, le statue del tiburio del Duomo e la cultura figurativa milanese attorno al 1478*, "Nuovi Studi", 4, 1997, pp. 79-92; F.M. Giani, *Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, "Concorso, arti e lettere", VII, 2015, pp. 5-65.
- 56. C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza*, cit. alla nota 8, pp. 149-157; C.R. Morscheck, *Piatti or not Piatti? A More Rigorous Analysis of the Documents*, in M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini (a cura di), *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, Campisano Editore, Roma 2014, pp. 53-65.
- 57. J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti*, cit. alla nota 55, fig. 109.
- 58. *Ibidem*, fig. 108.
- 59. *Annali della Fabbrica del Duomo*, cit. alla nota 3, vol. II, p. 305; Archivio della Veneranda Fabbrica, *Dati et Receipti* 272, f. 104r.
- 60. J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti*, cit. alla nota 55, fig. 107.
- 61. M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento*, cit. alla nota 19, fig. 34, statuina sulla destra.
- 62. G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *Ibidem*, pp. 62-63.
- 63. F.M. Giani, *Ricerche per l'altare*, cit. alla nota 55, doc. 42.
- 64. C. Bonetti, *L'arca dei Martiri Persiani, opera di Giovanni Antonio de Piatti e Giovanni Antonio Amadeo (1479-1482)*, "Archivio Storico Lombardo", a. XL, 1913, pp. 389-392.
- 65. *Ibidem*, pp. 394-396.
- 66. C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza*, cit. alla nota 8, p. 154; ASMi, *Popolazione* 76, 26 febbraio 1480.
- 67. M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento*, cit. alla nota 19, fig. 152.
- 68. *Ibidem*, fig. 153.
- 69. *Ibidem*, fig. 154.
- 70. *Ibidem*, fig. 156.
- 71. *Ibidem*, fig. 159.
- 72. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 5, doc. 5.
- 73. R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. alla nota 5, doc. 21 [ii].
- 74. C.R. Morscheck, *Rho (de Raude)*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, (1996), vol. 26, pp. 288-289.
- 75. J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza*, cit. alla nota 40, pp. 209-210, doc. 2.
- 76. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture*, cit. alla nota 1, fig. 135.
- 77. *Ibidem*, fig. 135, oppure E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, cit. alla nota 14, fig. 96.
- 78. F. Ferro, *I maestri della scultura, Amadeo*, Milano 1966, fig. IX.
- 79. H. Lehmann, *Lombardische Plastik im Letzten Drittel de. XV. Jahrbunderts*, Berlin 1928, figg. 26-27.
- 80. F. Ferro, *I maestri*, cit. alla nota 78, fig. XI.



Martina Schirripa

Giovanni da Bissone sullo sfondo delle vicende corporative e scultoree della Genova del Quattrocento

Figura 151.
Giovanni da Bissone (attr.),
Opizzino Spinola di Luccoli,
1448 ca, Genova, Palazzo di
Giacomo Spinola di Luccoli
alle Fontane Marose.

Nella Genova del Quattrocento le maestranze provenienti dalle terre dei laghi detenevano, grazie a consuetudini consolidate da secoli e alla gestione familiare dei cantieri, il monopolio sul mercato del costruito.¹ È a questi artefici – connotati dalla definizione unicamente genovese di *magistri antelami*, indice di provenienza geografica e professionalità – che spettò l'intera riedificazione urbana di metà secolo,² avvenuta in una fremente cornice produttiva che Federigo Alizeri evocò con la suggestiva immagine della polvere di marmo sospesa nell'aria davanti alle operose botteghe della Ripa.³

In questo scenario si cala l'operato di Giovanni da Bissone, figura da sempre associata al noto clan dei Gagini. La parentesi biografica dell'artista è stata chiarita grazie a recenti studi,⁴ che hanno scisso la personalità con cui lo scultore era noto, Giovanni Gagini da Bissone, in due figure di artefici: Giovanni da Bissone, più anziano, protagonista del presente contributo; e Giovanni Gagini di Beltrame da Bissone, attivo nell'ultimo quarto del secolo. Tale separazione, fondata su base documentaria, non ha inciso sul catalogo dello scultore: Giovanni da Bissone resta infatti identificabile con l'artefice che collaborò al reperimento dei marmi per la Cappella del Battista, scolpì il portale Doria di piazza San Matteo e progettò la Cappella sepolcrale del cardinale Giorgio Fieschi. Sempre in lui è identificabile inoltre un Giovanni di Andrea, documentato tra Genova e Carrara come commerciante di marmi, attività imprenditoriale che, associata a quelle di architetto e intagliatore, fa di quest'artefice il paradigma del *magister antelami* genovese.⁵

Il nome di Giovanni da Bissone compare per la prima volta nel maggio 1448, in una lettera⁶ indirizzata dal doge Giano Campofregoso al cugino Spinetta, governatore di La Spezia, richiesto di facilitare il passaggio di Giovanni verso Carrara, dove è diretto insieme a Domenico Gagini per l'acquisto del materiale destinato alla Cappella del Battista. Nel testo i due sono indicati per nome, *Johannes bissoni et dominicus*, senza l'impiego di epiteti di professione, come se l'aggiunta del toponimo di provenienza e l'attività da svolgere fossero dati individualizzanti. Il fatto che

Giovanni, nel succedersi dei due nomi, si citi per primo, sembrerebbe escludere che tra i due bissonesi vi fosse un rapporto di alunnato, lasciando ipotizzare invece una relazione alla pari, per cui i due *magistri* dovevano essere soci.

L'ingaggio ottenuto da Giovanni da parte della Confraternita del Battista risulta significativo per indagare la formazione dell'artefice: la scelta dei confratelli, consci della qualità degli esecutori selezionati per l'impresa, permette di dedurre infatti che i modi scultorei dei due lombardi dovessero essere già noti e affermati nel 1448, tra i nobili signori locali.

Tra i cantieri che permisero di saggiare le abilità dei due bissonesi riveste particolare importanza quello per la facciata del Palazzo di Giacomo Spinola di Luccoli alle Fontane Marose, detto "dei marmi" proprio per la serie statuaria che lo decora, un *unicum* in tutto il nord Italia.⁷ Nell'esecuzione delle singole statue Clario Di Fabio ha individuato la presenza di tre mani: a Domenico si attribuiscono gli pseudo-ritratti di *Corrado*, *Oberto* e *Galeotto Spinola*, comparabili con alcune figure della Cappella del Battista; l'effigie di *Giacomo* stesso, l'ultima ad essere eseguita, è ascritta all'Amadeo⁸ mentre, infine, l'immagine di *Opizzino Spinola* si attribuisce a Giovanni da Bissone.⁹ A confermare tale proposta soccorre il confronto con l'*Ange-*

162

lo della fronte della Cappella Fieschi in Duomo (opera documentata di Giovanni), che presenta la stessa postura e la medesima controllata gestualità, nonostante le manomissioni; così come colpisce il parallelo con il volto degli *Armigeri* del sovrapporta di piazza San Matteo (anch'esso opera giovannea), ugualmente contratto in un'espressione corrucciata, a cui le profonde arcate sopraccigliari conferiscono un marcato tono emotivo, estraneo alle fisionomie degli altri membri della casata. I volti delle statue di Domenico, poco pronunciati e colti nella consueta espressione di ritrosia cui si accompagnano le piccole labbra, strette quasi in una smorfia, stonano con la composta distribuzione degli attri-



Fig. 151

Fig. 152

_ Figura 152.
Giovanni da Bissone, *Angelo annunciante*, 1465 ca., Genova, Cattedrale di San Lorenzo, fronte della Cappella Fieschi (foto M. Schirripa).

_ Figura 153.
Domenico Gagini,
*Galeotto Spinola di
Luccoli*, particolare, 1448
ca., Genova, Palazzo di
Giacomo Spinola di Luccoli
alle Fontane Marose (foto
M. Schirripa).



_ Figura 154.
Giovanni da Bissonne
(attr.), *Opizzino Spinola di
Luccoli*, particolare, 1448
ca., Genova, Palazzo di
Giacomo Spinola di Luccoli
alle Fontane Marose (foto
M. Schirripa).



Figg. 153, 154

buti facciali del volto di Opizzino, dal forte mento pronunciato, come evidenza il confronto con l'effigie di Galeotto. D'altronde, che Giacomo Spinola intrattenesse affari con Giovanni è testimoniato da un contratto datato al 1452,¹⁰ con cui, tra altri incarichi, il lombardo assegna a Leonardo Riccomanni la realizzazione di un «crinerium», richiesto proprio dallo Spinola: si tratta di uno stemma simile a uno già eseguito per il medesimo committente dal toscano, ed entrambi identificati con i due esemplari murati sul prospetto dell'edificio di Fontane Marose.¹¹ A prescindere dall'accoglimento dell'attribuzione per il ritratto di Opizzino, si può dedurre che di fronte al riuscito progetto dei «ritratti di famiglia», impresa condotta *in solido* dai due bissonesi, Giacomo Spinola, soddisfatto, non ebbe motivo di indugiare nel fare richiesta a Giovanni di procacciargli altri marmi intagliati.

La collaborazione tra Domenico e Giovanni rispondeva a un modello di società tra artefici comune nel mondo corporativo lombardo-ligure: la vocazione dell'uno per lo scalpello gli permise di ricoprire il ruolo di scultore, mentre il secondo, sebbene in grado di maneggiare egregiamente lo scalpello, dovette preferire un ruolo più direzionale. Comprova quest'ipotesi il rapporto da lui intrattenuto fin dagli anni Cinquanta¹² con Carrara, che egli privilegiò quando l'età lo spinse a esercitare ruoli fisicamente meno gravosi, come la gestione di cave e apprendistati. Si giustificerebbe in ragione di ciò, inoltre, l'assenza della mano di Giovanni tra gli intagli della fronte del Battista,¹³ in cui pervasiva appare l'impronta guginiana. Ascrivere a Giovanni i *Santi Pietro e Giovanni Evangelista* entro nicchia, come ha proposto Linda Pisani,¹⁴ risulta poco convincente, specie nel paragone con le altre opere dello scultore, al cui confronto appaiono troppo asciutti e incolori.

Il motivo per cui l'artefice non fu coinvolto nella decorazione della monumentale fronte guginiana può essere meglio argomentato prendendo in considerazione il ruolo da lui svolto in altre vicende artistiche cittadine.

Intorno al 1446 prese avvio il rinnovamento della sede convenutale dei Domenicani, installatisi sulla collina di Castello in un momento di delicati cambiamenti per gli equilibri ecclesiastici locali.¹⁵ A gestire le fasi della vicenda fu il priore Gerolamo Panissari, noto come *Hieronimus de Janua*,¹⁶ appositamente fatto rimpatriare da Firenze: indiscutibile è il *fil rouge* messo in luce dalla critica¹⁷ tra l'approdo in

città di Domenico Gagini e il rientro del domenicano, committente nutrito di agiornata cultura fiorentina.

Non sembra casuale che i riferimenti a disposizione, documentali e stilistici, riscontrino la presenza di entrambi i bissonesi presso la nuova sede conventuale. A confermare il coinvolgimento di Domenico alla decorazione del complesso sono alcune testimonianze figurative,¹⁸ non supportate tuttavia da notizie documentarie, che invece rendono protagonista Giovanni da Bissone, il quale, nel 1452, subappaltava a Leonardo Riccomanni, in qualità di capo cantiere, il portale della sagrestia della chiesa di Castello. Ancora una volta, il ruolo di coordinatore di Giovanni appare determinante, e fa pensare che egli abbia gestito la direzione dei lavori anche negli anni subito precedenti l'arricchimento testimoniato dal documento, dirigendo il cantiere fin dagli esordi. Alla luce di queste osservazioni, si può comprendere il motivo per cui Giovanni non abbia messo mano alle sculture della fronte del sacello: stava gestendo simultaneamente la responsabilità di più cantieri. In questa prospettiva si chiarisce, inoltre, perché Giovanni abbia palesato le sue abilità scultoree solo dopo il 1457: la data coincide, non a caso, con la partenza di Domenico per Napoli, cui dovette seguire lo scioglimento del loro sodalizio, costringendo il suo ex-socio a mettere mano continuativamente allo scalpello.

164

Ancora misterioso rimane tuttavia il contesto formativo di Giovanni, in genere riferito a un non meglio precisato "ambito lombardo-ligure", per ricostruire il quale resta utile l'accostamento alla più studiata vicenda di Domenico, evidenziando ancora una volta lo stretto legame intercorso fra i due conterranei.

Formatosi nella Firenze del primo Rinascimento, da cui si allontanò nel 1446, Domenico compare nei documenti genovesi nel 1448.¹⁹ Le vie da lui percorse per raggiungere il capoluogo ligure sono ignote, sebbene la critica abbia speso diverse ipotesi. Tra queste, l'idea che Domenico abbia seguito i canali politico-culturali che in quegli anni motivavano molti artefici fiorentini a recarsi nel nord Italia, toccando Padova e Venezia. Gli elementi a favore di questa teoria sono di natura stilistica, per cui il Gagini avrebbe giovato della visione dei lavori padovani di Donatello, cui i marmi genovesi attingono, e oggettuale, visto che resta da spiegare la presenza sull'isolotto di Torcello di una statua della *Vergine* di piccolo formato, ricondotta per vie stilistiche, ma con generale consenso, al lombardo.²⁰ Si tratta di argomenti confutabili, che tuttavia ammettono di prendere in considerazione l'ipotesi di un contatto, in un momento in cui, a Venezia, una fiorentina colonia di lombardi, che di lì a poco avrebbe detenuto il monopolio del mercato locale, si stava guadagnando il proprio posto nell'organizzazione corporativa cittadina.²¹

Se l'idea di un breve soggiorno veneto del Gagini non mette d'accordo la critica, si potrebbe allora ipotizzare che, una volta lasciata Firenze, Domenico facesse ritorno alle terre d'origine, come da consuetudine, per ingaggiare seguaci e allestire una bottega. L'assenza di documenti, tuttavia, non rende l'ipotesi più credibile di quella veneziana, né la pone in contrasto con essa. Da Bissone, Domenico sarebbe disceso verso Genova, toccando Milano e seguendo uno degli storici percorsi battuti dagli artefici delle regioni dei laghi. Inoltre, lasciandosi alle spalle Firenze, egli avrebbe potuto, all'inizio del suo tragitto, sfiorando la costa toscana, compiere una sosta nel grande *carrefour* del marmo, altro "centro di gravità" per chi lavorava questa materia.



Figura 155.
Giovanni da Bissone, portale di Giorgio Doria, particolare con guerriero, 1457, Genova, piazza San Matteo (foto M. Schirripa).

Figura 156.
Filippo Solari e Andrea da Carona, monumento funebre di Francesco Spinola, particolare con angelo, 1442 ca, Genova, Palazzo Spinola di Pellicceria (foto M. Schirripa).

Figura 157.
Filippo Solari e Andrea da Carona, monumento funebre di Giovanni e Vitaliano Borromeo, particolare con guerriero, 1445-1447 ca, Palazzo Borromeo all'Isola Bella (foto da *I monumenti Borromeo*, Torino 1996).

Fig. 156

Fig. 155, 178

La digressione sulle possibili strade intraprese da Domenico una volta lasciata Firenze è strettamente connessa al problema della formazione di Giovanni, in quanto fu presso uno di questi poli che i due si incontrarono e formarono una società. Lo stile di Giovanni, inoltre, ammette la possibilità che egli si fosse formato presso un ambito diverso da quello genovese, come era successo proprio a Domenico. Un argomento a favore di questa ipotesi è la stretta dipendenza che le sculture di Giovanni palesano con la cultura dei Maestri Caronesi: se si considera che ogni centro che si ipotizza toccato da Domenico prima del trasferimento genovese vede attivi anche i maestri facenti capo a Filippo Solari e Andrea da Carona, che avevano bottega a Venezia, realizzarono la tomba Borromeo a Milano (1445-1457) e lavorarono a Genova (1442), sembra lecito ipotizzare la possibilità che Giovanni abbia intessuto con questi un rapporto diretto.²² Sembra infatti grande il suo debito verso la grammatica formale, intrisa di suggestioni archeologiche, espressioni transalpine e inflessioni tardogotiche, che i caronesi avevano con successo diffuso in tutto il nord Italia. La personale declinazione di Giovanni, arricchita da una carica espressiva che trasforma i volti trasognati degli angeli reggi-cortina del sepolcro Spinola nei due concentrati guerrieri del portale Doria di piazza San Matteo, non rinnega affatto il gusto per vesti elegantemente panneggiate, la particolarizzazione naturalistica, le fiabesche composizioni e le citazioni classiche, tipiche del lessico caronese.

Tra le varie ipotesi, la più probabile sembra esser che Giovanni abbia ricevuto formazione tra Genova e Milano, dove i modelli offerti dall'ambiente cosmopoli-

ta tardogotico-lombardo costituivano un indispensabile punto di partenza. Lo si evince dall'afflato "internazionale" dell'*Angelo* dei peducci d'arco della Cappella Fieschi,²³ paragonabile ad analoghe figure del repertorio d'oltralpe o milanese, oltre che da alcune soluzioni formali vicine alla tradizione di Jacopino da Tradate e al linguaggio del coevo Martino Benzoni.²⁴ Le figure del sepolcro Borromeo (1445-1447), d'altronde, sembrano costituire il precedente diretto degli armigeri che ornano il portale di piazza San Matteo (1457), sia che siano state sperimentate visivamente, sia che siano state ispirate da disegni sulle pagine di un taccuino.

Il riferimento a Venezia si rivela tuttavia suggestivo per via di alcuni confronti formali, che evidenziano un medesimo trattamento dei panneggi, risolti in una grande falcata obliqua di stampo ghibertiano o in una cascata sovrabbondante di pieghe, come si percepisce confrontando le figure di *Virtù* del sacello Fieschi, in Duomo, con la *Madonna col Bambino* della lunetta Corner, ai Frari, o quella di campo San Provolo, già affiancate dalla critica al *Sant'Ambrogio* della porta nord del Battistero di Firenze. Ricordando la presenza a Torcello della statuetta di Domenico e la condivisa opinione che la bottega caronese avesse sede nella città lagunare, incuriosisce, inoltre, il testo di un documento siglato a Genova nel 1462, fin qui inedito.²⁵ Giovanni di Andrea da Bissone vi appare protagonista in una grossa compravendita di marmi, su ingaggio di Ambrogio Contarini, mercante e ambasciatore veneziano di grande rilievo.²⁶ Sebbene il rogito non provi di per sé un soggiorno veneziano di Giovanni, la mediazione commerciale con questo personaggio mostra che l'artefice – ambizioso e capace di gestire relazioni economiche complesse, in linea con gli affari intrattenuti col mercato carrarino – un qualche messo con quella città, comunque, lo aveva.

In sintesi, Giovanni, nato intorno al 1425, potrebbe aver orbitato intorno all'itinerante bottega caronese, tra Milano e Venezia, sino agli anni Quaranta del secolo quando, forse approdato a Genova insieme a quei maestri come loro aiuto, in cerca

Fig. 157

Figg. 155, 178

Figg. 159, 171

Fig. 160

Fig. 158

_ Figura 158.
Bottega caronese, *Vergine col Bambino*, 1430 ca, Venezia, campo San Provolo (foto M. Schirripa).

_ Figura 159.
Giovanni da Bissone, *Fortezza*, particolare del monumento funebre di Giorgio Fieschi, 1465, Genova, Cattedrale di San Lorenzo (foto M. Schirripa).

_ Figura 160.
Bottega caronese, *Vergine col Bambino*, 1430 ca, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, lunetta del portale di accesso alla Cappella Corner (foto M. Schirripa).





_ Figura 161.
Bottega caronese, *Vergine col Bambino*, 1430-1435 ca, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, portale maggiore (foto M. Schirripa).

_ Figura 162.
Giovanni da Bissone, *Vergine annunciata*, 1465, Genova, Cattedrale di San Lorenzo, fronte della Cappella Fieschi (foto M. Schirripa).

di autonomia e maggior guadagno, cominciò a destreggiarsi fra le maglie del tessuto corporativo locale, fondando una società con Domenico Gagini. Se non è ancora possibile confermare l'ipotesi, resta comunque probante la reciproca influenza tra il linguaggio di Giovanni e lo stile dei caronesi, che proprio a Genova collaborano fianco a fianco.

Le analogie stilistiche non sono i soli elementi che accreditano l'incontro: non sembra un caso che l'apprezzamento dei modi delle due équipes comasche presso i committenti locali consenta loro di ottenere, a distanza di un paio di giorni, come illustrano i rogiti,²⁷ le più importanti commissioni che Genova poteva allora offrire dal punto di vista politico e devozionale, da erigersi nella Cattedrale, cuore civico e religioso della città: la Cappella del Battista e un grandioso tabernacolo eucaristico.²⁸

Luogo di incontro tra le due botteghe fu il cantiere di Santa Maria di Castello, dove si riscontrano marmi afferenti ai Maestri Caronesi e a Domenico, e dove Giovanni aveva svolto – come s'è detto – un importante ruolo direzionale. Il via ai lavori è circoscrivibile al 1446 e, oltre ai due bissonesi, coinvolge alcuni membri della bottega caronese, la cui presenza, evidente soprattutto nel modellato di alcuni



_ Figura 163.
Domenico Gagini, stipiti di portale con *San Giovanni Battista, San Giorgio draconoctono, Vergine col Bambino e San Gerolamo*, 1448-1452 ca, Genova, Santa Maria di Castello, retro-coro (foto M. Schirripa).

_ Figura 164.
Portale di accesso alla Cappella Corner, particolare, prima metà del XV secolo, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari (foto M. Schirripa).

_ Figura 165.
Filippo Solari e Andrea da Carona, monumento funebre di Giovanni e Vitaliano Borromeo, particolare di plinto con puttingo, 1445-1447 ca, Palazzo Borromeo all'Isola Bella (foto da *I monumenti Borromeo*, Torino 1996).

_ Figura 166.
Bottega caronese (?), portale di Brancalone Grillo, particolare con putto e girali vegetali, ante 1457, Genova, vico Mele (foto M. Schirripa).

_ Figura 167.
Leonardo Riccomanni su disegno di Giovanni da Bissone, portale della sacrestia, particolare con putto e girali vegetali, Genova, Santa Maria di Castello (foto M. Schirripa).

sovrapporta in pietra nera e in una cimasa col *Padre Eterno*,²⁹ permette di ipotizzare che alcuni affiliati alla taglia dovevano essere rimasti in città dopo l'esecuzione della tomba Spinola. Lasciando fidati collaboratori a presidiare i lavori in via di conclusione, e a tentare di rimediare nuove commesse, i capi dell'équipe, Filippo e Andrea, dovevano essersi allontanati per supervisionare i cantieri avviati in altri centri, secondo un'organizzazione del lavoro "industrializzata" adottata anche dai Dalle Masegne pochi decenni prima.³⁰

Sebbene non sia noto come si relazionarono le due botteghe all'interno del cantiere, risulta interessante osservare la cornice degli stipiti del portale del retro-coro, attribuito stilisticamente a Domenico, connotata da un ritmato motivo a *bilbettes*, del tutto estraneo al panorama locale: la presenza, in territorio ligure, di una decorazione tipicamente veneta origina una contaminazione di modelli spiegabile con una



Figg. 163, 164

visione diretta da parte dell'esecutore o con un riuscito dialogo tra culture artistiche differenti.

L'intreccio tra le due culture si riscontra anche nella vicenda che lega il portale commissionato da Giorgio Doria a Giovanni da Bissone nel 1457, e quello di Brancaleone Grillo, che, espressamente indicato come modello, palesa uno stile tipicamente caronese.³¹ Rinviando ad altra sede la questione attributiva, si vuole qui evidenziare come il confronto tra le tipologie di puttini incastonati tra i girali vegetali del portale Grillo con quelli del monumento Borromeo e della cornice superiore del portale del Riccomanni, eseguito su direttive di Giovanni, evidenzi il rimando a un comune modello di riferimento, tradotto in linguaggi differenti.

Figg. 165, 166, 167

Il tentativo di rintracciare il percorso formativo di Giovanni si può concludere, in attesa di nuovi dati che isolino una tra le ipotesi avanzate, rimarcando come quello stile dall'apprezzabile diversità, riconoscibile quale "genovese", non sia stata filiazione stanca dell'unione tra preziosismi tardogotici di tradizione lombarda e dirompenti novità toscane. La situazione genovese è da intendersi in termini molto più complessi, come dimostra il gusto della classe dirigente nella creazione dei portali di XV e XVI secolo, dove profili di imperatori entro clipei e corniciature all'antica denotano una comprensione per la classicità prevalentemente antiquaria, in grado di seguire una via verso la riscoperta del mondo classico analoga a quella intrapresa da molti ambienti del nord Italia, tra i quali Genova, come dimostrano le complesse personalità degli artefici che vi operarono, si assicurò un posto di primo piano, confermandosi crocevia dinamico, aperto alla libera reinterpretazione delle più diverse inflessioni culturali.

- 1. Sull'argomento si segnalano i contributi più recenti, con riferimento alla bibliografia precedente: S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), NodoLibri, Como 1996; C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *La Storia di Parma*, vol. X, *Le Arti*, MUP Editore, Parma 2019, in c.d.s.
- 2. E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i Magistri Antelami nel secolo XV*, "Arte Lombarda", a. XI, 1966, n. 2, pp. 53-68; A. Boato, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2005.
- 3. F. Alizeri, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Tipografia Sambolino, Genova 1870-1880, vol. IV, 1876, p. 121.
- 4. Si fa riferimento ai lavori dottorali di M. Falcone, *La scultura a Genova nel Quattrocento: indagini sul così detto Giovanni da Bissone* (Università di Siena), e M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti* (Università di Trento). I contenuti del presente lavoro sono tratti dalla tesi di dottorato della scrivente, dal titolo *Giovanni da Bissone e la sua bottega. La realtà sociale delle botteghe di lapidisti lombardi a Genova e gli scambi culturali fra Lombardia, Veneto, Liguria e Toscana occidentale nel secondo Quattrocento*.
- 5. Sull'attività di Giovanni a Carrara: C. Klapisch-Zuber, *Les maitres du marbre. Carrare 1300-1600*, S.E.V.P.E.N., Paris 1969 (trad. it. C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo: 1300-1600*, Palazzo di S. Elisabetta, Massa 1973).
- 6. G. Salvi, *La Cattedrale di Genova (S. Lorenzo)*, «Italia sacra», 1931, n. 2, pp. 845-1003: 1002, nota 82.
- 7. C. Di Fabio, *Nascita e rinascita della statuarìa celebrativa laica a Genova fra Tre e Quattrocento: Opizzino, Giacomo Spinola di Luccoli e la parte di Domenico Gagini*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*, atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), Electa, Milano 2011, pp. 623-641: 629-630, 632-633.
- 8. C. Di Fabio, *Nascita e rinascita*, cit. alla nota 7, p. 624.
- 9. *Ibidem*, pp. 626, 630.
- 10. F. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 145-147, nota 1; L.A. Cervetto, *I Gagini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, Hoepli, Milano 1903, p. 250, doc. X.
- 11. Sui due rilievi F. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 145-148; G. Donati, *Riccomanni, Leonardo*, in *Dizionario Grafico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Treccani, Roma 2016.
- 12. A testimoniare il rapporto dello scultore con Carrara a queste date intervengono due documenti, rogati nel 1451 (noto tramite il citato atto del 1452) e nel 1455 (ASG, *Notai antichi* 724, doc. 56).
- 13. Sul mancato riscontro della mano di Giovanni si veda H.W. Krufft, *La cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, "Antichità viva", a. IX, 1970, n. 4, pp. 33-50.
- 14. L. Pisani in A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo*, 2 voll., Franco Cosimo Panini, Modena 2012, vol. I, p. 285; vol. II, pp. 298, 301, figg. 302-307.
- 15. Sulle vicende del convento domenicano: E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Sagep, Genova 1973; C. Di Fabio, *Santa Maria di Castello*, in C. Dufour Bozzo (a cura di), *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, Pirella, Genova 1984, pp. 249-268; G. Costantini, S. Badano, *Genova. Santa Maria di Castello*, Sagep, Genova 2014.
- 16. Un approfondimento sulla figura del Panissari è in C. Gilardi, *Un crocifisso e un politico della bottega dei Brea per il pontile di Santa Maria di Castello*, in M.T. Orenco (a cura di), *Arte dei Brea tra Francia e Italia*, atti del convegno (Genova, Convento di Santa Maria di Castello, 31 ottobre 2005), All'Insegna del Giglio, Borgo San Lorenzo, pp. 51-74: 55-59.
- 17. C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova con una postilla per suo nipote Elia*, in C. Di Fabio, P. Boccardo (a cura di), *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 55; C. Di Fabio, *Nascita e rinascita*, cit. alla nota 6, pp. 630-631.
- 18. E. Poleggi, *Santa Maria di Castello*, cit. alla nota 15; C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze*, cit. alla nota 17, pp. 54-62.
- 19. W.R. Valentiner, *The early development of Domenico Gagini*, "The Burlington Magazine", 1940, n. 76, pp. 76-87; F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, "Prospettiva", 1998, n. 91-92, pp. 70-90; C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze*, cit. alla nota 17, pp. 51-53.
- 20. I contributi più recenti in merito: F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano*, cit. alla nota 19, p. 78; C. Di Fabio, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze*, cit. alla nota 17, p. 53.
- 21. L. Damiani Cabrini, *Caratteri di un'affermazione: scultori e architetti dei "Laghi Lombardi" a Venezia nel Quattrocento*, "Arte & Storia", 2008, n. 8, pp. 64-71.
- 22. Sull'attività di questi maestri si vedano i contributi di G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata. Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in M. Natale (a cura di), *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, Allemandi, Torino 1997, pp. 47-82; A. Galli, *Il monumento a Francesco Spinola*

e i suoi autori, in *I monumenti Spinola*, Sagep, Genova 2018, pp. 77-99 (con bibliografia precedente); A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018.

–23. Sull'opera si segnala il contributo di G. Ameri in A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo*, cit. alla nota 14, vol. I, pp. 257-260; 264-267.

–24. Gli angeli del rilievo con *Imago Pietatis* conservato alla Walters Art Gallery di Baltimora di Martino Benzioni (inv. 27198), ad esempio, palesano strette affinità con i puttini delle mensole del monumento Fieschi, nella stessa espressiva resa dei bulbi oculari fortemente incisi e dei boccoli dalle forme piene, forse frutto di un comune approccio alla scultura da parte dei due artefici.

–25. ASG, *Notai antichi*, 591, n. 172 (10 giugno 1462).

–26. Per la figura di Ambrogio Contarini (1429-1499), commerciante, ambasciatore, viaggiatore e letterato veneto, cfr. M. Milanese, *Contarini, Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, Treccani, Roma 1983.

–27. Il contratto per il tabernacolo fu stilato l'8 maggio 1448: A. Assini, *Appendice documentaria*, in V. Piergiovanni (a cura di), *Il notaio e la città. Essere notaio: i tempi e i luoghi (secc. XII-XV)*, atti del convegno (Genova, 9-10 novembre 2007), Giuffrè Editore, Milano 2009, pp. 292-293; M. Falcone, *Andrea da Ciona, Filippo Solari, Giovanni da Campione e Iacopo da Barchino a Genova: la custodia eucaristica della cattedrale*, in A. Galli, A. Bartelletti (a cura di), *Nelle terre del marmo*, atti del convegno (Pietrasanta, Seravezza 12-13 dicembre 2013), Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa 2018, pp. 99-100, doc. 2. Il rogito per la Cappella del Precursore, invece, fu stilato il 4 maggio 1448, a soli quattro giorni di distanza: F. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 127-129

nota 1; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 10, pp. 245-246, doc. I.

–28. M. Falcone, *Andrea da Ciona*, cit. alla nota 27, pp. 83-96. Lo stato frammentario dell'opera (di cui restano alcune formelle con *Evangelisti e Padri della Chiesa*, e una *Crocifissione*) lascia ipotizzare che il progetto iniziale non sia mai stato portato a compimento, soprattutto tenendo in considerazione che parte dei pezzi scolpiti furono reimpiegati nella costruzione del tamburo della cupola alessiana (C. Montagni, *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo: Galeazzo Alessi a Genova*, Sagep, Genova 2018).

–29. Un terzo pezzo conservato nel complesso genovese, un architrave con un *Padre Eterno* e due stemmi entro clipei, risulta assai simile a un trittico marmoreo oggi al Castello di Monselice, dove *Dio benediciente* è affiancato da due cimieri angelici.

–30. C. Freytag, *Jacopo della Quercia ed i fratelli Dalle Masegne*, in G. Chelazzi Dini (a cura di), *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno di studi (Siena, 2-5 ottobre 1975), Centro Di, Firenze 1977, pp. 81-90: 84.

–31. L'assegnazione a Giovanni del portale Grillo deriva da un'erronea lettura del rogito del 1457 (F. Alizeri, *Notizie dei Professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 150-151, nota 1). L'attribuzione ai caronesi è proposta da Galli (*Il monumento a Francesco Spinola*, cit. alla nota 22, pp. 78-79) e Falcone (*Andrea da Ciona*, cit. alla nota 27, pp. 97-98), i quali individuano nel ruolo di Brancaleone Grillo quale giudice della qualità del tabernacolo eseguito da Filippo e Andrea per la Cattedrale un elemento dirimente per individuare gli esecutori del suo portale. Non vi è spazio per argomentare la posizione di chi scrive riguardo la questione, che, senza mettere in discussione l'esecuzione caronese, propone di restituire alla figura di Giovanni un coinvolgimento a livello ideativo e progettuale nella creazione dell'opera.



Michela Zurla

Magistri antelami a Genova tra Quattro e Cinquecento

_ Figura 168.
Michele d'Aria, *Francesco Viva/di*, particolare, 1466,
Genova, Palazzo San Giorgio
(foto M. Zurla).

Fin dalle pionieristiche ricerche sulla scultura genovese di Federigo Alizeri¹ e di Luigi Augusto Cervetto,² la critica è stata concorde nel riconoscere il ruolo preponderante svolto da quella «turba» di *magistri* scesi verso la Liguria dai laghi lombardi, che, citando Alizeri, «stringe a pochi cognomi desunti il più spesso dal natio nido, concordi negli abiti del vivere, uniformi allo stile (...) tenaci per altro nell'affetto alla patria comune e però benvoli fra loro ed usi ad accomunarsi nelle opere».³ In questo rapido passaggio lo studioso enuclea con estrema efficacia alcuni dei caratteri salienti di questo fenomeno, che rientra in quello più ampio legato alla migrazione delle maestranze lacuali, pur mettendo in luce, tra le righe, una prima difficoltà per coloro che si cimentano in tale genere di studi: quella cioè di distinguere all'interno della congrega compatta dei *magistri antelami* le personalità che maggiormente influenzarono le vicende artistiche cittadine e a quest'ultime conferire una fisionomia chiara e distinta, facendole emergere dalla moltitudine indistinta della «turba».

Scopo del seguente contributo è approfondire alcuni degli aspetti legati ai *magistri* genovesi tramite l'ausilio della nuova documentazione emersa dal fondo Notai Antichi dell'Archivio di Stato di Genova e concentrarsi, in particolare, su quelle figure che possiamo identificare come scultori e di cui siamo in grado di ricostruire, anche solo in modo parziale, la fisionomia. Analizzando una serie di esempi tratti dai documenti è possibile aprire uno spaccato sulla vita quotidiana delle maestranze, esaminando molteplici aspetti della loro attività nonché i legami con il contesto urbano e sociale all'interno del quale si inserirono e operarono. Allo stesso tempo, appropriandosi di uno sguardo più ampio si tenterà di leggere la realtà genovese in rapporto agli sviluppi della scultura nei territori del Ducato di Milano e di riflettere sulle specificità del linguaggio messo a punto nel capoluogo ligure in relazione alle diverse inflessioni elaborate nei principali centri lombardi, sottolineandone peculiarità e dipendenze. Ciò appare quanto mai utile per sfatare un pregiudizio critico che sembra ancora pesare sulle tematiche di cui stiamo trattando, quello cioè relativo

alla mancanza di un' autonoma connotazione stilistica della scultura lapidea in area ligure, questione ben esemplificata da Ezia Gavazza, la quale, a conclusione di un intervento pubblicato nel 1983, avvertiva che «più di scultura genovese occorre parlare di scultura a Genova», precisando che «se gli artisti e i cantieri che vi operarono sono radicati, oltre che alle scelte, ai costumi e alle consuetudini della città, le aree di provenienza degli artisti sono diverse e di diversa estrazione culturale, toscana e lombarda soprattutto, da verificare in tutte le specifiche componenti».⁴ A partire da questo assunto si cercherà, al contrario, di mettere in luce l'esistenza di un linguaggio riconoscibile come genovese indipendentemente dall'origine anagrafica dell'autore.

La bibliografia relativa al tema specifico dei *magistri antelami* ha enucleato alcuni aspetti principali del fenomeno,⁵ che vale la pena ricapitolare ricorrendo all'ausilio della documentazione già nota e di quella inedita. Per prima cosa la critica è concorde nel ricondurre l'origine del termine, in uso a partire dal XII secolo e fino al XVI, alla toponomastica;⁶ e tuttavia il significato assume presto una specifica accezione legata alla caratterizzazione professionale per indicare, e questo già dal XII secolo, l'attività nel campo dell'edilizia così come in quello dell'intaglio lapideo.⁷

174

Osservando l'uso del termine nel lasso di tempo che è oggetto specifico del seguente intervento si nota una certa ambiguità, riflesso di una realtà fluttuante nella quale non erano previste rigide delimitazioni tra le varie competenze professionali: il medesimo maestro era solito occuparsi di mansioni tra loro diverse, che andavano dall'approvvigionamento del materiale, al progetto architettonico, fino all'esecuzione di dettagli decorativi o di sculture. Accanto al termine *magister antelami* si registra l'uso di altri appellativi volti a meglio individuare le differenti specializzazioni e a porre enfasi su uno o più aspetti del mestiere. Tra le espressioni che compaiono più spesso troviamo *magister marmorum, sculptor* (anche nella variante *scriptor*), *intaliator lapidum, picapetrum*, le quali mettono enfasi in alcuni casi sulla materia e in altri sull'attività vera e propria.⁸ Al fine di approfondire l'utilizzo dei vari termini e le implicazioni legate a ciascuna scelta possiamo analizzare l'esempio di Michele d'Aria, uno dei protagonisti della seconda metà del Quattrocento che si distinse per l'impegno sia come scultore di figura sia come esecutore di elementi più legati all'architettura e ai partiti decorativi ad essa connessi.⁹ Nella documentazione nota, d'Aria è in più occasioni denominato «magister intaliatorum»,¹⁰ «intaliator marmorum»,¹¹ «scriptor»¹² – anche in associazione alle specifiche «lapidum»¹³ o «marmorum»¹⁴ – «marmorarius»,¹⁵ secondo termini che mettono perciò in evidenza la sua specializzazione come scultore vero e proprio. Egli torna invece a confondersi nella turba dei *magistri antelami* in alcuni documenti che riguardano in maniera specifica l'arte, ovvero l'elezione dei procuratori nel 1475¹⁶ o dei consoli nel 1499,¹⁷ ma anche in altri documenti di diverso genere,¹⁸ a conferma dell'intercambiabilità degli appellativi. Solo raramente invece la documentazione rivela una più attenta identificazione della differenza tra maestro costruttore e scultore: è questo, ad esempio, il caso dell'atto di commissione del rifacimento delle cappelle lungo la navata destra della Cattedrale di San Lorenzo nel 1489,¹⁹ nel quale mentre Michele d'Aria viene riconosciuto come «scultor marmorum», il suo socio Antonio Carlone è un più semplice «magister antelami», scelta che lascia perciò intuire una diversa ripartizione dei compiti e delle responsabilità all'interno del sodalizio.

A conferma di quanto detto può essere menzionato rapidamente anche Giovanni da Bissone, ovvero l'artefice che è stato sinora erroneamente identificato con un membro della famiglia Gagini figlio di Beltrame ma che va invece riconosciuto in Giovanni di Andrea da Bissone, attivo tra Genova e Carrara dal 1448 al 1484 circa.²⁰ In questo caso i documenti mettono in luce l'uso predominante – almeno stando alle informazioni ad oggi note – del termine «magister antelami», sebbene con alcune eccezioni che, non a caso, si riscontrano in atti legati a un impegno più propriamente da scultore, ovvero quello relativo al portale della Cappella Grimani in Santa Maria di Castello²¹ o la commissione del portale del Palazzo di Giorgio Doria in piazza San Matteo.²² Ciononostante non tutte le testimonianze rivelano una simile consapevolezza nell'impiego degli appellativi. Del resto questa fluidità professionale trova un riflesso nel sistema delle arti in quanto maestri costruttori, lapidici e scultori erano uniti in un unico organismo rappresentativo almeno fino al 1515, quando è documentata la richiesta da parte degli scultori di acquisire una loro autonomia.²³

Può essere utile ricapitolare alcune delle peculiarità del contesto genovese in relazione ai *magistri antelami*, messe in luce dagli interventi critici dedicati al tema e analizzarle alla luce della documentazione, ponendo attenzione, in particolare, su quegli aspetti che possono aiutare a meglio comprendere l'operato dei principali artefici attivi in città.

175

Una delle caratteristiche messe in evidenza riguarda il carattere corporativo dell'attività dei *magistri*, i quali erano spesso soliti affrontare gli incarichi affidati loro lavorando in società e condividendo oneri e ricavi. Sebbene i documenti relativi alla costituzione di veri e propri sodalizi siano numericamente molto esigui – e tra questi possiamo ricordare la società stretta nel 1490 dai tre fratelli Bonino, Giovanni e Michele d'Aria per condurre lavori a Genova, Savona e Carrara,²⁴ quella formata tra Michele Pessolo e Baldassarre Canevali da un lato e Battista di Cabbio e Cristoforo da Campione dall'altro nel 1511²⁵ o, ancora, il sodalizio tra Giovanni del fu Domenico di Graziolo ed Evangelista del fu Dionigi da Laino nel 1513²⁶ – altri tipi di testimonianze possono confermare appieno questa attitudine. Considerando, infatti, le attestazioni relative alle locazioni di botteghe, è possibile osservare che, nella maggioranza dei casi, i locali erano occupati da due o più *magistri*, i quali, in questo modo, potevano ripartire le spese ma anche, con ogni probabilità, condividere i lavori.

Sia i contratti di locazione sia documenti di diversa natura, come ad esempio quelli concernenti liti e controversie, permettono di ricavare preziose informazioni riguardo all'ubicazione delle cosiddette «apoteche». L'area privilegiata per simili insediamenti è quella della «Ripa maris», ovvero il fronte della città che prospetta verso il mare.²⁷ Una simile scelta offriva indubbi vantaggi sotto alcuni aspetti pratici e logistici, ma, allo stesso tempo, rispondeva anche a un'esigenza di maggiore funzionalità nell'organizzazione degli spazi urbani. Le aree in questione garantivano infatti ai *magistri* di effettuare agevolmente lo spostamento dei materiali lapidei, operazione che sarebbe al contrario risultata più difficoltosa, se non impossibile, in altre aree del centro città caratterizzate da una più alta densità di costruzioni.

In vari casi è possibile individuare in maniera più precisa l'ubicazione delle botteghe. Alcune di queste erano situate in prossimità della Chiesa di San Marcellino,²⁸

altre vicino San Pancrazio,²⁹ altre ancora nei pressi di alcuni dei ponti, come quello dei Calvi³⁰ o degli Spinola.³¹ Sono invece piuttosto esigue le attestazioni riguardanti locali pubblici concessi agli artefici per uso personale. È questo, ad esempio, il caso di due «domunculas sive magazena» posizionate sul ponte dei Calvi che i Padri del Comune concedettero in locazione a Giuliano di Andrea da Bissone nel 1466,³² di uno spazio in prossimità della Zecca che nel 1484 Martino di Baldassarre Pedrazzo da Gandria ha in concessione dai Padri del Comune e nel quale chiede a quel tempo di fare dei lavori,³³ o, ancora, della «baracca» che Pace Gagini era stato autorizzato a utilizzare presso il ponte dei Coltellieri al fine di eseguire i lavori per il cardinale d'Amboise a partire dal 1506 circa senza dover pagare nessun canone.³⁴

Può essere interessante menzionare rapidamente le botteghe di alcuni tra i più importanti scultori attivi in città, secondo quanto si riesce a desumere dalla documentazione nota. Domenico Gagini risulta proprietario di una casa, dove con ogni probabilità aveva anche stanziato la propria bottega, in «contrada Moduli» ovvero nell'area del Molo, abitazione che fu ceduta al nipote Elia e dove risulta attestato anche Giovanni di Andrea da Bissone nel 1474.³⁵ Giovanni di Beltrame Gagini, fratello di Pace, è invece documentato nel 1504 come locatario di una bottega a San Marcellino.³⁶ Suo fratello Pace prese in affitto prima un locale presso porta dei Vacca nel 1498³⁷ e poi un secondo ambiente insieme ad Antonio Della Porta che cedettero nel 1501,³⁸ oltre alla già menzionata «baracca». Michele Carlone è citato in relazione a un'apoteca nell'area di Ripa nel 1509.³⁹ Girolamo Viscardi ha in affitto una bottega ugualmente a Ripa, che lascia nel 1509,⁴⁰ un'altra in contrada San Marcellino nel 1516⁴¹ e poi un locale sotto casa di Raffaele Calvi, attestato prima del 1529.⁴²

La documentazione impiegata per ricavare dati in merito all'occupazione delle botteghe è utile, altresì, per far luce su un ulteriore aspetto, ovvero quello relativo alla compravendita di materie prime – principalmente marmi carraresi e pietre nere di Promontorio – settore in cui i *magistri* risultano molto operosi. Una simile attività, alla quale non si sottrassero neppure gli scultori, mette bene in evidenza l'aspetto imprenditoriale della categoria, sul quale la critica ha in più occasioni posto enfasi. Le attestazioni riguardano sia materiale grezzo che prodotti semilavorati e si registra una particolare intensificazione degli scambi in concomitanza con la cessione della locazione di botteghe. Solo per citare alcuni esempi tra le numerose occorrenze, possiamo menzionare la vendita, nel 1509, da parte di Girolamo Viscardi a Michele Pessolo di tutti i blocchi di marmo e di pietra nera presenti nell'apoteca che viene ceduta in affitto, materiali tra i quali è degna di nota una fontana.⁴³

Altri acquisti documentati sono invece effettuati tramite rivenditori carraresi presenti a Genova o comunque mediante contatti diretti con la cittadina toscana. Simili episodi rivestono un'importanza notevole in quanto testimoniano l'esistenza di contatti diretti tra i due centri e tra le maestranze in essi presenti, lasciando quindi intravedere l'ipotesi di una più profonda influenza sul piano del lessico e dello stile. Nel primo caso risulta particolarmente attivo Giovanni di Beltrame Gagini, il quale, anche tramite Matteo da Bissone,⁴⁴ è in contatto con i carraresi Francesco di Pellegrino detto Pelliccia e Giuliano di Nicola della Fiora nel 1498-1499.⁴⁵ Nel medesimo lasso di tempo lo stesso Giovanni intraprende una serie di vendite di manufatti prodotti in serie come colonne o capitelli,⁴⁶ a conferma del carattere spiccatamente imprenditoriale della sua attività.



Figura 169.
Jacopino da Tradate,
Martino V, 1418-1424 ca, Milano,
Duomo (foto © Veneranda
Fabbrica del Duomo di Milano,
tutti i diritti riservati).

Viceversa nel caso di attestazioni di genovesi a Carrara, accanto ad alcuni casi già noti, come ad esempio la presenza di Pace Gagini nel 1507⁴⁷ o quella, più costante ed estesa nel tempo, di Pietro Aprile da Carona,⁴⁸ è possibile aggiungere nuovi dati tramite testimonianze inedite o sinora poco considerate. Nel 1482 Giovanni d'Aria si reca nel centro delle Apuane per acquistare 10 carrate di marmo da Andrea di Jacopo Guidi da Torano e Jacopo di Antonio Maffioli,⁴⁹ materiale da destinarsi, con ogni probabilità, alla tomba dei genitori di Sisto IV per la Cappella Sistina di Savona, impresa iniziata l'anno precedente.⁵⁰ Risale al 1519 l'attestazione di Girolamo Viscardi: il 20 aprile di quell'anno lo scultore originario di Laino si accordava con Michele di Andrea Guidi, Lotto di Toni Guidi e Matteo Malrasi per la fornitura di certi marmi, che sarebbero probabilmente stati impiegati per la Cappella Castiglione in San Domenico.⁵¹

Nell'ambito dell'approvvigionamento di materie prime si configura un'ulteriore casistica, quella cioè relativa alla gestione diretta di siti estrattivi, in particolare di cave di pietra nera ubicate nell'area di Promontorio, subito fuori le mura cittadine verso Ponente. Attività di questo genere vedono coinvolti tanto maestri costruttori quanto scultori. Per citare alcuni esempi, nel 1500 Giacomo e Andrea da Campione sono attestati come gestori di una cava di proprietà di Teodorina Spinola;⁵² alcuni anni dopo Michele Carlone è invece responsabile di una cava nella medesima area che cede a Francesco Carlone e Pietro Piracurte da Carona nel 1509.⁵³ Sempre agli Spinola appartiene la cava che nel 1518 conducono Antonio di Novo da

Lanzo e Domenico de Vicario.⁵⁴ Tra questi casi si può ricordare anche quello di Antonio Della Porta, il quale risulta locatario di una cava presso Voltaggio insieme a Giovanni Canevali nel 1493,⁵⁵ quando cioè non si era ancora trasferito a Genova ed era invece attivo nel cantiere della Certosa di Pavia.

La propensione per una prassi lavorativa che prevede la collaborazione tra due o più maestri trova un diretto riflesso nella presenza di apprendisti all'interno delle botteghe. Gli statuti dell'arte stabilivano un periodo obbligatorio di formazione al fine di acquisire la qualifica di maestro ed essere ammessi nella corporazione.⁵⁶ I documenti relativi all'accettazione di discepoli mettono in luce due aspetti principali: in primo luogo la connaturata fluidità degli *atelier*, dall'altro la rilevanza dei legami di parentela, che assicurano un *network* sociale e lavorativo di massima affidabilità. A tal riguardo possiamo analizzare il caso della bottega dei fratelli d'Aria, nella quale sono attestati apprendisti durante tutto il corso della sua attività: nel 1475 viene ammesso Domenico di Battista di Pietro Carlone – nipote di quell'Antonio Carlone con cui Michele d'Aria esegue lavori in Cattedrale nel medesimo anno – per un periodo di 5 anni;⁵⁷ nel 1479 Luciano di Leo de Berris da Laino per 4 anni e mezzo;⁵⁸ nel 1484 Giovanni Donato de Malacrini da Dongo per 6 anni;⁵⁹ nel 1491 Pietro di Giovanni Aprile per 5 anni;⁶⁰ nel 1495 Marco del fu Jacopo Solari da Carona per 6 anni.⁶¹ Giovanni di Andrea da Bissone accoglie nella propria bottega Guido di Andrea de Bernia nel 1461 per cinque anni e mezzo.⁶² Accanto a Giovanni Gagini sono invece attestati Antonio Solari da Carona, dal 1488 e per i 7 anni seguenti,⁶³ e Francesco del fu Gaspare Aprile da Carona dal 1491 per 7 anni e mezzo.⁶⁴ Infine al seguito di Girolamo Viscardi troviamo Giovanni Pietro di Bernardino da Bissone dal 1509⁶⁵ e Pietro di Jacopo Piuma dal 1517,⁶⁶ entrambi per un periodo fissato in 6 anni.⁶⁷

178

Sebbene le maestranze risultino perfettamente radicate nella realtà genovese, e questo tanto sotto il profilo professionale quanto sotto quello sociale, esse non recisero mai i propri legami con le terre di origine. A tal riguardo due sono le tipologie di documenti che ci permettono di trarre simili conclusioni. Da un lato gli atti relativi all'acquisto di proprietà terriere o immobiliari,⁶⁸ che testimoniano un persistente interesse nei confronti delle terre lontane allo scopo di mantenere costanti gli introiti derivanti dalle rendite ma forse anche con la speranza di tornare in maniera stabile.⁶⁹ Possiamo citare Giovanni di Beltramolo da Campione, che nel 1476 acquista una terra nella cittadina di origine,⁷⁰ Battista di Pietro Carlone, che compra un possedimento a Lugano nel 1485,⁷¹ o ancora Pietro figlio di Bonino d'Aria, il quale vende a Michele Pessolo un appezzamento di terra a Pello Inferiore nel 1509.⁷²

Una diversa tipologia di attestazioni testimonia invece un legame di altro genere che si rivela altrettanto persistente, quello cioè connesso alla devozione. Sotto questo aspetto possiamo ricordare un documento del 1498 che vede alcuni *magistri antelami* di Carona radunarsi a Genova per esprimere il loro parere in merito alla nomina del nuovo rettore della Chiesa di San Giorgio a Carona assolvendo «more solito» – ovvero secondo quella che doveva essere una prassi piuttosto ricorrente – al proprio dovere di parrocchiani.⁷³

Attenzioni altrettanto precipue nei confronti di luoghi di culto ubicati nelle regioni dei Laghi si riscontrano nei testamenti dettati dai maestri. Purtroppo in questo caso non possiamo contare su una ricca mole di carte, ma quelle sinora rinvenute fanno luce su aspetti significativi. Nel 1472 Giovanni di Andrea da Bissone

dettò le proprie volontà, prevedendo un lascito perpetuo all'altare dedicato ai Santi Sebastiano e Rocco nella Chiesa di San Carpofo a Bissone.⁷⁴ Nello stesso anno Bernardo della Verda da Gandria destina una somma di denaro ai poveri della sua città d'origine.⁷⁵ Nel testamento di Antonio da Gandria del 1509 si palesa invece il desiderio di far decorare la cappella di suo patronato nel territorio di origine con un dipinto raffigurante la *Vergine e i Santi Sebastiano, Rocco e Antonio*, affidando ad Antonio di Pruino da Bissone il compito di dare attuazioni alle proprie disposizioni.⁷⁶

Parlando di committenze legate a *magistri antelami* e scultori non possiamo non citare la pala lapidea che Giovanni Gagini fece realizzare nel 1514 per la Cappella dedicata a Santa Caterina nella Chiesa di San Giovanni Battista di Mendrisio.⁷⁷ Questa opera è significativa sotto molteplici aspetti. Innanzitutto essa testimonia l'importanza sociale acquisita dal Gagini nei momenti conclusivi della propria carriera, tale da permettergli di ottenere il patronato di una delle cappelle della chiesa

servita e di provvedere alla decorazione dell'ambiente attraverso il manufatto lapideo menzionato. L'iscrizione incisa nell'architrave della pala offre invece un vivido spaccato sulla storia di «magister Johannes Gazinus», il quale era rientrato nella regione dei laghi nel 1507 insieme a sua moglie Caterina Lopia, lasciando Genova in maniera definitiva ma preservando una palese traccia di questa fondamentale esperienza nell'espressione «ianuensis nuncupatus».⁷⁸

Come in tutte le categorie professionali, anche per la corporazione dei *magistri antelami* la sfera devozionale era uno dei sentimenti aggreganti e identitari. Gli statuti stabilivano che tutti gli iscritti prendessero parte alla processione del Corpus Domini e a quella che si svolgeva in occasione della festa dei Santi Simone e Giuda, portando le fiaccole e un palio dell'arte. Era inoltre prevista la chiusura delle botteghe in occasione della festa dei patroni dell'arte, cioè i Santi Quattro Coronati, e di altri Santi.⁷⁹

I testamenti già citati e altri documenti della medesima tipologia ci consentono di identificare la chiesa cui afferivano i *magistri* in questo periodo, ovvero la Basilica di San

Figura 170.
Jacopino da Tradate,
Madonna col Bambino,
1420-1425 ca, Milano,
Museo d'Arte Antica del
Castello Sforzesco (foto
© Comune di Milano, tutti i
diritti riservati).



Siro. Qui era ubicato il sepolcro dell'arte e, con ogni probabilità, anche una cappella, che è precedente rispetto a quella in Santa Sabina di cui si hanno notizie dal 1607.⁸⁰ Nei testamenti rinvenuti, le maestranze lasciano infatti precise volontà riguardo al fatto che il loro corpo venga deposto nel sepolcro dell'arte dei *magistri antelami*, affidando spesso a uno degli associati l'incarico di dare attuazione a queste disposizioni.⁸¹

In conclusione al presente intervento è opportuno proporre alcune riflessioni in merito al rapporto tra Genova e la Lombardia nell'arco cronologico considerato. L'evoluzione della scultura nel capoluogo ligure nel corso del Quattrocento e dei primi decenni del secolo seguente viene spesso ricondotta sotto l'ombra lunga della scultura lombarda, in una posizione cioè di scarsa autonomia giustificata dall'assenza di maestri autoctoni e interpretata, al contrario, secondo una logica di centro-periferia e di esportazione di maestranze, linguaggi e pratiche. Una simile visione è ben esemplificata dalle parole di Ezia Gavazza richiamate in apertura, nelle quali si predilige adottare la categoria di «scultura a Genova» al posto di quella di «scultura genovese»,⁸² che risulterebbe, al contrario, priva di validità. Tuttavia, sebbene sia un dato di fatto che la maggior parte delle maestranze e degli scultori attivi a Genova sia di origine lombarda, passando al piano dello stile e osservando le opere superstiti non si può non riconoscere come il contesto ligure sia riuscito a elaborare una propria inflessione linguistica ed espressiva specifica, oltre che delle tipologie di manufatti ugualmente caratterizzate.

Per tornare, più nel dettaglio, ai rapporti tra Genova e i principali centri del Ducato di Lombardia – in particolare Milano e Pavia – può essere utile interrogarsi su quali siano state le formulazioni lombarde che hanno maggiormente influenzato gli artefici trapiantati a Genova e quali invece gli apporti diversi che, allo stesso modo, hanno avuto un riflesso rimarchevole. Osservando le opere di due dei protagonisti della seconda metà del Quattrocento, Giovanni di Andrea da Bissone e Michele d'Aria, appare evidente come entrambi sembrano avere ancora negli occhi le eleganti formulazioni tardogotiche di Jacopino da Tradate e come, a partire da queste, abbiano individuato una propria personale chiave espressiva. Si veda, ad esempio, il *Ritratto di Francesco Vivaldi* eseguito dal d'A-



_ Figura 171.
Giovanni da Bissone,
Giustizia, particolare del
monumento funebre di
Giorgio Fieschi, 1465,
Genova, Cattedrale di San
Lorenzo (foto G. Roli).

_ Figura 172.
Giovanni da Bissone,
sovrapporta con *Adorazione
dei magi*, 1450 ca., Genova,
vico Orefici 47 (foto M. Zurla).



Fig. 169

Fig. 170

Fig. 172

Figg. 159, 171

ria per il Palazzo del Banco di San Giorgio a partire dal 1466, per il quale è stato chiamato in causa il *Martino V* di Jacopino da Tradate.⁸³ O ancora si confronti un'altra opera di Jacopino, la *Madonna col Bambino* del Castello Sforzesco di Milano, con la *Madonna della sovrapporta* raffigurante *L'Adorazione dei magi* in vico Orefici, opera attribuita a Giovanni di Andrea da Bissonne,⁸⁴ o con le *Virtù* scolpite sul sarcofago della tomba di Giorgio Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo dal medesimo artefice. In tutti i casi menzionati i due scultori naturalizzati genovesi subiscono il fascino dei ritmi sinuosi dei panneggi di Jacopino. Eppure, come ha messo in luce Laura Cavazzini in relazione alla figura del Vivaldi,⁸⁵ Michele d'Aria sembra imprimere una svolta alle morbide inflessioni tardogotiche, introducendo nelle sue opere una più marcata caratterizzazione espressiva. Ciò è vero anche per la produzione successiva del d'Aria, come, ad esempio, per gli altri ritratti del Banco di San Giorgio,⁸⁶ per le figure di Santi della tomba Della Rovere nella Cappella Sistina a Savona o, ancora, per gli armigeri della sovrapporta con il *Trionfo della casata Doria* in vico David Chiossone che può essergli attribuita su via stilistica.⁸⁷

Una simile impronta caratterizza anche le realizzazioni di Giovanni da Bissonne, che trovano linee di tangenze con Francesco Solari e Martino Benzoni, due scultori che cercano di rinnovare il linguaggio tardogotico seguendo una via segnata da una più marcata enfasi espressiva, che, in particolare nel secondo, si declina in volti crucciati e gesti caricati.⁸⁸ Ciò appare chiaro osservando, ad esempio, le facce angeliche del già ricordato sarcofago Fieschi e leggendole a confronto con quelle del fregio in terracotta di uno degli archi del lato est del chiostro grande della Certosa di Pavia di Francesco Solari o con i medesimi dettagli nell'*Imago Pietatis* oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora del Benzoni. Allo stesso modo le teste del rilievo con il *Monogramma di Cristo tra due devoti e quattro coppie di angeli* del Castello Sforzesco che può essere attribuito al bissonese⁸⁹ trovano affinità con i medesimi riferimenti, così come le figure degli armigeri della sovrapporta di Palazzo Doria con *San Giorgio e il drago* dialogano bene con il *San Vittore* del Benzoni a Muralto.

Fig. 173

Fig. 174

Fig. 176

Figg. 175, 177

Fig. 155

Figg. 178, 179

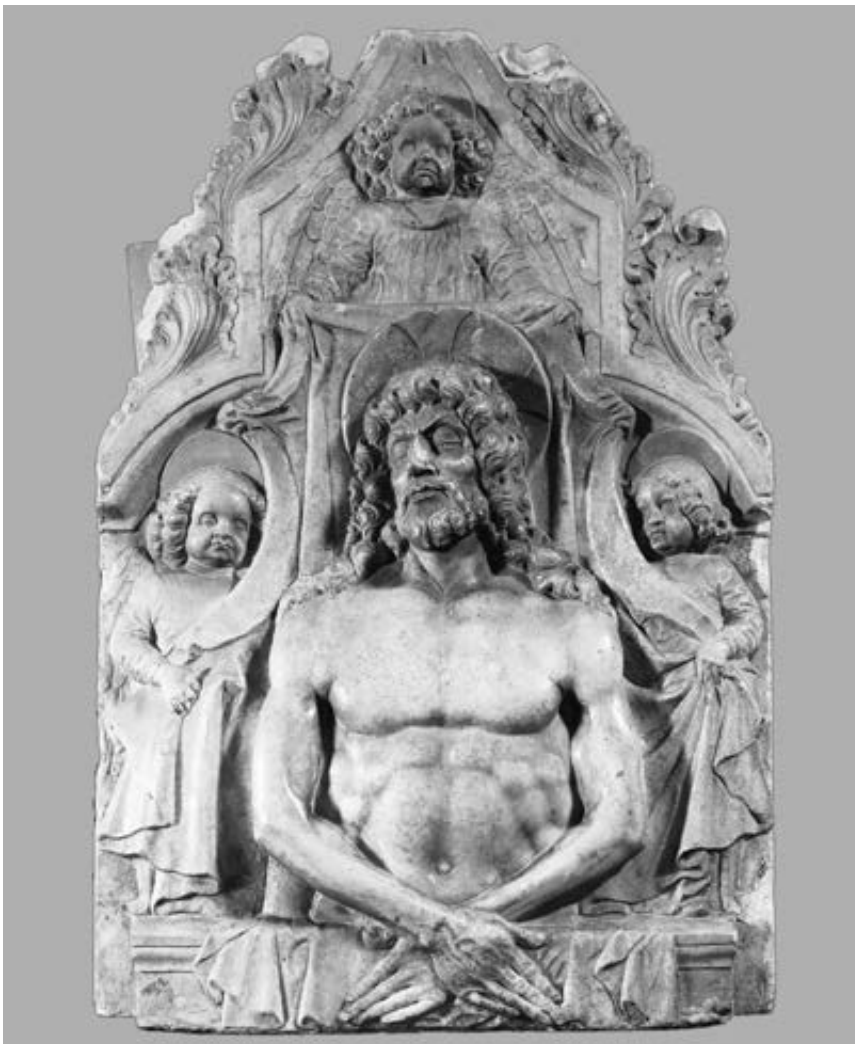


_ Figura 173.
Giovanni da Bissone,
monumento funebre di
Giorgio Fieschi, particolare,
1465, Genova, Cattedrale di
San Lorenzo (foto G. Roli).

_ Figura 174.
Francesco Solari, teste
angeliche, particolare
dell'arco del lato est del
chiostro grande, 1464-1466
ca, Certosa di Pavia, Santa
Maria delle Grazie (foto A.
Barbieri)

_ Figura 175.
Giovanni da Bissone,
sovrapporta con
*Monogramma di Cristo tra
due devoti e quattro coppie
di angeli*, particolare, 1465-
1470 ca, Milano, Museo
d'Arte Antica del Castello
Sforzesco (foto © Comune
di Milano, tutti i diritti
riservati).

_ Figura 176.
Martino Benzone, *Imago
Pietatis*, 1466-1468,
Baltimora, Walters Art
Gallery (foto © Walters Art
Gallery).



Ma allora in cosa consiste la specificità della scultura genovese? Rispetto alle opere di confronto chiamate in causa si percepisce in quelle genovesi un sentimento più trattenuto, una misura più composta, che potrebbero derivare da un'altra componente che ha lasciato in città un suo importante contributo. Si pensa, cioè, alle presenze toscane che sono censite nel capoluogo ligure nel corso del Quattrocento, ovvero Leonardo Riccomanni e Andrea Guardi, della cui attività sono purtroppo oggi note soltanto poche testimonianze. Tra queste possiamo ricordare le tre *Virtù* a tutto tondo conservate nel Museo di Sant'Agostino, di cui la *Fortezza* e la *Temperanza* sono da ascrivere al Riccomanni e un collaboratore e la *Prudenza* è invece da riferire al Guardi. Modelli come questi possono aver indicato una via diversa rispetto alle sinuosità tardogotiche o all'espressività di Francesco Solari o Martino Benzone, una via caratterizzata da forme monumentali e da un sentire più classicista, elementi che potrebbero in qualche modo aver avuto un'eco in opere come la *Madonna* del rilievo già citato del monumento Della Rovere a Savona.

Del resto la predilezione per questa strada di mezzo tra Lombardia e Toscana trova conferma in un altro aspetto, ovvero lo scarso seguito che riscosse, a Genova

Fig. 180



_ Figura 177.
Giovanni da Bissone,
sovrapporta con
*Monogramma di Cristo tra
due devoti e quattro coppie
di angeli*, 1465-1470 ca,
Milano, Museo d'Arte Antica
del Castello Sforzesco (foto
© Comune di Milano, tutti i
diritti riservati).

_ Figura 178.
Giovanni da Bissone,
San Giorgio e il drago,
sovrapporta del portale di
Giorgio Doria, 1457, Genova,
piazza San Matteo (foto M.
Moizi).





184



e in Liguria in generale, il cosiddetto stile cartaceo. Le opere che rivelano maggiormente la ricezione di questi caratteri mostrano, allo stesso tempo, una lettura più serena di quelle tensioni espressive, un addolcimento che conferma quanto appena detto. A tal riguardo si possono citare alcuni esempi: l'*Adorazione del Bambino* nella lunetta del portale che decorava in origine l'ingresso della cappella edificata da Lazzaro Doria nella Certosa di San Bartolomeo del 1472 circa (oggi al Victoria and Albert Museum di Londra), il *Battesimo di Cristo* sulla parete destra della Cappella del Battista nella Cattedrale di Genova, l'*Adorazione del Bambino* sopra il portale principale della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Voltri datato 1491 o, spostandosi nel Ponente, la serie di marmi della sagrestia di Savona, opere di autori diversi (e tutt'oggi ignoti) ma che condividono una cifra espressiva simile.

Lungi dal voler fornire una visione esaustiva di un fenomeno ben più complesso, gli esempi che sono stati presentati vogliono essere lo spunto per più ampie riflessioni che puntino tanto a dare una fisionomia più precisa ai protagonisti della scena artistica genovese, quanto a compiere anche un lavoro di sintesi e dai singoli tornare alla «turbe» con cui è iniziato il discorso e tracciare delle linee interpretative più generali.

— Figura 179.
Martino Benzone, *San Vittore*,
1470 ca, Murialto, San Vittore
(foto M. Moizi).

— Figura 180.
Andrea Guardi, *Prudenza*,
1460-1470 ca, Genova,
Museo di Sant'Agostino
(foto M. Zurla).

–1. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Sambolino, Genova 1870-1880, vol. IV, 1876 e vol. V, 1877.

–2. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissonne. Loro opere in Genova ed altrove*, Hoepli, Milano 1903.

–3. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, p. 85.

–4. E. Gavazza, *Problemi per un rilevamento iconografico della scultura "decorativa" a Genova nel Rinascimento*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, Università di Pavia, 16-18 settembre 1980), Viella, Roma 1983, pp. 33-39, in particolare p. 33.

–5. Tra i numerosi contributi dedicati al fenomeno dei *magistri antelami* genovesi possiamo ricordare G.P. Bognetti, *I magistri antelami e la Valle d'Intelvi*, "Periodico storico comense", N.S., a. II, 1938, pp. 17-72; E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i magistri antelami nel secolo XV*, "Arte Lombarda", a. XI, 1966, pp. 53-68; E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto e i grandi committenti di epoca alessiana*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno (Genova, 16-20 aprile 1974), Sagep, Genova 1975, pp. 358-368; A. Di Raimondo, *Maestri muratori a Genova. 1596-1637*, Edizioni Realizzazioni Grafiche artigiana, Genova 1976; L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, Pagano, Genova 1987, pp. 217-250, pp. 256-260, n. 1; A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in S. Della Torre (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), NodoLibri, Como-Milano 1996, pp. 407-432; E. Poleggi, *Città e magistri antelami: una storia sequestrata, ibidem*, pp. 389-406; R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Seicento*, "Studi di storia delle arti", a. X, 2000-2003, pp. 63-76; G. Mollisi, *La Genova dei ticinesi. Gli artisti provenienti dal Ticino a Genova dal Medioevo al Settecento*, "Arte & storia", a. V, n. 20, 2004, pp. 48-55; A. Boato, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2005, pp. 15-30; A. Spiriti, *I Gaggini. Una stirpe di artisti bissonesi*, "Arte & storia", a. VIII, n. 41, 2008, pp. 36-45; S. Lomartire, *Comacini, campionesi, antelami, "lombardi"*. *Problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas, J. Camps (a cura di), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del convegno (Gerona, Universitat de Girona e Museu Nacional d'Art de Catalunya, 25-26 novembre 2005), Ajuntament de Girona e Museu Nacional d'Art de Catalunya, Girona 2010, pp. 9-31; A. Cagnana, *Muri e maestri. Gli Antelami nella Liguria medievale*, Philobiblon edizioni, Ventimiglia 2020; R. Santamaria, *Transiti temporanei e trasferimenti*

definitivi: la plurisecolare presenza dei maestri della regione dei Laghi a Genova, in c.d.s.

–6. Il riferimento è infatti quello alla Valle d'Intelvi.

–7. Su questo aspetto si vedano U. Monneret de Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda durante l'Alto Medioevo*, "Archivio storico lombardo", a. XLVI, n. 1, 1919, pp. 1-83; G.P. Bognetti, *I magistri Antelami*, cit. alla nota 5; A. Decri, *La presenza degli Antelami*, cit. alla nota 5, pp. 407-409; F. Zoni, *Magistri antelami tra Genova, Liguria di ponente e Ventimiglia. Attestazioni documentarie e alcune considerazioni (secolo XII-XIII)*, "Intemelion. Cultura e territorio", n. 19, 2013, pp. 5-22; A. Cagnana, *Muri e maestri*, cit. alla nota 5, pp. 35-42, 46-54.

–8. Cfr. L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 256; A. Boato, *Costruire "alla moderna"*, cit. alla nota 5, pp. 21-22.

–9. Su Michele d'Ària si veda da ultimo M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Trento), 2015, pp. 53-77, con bibliografia precedente.

–10. Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASGe), *Notai antichi*, 1017, n. 539 (29 novembre 1469; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 256).

–11. ASGe, *Notai antichi*, 1028B, n. 985 (15 novembre 1484; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 218-219); ASGe, *Notai antichi*, 1029, n. 816 (14 novembre 1487: «scruptor et intaliator mamorum»; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. II, 1873, p. 31, nota 1).

–12. ASGe, *Notai antichi*, 1023, n. 815 (2 ottobre 1475: «magister intaliatorum lapidum seu scrup-tor»; cfr. L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 257).

–13. ASGe, *Notai antichi*, 986, n. 36 (14 luglio 1477; citato in R. Santamaria, *Carrara/Genova andata e ritorno. Marmi e maestranze toscano-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII*, in F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore, architetto, decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Associazione Culturale PerCorsi d'Arte, Fosdinovo 2011, pp. 340-374, in particolare p. 340); ASGe, *Notai antichi*, 1032, n. 155 (21 marzo 1491; citato in F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, p. 219); Archivio Storico del Comune di Genova (d'ora in poi ASCG), *Padri del Comune*, 996, c.119v (22 aprile 1493; citato in S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, Tipografia dei Fratelli Pagano, Genova 1870).

–14. ASGe, *Notai antichi*, 1022, n. 1040 (17 dicembre 1474); ASGe, *Notai antichi*, 905, n. 834 (15 dicembre 1475; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 196-198, nota 1); ASGe, *Notai antichi*, 1026, n. 994 (14 dicembre 1479; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 257); ASGe, *Notai*

- antichi*, 1028C, n. 403 (10 maggio 1485); ASGe, *Notai antichi*, 753, n. 358 (15 ottobre 1489; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 190-193, nota 1); ASGe, *Notai antichi*, 914bis, n. 59 (3 marzo 1490: «scultores marmororum ac quadratarii»; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 194-195, nota 1); ASGe, *Notai antichi*, 1033, n. 107 (13 febbraio 1492); ASGe, *Notai antichi*, 1034, n. 274 (25 maggio 1495; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 257); ASGe, *Notai antichi*, 1384, n. 458 (24 gennaio 1499; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 213-215); ASGe, *Notai antichi*, 1385, n. 81 (20 marzo 1501; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 216-217); ASGe, *Notai antichi*, 1412, n. 160 (29 agosto 1502; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 286-290).
- 15. ASGe, *Notai antichi*, 1299, n. 623 (5 giugno 1495: «marmorarius et sculptor lapidum»; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, p. 207, nota 1).
- 16. ASGe, *Notai antichi*, 1023, s.n. (29 giugno 1475; cfr. L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, pp. 259-260; A. Decri, *La presenza degli Antelami*, cit. alla nota 5, pp. 420-421).
- 17. ASGe, *Notai antichi*, 1038, n. 580 (18 dicembre 1499; *ibidem*, p. 421). Nel 1503 (11 luglio e 9 agosto) egli è inoltre citato tra i maestri che hanno obbligo di prendere parte alla realizzazione della strada pubblica nell'area di Fassolo: ASGe, *Archivio Segreto*, 659, ff. 115r-v, 118v.
- 18. ASGe, *Notai antichi*, 1021, n. 1050 (17 dicembre 1473; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 256); ASGe, *Notai antichi*, 1024, n. 2 (30 dicembre 1476); ASGe, *Notai antichi*, 1027, n. 757 (12 dicembre 1480); ASGe, *Notai antichi*, 1028B, n. 544 (26 maggio 1484).
- 19. ASGe, *Notai antichi*, 753, n. 358. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 190-193, nota 1.
- 20. Si vedano M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 9, pp. 37-53; M. Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante, sulla Tomba del doge Tommaso Campopregoso e su altre opere liguri del Quattrocento*, "Prospettiva", n. 169-171, 2018 [2020], pp. 47-89, in particolare pp. 84-85 nota 65; M. Zurlo, *Da Genova a Berlino passando per Firenze: Wilhelm Bode, Stefano Bardini e l'asta della collezione di Santo Varni*, "Prospettiva", n. 175-176, 2019 [2021], pp. 100-128, in particolare p. 108; M. Zurlo, *Scultura a Genova intorno al 1450: tra i Maestri caronesi e Giovanni da Bissone*, "Bollettino d'arte", s. VII, a. CV, n. 45, 2020, pp. 51-62.
- 21. Nel contratto con Leonardo Riccomanni, al quale Giovanni subappalta l'esecuzione del portale marmoreo, si legge «magister marmorum». Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 145-147, nota 1; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, p. 250, doc. X.
- 22. L'incarico risale al 14 febbraio 1457. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 150-151, nota 1; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, p. 251, doc. XI. Egli viene inoltre definito «scruptor» in un atto del 1475 in cui fa da fideiussore per Giovanni da Lanzo (ASGe, *Notai antichi*, 1023, n. 607).
- 23. Su questo aspetto si vedano: F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 349-353; E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio*, cit. alla nota 5, p. 54; E. Poleggi, *La condizione sociale*, cit. alla nota 5, pp. 360-361, 366 nota 6; L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 256; A. Decri, *La presenza degli Antelami*, cit. alla nota 5, pp. 410-415; R. Santamaria, *L'arte dei marmorari*, cit. alla nota 5, pp. 63-64; A. Boato, *Costruire "alla moderna"*, cit. alla nota 5, p. 22. I documenti relativi alla richiesta presentata dagli scultori al governatore e al Consiglio degli Anziani sono stati pubblicati da S. Varni, *Appunti artistici*, cit. alla nota 13, pp. 93-101, doc. XIX.
- 24. ASGe, *Notai antichi*, 914bis, n. 59 (3 marzo 1490). Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 194-195, nota 1.
- 25. ASGe, *Notai antichi*, 1062, n. 138 (3 ottobre 1511). Cfr. *Ibidem*, pp. 326-327.
- 26. I due maestri si impegnano a esercitare insieme «bene et diligenter» la propria arte per i 5 anni successivi, condividendo l'uso di botteghe ubicate Sottoripa e in contrada San Marcellino (su questo aspetto cfr. *infra*). ASGe, *Notai antichi*, 1065, n. 328.
- 27. E. Poleggi, *Camminare sotto Ripa (a guardarla, vedi Genova)*, in E. Poleggi (a cura di), *Ripa. Porta di Genova*, Sagep, Genova 1993, pp. 8-25, in particolare pp. 21, 25.
- 28. Risultano attestati in contrada San Marcellino Giovanni da Campione e Tommaso del fu Giacomo Bercaino, i quali prendono in affitto nel 1475 un locale di proprietà della chiesa sito in piazza e confinante con la bottega dei fratelli Martino e Filippo da Gandria (ASGe, *Notai antichi*, 1023, n. 7), Giovanni di Beltrame Gagini nel 1504 (ASGe, *Notai antichi*, 1158, n. 215; cfr. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, pp. 255-256, doc. XVIII), Antonio del fu Leone de Platea e Giovanni del fu Domenico di Graziolo nel 1507 (ASGe, *Notai antichi*, 1055/IV, n. 130), lo stesso Giovanni di Graziolo insieme a Evangelista del fu Dionigi da Laino nel 1510, 1511, 1513, 1516 (ASGe, *Notai antichi*, 1059/II, n. 416, 1061/II, n. 319, 1065, n. 328, 1068/II, n. 421), Francesco di Antonio Brocchi da Campione che nel 1511 cede in locazione la bottega a Michele Pessolo vendendogli tutte le pietre in essa presenti (ASGe, *Notai antichi*, 1061/II, nn. 87, 89, 91), Giorgio del fu Jacopo da Carona e Bernardino del fu Domenico da Ponte nel 1512 (ASGe, *Notai antichi*, 1063/II, n. 21), Evangelista del fu Dionigi da Laino insieme a Martino del fu Jacopo da Valsolda nel 1514

(ASGe, *Notai antichi*, 1066/I, n. 195), Antonio del fu Leone de Platea che nel 1516 dà il locale a Girolamo Viscardi (ASGe, *Notai antichi*, 1068/II, n. 185), Romeo del fu Antonio da Campione nel 1527 (ASGe, *Notai antichi*, 1374, n. 364).

–29. È questo il caso di Beltrame del fu Jacopo da Carona attestato nel 1511 (ASGe, *Notai antichi*, 1061/II, n. 33) e di Giovanni del fu Domenico di Graziolo nel 1511 (ASGe, *Notai antichi*, 1062, n. 244).

–30. Qui risultano documentate le botteghe di Antonio de Plazia nel 1471 (ASGe, *Notai antichi*, 868/I, n. 485), di Pietro di Filippo della Verda da Gandria nel 1491 (ASGe, *Notai antichi*, 1032, n. 111), di Gaspare del fu Pietro Della Scala da Carona nel 1492 (ASGe, *Notai antichi*, 1033, n. 398), di Bernardo e Giovanni del fu Antonio de Furno da Campione nel 1506 (ASGe, *Notai antichi*, 1159, n. 66; cfr. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, pp. 256-257, doc. XIX), di Giovanni del fu Domenico di Graziolo nel 1519 (ASGe, *Notai antichi*, 1071/II, n. 360).

–31. In questa sede si possono ricordare Bernardo del fu Martino de Garo da Bissone con Giovanni del fu Domenico di Graziolo e Michele Pessolo nel 1509 (ASGe, *Notai antichi*, 1057/I, n. 392a).

–32. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, p. 278, doc. XLVIII.

–33. ASGe, *Notai antichi*, 1028B, n. 240. Nel 1487 Martino cede a Baldassarre Bozio de Finario parte del locale che ha in affitto dai Padri del Comune. Cfr. ASGe, *Notai antichi*, 1040, n. 199.

–34. ASCG, *Padri del Comune*, 1001, c. 193v. Cfr. S. Varni, *Appunti artistici*, cit. alla nota 13, p. 93, doc. XVIII; F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, p. 314, nota 1.

–35. Nel 1465 Domenico concede la casa a suo nipote Elia per i sei anni successivi per risarcirlo di 100 lire. Allo stesso tempo egli ipoteca l'abitazione per far fronte a un debito di 500 lire con Giovanni da Bissone. ASGe, *Notai antichi*, 871/I, nn. 107, 111. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 133-136. Quest'ultimo ipoteca a sua volta l'immobile con Angelo Lercari nel 1474. ASGe, *Notai antichi*, 871/II, n. 73.

–36. Cfr. nota 28.

–37. Il locale è di proprietà di Oberto Magnasco. ASGe, *Notai antichi*, 1037, n. 400.

–38. I due scultori danno in locazione a Lorenzo Bonvicino una bottega sita in piazza del Molo che essi avevano preso in affitto sei mesi prima. ASGe, *Notai antichi*, 1259, s.n. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, p. 308, nota 1; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, p. 261, doc. XXIII.

–39. Il 26 giugno 1509 il Carlone subaffitta la bottega, sita sotto la casa di Francesco Falamonica, a Baldassarre del fu Domenico Canevali e a Cristoforo del fu Marco da Ramponio. Tale cessione è dovuta al fatto che lo scultore era prossimo al trasferimento in Spagna, dove è attivo nel cortile

del castello di La Calahorra. Proprio per quest'ultima impresa egli si avvale della collaborazione di Baldassarre Canevali. ASGe, *Notai antichi*, 1057/II, n. 277. Su La Calahorra si vedano H.W. Kruft, *Un cortile rinascimentale italiano nella Sierra Nevada: la Calahorra*, "Antichità viva", a. VIII, n. 2, 1969, pp. 35-51; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calahorra: documenti*, "Antichità viva", a. XI, n. 1, 1972, pp. 35-45.

–40. Il Viscardi dà in locazione la bottega, ubicata sotto la casa di Aleramo Pallavicino, a Michele di Stefano Pessolo, cedendogli anche tutto il materiale lapideo ivi depositato, comprendente marmi e pietre nere lavorati e grezzi, ad eccezione di una fontana. ASGe, *Notai antichi*, 1058, n. 514.

–41. Il locale gli viene affittato da Antonio del fu Leone de Platea. ASGe, *Notai antichi*, 1068/II, n. 185.

–42. Nel 1529 Antonio Fontamilio vende i marmi lasciati da Viscardi nella bottega posta sotto la casa di Raffaele Calvi, con ogni probabilità a seguito della morte dello scultore. I suddetti materiali vengono acquistati da Antonio di Novo da Lanzo. ASGe, *Notai antichi*, 2017, n. 49.

–43. Cfr. nota 40.

–44. Il 29 aprile 1499 Matteo da Bissone si impegna a consegnare a Giovanni Gagini una serie di marmi carraresi, tra cui anche pezzi semilavorati come lastre e colonne, da depositare al ponte dei Calvi. ASGe, *Notai antichi*, 1038, n. 235.

–45. I due contratti riguardano sia pietre che colonne di varie grandezze. ASGe, *Notai antichi*, 1037, nn. 50, 62. Oltre ai documenti concernenti Giovanni Gagini possiamo ricordare altre due attestazioni risalenti al 1482: la prima vede Giovanni de Caruno da Campione e suo figlio Jacopo ricevere marmi da Corsello da Carrara (ASGe, *Notai antichi*, 1028, n. 559; cfr. L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, pp. 273-274, n. XL); la seconda invece riguarda l'acquisto da parte di Elia Gagini e Giovanni del fu Pietro Aprile di materiale lapideo da Ichino da Carrara, per poi rivenderne un quantitativo a Giovanni da Campione (ASGe, *Notai antichi*, 1028, n. 703).

–46. Tali manufatti sono venduti a Bernardo di Benedetto Lomellini (1498), Bernardo Soprani di Andora (1499) e Benedetto Lercari (1499). ASGe, *Notai antichi*, 1037, n. 174, 1038, nn. 20, 252.

–47. Il Gagini acquista da Giuliano della Fiora un quantitativo di marmi destinati ad un'opera per il re di Francia. Archivio di Stato di Massa (d'ora in poi ASMs), *Notarile Massa*, 1497, cc. 5r-5v; citato da G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena 1873, p. 352.

–48. L. Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, "Arte lombarda", N.S. n. 96/97, 1991, 1/2, pp. 19-28. Oltre agli episodi citati nel

testo possiamo ricordare la presenza a Carrara di Giovanni di Andrea, attestata nel 1476, 1479, 1481 e 1484. Per i primi tre documenti, rogati nella cittadina toscana, si veda C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, S.E.V.P.E.N., Parigi 1969, pp. 116-117, nota 52, p. 135, nota 144, p. 267, doc. 11, p. 270, doc. 14. L'atto del 1484 è invece rogato a Genova e descrive Giovanni come abitante a Carrara. ASGe, *Notai antichi*, 1245, n. 350.

–49. ASMs, *Notarile Carrara*, busta 2, filza 1, f. 113v; cfr. C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit. alla nota 48, p. 272, n. 16, dove tuttavia il documento non viene collegato alla tomba Della Rovere.

–50. I documenti noti su questa commissione sono pubblicati da C. Varaldo, *I D'Aria e I mausolei "rovereschi" nella Savona rinascimentale*, "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", N.S., a. VIII, 1974, pp. 143-154.

–51. ASMs, *Notarile Carrara*, busta 5, filza 4, ff. 49r-v. La prima commissione per la decorazione della Cappella di Giovanni Battista Castiglione risale al 30 marzo 1519 (ASGe, *Notai antichi*, 1690, s.n.). Un secondo contratto viene invece firmato il 5 aprile dell'anno successivo (ASGe, *Notai antichi*, 1662, n. 314; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 299-302 nota 1).

–52. Per saldare il canone di locazione di una cava situata in prossimità di Chiavari e di un'altra nell'area di Promontorio, i due caronesi promettono a Teodorina Spinola di realizzare la decorazione marmorea della sua cappella in Santa Maria di Castello. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 227-228 nota 1.

–53. ASGe, *Notai antichi*, 1057, n. 280. La cessione doveva essere determinata dall'imminente viaggio del Carlone in Spagna. Cfr. nota 41.

–54. L'atto di locazione da parte di Paolo del fu Giorgio e Stefano del fu Giovanni Spinola risale al 2 agosto 1518. ASGe, *Notai antichi*, 1070/II, n. 86. Possiamo citare ancora Antonio del fu Andrea Solari da Carona che risulta locatario di una cava presso Promontorio di proprietà di Stefano Spinola (ASGe, *Notai antichi*, 1373, n. 826). Inoltre Anna Boato cita un documento del 10 maggio 1504 relativo alla locazione di metà cava da parte di Pietro di Gaspare Della Scala da Carona (A. Boato, *Costruire "alla moderna"*, cit. alla nota 5, p. 153).

–55. R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Pavia 1937-1949, vol. II, 1949, p. 21, doc. 1677; C.R. Morschcheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, Ph.D. diss. (New York University), New York 1978, p. 298, doc. 233.

–56. Negli statuti redatti probabilmente all'inizio del XVI secolo è indicato un periodo di apprendistato di 6 anni. Tuttavia la documentazione analizzata in questa sede mette bene in luce come l'arco

di tempo fosse variabile, oscillando tra i 3 e i 9 anni. Potrebbe risultare utile analizzare l'età alla quale gli apprendisti intraprendono la loro formazione presso un maestro. Tuttavia soltanto in un numero esiguo di attestazioni si trova l'indicazione dell'età dei ragazzi e quindi i dati in nostro possesso sono insufficienti per formulare alcune ipotesi a riguardo. Sugli statuti cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 86-94; T. Franzì, *L'università dei "marmorari"*, "La casana", a. XX, n. 1, 1978, p. 36-43.

–57. ASGe, *Notai antichi*, 1023, n. 815 (2 ottobre 1475; cfr. L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, pp. 259-260; A. Decri, *La presenza degli Antelami*, cit. alla nota 5, pp. 420-421).

–58. ASGe, *Notai antichi*, 1023, n. 994 (14 dicembre 1479; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 257).

–59. ASGe, *Notai antichi*, 1028B, n. 985 (15 novembre 1484; cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. IV, 1876, pp. 218-219).

–60. ASGe, *Notai antichi*, 1032, n. 155 (21 marzo 1491; citato in *ibidem*, p. 219).

–61. ASGe, *Notai antichi*, 1034, n. 274 (23 maggio 1495; citato in L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 257).

–62. ASGe, *Notai antichi*, 858, n. 3 (3 dicembre 1461).

–63. ASGe, *Notai antichi*, 1030, n. 539 (8 luglio 1488).

–64. ASGe, *Notai antichi*, 1032, n. 346 (4 giugno 1491).

–65. Il documento specifica che l'apprendista aveva 14 anni. ASGe, *Notai antichi*, 1057/II, n. 336 (20 luglio 1509).

–66. Il discepolo ha l'età di 15 anni. ASGe, *Notai antichi*, 1069/II, n. 104 (22 giugno 1517).

–67. Oltre ai documenti già citati possiamo anche menzionare quello relativo a Matteo da Bissone che accolse nella propria bottega Cristoforo di Domenico Solari da Carona nel 1490 per 5 anni (ASGe, *Notai antichi*, 1031, n. 368, 2 giugno 1490) e un altro che vede Pietro e Anton Maria Aprile prendere come apprendista Beltrame di Antonio Gagini dell'età di 18 anni per un periodo di 3 anni (ASGe, *Notai antichi*, 1373, n. 345, 9 aprile 1526; citato F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 1, vol. V, 1877, p. 85).

–68. Questo aspetto è menzionato da E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto*, cit. alla nota 5, p. 360.

–69. Il caso più eclatante sotto questo aspetto è quello di Giovanni Gagini, il quale, dopo una carriera più che ventennale nel capoluogo ligure, decise di rientrare a Mendrisio, città d'origine di sua moglie, nel 1507 (cfr. *infra*). Tale vicenda costituisce tuttavia un'eccezione piuttosto che la norma, in quanto i maestri risultano solitamente radicati alla realtà genovese per più di una generazione. A tal riguardo possiamo citare il caso dei d'Aria: oltre ai tre fratelli Bonino, Giovanni e Michele sono

infatti attestati Pietro, figlio di Bonino, e Andrea, figlio di Giovanni. Di quest'ultimo è stato possibile rinvenire soltanto un'attestazione nel 1510 (ASGe, *Notai antichi*, 1059/I, n. 416). Di Pietro d'Aria si hanno invece notizie dal 1496 al 1510: ASGe, *Notai antichi*, 1035, n. 936, 1259, s.n., 1056/I, nn. 402, 436, 1056/II, n. 9, 1057/I, nn. 9, 10, 125, 130, 168, 213, 1059/I, n. 1d, 1059/II, n. 401.

–70. ASGe, *Notai antichi*, 1024, n. 405 (29 aprile 1476).

–71. ASGe, *Notai antichi*, 1028C, n. 468 (10 giugno 1485). Lo stesso Carlone compra un appezzamento di terreno a Gandria nel 1490. ASGe, *Notai antichi*, 1031, n. 746 (1° dicembre 1490).

–72. ASGe, *Notai antichi*, 1057/I, n. 9 (2 gennaio 1509).

–73. ASGe, *Notai antichi*, 1037, n. 17 (9 gennaio 1498).

–74. ASGe, *Notai antichi*, 1020, n. 69 (8 febbraio 1472).

–75. ASGe, *Notai antichi*, 1020, n. 172 (6 aprile 1472).

–76. Il documento non specifica l'edificio in cui era ubicata la cappella. ASGe, *Notai antichi*, 1075, n. 26 (12 febbraio 1509). Ai documenti citati nel testo possiamo aggiungere il testamento di Domenico di Antonio Carlone nel quale viene disposto un lascito per la Chiesa di San Nazaro a Scaria (ASGe, *Notai antichi*, 1066/I, n. 275, 12 maggio 1514).

–77. La pala, che raffigura la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni e Caterina*, si trova in quello che era in origine il chiostro del convento e che è oggi parte del Museo d'Arte di Mendrisio. Il trasferimento in questa collocazione avvenne nel corso del Settecento. Secondo i documenti il Gagini e sua moglie erano titolari del patronato di un'altra cappella all'interno del medesimo complesso, dedicata ai Santi Sebastiano e Rocco, per la quale era in realizzazione un'ancona lapidea nel 1517, forse da identificare con quella datata 1514 e tuttora preservata a Mendrisio, come ha recentemente messo in luce Mirko Moizi, al quale si rimanda per l'opera in questione e per i riferimenti bibliografici precedenti. M. Moizi, *Rinascimento e Manierista. Nella chiesa di San Giovanni e nel chiostro del convento*, in G. Mollisi (a cura di), *I Serviti a Mendrisio: San Giovanni e Santa Maria delle Grazie*, "Arte e Cultura", a. III, 2018, n. 9, pp. 74-88.

–78. Il testo dell'incisione recita: «MAG[ISTE] R IOAN[N]ES GAZI[N]JUS DE BISSO[N]O IANUE[N]SIS NU[N]CUPATUS ET KATHAR[N] LOPIA IUGALES QUI IANUA IN PARTIB[US] REDIERU[N]T AN[N]O 1507 HOC OPUS CONSTRUXERU[N]T ANNO 1514 DEVOTIONIS OPERE». Si veda *ibidem*, p. 78.

–79. Per gli statuti cfr. nota 56.

–80. R. Santamaria, *L'arte dei marmorari*, cit. alla nota 5, p. 64.

–81. Il desiderio di essere sepolti nella Chiesa di San Siro è espresso nei testamenti di Leone de Montoni de Iuma (ASGe, *Notai antichi*, 1039, n. 8; 15 dicembre 1464), Bernardo della Verda da Gandria (ASGe, *Notai antichi*, 1020, n. 172; 6 aprile 1472), Ichix de Saxo da Gandria (ASGe, *Notai antichi*, 1028B, n. 975; 10 novembre 1484), Antonio da Gandria (ASGe, *Notai antichi*, 1075, n. 26; 12 febbraio 1509), Giovanni di Bordone da Gandria (ASGe, *Notai antichi*, 1075, n. 98; 3 marzo 1511), Domenico del fu Antonio Carlone da Scaria (ASGe, *Notai antichi*, 1066/I, n. 275; 12 maggio 1514), Tommaso Canevali da Lanzo (ASGe, *Notai antichi*, 1075, n. 176; 23 maggio 1514). In particolare si fa esplicito riferimento al sepolcro dei *magistri antelami* nei documenti redatti da Leone de Montoni, Bernardo della Verda e Antonio da Gandria.

–82. E. Gavazza, *Problemi per un rilevamento iconografico*, cit. alla nota 4, p. 33.

–83. L. Tagliaferro, *D'Aria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1986, vol. XXXII, pp. 782-787, in particolare p. 782.

–84. Cervetto ha per primo avvicinato il rilievo a Giovanni da Bissone (L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 2, pp. 59-60). Una simile attribuzione è stata in seguito ripresa da Giuliana Algeri (*La scultura a Genova tra il 1450 e il 1470: Leonardo Ricomanno, Giovanni Gagini, Michele d'Aria*, "Studi di storia delle arti", a. I, 1977, pp. 65-78, in particolare pp. 66-68) e Piero Boccardo (*Per una mappa iconografica dei portali genovesi del Rinascimento*, in *La scultura decorativa*, cit. alla nota 4, pp. 41-53, in particolare p. 47) e può essere pienamente condivisa con una datazione al 1450 circa, nonostante i dubbi che sono stati sollevati da più parti (L. Tagliaferro, *Un secolo di marmo*, cit. alla nota 5, p. 218; B. Astrua, in A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, 2 voll., Panini, Modena 2012, vol. I, pp. 350-351).

–85. L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, L.S. Olschki, Firenze 2004, p. 145.

–86. Si tratta dei ritratti di Luciano Spinola (1473-1474), Domenico Pastine (1475-1478) e Ambrogio di Negro (1480).

–87. Cfr. M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 9, pp. 69-73.

–88. Si veda da ultimo L. Cavazzini, *Il giovane Amadeo e la terracotta*, in M.G. Ottolenghi e L. Basso (a cura di), *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, Ed. Et, Milano 2013, pp. 59-70, in particolare p. 62.

–89. Per questa attribuzione si rimanda a M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 9, pp. 50-51 e M. Zurlo, *Da Genova a Berlino*, cit. alla nota 20, p. 108.



D O M
ANDREAE BREGNO EX OSTEN AGRICOMENS
STATVARIO CELEBRIMO COGNOMENTO
POLYCLETO QUI PRIMVS CELANDI ARTEM
ABOLITAM AD EXEMPLAR MAIOR IN VSVM
EXERCITACIONEMQ REVOCAVIT
VIX AN LXXXV M.V D VI
BARTHOLOMEVS BOLLIS REGESTI RONT
MAGISTER EXEC ET CATHERINA VXOR
POS M D VI

Thomas Pöpper

Una nuova proposta sull'epigrafe funeraria di Andrea Bregno e alcune ipotesi per future ricerche

_ Figura 181.
Antonio Bregno e altri (?),
monumento funebre di
Andrea Bregno, 1506,
Roma, Santa Maria sopra
Minerva.

Andrea Bregno fu un importante esponente – se non il principale – della scultura romana e lombardo-veneta nella prima età moderna; su di lui, negli ultimi 120 anni, numerosi studiosi del Rinascimento hanno scritto articoli illuminanti. In questa sede mi limiterò ad analizzare due aspetti che lo riguardano: il primo molto specifico e particolareggiato, il secondo più generale e di vasta portata. Inizialmente mi soffermerò a osservare, rileggere e riconsiderare la chiave di volta della carriera senza precedenti di Bregno come artista nella Città Eterna: il suo monumento sepolcrale, più precisamente la sua epigrafe. Nell'analizzarla mi concentrerò sull'epiteto in cui con due parole si paragona lo scultore di Osteno a Policleto. In questa gradita occasione apporterò doverose correzioni all'interpretazione dell'epigrafe da me proposta nel 2003 e ribadita nel 2010.¹

Questa mia rilettura ha le sue origini in un'indicazione piuttosto lapidaria (mai termine fu più adatto) che il filologo classico Bruno W. Häuptli di Basilea mi inviò per email nel 2013.² Più di recente, Häuptli mi ha indicato il passo di Ovidio che analizzerò più dettagliatamente qui di seguito. Lo ringrazio per entrambe le cose.

Nella seconda parte di questo saggio vorrei offrire uno sguardo sul futuro. Come una sorta di programma possibile, vorrei segnalare fenomeni immanenti poco noti e interrogativi di ordine generale relativi – non soltanto, ma soprattutto – alle opere romane di Bregno e che ancora oggi attendono una spiegazione. I miei suggerimenti, presentati sotto forma di elenco, non nascondono un certo candore tematico e metodologico: solo sporadicamente suggerirò soluzioni, o anche soltanto una strada da intraprendere. Si tratta tuttavia del tentativo di ritarare la bussola della ricerca, suggerendo di abbandonare i sentieri fin troppo battuti, in particolare il vicolo cieco dell'"attribuzionismo" – talvolta risolutamente perseguito come un *l'art pour l'art* fine a se stesso – e di aprire la strada a nuovi territori, vale a dire nuovi contesti.³

Per la seconda parte di questo saggio – lasciata volutamente in termini generali, se non addirittura vaghi – sono stati per me particolarmente importanti la collabo-

razione stimolante e amichevole con Tamara Tolnai (Roma/Berlino) e il confronto con Michael Kühnenthal.⁴

Una nuova proposta

Il monumento funebre di Bregno nel transetto nord di Santa Maria sopra Minerva a Roma non è conservato né *in situ* né *in toto*; tuttavia dà un'idea della sua struttura originaria e, cosa più importante, del contesto che portò alla sua ideazione.⁵ È considerato a ragione un elemento fondamentale della vita dell'artista, un'eloquente testimonianza di come aveva costruito la propria identità, della concezione che aveva di se stesso e del prestigio di cui godeva questo scultore, lombardo di nascita e romano di elezione, che fu attivo nel passaggio dal XV al XVI secolo.

Fig. 181

Non ripeterò qui le mie considerazioni sulla data di costruzione della tomba – 1506, tre anni dopo la morte di Bregno – e sulle ragioni di questo ritardo. Né dirò qui nulla di nuovo sulla tipologia, sulla ricostruzione del monumento classicheggiante e sui suoi modelli, sugli stemmi posti sul basamento, sul significato degli strumenti appesi come insegne del *doctus artifex*, né tantomeno sugli scalpellini che eseguirono il lavoro. Solo la rappresentazione “nascosta” di un calibro al lato dell'*imago clipeata* necessita di una ricontestualizzazione, che farò più avanti.

192

Fig. 182

Cominciamo con l'epigrafe (le correzioni alla mia precedente risoluzione sono tra parentesi graffe)⁶:

- 1 D(eo) O(ptimo) M(aximo) {probabilmente non DOM(ino)} /
- 2 ANDREAE BREGNO EX OSTEN(o) AGRI COMENS(is) /
- 3 STATVARIO CELEBERIMO COGNOMENTO /
- 4 POLYCLETO QVI PRIMVS C(a)ELANDI ARTEM /
- 5 ABOLITAM AD EXEMPLAR MAIOR(um) IN VSVM /
- 6 EXERCITACIONEMQ(ue) REVOCAVIT /
- 7 VIX(it) AN(nos/nis) LXXXV M(enses) V D(ies) VI /
- 8 BARTHOLOMEVS BOLLIS REGESTI PONT(tificalis) /
- 9 MAGISTER EXEC(utor) ET CATHERINA VXOR /
- 10 POS{uerunt} M D VI [=1506].

Il testo prosaico (non è un epigramma nel senso classico del termine) non allude a un'aspettativa cristiana di salvezza, bensì fa l'elogio dell'artista. Religiosa è soltanto la dedica «DOM» (riga 1), che in anni successivi diventerà tipica.⁷ Il messaggio principale è che Bregno è il secondo Policleto (righe 3-6). Le indicazioni su origini (riga 2), età (riga 7) così come le questioni testamentarie (righe 8 e 9) e la data di erezione (riga 10), invece, sembrano corollari di tipo tecnico.

Come dobbiamo interpretarlo? Prima di tutto, ricordiamo un aspetto topografico: la chiesa in questione ospita anche la tomba di fra Giovanni da Fiesole, all'epoca detto Beato Angelico (morto nel 1455). Si può dire che questo monumento occupa una posizione speciale, in molti sensi.⁸ Nell'epitaffio, infatti, si riprende il paragone tra il pittore e Apelle: «Che io non sia lodato per essere stato un nuovo Apelle...».⁹ Il gesto di umiltà e la conseguente rivalutazione del senso della vita dal punto di vista artistico (pagano) a quello spirituale (cristiano) sembrano particolarmente appropriati per un monaco, specialmente per uno che è stato poi beatificato.

Bregno non godette di tali consacrazioni. Elogiarlo tramite il richiamo al “supernome” Policleto potrebbe essere inteso come tentativo di mettersi in competizione con il Beato Angelico: se lì c’è Apelle, qui c’è Policleto.¹⁰ E fin qui è tutto ovvio e tipicamente rinascimentale. Nella mia tesi sostenni che l’epigrafe celebrava Bregno anche come il «primus» che aveva fatto nuovamente assurgere ad alto esempio la «c(a)elandi artem», che era caduta nell’oblio, e l’aveva rimessa in pratica (righe 4 e ss.). Certo, sembrò ovvio anche a me che la frase non fosse applicabile letteralmente. Pensai piuttosto a un’esagerazione tipica del genere, dunque funzionale all’argomentazione – ed effettivamente di modesto effetto.¹¹

Oggi, però, la vedo diversamente: il confronto con i monumenti dedicati ad altri artisti, soprattutto agli scultori, rivela che si tratta di una formulazione nient’affatto standardizzata bensì originale, forse anche di incomparabile arguzia.¹² L’espressione «celandi artem» contiene – ora ne sono convinto – una raffinatezza, direi persino un doppio senso, che finora era rimasto inosservato. Questo ci porta al tema cui si accennava sopra, e sul quale mi soffermerò un po’ più in dettaglio qui di seguito. Tutti gli interpreti – me compreso – hanno per lo più dato per scontato di dover aggiungere una “a” alla propria interpretazione della parola «celandi», e per un’ovvia ragione: *caelare* significa “cesellare”, più in generale anche “scalpellare”. Tuttavia, *celare* significa “nascondere/nascondersi”, il che a prima vista non sembra avere senso.¹³ Nelle arti plastiche, *caelatura* – con la “a” – indica anche l’arte di intagliare o incidere figure a mezzorilievo. In senso stretto, “arte plastica” si riferisce ai prodotti di un processo di fabbricazione additiva, come la fusione del bronzo, pertanto usare *caelatura* in riferimento alla scultura (di marmo) – che è un processo sottrattivo – in generale, e all’opera di Bregno in particolare, non è lessicalmente corretto. Ma nella sostanza è accettabile: è probabile infatti che, nel Cinquecento, l’espressione *caelandi ars* potesse essere usata per riferirsi alla scultura in quanto tale. Certo, una persona che si intenda di arte, specialmente se formata in latino classico, può essere infastidita dall’espressione usata nell’epigrafe, sia a causa dell’ortografia presumibilmente errata, sia a causa del significato presumibilmente inadeguato.

Facciamoci un’altra domanda: e se fosse una provocazione mirata a sensibilizzare gli animi a un’ambiguità semantica? Già, perché no! Prendiamo per buona la formulazione dell’iscrizione: un contemporaneo di formazione umanistica che si fosse trovato a leggere il verbo *celare* in combinazione con *ars* e l’elogio di uno scultore, avrebbe probabilmente pensato al racconto di Pigmalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* 10). Nella storia dello scultore cipriota e del suo amore per una statua, si affrontano aspetti che hanno a che vedere con la condizione dell’artista in sé.¹⁴ L’emistichio fondamentale di questo racconto è un adattamento dalla dottrina della retorica (ad esempio, Quint. *Inst. orat.* 1.11,3) che Ovidio ci presenta sotto forma di paradosso: «ars adeo latet arte sua» (“tanto l’arte riesce a celarsi sotto il suo artificio”). In altre parole, l’opera d’arte non deve apparire come qualcosa di artificiale. Il virtuosismo dell’artista e la sua, per così dire, arte della dissimulazione dovrebbero farla apparire viva come la natura stessa, priva di segni di sforzo. Pigmalione ottiene l’impossibile: la sua statua, animata per mano divina, vivrà. Lo scultore assurge dunque a «modello di vero artista».¹⁵ La scena in cui la statua prende vita, la «prima grande storia-simulacro della cultura occidentale»,¹⁶ è un punto

fermo della trattatistica e la metafora della scultura che cela la propria artificialità è il maggior elogio per l'artista, il titolo di merito *par excellence*, per così dire.

I concetti di naturalezza e vivacità (ma anche prontezza e simili) erano riferiti anche alle opere scultoree fin dall'inizio del discorso critico dell'arte nel Quattrocento e potevano – con un apparente paradosso – essere applicati anche alla rappresentazione artisticamente “vivace” delle cose inanimate.¹⁷ Leon Battista Alberti (1435/1436) e, più tardi, Francesco Bocchi (1584) parleranno di una vivacità dei dormienti e addirittura di una vivacità dei morti.¹⁸ Ciò che si intende è l'illustrazione, o meglio l'incarnazione, dell'assenza di vita come se si trattasse meramente di un altro stato, in un certo senso come il lato nascosto e oscuro della vitalità.

Torniamo all'epigrafe. Nella storia di Pigmalione, l'artificioso dono della vita all'arte e l'occultamento dell'artificialità costituiscono un mito, e lo stesso Pigmalione è una figura letteraria. Nel caso di Bregno, invece, il suo alter-ego Policleteo è una figura storica (nacque intorno al 480 a.C.) e rendere viva l'arte e celare l'artificialità sono veri e propri elementi programmatici. Già nell'antichità, ma soprattutto a partire dal Medioevo, il fonditore di bronzo era considerato il più grande scultore (di statue) di tutti i tempi; «*maximus artifex statuarum*» è l'insuperabile epiteto utilizzato per lui da Benvenuto de Rambaldis da Imola. Un contemporaneo di Bregno, Antonio Averlino, detto Filarete, va ancora più dritto al punto: «Pulicreteo fu re».¹⁹

194

Tra le sue opere, già ben prima del Quattrocento l'attenzione si era concentrata sul *Canone* (letteralmente “regolo”), il cui testo non è sopravvissuto, ma la cui esistenza è largamente documentata. Esso conteneva indicazioni sul processo di produzione, sulla sua pratica e sui fondamenti, se vogliamo, del “sistema” della scultura figurativa, soprattutto sulle proporzioni e sul loro calcolo. In breve, si tratta della ricetta della simmetria, delle proporzioni che fanno apparire un'opera d'arte armoniosamente bella. Successivamente si diffonderà la convinzione che Policleteo abbia anche creato il modello che incarna il suo insegnamento: si tratta della statua del *Doriforo*, che nell'antichità veniva chiamata anche *Canone*, come il trattato su cui era basata.²⁰ La *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio è considerata la fonte principale di tale informazione. Vi si legge che Policleteo ha stabilito una “legge”. E ancora: «Ed egli [Policleteo] è considerato l'unica persona che ha creato l'arte stessa con un'opera d'arte».²¹ La statua e il manuale sulle proporzioni, entrambe opere “canoniche”, sono dunque considerate i modelli artistici per eccellenza. Nelle parole di Steuben: «E tuttavia esso [il “doppio” canone] incarna allo stesso tempo e altrettanto perfettamente una regola che per i Greci assurgeva non soltanto a legge generale dell'arte, bensì a principio assoluto».²² E sta appunto nella natura di ogni “principio assoluto” il celarsi alla vista. In questo senso, l'arte di Policleteo è l'arte della bellezza celata, della misura perfetta e nascosta, anzi dell'(auto)occultamento per eccellenza.²³

In sintesi, nell'epigrafe tombale a lui dedicata Bregno è più volte oggetto di lode, da un lato come personaggio celebre (riga 3), dall'altro come figura policletea (righe 3 e ss.). In maniera meno retorica e assai più sottile viene inoltre avvicinato a Pigmalione (righe 4 e ss.), ovvero come il primo scultore post-antico ad aver creato sculture che si sono “travestite” ad arte da opere d'arte (nel senso di *celandi ars*). Un livello di raffinatezza tanto più alto se si considera che la produzione principale

di Bregno era costituita dai monumenti funerari, e che dunque egli per tutta la vita ha dovuto esprimersi artisticamente per lo più rappresentando soggetti inanimati, specificamente ritratti a figura intera di persone decedute, i cosiddetti *gisant*.

Parte del “nascondino umanista” a cui sembra si voglia giocare con questo monumento pare essere anche il fatto che la tomba di Bregno non solo allude al canone policleteo, ma lo raffigura, benché – e come potrebbe essere altrimenti? – letteralmente ben nascosto tra oggetti apparentemente di secondaria importanza: il regolo appeso tra gli altri attrezzi sulla destra misura esattamente 29,4 cm. Non può essere una coincidenza. Si tratta di un antico *palmus maior* in scala 1:1. Per inciso, le aste disuguali del goniometro a squadra posto ad angolo retto sopra il regolo segnano la stessa misura. Gli strumenti qui rappresentati costituiscono quasi certamente il primo uso post-antico di quell'antica unità di misura.²⁴ Benché in parte enigmatici, si inseriscono bene nel contesto anche gli altri attrezzi e strumenti di misurazione – o piuttosto, figure dimostrative –, soprattutto quelli alla destra araldica del busto ritratto. Anch'essi devono essere considerati insegne del colto artista-umanista, anche se il loro significato nascosto – ammesso che esista – non è stato ancora svelato.

Dopo questa reinterpretazione della parola «celandi», un'ultima nota sulla di-

195

zione. Non possiamo scartare a priori la plausibile obiezione che *celandi* sia semplicemente la variante medio latina di *caelandi*, poiché era consueto che a quell'epoca “ae/æ” fosse sostituito da una “e”. Ma ciò non è in contrasto con il presunto doppio senso. Nelle pur poche righe dell'epigrafe, infatti, si usano diverse grafie per parole che richiederebbero “ae” sia dal punto di vista grammaticale che ortografico: è scritto correttamente «Andreae» (riga 2; e non “-ee”), ma si legge anche «Bartholomeus» scritto foneticamente (riga 8; e non “-aeus”); infine, con l'uso di «celandi», come qui suggerito, emergerebbe una studiata ambiguità (riga 4).

Che tutto ciò possa trovare causa in una disattenzione o addirittura nell'ignoranza dell'autore dell'iscrizione o dello scultore che l'ha eseguita, che sia soltanto un errore, una casualità di cui non vale neppure la pena di parlare, mi sembra alquanto improbabile. La lapide è troppo artisticamente ambiziosa, la sua iscrizione troppo abilmente composta, per non essere considerata e letta come un'opera d'arte a sé.

Fig. 182

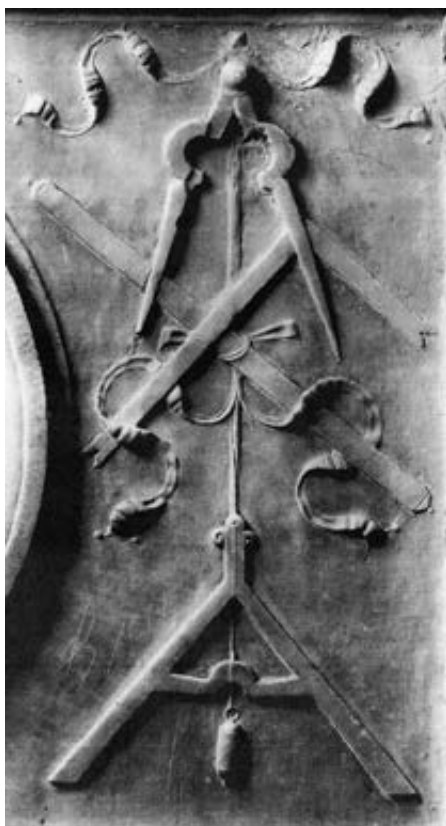


Figura 182.
Antonio Bregno e altri (?),
monumento funebre di
Andrea Bregno, particolare
del bassorilievo destro con
gli strumenti del mestiere,
1506, Roma, Santa Maria
sopra Minerva (foto da
Th. Pöpper, *Skulpturen für
das Papsttum*, Leipzig 2010).

Detto ciò, cosa possiamo dedurre da tutto questo? Francamente non molto, purtroppo. Perché Bregno, come già indicato, non è l'autore della propria epigrafe, anche se ad alcune/i interpreti recenti piace presumerlo (del tutto infondatamente, tra l'altro).²⁵ La paternità dell'iscrizione va invece attribuita a Bartolomeo Bollis (Bartholom[a]eus de Bollis), che Bregno aveva anche nominato proprio esecutore testamentario.²⁶ Nato nell'Italia settentrionale come Bregno, Bollis divenne canonico di San Pietro nel 1481, poi familiare di papa Giulio II, e ricoprì cariche di prestigio, tra cui quelle di protonotario e abbreviatore.²⁷ Si fece un nome nella storia dell'arte nel gennaio del 1482, quando fu chiamato in qualità di esperto nella valutazione dei dipinti della Cappella Sistina.²⁸ Più tardi il suo nome sarà documentato in relazione a una commissione a Giuliano da Sangallo.²⁹ Sulla vita movimentata di questo personaggio, che fu anche un vero umanista e uomo di libri, gli archivi rilevano molto di più,³⁰ ma andremmo troppo oltre gli obiettivi di questo scritto.

Prendiamo atto del fatto che, senza indugio alcuno, il testo della forbita epigrafe può essere attribuito a Bollis. In questo senso, l'iscrizione tombale è – anche – uno specchio in cui risplende il luminoso (auto)ritratto di Bregno come artista rinascimentale, *doctus artifex* e membro della colta *élite* umanista del suo tempo.

196

Alcune ipotesi

Ora veniamo ai programmi per il futuro, che in un certo senso tento più che altro di prevedere. Come spiegato sopra, per ragioni di tempo e di spazio, mi limiterò a cenni sommari. Le seguenti prospettive di ricerca meritano, a mio parere, maggiore attenzione.

Oggi ci sono tutti i presupposti per una ricostruzione chiara e completa della collezione di antichità di Bregno, anche dal punto di vista tecnico (ad esempio grazie alla banca dati Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance).³¹ Molti dei pezzi sono menzionati nel testamento dello scultore e/o sono stati documentati da terzi (tramite disegni) e sono quindi identificabili e in molti casi anche giunti sino a noi. Sarebbe interessante raccogliere tutte le antichità in una mostra (virtuale) che illustrerebbe alla perfezione il senso di Bregno per l'antiquariato, il suo orizzonte umanistico, la sua ambizione sociale e il suo gusto originale. Ciò potrebbe agevolare l'approfondimento dell'intenzione collezionistica (potremmo forse anche parlare di una logica del collezionismo e, dunque, di un proposito meta-iconografico?) e degli effetti esercitati dai singoli pezzi (in che misura sono serviti come modelli per opere d'arte?). Da simili domande, è assai prevedibile che la discussione si concentri sul *Torso del Belvedere*, che Bregno possedette prima che diventasse il paradigma artistico (non solo michelangiolesco) per eccellenza. Tuttavia, sembra che vi siano altri oggetti di ricerca altrettanto promettenti per l'impulso che diedero all'arte di inizio Cinquecento, sia all'interno che all'esterno della cerchia di Bregno: per esempio, le antiche stele funerarie.³²

Nato nel 1418, Bregno diventa noto per la prima volta a Roma intorno al 1470, già superati i 50 anni, con i monumenti per i cardinali Albret (Santa Maria

_ Figura 183.
Cd. Anonymus Coburgensis, stele funeraria del gladiatore M. Antonius Exochus, disegno, 1550-1555, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Codex Coburgensis, N. 189a (foto da T. Strauch, "in casa di maestro Andrea scarpellino", "Das Altertum", 2016, n. 3-4).

_ Figura 184.
Andrea Bregno, monumento funebre al cardinale Louis d'Albret, particolare del rilievo raffigurante San Michele, post 1465-ante 1471, Roma, Santa Maria in Aracoeli (foto da Th. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum*, Leipzig 2010).

Figg. 183, 184



in Aracoeli) e Kues (San Pietro in Vincoli). Le sue caratteristiche stilistiche – qui pienamente sviluppate – suggeriscono che suoi modelli fossero le fabbriche dell'Italia settentrionale (Milano, tra le altre), quelle di Firenze, Rimini, nonché la scultura decorativa di Urbino. Tuttavia, non esistono prove che Bregno avesse rapporti consolidati con tali realtà e i suoi contatti con esse non sono supportati da un “itinerario” con delle date precise. Rimane anche aperta la questione se Bregno abbia soggiornato a lungo o ripetutamente nei centri d’arte da Roma, o se abbia studiato il loro inventario di sculture *en passant*, come artista itinerante. A mio parere questa ipotesi merita considerazione. In tal caso bisognerebbe determinare quali e quante furono le opere che produsse “nel suo vagabondare”. Sembra ancora che la sua mano sia stata persa o assorbita nella “mischia” dei grandi gruppi scultorei, o che comunque non possa più da essi essere separata.

A questo proposito mi permetto di dare un suggerimento concreto: penso che potrebbe valere la pena di volgere nuovamente lo sguardo a Castiglione Olona e Savona – nonché a New York.³³ Naturalmente, la difficoltà di principio di identificare le prime opere di Bregno è indicativa della loro peculiarità: è evidente che lo scultore fosse particolarmente dotato nel metabolizzare linguaggi a lui estranei. Ciò non toglie che sia un ingrato compito quello di identificare i suoi primi lavori, ovvero tutta la sua opera pre-romana, quindi circa tre decenni di attività. Basandoci soltanto sull'osservazione competente dei monumenti già individuati, o addirittura neanche su quella, non ci avvicineremo certo alla soluzione. E sotto questo aspetto non ci si possono aspettare certezze.

Ma anche a Roma ci sono questioni ancora aperte. Fare uno schizzo biografico e prosopografico dei “committenti” di Bregno e/o tracciare le loro “connessioni” professionali e personali rivelerebbe senza dubbio delle reti, che non devono necessariamente essere di natura clientelare, o non soltanto. Facciamo un esempio: sembra che la carica di esecutore testamentario avesse un'importanza mag-

Fig. 60, tav. XII

Figura 185.
Andrea Bregno e Mino da Fiesole (e botteghe), monumento funebre del cardinale Pietro Riario, 1474-1475, Roma, Santi Apostoli (foto da Th. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum*, Leipzig 2010).

Figura 186.
Andrea Bregno e Giovanni Dalmata (e botteghe), monumento funebre del cardinale Bartolomeo Roverella, post 1476, Roma, San Clemente (foto da Th. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum*, Leipzig 2010).



giore di quanto finora ritenuto. Erano pochi, infatti, i monumenti commissionati *vivens*. Non è raro che fosse questa figura a commissionare la tomba al defunto, che di solito gli era vicino, e quindi a stabilirne i dettagli, anche dal punto di vista finanziario: il tipo di lapide, l'iconografia, forse anche il luogo di installazione, nonché i servizi di misurazione e simili. Mi chiedo dunque se non sia importante per noi interessarci anche delle idee e delle intenzioni progettuali degli esecutori testamentari. Che fossero loro le “eminenze grigie” della produzione tombale romana?³⁴

Come è noto, numerosi monumenti testimoniano che buona parte della produzione era basata sulla divisione del lavoro, tant'è che sono evidenti le firme del tutto diverse di vari rinomati maestri (solitamente due) e delle rispettive botteghe. Chiaramente, in questi casi l'obiettivo non era l'armonizzazione degli stili, quanto piuttosto il contrario. La suddivisione equa, se non addirittura esattamente paritetica, di alcune commissioni – per esempio tra Bregno e Mino da Fiesole o Giovanni Dalmata, oppure tra Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata o Paolo Romano – potrebbe suggerire uno stimolo estetico: forse il confronto tra diversi autori era destinato a generare un paragone critico? In ogni caso, sembrerebbe che questa forma di collaborazione non fosse soltanto espressione di un maggiore bisogno di sicurezza, né una mera soluzione di convenienza (per esempio, per garantire il successo e la velocità del completamento dell'incarico o per colmare eventuali lacune di capacità): è da notare, infatti, che i prodotti del “lavoro condiviso” erano sempre opere eccezionali, sia per tipologia, formato e qualità, sia per il rango dei committenti.³⁵

Figg. 185, 186

A Roma si registra un pluralismo stilistico (forse voluto) che tuttavia contrasta con una varietà palesemente piuttosto limitata di tipi e forme dei monumenti: predominano quindi la variazione, la modifica o la replica. L'opera di Bregno ne è eloquente testimonianza. Tuttavia la causa di tale somiglianza tra monumenti, talvolta addirittura produzione in serie, potrebbe non risiedere nelle poche pretese dei committenti né tantomeno nella mancanza di idee dell'artista. Piuttosto, in termini moderni, potremmo definirla una forma di *branding* del committente: i prodotti seriali si rivelano così pieni di significato, caratterizzati da riferimenti ostentati. Per esempio, si noti che un particolare ed elaborato tipo di tomba – con doppia arcata figurativa sul retro – era riservata esclusivamente ai membri delle casate baronali romane e di altre antiche e nobili famiglie.³⁶ Ci si domanda se l'obiettivo di questo “meta-design”, se così vogliamo chiamarlo, non fosse proprio quello di rendere formalmente riconoscibili questi monumenti come celebrativi di un gruppo ben identificabile ed esclusivo.³⁷

Figg. 187, 188

Anche se l'inventario dei monumenti romani è ampio (e supera le opere di pittura o architettura), mancano importanti riferimenti individuali e complessivi. Se è vero che sui principali maestri summenzionati sono state recentemente prodotte delle monografie, mancano però i cataloghi delle opere di artisti del calibro di Isaia da Pisa, il maestro della tomba di Pio II, Paolo Romano, Luigi Capponi, Andrea Guardi e altri.³⁸

A questo è legata la necessità di un sistematico sguardo d'insieme sull'epoca e sulla sua arte funeraria. Gli ultimi sforzi in questo campo risalgono a più di 100 anni oppure non sono andati molto oltre la funzionalità di una raccolta dati. A tal propo-



sito, le seguenti domande dovrebbero essere di particolare interesse: quali erano le condizioni di formazione e di lavoro degli scultori? Quali informazioni si possono reperire sull'organizzazione concreta delle botteghe e su dove erano situate, quanto erano grandi, quanto spesso cambiavano i collaboratori? Come funzionava la realizzazione logistica delle commissioni di grandi dimensioni? Insomma, cosa sappiamo effettivamente del *making-of* della scultura moderna?³⁹

Infine, si suggerisce un radicale cambiamento di prospettiva: un esame della ricezione, o meglio della *reprise*, dello stile bregnesco (non solo, ma soprattutto) – da un lato nell'arte italiana, tedesca e, ancor più, ispanica del Cinquecento e del Seicento (e oltre), e dall'altro nelle epoche del modernismo orientate verso la storia, soprattutto nel rinascimentalismo italiano – potrebbe consentire approfondimenti sul fenomeno della significativa migrazione delle variabili formali e ideali di riferimento. Concludo questo punto con una nota: non è un caso che l'appropriazione e l'attualizzazione dello stile bregnesco nell'arte (e nell'artigianato) conobbero il culmine nel momento in cui iniziarono le ricerche storico-artistiche sul suo lavoro (con gli studi di Schmarsow e Steinmann del 1883-1899, tra gli altri).⁴⁰ I cimiteri italiani in particolare, con i loro monumenti otto-novecenteschi, testimoniano in modo eloquente il significativo ritorno al lavoro artistico di Andrea Bregno. Nel

– Figura 187.
Andrea Bregno, monumento funebre del cardinale Louis d'Albret, post 1465-ante 1471, Roma, Santa Maria in Aracoeli (foto da www.librari.beniculturali.it).

– Figura 188.
Andrea Bregno (e bottega), monumento funebre del cardinale Alain de Coëtivy, post 1474-ante 1478, Roma, Santa Prassede (foto da Th. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum*, Leipzig 2010).

caso del nostro scultore, sarebbe senza dubbio istruttivo indagare sull'interazione tanto complessa quanto fruttuosa tra arte e storia dell'arte, tra pratica e teoria, per così dire.⁴¹

Conclusione

Spero che sia la rilettura (ipotetica) di un documento che si riteneva sufficientemente sviscerato, sia l'agenda (incompleta), qui proposta con interrogativi di ricerca finora senza risposta, abbiano potuto mostrare che anche 120 anni dopo la (ri)scoperta di Bregno c'è ancora tanto che non sappiamo. Per comprendere in modo completo il "fenomeno Andrea Bregno" nel suo tempo, nei suoi riferimenti all'Italia settentrionale così come nei suoi effetti geografici e temporali (a lungo termine), sono ancora necessari un certo impegno e probabilmente anche un po' di fortuna nel reperire documenti d'archivio.

(Traduzione dal tedesco di Isabella Mangani per Scriptum, Roma).

–1. Cfr. Th. Pöpper, *Andrea Bregno (1418-1503). Studien zu Leben und Werk*, tesi di laurea, Univ. Münster 2003 (microschede); Idem, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Plöttner, Leipzig 2010, p. 273; A. Ladegast, [recensione su] Th. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, "ArtHist.net", 27/04/2012 (<https://arthist.net/reviews/2132>, consultato il 25 marzo 2019).

–2. Cfr. B.W. Häuptli, *Bregno, Andrea*, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. XXXV, 2014, coll. 180-186.

–3. Colgo l'occasione per ringraziare i responsabili del convegno e dei relativi atti, in particolare Mirko Moizi e Andrea Spiriti, per aver fatto in modo che il mio intervento, tenuto in inglese, apparisse qui in una traduzione italiana appositamente eseguita dal tedesco. Il testo è basato sul manoscritto del mio discorso, completato solo dai riferimenti più necessari. Per le domande costruttive poste durante il mio intervento, desidero ringraziare - oltre a quelli già menzionati - il mio stimato collega Howard Burns (Pisa).

–4. Cfr. Th. Pöpper, T. Tolnai, *Le eccezioni confermano la regola. Collaborazioni e 'famiglie' di monumenti sepolcrali nella scultura romana del Quattrocento*, in C. Crescentini, S. Risaliti (a cura di), *La scuola scultorea romana del Quattrocento*, Erreciemme, Roma 2018, pp. 41-57; M. Kühnenthal, *Andrea Bregno in Rom*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", a. XXXII, 1997-1998 (2002), pp. 179-272. Si attende la pubblicazione del libro sulla scultura funeraria romana di M. Kühnenthal, annunciata da ormai molto tempo.

–5. Cfr. qui e il successivo Th. Pöpper, *Skulpturen*, cit. alla nota 1, pp. 271-286 (con la letteratura precedente). Un particolare riferimento va fatto ai seguenti studi recenti sull'argomento: P. Rockwell, *The Tomb of Andrea Bregno* e S. Blake McHam, *Tomba come Testamento. Il Monumento funerario di Andrea Bregno*, in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Maschietto Editore, Firenze 2008, pp. 431-439 (Rockwell, in part. sugli strumenti raffigurati) e pp. 415-429 (Blake McHam, in part. sulla disamina relativa al contesto del monumento funebre in termini di storia del pensiero).

–6. Parziale traduzione delle righe 2-6: «Ad Andrea Bregno (...), il celeberrimo scultore soprannominato Policiceto, che per primo fece rivivere l'uso e l'esercizio della già tramontata arte della scultura (= l'arte di nasconder[si]) secondo l'esempio dei suoi predecessori (...)».

–7. A latere va sottolineato che, per quanto se ne sappia oggi, bisogna supporre che prima del 1500 le dediche - vera invenzione del Rinascimento - non erano rarissime ma neppure frequenti.

Inoltre, sembra che la dedica sia stata per lungo tempo appannaggio esclusivo del clero. Solo dopo l'inizio del nuovo secolo se ne cominciano a vedere in quantità, a Roma dopo il 1503 anche in iscrizioni di "scuola bregnesca" (ad esempio nella tomba del cardinale Costa in Santa Maria del Popolo). Il monumento di Bregno è un primo esempio di dedica, se non il primo, tra le tombe laiche italiane; cfr. R. Kleßmann, *D.O.M.*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. IV, 1955, coll. 124-127 (<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88583>, consultato il 27 agosto 2018) e S. Blake McHam, *Tomba*, cit. alla nota 5, p. 417.

–8. Cfr. G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Böhlau, Köln-Wien 1978, p. 53.

–9. *Ibidem*; D.C. Ahl, *Fra Angelico*, Phaidon, Berlin 2008, pp. 212 e ss.

–10. Cfr. S. Blake McHam, *Tomba*, cit. alla nota 5, pp. 417 e ss.

–11. Cfr. G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler*, cit. alla nota 8, p. 58.

–12. Cfr. B.U. Münch, M. Herzog, A. Tacke (a cura di), *Künstlergrabmäler. Genese, Typologie, Intention, Metamorphosen*, Imhof, Petersberg 2011.

–13. Cfr. S. Blake McHam, *Tomba*, cit. alla nota 5, pp. 419 e ss.

–14. Cfr. L. Spahlinger, *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Teubner, Stuttgart-Leipzig 1996, pp. 50-62.

–15. Cfr. *ibidem*, p. 60.

–16. Cfr. V.I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, Fink, München 2011, p. 11; O. Bätschmann, *Verzweigte Simularca*, "Kunstchronik", a. LXV, 2012, n. 12, pp. 604-610; B. Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, catalogo della mostra a cura di H. Friedel (München, Kunstbau-Städtische Galerie im Lehnbachhaus, 8 settembre-25 novembre 2001), Wienand, Köln 2001, p. 188.

–17. Cfr. J. Poeschke, *'Tanta vivacità'. Donatello im Urteil der Kunstliteratur*, in M. von Bernstorff, M. Cicconi, S. Kubersky (a cura di), *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, Hirmer, München 2018, pp. 231-248, in part. p. 232.

–18. *Ibidem*, p. 240 (con le fonti).

–19. Cfr. U. Pfisterer, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", a. XXVI, 1999, pp. 61-97, in part. pp. 64 e ss. (sul de Rambaldi da Imola); Ch.J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, De

Gruyter, Berlin 2014, pp. 774 e ss. (sul Filarete, tra l'altro).

–20. Cfr. H. von Steuben, *Doryphoros*, in H. Beck (a cura di), *Polyklet. Der Bildbauer der griechischen Klassik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Liebieghaus/Museum alter Plastik, 17 ottobre 1990-20 gennaio 1991), von Zabern, Mainz 1990, pp. 185-198, in part. p. 185.

–21. G. Hafner, *Polyklet Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, pp. 78 e ss.

–22. H. von Steuben, *Doryphoros*, cit. alla nota 20, p. 188.

–23. Cfr. H. Philipp, *Zu Polyklets Schrift "Kanon"* ed E. Berger, *Zum Kanon des Polyklet*, in H. Beck (a cura di), *Polyklet. Der Bildbauer*, cit. alla nota 20, pp. 135-155 (Philipp) e pp. 155-184 (Berger).

–24. Cfr. Th. Pöpper, *Skulpturen*, cit. alla nota 1, pp. 282-286.

–25. Cfr. i riferimenti letterari citati nella nota n. 5.

–26. Cfr. *ibidem*, pp. 42-57, pp. 367-384 (edizione degli atti testamentari sparsi).

–27. Cfr. S. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Gangemi, Roma 2012, p. 120; la voce riportata all'anno 1508 («per morte ...») dev'essere falsa.

–28. Cfr. D. Chambers (a cura di), *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, Macmillan, London 1970, p. 21.

–29. Cfr. P. Piccolomini, *Bartolomeo Bolis da Padova e la sua fondazione per lo Studio di Siena (24 luglio 1512)*, "Archivio Storico Italiano", ser. V, a. XXXVI, 1905, n. 239, pp. 143-152, in part. p. 145.

–30. Cfr. D. Parker, *Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620*, "Renaissance Quarterly", a. IL, 1996, n. 3, pp. 509-541, in part. p. 522; C. Crescentini, *Ai margini della storiografia ufficiale. La figura di Andrea Bregno nella Roma del secondo Quattrocento*, "Strenna dei Romanisti", a. LXII, 2001, pp. 141-159, in part. p. 142.

–31. Cfr. Th. Pöpper, *Skulpturen*, cit. alla nota 1, pp. 306-324; T. Strauch, "in casa di maestro Andrea scarpellino". *Die Antikensammlung des Bildbauers Andrea Bregno und ihre Einbindung in die "Census"-Datenbank*, "Das Altertum", a. LXI, 2016, n. 3-4, pp. 297-307.

–32. Cfr. Th. Pöpper, *Das Antiquarium des Andrea Bregno (1418-1503) und der Torso vom Belvedere – Michelangelos (1475-1564) Lehrmeister?* (titolo

provvisorio di una conferenza tenuta al convegno online *Künstlersammlungen. Objekte, Ordnungen, Programmatiken*, München, novembre 2021, a cura di U. Keuper, L. Kuhn, in corso di stampa).

–33. Cfr. M. Kühenthal, *Andrea Bregno*, cit. alla nota 4, pp. 255-262 (soprattutto su Castiglione Olona); A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Milano-Udine 2018; L. Damiani Cabrini, *I monumenti rinascimentali di Savona sotto la lente di Varni. Andrea da Giona, Antonio Maria Aprile e i d'Aria*, in L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa (a cura di), *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, Società Economica, Chiavari 2018, pp. 25-49.

–34. Cfr. Th. Pöpper, T. Tolnai, *Le eccezioni*, cit. alla nota 4, p. 55.

–35. Cfr. *ibidem*, pp. 41-47 (sui lavori condivisi per le tombe di papa Paolo II, un tempo nella basilica di Costantino in Vaticano, e dei cardinali Riario e Roverella; cfr. figg. 7 e ss.).

–36. Ad esempio, le tombe dei cardinali Louis d'Albret, Alain de Coëtivy e Giovanni Battista Savelli (tra il 1495 e il 1498, Santa Maria in Aracoeli). Da questo punto di vista potrebbe essere istruttivo anche uno sguardo ai sei retabli d'altare pressoché uniformi del prelado e revisore della Rota (nonché ex esecutore testamentario del cardinale Albret), Guillaume des Perriers, che quest'ultimo commissionò tra il 1490 e il 1498 e donò a varie chiese patriarcali e principali di Roma; cfr. Th. Pöpper, *Skulpturen*, cit. alla nota 1, pp. 126-156, in part. pp. 126-130 (sui monumenti funebri menzionati), pp. 107-122, in part. pp. 107-111 (sui retabli).

–37. Cfr. Th. Pöpper, T. Tolnai, *Le eccezioni*, cit. alla nota 4, pp. 47-54.

–38. Cfr. *ibidem*, p. 41.

–39. Cfr. *ibidem*; <http://requiem-projekt.de>, consultato il 25 marzo 2019. Un importante lavoro preliminare per un atteso "quadro di un'epoca" ci viene fornito da C.M. Richardson, *Reclaiming Rome. Cardinals in the fifteenth century*, Brill, Leiden 2009.

–40. Cfr. A. Schmarsow, *Meister Andrea*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", a. IV, 1883, pp. 18-31; E. Steinmann, *Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", a. XX, 1899 (supplemento).

–41. Cfr. Th. Pöpper, *Skulpturen*, cit. alla nota 1, pp. 342-348, in part. pp. 347 e ss.



F. Ludovicus Roscius
INTERAMNIAS COMMEND.
ECCLESIAM IN HANC AMPUL
DINEM A FUNDAMENT

D. IVAN. S.
I. IANNE SADOLETO IATVIRIS VTRINQUE SCIENTIA OMNIA P. ANTECELUIT.
MEMORIA P. C. I. A. B. I. N. G. N. O. P. E. N. S. T. A. N. T. I. S. S. I. M. O. T. E. E. P. R. I. G. O. N. E. T. T. M. E. R. A. N. T. A.
S. V. P. A. M. L. D. I. M. M. A. W. D. E. M. A. D. S. O. L. E. B. I. T. P. R. A. S. S. C. O. M. M. I. T. E. R. I. S. V. A. L. I. B. I. L. I. P. A. T. I. M. R. C. A.
I. A. SADOLETUS
O. B. I. T. O. T. E. M. A. C. H. I. V. I. T. H. I. A. M. E. T. O. D. E. I. O. N. S. I. V. A. N. S. A. M. A. D. S. P. O. T. Q. U. A. D. O. R. A. N. D. O.
N. O. N. D. I. M. E. T. I. M. P. E. R. I. V. S. S. I. M. E. S. E. G. E. P. I. T. C. H. A. R. A. P. V. D. C. I. V. I. S. M. E. M. O. R. I. A. O. P. T. E. X. T. I. T. O.
O. P. T. I. M. O. T. A. L. I. S. T. A. P. A. N. S. T. O. R. E. S. E. M. E. R. I. T. I. T. E. T. R. A. N. S. M. A. L. O. R. I. A. L. I. E. H. V. I. S.
V. I. S. I. T. A. N. T. I. M. A. T. R. E. S. V. A. L. E. T. I. A. R. I. S. I. M. A. T. V. I. V. E. N. T. I. I. T. S. I. B. I.
F. E. C. I. T. V. I. S. I. T. P. A. T. E. R. A. N. N. I. S. I. X. C. C. I. L. I. V. I. S. I. T. E. I. N. S. O. M. I. D. S. I.
L. O. C. V. S. D. E. C. R. I. T. O. C. O. R. T. I. G. E. S. A. C. R. I. D. O. T. M. E. T. A. S. S. I. V. I. D. O. V. I. T. I. N. S. P. R. O. C. I. A. N. D.
H. I. C. M. O. N. U. M. E. N. T. O. P. E. T. I. T. T. R. I. S. H. O. S. C. E. I. N. S. I. S. A. T. V. R. N. I. M. O.



Laura Facchin

I Bregno di Osteno dal Ducato di Milano a Venezia e Ferrara

205

Figura 189.
Cristoforo di Ambrogio
Bregno, monumento funebre
di Giovanni Sadoletto e
Francesca Machiavelli,
1517 ca, Modena, Gallerie
Estensi, Museo Lapidario
(foto © Gallerie Estensi,
Modena).

Alle origini della dinastia intelvese

Le prime citazioni riguardanti la stirpe dei Bregno in Osteno e nella frazione di Righeggia si datano al 1339, come documenta una pergamena, reperita da Ambrogio Palestra negli anni Sessanta del Novecento, relativa a una compravendita di terreni da parte di Giovanna, vedova di Giovanni «Bellegno» di Righeggia.¹

Considerando, nei documenti resi noti dalla bibliografia, le personalità dotate della qualifica di *magister*, ossia di un appellativo connesso, in vario modo, alla pratica artistica o architettonica o comunque ad una riconosciuta attività artigianale, la prima testimonianza relativa a questa dinastia reperita in Osteno risale, invece, al 1468. Il documento menziona un Giovanni «Bregnio» citato come teste nell'atto di acquisto di una pezza di terra da parte del maestro Lorenzo di Berchandino detto della Folla, figlio del fu *magister* Giacomo.²

Non è possibile affermare con certezza, invece, se appartenessero alla dinastia dei Bregno i diversi lapicidi, indicati come originari di Osteno o di Righeggia, attestati a partire dagli ultimi decenni del Trecento nei documenti della Fabbrica del Duomo di Milano, nella prima metà del Quattrocento nel cantiere della Cattedrale di Como e i professionisti censiti, in particolare negli ultimi due decenni del XV secolo, nella matricola degli scultori, lapicidi, muratori e architetti di Vicenza.³ Vale la pena di ricordare che da Osteno, con le sue frazioni di Righeggia e Rescia, località della Valle Intelvi che, insieme a Claino, si affaccia sul lago di Lugano e che condivise con le terre di Porlezza e della Valsolda l'appartenenza all'arcidiocesi di Milano, diversamente dal resto della valle, posta sotto la giurisdizione del presule di Como, provennero anche altre dinastie di cui è nota, nei secoli d'età moderna, l'attività nel settore edile e della lavorazione della pietra: i Comaneddi o Comanedi, i Bernasconi, i Folla, i Sormani, i de Riva e i Della Porta,⁴ famiglie tutte su cui mancano studi sistematici.

Per quanto riguarda il cantiere ambrosiano di Santa Maria Assunta, a partire



_ Figura 190.
Giambattista Albrizzi, *Veduta interiore, o sia la Corte del Palazzo Ducale in Venezia*. Architettura di Antonio Bregno (da S. Thomas, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, morale...*, Venezia 1754; collezione privata).

206

dal 1391, sono attestati anche alcuni maestri di cognome «Bregnano»,⁵ possibile differente declinazione del nome della stessa stirpe. Solamente nel 1512 è documentato nella fabbrica del Duomo milanese un *magister* Giovanni Giacomo con cognome «Bregno».⁶ Personalità ancora sconosciuta alla critica, dalle sintetiche note contabili del più importante cantiere dello Stato di Milano non è possibile evincere quale fosse la sua effettiva mansione, anche se pare probabile, dal contesto, che egli operasse nel vasto ambito della lavorazione della pietra. La nota di pagamento indicava che, alla data del versamento, il maestro era già morto o assente, dal momento che i denari vennero consegnati alla moglie, Bianca Lampugnani.

I Bregno nei territori della Serenissima tra “mito letterario” e fonti documentarie

Risale probabilmente al 1581 la prima menzione in un testo a stampa, *Venezia Città Nobilissima* di Francesco Sansovino, dei nomi di Antonio e di Lorenzo Bregno. Per quanto riguarda il primo, l'autore lo qualificò come «Architetto & Prothomastro del palazzo» dogale, riferendogli l'intervento di rifacimento della facciata e la progettazione della Scala dei Giganti.⁷ Così al secondo, più propriamente scultore, ricondusse un intervento su commissione del Senato nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo per la «la statua pedestre di Dionisio Naldo da Brisighella»,⁸ le sculture dell'altare di patronato della famiglia «Trivisana» nella Chiesa di Santa Maria Mater Domini, completate da Antonio Minello,⁹ lavori nella Chiesa di Santa Marina¹⁰,

abbattuta nei primi decenni dell'Ottocento, e la «statua pedestre di Benedetto da Pesaro» nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, ove riferì, invece, ad Antonio quella «di Nicolò Trono Doge con diverse altre figure che vi sono».¹¹ In nessuna menzione Sansovino indicò la terra d'origine dei professionisti, né un loro possibile rapporto di parentela, pur elogiandone il lavoro. Le informazioni contenute in questo volume, più volte ampliate nelle riedizioni seicentesche, furono riprese, del tutto acriticamente, dalla guidistica successiva sino alla fine del XVIII secolo e oltre.¹²

Alle menzioni contenute nella letteratura odepórica relative ai due Bregno si aggiunsero, nel corso del Settecento, due testimonianze di notevole rilievo, apposte a corredo di opere grafiche. Nel 1754 fu pubblicata a Venezia, presso Giambattista Albrizzi, un'acquaforte dal titolo *Veduta interiore o sia la Corte del Palazzo Ducale in Venezia. Architettura di Antonio Bregno*. L'iscrizione composta a corredo della stampa, inclusa nell'opera di Salomon Thomas *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale...*, uscita in più volumi dal 1731 al 1766,¹³ riconosceva nuovamente il ruolo del personaggio in un cantiere di massima importanza.

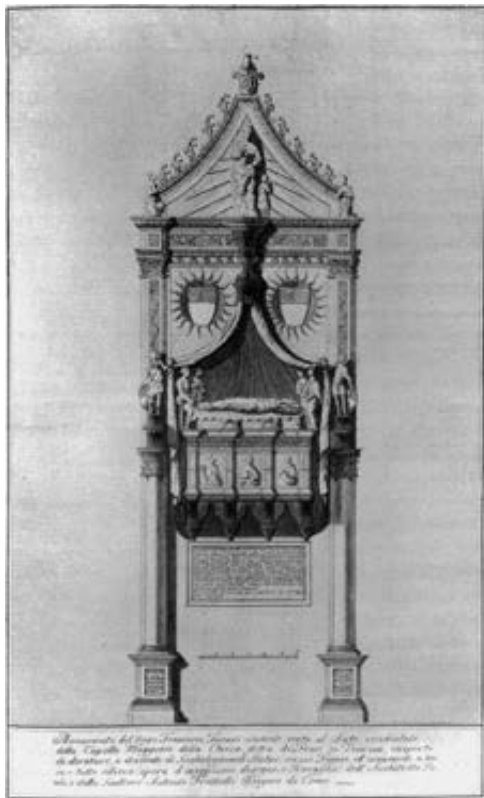
Un ventennio più tardi, nel 1777, Marco Sebastiano Giampiccoli pubblicò un lavoro incisorio rappresentante il monumento del doge Francesco Foscari, eretto dopo il 1457 nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. Nella titolazione dell'opera si riferiva la paternità del monumento all'«architetto Paulo» e allo «Scultore Antonio» «Fratelli Bregno di Como» sulla base, forse, di documenti

consultati dall'autore o dal committente della stampa nell'archivio Foscari e poi andati perduti.¹⁴ Per la prima volta compariva, nell'ambito delle fonti veneziane edite, il nome di una terza personalità, ossia quella di Paolo, poi ignorata dagli studi ottocenteschi,¹⁵ e una indicazione di provenienza per i Bregno che permetteva di includerli tra i discendenti di quelli che Ludovico Antonio Muratori chiamava i «Comacini» e nella cui attività, con notevole acutezza, riconosceva precocemente un fenomeno di lungo periodo che ben travalicava la fase medievale oggetto dei suoi studi: «Ancora ai nostri giorni dai monti dell'Insubria, e in particolare dai laghi Verbano e Lario non pochi muratori migrano verso le altre parti d'Italia».¹⁶ Così Tommaso Temanza, scrivendo nel 1778 una biografia dello scultore e architetto Pietro Lombardo, osservava opportunamente, in merito al clima

Fig. 190

Fig. 191

_ Figura 191.
Marco Sebastiano
Giampiccoli, *Monumento
del Doge Francesco Foscari
esistente eretto al Lato
occidentale della Cappella
Maggiore della Chiesa
detta de' Frari in Venezia...*
*opera d'invenzione, disegno
e Travaglio dell'Architetto
Paulo, e dello Scultore
Antonio Fratelli Bregno di
Como, 1777, Venezia, Museo
Correr (foto © Biblioteche
MUVE).*



artistico a Venezia nella seconda metà del Quattrocento: «Quindi discesero a torme i mercenarij, e dalla vicina Lombardia, e dalla non molto discosta Rezia, impiegandosi singolarmente nelle arti alla edificazione ferventi; nelle quali sino a più remoti tempi è fama, che quei popoli fossero industriosissimi. Molti ne potrebbe noverare la Storia nostra delle arti, se meno negligenti fossero stati quelli, che ci hanno preceduto».¹⁷

Era stato, infatti, lo stesso Consiglio dei Dieci, intorno al 1460, a promuovere l'arrivo nello Stato veneto di lapicidi e tagliapietra forestieri, e, più specificatamente, provenienti dall'area lombardo-ticinese, favorendoli con concessioni di natura giuridica ed economica.¹⁸ Gli effetti di questa colonizzazione non avevano tardato a farsi sentire, dal momento che nel 1491 veniva presentato ai provveditori, da parte delle maestranze locali, un appello contro i "forestieri" ovvero «milanex et de le terre aliene» che erano al tempo in numero stimato di 126 «et li vanno appresso de presente fanti de cercha cinquanta i quali sono dele terre aliene et non voleno insegnar a niuno de li nostri subjecti».¹⁹

Un elogio delle qualità riscontrate nelle opere scultoree di Antonio e Lorenzo Bregno comparve all'interno della celeberrima *Storia della scultura*, pubblicata da Leopoldo Cicognara nel 1823.²⁰ Incerto sulla possibile «nazionalità veneziana» degli artisti, l'erudito autore li riconosceva come appartenenti ad un unico gruppo familiare. Al di là dei dati documentari, egli era interessato, piuttosto, «a andar dietro i passi dell'arte, ed esaminare le opere ovunque elleno sono, secondo i tempi in cui vennero prodotte, lasciando ogni altra discussione alla diligenza dei biografi».²¹ Pertanto, il letterato si rifece, senza riserve, alle citazioni contenute nell'opera di Sansovino. Considerando la decorazione della Scala dei Giganti, egli osservava: «diedero opera agli elegantissimi intagli in così stacciato rilievo, che mai si vide con maggior dolcezza il marmo trattato, quasi che fosse molle cera leggermente impressa, e delineata». Così riguardo al monumento del doge Niccolò Tron, eretto tra il 1471 e il 1473 ai Frari, ne elogiò la magnificenza e il lusso, la preziosità dei marmi, le dorature e la quantità di statue, condotte «con bello stile specialmente nei panneggiamenti, e nella mosca generale delle figure».²² Scendendo nel dettaglio dei caratteri formali osservava, con ammirazione e accento critico insieme: «Le pieghe vi sono finissime e gentili, come quelle di moltissime greche statue le quali sembrano velate di vestimenti bagnati che si attaccino alle forme del nudo (...) le teste lasciano desiderio di più finito lavoro, e di miglior espressione».

Si dovette a una successiva generazione di studiosi una prima indagine attraverso le fonti documentarie al fine di verificare la reale consistenza biografica e artistica dei diversi esponenti della casata dei Bregno attivi a Venezia, nonché di indagare in merito alle loro origini. Spettò all'abate Giuseppe Cadorin, nell'ambito degli studi volti a far luce sugli architetti attivi in Palazzo Ducale, aprire un dibattito assai vivace. La scrupolosa analisi delle carte d'archivio confermava l'attività a Venezia dello scultore Lorenzo Bregno, ma metteva in discussione l'esistenza dell'architetto Antonio, ponendo in luce, invece, tra il 1484 e il 1498, il ruolo di proto del Palazzo Ducale di Venezia di Antonio Rizzo, professionista ritenuto alternativamente veronese, padovano o veneziano, ma di cui non è stata neppure rigettata da parte della storiografia una possibile origine lacuale, tanto che già lo stesso Cadorin ipotizzò di poterlo identificare con lo stesso Antonio Bregno.²³

Il letterato Giambattista Giovio, nel volume dedicato agli uomini illustri originari della diocesi di Como dall'età antica al XVIII secolo, incluse, invece, una voce dedicata a «Ricci Andrea celebre scultore, e fonditor di metallo»,²⁴ basandosi su alcuni componimenti poetici, ritenuti del più celebre avo Paolo, di cui sono ben noti gli interessi artistici.²⁵ La voce proposta dell'erudito, ripresa solamente dagli studi storicisti ottocenteschi comaschi, essendo ritenuta sostanzialmente poco attendibile, combinava assieme, di fatto, riferimenti a due diverse personalità: quella dello scultore in bronzo Andrea Briosco, detto il Riccio, di cui è acclarata l'origine lombarda,²⁶ e quella di Antonio Rizzo, ricordando le statue di *Adamo* ed *Eva* originariamente collocate nell'arco Foscari, oggi in Palazzo Ducale. Proprio a queste sculture, indubitabilmente del proto veneziano, poiché firmate, faceva riferimento l'antenato Paolo scrivendo «Fece un Adamo, ch'è di tal valore, / Che di bellezza cogli antichi giostra».

Per quanto pertiene le possibili diverse declinazioni del cognome Rizzo e Riccio, pur per indicare, possibilmente, un medesimo ceppo, vale la pena di ricordare che tra il 1456 e il 1465 è documentato a Verona, sotto la parrocchia di San Quirico, un Giovanni Riccio lapicida «de Mediolano».²⁷ Così rimane da verificare se vi fosse identità con il lavoratore del marmo Giovanni, figlio di Antonio detto Riccio, parimenti attivo nella città scaligera, ma ricordato come originario del lago di Como e già deceduto nel 1473, considerando che l'indicazione di provenienza, come noto, afferiva alla diocesi di appartenenza.²⁸

È ben documentabile, peraltro, l'esistenza in Osteno di una casata con questo cognome, variamente declinato. In uno stato delle anime privo di data, ma risalente alla seconda metà del XVI secolo, la prima abitazione censita nel paese fu quella del «signor Gio: Antonio Riccio mercante».²⁹ Inoltre, in occasione della visita pastorale effettuata dal cardinale Federico Borromeo nel 1606, l'altare di Sant'Antonio nella Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo era indicato di patronato del fu Antonio «Riccio».³⁰ In merito alla costruzione di una nuova cappella di proprietà di esponenti di questa dinastia, si deve aggiungere che nel 1553 Bernardo Folla «magistro di Hosteno», in rappresentanza degli altri canepari della chiesa, concesse a «mastro» Francesco Rizzo di poter costruire «in mezzo nella facciata verso oriente» un altare a cui era abbinato il diritto di sepoltura.³¹ Infine, a confermare un legame tra questa famiglia e quella dei Bregno, vale la pena di segnalare che nel 1572 la figlia di un certo «Francesco Blenio» di Righeggia ebbe per madrina di battesimo Diana, figlia di «Gio. Angelo Rizzo di Hosteno».³²

Una importante svolta per la conoscenza dei Bregno attivi nei territori della Serenissima ebbe luogo a fine Ottocento. Innanzitutto, dagli studi di Pietro Paoletti relativi al cantiere di rinnovamento della Ca' d'Oro, avviato a partire dal 1421 su commissione di Marino Contarini, emerse l'impiego, probabilmente per ragioni di urgenza, di uno «sciame di lapicidi», per lo più di provenienza lombardo ticinese, sotto la direzione del milanese Matteo Raverti (Reverti)³³ e poi di Giovanni Bono e di suo figlio Bartolomeo,³⁴ tra i quali figurava anche un «Antonio de Rigezzo».³⁵ Il maestro compare in un documento del gennaio 1422 che elencava una squadra di lavoratori della pietra impegnati sotto la direzione dei due architetti e scultori originari di Castiglione Intelvi. La provenienza dal cantiere del Duomo di Milano di molte delle maestranze impegnate negli anni Venti per il riassetto della Ca' d'Oro e

poi nella cosiddetta Ca' del Duca, costruita da Marco Cornaro e ceduta a Francesco Sforza nel 1461, lascia ipotizzare che il maestro Antonio da Righeggia possa essere il medesimo, già menzionato, documentato dagli *Annali* della Cattedrale ambrosiana tra il 1389 e il 1391,³⁶ o che comunque potesse aver beneficiato di un'esperienza nella grande impresa ambrosiana.

Nel 1897-1899, il giurista e storico Gerolamo Biscaro pubblicò fondamentali documenti relativi ad interventi dei fratelli Lorenzo e Giovanni Battista «de Bregnoni» o «di Brioni» «taiapiera in Venezia» per la Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Treviso e, più in generale, riferì di lavori effettuati da questi artisti anche in altre chiese della città.³⁷ Egli, inoltre, riconobbe nel primo, riprendendo i precedenti studi e le più recenti indagini di Paoletti, lo scultore già ricordato da Francesco Sansovino e restituì ai due maestri l'appartenenza alla dinastia lacuale dei Bregno: «oriundi da Osteno, sul lago di Lugano ed appartenenti ad una famiglia dalla quale uscì una schiera numerosa di scultori ed architetti».³⁸

210 Il percorso artistico dei due fratelli, figli di un Alberto (o Roberto) e attivi principalmente a Venezia, Padova e Treviso tra l'ultimo decennio del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento, è stato precisato, negli ultimi decenni, dagli studi di Anne Markham Schultz³⁹ che, tuttavia, non ha approfondito le ricerche sulle origini lombarde dei due professionisti e sui loro legami con i diversi rami della stirpe dei Bregno, sostenendo, primariamente, un rapporto di parentela con il proto Antonio Rizzo non del tutto evidente dalla documentazione nota.⁴⁰

Nulla è, purtroppo, ancora emerso in merito all'attività del padre, certamente deceduto nel 1505. Per quanto attiene ai rapporti familiari, o comunque societari, è emerso che Giovanni Battista, il più anziano dei due, il quale non è certo se abbia contratto matrimonio, fu in relazione con lo scultore in legno Antonio di Pietro «Brignoni», attivo a Ferrara, piazza, come si vedrà, interessata alla certa presenza di un'altra linea della stessa famiglia.⁴¹ Inoltre, dallo stesso studio del Biscaro emergono i nomi di altre personalità attive a Treviso negli stessi anni dei due Bregno, che potrebbero avere avuto un ruolo nell'équipe dei due fratelli: Antonio Maria da Milano «taiapiera», documentato nella città veneta tra il 1499 e il 1510,⁴² e un mastro «Guglielmin da Caravaggio», ricordato nelle carte, insieme a Lorenzo, per la decorazione del vestibolo della stessa Cappella del SS. Sacramento nel 1514.⁴³ Quest'ultimo si sposò con Maddalena di Giovanni Jacopo de Liprandi dello Stato di Milano, molto probabilmente appartenente alla dinastia degli Aliprandi, ben documentata in età moderna sia in Italia centro-settentrionale che in Mitteleuropa e in Spagna, e originaria di Laino Intelvi.⁴⁴

Presenti, sulla base delle fonti d'archivio, almeno dall'ultimo decennio del Quattrocento nei territori di terraferma della Serenissima, in particolare nel prestigioso cantiere della Basilica di Sant'Antonio da Padova, e a Treviso nel primo ventennio del Cinquecento, pur essendo attestata la sede della loro bottega a Venezia, i due Bregno si mossero in direzioni eccentriche rispetto alla piazza della capitale, forse perché ormai divenuta troppo competitiva e inflazionata, senza dimenticare che le più importanti cariche, a partire da quelle connesse al controllo di Palazzo Ducale, si trovavano ormai saldamente sotto l'egemonia dei Solari-Lombardo⁴⁵ con cui, pure, i Bregno ebbero ripetuti rapporti, in particolare per quanto riguarda l'esecuzione dei rilievi dell'arca del Santo nella Basilica di Sant'Antonio a Padova.⁴⁶

Sin dal 1500 è documentata l'attività per la famiglia Verardi nel Duomo di Cesena,⁴⁷ città divenuta a inizio XVI secolo capitale dell'effimero Ducato di Romagna sotto il controllo dello spregiudicato Cesare Borgia. Si trattava, dunque, di una realtà che poteva offrire significative possibilità di ricollocazione e prospettive di imprese di ampio respiro, pur poi non concretizzatesi. Così, è possibile leggere come un tentativo di espansione e diversificazione dell'attività della bottega familiare l'esecuzione, intorno al 1518, del ritratto del condottiero Bartolomeo Terni per la sua tomba eretta nella chiesa della SS. Trinità a Crema.⁴⁸ Elemento significativo di una volontà di affermazione in questa periferica, ma strategica *enclave* della Serenissima Repubblica nel territorio dello Stato di Milano, fu l'apposizione della firma, chiaramente leggibile, sul basamento dell'opera da parte di Lorenzo.

I Bregno nella Ferrara estense

Si deve agli eruditi studi di Luigi Napoleone Cittadella, pubblicati negli anni Sessanta dell'Ottocento, la prima indagine documentaria, pur parziale e non priva di imprecisioni, intorno alla presenza di esponenti della dinastia dei Bregno nella Ferrara di Alfonso I d'Este.⁴⁹ L'erudito autore mise in luce l'attività dello scultore Cristoforo «Bregni de Rigesio, Stato di Milano», domiciliato a Ferrara almeno dal 1504, anno nel quale il padre, Ambrogio, risultava già deceduto. La sua bottega, con dimora annessa, era posta in prossimità del fiume Po, al di fuori della porta di San Paolo, potendo così usufruire della via fluviale per facilitare il trasporto dei materiali lapidei, sia da lavorare che finiti e destinati anche ad altre sedi del ducato estense o a cantieri in stati confinanti. Numerosi sono i dati di rilievo, tratti da atti notarili, che emergono dalle *Notizie* e che sono stati solo parzialmente presi in considerazione dalla storiografia dedicata ai Bregno.⁵⁰ Innanzitutto, la prima moglie di «magister Christophori», Maria, era figlia di un maestro Giorgio della Certosa di Pavia.⁵¹ Senza voler effettuare alcuna faciltistica associazione, è piuttosto ovvio ipotizzare che precedentemente all'arrivo nella capitale estense, a inizio del XVI secolo soggetta a importanti interventi di ingrandimento di natura urbanistica e di definizione degli spazi per la corte che coinvolsero ampiamente l'attività architettonico-scultorea,⁵² lo scultore potesse aver lavorato nel vitale cantiere della Certosa ove schiere di lapicidi originari dell'area lombardo-ticinese operarono per decenni.⁵³

In secondo luogo, Cittadella ritrovò l'atto rogato dal notaio Benedetto Lucenti il 26 marzo del 1504 che metteva in correlazione Cristoforo, la cui attività vedeva strettamente coinvolto il fratello Giovanni Antonio con il più noto, già alla storiografia ottocentesca, scultore Andrea Bregno, residente in Roma, in qualità di nipoti ed eredi di quest'ultimo.⁵⁴ L'erudito aggiungeva, sulla base di questa carta che, tra i fratelli del celebre maestro, si doveva riconoscere anche un Gerolamo, attivo in Ferrara, testimone citato nella redazione di questo stesso documento. Cristoforo e Giovanni Antonio si accordarono in merito alle modalità con le quali recarsi a Roma per verificare la reale consistenza del lascito a loro favore, in considerazione dell'esistenza di altre co-eredi, la moglie di Andrea, Caterina, e una parente di nome Anastasia che l'atto non qualificava ulteriormente. Inoltre, fu stabilito che, non potendo Giovanni Antonio permettersi di sostenere il viaggio nell'Urbe e il costo degli atti che avrebbero

dovuto essere rogati una volta accettata l'eredità, il fratello Cristoforo se ne sarebbe fatto carico. Le sostanze ricevute sarebbero state suddivise in parti uguali e solo metà delle spese sarebbero state rimborsate a quest'ultimo dal fratello debitore. I più recenti approfondimenti documentari di Adriano Franceschini hanno messo in luce che i due Bregno non si recarono nella capitale pontificia, nominando un procuratore nella persona di Alberghetto Lucenti, cittadino ferrarese residente nell'Urbe, probabilmente imparentato con il loro notaio di fiducia, forse perché troppo impegnati dalle diverse commissioni in territorio estense. Meno di un anno prima Cristoforo aveva rilevato da Biagio Rossetti, architetto ducale, e Gabriele Frisoni l'impegno per la fornitura di tutti i materiali lapidei necessari per la costruzione di una dimora su via della Ghiara e, soprattutto, aveva ottenuto dagli stessi il subappalto della commissione per la residenza che Sigismondo d'Este volle erigere «sulla via degli Angeli», ossia il celeberrimo Palazzo dei Diamanti.⁵⁵

212

Parte dei beni del defunto Andrea furono effettivamente acquisiti, dal momento che, nello stesso aprile del 1504, si dividevano tra i due fratelli, in parti uguali, una serie di terreni e case siti nella terra d'origine, a Righeggia, sul lago di Lugano.⁵⁶ Nell'atto emergevano altri due nomi degni di interesse, quello della sorella Giovanna, nei confronti della quale i due Bregno avevano il dovere di pagare la dote, e quello di Bernardino Rizzo a cui Cristoforo doveva pagare l'affitto per una casa in Valle Intelvi. L'atto non solo prova nuovamente che il cognome Rizzo era diffuso nell'area di Osteno e delle sue attuali frazioni, ma, più specificatamente, documenta un diretto rapporto tra esponenti delle due dinastie. È molto probabile che Bernardino fosse l'ormai deceduto padre⁵⁷ dello «sculptore marmoris» di nome Battista, socio di Cristoforo nell'esecuzione dell'ancona marmorea della cappella di patronato del giurista Francesco Argenti nella Chiesa di San Francesco dei minori conventuali in Ferrara. Il dettagliato contratto, risalente al 1521, fu pubblicato nelle stesse *Notizie*.⁵⁸ Il manufatto lapideo, raffigurante *Cristo nell'orto di Getsemani*, fu più volte elogiato dalla guidistica ferrarese e scambiato, come lo stesso Cittadella osservava, per un lavoro dei più celebri Lombardo, forse non a torto, considerando un'analisi formale, a riprova della vivace circolazione di modelli tra queste famiglie di artisti originari dell'area lombardo-ticinese e della varietà delle loro relazioni. L'accordo prevedeva che i due artisti, senza distinzione di ruoli, si occupassero sia della costruzione della macchina d'altare che dell'intervento scultoreo figurativo, costituito dalle immagini di Dio Padre, la Vergine annunciata con l'arcangelo Gabriele, angeli e tre apostoli, eseguiti «de medio rilievo», mentre la figura di Cristo doveva essere lavorata «de toto relevo». L'altare attuale presenta esattamente i caratteri indicati nel contratto. La struttura architettonica dell'ancona è piuttosto semplice, costituita da due colonne poggianti su alti basamenti, sui quali sono scolpiti gli stemmi della famiglia Argenti, i cui esponenti sono raffigurati in ginocchio ai lati della pala. Sui sostegni poggia una trabeazione ornata a girali vegetali sopra la quale insiste un timpano triangolare. Ai lati, sono collocate le due figure dell'*Annunciazione*. Il rilievo, in pietra tufacea, il «marmo de gola» citato nel contratto, mostra nella porzione inferiore gli



Figura 192. Domenico de Codica e Francesco di Domenico da Milano (attr.), monumento funebre di Andrea Bregno, particolare, 1506 ca, Roma, Santa Maria sopra Minerva (foto E. Palmieri).

apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, scolpiti ad alto rilievo, e nella porzione superiore dello spazio centinato il Cristo inginocchiato, reso a tutto tondo.

Appare quindi confermato che, all'interno della stirpe dei Rizzo esisteva, nei primi decenni del Cinquecento, un ramo attivo nella pratica scultorea che operava in società con i Bregno, come, probabilmente, era avvenuto, per altre personalità, in questa stessa fase, in ambito veneto, senza poter in ogni caso escludere un rapporto diretto di parentela tra Bernardino e il figlio Battista, attivi a Ferrara, e Antonio, proto a Venezia.

Cittadella forniva, inoltre, notizie di una seconda opera di Cristoforo, forse realizzata senza la collaborazione di Rizzo, ossia il monumento funebre eretto nel Duomo di San Geminiano a Modena per Giovanni Sadoletto e Francesca Machiavelli.⁵⁹ L'opera fu commissionata nel 1517 dal figlio, il potente cardinale Jacopo.⁶⁰ Già dieci anni prima, Bregno era intervenuto nella Cattedrale modenese per interventi nella Cappella di San Sebastiano. La figura dell'alto prelado, legato sia alla corte estense che a quella pontificia, potrebbe suggerire rapporti di questo ramo della dinastia con l'Urbe, al di là delle vicende connesse all'amministrazione dell'eredità di Andrea.

Parte della storiografia ha proposto di identificare Giovanni Antonio, fratello di Cristoforo, con la personalità di «Antonio Brugnonus marmorarius», documentata nell'Urbe nell'ultimo quarto del Quattrocento.⁶¹ Questo stesso maestro, menzionato

213

da Giorgio Vasari come uno degli autori del Palazzo della Cancelleria, è stato ritenuto, inoltre, il destinatario della celebre collezione di scultura antica di Andrea.⁶² È tuttavia assai poco probabile che questo personaggio possa coincidere con il nipote figlio di Ambrogio e attivo a Ferrara, dal momento che il destinatario della raccolta è indicato nelle carte come «magistro Antonio» figlio di «magistri Leonardi», pur condividendo con il primo la provenienza da Righeggia e il fatto di essere «absenti ab Urbe» nel momento della redazione degli atti.⁶³ Si deve dunque pensare a un ulteriore parente, forse acquisito per via matrimoniale. Vale la pena inoltre precisare che i beni immobili esistenti in Roma e nel territorio laziale furono destinati a un altro nipote di Andrea: Giovanni Battista, figlio di Tommaso, «Romae existentem».

Fig. 189

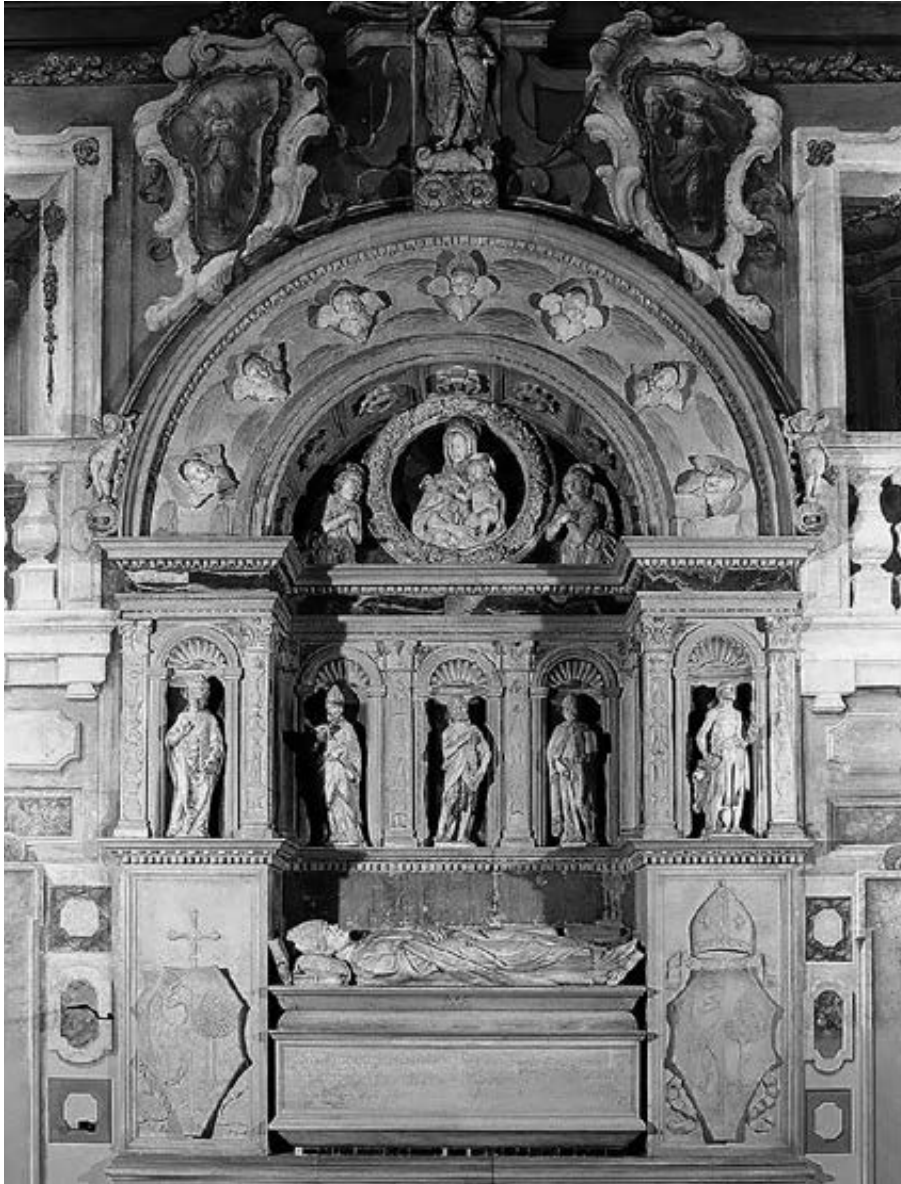
_ Figura 193.
Andrea Bregno e collaboratori, monumento funebre del vescovo Juan Ortega Gomiel, 1503 ca., Roma, Santa Maria del Popolo (foto E. Palmieri).



Resta peraltro in dubbio se il citato maestro Antonio abbia soddisfatto le volontà testamentarie di Andrea, dal momento che egli dispose, in cambio dell'importante lascito dei preziosi materiali antichi di bottega, che lo scultore, obbligato a trasferirsi in Roma entro un anno dalla morte del testatore, si accollasse di completare i lavori per il monumento funebre del vescovo Juan Ortega Gomiel nella Chiesa di Santa Maria del Popolo, iniziati da Andrea nel 1503, e che si facesse carico dell'esecuzione della lapide sepolcrale da collocarsi nella Chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Leggendo l'iscrizione contenuta sulla lastra marmorea, accompagnata

Fig. 193

Figg. 181, 192



_ Figura 194.
Ambrogio Bregno,
monumento funebre di
Lorenzo Roverella, 1475,
Ferrara, San Giorgio (foto
M. Traverso).

dal ritratto di Andrea, risulta chiaro che il monumento fu concluso nel 1506 per intervento della moglie dello scultore, Caterina, e del canonico della Basilica di San Pietro, Bartolomeo Bolli. Quest'ultimo, nominato esecutore testamentario, sarebbe stato responsabile della realizzazione della sepoltura di Andrea se Antonio di Leonardo non fosse giunto in Roma. In questo caso, lo stesso prelado avrebbe dovuto incaricare dell'esecuzione dell'opera i maestri «Dominico de Codica de Urbe» e «Francisco Dominici de Mediolano», scultori in marmo e amici del maestro, probabili effettivi autori, dunque, della tomba pervenuta sino ad oggi.

Fig. 194

Tra i numerosi atti pubblicati da Cittadella ne compaiono alcuni che permettono di effettuare alcune ipotesi in merito all'attività di Ambrogio Bregno, padre di Cristoforo e fratello di Andrea. L'erudito riportava l'iscrizione, già rinvenuta da Alfonso Litta nelle tavole litografiche pubblicate nel 1838,⁶⁴ presente nel monumento del vescovo Lorenzo Roverella, eretto nel 1475 nella Cattedrale di San Giorgio di Ferrara e tradizionalmente riferito a Bernardo Rossellino. Nella zoccolatura, infatti, in lettere capitali era scolpito: «M CCCC LXXV AMBROSII MEDIOLANENSI OPVS».⁶⁵ In questo caso l'indicazione del nome, oltre alla coerenza della data, era opportunamente associata alla provenienza dall'arcidiocesi di Milano, propria dei Bregno, divenendo così elemento probante per riferire all'intel्वese l'esecuzione di questo importate intervento che non manca, sia nella statuaria a tutto tondo – si veda in particolare il gruppo della *Madonna col Bambino* nell'oculo posto al centro della cimasa – sia nell'impianto complessivo del monumento di presentare interessanti analogie con le opere del fratello Andrea.

215

Cittadella forniva, infine, notizie sulla data di morte di Cristoforo, avvenuta molto probabilmente a Ferrara poco prima del 14 marzo 1522, quando il figlio, Bernardino, anch'egli scultore, ne risultava erede.⁶⁶ Quest'ultimo, l'anno successivo, era residente in Bologna. Allo stato attuale degli studi non è emerso nulla in merito alla possibile attività di Bernardino nella città felsinea, indubbiamente da indagare. Vale la pena di sottolineare che il nome di battesimo lo riconnetteva, secondo tipiche logiche, proprie degli artisti dell'area dei laghi lombardo-ticinesi, ad un possibile padrinnaggio da parte dell'omonimo Rizzo, socio del padre.

La Cappella della Madonna nella Parrocchiale di San Pietro ad Osteno: un aggiornamento documentario

Lo stesso nome Bernardino compare, sebbene non possa ricondursi al medesimo personaggio citato negli atti ferraresi, tra coloro che possedevano il patronato Bregno sulla Cappella della Vergine eretta nella Chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Osteno, menzionati in occasione della visita pastorale effettuata per conto dell'arcivescovo Carlo Borromeo nel 1570.⁶⁷ Questi,⁶⁸ insieme al fratello Battista e ad altri parenti che non furono citati nelle ordinazioni vescovili, in qualità di erede «del prete Bernardo vecchio», cappellano e usufruttuario del beneficio connesso con la cappella, dovevano agevolare la ricognizione richiesta dalla curia milanese sui beni lasciati per il mantenimento della Cappella dedicata alla Vergine sulla base del testamento di Giovanni Bregno. L'atto, rogato nel 1507 dal notaio Castelli di Argegno, non è purtroppo reperibile.⁶⁹ Tuttavia, dalle carte conservate presso l'Archivio



_ Figura 195.
Dinastia dei Bregno
(Giovanni Battista e Lorenzo
di Alberto, attr.), altare, post
1507, Osteno, Santi Pietro
e Paolo, Cappella della
Madonna (foto E. Palmieri).

216

Diocesano di Milano, si intende che la collocazione della cappella di dedizione mariana venne modificata tra il primo decennio e l'ottavo decennio del XVI secolo, ma la «statua di S.ta Maria scolpita», da riconoscersi nell'attuale *Madonna in trono col Bambino*, apparteneva alla dotazione originaria della cappella. Per il mantenimento di essa, il sacerdote Bernardo aveva ereditato beni che furono inventariati, in data non definibile, ma presumibilmente entro la metà del Cinquecento, da un certo Francesco e fratelli Bregno.

Nella più tarda, parziale trascrizione del testamento, Giovanni, forse il medesimo ricordato nella pergamena del 1468 citata a inizio di questo contributo,⁷⁰ veniva detto figlio di Giacomo. Pur considerando la diffusione del nome, non pare da escludersi che questi possa identificarsi con il *magister*, indicato come figlio del fu «ser Antonio», ricordato come testimone nel testamento, risalente all'8 febbraio 1470, del maestro Lorenzo Folla di Barclaino, protagonista dell'atto di compravendita di due anni prima appena citato.⁷¹

La rete parentale restituita dalle carte cinquecentesche, seppure tarde, non permette, di fatto, di ricondurre direttamente il patronato dell'altare mariano, traslato e più volte rimaneggiato nei secoli, a nessuno dei rami della dinastia dei Bregno che tra la seconda metà del XV secolo ad almeno gli anni Venti-Trenta del Cinquecento si dedicarono all'attività scultorea, al di là delle indubitabili affinità formali del gruppo mariano ancora oggi presente al centro dell'ancona della cappella alla destra dell'altare maggiore su cui ampiamente la critica si è cimentata.⁷² L'adesione a una cultura figurativa di spiccato classicismo, espressa da vari esponenti della stirpe e nella statua destinata alla Parrocchiale di Osteno, è segno, indubitabile, oltre che di un indirizzo condiviso dalle élites committenti padane e centro italiane, di una ampia circolarità di rapporti tra i diversi rami dei Bregno attivi tra i territori della Serenissima, estensi e pontifici, che conferma una dei caratteri più rilevanti delle dinastie lacuali.

Fig. 195, tav. XXVI

- 1. A. Palestra, *Le pergamene di Osteno*, “Arte Lombarda”, a. 11, 1966, n. 2, p. 200.
- 2. *Ibidem*, p. 201.
- 3. Per un riepilogo di queste personalità si veda: L. Facchin, *Un caso emblematico: la dinastia dei Bregno di Osteno da Como alla Serenissima Repubblica di Venezia*, in *In tempore floride pacis... Politiche del costruire a Como nei secoli XV e XVI*, atti del convegno (Como, Università degli Studi dell’Insubria, 28 gennaio 2017), International Research Center for local histories and cultural diversities, Università degli Studi dell’Insubria-Macchione, Varese 2020, pp. 219-239.
- 4. Cfr. A. Palestra, *Le pergamene*, cit. alla nota 1, p. 198; L.M. Belloni, *Osteno terra d’artisti*, “Diocesi di Milano”, 1961, n. 2, pp. 542-547.
- 5. Il primo ebbe per nome Giacomo ed è indicato senza qualifica professionale: cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall’origine fino al presente. Appendici*, vol. I, Ditta Gaetano Brigola, Milano 1883, *ad indicem*. L’ultimo, per il periodo in esame, è Bernardino, lapicida, attestato nel 1532: *ibidem*, vol. III, *ad indicem*.
- 6. Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (d’ora innanzi AVFDMi), Registro 379, 1510-1512. Ringrazio Beatrice Bolandrini per la cortese segnalazione.
- 7. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri*, appresso Giacomo Sansovino, Venetia 1581, pp. 119v-120r.
- 8. *Ibidem*, p. 20r.
- 9. *Ibidem*, p. 75r.
- 10. A. Markham Schultz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture, Ca. 1400-1530*, 2 voll., Harvey Miller Publishers, Turnhout 2017, pp. 295-296 segnala le due statue laterali dell’ancona, rappresentanti le *Sante Caterina e Maria Maddalena* nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e quella raffigurante la titolare nel Seminario Patriarcale di Venezia.
- 11. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, cit. alla nota 7, pp. 66r.
- 12. Si vedano, a titolo di esempio: D. Martinelli, *Il Ritratto Ovvero le Cose più Notabili di Venezia Diviso in Due*, Lorenzo Baseggio, Venezia 1705, pp. 150 e 160.
- 13. L’opera includeva anche il *Compendio dell’antica e moderna istoria della Repubblica di Venezia*.
- 14. L’iscrizione completa è: «Opera di Paulo architetto e Antonio scultore fratelli Bregno da Como». Per la storia dell’incisione cfr. A. Antoniutti, *I Bregno a Venezia. Antonio e Paolo Bregno e la scultura a Venezia nel primo Quattrocento*, Erreciemme, Roma 2007, pp. 59 e ss. e pp. 107-111.
- 15. L’unica voce biografica di Paolo è quella di P. Paoletti in U. Thieme-F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. IV, Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1910, p. 571. Oltre a riportare l’iscrizione della stampa del monumento Foscari, l’autore ipotizza una possibile identità del personaggio con il «maestro Paolo carpentiere e muratore», proto dell’Ufficio del Sale, citato nel 1459, e come «Paolo ingegnere della Signoria», forse coinvolto anche nel cantiere della Ca’ del Duca con Bartolomeo Bon.
- 16. L’espressione, come noto, ricorre sia in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, t. I, pars II, Tipografia Società Palatina, Mediolani 1725, p. 25 che in Idem, *Antiquitates Italicae medii aevi, tomus secundus*, Tipografia Società Palatina, Mediolani 1739, dissertatio XXIV «De Partibus Italicorum post inclinazione Romani Imperii», p. 347.
- 17. T. Temanza, *Vite de’ più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimo sesto*, vol. I, C. Palese, Venezia 1778, p. 79.
- 18. L. Damiani Cabrini, *Caratteri di una affermazione scultori e architetti dei “Laghi Lombardi” a Venezia nel Quattrocento*, in *Swizzeri a Venezia nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dalla metà del Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, “Arte & Storia”, a. VIII, 2008, n. 40, pp. 66-67.
- 19. *Ibidem*, p. 67.
- 20. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al volume quarto*, Fratelli Giacomelli, Prato 1823, pp. 318-325.
- 21. *Ibidem*, p. 318.
- 22. *Ibidem*, p. 320.
- 23. Si vedano ad esempio M. Ceriana, *Rizzo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Treccani, Roma 2016, edizione online, oppure A. Antoniutti, *I Bregno*, cit. alla nota 14, pp. 21-24. Rizzo dovette nascere intorno al 1430 ed è attestato a Venezia dal 1469. Diversamente A. Markham Schultz, *The History*, cit. alla nota 10, p. 151, sottolinea la provenienza da Verona.
- 24. G. Giovio, *Gli uomini della comasca diocesi antichi e moderni nelle arti e nelle lettere illustri dizionario ragionato*, Società Tipografica, Modena 1784, p. 233.
- 25. Sulla sua figura (1483-1552), da ultimo: B. Agosti, *Paolo Giovio uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze 2008.
- 26. Riccio (Trento, 1470-Padova, 1532) era figlio dell’orefice milanese Ambrogio: cfr. A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Castello del Buonconsiglio e Museo Diocesano Tridentino, 5 luglio-2 novembre 2008), Castello del Buonconsiglio, Trento 2008.
- 27. R. Brenzoni, *Architetti e scultori dei laghi lombardi a Verona*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombardi*, vol. I, atti del convegno (Villa Monastero, 2-9 giugno 1957), Nosedà, Como 1959, p. 120. Lo stesso segnala anche un «Ricius lapicida de Lacu Cumarum» censito, parimenti a Verona, sotto la parrocchia di San Marco, nel 1443.
- 28. M. Ceriana, *Rizzo, Antonio*, cit. alla nota 23, consultato in edizione online.
- 29. Archivio Diocesano di Milano (da ora

- ADMI), Pieve di Porlezza, sez. X, vol. VIII, *Scripturae antiquae ecclesiarum parochialium sanctorum Petri et Pauli loci Hosteni et sancti Laurentii loci Cavarniae plebis Porletiae*, fasc. 16, *Hosteni, Stato delle anime del comune di hosteno*.
- 30. ADMI, sez. X, vol. XVI, 1606, atti della visita del card. Federico Borromeo alla pieve di Porlezza (esclusa la Valsolda).
- 31. ADMI, sez. X, vol. VIII, *Scripturae antiquae ecclesiarum parochialium sanctorum Petri et Pauli loci Hosteni et sancti Laurentii loci Cavarniae plebis Porletiae*, fasc. 9, doc. 15 gennaio 1553.
- 32. ADMI, sez. X, vol. VIII, *Scripturae antiquae ecclesiarum parochialium sanctorum Petri et Pauli loci Hosteni et sancti Laurentii loci Cavarniae plebis Porletiae*, fasc. 15.
- 33. Su questo scultore e architetto, documentato tra Milano e Venezia dal 1398 al 1436, si veda il profilo di L. Cavazzini, *Raverti, Matteo di Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVI, Treccani, Roma 2016, edizione online.
- 218 –34. Su questa famiglia di artisti il più recente contributo è E. Cera, *Nuove proposte per la formazione di Bartolomeo Buon scultore*, “Arte Veneta”, a. LXXIV, 2017, pp. 23-41.
- 35. P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia ricerche storico-artistiche*, 2 voll., Ongania-Naya, Venezia 1893, p. 98.
- 36. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 5, *ad indicem*. In molte occorrenze Antonio e i suoi soci sono indicati come «plicantibus lapides vivos».
- 37. G. Biscaro, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane*, Ist. Turazza, Treviso 1897, *ad indicem* e Idem, *Note storico-artistiche sulla cattedrale di Treviso parte I e II*, “Nuovo Archivio Veneto”, serie II, a. XVII, 1899, pp. 184-196.
- 38. *Ibidem*, p. 194.
- 39. Si vedano almeno: A. Markham Schultz, *Giambattista and Lorenzo Bregno Venetian sculpture in the high Renaissance*, Cambridge Univ. Pr., Cambridge 1991; Eadem, *The History*, cit. alla nota 10, pp. 291-310.
- 40. *Ibidem*, p. 151, ha ipotizzato che Rizzo fosse fratello della madre dei due Bregno di cui, tuttavia, non si dichiara il nome.
- 41. Eadem, *Giambattista and Lorenzo*, cit. alla nota 39, pp. 117-118. Nell'atto, rogato a Ferrara il 10 ottobre 1509, il «magistrum baptistam brignonum» veniva nominato procuratore in Venezia per la riscossione di un debito contratto dal maestro legnamaro, in società con «Paulo de Lanzano». Interessante rilevare, a conferma della circolarità di rapporti, che tra i testimoni dell'atto figurava anche il «magistro Antonio Lombardo».
- 42. G. Biscaro, *Note e documenti*, cit. alla nota 37, pp. 195-196. Lo studioso escludeva che egli fosse il maestro Antonio richiesto tra il 1500 e il 1503 per la costruzione della Cappella del SS. Sacramento, preferendo sostenere l'opinione espressa alcuni anni prima, ma in assenza di supporti documentari, da Pietro Paoletti che aveva attribuito l'intero intervento alla dinastia dei Lombardo, mentre è assai probabile che si tratti dello stesso maestro di cui ancora si ignora il cognome.
- 43. *Ibidem*, p. 188.
- 44. Su questo casato, con particolare attenzione all'attività di stuccatori nel corso del XVII secolo, si veda, da ultimo, B. Bolandrini, *L'attività della famiglia Aliprandi in Lombardia e in Trentino*, in L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti (a cura di), *Passaggi a nord-est: gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, Biblioteca Civica, 12-13-14 febbraio 2009), Università degli studi dell'Insubria-Provincia autonoma di Trento-Soprintendenza per i beni storico-artistici, Trento 2011, pp. 261-273, con ulteriori aggiornamenti in M. Favilla, R. Rugolo, *Una società di stuccatori: Girolamo Aliprandi e Andrea Pelli nella Trento del principe vescovo Alberti Poja*, in L. Dal Prà, L. Giacomelli, E. Mich (a cura di), *Chiesa, impero e "turcherie": Giuseppe Alberti pittore e architetto nel Trentino barocco*, Provincia autonoma di Trento, Trento, 2106, pp. 189-215. Si deve ricordare che esistette anche un ceppo di pittori, uno dei quali attivo a Verona nel XVI secolo. Si noti che, dall'atto di vendita dei beni di Lorenzo, risulta l'esistenza di un fratello di Maddalena, Francesco, «murarii de Tarvisio»; cfr. A. Markham Schultz, *Giambattista and Lorenzo Bregno*, cit. alla nota 39, pp. 124-125.
- 45. Si vedano, da ultimo, le diverse voci in Eadem, *The History*, cit. alla nota 10.
- 46. La presenza di Giovanni Battista nel cantiere patavino è attestata a partire dal 1502 quando ricevette l'incarico, poi non portato a termine, di scolpire il rilievo del *Miracolo del bicchiere*, su disegno realizzato da Antonio Lombardo. Insieme al Bregno è segnalato ripetutamente il «compagno» intagliatore in pietra Sebastiano di Jacopo da Lugano, anch'egli residente a Venezia, probabile altro collaboratore della bottega: cfr. Eadem, *Giambattista and Lorenzo Bregno*, cit. alla nota 39, pp. 104-105.
- 47. Cfr. *ibidem*, pp. 112-113.
- 48. Da ultimo A. Barbieri, «*Et fu sepolto in Crema, nella gesa di S.ta Trinitade in marmoreo sepolcro: il monumento funebre di Bartolino da Terni di Lorenzo Bregno*», in C. Mussi (a cura di), *Le radici del futuro nei beni storici ed artistici. Narrazione dell'esperienza cremasca tra gli influssi dei grandi avvicendamenti e la cronaca dell'interpretazione locale*, Tipolitografica, Cremona 2017, pp. 295-312.
- 49. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, Tipografia Taddei, Ferrara 1868, *ad indicem*.
- 50. F. Caglioti, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un san Michele Arcangelo per il cardinale Juam de Carvajal*, “Mitteilungen des

Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, a. XLI, 1997, n. 3, p. 250, segnala l'importanza degli studi di Cittadella e degli approfondimenti di A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo II: dal 1493 al 1516*, Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara 1997, ad indicem.

–51. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative*, cit. alla nota 49, p. 221, ripreso in A. Franceschini, *Artisti a Ferrara*, cit. alla nota 50, p. 595, doc. 728. In seconde nozze Cristoforo si sposò con una ferrarese, Diamante, figlia di Giacomo Ruberi, segno del suo pieno inserimento nella realtà cittadina, oltre che a livello lavorativo anche per la dimensione sociale: cfr. *ibidem*, p. 715, doc. 900.

–52. Ampia è la bibliografia in merito alle committenze ducali in questa fase tra il governo di Ercole I e di Alfonso I d'Este. Per i temi qui affrontati si veda almeno: A. Ippoliti (a cura di), *Biagio Rossetti e il suo tempo*, atti del convegno di studi (Ferrara, 24-26 novembre 2016), GBE/Ginevra Bentivoglio Editori, Roma 2018.

–53. Si veda, da ultimo: S. Buganza, *Il cantiere della Certosa di Pavia in età viscontea: novità e riflessioni*, in P.L. Mulas (a cura di), *Laboratorio attualità delle ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa*, Scalpini editore, Milano 2019, pp. 191-217.

–54. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative*, cit. alla nota 49, vol. III, pp. 222-223; A. Franceschini, *Artisti a Ferrara*, cit. alla nota 50, pp. 596-597, doc. 730.

–55. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative*, cit. alla nota 49, III, pp. 259-262; A. Franceschini, *Artisti a Ferrara*, cit. alla nota 50, pp. 551-554, doc. 687. Si noti che Frisoni, pur citato nelle carte come «mantovano», molto probabilmente apparteneva ad una nota dinastia intelvese, documentata almeno dal XIV secolo e originaria di Laino. Anche in questo caso, mancano studi sistematici sul casato. Alcuni accenni e novità in L. Facchin, *Ferrara, l'Accademia fiorentina a Roma: gli artisti lacuali alla corte granducale*, in A. Spiriti, L. Facchin (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686). Da Pello all'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Como Villa Gallia e Pinacoteca Civica, 3-4 febbraio 2011), Archivio Cattaneo Editore, Cernobbio 2019, p. 77.

–56. A. Franceschini, *Artisti a Ferrara*, cit. alla nota 50, p. 602, doc. 737.

–57. Si osservi che un maestro Bernardino «da Milano» figura, insieme al fratello Domenico, in una perizia, in cui fu richiesto anche il parere di Cristoforo, rogata in Ferrara nel 1503: cfr. *ibidem*, pp. 548-549, doc. 684. Entrambi i maestri erano indicati come professionisti al diretto servizio del duca Alfonso I d'Este.

–58. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative*, cit. alla nota 49, pp. 208-211.

–59. *Ibidem*, pp. 205-208.

–60. G.L. Trovabene, scheda Q est 22, in N. Giordani (a cura di), *Il Museo Lapidario Estense:*

catalogo generale, Marsilio, Venezia 2005, pp. 318-321. Giovanni Sadoleto, giureconsulto modenese, morì nel 1511 a Ferrara dove aveva operato al servizio prima di Ercole I e poi di Alfonso I d'Este. L'opera fu eretta nel 1517, anno nel quale Jacopo venne eletto da papa Leone X arcivescovo di Carpentras. Originariamente appoggiato alla parete meridionale esterna della Cattedrale, il monumento fu trasferito nel Museo Lapidario estense dopo il 1874.

–61. C. Crescentini, *Inedite riflessioni documentali e nuove collazioni stilistiche. Andrea Bregno, la "via ferrarese" fra Osteno e Roma, con riferimento alle prime opere romane*, in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno, il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Maschietto, Firenze 2008, p. 137. La citazione è tratta da una perizia di alcuni marmi antichi provenienti dall'area del Theatrum Balbi risalente al 1484. L'autore riferisce a questa personalità anche l'esecuzione delle colonne del chiostro della chiesa di Sant'Oliva in Cori, tra i basamenti delle quali compare una firma scolpita «ANT. DA COMO OP». Tuttavia, per le considerazioni già espresse di appartenenza dei territori di origine dei Bregno alla arcidiocesi di Milano, la proposta appare poco plausibile.

–62. *Ibidem*.

–63. S. Maddalo, “Andrea scarpellino” antiquario: lo studio dell'Antico nella bottega di Andrea Bregno, in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno*, cit. alla nota 61, p. 234, trascrizione integrale del testamento rogato il 18 settembre 1503.

–64. P. Litta, *Famiglie celebri in Italia Roverella di Ferrara*, Luciano Basadonna, Milano 1838.

–65. L.N. Cittadella, *Notizie amministrative*, cit. alla nota 49, p. 215.

–66. *Ibidem*, pp. 207-208. Inoltre, un Bernardino Bregno «de Righezia» è citato in un atto reperito nella rubrica del notaio Giovanni Maria Castelli di Argegno, spesso attivo per abitanti di Osteno: Archivio di Stato di Como (da ora ASCo), Atti dei notai, busta 261, anno 1519, f. 61v.

–67. ADMi, sez. X, Visite Pastoral, vol. VIII, *Scripturae antiquae ecclesiarum parochialium sanctorum Petri et Pauli loci Hosteni et sancti Laurentii loci Cavarniae plebis Porletiae*, fasc. 1.

–68. Da queste stesse carte, Bernardino risultava residente a Brienno, sul lago di Como. Pertanto, si disponeva che quanto notificato dalla curia ambrosiana venisse trasmesso anche a quella lariana.

–69. I primi documenti reperiti presso l'ASCo relativi al notaio Giovanni Maria Castelli, attivo ad Osteno, risalgono al 1515. In questo stesso anno compaiono anche dei Bregno domiciliati a Ponna.

–70. Cfr. *supra*, nota 2.

–71. A. Palestra, *Le pergamene*, cit. alla nota 1, p. 201.

–72. Un riepilogo e alcune proposte in L. Facchin, *Un caso emblematico*, cit. alla nota 3.



DANIELI BRACCI
ARCHIEPISCOPO
FRETHEREDARIO
IN CHRISTO POSUIT

ANNO DOMINI MDCCLXXXII

Beatrice Bolandrini

L'attività milanese di Andrea Fusina, eccellente scultore e *magister lapicida*

_ Figura 196.
Andrea Fusina, monumento
funebre di Daniele Birago,
1495-1500 ca, Milano,
Santa Maria della Passione
(foto B. Bolandrini).

Nel panorama artistico lombardo di fine Quattrocento e inizi Cinquecento, l'attività scultorea di Andrea Fusina appare ancora oggi molto controversa e marginale. Nonostante la presenza dal 1495 fino al 1525 (con alcune interruzioni temporali) presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, con la mansione di *magister lapicida* e anche di architetto, Fusina è oggi noto quasi esclusivamente per la tomba Birago, firmata e datata 1495, conservata presso la Chiesa milanese di Santa Maria della Passione, e per pochissime altre opere, di cui alcune recentemente molto dibattute.

Incerto è anche il suo luogo natio: secondo Giovio originario di Berbenno in Valtellina, ipotesi riportata da Loi,¹ milanese per Lomazzo e Orlandi,² a mio avviso l'ipotesi più plausibile è quella che lo ritiene campionesese,³ coetaneo di Cristoforo Solari, figlio di Baldassare,⁴ discendente della dinastia di quel Giacomo/Jacopo, attivo sia in Duomo a Milano, sia nella Certosa di Pavia. Del resto anche il celebre Bonino da Campione apparteneva alla grande famiglia dei Fusina, il che lascia sottendere senza troppi misteri la discendenza da questo ceppo⁵ cui appartengono numerosi scultori e lapicidi di intere generazioni.

Le prime notizie biografiche certe riguardano un contratto di apprendistato (presumibilmente di sei anni) sotto la direzione di Giovanni Antonio Amadeo a partire dal 1486.⁶ Non sono emersi sinora riscontri documentari circa la sua presenza presso la Certosa di Pavia, ma considerata l'attività proficua di Amadeo in cantiere, si può quantomeno supporlo al suo seguito.⁷

Anche la fortuna critica non ci restituisce in modo uniforme e concorde l'operato del nostro. Lomazzo nel suo celebre *Trattato*, che compare a Milano nel 1584,⁸ lo considera allo stesso livello di Amadeo, Cristoforo Solari, Caradosso, Della Porta, Bambaia. Analogamente Carlo Torre riferisce che in Ambrosiana sono conservati «altri lavorati marmi da' nostri Scultori, come dal Solari detto il Gobbo, da Agostin Busto detto Bambaia, da Andrea Fusina, da Angelo Siciliani, da Francesco Brambilla, e de' più prossimi, come da Annibale Fontana, da Girolamo Pristinari»,⁹

dando ampia considerazione allo scultore, a cui attribuisce anche la statua raffigurante la *Maddalena* con un vaso in mano posta sulla facciata del Duomo milanese,¹⁰ alcuni rilievi conservati nella Cappella della Madonna dell'Albero,¹¹ e soprattutto il monumento a Bagarotti, di cui tesse le lodi.¹²

Qualche secolo più tardi, precisamente nel 1776, l'abate Albuzzi nelle sue Memorie scrisse: «Marco Agrate, Cristoforo Solari, Agostino Busti e Andrea Fusina emularono la gloria delle greche statue». E ancora nel 1787, nella pubblicazione contenente alcune decorazioni realizzate dall'Albertolli in Palazzo Reale, si palesa l'occasione per un'importante riflessione circa il rapporto tra gli ornati antichi e la contemporaneità. Nello specifico, Albertolli, riferendosi agli allievi che non potendo recarsi a Roma avrebbero trovato dei buoni spunti anche a Milano, definisce «prototipi del buongusto» le decorazioni del Bambaia e di Andrea Fusina, equiparandoli.¹³ Ad inizio Novecento sia Sant'Ambrogio sia Malaguzzi Valeri ravvisavano nelle opere di Fusina un'insistita eco toscana,¹⁴ mentre Middeldorf nel 1934 già parlava, sempre a proposito di Bambaia e Fusina, di «classicismo romantico» di Lombardia, definizione che ebbe una notevole fortuna Oltralpe,¹⁵ ma che venne poco seguita in Italia, soprattutto nel caso di Andrea Fusina, che oggi rischia di rimanere senza opere attribuite.¹⁶

222

Solo Paola Cordera¹⁷ ha di recente nuovamente rimarcato l'importanza della lezione di Fusina in Albertolli, il quale, in *Alcune decorazioni di nobili sale* cita le tombe in Santa Maria della Passione e in San Francesco Grande a Milano, insistendo sul loro assoluto classicismo.

Come è dunque possibile che un artista tanto considerato e apprezzato dai contemporanei e almeno fino al diciannovesimo secolo, sia potuto “cadere in disgrazia critica” proprio ai nostri giorni?

L'intento di questo contributo è quello di offrire una lettura d'insieme del suo operato nel capoluogo lombardo, indubbiamente poliedrico, alla luce di documenti d'archivio inediti, che consentono di chiarire su molti aspetti ancora poco noti, perché, come scriveva Merzario, «non si conosce dove abbia occupato il suo ingegno dal 1485 fino al 1506: probabilmente stette lungo tempo in Milano, e s'adoperò intorno a belle opere delle quali non si conosce l'autore».¹⁸

L'attività presso la Veneranda Fabbrica del Duomo

Da uno spoglio sistematico delle testimonianze archivistiche conservate presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica della Cattedrale milanese, in particolare dei registri di cassa e dei *Liber mandatorum*, emergono le maggiori novità sulla personalità di questo artista, che viene indicato con nomi diversi nel corso degli anni, «Andrea Fuxini», ma anche «de Fuxinis» o «de Fusinis», «de Fussina», e soprattutto con mansioni differenti, da maestro lapicida, ad ingegnere, a scultore.¹⁹

Il clima artistico all'interno della Fabbrica era tanto fervente quanto altalenante negli ultimi decenni del XV secolo; basti pensare che nel 1483 è documentato Benedetto Briosco, nel 1484 Ambrogio Montevecchia, nel 1485 Pietro Antonio Solari esegue la *Madonna del Coazzone*, mentre nel 1491 Briosco ultima la *Santa Agnese*, che Agosti definisce a ragione «ancora un po' rigida e come imbustata».²⁰ Pochi

Tav. XXV

anni dopo, nel 1492, il clima culturale cambia repentinamente; sono infatti diversi gli scultori che lasciano il cantiere del Duomo milanese alla volta di Roma, dove era particolarmente fiorente ed ambita la bottega di Andrea Bregno. In questo apparente vuoto creativo si insinua Fusina, citato per la prima volta nel 1495, quando riceve a più riprese compensi per una figura che stava facendo e anche un vero e proprio salario.²¹ Seppur sia definito già a questa data «magister lapicidis laborantibus subtus Cassinam», quindi artista autonomo e indipendente, purtroppo i documenti non ci restituiscono alcun appiglio per risalire al soggetto che stava scolpendo per la Fabbrica, lasciandoci supporre possa trattarsi del celebre *Giuda Maccabeo*.

Fig. 197

Confrontando i salari medi mensili dei lapicidi erogati in quell'anno, si percepisce il livello già avanzato del nostro, che si traduce in una paga ben più alta (12 lire) rispetto a quanto liquidato al lapicida Benedetto da Como (7 lire), e di poco inferiore a quanto erogato al quotato Giovanni Antonio da Orsenigo (14 lire e 8 soldi).²² Fusina mantiene questo stipendio anche negli anni 1496 e 1497,²³ mentre scompare per ovvie ragioni storico-politiche dai libri paga nelle annualità 1498-

1500,²⁴ per ricomparire il 4 novembre 1501, quando gli vengono saldate 5 lire imputate sul capitolo dei magistri come compenso del mese di settembre.²⁵ In quello stesso anno la Fabbrica stipula una convenzione con Cristoforo Solari, al quale vengono corrisposte mensilmente 23 lire, 6 soldi e 8 denari, per «scientia et ingenio tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura et aliis».²⁶

Tornando a Fusina si anticipa dunque l'ingresso in Duomo di almeno un paio d'anni rispetto alla data del 22 giugno 1497 riportata negli *Annali*, in riferimento a quella che viene definita una certa insistenza dello scultore nel voler essere pagato per la realizzazione della statua di *Giuda Maccabeo*,²⁷ sottoposta al giudizio di Amadeo e Dolcebuono.²⁸ Il 20 luglio gli ingegneri della Fabbrica acconsentono alla liquidazione di 32 ducati da 4 lire ciascuno con la clausola che l'artista non abbandoni i lavori e concluda quanto intrapreso.²⁹ Questa precisazione pare racchiudere e anticipare il complicato rapporto tra lo scultore e la Fabbrica, dalla quale si allontanerà più volte, anche per lunghi periodi, senza giustificazioni plausibili.

Il *Giuda Maccabeo* è dunque l'opera a cui stava già lavorando due anni prima? Considerati i tempi medi di esecuzione è assolutamente possibile. Permane la certezza che questa scultura sia l'indiscusso capola-

Figura 197.
Andrea Fusina, *Giuda Maccabeo*, 1495-1497 ca., Milano, Museo del Duomo (foto © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, tutti i diritti riservati).





224

voro del nostro. Si tratta di un guerriero, abbigliato all'antica, caratterizzato dalla resa capillare di corazza, elmo e mantello, con una stoica fierezza incisa nello sguardo.

Osservandolo è inevitabile sostenere anche che siamo di fronte al primo dei tanti problemi stilistici che costellano la carriera del nostro, a cui sono attribuite pochissime opere se si pensa alla lunga vita.

L'analisi stilistica di *Giuda* apre infatti la via a numerose riflessioni su quelli che possono essere stati i modelli e le fonti di ispirazione, a mio avviso tutti rinvenibili al di fuori delle mura della Veneranda Fabbrica. All'interno del cantiere milanese l'unico confronto diretto può essere sostenuto con il *Galeazzo Maria Sforza* attribuito a Benedetto Briosco, dove sono lampanti le divergenze compositive e tecniche. La leziosa rigidità del duca, palesata nell'espressione e nell'abbigliamento, non ha nulla da condividere con la raffinatezza dei movimenti di *Giuda*. In ambito milanese le fonti di maggiore ispirazione, anche tematica, avrebbero potuto essere i sei guerrieri addossati ai pilastri del monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo, ultimato nel 1478 e ammirabile da Fusina in San Francesco Grande, e invece non vi è alcun rimando. I sei non indossano l'elmo, così come si conviene in un corteo funebre per di più all'interno di una chiesa,³⁰ e inoltre i tre in armatura mostrano grembiuli a lame, come *Galeazzo*, ancora memori di un linguaggio tardogotico.

Già Agosti si era interrogato sull'altissima qualità di quest'opera di Fusina, chiedendosi se avesse avuto modo di osservare le sculture di Gian Cristoforo Romano, documentato in Lombardia dal 1491, o se avesse potuto studiare i capolavori di Pietro Lombardo e dei suoi figli Tullio ed Antonio in Veneto.³¹ Concordo con lo studioso nel ritenere plausibile un soggiorno quantomeno a Venezia, soprattutto se penso alla tomba Vendramin, eretta in origine nella Chiesa di Santa Maria dei Servi, sul finire degli anni Ottanta del Quattrocento. Osservando in particolare i due *Guerrieri* laterali, sono piuttosto evidenti le riprese da parte di Fusina, che non troviamo a Milano a quelle date, soprattutto nel cimiero, nelle armature descritte

Figura 198.
Tullio Lombardo, monumento
funebre del doge Andrea
Vendramin, particolare,
1489-1495 ca, Venezia,
Santi Giovanni e Paolo.

Fig. 157

Fig. 198, Tav. XXIV

con dovizia di particolari, nell'espressione altera, nella postura elegante, nella scelta di enfatizzare con garbo la muscolatura dei giovani uomini scolpiti.

Alcune di queste soluzioni saranno riviste e reinterpretate da Andrea Riccio nel *San Martino* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro e nel *Sant'Enrico* nella Chiesa di San Canziano a Padova,³² e le ritroveremo, con rinnovata e slanciata grazia, anche per merito dell'influsso di Fusina, nel *Guerriero* di Bambaia datato 1515 e conservato presso il parigino Musée Jacquemart-Andrè.

Osservando l'armatura scolpita da Andrea, si percepisce un'aderenza totale ai modelli di Tullio, che non si ispirano alle ardite invenzioni quattrocentesche ancora ben presenti nelle opere di Pietro Lombardo, ma rimandano piuttosto direttamente alla conoscenza dei modelli antichi, a cominciare dal *Pirro* dei Musei Capitolini.³³ Dunque se davvero *Giuda* è da definirsi ultimato nel 1497 come restituito anche dai documenti d'archivio, non posso che condividere il pensiero di Agosti, che una simile opera «spingerebbe a ricostruire un po' diversamente qualche episodio della scultura italiana, al passaggio tra Quattrocento e Cinquecento».³⁴

Il *Giuda Maccabeo*, definito a ragione «una statua dal classicismo trasognato e già molto svolto, che fa una certa impressione a quella data»,³⁵ a mio avviso è da ritenersi di fondamentale importanza in territorio lombardo, e non solo a Milano. Penso infatti al già citato *Guerriero* di Bambaia, che viene assoldato nel cantiere del Duomo milanese nel 1512, ma anche al *San Sebastiano* di Matteo Annone scolpito per il Duomo di Como, datato 1522.³⁶ Quest'opera è sintomatica se letta nel contesto in cui si trova; prende infatti le distanze dalla maniera del *genius loci* Tommaso Rodari, a cui si riconduce la maggior parte della regia scultorea dell'edificio comasco, e denota l'apertura di Matteo nei confronti di Fusina, da cui riprende il virtuoso classicismo delle membra tornite e dello sguardo assorto, a quasi vent'anni di distanza.

Tornando al 1497, da almeno due anni Fusina stava lavorando contemporaneamente al monumento Birago, di cui si scriverà in seguito, e presumibilmente all'altra sua opera in Duomo a Milano, di difficile interpretazione, la *Maddalena*, ricondotta a lui già da Lomazzo, che in proposito scrive: «Andrea da Fusina Milanese degno scoltore, il quale scolpì la Maddalena co'l vaso in mano nella facciata del Duomo della sua città»,³⁷ riconosciuta nella statua n. 138 della catalogazione di Nebbia.

Elegante nelle forme e nella lavorazione

Figura 199.
Matteo da Annone, *San Sebastiano*, 1522, Como, Cattedrale (foto M. Moizi).



del marmo, pare eseguita sulla scia di *Giuda*, tanto che, se affiancati, si potrebbero catalogare come una sorta di «coppia che non deve essere spiaciuta agli artisti della Milano neoclassica». ³⁸ Il panneggio del manto è scandito dal rigore ordinato delle fitte pieghe che definiscono il lato destro della figura, dal braccio flesso alla gamba inclinata in avanti, per poi scivolare con ricercatezza sul fianco sinistro. In quell'epoca non abbiamo termini di confronto in Duomo. Di pochi anni prima è la *Sant'Agnese* di Briosco, che però appare così lontana dall'insistito classicismo di Fusina, evidente oltre che nelle fattezze della figura femminile e nei panneggi all'antica, che ritroviamo nella *Madonna Taccioli* del Bambaia al Castello Sforzesco di Milano datata 1522, soprattutto nei lineamenti di eterea dolcezza, nelle labbra socchiusse e negli occhi allungati ed espressivi, caratteristiche che saranno a loro volta riprese, quasi cinquant'anni dopo, sempre in Duomo, da Cristoforo Lombardo nella *Santa Caterina* dell'altare della Presentazione.

Nel 1501 la Fabbrica riesce ad assoldare Cristoforo Solari, e nel 1503 inizia la disquisizione sulla Porta Nuova verso la strada di Compedo. ³⁹ Fusina viene incaricato, così come Amadeo, Dolcebuono, Solari e Briosco, di realizzare un modellino ligneo, ma nessuna opera venne ritenuta soddisfacente dai Fabbricieri. Anzi il più giovane dei tre, ovvero Fusina, accusa Dolcebuono e Solari di aver sbagliato le misure dei propri lavori. ⁴⁰

226

Il 19 febbraio 1506 viene nominato dai deputati della Fabbrica architetto «in socium et collegam magistri» Giovanni Antonio Amadeo, per l'erezione dello «splendidissimo tempio Milanese». ⁴¹

Il 17 gennaio 1508 avviene una significativa divergenza di vedute tra Fusina e Amadeo, in relazione all'esecuzione di una delle quattro guglie del tiburio, poiché il nostro decide di sostenere quanto proposto da Solari. ⁴²

Nelle ordinazioni capitolari, il 19 ottobre 1508 risulta che debbono essere anticipate all'architetto Fusina otto lire e diciotto soldi, parte del suo salario, per potersi recare per motivi devozionali a Roma e alla Santa Casa di Loreto. ⁴³ La richiesta viene esperita già il giorno successivo. ⁴⁴ Non è dato sapere se l'esperienza romana abbia dei risvolti nella sua attività in Duomo, poiché non sono documentate ulteriori sculture eseguite dopo questo viaggio.

Il 28 febbraio 1510 risulta di nuovo in servizio presso la Veneranda Fabbrica, dopo aver richiesto un aumento di stipendio, ⁴⁵ ma solo ad ottobre è formalmente riammesso tra i salariati. ⁴⁶ Nel mese di luglio dello stesso anno pare essere operoso anche alla Certosa di Pavia. ⁴⁷

Il 21 ottobre è convocato con Amadeo, Leonardo e Solari come membro di una commissione chiamata a esprimersi sulla forma degli stalli del coro. ⁴⁸ Fusina non compare nei pagamenti del 1510-1512, ⁴⁹ però il suo nome si legge il 22 luglio del 1512 in un documento in cui la Fabbrica decide di nominare co-ingegnere Girolamo Della Porta di Novara, assegnandogli un compenso mensile di 10 fiorini con il compito di coadiuvare Amadeo perché il maestro Fusina si è assentato, senza fornire ulteriori spiegazioni in proposito. ⁵⁰ Non è la prima volta che il nostro si allontana, certamente, ma da questo momento non compare più nei documenti fino al 1525. A differenza di altri artisti, come Cristoforo Lombardo, che riceve un'autorizzazione per lasciare temporaneamente il cantiere con la motivazione di dover ultimare il monumento a Luciano Curti/Lancino Curzio nella Chiesa di San Marco a Milano, ⁵¹

oppure come Cristoforo Solari, che il 12 agosto 1504 ottiene di assentarsi un anno intero per lavorare a servizio di Gian Giacomo Trivulzio,⁵² per Fusina si hanno notizie solo ed esclusivamente della licenza consentita per recarsi a Loreto e a Roma.

Agli inizi del secondo decennio del Cinquecento, la grande novità in Duomo è l'assunzione di Bambaia assieme al fratello Polidoro, i quali però, nonostante le aspettative, saranno troppo poco presenti, soprattutto in questi anni. Qualche tempo dopo, dalla Fabbriceria viene inviata una lettera persino a Michelangelo, datata 1° gennaio 1518, in cui si scrive che «a Milano assai si lavora, a quel Duomo, di scultura; e vi vien su giovani assai».⁵³ Ma di Fusina continua a non esserci traccia: sarà documentato in cantiere solo nel 1525, tredici anni dopo la sua dipartita. Nelle ordinazioni capitolari, il 17 luglio 1525 è nuovamente eletto ingegnere e scultore della Fabbrica con un salario di 16 lire mensili per sei mensilità⁵⁴ e tre delle sei brente di vino annue,⁵⁵ e si sottolinea la sua bravura, «attenta sufficientia ipsius magistri Andree longa experientia optimaque peritia in architettura et scultura»;⁵⁶ tuttavia, non compare già più nell'elenco degli Ufficiali della Fabbrica,⁵⁷ dove il suo posto pare occupato (almeno per otto mesi) da Giovanni Giacomo Della Porta.⁵⁸ Da una delibera di lunedì 15 gennaio 1526 si apprende che il nostro è deceduto sabato 13 e che il posto di ingegnere è stato prontamente assegnato a Cristoforo Lombardo.⁵⁹

In pochi anni muoiono Amadeo (1522), i fratelli Solari (1524), Fusina e Zenale (1526), e si assiste inevitabilmente ad un cambio ai vertici in ambito artistico, messo in atto principalmente da Giovanni Giacomo Della Porta e da Cristoforo Lombardo.⁶⁰

227

L'unica opera firmata: il monumento funebre del vescovo Daniele Birago in Santa Maria della Passione

Dal 1495 Andrea Fusina è impegnato nella progettazione e nell'esecuzione del monumento sepolcrale del vescovo Daniele Birago in Santa Maria della Passione. Considerata la mole di lavoro, chiede alla Veneranda Fabbrica che gli venga concesso come aiuto Biagio da Vairone, attivo sia nel cantiere del Duomo milanese, dove la

Figg. 196, 200

_ Figura 200.
Andrea Fusina, monumento funebre di Daniele Birago, particolare, 1495-1500 ca, Milano, Santa Maria della Passione (foto B. Bolandrini).



sua opera più nota è il *David*, sia nella monumentale campagna decorativa della facciata della Certosa di Pavia. Questo artista è sempre stato molto poco considerato, indubbiamente per l'esiguità delle opere conosciute, ma anche per la "cattiva fama" acquisita nell'ambito della Veneranda, dove nel 1494 compare tra i lapicidi, e solo due anni dopo è segnalato tra gli indesiderati a cui non affidare più nulla, poiché è sua abitudine allontanarsi in estate e lavorare altrove cercando migliori guadagni, tornando solo in inverno quando le attività altrove scarseggiano.⁶¹ Mentre a Fusina si perdonava ogni lunga "sparizione" dal cantiere del Duomo, anche quando non vi erano giustificazioni, ad artisti meno noti e meno dotati non erano dunque garantiti gli stessi trattamenti.

Fusina, aggiudicandosi l'esecuzione della tomba Birago in Santa Maria della Passione, entra in contatto con una delle dinastie più importanti di Milano; basti pensare che l'altro sepolcro di famiglia sarà eseguito da Bambaia nella Cappella della Passione in San Francesco Grande (fig. 29).⁶²

Il committente muore nel 1495, prima dell'inizio dei lavori, che risultano ancora in atto nel 1500, e vengono conclusi e liquidati solo per volontà dell'Ospedale Maggiore, erede universale del defunto.⁶³

228

La tomba realizzata da Fusina era in origine destinata al centro della tribuna, rispettando i canoni dei monumenti quattrocenteschi lombardi isolati nello spazio,⁶⁴ sebbene in questo caso non fosse finita sul retro, ma solo sbazzata. Venne spostata nella posizione attuale già nel Seicento, e infatti Torre così la descrive enfaticamente: «Se desiderate sapere, chi sia stato lo spirito sublime, che fece innalzare così magnifico tempio, avvicinatevi a quel Tumulo, che scorgesi entro la cappella senz'altare sotto l'organo alla destra mano, costruito di marmo di Carrara, fabbricato da statuaro ingegnoso, il cui nome ritrovasi nel suo piedistallo, e dice, "Andrea Fusina opus 1495". Anche questo scultore operava nella nostra cattedrale, e quando sarete, a ravvisare quel tempio, mostrerovvi vari i suoi parti degni di gloria immortale, cavandone voi da questo tumulo buon saggio della squisitezza de suoi scarpelli, perché figure, e rabeschi costituiscono nel numero de primi statuarj, ch'abbiano affaticato in Milano».⁶⁵

In questo monumento sepolcrale autoportante, l'impianto strutturale è piramidale, su un basamento rettangolare si issano quattro robuste zampe leonine, che sorreggono la cassa maggiore finemente scolpita, su cui si innalza una cassa decorata di minori dimensioni, che sulla sommità ospita la figura giacente di Daniele Birago, vescovo di Mitilene. Fusina più che ispirarsi ad un singolo modello nell'esecuzione di quest'opera, coniuga e reinterpreta diversi generi, *in primis* optando per una struttura isolata nello spazio, come nei ben noti monumenti a Vitaliano e Giovanni Borromeo e a Gian Galeazzo Visconti, e poi scegliendo di inserire la figura del *gisant*, come nei monumenti funebri di Ambrogio Grifo in San Pietro in Gessate, Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia, Ludovico II di Saluzzo nella Chiesa di San Giovanni a Saluzzo, ed agli stessi Vitaliano e Giovanni. La sagoma di Daniele Birago, rispetto agli esempi appena citati, appare eterea, quasi appiattita e appena accennata nella pietra, avvolta in un manto dalle pieghe rigide e taglienti. Il profilo austero ci consegna un volto scavato e allungato, la cui fronte scompare nella mitra imponente, la cui estensione prosegue oltre i cuscini decorati che sorreggono il capo. Fusina anticipa una soluzione composi-



Figura 201.
Biagio da Vairone, David,
inizio XVI secolo, Milano,
Duomo (foto G. Dall'Orto).

Fig. 202



Figura 202.
Benedetto Briosco,
monumento funebre di
Ambrogio Grifo, 1490 ca.,
Milano, San Pietro in
Gessate.

Fig. 197

tiva che ritroveremo più di vent'anni dopo nel monumento funebre di Gaston de Foix, con il defunto depresso su una sorta di portantina dai cui lati deborda una sorta di telo spiegazzato, ben visibile frontalmente. Bambaia sembra inoltre aver assimilato un'altra lezione da Fusina, visibile nell'altro monumento Birago, in origine nella Chiesa di San Francesco Grande e oggi all'Isola Bella, ovvero la fitta trama decorativa che abbellisce la parte inferiore della vasca, anch'essa poggiante su maestose zampe leonine.

Gli anni di esecuzione di quest'opera corrispondono alla piena attività di Fusina come scultore in Duomo, quando realizza il *Giuda Maccabeo*, anch'esso un chiaro esempio della sua meticolosità, che indugia su raffinati dettagli, trasformando il marmo in giochi di intaglio di millimetrica definizione. I puttini che giocano briosi con i festoni dell'arca maggiore sono in dialogo costante con i due angeli alati che fluttuano nel breve spazio della vasca superiore, dando vita ad una composizione armoniosa e florida.

Il dibattito monumento funebre del vescovo Battista Bagarotti

Figg. 203, 205

Il monumento, realizzato per la Chiesa di Santa Maria della Pace a Milano, è conservato all'interno del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Ultimato nel 1519 come sancito dall'iscrizione «VIVENS SIBI POS MDXIX», è già in lavorazione nel 1517, come dimostra la richiesta da parte del committente Battista Bagarotti alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano di ottenere un blocco di marmo per ultimare i lavori.⁶⁶

L'opera riscuote clamore e favori già tra i contemporanei, tanto che nel 1517 Michele Marliani scrive nel proprio testamento di volere un'effigie con la testa appoggiata al braccio come nel caso del «domini episcopi de Bobio»,⁶⁷ e parole di pregio si trovano anche nella guidistica sei e settecentesca: in particolare, Torre la definisce «un tumulo di marmo fino sostenuto da vaghe colonne (...) eretto per depositar l'ossa del vescovo di Bobbio Gio. Battista Bagarotti, persona degna d'haver un così vistoso mausoleo».⁶⁸

Seppure Torre non faccia riferimento alcuno all'autore, sembra strano che dedichi parole di elogio a qualcosa di artisticamente irrilevante. Il giudizio positivo



permane nel Settecento e nell'Ottocento, unico neo il parere di Bianconi, che lo riteneva «un poco secco». ⁶⁹ Il primo ad assegnare l'opera a Fusina è Mongeri, ⁷⁰ e tale ipotesi viene confermata e mantenuta nel tempo. Di diverso avviso è Vito Zani, che in un contributo del 1999 propone di attribuire la tomba ad Ambrogio Monteverchia su basi stilistiche. ⁷¹ Lo studioso reputa Fusina principalmente un architetto, ⁷² mentre sono molti i documenti inediti d'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo presentati in questa sede che ribadiscono più volte il suo operato di scultore di pregio, ruolo confermato dal tenore dei pagamenti.

Come nel caso del monumento Birago, anche nella tomba Bagarotti prevale l'essere autoportante, solo il lato non visibile è appena sbizzato. Certamente vi sono delle sostanziali divergenze con l'opera in Santa Maria della Passione, ma dobbiamo considerare che sono trascorsi quasi vent'anni, nel corso dei quali Fusina ha rivestito incarichi di prestigio all'interno della Veneranda Fabbrica e non solo, ha svolto un viaggio documentato a Roma e a Loreto. Ricordiamo inoltre il vuoto temporale in Duomo tra il 1512 e il 1525, in cui sarà sicuramente stato impegnato su altri fronti.

Quali sono le fonti di ispirazione per la progettazione del monumento? Lo sguardo rivolto al Veneto è pressoché una costante in Fusina, come del resto ha di-

— Figura 203.
Andrea Fusina, monumento funebre di Battista Bagarotti, 1517-1519 ca, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (foto © Comune di Milano, tutti i diritti riservati).

— Figura 204.
Giovanni Antonio Amadeo, arca di San Lanfranco, 1498-1508 ca, Pavia, San Lanfranco (foto da sanlanfranco.it).

_ Figura 205.
Andrea Fusina, monumento
funebre di Battista Bagarotti,
particolare del *gisant*,
1517-1519 ca, Milano, Museo
d'Arte Antica del Castello
Sforzesco (foto © Comune
di Milano, tutti i diritti
riservati).



_ Figura 206.
Agostino Busti detto
Bambaia, monumento
funebre di Marino
Caracciolo, 1538-1540 ca,
Milano, Duomo (foto
M. Moizi).



231

mostrato il *Giuda Maccabeo*, e non stupisce affatto la reinterpretazione di quelle che erano le eleganti arche tardogotiche, fino ad arrivare agli esiti lombardi di Amadeo, Cazzaniga e Briosco. Quella che Zani definisce arretratezza compositiva nell'impostare l'opera su sei colonne, a mio avviso è da interpretare come un omaggio intenzionale al passato. L'utilizzo delle colonne, come sostegno e sostanza, rievoca la soluzione adottata nella tomba di Francesco della Torre in Santa Maria delle Grazie assegnata a Francesco e Tommaso Cazzaniga e a Benedetto Briosco, e ancora nella tomba di Giacomo Stefano Brivio in Sant'Eustorgio, sempre riferibile a Francesco e Tommaso Cazzaniga e a Benedetto Briosco (in questi casi le colonne sono quattro e sono realizzate entro il 1485-1486), oppure all'arca di San Lanfranco a Pavia di Giovanni Antonio Amadeo, dove le colonne sono sei. Non reputo sostenibile l'attribuzione a Montevecchia per diversi motivi. Ad oggi le uniche opere documentate sono quelle piacentine. Dopo quarantadue anni di attività con esiti molto modesti, come riscontrabile nei *Profeti* che a loro volta condividono con la *Maria Addolorata* del Duomo di Piacenza una secchezza inequivocabile, viene pensionato il 28 gennaio 1518 dalla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Come possiamo pensare che ad un anziano scultore ormai a riposo si affidasse un'opera di rappresentanza tanto impegnativa?

Fig. 204

Tornando al monumento Bagarotti, che reputo a pieno titolo di Fusina, osserviamo la sovrapposizione di due casse, entrambe finemente decorate, una maggiore e una minore, sulla cui sommità è adagiato il committente. Sdraiato su un fianco accenna ad un timido *demi-gisant*, premessa ineludibile agli esiti felici di Bambaia nei monumenti Caracciolo in Duomo a Milano del 1538 e Toscani (oggi nella cripta di San Fedele), datato 1545-1547. Dalla tomba di Daniele Birago sono ormai passati due decenni, e se da un lato Fusina abbandona il *gisant* per questa nuova soluzione ardita e innovativa, certamente memore del monumento funebre di Ascanio Sforza ammirato a Roma, dall'altro mantiene quella che è una sua personale cifra stilistica, ossia il lenzuolo su cui è depresso il defunto, che si fa più morbido e simmetrico nel debordare dall'esile lettino. Un *demi-gisant* simile, ma in un contesto completamente diverso, lo ritroviamo anche nella tomba di Bassiano da Ponte nella Cattedrale di Lodi, la cui tradizionale attribuzione a Fusina⁷³ è stata recentemente messa in discussione.⁷⁴

Fig. 206

Fig. 260

Le lapidi-edicola nelle chiese milanesi

232

Infine, un brevissimo cenno meritano le lapidi-edicola attribuite a Fusina, che rappresentano una tipologia molto in voga a Milano tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. Una di queste è conservata in San Satiro, ed è dedicata al giureconsulto Giacomo da Ello, datata 1518. Di impianto molto semplice, sul modello della lapide di Francesco Cusano in Santa Maria Incoronata, non presenta come spesso accade il profilo del dedicatario, ma semplicemente un'iscrizione incorniciata nella parte superiore e due putti reggi stemma e fiaccola, le cui gambe incrociate denotano alcune incertezze compositive nella parte inferiore, il che lascia supporre che l'esecuzione sia stata affidata a qualche collaboratore. Un esempio di maggiore qualità si trova nella Chiesa di San Tomaso, nella prima cappella a destra ed è dedicata a Giacomo Medici Seregni.⁷⁵ Qui lo schema compositivo si inverte, i putti disinvolti e paffuti, scolpiti di profilo, con le gambe incrociate e il volto sorretto da una mano, sembrano faticare a stare immobili, reggono lo stemma policromo, mentre una lunga iscrizione campeggia nel riquadro sottostante. Le fattezze e la vivacità di queste figurette aggraziate rimandano in modo inequivocabile alle soluzioni adottate da Fusina nel monumento Birago, che continua ad essere l'unica opera firmata e datata a Milano.

- 1. M.C. Loi, *Fusina, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. L, Treccani, Roma 1998, pp. 802-803.
- 2. G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura et architettura* (1584), f. 682, in R.P. Ciardi (a cura di), *Scritti sulle arti*, Marchi & Bertolli, Firenze 1973-75, vol. II, p. 534 e nota 8; P.A. Orlandi, *L'Abecedario pittorico*, Costantino Pisarri, Bologna 1718, p. 64.
- 3. G. Merzario, *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, G. Agnelli, Milano 1893, p. 425.
- 4. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione, Indice*, G. Brigola, Milano 1885, p. 189.
- 5. G. Franchetti, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, Gio. Giuseppe De Stefanis, Milano 1821, p. 139. Tale ipotesi è inoltre confermata da G.L. Calvi, *Architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Tipografia Ronchetti, Milano 1859, vol. I, p. 5, e ripresa da G. Biscaro, *Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo da Campione*, "Archivio Storico Lombardo", 1908, pp. 517-520.
- 6. ASMi, *Notarile*, 1816; 14 giugno 1486. Si veda inoltre M.C. Loi, *Fusina, Andrea*, cit. alla nota 1.
- 7. La presenza di Fusina in Certosa merita un contributo a sé, tuttora in fase di elaborazione, considerata la complessità del cantiere e la scarsità di documenti d'archivio. Già Carlo Torre riteneva che lo scultore fosse uno tra gli autori più degni di nota operosi presso la facciata. Si veda C. Torre, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri*, Agnelli, Milano 1714 (2ª ediz.), p. 129.
- 8. G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte*, cit. alla nota 2, f. 682; P.A. Orlandi, *L'Abecedario pittorico*, cit. alla nota 2, p. 64, dove si fa riferimento ad un altro Andrea di quella famiglia «il quale attende alla Scultura, ed ha fatto molti belli ritratti del Regnante Pontefice Clemente XI e molte statue».
- 9. C. Torre, *Il ritratto di Milano*, cit. alla nota 7, p. 145.
- 10. *Ibidem*, p. 377.
- 11. *Ibidem*, p. 389.
- 12. *Ibidem*, p. 296.
- 13. G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino 1990, p. 17.
- 14. D. Sant'Ambrogio, *Nel Museo di Porta Giovia. L'arca del vescovo Bagaroto del 1519*, "Il Monitor tecnico", a. VII, 1901, pp. 163-165; F. Malaguzzi Valeri, *Note sulla scultura lombarda del Rinascimento. Il Fusina e il Caradosso*, "Rassegna d'Arte", a. V, 1905, n. 11, pp. 169-173.
- 15. G. Agosti, *Bambaia*, cit. alla nota 13, p. 34.
- 16. V. Zani, *Ambrogio Montevercchia scultore nel Duomo di Milano e per Battista Bagarotti*, "Nuovi Studi", a. IV, 1999, n. 7, pp. 36-40; M.T. Fiorio, *La scultura rinascimentale nei cantieri di Milano e di Pavia: modelli, temi e confronti*, in V. Terraroli (a cura di), *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, Skira, Milano 2010, p. 127.
- 17. P. Cordera, *La forma dell'Idea. Recupero e assimilazione del linguaggio classico nel repertorio albertolliano*, in C. Agliati, P. Cordera, G. Ricci (a cura di), *Ornato e architettura nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVIII-XIX*, Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 2019, pp. 262-263.
- 18. G. Merzario, *I maestri comacini*, cit. alla nota 3, p. 425.
- 19. Ringrazio vivamente il dott. Roberto Fighetti, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano per la preziosa collaborazione.
- 20. G. Agosti, *Bambaia*, cit. alla nota 13, p. 172.
- 21. Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (da ora AVFDMi), *Registro* 284, (1494-1495), ff. 397, 369; *Registro* 684, f. 37v, 2 ottobre 1495; f. 38r 19 ottobre 1495; ff. 42r, 46v, il 23 novembre e il 17 dicembre 1495 il lapicida Fusina riceve rispettivamente 12 lire per quanto stava facendo. Si veda inoltre AVFDMi, *Registro* 685, ff. 50r, 68r.
- 22. AVFDMi, *Registro* 685, f. 50, 1495.
- 23. AVFDMi, *Registro* 684, f. 92v, 23 dicembre 1496; f. 104r, 21 marzo 1497.
- 24. AVFDMi, *Registro* 293, 1500.
- 25. AVFDMi, *Registro* 851, f. 106r, 4 novembre.
- 26. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 18 febbraio 1501, p. 117.
- 27. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 4, 1497 giugno 22, f. 183v. Si veda inoltre *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, p. 94. Sull'attribuzione di *Giuda Maccabeo* a Fusina si vedano in particolare U. Nebbia, *La scultura del Duomo di Milano*, Tecnografica, Milano 1908, p. 150; M.C. Loi, *Fusina, Andrea*, cit. alla nota 1, p. 802 con bibliografia; J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia, 1992), Cisalpino, Milano 1993, pp. 257, 260-261, con bibliografia.
- 28. AVFDMi, *Liber Mandatorum*, (1495-1499), 684, f. 102v, 7 agosto 1497.
- 29. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 20 luglio 1497, p. 94.
- 30. G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in M. Natale (a cura di), *I monumenti Borromeo*, Umberto Allemandi & C., Torino 1996, pp. 49-51.
- 31. G. Agosti, *Bambaia*, cit. alla nota 13, p. 173.
- 32. Su Andrea Riccio e sulla cultura padovana del periodo si vedano in particolare A. Bacchi, L. Giacomelli, *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio*, e G. Bodon, *Archeologia e produzione artistica fra Quattro e Cinquecento: Andrea Riccio e l'ambiente padovano*, in A. Bacchi, L. Giacomelli (a cura di), *Rinascimento e passione*

- per l'antico. *Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, 2008), Provincia autonoma, Trento 2008, pp. 17-58, 121-140.
- 33. D. Gasparotto, *Andrea Riccio a Venezia: sui rilievi con le Storie della Vera Croce per l'altare Donà già in Santa Maria dei Servi*, in M. Ceriana (a cura di), *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Venezia, 4-6 aprile 2006), Cierre, Verona 2007, pp. 400-401.
- 34. G. Agosti, *Bambaia*, cit. alla nota 13, pp. 82, 173.
- 35. *Ibidem*, p. 187, nota 13.
- 36. Sulle personalità dei lapicidi originari di Annone Brianza, operosi nel Duomo di Como, si veda in particolare M. Moizi, *Botteghe dimenticate e scultori poco noti del Rinascimento comasco durante l'egemonia rodariana. Le maestranze del Duomo di Como tra il 1480 e il 1530*, in M. Natale (a cura di), *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, Skira, Milano 2017, pp. 468-470, con bibliografia di riferimento; M. Moizi, *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2020.
- 37. G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte*, cit. alla nota 2, f. 682.
- 38. G. Agosti, *Bambaia*, cit. alla nota 13, pp. 187-188, nota 13.
- 39. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 4, f. 351v.
- 40. F. Repishti, *Bramantino e il Duomo di Milano*, in M. Natale (a cura di), *Bramantino e le arti*, cit. alla nota 36, p. 192.
- 41. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 5, f. 15v-16v.
- 42. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 5, f. 147v; *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 19 febbraio 1506, p. 135.
- 43. «pro eundo pro sua devotione ad visitandum templum gloriosissime Virginis Mariae de Loreto et curiam Romanam». AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, 5, (1504-1511), 1508, 19 ottobre, f. 171v; *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 1508, p. 143.
- 44. AVFDMi, *Registro* 699, 20 ottobre 1508, f. 146v.
- 45. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 28 febbraio 1510, p. 149.
- 46. AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, 5 (1504-1511), 1510, 10 ottobre, f. 246r. Si vedano inoltre: *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, p. 153; F. Malaguzzi Valeri, *Note sulla scultura lombarda*, cit. alla nota 14, p. 169.
- 47. G.B. Sannazzaro, G. Sironi, *Garegnano, Certosa di*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, vol. III, NED, Milano 1989, p. 1388.
- 48. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, V, f. 246r; *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 21 ottobre 1510, p. 153
- 49. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 6, 15-15, 1512,
- 50. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 6, ff. 70r-70v; *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 1512, pp. 160-161.
- 51. *Ibidem*, 5 marzo 1515, p. 173.
- 52. *Ibidem*, 12 agosto 1504, p. 129.
- 53. P. Barocchi, R. Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, vol. I, SPES, Firenze 1965, p. 315, n. CCLIII.
- 54. AVFDMi, *Ordinazioni capitolari*, 7, (1519-1531), f. 157v.
- 55. AVFDMi, *Registro* 319, 1525, ff. 10v-11r.
- 56. AVFDMi, *Ordinazioni Capitolari*, 7, 1525, 17 luglio, f. 187v.
- 57. AVFDMi, *Registro* 319, 1525, f. 264v.
- 58. Nel 1525 Giovanni Giacomo Della Porta risulta iscritto nell'elenco degli Ufficiali a paga piena di 192 lire come ingegnere, nonostante si riportò la presenza di soli otto mesi. AVFDMi, *Registro* 319, 1525, f. 264v.
- 59. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 1526, p. 234.
- 60. AVFDMi, *Registro* 320A, f. 276v, Cristoforo Lombardo riceve 192 lire come ingegnere.
- 61. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, 23 dicembre 1494, p. 79; 22 agosto 1496, p. 88.
- 62. Su questo si veda: D. Sant' Ambrogio, *I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all'Isola Bella*, U. Hoepli, Milano 1897, p. 38. Sulla cultura umanistica di Birago si veda Z. Grosselli, *Un legato di libri a S. Maria della Passione nel testamento di Daniele Birago (1485)*, "Arte Lombarda", 1982, n. 61, pp. 115-117.
- 63. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, p. 113; P. Pecchiai, *Le due tombe Biraghi fatte eseguire a cura dell'Ospedale Maggiore di Milano*, "Archivio Storico Lombardo", s. V, a. XLVII, 1920, pp. 344-346; M.A. Zilocchi, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Silvana Editoriale, Milano 1981, pp. 170-171, 183.
- 64. Sulle diverse tipologie di tombe in Lombardia si rimanda a P. Zambrano, «Al Museo immaginario delle tombe». *Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento*, in M. Natale (a cura di), *I monumenti Borromeo*, cit. alla nota 30, pp. 19-46.
- 65. C. Torre, *Il ritratto di Milano*, cit. alla nota 7, pp. 296-297. La composizione è riprodotta, quale esempio significativo di monumento funebre, nel volume *Le tombe e monumenti illustri d'Italia*, Serafino Majocchi, Milano 1822, tav. X.
- 66. *Annali della Fabbrica*, cit. alla nota 4, vol. III, p. 187.
- 67. V. Zani, *Ambrogio Montevecchia*, cit. alla nota 16, p. 50, nota 14.
- 68. C. Torre, *Il ritratto di Milano*, cit. alla nota 7, p. 302.
- 69. V. Zani, *Ambrogio Montevecchia*, cit. alla nota 16, p. 39, con bibliografia alla nota 28.
- 70. G. Mongeri, *L'Arte in Milano*, Società cooperativa fra tipografi, Milano 1872, p. 365.

–71. V. Zani, *Ambrogio Montevercchia*, cit. alla nota 16, pp. 36-40. Si veda inoltre V. Zani, *Monumento funebre del vescovo Battista Bagarotti*, in *Museo d'Arte Antica del castello sforzesco. Scultura lapidea*, t. III, Milano 2014, pp. 65-68.

–72. V. Zani, *Ambrogio Montevercchia*, cit. alla nota 16, p. 36.

–73. D. Sant'Ambrogio, *Il grandioso sarcofago dei da Ponte nella cattedrale di Lodi*, "Archivio Storico per la città e comuni del circondario di Lodi", 1903, n. 1, pp. 33-40.

–74. J. Gritti, *Girolamo Della Porta, Giovanni Antonio de Osnago e la tomba di Bassiano da Ponte nel Duomo di Lodi*, in M. Natale (a cura di), *Bramantino e le arti*, cit. alla nota 36, pp. 475-484.

Per motivi di spazio, come nel caso dell'operato all'interno della Certosa di Pavia, si rimandano le annose questioni non milanesi ad altra sede.

–75. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, Milano, 1889-1893, vol. IV, 1890, p. 20.



Giovanni Mendola

Scultori lombardi a Palermo fra Quattro e Cinquecento: Gabriele di Battista Bregno *alias* da Como

Figura 207.
Pietro de Bonitate, *Genio di Palermo*, 1483, Palermo, piazza del Garraffo.

Dei dieci marmorari riunitisi in corporazione a Palermo¹ nel 1487, Domenico Gagini, Pietro de Bonitate, Gabriele di Battista, Antonio Prone, Giorgio da Milano e Stefano di Cascino² sono di origine lombarda, tutti immigrati a partire dai primi anni Sessanta del secolo.

Essi operano spesso in collaborazione, tra loro o con altri maestri di diversa provenienza, seguono modalità consociative di lavoro nella gestione in comune delle botteghe, producendo opere nelle quali non è facile distinguere le diverse mani. Il sussidio offerto dai documenti, unitamente all'occhio dello studioso, può contribuire pertanto a distinguere le singole personalità artistiche.

Esemplare in questo senso è la figura di Gabriele di Battista Bregno *alias* da Como, a capo di una fiorente officina alla quale collaborano almeno due dei suoi figli maschi, Paolo e Pietro, frequentata e a volte gestita in società con altri colleghi succedutisi nel tempo, quali Antonio Prone, Andrea Mancino, Giovanni Domenico Pellegrino e Giacomo di Benedetto.

Seppure la sua lunga attività palermitana sia già stata oggetto di indagine³ sulla scorta delle scoperte documentarie fornite dai ricercatori siciliani, il reperimento di inedite notizie, la rilettura e il controllo delle fonti rendono utile un aggiornamento.

Gabriele è documentato per la prima volta in città il 1° luglio 1472, in qualità di testimone ad un contratto di compravendita.⁴ È fratello del fabbricatore Cristoforo da Como, attestato in Sicilia tra il 1473 ed il 1492, esponente di spicco della folta comunità di mastri di muro di origine lombarda giunti nella seconda metà del secolo.

La contemporanea presenza di un mastro Gabriele da Como, testimoniato negli anni 1474-1498 sempre e solo con la qualifica di *fabricator*,⁵ ha indotto⁶ a riconoscere in lui il nostro scultore. Ma si tratta di due personalità ben distinte, operanti in settori diversi. Il documento utilizzato a sostegno dell'ipotesi di un solo Gabriele da Como, un contratto di affitto di un caseggiato del 17 giugno 1508⁷ da parte di Antonia «relictā quondam magistrī gabrielis de accomo lombardi frabricatoris»,⁸

mostra chiaramente che si tratta di un caso di omonimia. La vedova dello scultore, madre dei suoi cinque figli, si chiama infatti Giovanna ed è testimoniata ancora in vita il 30 gennaio 1509, XII indizione.⁹

È già noto il testamento dettato nel settembre 1477,¹⁰ quando mastro Gabriele di Battista «di brignu», cittadino palermitano, dopo aver nominato eredi universali i quattro figli, Giovanni Battista, Antonello, Paolo e Pietro Antonio, nati dalla moglie Janna che ha sposato a Palermo, dichiara di possedere dei beni «in partibus lombardie in lago di luganu vocatu hosteni», per amministrare i quali incarica Gabriele di Meritu e Bernardino de Castillatio «di la valli di intevi», designando esecutori testamentari gli scultori Giorgio da Milano e Bartolomeo di Giovanni, presenti quali testimoni alla stesura del testamento, insieme con Antonio e Nicola de Lombardo.¹¹

Il rimando ai quattro figli maschi mostra che a quella data Gabriele ha da tempo sposato la palermitana Giovanna Scorsone, mantenendo solidi legami con altri colleghi e in particolare col lombardo, e forse suo parente, Giorgio Bregno¹² *alias* da Milano.

238

Il preciso riferimento alla cittadina di Osteno, al lago di Lugano e alla Valle Intelvi, ma soprattutto il cognome della sua famiglia, «di brignu»¹³, finora mai evidenziato, la dice lunga sulle origini di Gabriele e di Giorgio, legati forse da vincoli di parentela coi Bregno di Osteno.

Il più antico incarico che oggi riusciamo a documentargli per la prima volta risale al 21 febbraio 1478, XI indizione, quando Antonio «de lombardo» e Gabriele «de como», marmorari lombardi e cittadini palermitani, si impegnano col regio *militate* Federico Diana a scolpire entro il successivo mese di agosto e per un compenso di 16 onze un portale di marmo destinato al «de novo construtto» convento di Santa Maria della Mercede della redenzione dei cattivi, alto 15 palmi e mezzo e largo 8 e mezzo «de vacuo», con architrave scolpito secondo un disegno già predisposto.¹⁴

Fondato poco oltre il 1463, il convento di Santa Maria della Mercede al Capo era stato ingrandito nel 1474 e probabilmente il portale era destinato ad ornare l'ingresso della chiesa annessa, ma, come si vedrà, non venne portato a compimento, né rimane alcuna traccia di esso.

Il socio Antonio «de lombardo» è noto per aver consegnato, l'11 settembre 1479, «fontem unum marmoreum p(ro) ponendo acqua benedetta ... ad similitudinem fontis sancti francisci terre sacce» destinato alla Chiesa madre di Sciacca;¹⁵ una acquasantiera, dunque, oggi irreperibile, non certo il fonte battesimale tuttora esistente nella stessa chiesa. Lo conferma, per altro, il riferimento al perduto fonte della Chiesa di San Francesco nella stessa città, assunto quale modello, che non poteva essere un fonte battesimale, trovandosi in una chiesa non parrocchiale.

I dati raccolti possono indurre a riconoscere nel «de lombardo» il già noto Antonio da Como – figlio ed erede del mastro di muro Ambrogio da Como – che il 13 marzo 1473, VI indizione, chiede di proseguire i lavori iniziati dal padre nel portico del Duomo di Cefalù,¹⁶ fra il 1481 e il 1486 lavora per conto del Comune di Palermo nel Palazzo di Città e, indicato come «mastru antoni ki sta cum mastru Duminicu marmuraruru», ossia con Domenico Gagini, intaglia alcuni marmi per la fontana di piazza del Garraffo, in cima alla quale viene posta la statua del *Genio di Palermo* scolpita da Pietro de Bonitate nel 1483.¹⁷

Fig. 207

Sembra certa invece la sua identificazione con lo scultore Antonio Prone, anch'egli, forse, di origine comasca,¹⁸ che nel 1481 è testimoniato socio del nostro Gabriele, di Bartolomeo di Giovanni e di Pietro de Bonitate per l'esecuzione di alcuni lavori nella Cappella dei Pescatori annessa al Santuario trapanese dell'Annunziata.¹⁹

Il sodalizio artistico fra Gabriele e Antonio Prone prosegue fino alla morte di questi, avvenuta nel corso della VIII indizione, in particolare tra il 1° settembre 1489 e il 16 marzo 1490, quando, presso la Corte Pretoriana, viene risolta una controversia finanziaria tra Gabriele e la vedova del socio.²⁰

Tale testimonianza ha generato un equivoco a riguardo dell'acquasantiera datata 1486 proveniente dalla Cappella dei Marinai del Santuario dell'Annunziata di Trapani, oggi custodita nell'adiacente Museo Pepoli.

Nel documento, infatti, si fa riferimento non ad una acquasantiera, né ai marinai trapanesi, bensì a un fonte marmoreo non ancora ultimato e rimasto nella bottega di Gabriele, per la cui realizzazione Antonio de Pilaya aveva versato ai due soci un acconto di 9 onze.²¹ Si trattava dunque, forse, di un fonte destinato al palazzo del *regio milite* palermitano Antonio de Pilaya sito nel quartiere della Conceria o forse al suo «viridario» nella contrada Malaspina.²²

L'identificazione del fonte documentato con l'acquasantiera trapanese va pertanto ridiscussa, considerato, per altro, che la data appostavi, 1486, non può che indicare la data di consegna del manufatto.²³ Rimane dunque aperto il problema attributivo di quest'opera, che è stata assegnata al di Battista, con una presunta collaborazione di Pietro de Bonitate, o di Giorgio da Milano, o dello stesso Prone.²⁴

L'inventario ereditario del Prone, registrato il 28 aprile 1492, comprende un caseggiato da lui acquistato nel quartiere della Conceria nel «vico porte Politii», una soggiogazione su una casa «in vico a li divisi» dovuta da Gabriele di Battista e alcuni crediti, nei confronti di Enrico Rosso barone di Cerami, del magnifico Federico Diana, della *università* di Trapani.²⁵

Se non è facile riconoscere i lavori eseguiti per conto dell'amministrazione civica trapanese, si può ipotizzare che le 18 onze dovutegli dal barone di Cerami possano riferirsi alla esecuzione del monumento sepolcrale di Laura Rosso, moglie di Enrico, custodito nella chiesa di San Domenico a Militello Rosmarino e attribuito a Pietro de Bonitate.²⁶

Il credito vantato nei confronti di quel Federico Diana, committente, come si è visto, nel 1478, di Antonio «de lombardo» e di Gabriele di Battista per l'esecuzione del portale di Santa Maria della Mercede, permette infine di identificare Antonio Prone con Antonio «de lombardo»; nell'accordo del 1490 tra Gabriele e la vedova Prone si era infatti stabilito che i marmi destinati a questa chiesa su incarico del Diana, se non richiesti entro un mese dal committente, sarebbero stati divisi a metà fra le due parti.

Per tornare all'attività documentata di Gabriele, il 20 agosto 1485, egli si è frattanto impegnato ad eseguire il fonte battesimale ed una acquasantiera per la Chiesa madre del comune di Santa Lucia del Mela; il fonte, consegnato il 30 ottobre 1487, è tuttora *in situ* e costituisce la sua prima opera certa.²⁷

Il 27 settembre 1487 lo «scultor» Giovanni da Como lo incarica di recuperare quanto dovutogli dal proprio fratello mastro Filippo da Como.²⁸

Il 2 dicembre 1489, morto o impedito il vecchio sodale Prone, assieme al nuovo socio Andrea Mancino,²⁹ Gabriele si impegna col catanese Ercole Statella a scolpire un monumento funebre con tre statuette,³⁰ da porsi forse a sostegno dell'arca. È probabile che l'opera, non più rintracciabile, fosse destinata ad una chiesa di Catania, città del committente.

La collaborazione in questi anni del Mancino è documentata dagli impegni assunti per le colonne di Palazzo Abatellis e del portico della Chiesa madre di San Nicolò a Nicosia, rispettivamente il 6 febbraio³¹ e il 18 marzo 1490,³² e poi ancora, forse, nel Palazzo di Guglielmo Aiutamicro.³³

Intanto, come già accennato, il 16 marzo 1490,³⁴ presso la Corte Pretoriana, si compone la vertenza sorta fra Betta, vedova del Prone, e Gabriele «de battista alias de como», col conteggio dei lavori eseguiti in società negli anni precedenti: alcune colonne per il magnifico Giovanni de Adami; il fonte marmoreo non ancora consegnato al Pilaya; i lavori realizzati per i pescatori trapanesi in società con Bartolomeo di Giovanni; le colonne eseguite dal solo di Battista per il nobile Nicola de Rinaldo. Gabriele, poi, risulta creditore del valore della metà di un tappeto consegnato ad Antonio dai procuratori della Chiesa madre di Isnello, mentre un credito da esigersi a Geraci Siculo andrà diviso tra le due parti. Dai calcoli viene esclusa la somma di un'onza pagata a Gabriele per il viaggio da lui compiuto a Castelbuono ed eventuali altre somme dovutegli dalla locale amministrazione comunale.³⁵

240

Al di là delle opere non individuabili, va sottolineata la assidua collaborazione tra i due maestri, almeno a partire dal 1481 e fino alla morte del Prone, che si spinse verso alcuni centri delle Madonie.³⁶

Il 4 agosto 1490 Gabriele si impegna con Giovanni Antonio de Vinutis ad eseguire un'opera per conto della Chiesa dell'Annunziata «terre»; il contratto si interrompe a questo punto, ma la ricevuta di un'onza, un tarì e dieci grani segnata a margine del rogito specifica che si trattava di una statua in corso di esecuzione, mentre un altro pagamento di 6 onze e 12 tarì registrato il 22 aprile 1491 testimonia che il lavoro fu portato avanti e quasi certamente finito. Diversamente da quanto finora ipotizzato,³⁷ l'espressione «terre», ossia «della terra», indica chiaramente che la destinazione dell'opera fu certamente un centro feudale e non una città demaniale.³⁸ È probabile perciò che la statua esista ancora, in attesa di essere individuata.

La collaborazione con Andrea Mancino è di breve durata, se già il 13 agosto 1490 Gabriele è in società con Giacomo di Benedetto³⁹ per la realizzazione della statua della *Madonna della Grotta* nella Chiesa madre di Marsala.⁴⁰

Il 10 aprile 1492 egli assume quale aiuto di bottega fino al successivo mese di novembre il marmorario carrarese Andrea Corso, o Corso, «ad faciendum omnia et singula servitia necessaria artis»; il testo del contratto si interrompe a questo punto,⁴¹ ma è certo che il ruolo del Corso, definito mastro già nel 1487, fosse quello di collaboratore e non certo di alunno. Probabilmente la vicinanza tra i due fu favorita dal di Benedetto che già l'11 marzo 1491, IX indizione, si era associato allo stesso Corso per la realizzazione dello scalone di Palazzo Aiutamicro, garanti lo stesso Gabriele e Andrea Mancino.⁴²

D'altra parte Gabriele è documentato maestro del marmorario toscano Antonio Corso, probabilmente fratello o parente di Andrea, come dimostra un atto del 27 febbraio 1493, XI indizione, nel quale Antonio, ormai «magistro», dichiara di

essere stato «solutum et integre satisfactum tam de indumentis et calciamentis» per tutto il tempo che ha lavorato nella bottega del di Battista «ut dicitur di garzuni ad discendam artem», quanto «de solido in pecunia». ⁴³

L'8 giugno 1492 Gabriele ritira un'accusa da lui precedentemente mossa contro Jannotto de Santangelo per un insulto nei confronti del figlio Antonello. ⁴⁴

Il 25 gennaio 1493, XI indizione, vende sei colonne alte 6 palmi e mezzo con stemmi nei capitelli al palermitano Matteo Sistori, ricevendo quale acconto un «vegeto» di vino del valore di un'onza e diciotto tari. ⁴⁵

Il 4 gennaio 1497, XV indizione, per un compenso di 14 onze, anche a nome di Gabriele, Giovanni Domenico Pellegrino, ⁴⁶ Antonio e Paolo di Battista si impegnano con mastro Giuliano de Rignano e col prete Giacomo Villuni, entrambi cittadini di Nicosia, a scolpire una statua della *Madonna della Catena* alta 7 palmi compreso il piedistallo, con in mano la catena e il Bambino in braccio «cum mammilla matris in ore»; nella base è prevista una storiotta affiancata dalle figure del committente e della

moglie accompagnate da un angelo. Destinata alla chiesa della confraternita di Santa Croce di Nicosia, l'opera è soggetta all'approvazione del pittore Riccardo Quartararo. Gli scultori si obbligano anche ad eseguire un'acquasantiera con una croce «in pectore dicti fontis» e i simboli della Passione, al prezzo di 7 fiorini; testimoni al rogito lo stesso Quartararo e lo scultore Giacomo di Benedetto, ⁴⁷ probabile partecipante alla esecuzione. Datata 1498 e con una breve iscrizione che ricorda il nome del committente Giuliano, la statua è stata finora attribuita a Giorgio da Milano. ⁴⁸

L'11 maggio 1497 Gabriele è pagato 8 onze per le due statue della *Vergine* e di *Santa Elisabetta* eseguite per la confraternita di San Giovanni Battista di Erice. ⁴⁹

Del 30 agosto 1497 è l'impegno assunto assieme al Pellegrino per una grande custodia eucaristica destinata alla Chiesa madre di Nicosia,

Tav. XXVIII

Figura 208.
Gabriele di Battista, Giovanni Domenico Pellegrino e Giacomo di Benedetto, *Madonna col Bambino*, 1498, Troina, Chiesa del Carmine (foto G. Mendola).



ma requisita dai giurati di Palermo per essere venduta, il 17 maggio 1499, alla Chiesa parrocchiale di San Nicolò all'Albergheria.⁵⁰

Il 2 febbraio 1498, I indizione, per un compenso di 16 onze, assieme ai soci Pellegrino e di Benedetto, Gabriele si obbliga col tesoriere regio Giacomo Maddalena, a nome del nobile Filippo de Polito, capitano della «terra» di Troina, a scolpire, dora-



_ Figura 209. Gabriele di Battista, Giovanni Domenico Pellegrino e Giacomo di Benedetto, *Madonna col Bambino*, particolare con lo stemma di Ferdinando d'Aragona, 1498, Troina, Chiesa del Carmine (foto G. Mendola).

242

re e dipingere una statua della *Madonna col Bambino* alta 5 palmi e mezzo «cum falda multum ampla» e piedistallo «laborato» alto un palmo e un quarto, destinata a una chiesa di Troina. Un pagamento a saldo segnato a margine del contratto il 16 maggio successivo testimonia che la statua, oggi custodita nella Chiesa del Carmine a Troina, fu consegnata entro questa data.⁵¹ Nella base a otto lati sono raffigurati la *Natività* sul fronte, lo stemma utilizzato da Ferdinando il Cattolico tra il 1492 e il 1504 e quello della moglie Isabella di Castiglia ai lati, quattro figure di *Santi* negli smussi degli spigoli.

Il 18 marzo 1500, III indizione,⁵² assieme al Pellegrino si impegna quindi per la statua della *Madonna della Catena* della Chiesa madre di Mirto.⁵³

Il 10 luglio seguente, assieme al pittore Andrea Mangiavillano, è testimone al pagamento di un cavallo da parte di Vincenzo Bevilacqua, erede del padre Bernardo, al fiorentino Bartolomeo di Pietrantonio⁵⁴ e, l'11 luglio, assume un custode di buoi in presenza del collega di Benedetto.⁵⁵

Il 22 marzo 1501, IV indizione, loca al fabbro ferraio Pietro di Perrono una bottega in contrada Marittima vicina ad altra sua bottega, per un canone annuo di 2 onze.⁵⁶

Il 28 aprile 1502 riceve 6 onze dal notaio Domenico Di Leo, a nome di Giovanni Faulichi, cittadino di Petralia, «infra solutionem cuiusdam imaginis seu figure marmorie intemerate virginis marie». ⁵⁷ Il documento non specifica a quale delle due Petralia (Soprana o Sottana) si riferisce, né se l'opera fosse già stata consegnata. Fra le diverse statue marmoree custodite nelle chiese dei due centri, la *Madonna della Catena* nella Chiesa madre di Petralia Soprana, datata 1495 nel piedistallo e attribuita ad Andrea Mancino,⁵⁸ presenta affinità coi modi della bottega di Gabriele.

Il 3 ottobre 1503 assieme al Pellegrino si impegna quindi per la statua della *Madonna della catena* in Santa Maria di Gesù a Siracusa, in presenza, quale testimone, del giovane Antonello Gagini.⁵⁹

È già noto l'impegno assunto il 25 giugno 1504 da Giacomo di Benedetto e dal Pellegrino, anche a nome di Gabriele, per apportare alcune modifiche alle formelle

Fig. 208

Fig. 209

Fig. 210

dell'arco di ingresso di una cappella nella Chiesa di Santa Maria di Gesù a Ciminna, loro commissionato il 13 novembre precedente,⁶⁰ ma è sfuggito un secondo obbligo, preso il giorno dopo e dinanzi allo stesso notaio, dal Pellegrino, anche a nome dei soci, per rifare entro il successivo mese di settembre la statua di *Santa Maria di Gesù* alta sei palmi, che era stata loro ordinata assieme all'arco, ma che i committenti non avevano gradito, dietro un corrispettivo di 13 onze.⁶¹ La statua, detta oggi della *Madonna di Loreto*, è ancora *in situ*.

Il 28 gennaio 1504, VII indizione, Iacobella di Battista contrae i capitoli dotali con lo scultore carrarese Giuliano Mancino⁶² e i genitori della sposa, Gabriele e Giovanna, assieme ai figli Battista, Antonello, Paolo e Pietruccio, assegnano una dote del valore di 110 onze, in presenza del testimone Giovanni Domenico Pellegrino.⁶³

Gabriele muore a Palermo il 13 marzo 1505, VIII indizione, e viene sepolto nella Chiesa parrocchiale di San Nicolò alla Kalsa.⁶⁴

Il suo inventario ereditario del 23 aprile 1505 evidenzia un consistente patrimonio:

una casa *solarata* e due botteghe nel quartiere della Kalsa, sei case *terrane* nella via di Sant'Antonio a porta di Termini, tre case *terrane* nel quartiere Albergheria, una rendita di 15 tari all'anno, un oliveto, due vigne, una masseria, due cavalli e due mule.⁶⁵

Una vertenza fra i suoi eredi e il socio Pellegrino risolta nell'anno indizionale 1506-1507 ci offre ulteriori informazioni sulla ultima attività di Gabriele.⁶⁶

Un documento del 20 novembre 1499 allegato alle carte del processo vede i due scultori impegnarsi a proseguire la società per altri sei anni, esercitando l'arte nella bottega di Gabriele e mettendo in comune quasi tutti i marmi ivi esistenti; Domenico, da parte sua, si impegna a partecipare alla definizione di un «opus aliquod marmorum» destinato alla Chiesa maggiore di Pettineo, per il quale i giurati di quella cittadina hanno già versato un acconto di 10 onze. In

Figura 210.
Gabriele di Battista e
Giovanni Domenico
Pellegrino, *Madonna della
catena*, 1500, Mirto, Chiesa
Madre (foto G. Mendola).



quest'opera è forse da ravvisare la custodia eucaristica della Chiesa madre di Pettineo, finora rimasta priva di attribuzione.

Un successivo accordo inserito nello stesso carteggio e datato 21 ottobre 1504 prevede la compartecipazione di Domenico alla realizzazione di un monumento sepolcrale «simili a quello chi est in capella q(uon)dam m(agnifi)ci Guilelmi Aiutamicro», oggi di difficile identificazione.⁶⁷

Un altro documento del 13 ottobre 1505 certifica che i due soci, prima della morte di Gabriele, erano stati incaricati dal nobile Cristoforo de Maurello, abitante a Modica, di scolpire un gruppo dell'*Annunciazione*, ma l'opera era rimasta «ismarrata» nella bottega di Domenico; metà della somma versata per la sua realizzazione a Gabriele e al figlio Pietro, per complessive 17 onze e 9 tari, spettava a Domenico così come il valore del lavoro di «ismarratura» da lui già eseguito; per la definizione del gruppo il Pellegrino si obbligò a completare la figura dell'*Angelo annunziante*, mentre Antonello e Paolo di Battista si impegnarono a finire la statua dell'*Annunziata*.

Una sentenza della Corte Pretoriana del 18 ottobre 1506 impose quindi al Pellegrino «ad edificandum quoddam monumentum marmorium» entro due mesi e mezzo, secondo una relazione degli esperti chiamati a dirimere la questione: gli scultori Antonio Vanella, Andrea Corso e Bartolomeo Berrettaro; in caso di non ottemperanza Domenico era tenuto a risarcire agli eredi di Gabriele il valore della metà del monumento venduto al magnifico Ranieri Aiutamicro. Il 18 novembre successivo, essendo sorte altre questioni a proposito di quattro *Angeli* eseguiti dal solo Domenico, fu imposto ai di Battista di pagare 23 onze a Domenico, escludendo le spese per la doratura, da affrontarsi in comune.

Segue infine una nota di pagamento di 37 onze e 13 tari, a saldo di 79 onze, 23 tari e 16 grani, per tutte le opere di marmo eseguite «allo altare grande della majori ecclesia di santa agati di catania» a favore del Pellegrino, il quale dovette ammettere che la metà delle 18 onze pagategli per «li tri quatri li quali lavuraru comunimenti et certi peczi di cornichi et(iam) venduti a la majurii ecclesia di catania» spettava ai di Battista.

A parte il gruppo dell'*Annunciazione* oggi custodito nella Chiesa del Carmine di Modica⁶⁸, in cui è forse da riconoscere il gruppo documentato nel 1505 e dove risulta evidente la differenza di mani fra la figura dell'*Annunziata* e quella dell'*Angelo*, allo stato attuale delle conoscenze nulla possiamo aggiungere circa il monumento sepolcrale, i quattro *Angeli* e le sculture dell'altare maggiore del Duomo di Catania.

L'eredità artistica di Gabriele, ma con esiti ben più modesti, verrà raccolta dai figli Paolo⁶⁹ e Pietro⁷⁰ e poi ancora dai nipoti Simone, figlio di Paolo,⁷¹ Pietro junior⁷² e Luigi,⁷³ figli naturali entrambi del prete Battista, figlio di Gabriele.

- 1. Quando non espressamente specificato, le opere, i luoghi e i documenti citati nel testo sono sempre riferiti alla città di Palermo.
- 2. G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1883-1884, vol. I, p. 27. Per quanto riguarda gli altri quattro maestri, Andrea di Corso e Antonio Vanella sono carraresi, mentre rimane incerta l'origine di Jacopo di Sirignano e di Antonio Verri.
- 3. H.W. Kruft, *Gabriele di Battista, alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, "Antichità Viva", a. XV, 1976, n. 6, pp. 18-38.
- 4. Egli sarebbe stato testimone ad un contratto di acquisto di caciocavallo da parte dello scultore Giorgio da Sebenico; F. Meli, *Costruttori e lapidisti del Lario e del Ceresio nella seconda metà del '400 a Palermo*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombardi*, A. Nosedà, Como 1959, vol. I, p. 217. Il relativo documento, però, testimonia la presenza di Gabriele alla vendita di un cavallo da parte del fiorentino Giovanni di Antonio, mentre il rogito riferito a Giorgio da Sebenico, testimoni Nicola de Castelictis e Artale di Capua, è del 30 giugno precedente; cfr. Archivio di Stato di Palermo, fondo Notai defunti, stanza I (da ora in poi ASPa), notaio Giacomo Randisi, vol. 1151, f. 310r.
- 5. Egli è sempre indicato come «de como» o «lombardo», mai come «di battista».
- 6. H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 18.
- 7. *Ibidem*, pp. 18, 38. Il documento era stato reso noto da F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 225.
- 8. La definizione non può dare adito a dubbi sul fatto che Antonia fosse la vedova di Gabriele, non certo «una figlia naturale oppure una lolita con la quale l'anziano maestro aveva avuto una relazione extra-coniugale»; H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 19. Nel contratto la vedova è affiancata da mastro Paolo Agnello, suo consigliere, non dalla propria madre; F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 225; H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, pp. 18-19. Cfr. ASPa, notaio Matteo Vermiglio, vol. 1365, f. 567v.
- 9. Non 1510, come finora riportato; F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 224. Cfr. ASPa, notaio Matteo Vermiglio, vol. 1366, f. 386r. Al fine di evitare equivoci, per i documenti datati tra il 1° gennaio e il 24 marzo di ciascun anno, accanto all'anno solare viene riportato anche quello indizionale.
- 10. La data è illeggibile perché il foglio è in parte corroso, ma il contratto annotato immediatamente dopo porta la data 24 settembre 1477.
- 11. Giorgio da Milano, Bartolomeo di Giovanni e Antonio «de lombardo» sono tutti marmorari dei quali Gabriele è o sarà socio; l'ultimo, considerata l'omonimia, è forse parente di Antonio; ASPa, notaio Giovanni Terranova, vol. 1065, cc. non num.
- 12. Collaboratore di Domenico Gagini, Giorgio è testimoniato in Sicilia fra il 1470 e il 1503. Il cognome «di brigno» compare in un documento del 1496; cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 60.
- 13. La non corretta lettura «de brignulo», anziché «di brignu», fornita da F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 235, risulta «incomprensibile» a H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 31, nota 14, intendendola come indicazione del luogo di provenienza dello scultore.
- 14. ASPa, notaio Matteo Vermiglio, vol. 1352, cc. non num.
- 15. A. Scandaliato, *Contesto socio-economico-culturale sec. XV*, in P.A. Piazza (a cura di), *Chiesa Madre di Sciacca. Novecento anni. 1108-2008*, Edizione Chiesa Madre Sciacca, Agrigento 2009, pp. 137-138; cfr. ASPa, notaio Ferdinando Giuffrida di Sciacca, vol. 1379, f. 25v.
- 16. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 21. Antonio da Como, così come Antonio «de lombardo», non compare fra i sottoscrittori dei capitoli della maestranza del 1487, né negli anni successivi.
- 17. P. Gulotta, *È di origine lombarda lo scultore del Vecchio di piazzetta Garraffo*, "Per", 5, gennaio-aprile 2003, pp. 28-29; Idem, *Antonio da Como scultore del XV secolo*, "Per", n. 6, pp. 38-39; M.C. Gulisano, *Il Genio del Garraffo, un'opera documentata di Pietro de Bonitate*, "Salvare Palermo", 2003, n. 5, pp. 30-31.
- 18. Se parente di quel Giovanni «de coma alias de prone», bottegaio, che l'8 luglio 1486 acquista una taverna nel quartiere Seralcadio «in contrata vocata la bandera»; ASPa, Corte pretoriana, vol. 11, marzo 1, numero 8. Così come Gabriele di Battista, secondo H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 22, anche Antonio Prone deve aver «seguito un apprendistato lombardo».
- 19. F. Meli, *Matteo Carnelivari e l'architettura del Quattro e del Cinquecento a Palermo*, Fratelli Palombi, Roma 1958, p. 273, doc. 93; cfr. ASPa, notaio Giacomo Comito, vol. 859, ff. 181v, 182r. La fondazione della cappella risale al 1476; cfr. V. Scuderì, *La Madonna di Trapani e il suo santuario*, Edizioni del Santuario della Madonna di Trapani, Trapani 2011, p. 73 e nota 8.
- 20. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 273, doc. 94.
- 21. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1403, cc. non num., in data 16 marzo 1490.
- 22. Lavori di fabbrica in questo giardino sono documentati fra il 1482 e il 1483 in un contratto del 23 ottobre 1483; F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 225, ma con errata indicazione dell'anno. Cfr. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1392, cc. non num.
- 23. H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 21, senza alcun fondamento considera il 1486 quale anno di donazione dell'opera.

- 24. Per il problema attributivo cfr. D. Scandariato, *L'Acquasantiera della Cappella dei Marinai*, in M.L. Famà (a cura di), *La navigazione nel Mediterraneo. Tecnica e arte al Museo Pepoli*, catalogo della mostra (Trapani, 24 settembre-30 ottobre 2005), Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali, ambientali e dell'educazione permanente, Paceco 2005, pp. 27-28.
- 25. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 64 e nota 2, con parziale trascrizione del documento; cfr. ASPa, notaio Matteo Fallera, vol. 1752, f. 809v.
- 26. M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florence", a. XIV, 1970, n. 3, pp. 251-296, p. 294, con una datazione al 1488.
- 27. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 49
- 28. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1401, f. 71v. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 21, ha reso noto un Giovanni «de como» fabbricatore documentato a Palermo nel 1476.
- 29. Di origine lombarda, Andrea Mancino è documentato a Palermo fra il 1488 e il 1499; muore in una data compresa tra il 17 giugno 1499 e il 4 aprile 1500.
- 30. ASPa, notaio Giovanni Antonio Benestanti, vol. appendice 12, ff. non num.
- 31. Non 1488; G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. 2, p. 10-11, doc. VIII. Cfr. F. Rotolo, *Matteo Carnilivari. Revisioni e documenti*, Palermo 1985, pp. 134, 147, doc. 59. Il prezzo delle colonne per Palazzo Abatellis viene definito il 25 febbraio 1491, IX indizione; G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, pp. 16, 49-50; vol. 2, pp. 10-11, doc. VIII; F. Rotolo, *Matteo Carnilivari*, cit. *supra*, pp. 138, 148. Il riferimento alle colonne del chiostro di San Francesco presente nel contratto ha indotto gli studiosi ad attribuire ai due anche queste colonne; ma il documento non specifica il nome dei loro autori.
- 32. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, pp. 190, 266, doc. 80; Idem, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 236, con errata indicazione dell'anno (1489). Cfr. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1403, ff. non num.
- 33. F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 223, in data 6 febbraio 1491; H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 36, in data 6 febbraio 1488. In effetti, non risulta alcun impegno per colonne destinate al Palazzo Aiutamicristo, mentre sono documentati due debiti dovuti da Gabriele a Guglielmo Aiutamicristo. Il primo di essi, insieme con Andrea Mancino, è del 22 giugno 1490; cfr. F. Rotolo, *Matteo Carnilivari*, cit. alla nota 31, pp. 144, 161, doc. 16; H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 36, ma con errata indicazione dell'anno (1488). Il secondo, del 6 ottobre 1492, è riferito all'acquisto di panni di lutto per la morte del fratello di Gabriele; F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 223.
- 34. Il documento è stato in parte trascritto da F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 273, doc. 94, con la data 16 marzo 1491.
- 35. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1403, ff. non num.
- 36. Alla luce di queste informazioni si renderebbe utile una approfondita indagine sulle diverse sculture tardo-quattrocentesche ancora ospitate nei centri madoniti di Isnello, Geraci Siculo e Castelbuono.
- 37. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 86; Idem, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 223, senza alcun fondamento, suppone si trattasse di una statua della Vergine destinata alla chiesa della confraternita dell'Annunziata di Palermo.
- 38. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1403, f. 879r.
- 39. Oriundo carrarese è documentato a Palermo fra il 1490 e il 1519.
- 40. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 190; H.W. Kruft, *Domenico Gagini und seine werkstatt*, Bruckmann, Muenchen 1972, pp. 51, 70, nota 8; Idem, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, pp. 20-21.
- 41. ASPa, notaio Matteo Fallera, vol. 1752, f. 755v.
- 42. F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, pp. 30, 239, doc. 32.
- 43. ASPa, notaio Matteo Fallera, vol. 1753, f. 393r.
- 44. ASPa, notaio Pietro Taglianti, vol. 1172, f. 667r.
- 45. ASPa, notaio Andrea Ponticorona, vol. 1307, f. 456r.
- 46. Scultore oriundo della Lunigiana documentato a Palermo fra il 1494 e il 1511, anno della sua morte.
- 47. ASPa, notaio Pietro Taglianti, vol. 1175, f. 202r.
- 48. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 63.
- 49. F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 265, doc. 79, ma con data inesatta (11 marzo 1497); cfr. ASPa, notaio Pietro Taglianti, vol. 1175, f. 465v.
- 50. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, pp. 50-51; vol. II, p. 12, doc. IX. Nel secondo documento compare anche il nome di Giacomo di Benedetto; cfr. ASPa, notaio Giovanni de Messana, vol. 1218, cc. non num. L'opera è andata dispersa.
- 51. ASPa, notaio Domenico Di Leo, vol. 1409, f. 211v.
- 52. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 190; Idem, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 224; H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit. alla nota 3, p. 38; entrambi con errata indicazione dell'anno (1499). Cfr. ASPa, notaio Giacomo Lucido, vol. 1874, f. 341v.

- 53. La statua è stata individuata da A. Barricelli, *La scultura dei Nebrodi*, in *I Nebrodi*, s.e., Roma 1989, p. 86.
- 54. ASPa, notaio Giacomo Randisi, vol. 1151, f. 5r.
- 55. *Ibidem*, f. 6r.
- 56. ASPa, notaio Giacomo Lucido I, vol. 1875, f. 418v.
- 57. ASPa, notaio Giovanni Francesco Formaggio, vol. 2238, f. 290r.
- 58. Cfr. G. Bongiovanni, *Madonna della Catena*, in *Itinerario gaginiano*, Edizioni Comune di Gangi, Bagheria 2011, pp. 116-117.
- 59. F. Meli, *Matteo Carnelivari*, cit. alla nota 19, p. 190; Idem, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 233; Idem, *La “madonna della Catena” della chiesa di S. Maria di Gesù di Siracusa*, “Archivio storico siracusano”, a. X, 1964, p. 155; cfr. ASPa, notaio Giacomo Lucido I, vol. 1877, f. 79r.
- 60. F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 234. Con la successiva abolizione dell’arco alcune parti furono reimpiegate nei gradini dell’altare maggiore; i sette rilievi con storie della Vergine rintracciati nel 1982, seppure in parte rovinati, assieme alle formelle del sottarco, sono oggi collocati nelle pareti della stessa cappella; cfr. G. Cusmano, *Ciminna. La chiesa di San Francesco d’Assisi dalla metà del XV al XIX secolo*, La Tipolitografica, Palermo, 1999, pp. 59-60.
- 61. ASPa, notaio Giacomo Lucido, vol. 1877, ff. non num.
- 62. Documentato a Palermo fra il 1500 e il 1519, anno della sua morte.
- 63. ASPa, notaio Giacomo Lucido, vol. 1877, f. 388v.
- 64. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 2, vol. I, p. 53.
- 65. ASPa, notaio Vincenzo Fontana, vol. 2292, f. 157v. A conferma della tesi che distingue i due Gabriele da Como, si osservi che nell’inventario del nostro Gabriele non è presente alcun fabbricato situato nel quartiere del Cassaro, quale fu la casa data in affitto dalla vedova del fabbricatore Gabriele da Como.
- 66. ASPa, Corte Pretoriana, vol. 344, mazzo 1, numero 14.
- 67. Un accordo finanziario fra gli eredi di Gabriele e Ranieri Aiutamicristo del 26 aprile 1505 documenta alcuni lavori da lui eseguiti nella Cappella Aiutamicristo della Chiesa di San Domenico; F. Meli, *Costruttori*, cit. alla nota 4, p. 232.
- 68. Cfr. N. Lo Castro, *Ave, Piena di Grazia. L’iconografia dell’Annunciazione nella scultura del Rinascimento in Sicilia*, Arti grafiche Zuccarello, Sant’Agata Militello 2008, pp. 49-51, con dubitativa attribuzione ad Antonello Gagini e datazione al 1536.
- 69. Documentato fino al 1547.
- 70. Morto nel 1550.
- 71. Nato nel 1504 e testimoniato fino al 1567.
- 72. Documentato fino al 1540.
- 73. Testimoniato fino al 1556.



Giuseppe Fazio

Botteghe di scultori lombardi a Palermo fra XV e XVI secolo: prospettive per una revisione critica

_ Figura 211.
Giorgio da Milano, pila
nord per l'acqua benedetta,
particolare con cariatidi,
1475, Palermo, Cattedrale
(foto G. Fazio).

I riferimenti storiografici sulle presenze lombarde in Sicilia sono di antica data. Accenni ne troviamo in Tommaso Fazello¹ e più approfonditamente in Rosario Gregorio:² entrambi si concentrano sulla riconquista della Sicilia ad opera dei normanni e sulla fondazione delle numerose colonie di immigrati lombardi. Per quanto riguarda le arti figurative è però con Gioacchino Di Marzo che prendono avvio gli studi sulle presenze lombarde in Sicilia. Egli chiarisce che, se in linea generale, il termine lombardo si riferiva a persone venute da qualsiasi terra al di sopra del Po, in campo artistico esso era molto più circoscritto a «maestri e tagliapietre venuti da Lugano, da Como e da' circostanti paesi».³ Le numerose notizie che il Di Marzo fornisce a conferma della sua supposizione sono ricavate dalle centinaia di documenti che egli pubblica e che ricostruiscono una storia della scultura in Sicilia fino ad allora neanche immaginata, nella quale non perde occasione di sottolineare come i lombardi abbiano avuto un ruolo primario. Su tutti spicca la figura di Domenico Gagini, il principale esponente della nota famiglia di scultori originaria di Bissone, ma risultano interessanti anche altre personalità come Ambrogio e Antonio da Como, Pietro de Bonitate, Gabriele di Battista Bregno da Osteno, Antonio Prone, Andrea Mancino, Fedele Casella da Carona. A questi si possono aggiungere la mediocre personalità di Giorgio da Milano, altrimenti detto “di Brigno”, e più tardi Filippo e Carlo “D’Aprile”, probabilmente appartenenti uno alla famosa famiglia Bregno di Osteno e gli altri alla famiglia Aprile di Carona. Sulla scia degli studi pionieristici del Di Marzo, nel corso del secolo scorso altri studiosi si sono approcciati allo specifico argomento con metodologie più moderne e con nuovi contributi documentari: Enrico Mauceri,⁴ Wilhelm Reinhold Velentiner,⁵ Stefano Bottari,⁶ Maria Accascina⁷ e Filippo Meli,⁸ che esattamente 60 anni fa partecipò con due relazioni, una dedicata a Domenico Gagini e una agli altri costruttori e lapicidi del Lario e del Ceresio, al famoso convegno a cura di Edoardo Arslan,⁹ in ultimo Hanno-Walter Kruft, che sintetizza l’argomento nella sua monografia su Domenico Gagini,¹⁰ l’unica ad oggi dedicata all’artista ticinese, e poi in un articolo dedicato a Gabriele di Battista.¹¹

Il mio contributo, prendendo le mosse dagli studi pregressi e da alcuni spunti forniti in questa stessa sede dalla vasta mole di documenti reperiti da Giovanni Mendola, paragonabile soltanto all'opera del Di Marzo, intende revisionare, nei limiti dello spazio concesso, ed aggiornare con elementi di novità alcune opere inserite nel contesto degli scultori lombardi a Palermo fra Quattrocento e Cinquecento.

Il documento numero I pubblicato dal Di Marzo¹² riguarda la protesta contro il vescovo di Cefalù da parte di un Antonio da Como, con la quale lo scultore comasco rivendica per sé la prosecuzione dei lavori lasciati in sospeso dal defunto genitore Ambrogio, mastro fabbricatore, il quale il 12 maggio del 1472 si era obbligato «ad faciendum, fabricandum, murandum, intagliandum purtuale seu hospitium (...) videlicet pro dictu facendo de suo magisterio sub certis modo et forma arcum (...)». Fra le cose più interessanti che Ambrogio da Como risulta avere già eseguito prima della morte sono i due capitelli che sostengono l'arco centrale del nuovo portico, fatti realizzare – com'è evidente – da due diversi scultori. Essi mostrano infatti un identico modello araldico, con due angeli che sorreggono lo stemma del vescovo committente, Giovanni Gatto, ma con uno scarto qualitativo che ha dell'impietoso, tutto a vantaggio del capitello di sinistra, che nella delicatezza dei capelli inanellati e nei tondi dei volti tradisce la probabile appartenenza a scultore lombardo.

250

Di Antonio da Como, poi, che comunque non ottenne di completare l'opera cefaludese,¹³ si hanno poche altre notizie e, d'altronde, egli non è presente fra i firmatari del *Privilegium pro marmoraris et fabricatoribus* del 1487, a meno che non lo si voglia identificare con quell'Antonio Prone “de lombardo”¹⁴ di cui più avanti accenneremo. Fra i dieci scultori firmatari dell'importante documento, un atto fortemente corporativo che garantiva il controllo sui maestri che venivano da fuori a la-

Fig. 212



_ Figura 212.
Scultore lombardo, capitello
del portico, 1471 ca, Cefalù,
Cattedrale (foto G. Fazio).

vorare in città e sui garzoni che uscivano dalle botteghe dei marmorari palermitani, ben sei erano proprio di origine lombarda e comunque certamente i primi cinque,¹⁵ a testimonianza di come questa componente etnico-culturale fosse predominante nel mercato scultoreo isolano sullo scorcio del Quattrocento. Ci concentreremo quindi sulle innovative dinamiche di bottega, soprattutto sulla principale attestata sul porto di Palermo con a capo Domenico Gagini, primo firmatario del documento, soffermandoci poi su alcune altre personalità di scultori lombardi stanziati nella capitale siciliana e avanzando anche nuove proposte attributive.

Domenico Gagini (notizie 1442-1492), proveniente «dal lago di Logano»,¹⁶ giunge a Palermo, come oggi è certo, al più tardi nel 1460,¹⁷ dopo l'iniziale formazione presso le botteghe ceresiane (il padre era uno scalpellino di nome Pietro) e poi presso Filippo Brunelleschi, a Firenze, e dopo l'importante cantiere della Cappella di San Giovanni Battista nella Cattedrale di Genova (1448-1456) e la compartecipazione all'impresa internazionale dell'Arco di Alfonso il Magnanimo a Napoli (1456-1459); nella capitale viceregia della Sicilia impianterà una florida bottega attiva fino alla sua morte nel 1492. Ma proprio sul maggiore scultore lombardo operante in Sicilia nel Quattrocento bisogna chiedersi quanto c'è di effettivamente lombardo nella sua formazione; infatti, Francesco Caglioti ha dimostrato lo stretto legame fra il bissonese e Brunelleschi e la sua diretta dipendenza dagli scultori della cerchia brunelleschiana.¹⁸

Messo spesso in antagonismo, a partire da Rolfs,¹⁹ con l'altro grande protagonista del rinnovamento scultoreo in Sicilia, il dalmata Francesco Laurana (in Sicilia fra il 1468 e il 1471), «del quale in verità non ci si spiega perché venga ancora sistematicamente ed esclusivamente preferito a Domenico»,²⁰ il Gagini mostra una diversa, ma certamente non inferiore sensibilità nel *modus operandi* e nell'interpretazione del ruolo stesso di scultore. Infatti, mentre Francesco Laurana tende a far scomparire la percezione del supporto materico a favore della purezza delle forme, Domenico esalta la materia conferendo alle opere un aspetto pittorico e un mosso luminismo che scaturisce dai numerosi cambi di piano concretizzati nelle sfaccettature con cui è lavorata la superficie del marmo. Risulta ancora attuale, dunque, il rilievo mosso dal Meli, proprio in occasione del convegno comasco del 1959: «è ancora idea corrente fra molti studiosi quella di ritenere il plasticismo gagingiano sorto per l'esclusiva influenza del Laurana (...) Originata da una certa distorsione ottica ci sembra la intenzionale svalutazione dell'arte del bissonese e la sua incondizionata subordinazione a quella del dalmata. Così si è pervenuti alla stabilizzazione gerarchica di un Laurana dignitario dell'arte, e di un Gagini che vive di luce riflessa, quasi un artigiano di tono minore, che guarda ammirato le opere del maestro (...) La nostra messa a punto ha il valore di un richiamo per una più meditata valutazione del percorso stilistico dell'arte del bissonese».²¹

È con questo spirito che vorrei partecipare alla rivalutazione del Domenico siciliano, anche con la conferma di un'opera cruciale, vedremo in che termini, e aggiungendone al suo catalogo una nuova.

Uno dei pezzi più celebrati della scultura quattrocentesca in Sicilia è l'acquasantiera sita all'ingresso settentrionale della Cattedrale di Palermo. L'opera consiste di quattro parti giustapposte a formare un insieme organico e di rara complessità per opere del genere. Una base pendula è composta da tre figure intere di



_Figura 213.
Pietro de Bonitate, pila
nord per l'acqua benedetta,
particolare con il *Battesimo
di Cristo*, 1475, Palermo,
Cattedrale (foto G. Fazio).



_Figura 214.
Pietro de Bonitate, pila
nord per l'acqua benedetta,
particolare con la
Benedizione del fonte, 1475,
Palermo, Cattedrale (foto
G. Fazio).

Fig. 211

Fig. 213

Fig. 214

Fig. 215

cariatidi che insistono a svasare su una testina di serafino e che sostengono la vera e propria conca per l'acqua benedetta, esternamente rudentata con bordo a ovuli e dentelli, mentre all'interno foggiate a mo' di conchiglia. A questa si appoggia l'alto dossale, composto da due rilievi sovrapposti, uno con il *Battesimo di Cristo* e l'altro con la rara raffigurazione del rito della *Benedizione del fonte*; sul dorso, tranne che nella parte accostata al pilastro, sono invece riprodotti cherubini, serafini e musici in corteo. A coronamento della composizione è posto un cupolino ottagonale con la volta interna puntellata di stelle, mentre sull'estradosso il rilievo imita una copertura di carnose foglie disposte a squame. Infine, sull'alto pinnacolo apicale, campeggia la statuetta di un angelo che l'atteggiamento e gli attributi indicano come l'annunciatore Gabriele. Le parti sono poi raccordate da cornici, bordure e terminali estratti dalla più genuina tradizione antiquaria.

L'opera è stata assai discussa dalla storiografia, a partire dagli scritti più antichi che l'attribuivano ad Antonello Gagini²² e poi, addirittura, a Donatello,²³ ma soprattutto con Gioacchino Di Marzo, il quale, riportandola più verosimilmente a Domenico Gagini²⁴, innesta una serie di equivoci quando asserisce, seguito da una parte importante della critica novecentesca, che la base originale dell'acquasantiera non sia l'attuale ma quella posta a sostegno dell'altra speculare, che egli stesso documenta al 1553, eseguita per mano di Giuseppe Spatafora e di un giovane Antonino Ferraro.²⁵ Sulla scia dell'entusiasmo suscitato dalle argomentazioni del benemerito abate, a fine Ottocento le due pile vennero realmente invertite, come testimoniano anche le belle foto Alinari,²⁶ per poi ritornare alla primitiva composizione negli anni Cinquanta del secolo scorso. L'opera è poi stata al centro della vivace dialettica a

distanza fra Krufft, che nega un coinvolgimento di Domenico Gagini e attribuisce l'opera a Pietro de Bonitate e altri due aiuti di cui non è in grado di fornire il nome, comunque ispiratisi a opere di Francesco Laurana,²⁷ e Negri Arnoldi, che invece sposa le tesi del Di Marzo e dell'Accascina, intravedendo negli ornati del cupolino e nella candida prospettiva del rilievo con la Benedizione dell'acqua la mano del Gagini *senior* e nel resto del monumento la collaborazione dell'équipe tutta lombarda – Pietro de Bonitate, Gabriele di Battista e Giorgio da Milano – fra il 1470 e il 1480 sempre su disegno di Domenico.²⁸

A proposito della paternità dell'opera, oggi un documento del 1475, segnalato da Giovanni Mendola, chiarisce in modo definitivo che gli esecutori materiali sono stati proprio i lombardi Pietro de Bonitate e Giorgio Bregno *alias* "da Milano", dando ragione in pratica a entrambe le posizioni critiche.²⁹ La presenza di mastro Pietro viene quindi confermata all'interno dei lavori quattrocenteschi di ammodernamento della Cattedrale, dopo che egli aveva ricevuto l'incarico

Figura 215.
Giorgio da Milano, pila nord per l'acqua benedetta, particolare con angelo, serafino e musici, 1475, Palermo, Cattedrale (foto G. Fazio).



nel 1472 di realizzare il soglio reale, riutilizzando anche i marmi medievali presenti nella fabbrica.³⁰ Fra i due marmorari mi pare di poter stabilire con una certa precisione anche la divisione dei lavori, ponendo a confronto le singole parti con le opere certe di entrambi. Così a Pietro possono assegnarsi i due rilievi frontali del dossale e l'angelo apicale con l'intero cupolino, caratterizzati da figure allungatissime e stilizzate che ricordano le sculture documentate della facciata del Duomo di Messina, oggi in parte ricomposte in situ dopo i ripetuti eventi calamitosi che hanno interessato la città dello Stretto e in parte erratiche e frammentarie presso il Museo Regionale cittadino;³¹ mentre a mastro Giorgio si possono attribuire le più deboli figure sul dorso del dossale e la base pendula, per gli stretti rapporti che queste mostrano, ad esempio, con la custodia eucaristica di Castelbuono (ante 1496).³²

Rimane però aperta, anche a seguito del reperimento del documento suddetto, la questione dell'ideazione, troppo complessa e originale per due gregari quali sono Pietro e Giorgio. Data l'importanza dell'opera e la sua intricata vicenda tutta lombarda, mi sembra questo il contesto giusto per esprimere qualche mia considerazione nel tentativo di sintesi delle diverse posizioni su cui fin qui ci si è impuntati.

Il punto più controverso della vicenda riguarda il peduncolo a cariatidi che sostiene la conca, che a me sembra davvero quello originale, perfettamente corrispondente nella forma e stilisticamente coerente con alcune parti dei rilievi superiori, e comunque certamente quattrocentesco e mai appartenuto alla gemella del 1553. Inoltre, l'altra opera affine alla pila palermitana, ossia quella datata 1486 oggi presso il Museo Pepoli di Trapani – sia essa o no quella riferibile alla documentazione che chiama in causa Gabriele di Battista, Antonio Prone e proprio Pietro da Bonitate³³ – presenta una base con tre putti-atlanti desunti, com'è ovvio, dalle cariatidi dell'opera modello di Palermo.³⁴

Rimane allora il problema dell'altra base quella posta sotto la pila cinquecentesca e certamente non pertinente a essa, se non altro per il mancato accordo fra la forma a mensola conferitole e l'attacco tondo della semplificata conca per l'acqua. Non c'è dubbio che si tratti di un pezzo straordinario, superiore nella qualità a tutto ciò che si trova nella pila tutta quattrocentesca. Discendente per linea diretta dalle sculture fiorentine "all'antica" di Donatello, Michelozzo e Desiderio, soprattutto nell'angioletto del secondo livello e nei girali dei laterali, nella nostra mensola può tranquillamente essere davvero individuata, come asseriva già Negri Arnoldi,³⁵ una delle più fresche e originali opere di Domenico Gagini in Sicilia; basti solo confrontare il putto



Figura 216. Domenico Gagini, base della pila sud per l'acqua benedetta, particolare con mascherone, putto con cornucopia e cherubino, 1470-1475 ca, Palermo, Cattedrale (foto G. Fazio).

con cornucopia con l'analogo del piedistallo della *Prudenza*, una delle *Virtù* che dovevano sostenere il sarcofago di Antonio Speciale in San Francesco.³⁶

D'altronde la presenza dell'angelo annunciante sul pinnacolo della pila settentrionale ci dice che fin dal primitivo progetto erano previste due acquasantiere, a ricomporre la scena dell'*Annunciazione*. Come pure sono innegabili, almeno per me, le derivazioni nei rilievi della pila più antica direttamente dall'arco di Castelnuovo, negate da Krufft³⁷ ma riaffermate da Negri Arnoldi,³⁸ e in particolare dalle parti ascrivibili proprio a Domenico Gagini. Si veda, per esempio, il rapporto fra le figure di adulto e quelle dei bambini astanti che si riscontra congruente nel corteo di Alfonso, da cui sono tratti anche i musicisti nel dorso dell'opera palermitana, i quali preludono anche a quelli dell'arca di San Gandolfo (1482),³⁹ con la differenza che i musicisti di Domenico, sia a Napoli che a Polizzi, stanno suonando (guance rigonfie d'aria, tensione muscolare...), mentre quelli palermitani hanno soltanto lo strumento in bocca, spenti nella mancata tensione dinamica. Così la città murata, raffigurata alle spalle dei due gruppi che animano la scena della *Benedizione dell'acqua*, potrebbe non essere poi così ideale come sembra;⁴⁰ anzi, nella grande cupola sulla destra, che poggia su un tamburo a oculi, potrebbe riconoscersi ancora l'opera fiorentina di Brunelleschi: un nuovo omaggio del Gagini al suo maestro dopo averla immortalata nei mosaici della Palatina?

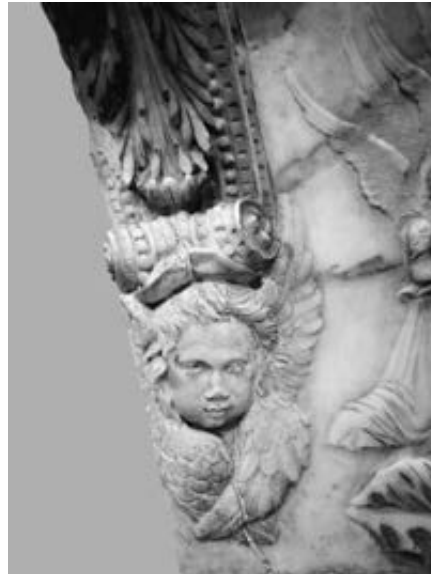
255

Mi sembra allora di poter concludere che il progetto originario, che prevedeva fin da subito due acquasantiere, fosse stato affidato a Domenico Gagini, impegnato già dal 1471 all'interno del Duomo nella costruzione della grande cappella che doveva ospitare il corpo di Santa Cristina,⁴¹ il quale predispone il disegno di entrambe le pile, facendo affidare poi l'esecuzione materiale di quella a settentrione ai due fedelissimi compatrioti Pietro de Bonitate e Giorgio da Milano e tenendo per sé la realizzazione di quella a meridione, di cui però, per motivi che non conosciamo, il Gagini esegue unicamente la base. Solamente sessant'anni dopo la morte di Domenico verrà dato completamento al progetto, con la realizzazione nel 1553 della seconda pila, posta sulla base gaginiana.

Il citato documento reso noto da Giovanni Mendola e le relative distinzioni nelle attribuzioni dei lavori della pila ci consentono inoltre di chiarire meglio le personalità artistiche dei due comprimari lombardi destinatari dell'incarico. Se da un lato è confermata la mediocrità di un Giorgio da Milano, di cui rimane soltanto il cognome – Bregno – di altisonante, assai più interessante è certamente la figura di Pietro de Bonitate, collaboratore di Domenico Gagini e socio, come è noto, di Francesco Laurana in alcune imprese del breve soggiorno siciliano del dalmata, nonché secondo firmatario del *Privilegium* del 1487, proprio dopo il Gagini.⁴² Anche attraverso le figure rilevate sulla nostra acquasantiere è possibile riferire o confermare a Pietro de Bonitate alcune opere transitate nel tempo nel catalogo di Domenico Gagini, a partire dal rilievo a mezzo busto della *Madonna col Bambino*, posto in una nicchia sopra il portale principale dello stesso Duomo palermitano, non la sua sede originaria, come è facilmente deducibile dalla sporgenza disarmonica della base. L'opera è rivendicata con forza allo scalpello di Domenico ancora da Negri Arnoldi,⁴³ ma la vicinanza con le teste di serafino scolpite ai lati della scena con il *Battesimo di Cristo* mi spinge ad avvicinarla invece al Bonitate, anche se qui effettivamente molto influenzato da Domenico. Stesso discorso per un altro rilievo di uguale soggetto, oggi nell'atrio di Palazzo Abatellis

Fig. 213

Fig. 217



_ Figura 217.
Pietro de Bonitate, *Madonna col Bambino*, 1470-1480 ca, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis (foto G. Fazio).

_ Figura 218.
Pietro de Bonitate, pila nord per l'acqua benedetta, particolare con serafino, 1475, Palermo, Cattedrale (foto G. Fazio).

256

ma con una provenienza segnata da San Francesco. L'opera era stata già assegnata a Pietro dalla Gulisano,⁴⁴ ma recentemente si è voluto riconoscere in essa la figura centrale del monumento Speciale, commissionato a Domenico dal pretore Pietro nel 1463.⁴⁵ Anche qui un confronto, reso più agevole dalla vicinanza con cui è possibile osservarlo, sempre con i serafini della pila del 1475, mostra per me l'innegabile mano di Pietro: la faccia schiacciata, il naso affossato e i capelli spettinati, che sono un suo tratto distintivo.

Ritornando adesso al più importante degli scultori lombardi giunti in Sicilia nel Quattrocento, è una vera fortuna che di Domenico Gagini, al quale siamo abituati a dover togliere opere inopinatamente attribuitegli per tradizione, si sia riusciti a raccogliere negli ultimi mesi un piccolo gruppo di inediti, come il documentato gruppo monumentale dell'*Annunciazione* nella Cattedrale di Cefalù, opera fondamentale del 1472⁴⁶ che, attraverso il rilevamento del tipico vibrante tocco luministico unito a elementi di moderno goticismo, ci consente – ad esempio – di togliere ogni dubbio sulla paternità di capolavori come la lastra tombale di Antonio Speciale o il *San Giuliano* di Salemi.

Alla piena autografia del bissonese propongo, inoltre, di assegnare una singolare opera individuata nella provincia palermitana. Si tratta di una deliziosa statuina della *Madonna col Bambino*, alta poche decine di centimetri e custodita nella Chiesa francescana di Santa Maria di Gesù a Gratteri. La scultura era già stata pubblicata en passant e riferita alla bottega di Domenico;⁴⁷ ma, per la sua sicurezza espressiva unita alla delicatezza del tocco, penso si possa assolutamente ritenere di mano del maestro. Bastano a verificarlo alcuni veloci confronti, ad esempio con la perduta *Madonna* di Berlino,⁴⁸ anch'essa, come la statuina siciliana, di piccole dimensioni e impostata su una bassa base esagonale con al centro lo scudo per lo stemma del committente, oramai illeggibile a Gratteri. Si consideri, ancora, la *Madonna* della Cattedrale di Siracusa,⁴⁹ che condivide con l'opera proposta la caratteristica incli-

Fig. 218

Fig. 219

Fig. 4

nazione del capo velato e il meno usuale raccordo triangolare tra la valva del manto creata dal piegarsi del braccio destro e l'avanzamento della gamba. Ancora più vicine, per quanto concerne gli aspetti più strettamente stilistici, sono la notevole *Madonna* di Salemi⁵⁰ e le due statue madonite di Geraci Siculo (1475)⁵¹ e San Mauro Castelverde (1480).⁵²

A proposito di quest'ultima opera, vale la pena aprire una parentesi. Come si sa, il 25 maggio del 1480 il Gagini si era impegnato con i procuratori della Chiesa di Santa Maria de' Franchis di San Mauro Castelverde a finire di sua mano entro pochi giorni una statua della *Madonna col Bambino*, che i committenti avevano avuto modo di scegliere fra quelle già abbozzate nella sua bottega.⁵³ La *Madonna del Soccorso* di San Mauro, nonostante pesanti interventi di pulitura abrasiva, è senz'altro una delle più riuscite statue del bissonese in Sicilia, straordinaria in particolare nella vibrante figurina del fanciullo impaurito che si aggrappa in cerca di aiuto alla veste della Vergine; ma ancora più interessanti sono i dati che si ricavano, dal documento di allogazione, circa l'organizzazione della bottega del Gagini. Quello che infatti la critica isolana ha visto come indizio di «involuzione stilistica» nella serialità di produzione del medesimo soggetto,⁵⁴ in realtà è da intendere come segno di grande modernità che Domenico importa nel contesto palermitano, ancora legato a reiterati criteri lavorativi, sulla scia di quella che la critica più recente, anche in relazione ad altri contesti, ha individuato come «industria moderna degli artisti dei laghi», l'ottimizzazione cioè dei tempi di creazione dell'opera d'arte in funzione della crescente domanda senza abbassare il livello qualitativo, perlomeno nelle opere ultimate direttamente dalla mano del maestro. Per capire ciò dobbiamo abbandonare «l'idea romantica dell'opera intesa come creazione individuale e irripetibile e passare, parafrasando Benjamin, alla percezione proto-industriale del fare artistico, a detrimento certo della singola genialità ma a vantaggio di un collettivo coeso e ben organizzato».⁵⁵

Figura 219.
Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, 1475-1480 ca, Gratteri, Santa Maria di Gesù (foto G. Fazio).

Figura 220.
Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, particolare del basamento, 1475-1480 ca, Gratteri, Santa Maria di Gesù (foto G. Fazio).



Ritornando alla *Madonnina* di Gratteri, bisogna anche sottolineare come la parte più interessante dell'opera sia costituita dalla straordinaria testa di Serafino sul retro del piedistallo, che nella sua vibrante plasticità pittorica sembra essere quasi una firma dello scultore. La sua inconsueta posizione suggerisce una funzione originaria come statuetta da mensa per una nobile cappella privata, la cui immagine ci è ben restituita da una scena del polittico di San Vincenzo Ferrer di Colantonio (1460 circa), che ritrae Isabella Chiaramonte, moglie di Ferrante e regina di Napoli, in preghiera nella Cappella di Castelnuovo.⁵⁶ In origine il posto della nostra statuetta, databile fra il 1475 e il 1480, doveva dunque essere nella cappella privata dei signori di Gratteri, la potente famiglia feudale dei Ventimiglia, i quali quasi certamente l'avranno donata alla chiesa francescana dopo il 1632, quando cioè la eleggono a mausoleo di famiglia;⁵⁷ e infatti, non a caso, troviamo citata la statua per la prima volta in un inventario della chiesa del 1651.⁵⁸

Fig. 220

258

La certosina ricerca documentaria condotta da Giovanni Mendola e pubblicata in questo stesso volume ci permette inoltre di ricostruire con la certezza di nuovi punti di riferimento altre personalità di rilievo fra gli scultori lombardi abitanti a Palermo nel XV secolo. A cominciare da Gabriele di Battista, terzo firmatario del *Privilegium*, che è risultato essere titolare di una bottega altrettanto florida e apprezzata, in cui si trovano a lavorare, anche qui, numerosi scultori coadiuvanti del maestro originario di Osteno. Il suo linguaggio, semplificato rispetto all'aulico tocco guginiano in un linearismo con ritmo cadenzato e a volte ossessivo, tanto è ripetitivo, per i rigidi schemi facili da replicare sarà imitatissimo a lungo, finanche dal genero, il carrarese Giuliano Mancino, il quale però dai documenti disponibili non risulta mai in contatto lavorativo col suocero.⁵⁹ Fra le tante opere documentate di Gabriele, realizzate quasi sempre in collaborazione con altri scultori, vorrei soltanto ribadire la paternità, che ritengo certa, del trittico nella Chiesa madre di Pettineo, eseguito assieme a Domenico Pellegrino sul finire del Quattrocento⁶⁰, non solo perché integro anche nella vivace componente cromatica, cosa ormai assai rara, ma soprattutto perché mi consente di accostargli, dal punto di vista quantomeno dell'ideazione, anche un'opera discussa come la custodia eucaristica di Collesano, del 1489.⁶¹ Si tratta di un'opera in cui, oltre all'intervento diretto del Di Battista, si possono isolare almeno altre due mani difficilmente identificabili ma certamente diverse da quelle che hanno operato a Pettineo, forse una ipotizzabile in Giorgio da Milano. Basta solo confrontare le due scene della Crocifissione raffigurate a rilievo sull'attico di entrambe le opere per verificare il medesimo disegno e quindi l'effettiva uscita dalla medesima bottega.

Tav. XXVII

Stesso discorso vale per il finora misconosciuto Antonio Prone, uno dei primi soci del Di Battista. Anche qui, sempre tratto dal vasto repertorio di documenti fornito da Mendola, segnalo soltanto il credito con la Chiesa madre di Isnello, per il quale prima del 1490 il Prone aveva ricevuto un tappeto come contropartita e che viene rivendicato per la metà del valore dal socio Gabriele. Penso che esso si possa riferire con alta probabilità alla realizzazione della custodia eucaristica ancora in situ nella stessa chiesa,⁶² anche per le tangenze con alcuni rilievi a lui attribuiti presso il Santuario dell'Annunziata a Trapani e con il bel monumento funerario di Laura Rosso a Militello Rosmarino del 1484, qui proposto giustamente da Mendola come opera dello scultore lombardo.⁶³

_ Figura 221.
Fedele e Scipione Casella,
San Giovanni Battista,
1543 ca, Cefalù, Santuario
di Gibilmanna (foto G. Fazio).



_ Figura 222.
Fedele Casella (?), *San
Giovanni Battista*,
1520-1525 ca, Palermo,
Galleria regionale di Palazzo
Abatellis (foto G. Fazio).



L'attività degli scultori lombardi in Sicilia continua anche nel Cinquecento con la presenza di alcuni esponenti della nota famiglia Aprile, ma soprattutto di Fedele Casella, figlio di Simone da Carona, già dal 1522 stretto collaboratore di Antonello Gagini, il quale gli affida persino l'intera bottega quando egli non è presente, con la delega di poter prendere eventuali nuove commesse, e che sposa una figlia naturale proprio di Antonello, Giovannella, dalla quale ha un figlio, Scipione, anch'egli scultore.⁶⁴

Fig. 221

L'unica opera riferibile a Fedele, con la collaborazione di Scipione, è attualmente il *San Giovanni Battista* del 1543,⁶⁵ oggi montato sul monumentale altare barocco del Santuario di Gibilmanna,⁶⁶ nei pressi di Cefalù, scultura dove i modelli gaginiani si fondono con umori lombardi di prima mano, come i capelli inanellati o il modo circolare di conquistare lo spazio intorno alla figura. A Fedele, però, e in particolare al suo primo periodo palermitano, si potrebbero far risalire, pur con molta cautela, anche due statue di media grandezza esposte in una delle sale del piano terra di Palazzo Abatellis, già inventariate come opera di anonimo scultore lombardo e provenienti certamente da uno stesso quanto non identificato monumento: una raffigurante un *Santo vescovo* e l'altra ancora *San Giovanni Battista*. In particolare, prendendo a riferimento proprio quest'ultima e confrontandola con il medesimo soggetto di Gibilmanna, si notano una simile volumetria avvolgente e un simile modo di rappresentare la veste logora e trattenuta da legacci. Fra le due opere c'è di mezzo però Antonello Gagini e il quindicennio che il Casella passa gomito a gomito con il grande scultore palermitano.

Fig. 222

- 1. Cfr. T. Fazello, *De rebus Siculis decades duae, apud Ioannem Matthaeum Maidam et Franciscum Carraram*, Panormi 1558, dec. II, lib. VII, pp. 457-459.
- 2. Cfr. R. Gregorio, *Considerazioni sopra la storia di Sicilia dai tempi normanni sino ai presenti*, Reale Stamperia, Palermo 1831, vol. I, pp. 57-58. L'autore riporta anche la fonte conosciuta più antica sull'argomento, Ugo Falcando.
- 3. G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1880, vol. I, pp. 39-41.
- 4. Cfr. G. Di Marzo, E. Mauceri, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, "L'Arte", 1903, n. 6, pp. 147-158.
- 5. Cfr. W.R. Valentiner, *The early development of Domenico Gagini*, "The Burlington magazine for connoisseurs", 1940, n. 76, pp. 76-87.
- 6. Cfr. S. Bottari, *Nuovi studi su Domenico Gagini*, "Siculorum gymnasium", n.s., 1949, n. 2, pp. 1-7.
- 7. Cfr. M. Accascina, *Aggiunte a Domenico Gagini*, "Bollettino d'Arte", ser. IV, 1959, n. 44, pp. 19-29; Eadem, *Sculptores habitatores Panormi*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1959, n. 17 (n.s. 8), pp. 269-313; Eadem, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", a. XIV, 1969/70(1970), n. 3, pp. 251-296.
- 8. Cfr. F. Meli, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, F.lli Palombi, Roma 1958.
- 9. Cfr. Idem, *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei Laghi Lombardi*, 1, *Architetti e scultori del Quattrocento*, Tip. ed. Nosedà, Como 1959, pp. 245-264; Idem, *Costruttori e lapidici del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, *ibidem*, pp. 207-228.
- 10. Cfr. H.-W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Bruckmann, München 1972.
- 11. Cfr. Idem, *Gabriele di Battista, alias da Como. Problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, "Antichità viva", a. XV, 1976, n. 6, pp. 18-38. Dello stesso autore, sugli scultori lombardi in Sicilia, si veda pure Idem, *Pietro da Bonate und der Frühstil Francesco Lauranas*, "Storia dell'arte", 1972, n. 15/16, pp. 223-235.
- 12. Cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, vol. II, 1883, pp. 1-2.
- 13. Sulla questione si veda G. Fazio, "Ecclesiae formam renovavit". *L'intervento apologetico di Francesco Gonzaga nella Cattedrale di Cefalù (1588-1593)*, in A.G. Marchese (a cura di), *Manierismo Siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, atti del Convegno di studi (Giuliana, Castello federiciano 18-20 ottobre 2009), Ila Palma, Palermo 2010, vol. I, p. 248.
- 14. Per una sintetica ricostruzione della personalità di Antonio da Como e la sua identificazione con Antonio Prone si veda il saggio di Giovanni Mendola nel presente volume.
- 15. I primi cinque firmatari del *Privilegium* (pubblicato in G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, 1883, vol. II, pp. 4-7) sono «magistro Dominico de Gangino, magistro Petro de Bonitate, magistro Gabriele di Baptista, magistro Antonio Pruni, magistro Jeorgio de Milano».
- 16. Così citato fra gli allievi di Filippo Brunelleschi da Filarete (cfr. Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972, vol. I, p. 172), ripreso poi da Vasari (cfr. G. Vasari, *Le vite... (1568)*, a cura di G. Milanesi, G.C. Sansoni, Firenze 1878, vol. II, p. 385).
- 17. Recentemente, infatti, Bruno De Marco Spata ha rintracciato un documento del 23 febbraio 1462, ma riferito a lavori cominciati due anni prima, in cui si attesta, a conferma di quanto già si sapeva, la spesa al «magistrum Dominicum Guasini de Busoni partium Lombardie ad renovandum et faciendum certam operam seu ystorias Muxie in alia sinistra eiusdem Cappelle ad omnes expensas dicti Magistri Dominici pro pensione et pagamento florinorum trecentorum» (B. De Marco Spata, *Un documento inedito di Domenico Gagini sui restauri musivi della Cappella Palatina di Palermo (1460-62)*, dattiloscritto, Palermo 2016).
- 18. Cfr. F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, "Prospettiva", 1998, n. 91/92, vol. I, pp. 70-90.
- 19. Cfr. W. Rolfs, *Franz Laurana*, R. Bong, Berlin s.d. (ma 1907), pp. 16-17.
- 20. F. Caglioti, *Sull'esordio*, cit. alla nota 18, p. 70.
- 21. F. Meli, *Attività*, cit. alla nota 9, p. 251.
- 22. Cfr. G. Amato, *De principe templo panormitano*, Ex Typographia Joannis Baptistae Aiccardo, Panormi 1728, lib. VI, cap. V, p. 122.
- 23. Cfr. A. Gallo, *Elogio storico di Antonio Gagini*, Stamperia Reale, Palermo 1821, p. 24.
- 24. «L'aspetto di tale opera sembra aver molto riscontro con vari lavori ornamentali, onde fu così ricca l'arte lombarda in quel tempo; e poi nello stile generalmente delle sculture di essa, ed in ispecial modo delle due leggiadrissime storie, che vi fan precipuo decoro, pare veder senza fallo la stessa mano, che scolpi quelle dell'arca di San Gandolfo in Polizzi» (G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, 1880, vol. I, p. 89; più in generale sull'opera pp. 88-90).
- 25. Cfr. *ibidem*, pp. 88, 529-531.
- 26. Le si veda riprodotte in M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", a. XIV, 1970, n. 3, pp. 253, 257.
- 27. Cfr. H.-W. Kruft, *Domenico Gagini*, cit. alla nota 10, p. 260.

- 28. Cfr. F. Negri Arnoldi, *Revisione di Domenico Gagini*, “Bollettino d’arte”, ser. V, 1974, n. 59, p. 24.
- 29. Ringrazio Giovanni Mendola per avermi consentito di riportare la notizia finora comunicata soltanto oralmente.
- 30. Cfr. M. Accascina, *Inediti*, cit. alla nota 26, p. 273.
- 31. Si veda ancora *ibidem*, pp. 273-275.
- 32. Cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, 1880, vol. I, pp. 60-62.
- 33. Sulla questione si veda il saggio di Giovanni Mendola nel presente volume alle pp. 237-247.
- 34. L’opera trapanese si veda ancora riprodotta in M. Accascina, *Inediti*, cit. alla nota 26, p. 257.
- 35. Cfr. F. Negri Arnoldi, *Revisione*, cit. alla nota 28, p. 24.
- 36. Recentemente pubblicate in A. Migliorato, *Domenico Gagini e l’origine del Rinascimento nella scultura siciliana*, in G. Musolino (a cura di), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, 29 dicembre 2015-1° maggio 2016), Rubettino, Soveria Mannelli (RC) 2016, pp. 495-498, in part. fig. 1, p. 497.
- 37. Cfr. H.-W. Kruft, *Domenico Gagini*, cit. alla nota 10, pp. 55-57.
- 38. Cfr. F. Negri Arnoldi, *Revisione*, cit. alla nota 28, p. 24.
- 39. Sull’opera si veda da ultimo V. Abbate, *La Venerabile Cappella di S. Gandolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, Plumelia, Bagheria 2014, pp. 27-34.
- 40. G. Scaglia, *Fantasy Architecture of Roma antica*, “Arte Lombarda”, a. XV, 1970, p. 19.
- 41. Cfr. F. Meli, *Matteo Carnilivari*, cit. alla nota 8, p. 74. Sull’opera e le sue fasi costruttive e decorative si veda anche M.R. Nobile, *Antonello Gagini architetto*, Flaccovio, Palermo 2010, pp. 20-21.
- 42. Per una visione generale e sintetica delle due personalità artistiche si vedano le relative voci in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Novecento, Palermo 1994, con bibliografia precedente.
- 43. Cfr. F. Negri Arnoldi, *Revisione*, cit. alla nota 28, p. 22, che ne riproduce anche l’immagine (fig. 8).
- 44. Cfr. M.C. Gulisano, *Note su Pietro de Bonitate (II parte)*, “BCA Sicilia”, a. III, 1982, nn. 1-2, pp. 69-70.
- 45. Cfr. A. Migliorato, *Domenico Gagini*, cit. alla nota 36, p. 501. Ad una collaborazione fra Domenico e Pietro pensa invece B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Kalòs, Palermo 2008, p. 50.
- 46. Comunicazione orale di Giovanni Mendola, che ringrazio ancora.
- 47. Cfr. S. Anselmo, R. F. Margiotta, *I tesori delle chiese di Gratteri*, Sciascia editore, Caltanissetta 2005, p. 25.
- 48. Cfr. H.-W. Kruft, *Domenico Gagini*, cit. alla nota 10, p. 238, fig. 29.
- 49. Cfr. *ibidem*, p. 256, figg. 190-191.
- 50. Cfr. *ibidem*, fig. 164.
- 51. Cfr. *ibidem*, p. 242, figg. 156-158.
- 52. Cfr. *ibidem*, p. 256, figg. 86-87.
- 53. «(...) Quam ymaginem ipsi emptores dixerunt et confessi fuerunt vidisse et revidisse eisque placuisse et actalantesse. Cui figure parvum deficit ad esse expedita, ut dixerunt; ipsamque figuram dictus mag(iste)r Dominicus dare et assignare teneatur et sic promisit laboratam et expeditam hinc ad dies sex proxime futuros (...)» (pubblicato in G. Di Marzo, E. Mauceri, *L’opera di Domenico Gagini in Sicilia*, “L’arte”, a. VI, 1903, p. 154).
- 54. B. Patera, *Il Rinascimento*, cit. alla nota 45, p. 45.
- 55. A. Spiriti, *Andrea Bregno: dalla Bottega all’Industria Artistica*, in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Maschietto Editore, Firenze 2008, pp. 103-113, in part. p. 106.
- 56. Si veda riprodotto il particolare in V. Abbate, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in G. Antista (a cura di), *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo-Gangi, 27-28 giugno 2009), Edizioni Arianna, Geraci Siculo 2010, pp. 143.
- 57. La data si evince dall’iscrizione del cenotafio della famiglia feudale nell’abside della chiesa.
- 58. Cfr. S. Anselmo, R.F. Margiotta, *I tesori*, cit. alla nota 47, p. 25.
- 59. Cfr. M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, “Bollettino d’arte”, ser. IV, 1959, n. 44 (4), pp. 324-336.
- 60. Si veda il saggio di G. Mendola nel presente volume.
- 61. La si veda riprodotta in H.-W. Kruft, *Domenico Gagini*, cit. alla nota 10, p. 258, figg. 287-289.
- 62. Cfr. *ibidem*, p. 242, figg. 224-227.
- 63. Si veda il saggio di G. Mendola nel presente volume.
- 64. Cfr. L. Sarullo, *Dizionario*, cit. alla nota 42, *ad vocem*, con bibliografia precedente.
- 65. Il Di Marzo pensa che l’opera possa essere di Scipione Casella con piccoli interventi del padre, Fedele (cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, p. 549), Kruft pensa invece, più correttamente, che l’opera sia in buona parte da attribuire a Fedele (cfr. H.-W. Kruft, *Antonello Gagini und seine söhne*, Bruckmann, München 1980, p. 435).
- 66. L’altare proviene dalla Cattedrale di Palermo, venduto ai frati cappuccini di Gibilmanna nel 1785, a seguito dei radicali rifacimenti dell’edificio normanno (cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit. alla nota 3, p. 539).



ANZO DE SU VIDA EN SU DICH. PUEBLO EN SU D. Y OY LAS TADO MA. PUEBLO
HEROZGA MERTIT. DICH. DON. ARIEN. EN LA DICH. HERED. ZAL. AL. AN. L.
MUCHO DE CASTELA. LA DICH. NA. TITULA. DE. CON. SINO. EN. V. MEZ. DE. SU. D. CH. D. HALL
DO. EN. EL. R. D. DE. LAS. TIERRAS. NO. V. T. D. O. A. N. O. DE. H. E. B. R. E. R. O. DE. P. O. R. T. O. G. O. L. I. A. N.
S. O. T. O. EN. EL. D. O. DE. SU. M. A. R. T. I. A. C. I. U. D. A. D. O. P. R. I. M. E. R. A. N. D. O. A. V. I. E. N. D. O. S. H. I. E. T. A. D. O.
EN. LA. C. I. U. D. A. D. DE. P. O. R. T. O. S. E. C. H. O. EN. EL. D. I. E. DE. S. U. E. T. O. M. O. N. A. N. H. E. M. A.
D. N. I. E. S. T. I. C. O. M. S. A. N. C. O. D. I. L. L. A. S. I. C. H. A. S. V. I. G. I. M. O. C. O. M. O. C. U. N. A. V. A. DE. M. O. R. T. I. M.
N. D. O. H. A. Z. E. E. S. T. I. G. I. S. S. I. D. O. N. H. A. D. I. C. H. O. EN. EL. D. I. E. DE. S. U. E. T. O. M. O. N. A. N. H. E. M. A.
E. S. DE. T. A. R. I. A. V. A. S. I. M. O. A. D. I. A. N. T. A. S. V. I. G. I. A. S. E. L. I. A. N. O. DE. S. U. O. V. O. L. E. S. T. A. N. D. O.
E. N. S. U. A. V. I. E. N. D. O. DE. S. U. T. Y. L. A. D. O. E. S. T. A. N. D. O. DE. S. U. D. I. O. S.

Rosa López Torrijos

Aprire la strada: scultori e famiglie dei laghi lombardi in Spagna

_ Figura 223.
Antonio Maria Aprile,
monumento fúnebre di don
Pedro Enríquez de Ribera,
particolare, 1520-1525 ca,
Siviglia, Certosa di Santa
Maria de las Cuevas (foto
J.L. Filpo Cabana, commons.
wikimedia.org).

In relazione alla scultura rinascimentale, la presenza di opere e artisti italiani in Spagna è legata al marmo e alle mani che padroneggiavano la tecnica di lavorazione di questo materiale per conseguire quel prestigio dato alle loro opere.

Per questo tipo di materiale e per questa tecnica uno dei centri principali era la Lombardia, e le forme del cosiddetto Rinascimento lombardo sono evidenti nelle prime opere spagnole rinascimentali.

Si tratta di sculture importanti e citate in tutti gli studi sul tema ma, oltre ai capolavori e alla ripercussione che ebbero in Spagna, va sottolineato che le caratteristiche riguardanti la loro commissione e la loro lavorazione a Genova e i loro trasferimenti nella penisola iberica crearono, all'inizio del Cinquecento, un modello di organizzazione che nel corso del secolo facilitò l'insediamento in Spagna delle famiglie originarie dei laghi lombardi.

Il presente saggio è incentrato su questo percorso iniziale e sul suo sviluppo successivo. Gli antelami, marmorari e scultori lombardi che realizzarono le prime opere si avvalsero della collaborazione di familiari e compaesani che in un primo tempo lavoravano nelle botteghe genovesi, recandosi saltuariamente in Spagna per il montaggio delle opere di maggior valore; successivamente, però, crearono società per occuparsi di tutte le fasi del processo. Qui il nostro interesse è rivolto in particolare a questo processo, piuttosto che alle opere vere e proprie.

Benché Michela Zurla abbia reso noti alcuni documenti che attestano, già alla fine del Quattrocento, incarichi a maestri lombardi provenienti da committenti spagnoli,¹ i contatti tra questi ultimi e le famiglie provenienti dai laghi lombardi (le prime citate sono: d'Aria, Carlone, Gagini, della Verda da Gandria, de Pedracis da Gandria, Pillacorte da Carona, Canevali da Lanzo, de Curto da Carona, Aprile da Carona, Della Scala, da Corte, da Pasallo) cominciano all'inizio del Cinquecento. Una volta trasferitisi in Spagna, questi scultori mantennero non solo i contatti con le botteghe genovesi, ma anche il legame con i luoghi d'origine e l'abitudine di fare ricorso a parenti e compaesani quando era necessaria altra manodopera per

lavorare la pietra o il marmo. Nel corso del Cinquecento è questo ciò che accadde ai membri delle famiglie Orsolino, Paracca, Casella, Bagutti, Guidetti, Roderio e altri chiamati solo con il nome e il luogo d'origine (da Carona, da Gandria, da Bissone, da Lanzo, da Valsolda, da Lugano, da Arosio, da Maroggia, da Rovio), che in Spagna sarebbe poi diventato il loro cognome.

A questi successori è stata dedicata meno attenzione, ma rappresentano un campo di ricerca interessante e ricco di spunti.

In generale, e considerato che i contratti vengono stipulati a Genova e da lì le opere vengono poi trasferite, in Spagna si parla di marmi e artisti genovesi. Ovviamente per i primi ci si riferisce principalmente al marmo di Carrara imbarcato nel porto di Genova, mentre i secondi sono in maggioranza lombardi che vivono nella città ligure.

Il trasferimento di questi lombardi in Spagna è collegato ad alcune date determinanti: il 1528, anno in cui Andrea Doria rinunciò all'alleanza di Genova con i francesi per formare una coalizione con l'impero spagnolo, e il 1540, anno in cui il Ducato di Milano, riconquistato da Carlo V, fu ceduto a suo figlio, il futuro Filippo II di Spagna. Qualche tempo dopo quest'ultima data, in Spagna si cominciarono a distinguere gli artisti milanesi da quelli lombardo-genovesi (provenienti dalla zona dei laghi e stabilitisi a Genova), anche se in alcuni documenti spagnoli

264

_ Figura 224.
Antonio Maria Aprile, monumento funebre di don Pedro Enríquez de Ribera, 1520-1525 ca, Siviglia, Certosa di Santa Maria de las Cuevas (foto L. Arenas).

_ Figura 225.
Pace Gagini, monumento funebre di Catalina de Ribera, 1520-1525 ca, Siviglia, Certosa di Santa Maria de las Cuevas (foto L. Arenas).



_ Figura 226.
Pace Gagini, monumento
funebre di Catalina
de Ribera, particolare,
1520-1525 ca, Siviglia,
Certosa di Santa Maria
de las Cuevas (foto
J.L. Filpo Cabana, commons.
wikimedia.org).



265

_ Figura 227.
Pace Gagini, monumento
funebre di Catalina
de Ribera, particolare
del *gisant*, 1520-1525 ca,
Siviglia, Certosa di Santa
Maria de las Cuevas (foto
J.L. Filpo Cabana, commons.
wikimedia.org).





_ Figura 228.
Michele Carlone e
collaboratori, Castello di
La Calahorra, particolare
del cortile, 1509-1512 ca.,
La Calahorra (foto R. López
Torrijos).

266

qualcuno di questi ultimi inizia ad autodefinirsi come originario «dello Stato di Milano».

Il periodo antecedente al 1535 è il momento in cui si commissionano elementi architettonici e sculture rilevanti e in cui iniziano i viaggi in Spagna dei marmorari lombardi.

I primi studi spagnoli sull'argomento si incentrarono sugli scultori di sepolcri molto noti e ammirati nella loro epoca – come quelli di don Pedro Enríquez e donna Catalina de Ribera a Siviglia – e sui costruttori e decoratori di edifici innovativi come il Castello di La Calahorra. Non a caso, i primi furono citati come modelli di riferimento per altre sculture in alcuni contratti successivi, e anche quanto realizzato a La Calahorra diventò un riferimento per la costruzione o il restauro di castelli e palazzi signorili spagnoli. Sulle opere genovesi realizzate da artisti lombardi per la Spagna di quel periodo esistono molte pubblicazioni. Vorrei, pertanto, affrontare un tema più generale a cui è stato riservato un interesse minore, per lo meno in Spagna, vale a dire le caratteristiche del lavoro e delle relazioni commerciali di

Figg. 223, 224

Figg. 225, 226, 227

Fig. 228

questi artisti. Prima, però, vorrei richiamare l'attenzione su una possibile forma di influenza lombarda in Spagna, al di fuori di Genova.

I maestri artigiani dei laghi lombardi ottennero incarichi, denaro e fama emigrando in diversi stati italiani e grazie alla loro presenza in territori governati da signori e sovrani potenti, in virtù dei quali divennero noti in tutta Europa. Come già osservato, le prime date relative a opere o alla presenza di costruttori e scultori lombardi in Spagna risalgono all'inizio del Cinquecento, ma esistono opere interessanti del Quattrocento collegate all'emigrazione lombarda in Sicilia, regione in cui la presenza spagnola era più antica e le relazioni più solide.

Prendiamo a esempio un'opera e una famiglia molto nota: i Gagini. L'opera è il bassorilievo conservato presso il Los Angeles County Museum of Art attribuito a Domenico Gagini, che raffigura Ferdinando II di Sicilia, a cui il padre Giovanni II d'Aragona cedette il regno nel 1468 e che poco dopo sposò Isabella, erede al trono di Castiglia e successivamente conosciuta come Isabella la Cattolica.

La scultura è stata menzionata varie volte in Spagna in relazione alla sua iconografia,² poiché mostra la figura del re giovane sul trono, con lo scettro e la *sfera mundi*, incorniciato da un cartiglio su cui si legge l'iscrizione: «DIVO FERDINANDO SICILIE HERO BENEMERITO AR[bitro] MAX[imo]» ("Al divino Ferdinando di Sicilia, eroe benemerito, giudice massimo"). Ai lati compaiono i simboli dei pianeti e dei segni zodiacali che governano la sua carta astrale secondo la sua data di nascita (10 marzo 1452). A destra del sovrano c'è Marte, che sorregge un filatterio con l'iscrizione «DOMICILIVM MARTIS»; sopra di lui vediamo il segno dell'Ariete, e sotto lo Scorpione e la Bilancia. A sinistra lo schema si ripete con Mercurio, la Vergine nella parte superiore e i Gemelli in quella inferiore, e un filatterio incompleto con il testo «DOMIC[ilium MERCURII]». Alla base del bassorilievo si legge «QUOM SIS ANIMO GRAVIS ARMIS MARS ALTER PRESENTI/IUBE AC MERITO MATUROS LARGIMUR HONORES» («Essendo come sei intelligente per il tuo spirito e un secondo Marte per le tue armi, comandaci e meritatamente ti elargiamo i giusti onori»).

L'opera è stata datata agli anni fra il 1473 e il 1479 poiché Ferdinando indossa il collare del Toson d'Oro, ordine in cui entrò come cavaliere nel 1473 (anche se fu

Figura 229.
Domenico Gagini, *Ritratto allegorico di Fernando II di Sicilia*, 1473-1479 ca., Los Angeles, County Museum of Art (foto © Museum Associates/LACMA).





_ Figura 230.
Vasco de la Zarza,
sepolcro di don Alonso de
Madrigal detto "El Tostado",
particolare, 1510-1511 ca.,
Ávila, Cattedrale (foto R.
López Torrijos).

Fig. 230

investito come tale nel 1474), e poiché nel 1479 era già re d'Aragona, cosa che non viene menzionata nell'iscrizione.³ Invece, nulla si dice sulle circostanze che portarono alla sua realizzazione o sul committente.

Stando a queste date, il bassorilievo coinciderebbe con il periodo in cui il viceré di Sicilia era Juan Ramón Folch de Cardona (1477-1479), che conosceva personalmente le doti politiche e militari di Ferdinando, il quale, essendo ancora Infante d'Aragona, aveva liberato suo padre, il re Giovanni II, e lo stesso Folch de Cardona, che erano prigionieri dell'esercito francese.

Più di recente Alessandra Migliorato ha messo in relazione l'opera con il Palazzo Pretorio di Palermo, la cui costruzione fu promossa da Pietro Speciale, ebbe inizio intorno al 1465 e fu completata negli anni Ottanta del Quattrocento.⁴

Domenico Gagini, che com'è noto si stabilì a Palermo nel 1459,⁵ svolgendo lì un ruolo importante come scultore e mantenendo relazioni commerciali con Carrara, Genova e la Lombardia, è stato proposto in Spagna come referente per la formazione di uno dei migliori scultori spagnoli del Cinquecento, vale a dire Vasco de la Zarza (morto nel 1524),⁶ autore tra l'altro del sepolcro di Alonso de Madrigal, vescovo di Ávila.⁷

Benché in Spagna non si siano trovate prove documentali al riguardo, si dà come probabile un viaggio in Sicilia⁸ di Vasco de la Zarza, in qualità di scudiero del viceré Fernando de Acuña, nominato nel 1488 e morto a Catania nel 1494.⁹ Acuña era sposato con María Dávila, dama di Isabella la Cattolica, legata alla città di Ávila, di cui era originario Vasco de la Zarza, che fu incaricato di realizzare il suo sepolcro.¹⁰

Nei suoi lavori si notano numerose influenze formali dell'arte lombarda del Quattrocento e persino "citazioni" esplicite della Certosa di Pavia. Nel suo capolavoro, la tomba del vescovo Alonso de Madrigal, nella Cattedrale di Ávila, c'è un medaglione con due putti: quello a destra appoggia il braccio su un teschio, mentre quello di sinistra si copre il volto con le mani. Benché questo tipo di *memento mori* fosse relativamente frequente, l'immagine del sepolcro di Ávila è praticamente uguale a quella che compare nella Certosa,¹¹ ispirata a una medaglia di Boldù, e per

Fig. 231

Fig. 232

_ Figura 231.
Vasco de la Zarza,
sepolcro di don Alonso de
Madrigal detto "El Tostado",
particolare di un clipeo,
1510-1511 ca., Ávila,
Cattedrale (foto R. López
Torrijos).

_ Figura 232.
Scultore lombardo, clipeo,
1474, Certosa di Pavia,
Santa Maria delle Grazie,
zoccolo della facciata (foto
M. Moizi).



quanto finora non sia stato possibile stabilire una relazione tra le due, fare ricerche in questo campo potrebbe essere interessante.

Tuttavia, lasciando da parte la possibile conoscenza in Spagna delle opere dei Gagini siciliani, è sicuro che ad aprire la strada a una lunga e fruttifera relazione con il paese iberico furono i lombardi che vivevano a Genova, in virtù delle intense relazioni diplomatiche, commerciali e finanziarie che la Repubblica intrattene con la Spagna a partire dal 1528.

I lombardi menzionati nei primi contratti, e i loro parenti o compaesani chiamati come collaboratori, sono presenti per tutto il secolo sia come autori di opere realizzate a Genova sia come membri di botteghe che si trasferirono in Spagna. Queste famiglie – al pari dei lombardi di Genova – non interruppero le relazioni con i luoghi d'origine, ma continuarono a comprare lì le merci, e mantennero buoni rapporti con le famiglie e i vicini, come attestato dai loro testamenti e dal ricorso frequente alla cerchia di conoscenze originarie quando era necessario trovare operai per lavori complessi (e la bottega genovese non bastava) o quando si dovevano far arrivare in Spagna intere squadre di lavoranti. Tutto ciò spiega la continuità dei membri di una stessa famiglia o di membri di famiglie diverse ma provenienti dal medesimo luogo. Il fatto che in molti casi si citasse solo il nome seguito dal luogo d'origine fa sì che, con il passare del tempo, quest'ultimo finisse con l'essere usato come cognome; e questo ci impedisce di distinguere le singole famiglie provenienti dalla stessa località.

Passando in rassegna gli antelami, lapicidi, marmorari e scultori lombardi collegati alla Spagna negli anni precedenti al 1535, si nota che i nomi delle famiglie e i luoghi di provenienza si ripetono per tutto il secolo, poiché furono loro ad aprire la strada ai loro successori.

Fra i primi lombardi menzionati in relazione a opere spagnole figura Michele Carlone, che lavorò a Genova e a Savona e nel 1509 si recò a La Calahorra per decorare la dimora del marchese del Zenete. A Genova si continuò a realizzare elementi architettonici e decorativi necessari per lo stesso palazzo, e così, nel 1510, ci fu un nuovo trasferimento. Conosciamo i nomi di Pietro, Egidio e Giovanni di Gandria della Verda, Baldassare Canevali da Lanzo, Antonio Pillacorte da Carona, Pietro Antonio de Curto da Carona, Antonio da Carona figlio di Domenico e Pietro da Carona figlio di Giovanni.¹² I tre figli di Giovanni da Carona, Pietro, Giovanni Antonio e Antonio Maria Aprile, che lavorarono a Savona, Genova e Carrara,¹³ restarono in contatto con il marchese del Zenete almeno fino al 1517.

Nel 1520 il primo marchese di Tarifa entrò in contatto a Genova con gli Aprile e i Gagini da Bissone (Pace e Bernardino) per realizzare i sepolcri della famiglia Enríquez de Ribera a Siviglia. Antonio Maria Aprile firmò il monumento funebre di Pedro Enríquez, mentre Pace Gagini scolpì quello della moglie, Catalina de Ribera, e tanto Antonio Aprile quanto Bernardino Gagini si recarono in Spagna per installare i sepolcri, ottenendo nuovi contratti per decorare facciate e costruire elementi architettonici per conto di varie famiglie sivigliane, positivamente colpite da questi capolavori.

Il maggiore dei fratelli, Pietro Aprile, era anche fornitore di marmi di Carrara, e questo lo avrebbe portato a collaborare con lo scultore spagnolo Bartolomé Ordóñez. Quando quest'ultimo morì, nel 1520, Pietro provvide a completare alcune delle opere commissionate all'artista in Spagna, tra cui i sepolcri di Filippo il Bello e Giovanna di Castiglia, nonché quello del cardinale Cisneros (opere in realtà

affidate a Domenico Fancelli, che vi attese nel 1511-1513 ma che morì prima di terminarle); Pietro ottenne poi nuovi incarichi dalla famiglia Fonseca.

Di queste nuove commesse e di altre, tra cui il sepolcro del vescovo Francisco Ruiz, nel 1524, si occuparono i tre fratelli Aprile, i quali avviarono collaborazioni con nuovi compaesani, come Pier Angelo Della Scala;¹⁴ per realizzare il monumento funebre dei marchesi di Ayamonte, nel 1525, a questo gruppo si aggiunsero Bernardino Gagini e Antonio di Novo da Lanzo.

Gli incarichi e le alleanze si susseguirono. Nel 1532, Antonio Maria Aprile e Antonio di Novo formarono una società con Gian Giacomo Della Porta e Niccolò da Corte, questa volta per soddisfare una richiesta di elementi architettonici destinati all'Alcázar di Siviglia. La famiglia di Gian Giacomo Della Porta era originaria di Porlezza e l'artista aveva lavorato alla Certosa di Pavia insieme a suo cugino Pace Gagini; una volta arrivato a Genova, si mise di nuovo in contatto con i lombardi dei laghi. Quanto a Niccolò da Corte, era nato a Cima di Valsolda, aveva acquistato una bottega a Genova e a partire da questa nuova società avviò quelli che sarebbero stati rapporti prolungati con la clientela spagnola.

Nel luglio del 1536, Niccolò da Corte, Gian Giacomo Della Porta e Giovan Pietro da Pasallo firmarono contratti per opere diverse destinate alla casa di Granada di don Álvaro de Bazán, responsabile delle galee della Marina spagnola, e alla fine di gennaio del 1537 Niccolò preparò il trasferimento nella penisola iberica per svolgere il ruolo di direttore di quei lavori. Tuttavia, quando arrivò in Spagna, Bazán aveva deciso di comprare all'imperatore un nuovo possedimento e di lasciare in sospeso la ristrutturazione della propria casa di Granada,¹⁵ ragione per cui, nel novembre del 1537, Niccolò da Corte iniziò a lavorare nei cantieri reali dell'Alhambra di Granada, città in cui sarebbe morto nel 1552.

Niccolò da Corte è il primo esempio dell'attività imprenditoriale tipica dei lombardi-genovesi in Spagna. Pur risiedendo per gran parte della sua vita a Granada, lavorando come scultore nell'Alhambra, mantenne attive botteghe e relazioni a Genova¹⁶ e, come da prassi, ricorse ai suoi compatrioti quando era necessaria altra manodopera in Spagna.

La continuità degli incarichi spagnoli seguì sempre questo stesso schema, tanto che nel 1538 nacque una nuova società a cui parteciparono Gian Giacomo Della Porta, suo figlio Guglielmo, suo genero Niccolò de Longhi, Giacomo Carlone, Niccolò da Corte, Michele e Battista Solari da Carona, Antonio di Novo da Lanzo e Domenico Solari da Piuma, tutti imparentati o provenienti dalla stessa regione. La nuova società continuò a fabbricare a Genova lo stesso tipo di prodotti in serie per i palazzi spagnoli. Nel 1549, poi, Giacomo Della Porta e Giovanni Maria Pasallo si accordarono di nuovo per realizzare il sepolcro dei marchesi di Villanueva del Fresno.

Questo sistema di società che si occupavano di un progetto per intero, dall'acquisto del marmo alla realizzazione dell'opera, dalla sua installazione in loco ai pagamenti attraverso i banchieri genovesi, è l'aspetto più significativo dell'attività dei lombardo-genovesi in Spagna a partire dai primi anni del Cinquecento e costituisce un modello che sarebbe stato seguito e sviluppato per tutto il secolo.

A nostro parere, il personaggio che meglio rappresenta lo sviluppo di questa strada aperta dai primi lombardo-genovesi è Giovanni da Trevano di Lugano, conosciuto in Spagna come Juan de Lugano.

Juan de Lugano si occupava di tutte le operazioni connesse al commercio del marmo. Forniva elementi architettonici di marmo lavorati a Genova per case e palazzi spagnoli; procurava grandi blocchi dello stesso materiale agli scultori che lavoravano in Spagna, per esempio a Felipe Bigarny per le tombe dei conestabili di Castiglia nella Cattedrale di Burgos e ad Alonso Berruguete per il sepolcro del cardinale Tavera a Toledo;¹⁷ faceva da intermediario tra clienti spagnoli e produttori genovesi e vigilava sull'adempimento o la cancellazione dei contratti, come quello della duchessa di Cardona del 1561 che riguardava i monumenti funebri della sua famiglia, ai quali stavano già lavorando i suoi soci Giovanni Orsolino, Leonardo da Carona e Francesco Aprile.¹⁸ Juan de Lugano si occupava anche del trasporto delle opere (incluse quelle per le quali non aveva stipulato un contratto, come le sculture della famiglia imperiale che venivano realizzate a Milano e che Pompeo Leoni avrebbe dovuto completare a Madrid).¹⁹

272 In Spagna, Juan de Lugano gestiva botteghe a Siviglia, Alicante, Valencia e Madrid, le quali erano deputate a installare le opere ricevute, a completare quelle che arrivavano appena sbazzate e a realizzarne di nuove. E in tutte queste attività erano coinvolti familiari e compaesani dei laghi lombardi. Il suo fornitore di marmi a Genova era il genero Paolo Maderno, mentre suo nipote Bartolomeo lavora con lui in Spagna e, alla morte dello zio, prese le redini dell'attività commerciale e scultorea.²⁰ Suo cognato Francesco Aprile collaborava con lui a Genova e, nel 1567, si trasferì a Valencia insieme ai fratelli Battista e Leonardo;²¹ a Genova formò società con altri scultori anch'essi di origine lombarda, come Pietro Carlone, Giovanni Antonio Paracca e Giovanni Orsolino.²²

In sintesi, scorrendo i cognomi degli antelami, scultori e marmorari che nella seconda metà del Cinquecento risultavano autori di opere in Spagna (Bernardino di Novo, Jacopo Paracca, Guidetis de Arosio, Giuseppe Carlone, Bartolomeo e Taddeo Carlone da Rovio, Angelo Bagutti, Domenico Guidetti, Oberto Casella) o che facevano parte delle maestranze che lavoravano a grandi opere come il monastero dell'Escorial (lì i registri menzionano Francisco de Abril, Bartolomé, Cristóbal e Tomás Carlón, Bernardo Casela, Galeazo Longo, Martín Maroja (Maroxia), Antonio Orsolino, Aurelio e Roque Solari) o il Palazzo del marchese di Santa Cruz a El Viso (citati come Andrea Roderio de Carona, Micael e Battista de Carona, Reggio da Vigo, Domenico Casella) si comprende che la strada aperta nel Quattrocento da molti abitanti dei laghi lombardi per svolgere lavori concreti in una città tanto ricca come Genova si era trasformata, attraverso gli incarichi internazionali, in un ampio viale lungo il quale circolavano non solo singoli prodotti o pezzi in serie, ma anche imprenditori e società dedicati alla fornitura della materia prima, al trasporto, alla contrattazione e al credito, società che avrebbero avuto succursali in importanti città spagnole e avrebbero gestito una produzione locale propria.

Rimane ancora da studiare la possibilità che questa traiettoria fu favorita anche dal fatto che questi lombardi dei laghi, chiamati genovesi, cominciarono a essere menzionati in Spagna, a partire dal 1540, come rappresentanti dello Stato di Milano e che loro stessi, da Genova, si rivolgevano a Filippo II chiedendogli di intercedere per la comunità lombarda della città ligure definendola «nationis Mediolanensis et Longobardorum».²³

(Traduzione dallo spagnolo di Irene Inserra per Scriptum, Roma).

- 1. M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, 2014, vol. I, pp. 327-328.
- 2. C. Morte García, *La imagen de Fernando el Católico en el arte, el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)* in A. Egido Martínez, J.E. Laplana Gil (a cura di), *La imagen de Fernando el católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Zaragoza 2014 pp. 279-374; J.F. Esteban Lorente, *La emblemática hermética*, “Emblemata. Revista aragonesa de emblemática”, 2014-2015, pp. 392-395.
- 3. C. Morte, *La imagen*, cit. alla nota 2, p. 301.
- 4. A. Migliorato, *Domenico Gagini e l'origine del Rinascimento nella scultura siciliana*, in G. Musolino (a cura di), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina, 2016), Rubbettino, Taormina 2016, pp. 504-509.
- 5. F. Meli, *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo (1459-1492). Revisioni, aggiunte e conferme*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombardi*, vol. I, *Architetti e scultori del Quattrocento*, Tipografia editrici Antonio Nosedà, Società Archeologica Comense, Como 1959, pp. 245-263.
- 6. Non si conosce l'anno di nascita, ma nel 1499 era già un uomo adulto. Vedi M.J. Ruiz-Ayúcar y Zurdo, *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, Ediciones de la Institución “Gran Duque de Alba”, Ávila 2009, vol. I, p.39.
- 7. *Ibidem* pp. 105-107.
- 8. Ruiz-Ayúcar menziona il rapporto dello scultore con alcune opere siciliane. *Ibidem* pp. 91-93 e 108.
- 9. Sul sepolcro di Fernando de Acuña nella Cattedrale di Catania vedi S. Bottari, *Note sull'opera di Antonello Freri*, in E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti dei laghi lombardi*, cit. alla nota 5, pp. 77-88.
- 10. Il sepolcro di María Dávila, nel convento delle Clarisse di Ávila, fu commissionato a Vasco de la Zarza e realizzato da suo genero Juan de Arévalo. Vedi M.J. Ruiz-Ayúcar, *La primera generación*, cit. alla nota 6, vol. II, pp. 381-382.
- 11. Vedi R. López Torrijos, *Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español*, in *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte, (Madrid, 1993), C.S.I.C., Editorial Alpuerto, Madrid 1993, pp. 102-103.
- 12. M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 1, pp. 330-333.
- 13. Giovanni è citato nell'Elenco dei magistri antelami di Genova del 1486, pubblicato da E. Poleggi, *Il rinnovamento edilizio genovese e i magistri Antelami nel secolo XV*, “Arte Lombarda”, a. XI, 1966, 2, appendice I, pp. 66-67.
- 14. Membro di una famiglia di Carona stabilitasi a Genova dal 1486 secondo l'Elenco menzionato nella nota precedente.
- 15. R. López Torrijos, *Las casas de la familia Bazán en Granada*, “Archivo Español de Arte”, 2006, n. 313, pp. 23-42.
- 16. Il suo testamento, pubblicato nel 1908 (*Il testamento dello scultore Niccolò da Corte*, “Bollettino Storico della Svizzera italiana”, a. XXX, 1908, n. 7-12, pp. 53-58), ci consente di conoscere i suoi legami familiari e professionali e ci fa scoprire che negli ultimi anni della sua vita gestì botteghe a Genova e che aveva relazioni personali ed economiche con gli Spinola (Girolamo), genovesi che si erano anche loro trasferiti a Granada da molto tempo.
- 17. R. López Torrijos, *Giovanni e Bartolomeo Lugano*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al cinquecento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1987, p. 392. M. Gómez Ferrer Lozano, *El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia*, in *El Mediterráneo y el Arte Español*, atti del IX Congresso del CEHA (Valencia, settembre 1996), Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez Ferrer e Amadeo Serra, Valencia 1998, pp. 122-129, fa conoscere il testamento valenziano di Juan de Lugano, redatto nel 1569, in cui sono menzionate le botteghe di Valencia, Alicante, Siviglia, Madrid, « y otras partes de España y de otros reinos » e i rapporti familiari con gli Aprile. Il saggio include una bibliografia.
- 18. R. López Torrijos, J. Nicolau Castro, *Los Cárdenas, Juan de Lugano y la escultura genovesa en España en el siglo XVI*, “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, LXVIII, 2002, pp. 169-190.
- 19. L. Arciniega García, *Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni*, “Archivo Español de Arte”, 2013, n. 342, pp. 87-106.
- 20. J. Nicolau Castro, *La actividad de Juan de Lugano y otros genoveses en Toledo*, “Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología”, LXXI, 2005, pp. 99-121. Bartolomé scolpi, per esempio, il sepolcro del vescovo Almeida per la Chiesa di San Esteban de Murcia.
- 21. M. Gómez Ferrer Lozano, *El taller escultórico*, cit. alla nota 17, p. 123.
- 22. R. López Torrijos, *Obras, autores y familias genovesas en España*, “Archivo Español de Arte”, 1997, n. 279, pp. 247-256.
- 23. L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di «Nazione Lombarda» a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Biblioteca Franzoniana, Genova 1985, p. 308.



Fernando Marías

Michele Carlone architetto e i lombardi a La Calahorra

275

Figura 233.
Castello di La Calahorra,
portale della Sala della
Giustizia (foto F. Marías).

Michele Carlone o Michele di Battista¹ Carlone di Rovio (1469-1520), che fu attivo in Liguria tra il 1496 e il 1520, è un artista il cui profilo rimane vago per ciò che concerne le proprie competenze. Come vedremo, tra il 1506 e il 1520 compare come *scultor marmorum* a Genova e *scultor lapidum sive pichapietra* a Savona, ma anche come maestro antelamo nella capitale ligure sia nel 1499 sia nel 1506.²

A dispetto di una carriera lunga un quarto di secolo, le sue opere giunte fino a noi sono solo quelle eseguite per il castello di La Calahorra, in Castiglia, realizzate tra il 1509 e il 1512, e precedentemente il portale del Palazzo di Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello a Genova (1503, oggi al Victoria & Albert Museum di Londra), nel contratto per l'esecuzione del quale figurava anche il fratello Antonio.³

Fig. 234
Figg. 235, 236

I lavori realizzati a partire dal 1490 in Corsica e a Genova, tra cui le colonne per Palazzo San Giorgio (1490-1491) e il loggiato in marmo per la Casa di Raffaele di Nicola Fornari (1490, 1497) o i presunti incarichi a Savona alla fine della sua carriera, sono stati opportunamente documentati; ma, in confronto a quanto contenuto negli atti contrattuali, le opere giunte fino a noi sono esigue. Ad esempio, non è rimasto niente di quanto realizzò nell'ultimo decennio del Quattrocento,⁴ poiché non possiamo ancora associare con certezza Michele Carlone alla costruzione del palazzo della famiglia del cardinale Giuliano Della Rovere a Savona, iniziata nel 1494 con un progetto di Giuliano da Sangallo (1443/1452-1516), l'architetto fiorentino di Lorenzo il Magnifico che svolse un ruolo particolarmente importante nello sviluppo dell'architettura ligure. Infatti, sappiamo che il *pichapetra* lombardo Matteo da Bissone,⁵ membro di una famiglia che già lavorava nel 1489 e ancora nel 1503, stipulò un contratto nel 1495-1496 per intervenire nella realizzazione di alcuni elementi della facciata di questo palazzo, poi valutati dal Sangallo, ma la presenza a Genova di tre «magistri sculptores o architetti» che collaboravano in maniera più o meno diretta con il maestro fiorentino, e cioè il già citato Matteo da Bissone, Benedetto Grazzini da Rovezzano (1474-1552) – che nel 1499 firmava una canto-

ria dell'abbazia di Santo Stefano a Genova, prima di recarsi in Francia nel 1501-1502 – e lo stesso Michele Carlone, è una supposizione. Se la cosa fosse confermata, il Sangallo, da una parte, potrebbe essere stato il nesso d'unione tra il primo marchese del Zenete Rodrigo de Mendoza, committente del patio del castello di La Calahorra (perché molto probabilmente aveva conosciuto il cugino, il secondo conte di Tendilla Íñigo López de Mendoza, che aveva soggiornato a Firenze nel 1486-1487 e, secondo alcuni documenti, era legato in termini di amicizia a Lorenzo de' Medici) e il Carlone, dall'altra, il maestro che nel 1509 avrebbe firmato un contratto con Zenete per i lavori in Andalusia.



Figura 234.
La Calahorra, castello del
marchese del Zenete (foto
F. Mariás).

276

Allo stesso modo è difficile individuare molte delle opere del Carlone risalenti al primo decennio del Cinquecento, precedenti al viaggio in Spagna e menzionate nei documenti,⁶ poiché, oltre alla cappella di Antonio da Voltaggio nella chiesa del convento di San Domenico (1508-1509)⁷ a Genova, e ai lavori realizzati con il fratello Antonio nella Cattedrale di San Lorenzo (1501-1504), sempre nel capoluogo ligure, non ne è rimasta traccia.

Non conosciamo bene neppure gli ultimi interventi eseguiti a Savona tra il 1516 e il 1520⁸ – data in cui dichiara di essere abitante di questa città – nell'antica Cattedrale della fortezza del Priamar, in particolare la scalinata d'accesso e la pavimentazione della piazza (in collaborazione con Pietro di Bonino d'Aria e Gabriele da Cannerò), la sistemazione del cimitero e infine, nel 1520, la decorazione della Cappella della Vergine.⁹ Michela Zurla gli ha attribuito il portale di pietra scura della Casa di piazza Vacciuoli 1 a Savona, nella cui trabeazione compaiono uno scudo sostenuto da due putti e due riquadri con le immagini dell'*Apollo del Belvedere* del Vaticano – disegnato sul modello di uno dei fogli del *Codex Escorialensis* – e di *Lucrezia* (a partire dalla figura della *Vittoria* nello stesso codice), che presentano un rapporto formale e iconografico con quelle delle due finestre del piano terra di La Calahorra e di uno dei portali del piano superiore.¹⁰ Sulla base di questa composizione, l'autrice ha associato il nome del Carlone ad altre opere savonesi, tra cui le panoplie, anche queste ispirate ai modelli andalusi utilizzati dall'artista, dei portali delle case di Giovanni Battista Gentile Ricci in via Quarda Superiore 29 e di Carlo Domenico del Carretto in via Orefici 2, attribuita anche a Gabriele da Cannerò.¹¹

Pertanto, il già menzionato portale del palazzo del 1503, nel cui contratto figura anche il fratello Antonio, commissionato dall'ambasciatore genovese a Milano e poi senatore a Roma Cipriano Pallavicino seniore (†1510), concludeva praticamente l'attività di Michele Carlone per i palazzi genovesi, che si sviluppò tra il 1494 e il 1505.¹² Il portale avrebbe dovuto raffigurare le insegne di Antoniotto Pallavicino Gentili (1441-1507), cardinale di Sant'Anastasia (1489-1493) e di Santa Prassede (1493-1504), ma alla fine, per motivi che ci sfuggono, quelle furono sostituite da un'immagine della *Vergine* incoronata da angeli.

Figg. 237, 238

Figg. 235, 236

Di conseguenza, l'incarico di Rodrigo de Mendoza del 1509 a cui si è già accennato potrebbe essere stato il secondo giunto fino a noi e il secondo ricevuto dall'Andalusia, poiché è possibile che Carlone, insieme a Bonino di Beltrame d'Aria e a Matteo di Donato Morelli, si fosse occupato per qualche tempo dell'esportazione di marmi nella penisola iberica; un'attività alla quale, nel 1509, si unì quella di costruttore nel castello di La Calahorra, cittadina in provincia di Granada. Infatti, nel settembre del 1499, i tre maestri appena menzionati davano inizio alla vendita, a Genova, di decine di colonne, basi e capitelli a un tale Álvaro da Torre *hyspano*. Si potrebbe trattare della prima o seconda ordinazione conosciuta di marmi di Carrara per una costruzione spagnola,¹³ ma si può ipotizzare anche che fosse una rimessa dei marmi che tra, il 1495 e il 1513, il terzo duca di Medina Sidonia Juan Alonso Pérez de Guzmán y Afán de Ribera (1466-1507) – che seguiva le orme del padre Enrique

_ Figure 235, 236.
Portale del Palazzo
Pallavicini di Genova, Londra,
Victoria & Albert Museum
(foto F. Marias).

_ Figure 237, 238.
Michele Carlone, portale,
Savona, piazza Vacciuoli 1
(foto M. Zuria).



Pérez de Guzmán (1434-1492 circa) – e il quarto duca Enrique importarono da Genova: centinaia di colonne e lastre di pavimento in marmo per le residenze di Sanlúcar de Barrameda e di Siviglia (quest’ultima sparita dalla giurisdizione di San Miguel),¹⁴ a cui nel 1513 si aggiunse una fontana venduta da «Bernardo de Grimaldo» per 25’000 maravedi e altri marmi il cui costo raggiunse i 98’224 maravedi. Già nel 1495 erano stati spesi 119’675 maravedi per 135 marmi – fusti di colonna – destinati al Palazzo di Sanlúcar de Barrameda. Si constata inoltre che nell’inventario ducale del 1507 compaiono «quattro rotoli e quattro documenti a quanto si dice portati da Álvaro de la Torre»;¹⁵ e questi compare nel 1502 come agente «nel Levante» del terzo duca.¹⁶ Oggi sembra impossibile identificare in maniera precisa questi marmi, che forse Carlone aveva mandato in Andalusia nel periodo compreso tra queste due date.

L’intervento genovese a La Calahorra è ben conosciuto grazie ai documenti conservati nell’Archivio di Stato di Genova (ASGe, fondo Notai antichi, notaio Francesco de Lavagio), che cominciarono a essere pubblicati da Federigo Alizeri, a cui fece seguito Hanno-Walter Kruft e di recente Michela Zurla, senza dimenticare le osservazioni di Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.¹⁷

Scorrendo in ordine cronologico i documenti relativi a Michele Carlone e altri atti si ottiene il seguente elenco:

- 1509 (19 dicembre), Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali ricevono 30 ducati da Martino Centurione, procuratore di Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, e si impegnano a consegnarli a Giovanna «uxori dicti M. Michaelis» («scultor marmorum absente»). Si precisava che Carlone era assente ed «existente» a La Calahorra, dove si occupava della fabbrica del castello; era presente come testimone il maestro antelamo Pietro da Gandria.¹⁸
- 1509 (22 dicembre), il *magister antelamo* Pietro da Gandria stipula un contratto con Antonio e Martino Centurione per l’invio di balaustre e colonne nel marzo successivo.¹⁹
- 1509 (22 dicembre), i *magistri scultores marmorarum* Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali stipulano un contratto con Antonio e Martino Centurione per l’invio di balaustre e colonne nel marzo del 1510.²⁰
- 1509 (24 dicembre), Pietro da Gandria riceve da Martino Centurione un anticipo di 100 lire.²¹
- 1510 (5 marzo), Pietro da Gandria riceve altre 60 lire a complemento della somma dovutagli per i lavori eseguiti per La Calahorra.²²
- 1510 (5 marzo), Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali ricevono un pagamento di 50 lire.²³
- 1510 (26 marzo), il marchese del Zenete invia un *Memoriale delle barre di ferro che si devono inviare a Valencia* – forse redatto dallo stesso Michele Carlone, che era l’autore dei modelli che erano stati mandati e che, a quanto pare, si trova anch’egli a La Calahorra – in cui si precisano misure e numeri: 96 barre di 9 palmi per i corridoi, 24 di 11,5 palmi per la scala, altre 21 della stessa misura per gli appartamenti superiori, 14 forate e le rimanenti (127) senza foro.²⁴
- 1510 (8 maggio), Pietro da Gandria e Baldassare Canevali stipulano un contratto con Centurione e Lazzaro Pichenoto per l’invio di quattro pilastri angolari e altri elementi per la somma di 300 lire.²⁵

- 1510 (11 maggio), Pietro da Gandria subappalta parte dell'incarico a Gabriele di Bertoni e Bartolomeo Pelliccia da Carrara.²⁶
- 1510 (11 maggio), Bartolomeo Pelliccia da Carrara si impegna con Pietro da Gandria e Baldassare Canevali per la realizzazione di 24 capitelli e altri marmi «descripte in papiro» da loro consegnati.²⁷
- 1510 (6 giugno), Pantaleone Cacori di Burgheto, Pietro Boconi di Baserga e Oberto Carampi di Baserga si impegnano con Centurione, e davanti al *magistro antelamo* Pietro da Gandria, a lavorare per un anno «ad fabricas edificiorum» di La Calahorra per 3 lire al mese.²⁸
- 1510 (6 giugno), Egidio della Verda da Gandria e i suoi soci Giovanni della Verda da Gandria, Baldassare de Pedraciis da Gandria e Pietro Antonio de Curto da Carona, *magistri de muro sive antelami*, si impegnano con Centurione, e davanti al *magistro antelamo* Pietro da Gandria, a lavorare per un anno a La Calahorra per 26 lire al mese.²⁹
- 1510 (8 giugno), Egidio della Verda da Gandria e i suoi soci, davanti al *magistro antelamo* Pietro da Gandria, stabiliscono di ripartire il salario in questo modo: 8 lire al mese al primo e 7,5 lire, 5,5 lire e 5 lire agli altri tre.³⁰
- 1510 (22 giugno), i *pichapietre* Antonio Pillacorte e Baldassare Canevali consegnano a Centurione quanto stabilito nel dicembre del 1509 secondo ciò che aveva scritto Michele Carlone «unus ex magistris edificorum dicti Marchionis».³¹
- 1510 (13 luglio), il *magister antelamo* Pietro da Gandria riceve da Centurione il saldo per i lavori indicati nel contratto del 22 dicembre del 1509.³²
- 1510 (1 settembre), i nobili commercianti genovesi Oberto Italiani e Martino Centurione avevano affidato l'incarico dell'opera ad Antonio di Domenico da Carona e Pietro Aprile, i quali dovevano seguire fedelmente il modello grafico fornito dal committente sia per la struttura sia per ciò che concerneva le «figuris et intallis».³³
- 1510 (5 novembre), Baldassarre Canevali dichiara di aver ricevuto 292 lire da Martino Centurione in acconto di quanto gli deve Rodrigo de Mendoza.³⁴
- 1512 (18 maggio), «si ricevono da detto [maggiordomo] Enrique Barberá nove ducati che costò l'affitto delle bestie e di un uomo che le accompagnasse dalle baronie a La Calahorra per portare i maestri italiani che sua signoria mandò al mare, incluso il ritorno a Valencia delle bestie, per ricevuta a sua signoria in data XVIII maggio 1512».³⁵
- 1512 (1 più che 12 settembre), Antonio da Carona e Pietro (Aprile) da Carona, *magistri sculptores marmorarum*, si impegnano con il marchese del Zenete, il commerciante Oberto Italiani e con Martino Centurione a consegnare nel mese di marzo del 1513 e per 60 lire una fontana o *trogio* (forse una copertura), secondo il «designum factum quedam papiro» firmato da questi ultimi.³⁶

Di conseguenza, Michele Carlone, in qualità di direttore dei lavori, deve essersi recato da Genova a La Calahorra nella primavera-estate del 1509, seguito dai suoi collaboratori qualche tempo dopo (dall'estate del 1510), e lì, probabilmente, tutti devono essere rimasti fino alla primavera del 1512. Se calcoliamo che il viaggio Genova-Valencia/Cartagena-La Calahorra poteva durare un mese,³⁷ Carlone po-

trebbe averlo effettuato tra la primavera e il settembre del 1509, per poi preparare in ottobre-novembre i contratti delle prime rimesse di materiali marmorei affinché fossero firmati a Genova. Tali documenti dovrebbero essere stati completati nel marzo del 1510, ma arrivarono nella città italiana solo a giugno. Parallelamente, nel marzo del 1510 si commissionano le barre di ferro e a giugno si assumono i sette artigiani che si trasferiranno a La Calahorra come manodopera specializzata. Questi arriveranno a destinazione intorno alla fine di luglio e torneranno a casa solo verso aprile del 1512, vale a dire quasi due anni dopo e non 12 mesi dopo come inizialmente previsto dal contratto.

Le barre di ferro sono particolarmente rilevanti perché presuppongono l'inizio della costruzione delle volte a crociera in laterizi tanto nei corridoi del piano terra quanto, successivamente, nei corridoi e nei saloni del piano superiore e dello spazio aperto della scala del chiostro. Il tutto coinciderebbe con la data dell'iscrizione – collocata nel 1510 dal marchese e distrutta nel 1513 su ordine del re – del fregio del piano terra: «Marchio D. Rodericus de Mendoza Primus Anno Mill^{mo} quingentesimo decimo proprio trigessimio septimo [1510]. Hanc Domum Instrui. nec tamen ei Colendam Occio sed Illicito Compulsus Fuisset cum Hispaniae Nostrae Infelicis Gubernatus ea Tempestate Fugiendus Receptus Hoc Grumulo sic Paulum Vagari Libuit Longius dum Petere Alli nec Liceret Intendere». Dobbiamo allora supporre che, se nel 1510 si era arrivati a completare le arcate inferiori, queste erano già in costruzione per lo meno dal 1506 se non addirittura dal 1501, per quanto con interruzioni.

Un altro aspetto importante di questa vicenda, dunque, riguarda i viaggi in Italia del primo marchese del Zenete, nel 1498-1500 e nel 1504-1506.³⁸ Prima di partire per l'Italia, dove avrebbe fatto tappa a Genova, Napoli, Roma, Milano e Genova di nuovo, Rodrigo de Mendoza aveva deciso di proseguire la costruzione del castello di La Calahorra, vicino a Guadix, che aveva ereditato dal padre. Era stato quest'ultimo a iniziare i lavori nel 1491,³⁹ e quindi nel 1497-1498 la fabbrica era già avviata; va considerato, inoltre, che tra il dicembre 1498 e il febbraio del 1499 Lorenzo Vázquez si trovava a Granada per consegnare alcuni modelli per l'Alhambra dei Re Cattolici,⁴⁰ forse avvicinandosi da Guadix durante l'assenza di Mendoza.

Mentre il marchese si trovava in Italia, nello specifico a Genova, il 18 e il 23 gennaio 1499 a Saragozza si mettevano sotto contratto Brahem Monferriz e Mahoma de Brea e le rispettive maestranze moresche per realizzare tre appartamenti al piano terra e al primo piano, le logge del patio con pilastri e archi in laterizi e



Fig. 240

Figura 239.
Castello di La Calahorra,
cortile verso il lato orientale
(foto F. Marías).

_ Figura 240.
Castello di La Calahorra,
parte superiore della tromba
delle scale (foto F. Marías).



le camere con soffitti lignei oltre a camini, scale, finestre di stucco ecc. nello stile del Castillo del Cid di Jadraque, uno dei possedimenti più amati e formalmente più tradizionali del marchese. Esisteva dunque un progetto abbastanza preciso, forse dello stesso Lorenzo Vázquez – le clausole non includono nessun dialettalismo aragonese –, che imitava il castello dell'Aljafería di Saragozza, dove Monferriz aveva lavorato. Il contratto prevedeva che gli operai specializzati prendessero servizio a La Calahorra a marzo o ad aprile. Malgrado quanto già

281

stabilito, il 18 febbraio da Valencia fu detto agli artigiani aragonesi di attendere nuovi ordini (che non sarebbero mai arrivati) perché il marchese aveva cambiato idea e si dovevano aspettare le sue decisioni in merito.

La presenza di Rodrigo Mendoza a Genova tra il 14 settembre 1498 e il febbraio del 1499 assume allora una nuova importanza. In quelle date il marchese era in compagnia di un non meglio identificato Francisco de Bobadilla, figlio di Diego, come attestato da una serie di documenti inediti trovati da Michela Zurla all'Archivio di Stato di Genova: Notai antichi, 1037, nn. 511 (14 settembre 1498), 512 (14 settembre 1498); Notai antichi, 1155 bis, nn. 33 (4 febbraio 1499), 34 (4 febbraio 1499), 37 (11 febbraio 1499), 38 (13 febbraio 1499); Notai antichi, 940, n. 280 (4 febbraio 1499). In questi si registrano i suoi rapporti finanziari con Vincenzo Sauli e i suoi fratelli, e ancora con Acellino Cattaneo, Benedetto e Bernardo Pinelli e Battista Lomellini; a Roma questi contatti si ampliano includendo Paolo Sauli, a Napoli Taddeo e Agostino Spinola, Gabriele Marufini e Nicola de Goano, e a Venezia Francesco Iugibertis e Niccolò Giustiniani. Da questi dati si deduce anche un possibile itinerario.

Pertanto, niente di quanto pattuito a gennaio fu realizzato, e dobbiamo pensare che ciò che il marchese stava vedendo in Italia – forse proprio a Genova, a Roma (dove ebbe modo di ammirare il Palazzo della Cancelleria) o a Napoli, in cui spiccavano il Castel Nuovo con l'arco di trionfo in marmo dedicato ad Alfonso d'Aragona il Magnanimo e la villa di Poggioreale⁴¹ – lo spinse al cambiamento o quanto meno a bloccare i lavori *mudéjares* – in quel momento castigliani – fino al suo ritorno in patria.

Tuttavia, non sappiamo con precisione né dove né quando Zenete prese la decisione di commissionare un progetto a un architetto italiano. Potrebbe essere accaduto durante questo primo soggiorno oppure nel secondo viaggio, quando acquisì o gli regalarono il cosiddetto Codex Escorialensis, alcuni disegni del quale funsero da modelli per certi lavori del patio, per i capitelli del piano terra e per le decorazioni figu-

native e architettoniche delle porte del primo piano, scolpiti in pietra locale rossastra – nel 1792 si precisò che proveniva dalla cava di Charches, a circa cinque leghe da La Calahorra – più che importati in marmo di Carrara.

Nell'estate del 1501 Mendoza si trovava a Guadix e Jerez, territori del marchesato, e nel 1502, da Valencia, si accordava con il falegname Guillem Gilabert per lavori di carpenteria a La Calahorra, probabilmente i soffitti degli appartamenti del piano terra e forse anche del piano superiore. Successivamente a questa data, è molto probabile che i lavori si siano fermati di nuovo, questa volta a causa del romantico e turbolento matrimonio con María de Fonseca, la sua romanzesca detenzione e fuga in Italia, dove, tra il 1504 e il 1506, cercò di mettere ordine nella propria situazione legale.⁴² È possibile che, fornito di materiali e forse di modelli, Lorenzo Vázquez si apprestasse a costruire il primo piano di arcate del patio tra il 1501 e il 1509, quando poi il marchese ne ebbe abbastanza del maestro di Guadalajara.

Nel 1509-1510 dovevano già essere state costruite l'arcata inferiore e le quattro colonne simili che segnano gli ingressi della scala del chiostro, posti in corrispondenza dei tre archi centrali dell'arcata.⁴³ Questo ci fornirebbe la prova del fatto che la scala a tromba aperta fosse stata progettata dall'inizio, sviluppando con tre rampe ortogonali il tipo con due già presente nel Colegio de San Gregorio di Valladolid – una con tre rampe era stata realizzata nel Palazzo di Cogolludo del suocero del marchese, il primo duca di Medinaceli Luis de la Cerda – dove occupava gli archi centrali dell'arcata occidentale.⁴⁴ Sarebbe confermato dal menzionato contratto di Saragozza del 1499 che la scala doveva avere colonnine di legno e cimasa di gesso.⁴⁵

Se il candidato più probabile per questo ipotetico progetto italiano fosse stato Giuliano da Sangallo,⁴⁶ la scala di Palazzo Della Rovere a Savona, venduto nel 1494 dall'arcivescovo Paolo Campofregoso vicino alla Porta di San Tommaso e dove in quello stesso anno alloggiò Louis d'Orléans (futuro Luigi XII), potrebbe essere stata un modello importante, poiché è probabile che lì sia intervenuto Giuliano

282

Fig. 239

Figg. 241-242



Figura 241.
Castello di La Calahorra,
scala (foto F. Nestares).

Figura 242.
Castello di La Calahorra,
vista della tromba delle scale
e della galleria orientale
(foto F. Mariás).

da Sangallo, che era al seguito di Giuliano Della Rovere prima che questi si recasse in Francia. Nel palazzo di Savona, se ci atteniamo ai disegni e alle stampe di Pieter Paul Rubens,⁴⁷ doveva essere prevista e forse era stata costruita una scala a tre rampe parallele che partiva dal centro del piano terra e che forse continuava in forma simmetrica per raggiungere il piano nobile. Se accettassimo l'ipotesi di John Shearman, da cui Catherine Wilkinson sviluppò l'idea dell'italianizzazione di un tipo di scala spagnola,⁴⁸ oggi forse potremmo parlare di ispanizzazione di un modello fiorentino,⁴⁹ su un tipo castigliano, come se si trattasse di un compromesso tra le conoscenze di Vázquez e Mendoza e quelle di Giuliano e del Carlone. Il lombardo avrebbe trovato un'entrata simmetrica per le tre rampe della scala a tromba aperta e avrebbe sviluppato una propria invenzione, eliminando i muri della tromba al piano superiore e creando uno spazio aperto coperto da volte completamente nuovo, forse derivato da modelli genovesi molto più timidi. Nel momento in cui si estendeva la tromba delle scale a tutta l'ala occidentale del piano nobile, si rendeva subito necessario ampliare verso ovest questa zona per non perdere spazi "privati" e, così facendo, rompere la simmetria dell'asse est-ovest del castello. Al piano terra, di fianco alle quattro colonne e ai tre archi centrali, il Carlone aggiunse le due finestre che danno luce ai due saloni laterali; nel piano nobile replicò l'arcata occidentale del patio, creando un nuovo schermo di sette archi con otto colonne marmoree e circondò il vuoto della tromba aperta con nuove balaustrate che impedissero eventuali cadute. Stranamente, altre due balaustrate, tra gli archi più distanti, impedivano di accedere al salone-tromba aperto direttamente dagli anditi nord e sud del patio.

283

Purtroppo non sappiamo nulla del «Libret de posts tot de pregamí [pergamino] de traces de les cases de Granada y de la Calahorra»,⁵⁰ che dopo la morte del marchese fu inventariato nel 1523 tra i suoi beni del paesino di Ayora, vicino a Valencia, e neppure della casa di Granada che veniva costruita parallelamente al castello. Il fatto che fosse stato conservato, tuttavia, dimostra la sua importanza, in quanto si trattava sostanzialmente dei progetti dell'architetto fiorentino o del Carlone, inviati a Genova e poi rimandati a La Calahorra insieme ai marmi richiesti.

Questa seconda fase di lavori, effettuati tra il 1509 e il 1512, dovrebbe essere la logica conseguenza del secondo viaggio in Italia di Mendoza (estate 1505-primavera 1506) e dell'ipotetico progetto romano del fiorentino Sangallo, ovviamente del 1506. Il marchese tornò a La Calahorra nell'estate del 1508 e nella primavera del 1509 ordinava «di lavorare un giorno a cottimo e altri quattro a giornata», aveva problemi con l'operaio che aveva firmato il contratto Miguel Sánchez – di Daroca, che lavorava lì dal 1497-1498 – e doveva molto denaro agli altri operai. Inoltre, la direzione della fabbrica era affidata all'anziano Lorenzo Vázquez (attivo dal 1490 al 1515), nato a Segovia ma residente a Guadalajara, che possedeva il contratto di Sánchez; il giorno dopo a Granada si sapeva che anche Vázquez aveva problemi e si chiedeva la liberazione del maestro, che Mendoza aveva fatto mettere in prigione.⁵¹

Scontento dell'andamento dei lavori a La Calahorra e dopo aver imprigionato e presumibilmente licenziato Vázquez, il marchese richiese un maestro di Genova, incaricandolo di occuparsi della fabbrica con nuovi criteri, vale a dire il Carlone che si mise subito in viaggio per La Calahorra. Iniziarono allora le ordinazioni, sempre a distanza, di materiali marmorei ad Antonio Pillacorte da Carona (*magister picapetrum*) e Baldassarre Canevali da Lanzo (*magister marmorarum*), a Gabriele di Bertoni e

Bartolomeo Pelliccia da Carrara; maestri, operai e prodotti erano controllati dal *magister antelamo* Pietro della Verda da Gandria.

Nel 1511 il Carlone fu raggiunto in Spagna da diversi operai specializzati che si erano accordati per paghe mensili diverse a seconda della qualifica professionale: Egidio della Verda da Gandria (8 ducati) e i suoi sei soci, Giovanni della Verda da Gandria (7,5), Baldassarre de Pedraciis da Gandria (5,5) e Pietro Antonio de Curto da Carona (5), e i muratori Pantaleone Cacori di Burgheto, Pietro Boconi de Baserga e Oberto Carampi de Baserga (3). Alcuni di loro ricompaiono nei conti del marchese nel 1512, poco prima del ritorno in Italia, come Pantalin (o forse Gandalín, se non si tratta di due persone diverse), Oberto, o uno sconosciuto fino ad ora Andrea; figurano anche i nomi dei valenciani Miçer Guillo e Per Antonio.⁵²

Alcuni degli elementi più innovativi della seconda fase di La Calahorra, tra cui le ringhiere, non solo delle arcate ma anche della scala, e le strutture a *D*, come le ha denominate Howard Burns,⁵³ di questa stessa tromba a prolungamento delle arcate, sembrano derivare da progetti di Sangallo. La villa di Poggio a Caiano rientrerebbe tra questi e si potrebbero anche segnalare i disegni del palazzo per Ferrante d'Aragona re di Napoli (1423-1458-1494) (1488, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini Lat. 4424, f. 39 v) e quello di Poggioreale per Alfonso d'Aragona duca di Calabria (1448-1494-1495) (Siena, Biblioteca Comunale di Siena, Cod. S.IV.8, f. 17v), con l'originale patio "all'antica", il *cavaedium* prolungato come una sorta di palcoscenico per il sovrano e le grandi sale. Tratti simili si riscontravano nel progetto per il palazzo mediceo di via Laura a Firenze (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 282A).

Non possiamo dimenticare neppure le similitudini con alcune *domus cum vacuum* genovesi tardo quattrocentesche, come quella di Leonardo/Bartolomeo Giustiniani in Piazzalunga, o con altri modelli di scale interne, tra cui il Palazzo "dei Marmi" di Giacomo Spinola in piazza Spinola (Fontane Marose) e la residenza "alle Vigne" di Brancaleone Grillo, ambasciatore sia del papa Alessandro VI sia di Ferdinando II d'Aragona, re di Spagna, anch'essa con un cortile.

In maniera analoga, la distribuzione degli spazi sembra dipendere dall'organizzazione dei palazzi e delle fortificazioni del mondo fiorentino, più complessa

284



_ Figure 243, 244.
Castello di La Calahorra,
capitelli del piano superiore
(foto F. Marias).

di quella castigliana, come dimostrerebbero per esempio il cortiletto d'ingresso e l'ambiente allungato sito sotto il cortile del piano terra, che forse fungeva da sala di guardia accanto all'armeria e alle scuderie (e forse carceri) sotterranee.⁵⁴ Le cupole di laterizi – estradossate e alcune poligonali più che emisferiche – potevano derivare da modelli come quello della Torre Borgia in Vaticano, debitrice in un certo senso del disegno della Torre dei Venti di Atene che Sangallo aveva inserito nel suo codice barberiniano (f. 29).

Un altro elemento da tenere in considerazione è il tipo di capitello "italico" a volute rovesciate, che compariva in una forma semplice nella porta d'accesso al palazzo savonese dei Della Rovere e nel portale del Palazzo di Cipriano Pallavicino realizzato dai fratelli Antonio e Michele Carlone nel 1503,⁵⁵ o arricchito fantasiosamente con mascheroni, draghi, uccelli, teste d'ariete, arpie, grifoni, leoni, unicorni o cavalli alati, che poteva derivare dai capitelli di Santa Maria delle Carceri di Prato o della sagrestia di Santo Spirito a Firenze. A La Calahorra li troviamo nelle colonne di marmo, nei peducci e nei portali realizzati dalle maestranze genovesi-lombarde agli ordini di Carlone, incluso quello con una figura apparentemente femminile che emerge da una cesta,⁵⁶ di risonanze vitruviane. Le volute trasformate in delfini si possono osservare tanto nei capitelli del portale della cappella – delfini che bevono in un cratere con le code che diventano di nuovo teste come volute rovesciate – quanto in quelli della serliana di uno dei saloni principali che dava sul loggiato meridionale. Si potevano trovare anche nei capitelli dei palazzi fiorentini di Jacopo de' Pazzi (1458-1469/1472) e dei Corsini-Serristori, nonché nei disegni di Sangallo. In uno dei camini del castello i delfini rivestono una maggiore importanza in quanto sostengono le insegne marchesali.

La suddetta serliana – su pilastri o colonne attiche e separazione chiara della trabeazione e dei conci dell'arco – situata in fondo a quella che era chiamata Sala della Giustizia (e oggi con ubicazione incerta dopo la chiusura della casa dei duchi dell'Infantado nella calle de Don Pedro a Madrid), ci rimanda a un sintagma tanto genovese (pensiamo alla Cappella di San Giovanni Battista nella Cattedrale di San Lorenzo)⁵⁷ quanto sangallescò (a partire dalla finestra su pilastri della chiesa della Santissima Annunziata di Arezzo).⁵⁸

Infine, l'importanza attribuita alle iscrizioni in lettere romane maiuscole dei fregi della trabeazione del patio, così come delle porte e dei camini, ci riportano ancora una volta alla Firenze di fine secolo, pur senza dimenticare il Palazzo Ducale di Federico da Montefeltro a Urbino, e che forse il marchese ebbe modo di ammirare se risultasse confermato il viaggio a Venezia, dove assumono un'estrema rilevanza visiva. L'epigrafi delle iscrizioni dipende a quanto pare dai modelli del Codex Escorialensis (folio 69), legati a quelli del *Taccuino Senese* di Giuliano (f. 37v).

Oltre a Michele Carlone, un ruolo particolarmente rilevante lo assunse il *magister antelamo* Pietro da Gandria, che da Genova controllava i materiali, a cui si unirono successivamente Gabriele di Bertoni e Bartolomeo Pelliccia da Carrara. Se Carlone figura nei documenti e a La Calahorra, Pietro della Verda da Gandria è l'altro personaggio direttamente coinvolto nella fabbrica andalusa, che non andò in Spagna ma è presente nella documentazione. Le notizie riguardanti Pietro da Gandria coprono un arco temporale che va dal 1481 al 1520. Nel 1481 interveniva nel restauro del Palazzo del mare o San Giorgio, mentre nel 1488, 1490 e 1499 lavorava nella Cappella di Sant'Andrea

Figg. 243, 244, 246

Fig. 245

di Lorenzo Cibo e nella tribuna della Chiesa di San Sisto. Sempre nel 1499 risultava appartenente all'arte degli *antelami*, insieme allo stesso Michele Carlone e ad altri maestri e operai. Nel 1506 le autorità genovesi gli intimavano di liberare dalle pietre e dai marmi la Ripa di ponte dei Calvi e di ponte Cattaneo, problema in cui era incorso anche il Carlone.⁵⁹ Infine, nel 1520 compariva a Savona, dove commissionava e riceveva duemila laggoni realizzati dal ceramista fiorentino Antonio Tamagno e destinati a un'opera nello stile delle decorazioni della Casa di Giovanni Battista Gentile Ricci.⁶⁰

Forse potremmo smettere di classificare Michele Carlone solo come uno scultore e considerarlo anche – al pari del padre e del fratello Antonio – un maestro antelamo con competenze relative alla costruzione e probabilmente anche al disegno architettonico.⁶¹ In effetti la documentazione lo menziona in entrambi i ruoli. È inoltre possibile che intorno al 1513-1515 il Carlone, già tornato a Genova, fosse uno dei maestri dell'arte degli «architetores et ut dicitur Magistri Antellami»,⁶² che si ribellarono davanti al Senato della città protestando contro la pretesa degli *sculptores* e scalpellini di costituire un'associazione indipendente, per non essere più sottomessi al controllo degli antelami responsabili della costruzione.⁶³

286 In qualità di disegnatore di composizioni architettoniche, il Carlone si colloca nell'ambito dell'arte lombardo-ligure, che metteva in pratica, per esempio, nel portale Pallavicino, le cui colonne a balaustra si legano a opere come quelle di Giovanni Pietro da Rho (1464-1513 circa) nei palazzi Landi di Piacenza (1482-1483) e Stanga di Cremona (1490 circa, oggi a Parigi, Musée du Louvre).⁶⁴ A La Calahorra, l'ipertrofia quantitativa delle balaustre come colonne di questo tipo si riscontra tanto nelle finestre a fianco della scala quanto nel portale nord del primo piano e, in minor misura, nelle colonne anellate del portale meridionale, da cui si accede alla Sala della Giustizia, e persino in una scala di servizio.

Altri portali – come quello del salone grande del lato est – sembrano derivare da modelli romano-fiorentini, ascritti a volte ad Andrea Bregno o ad Andrea Sansovino, oppure dalla stessa serliana con le figure seminude di Giove e Atena del reggitemma; nel primo, i leoni – probabili riferimenti a Salomone – che sostengono le mensole della base ci rimandano a un mondo genovese; la figura della *Fortuna*, cieca, con una candela e una cornucopia e sopra una nave antica, con la prua decorata con una testa di mostro marino, ci riporta con la sua nudità quasi integrale a

Figg. 233, 247

Tav. XXX

Fig. 248



Figura 245.
Castello di La Calahorra,
peducchio (foto F. Marías).



Figura 246.
Castello di La Calahorra,
capitello del piano superiore
(foto F. Marías).

_ Figura 247.
Castello di La Calahorra,
portale della sala orientale
(foto F. Marias).



_ Figura 248.
Castello di La Calahorra,
portale del Salone dei
marchesi, particolare con
la figura della *Fortuna* (foto
F. Marias).



287

modelli fiorentini non lontani da quelli botticelliani, e di conseguenza a una fusione di elementi lombardo-liguri e fiorentini.

In qualità di disegnatore di architetture, tra il 1509 e il 1512 a La Calahorra, dunque, Michele Carlone giocò tanto con i suoi predecessori lombardo-liguri, a cui si mantenne sostanzialmente fedele, quanto con le novità fiorentine che, tuttavia non erano comparse neppure nel 1503. I cambiamenti che abbiamo ipotizzato devono essersi verificati grazie all'esistenza di un progetto fiorentino, per la paternità del quale Giuliano da Sangallo si presenta come il candidato più adeguato. Se il marchese del Zenete lo portò con sé dall'Italia, deve essere accaduto qualche settimana prima del 22 aprile del 1506, data in cui era di nuovo in Spagna – e prima che si collocasse la prima pietra di San Pietro in Vaticano, il 18 aprile, o si trovasse la scultura del *Laocoonte* il 5 luglio –, e dopo il viaggio a Roma, alla fine del 1504 o agli inizi del 1505.⁶⁵ Probabilmente, però, il progetto non fu utilizzato nella fabbrica di La Calahorra fino all'arrivo del marchese nell'estate del 1508. Poco tempo dopo, a metà del 1509, Lorenzo Vázquez fu licenziato e al suo posto comparve immediatamente Michele Carlone.

Se le nostre ipotesi sono corrette, la seconda fase di cambiamenti cruciali del castello di La Calahorra iniziò tra il 1508 e il 1509. Non sappiamo, invece, cosa rappresentò quest'opera per lo sviluppo artistico dell'architetto e scultore Michele Carlone; a quanto pare non è rimasto nulla della sua attività successiva per poter trarre conclusioni al riguardo.

(Traduzione dallo spagnolo di Irene Inserra per Scriptum, Roma).

Il presente saggio è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca "Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artística del Siglo de Oro", HAR2016-79442-P del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN).

–1. Il padre Battista (attivo dal 1475 al 1508), figlio di un Pietro (vivo nel 1464), figura come scultore a Genova nel 1475 e nel 1486 e 1508 come «maestro antelamo», ragione per cui potrebbe avere svolto anche un'attività di costruttore. A quanto pare il nonno, Antonio di Battista, esercitò come scultore e architetto a Genova e in Piemonte, risultando già come maestro antelamo nel 1486.

–2. A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), Nodolibri, Como 1998, pp. 1-29, in particolare p. 18, docc. 2 e 3: «elenco nominativi di appartenenti all'arte per un'elezione» del 1499 (ASGe, Notai antichi, n. 1038, Nicolò Raggi) e richiesta del 1506 (ASCG, Padri del Comune, Atti, filza 8).

–3. Contratto del 28 giugno 1503 trascritto da F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Luigi Sambolino, Genova 1870-1880, vol. V, pp. 31-33, n. 1.

–4. Cfr. M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 348-350, per i documenti dal 1490 al 1499: 1490 (15-XII), pagamenti per alcuni marmi del palazzo di Bastia in Corsica insieme a Giovanni Antonio e Antonio da Carona (S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto con note e documenti*, Fratelli Pagano, Genova 1870, p. 91, doc. XVI); 1491 (14-VI), Michele Carlone e Gregorio Masagno compaiono come arbitri nella disputa sull'eredità dei genitori tra Antonio e Battista Carlone, fratelli e figli di Pietro. La sentenza viene pronunciata il 27 giugno (ASGe, Notai antichi, 1032, n. 367); 1496 (11-IV), Michele Carlone è debitore di Antonio di Benedetto de Platea (ASGe, Notai antichi, 1035, n. 307); 1497 (19-VII), contratto con Raffaele Fornari con cui Michele si impegna a eseguire una galleria marmorea nella casa di costui entro agosto per la somma di 160 lire (F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, p. 344, n. 1); 1498 (2-IV), proprietario di un terreno insieme al *magister antelami* Bernardo di Nicola de Cavari (ASGe, Notai antichi, 1037, n. 131); 1499 (8-IV), Michele Carlone acquista da Antonio di Beltramolo da Campione detto Conte un paio di buoi (ASGe, Notai antichi, 1038, n. 199); 1499 (6-V), Carlone compare come testimone in un atto notarile stipulato da Giovanni di Antonio de Carabio, Pietro di Bernardo de Carabio e Domenico di Francesco Pillacorte da Carona (ASGe, Notai antichi, 1038, n. 246); 1499 (12-IX), Michele Carlone, Bonino di Beltrame d'Aria e Matteo di Donato Morelli vendono marmi, colonne, basi e capitelli a

un tale «Álvaro da Torre *hyspano*», forse un frate domenicano della corte di Giovanni II del Portogallo, più che un personaggio castigliano o aragonese ancora non identificato, anche se vedi più avanti (ASGe, Notai antichi, 1038, n. 421). M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, p. 392: «In nomine domini amen. Boninus de Ario scurtor lapidum quondam Beltrame, Mateus de Morelis quondam Donati, et Michael de Carlono filius Baptiste, maior annis xxv et qui etc. Et quilibet eorum insolidum etc. Promiserunt et sese obligaverunt Álvaro de Turre hispano presenti sese Bernardo de Supranis de Andoria eidem dare et consignare hic in Ianua coronelos vigintinovem marmorum in longitudine palmorum octo absque basis et capitelis et comprehensis basis et capitelis palmorum novem albos et bene conditionatos sine defecta et hoc infra mensem unum cum dimidio proxime venturum ad rationem soldorum quadraginta novem pro singulo coronello cum suis basis et capitellis et ex nunc confessi fuerunt habuisse at recepisse a Bernardo de Supranis de Andoria quondam Raffaellis presente libras viginti ianuorum de eisdem traditis et consignatis in presentia mei notarii et testium infrascriptorum et residuum vero precii dictorum coronelorum dictus Alvarus eisdem dare et solvere promisit ad consignationem dictorum coronelorum exclusis tamen a presenti consignatione coronelos decem novem et pilas duas de quibus iam confessi fuerunt recepisse solutionem a dicto Bernardo. Renunciantes etc. Actum Ianue in Fossatello ad bancum mei notarii infrascripti anno dominice nativitatis MCCCCLXXXVIII indictione prime iuxta morem Ianue die iovis XII septembris in terciis. Testes Augustinus de Versis quondam Michaelis et Franciscus Blancardus banquarius quondam Leonardi vocati et rogati».

–5. M. Villani, «*Pichapetra* lombardi a Savona tra Quattro e Cinquecento: Matteo da Bisone e Gabriele da Cannero», "Arte Lombarda", 2007/2, n. 150, pp. 35-50; Eadem, *Scultori lombardi a Savona: alcune riflessioni e qualche proposta*, "Ligures", 2006, n. 4, pp. 87-116; Eadem, *Sculpteurs de Lombardie à Savona: quelques réflexions et des propositions*, "Savona Société d'histoire nationale", a. XLII, 2006, pp. 143-161. Sull'edificio e la sua attribuzione a Giuliano da Sangallo, che visitò la città nel 1494, 1496 e forse nel 1499 e ricevette la cittadinanza savonese nel, vedi F.P. Fiore, *Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: il palazzo Della Rovere in Savona*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 1979, n. 25, pp. 23-30, e Idem, *Giuliano da Sangallo e la facciata del palazzo Della Rovere di Savona*, in A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore (a cura di), *Giuliano da Sangallo*, CISA Andrea Palladio-KHI in Florenz, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 421-433. A. Nicolini, in S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Firenze 2014, pp. 187-189 e 24-228, con un'ipotesi per Baccio Pontelli leggermente successiva al 1480. D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel (a cura di), *Giuliano da Sangallo: disegni degli Uffizi*, Giunti, Firenze 2017.

La Cappella Sistina dei Della Rovere accanto alla Cattedrale di Savona era stata completata nel 1484.

–6. M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 348-352: 1501 (14-VI), Battista di Pietro Carlone ripartisce una somma di denaro, relativa al valore di due botteghe di sua proprietà, tra i figli Michele, Bernardino e Antonio (ASGe, Notai antichi, 1259, s.n.; F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, p. 345); 1501 (14-VI), Battista di Pietro Carlone nomina come suo procuratore il figlio Michele (ASGe, Notai antichi, 1259, s.n.); 1503 (28-VI), Michele e Antonio Carlone si impegnano ad eseguire un portale in marmo per Cipriano Pallavicino della stessa qualità dell'altare di Lorenzo Fieschi nella Cattedrale di San Lorenzo (ASGe, Notai antichi, 1412, n. 327; F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. V, pp. 32-33, n. 1); 1507 (5-II), Michele Carlone si impegna a restituire 195 lire ad Antonio de Platea e a suo figlio Pietro Giovanni, relativi al costo di una serie di marmi lavorati e grezzi dei quali Matteo Morelli ha steso un inventario (ASGe, Notai antichi, 1265, n. 118); 1508 (9-V), Antonio de Voltaggio affida a Michele Carlone l'esecuzione della propria cappella nella chiesa di San Domenico, indicando come modello l'altare realizzato da Romerio da Campione nella Chiesa di Santa Maria di Castello (F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 342-343 n. 1); 1508 (19-VII), controversia con Pietro di Bonino d'Aria, per dirimere la quale vengono nominati arbitri Agostino Massagno e Girolamo Viscardi (ASGe, Notai antichi, 1056/I, n. 402). 1508 (19-VII), Michele Carlone si riconosce debitore di 19 lire nei confronti di Girolamo Viscardi (ASGe, Notai antichi, 1056/I, n. 405); 1508 (26-VII), Matteo di Donato Morelli si impegna a restituire 12 lire e 3 soldi a Tommaso Canevali, che a sua volta li deve a Michele Carlone (ASGe, Notai antichi, 1056/I, n. 436). Tornato a Genova: 1512 (23-VIII), Michele Carlone vende ad Antonello Fenaberto un pezzo di terra nel territorio di Como (ASGe, Notai antichi, 1064, n. 120); 1512 (16-IX), Carlone si dichiara debitore di un tale Giovanni di Bartolomeo Piuma (ASGe, Notai antichi, 1064, n. 183).

–7. Realizzata sul modello della cappella di Romerio da Campione per Nicola Giustiniani nella Chiesa di Santa Maria di Castello. Vedi S. Varni, *Appunti artistici*, cit. alla nota 4, p. 92, doc. XVI. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, pp. 335-336, 342-345, e vol. V, pp. 32-33.

–8. Vedi M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 348-350, per i documenti di Savona: 1516-1517, insieme ad altri maestri tra cui anche Pietro d'Aria, Michele Carlone esegue la scalinata della cattedrale di Savona e la pavimentazione della piazza di fronte: C. Varaldo, *La cattedrale sul Priamèr. Un monumento perduto*, in G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta. Duomo, Cappella Sistina, Palazzo vescovile, Oratorio di N. S. di Castello*, Marco Sabatelli, Savona 2002, pp. 21-56, spec. p. 53, n. 113; 1519 (28-IV), Michele Carlone

e Gabriele da Cannero ricevono un pagamento relativo al pavimento del cimitero della Cattedrale (F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. IV, p. 335); 1519 (13-VIII), Michele Carlone promette a Bianchetta di Opizio di eseguire i lavori in marmo della Cappella della Beata Vergine nella Cattedrale (F. Ciciliot, *Arte rinascimentale: picapietra et alii magistri (Savona, 1506-1570)*, "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", a. XLII, 2006, pp. 143-161, p. 155, doc. 18); 1520 (17-XI), a Savona Michele Carlone si riconosce debitore della somma di 36 lire e 15 soldi nei confronti di Giovanni Maria Lemetoni da Lanzo (F. Ciciliot, *Arte rinascimentale*, cit. *supra*, p. 155, doc. 20); 1520 (13-XII), Carlone si dichiara «scultor lapidum sive picapietra» abitante a Savona (*ibidem*, p. 155, doc. 21).

–9. C. Varaldo, *La cattedrale sul Priamèr*, cit. alla nota 8, pp. 21-56, e F. Ciciliot, *Arte rinascimentale*, cit. alla nota 8, pp. 143-161.

–10. M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 333-334, e Eadem, *Nuovi documenti sul viaggio di Rodrigo de Mendoza in Italia e sul castello de La Calahorra*, manoscritto inedito per la cui consultazione ringrazio vivamente la dottoressa Zurla.

–11. La cui fonte era stata individuata fino ad allora nel portale di Palazzo Cattaneo-Grillo a Genova (1505), opera di Antonio Della Porta.

–12. C. Altavista, *Un esempio eccezionale di architettura "all'antica" a Genova: il palazzo del cardinale Cipriano Pallavicino in piazza Fossatello (1540-44)*, "Annali di architettura", 2008, n. 20, pp. 109-121. R.W. Lightbown, *Three Genoese Doorways*, "The Burlington Magazine", 103, 703, 1961, pp. 412-415 e 417. Il contratto recita: «(...) dicti Michael et Antonius promisserunt et solemniter convenerunt dicto Magnif. D. Cipriano presenter et acceptanti laborare et laborari facere ex marmore fino albo et concedenti portale unum modis et formis altitudinis magnitudinis et cum columnis et pilastris unius pecii et quod columna exeat extra et ultra pilastram de duobus terciis partibus ipsius colonne: que columna sit spissitudinis seu magnitudinis palmi unius et in dictis columnis ubi sunt duo pueri seu bambini sint extra et ultra columnam pro duobus terciis partibus de ipsamet columna et sub forma designi penes me Notarium infrascriptum depositi: hoc addito quod debeat fieri frontespicium altitudinis palmorum quattuor ad mensuram latitudinem et grossitudinem cornixonum et interdictum cornixonum et frontespicium fiant arma seu insignia, cum Capello Reverend. D. D. Cardinalis Sancte Praxedis et in loco ubi sunt duo vasa supra columnam et cornixonum facere duo capita vel duo bambini in electione ipsius Magnif. D. Cipriani in medio super frontespicium et insigniam: que laboreria sint bonitatis subtilitatis et scripture ad instar et similitudinem scripture bonitatis et pulcritudinis Capelle noviter constructe in Ecclesia Ianuensi per Rev. D. Laurentium de Flisco Episcopum Brugatensem iudicio cuius partes ipse stare promisserunt». I due furono ricompensati con 30 ducati. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla

nota 3, vol. V, pp. 31-33, n. 1. Il contratto fu firmato a casa del nobile genovese Lorenzo Fieschi (†1519), prendendo come modello l'opera che aveva fatto realizzare di recente nella sua cappella o nell'altare funebre di famiglia – di San Fruttuoso (1499-1503) – nella Cattedrale di San Lorenzo (attribuita sia ai fiorentini Donato Benti e Benedetto da Rovizzano sia a Michele e Antonio Carloni). Fieschi fu governatore pontificio a Bologna e vescovo di Brugnato, Ascoli e successivamente di Mondovì, e nel 1499 aveva commissionato allo scultore e architetto fiorentino Donato Benci o Benti (1470-1557) la cantoria di marmo di Santo Stefano. S. Varni, *Donato Benci e Benedetto Fiorentino. Memoria del prof. Santo Varni*, Vittorio Alfieri, Borgolungo 1869. M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 142-157 e 199-219, e T. Mozzati, M. Zurlo, *Alcune novità sulle sculture della Cattedrale di Genova: Benedetto da Rovizzano, Donato Benti e la famiglia Fieschi*, “Nuovi studi”, a. XIX, 2014, n. 20, pp. 33-68.

–13. F. Marías, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, Banca Carige-Amilcare Pizzi, Genova 2002, pp. 57-71, e ugualmente F. Marías, *La magnificencia del mármol, la escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)*, in P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio (a cura di), *Génova y España. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde Editor-Fundación Carolina, Madrid 2004, pp. 55-68. Non sappiamo nulla dell'ordinazione (14, 11 e 3 colonne di misure diverse) effettuata a Elia Gagini nel 1472 da parte di un certo Fernando Morello di Gonzalo da consegnare a Siviglia; in M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 328 e 391-392.

–14. F. Cruz Isidoro, *El palacio sevillano de los Guzmanes según dos planos de mediados del siglo XVIII*, “Laboratorio de Arte”, 2006, n. 19, pp. 247-262.

–15. M.Á. Ladero Quesada, *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*, Dykinson, Madrid 2015, pp. 448-452 e 660.

–16. A. Moreno Ollero, *La Casa de la Contratación de Sanlúcar de Barrameda (1502)*, “Gárgoris, revista de historia y arqueología del Bajo Guadalquivir”, 2019, in https://www.academia.edu/40608882/La_Casa_de_la_Contratación_de_Sanlúcar_de_Barrameda_1502. Tuttavia, non si trova nulla in F. Cruz Isidoro, *El Palacio Ducal de Medina Sidonia: de fortaleza islámica a residencia de los Guzmanes (ss. XII-XVI)*, “Gárgoris, Revista de Historia y Arqueología de Bajo Guadalquivir”, 1, 1, 2012, pp. 28-33.

–17. M. Gómez-Ferrer, *El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, 2010, n. 22, pp. 27-46; AHN, Sección Osuna, 2946, D.2: «si ricevo da detto [maggiordomo]

Enrique Barberá nove ducati che costò l'affitto delle bestie e di un uomo che le accompagnasse dalle baronie a La Calahorra per portare i maestri italiani che sua signoria mandò al mare, incluso il ritorno a Valencia delle bestie, per ricevuta a sua signoria in data XVIII maggio 1512».

–18. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 520; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra: documenti*, “Antichità viva”, a. XI, 1972, n. 1, p. 36, doc. I, indica la data del 22 dicembre e n. 534.

–19. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 535; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 36-37, doc. II.

–20. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 525; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 37-38, doc. III.

–21. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 524; M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 330-331.

–22. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 524; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, p. 39, doc. V, ASGe, n. 524, indica la data del 10 maggio; M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 330-331.

–23. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 524A; M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 330-331.

–24. J.M. March, *El primer Marqués de Cenete. Su vida suntuosa*, “Archivo Español de Arte”, 93, 1951, pp. 47-65, in part. p. 51, e M. Falomir Faus, *Sobre el Marqués del Cenete y la participación valenciana en el Castillo de la Calaborra*, “Archivo Español de Arte”, 1990, n. 250, p. 266.

–25. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. V, pp. 76-78, H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 38-39, doc. IV, ASGe, n. 1532, con la data errata dell'8 gennaio 1510 e oggi introvabile secondo M. Zurlo, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4.

–26. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 530; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 39-40, doc. VI.

–27. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 531; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 40-41, doc. VII.

–28. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 527; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 41-42, doc. VIII.

–29. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 528; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 42-43, doc. IX.

–30. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 529; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, pp. 43-45, doc. X.

–31. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 533; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, p. 45, doc. XI.

–32. ASGe, Notai antichi, 1058, n. 523; H.W. Kruft, *Ancora sulla Calaborra*, cit. alla nota 18, p. 45, doc. XII.

–33. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 3, vol. V, pp. 79-82.

- 34. ASGe, Notai antichi, 1060, n. 320.
- 35. AHN, Sección Osuna, 2946, D.2.
- 36. Non è chiaro, tuttavia, se questa fontana sia stata inviata a La Calahorra o ad altri possedimenti con giardini del marchese del Zenete nel regno di Valencia, come Alcócer o Ayora, perché successivamente fu precisato che l'opera era stata spedita attraverso il porto di Valencia e non quello di Cartagena o Málaga; M. Gómez-Ferrer, *El marqués de Zenete*, cit. alla nota 17, p. 33.
- 37. Il viaggio via mare da Genova a Cartagena durava in media tra gli otto giorni e le due settimane. Via terra, la distanza da Valencia era di circa 450 chilometri (110 leghe, circa dieci giorni), da Malaga 180 km (50 leghe, all'incirca quattro giorni) – ma si dovevano attraversare la cordigliera Penibetica, la Sierra Nevada e Las Alpujarras – e da Cartagena 240 km (45 leghe, minimo cinque giorni); in totale il viaggio molto probabilmente durava un mese.
- 38. F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid 1989. M. Falomir Faus, F. Marías, *El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, a. VI, 1994, pp. 101-108. C. Morte, *Pedro de Aponte en Bolea. Y una noticia de La Calahorra*, “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, a. LXVII, 1997, pp. 95-122. F. Marías, *Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España*, in *Nobleza, coleccionismo y Mecenazgo*, Real Maestranza de Caballería, Sevilla 1998, pp. 29-44. F. Marías, *La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España*, in F.P. Fiore, F. Cantatore (a cura di), *Giornate di studi in onore di Arnaldo Bruschi*, vol. II, “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, 2013-2014, nn. 60-62, pp. 50-60. F. Marías, *Geografías de la arquitectura del Renacimiento*, in *La arquitectura de la Corona de Aragón entre el gótico y el renacimiento (1450-1550)*. *Rasgos de unidad y diversidad*, en *Artigrama*, 23, 2008, pp. 21-37, Idem, *El primer Renacimiento en España*, in M.Á. Ladero Quesada (a cura di), *De Fernando el Católico a Carlos V. 1504-1521*, Real Academia de la Historia, Madrid 2017, pp. 215-244. Ora M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, p. 262, n. 7, e pp. 330-331, n. 317-318, e Eadem, *Nuovi documenti sul viaggio*, cit. alla nota 10. Il terzo viaggio del 1494-1495 ipotizzato in A. Ferrer Orts, E. Ferrer del Río (a cura di), *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*, Sílex, Madrid 2019, p. 63, è un errore, perché lo si confonde con un altro personaggio omonimo. Vedi M.Á. Ladero Quesada, *Ejércitos y armadas de los Reyes Católicos. Nápoles y el Rosellón (1494-1504)*, Real Academia de la Historia, Madrid 2010.
- 39. Il signore Cidi Yahya El Nayar aveva consegnato La Calahorra solo nel 1489, durante la conquista di Granada.
- 40. J.M. de Azcárate y Ristori, *Datos históricos coartísticos de fines del siglo XV y principios del*

XVI. Colección de Documentos para la Historia del arte en España, RABBASF-Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Madrid-Zaragoza 1982, p. 276, doc. 521.

–41. Da ultimo: P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Olschki, Firenze 2014; M. Visone, *Poggio Reale ribisitato: preesistenza, genesi e trasformazioni in età vicereale*, in E. Sánchez García (a cura di), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Tullio Pironti, Napoli 2016, pp. 771-797.

–42. Al riguardo, soprattutto per l'impatto letterario, vedi R. Boase, *Maria de Fonseca (c. 1486-1521) and the Marquis of Zenete (1473-1523): Aristocratic Rebels and Patrons of Renaissance Culture*, “Magnificat Cultura i Literatura Medievales”, 2016, n. 3, pp. 37-66. Per le cause legali, vedi L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2018, pp. 61-73.

–43. Sorprendentemente le quattro colonne – solo tre – non sono indicate nella planimetria più recente, del 1992, di Pedro Salmerón Escobar. Vedi invece la prima in V. Lampérez y Romea, *El Castillo de La Calahorra (Granada)*, “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, a. XXII, 1914, pp. 128. E. Tormo y Monzó, *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV*, “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, a. XXV, 1917, pp. 5165, e a. XXVI, 1918, pp. 116-130.

–44. Il primo progetto della scala dell'Hospital de Santa Cruz di Toledo, fondato dal cardinale Mendoza, riprendeva questa tipologia ma si apriva attraverso archi a sesto ribassato molto ampi sia nel piano terra sia in quello superiore. Chiostrì isolati rispetto al cortile erano stati costruiti anche nella cattedrale e nel convento di San Juan de los Reyes a Toledo.

–45. C. Morte, *Pedro de Aponte*, cit. alla nota 38, p. 105.

–46. L'ipotesi di un progetto italiano del 1491-1492 realizzato da Andrea Sansovino durante il suo soggiorno in Spagna, proposta da G. Scaglia, *The Castle of La Calahorra: Its Courtyard conceived by a Florentine on the Work-site*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, a. XIII, 2001, pp. 87-96, va rifiutata, così come l'idea che un secondo architetto fiorentino accompagnasse Zenete in Andalusia nel 1506 per realizzare un modello del patio. L'ipotesi di Ghisetti Giavarina secondo cui ci fu un intervento di Andrea Ferrucci da Fiesole, genero dell'architetto di Napoli Antonio Marchesi, il più importante nel 1499, manca di qualsiasi sostegno documentale al di là delle coincidenze formali come la serliana e il sepolcro di Raffaele Maffei a San Lino di Volterra. Vedi A. Ghisetti Giavarina, *Il regno di Napoli*, “Artigrama”, 2008, n. 23, pp. 327-358. Anche R. Filangieri, *Antonio Marchesi da Settignano architetto militare del Rinascimento*, “Rivista d'Artiglieria e Genio”, 1931,

pp. 473-479. M. Maselli Campagna, *L'attività di Antonio Marchesi da Settignano nell'Italia centro-settentrionale*, tesi di dottorato, Chieti, Università degli Studi G. D'Annunzio, 2001; idem, *Antonio Marchesi da Settignano e la chiesa di S. Maria del Massaccio a Spoleto*, "Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro", 2003, n. 7, pp. 217-228; idem, *Marchesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Treccani, Roma 2007, pp. 585-587; Idem, *L'attività di Antonio Marchesi da Settignano nell'Italia centro-settentrionale*, "Quaderni di Lexicon", Caracol, Palermo 2012. S. Bellesi, *Ferrucci, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVII, Treccani, Roma 1997, p. 219.

–47. Due disegni del 1607 conservati a Londra, RIBA 82372 e RIBA 82371: «Palazzo del Sigr. Giulio della Rovere», della collezione di Pieter Paul Rubens, e nel suo *I Palazzi di Genova*, Amberes, 1622, pp. 135-136.

–48. C. Wilkinson, *La Calahorra and the Spanish Renaissance Staircase*, in A. Chastel, J. Guillaume (a cura di), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris 1985, pp. 153-160, esp. 156-157; come ha giustamente segnalato l'autrice, l'unica eco di La Calahorra si riscontra nella scala del Colegio Fonseca di Salamanca. Per parte sua, M.Á. Zalama, *El Palacio de La Calahorra*, La General, Granada 1990, pp. 51-54, esclude sorprendentemente una derivazione da modelli castigliani.

–49. Vedi anche la scala esterna della villa di Poggio a Caiano dello stesso Giuliano.

–50. F. Marías, *El Codex Escorialensis: problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último Quattrocento*, "Reales Sitios", 163, 2005, pp. 14-35, su F.J. Sánchez Cantón, *La biblioteca del Marqués de Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (14701523)*, S. Aguirre, Madrid 1942. Nel 1523, ad Ayora figurava anche un «Leonis Baptista [Alberti] de re edificatoria» e un «Vitruvius de architectura» (accanto a tre volumi di argomento militare «de rei militari instrumentis», «Vegecius de re militari» e «Flavius Vegecius de re militari»), dimostrazione del suo più che probabile interesse per l'architettura antica; a Valencia c'era anche un «Maffei Volterrano Comentariorum urbanorum». Vedi anche M. Gómez-Ferrer, *El marqués de Zenete*, cit. alla nota 17.

–51. Il secondo conte di Tendilla intercedette presso il marchese del Zenete sottolineando l'età avanzata del maestro: «ci sono tante ragioni perché io vi supplichi per la liberazione di Lorenzo Vázquez, non ultima l'età che ha». Nel maggio (12-13) del 1509 figura quindi a La Calahorra e a luglio a Granada, con Cristóbal de Adonza e Alonso Rodríguez, dove dà pareri sulla Capilla Real. Vedi E. Meneses García (a cura di), *Correspondencia del Conde de Tendilla I (1510-1513)*, Real Academia de la Historia, Madrid 1973-1974, vol. I, pp. 588-589, 617 e 682-683.

–52. M. Gómez Lorente, *El Marquesado del Cenete*,

tesi di dottorato, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 537, 965 e 987 e doc. 136, pp. 857-858.

–53. H. Burns, *Giuliano da Sangallo and the Renewal of Residential Architecture*, in A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore (a cura di), *Giuliano da Sangallo*, cit. alla nota 5, pp. 87-120. B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 74, 2, 2015, pp. 152-178. B. De Divitiis, *Alfonso I of Naples and the Art of Building: Castel Nuovo in a European Context*, in S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folini (a cura di), *A Renaissance Architecture of Power. Princely Places in the Italian Quattrocento*, Brill, Leiden 2015, pp. 320-353. Vedi anche G. Scaglia, *The Castle of La Calahorra*, cit. alla nota 46, pp. 87-96, spec. pp. 92-93.

–54. Mi baso sulla prima descrizione del castello del 1792, che a quanto pare è scomparsa, citata in di J. de Dios Ayuda, *Examen de las aguas medicinales de más nombre que bay en las Andalucías*, vol. II, Viuda de Ibarra, Madrid 1794, pp. 209-217; si aggiunge che nel castello c'erano anche un mulino per la farina e un forno per fare il pane. Vedi anche E. Cooper, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, vol. I, Fundación Universitaria, Madrid 1980, pp. 603-611. Cercò di precisare le funzioni della distribuzione anche E. Tormo y Monzó, *El brote del Renacimiento*, cit. alla nota 43, 1918, e di recente R. Ruiz Pérez, M.J. Ruiz García, *El Castillo de La Calahorra, icono del Marquesado*, in R. Ruiz Pérez (a cura di), *Las huellas de la historia. El olvidado patrimonio del Marquesado del Cenete*, Mancomunidad de Municipios del Marquesado del Zenete, La Calahorra 2010, pp. 145-245. R. Ruiz Pérez, *Historia y ocupación señorial del castillo-palacio de La Calahorra*, "Boletín del Centro Pedro Suárez", 2012, n. 25, pp. 429-447. Idem, *La construcción del castillo de La Calahorra (Granada). Fuentes y nuevas aportaciones a propósito del V Centenario*, "Revista del CEHGR", 2014, n. 26, pp. 167-200. Sono identificabili soltanto la cosiddetta Sala della Giustizia – con i medaglioni degli stipiti con Servio Sulpicio Galba e Adriano – o de Honor come pure il salone principale e la cappella, anche questa nel piano superiore, il cui portale si conserva presso il Museo de Bellas Artes di Siviglia; sul suo trasferimento vedi R. Corzo Sánchez, *Sobre las fuentes iconográficas utilizadas por Michele Carlone en el castillo de La Calahorra. La catedral de Como y el Codex Escorialensis*, "Temas de estética y arte", 2008, n. 22, pp. 57-92. La cornice strombata di una finestra, con veneri, medaglie con una coppia imperiale e un Giano bifronte più che una Prudenza con sembianze maschili e tricefalo o il Tempo tricefalo con teste barbate, presumibilmente del Salón de la Justicia, si trova in una cella priorale del convento di San Jerónimo di Granada. Vedi A. De Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, Le Temps, Paris 1965 (trad.it. *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Alfieri & Lacroix, Milano 1968,

pp. 445-446); R. López Torrijos, *Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español*, in *La visión del mundo clásico en el arte español*, CSIC-Alpuerto, Madrid 1993, pp. 93-104, in particolare pp. 100-101 e immagini 3-5.

–55. E riappariva nella loggia del 1521 della villa di Andrea Doria de Fassolo a Genova, per allora di proprietà di Niccolò Lomellini, che la fece ricostruire tra il 1498 e il 1521. Vedi C. Altavista, *Nuove considerazioni sui palazzi di Andrea Doria nel sobborgo di Fassolo a Genova tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: il tema del capitello composito a voluta introversa*, “Bollettino d’arte”, 7, XCVI, 2011, pp. 133-148; Eadem, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo: il cantiere di un palazzo di villa genovese nel Rinascimento*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 55-87.

–56. Questo capitello è simile a uno – con due serpenti che fanno identificare la figura con Ercole bambino – di quelli che compaiono nel Codex Escorialensis, f. 22, e precedentemente nel Codex Barberini di Giuliano da Sangallo, f. 14v.

–57. Su questa vedi M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 4, pp. 181-198.

–58. M. Parada López de Corselas, *La serliana en Europa. Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*, CEEH, Madrid 2019, pp. 126-127 e 166-170; M. Parada López de Corselas, *La serliana del palacio de Carlos V en Granada. Arquitectura del poder entre España e Italia*, in P. Galera Andreu, S. Frommel (a cura di), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla 2018, pp. 151-192, in particolare 166-167; e S. Frommel, M. Parada López de Corselas, *Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial*, in S. De Maria, M. Parada López de Corselas (a cura di), *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bologna University Press, Bologna 2014, pp. 287-318, in particolare 299-303, senza conclusioni.

–59. A. Decri, *La presenza degli Antelami*, cit. alla nota 2, p. 18, docc. 2 e 12.

–60. G. Buscaglia, *Un’attribuzione da rivedere per i pannelli savonesi di eroi romani*, in *Atti del XXXIV Convegno internazionale della ceramica. Savona 25-26 maggio 2001*, Centro Ligure per la Storia della Ceramica, Albisola 2002, pp. 163-168, in particolare p. 163.

–61. H. Walter, *Un cortile rinascimentale italiano della Sierra Nevada: La Calaborra*, “Antichità Viva”, VIII, 2, 1969, pp. 35-51, p. 49, n. 28.

–62. Sull’origine e natura dell’arte si può consultare l’articolo di F. Gandolfo nella pagina web dell’Enciclopedia Treccani in http://www.treccani.it/enciclopedia/magistri-antelami_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.

–63. S. Varni, *Appunti artistici*, cit. alla nota 4, pp. 93-106, doc. XIX, identificò Michele con Michele

d’Aria (circa 1456-1504), benché questo scultore doveva fare parte del collettivo rivale.

–64. P. Davies, D. Hemsoll, *Renaissance Balusters and the Antique*, “Architectural History”, 1983, n. 26, pp. 1-23 e 117-122. S. Catitti, *Balaustrato tra metà Quattrocento e primo Cinquecento*, in F. Cantatore, F.P. Fiore, M. Ricci, A. Roca De Amicis, P. Zampa (a cura di), *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, 60-62, 2013-2014, II, pp. 21-32. Nel nostro caso è difficile proporre una relazione fra queste balaustre e il frutto del melograno, perché il frutto che rivestiva più importanza nelle insegne araldiche marchesali era il fico d’India. Nuova cittadinanza viene concessa, in termini gerosolimitani, nel 1509, grazie alla stampa della Porta Speciosa del Tempio di Gerusalemme che Luca Pacioli incluse nel suo *De Divina Proportione*, che collocò una teoria di balaustre nella parte alta, e soprattutto in base all’edizione di Vitruvio di Fra Giordano da Verona del 1511 e le sue colonne baricefale.

–65. La disputa legale intercorsa tra il marchese e sua moglie Maria de Fonseca e la famiglia di lei, che pretendeva di diseredarla e obbligarla a un altro matrimonio, intrafamiliare, era stata nelle mani del vescovo di Segovia Juan Ruiz de Medina fino a quando passò a Roma il 6 dicembre del 1505; il 24 aprile del 1506, poco dopo il ritorno di Rodrigo de Mendoza, Ferdinando II d’Aragona sollecitava a Roma un breve che consentisse di tenere Maria in custodia senza consegnarla a Zenete. Nel giugno del 1504, dopo un breve pontificio del 22 febbraio dello stesso anno che concedeva la dispensa per la loro consanguineità, Maria era stata costretta dalla sua famiglia a sposare il cugino Pedro Rodríguez de Fonseca, che poi morì nel gennaio del 1508. Rodrigo si apprestò a sollecitare a Giulio II l’annullamento di quelle nozze e il riconoscimento del primo matrimonio con Maria. Vedi *Proceso sobre el matrimonio de Rodrigo de Mendoza, Marqués de Cenete y María de Fonseca, hija de Alfonso de Fonseca, Señor de Alaejos, alegándose anterior matrimonio de María con Pedro Ruiz de Alarcón, impedido por consanguinidad*, Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, SNAHN, Osuna, CP. 245, D. 3-11, citato da Estefanía Ferrer del Río, *De la bula de Julio II (1504) a las conclusiones de Fray Pedro de Alava (1594): el largo proceso de validación del segundo matrimonio de Rodrigo de Mendoza, I Marqués del Cenete*, “Manuscripts: Revista d’Historia Moderna”, 2016, n. 34, pp. 13-34, e CP. 1973, D.6 (A-I): la Bolla di Giulio II promulgata a Frascati il 15 settembre del 1504 e il processo a Roma, nell’agosto-ottobre 1505, anche se non conosciamo ancora esattamente come si risolvette quest’ultimo. Vedi anche F. Marías, *Sobre el castillo de La Calaborra y el Codex Escorialensis*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, II, 1990, pp. 117-129 e L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2018, pp. 71-72.



Laura Damiani Cabrini

A Carona nel 1526: la bottega di Giovanni Antonio e Antonio Maria Aprile e la tomba del vescovo Ruiz a Toledo

— Figura 249.
Bottega della famiglia Aprile, *Fede*, 1532 ca, particolare della tomba del vescovo Ruiz, già Toledo, San Juan de la Penitencia (foto © Bildarchiv, Marburg/Georg Weise).

Così come avviene per buona parte delle botteghe artistiche operose nel corso del Rinascimento originarie delle regioni affacciate sul bacino del Ceresio, anche per quanto attiene i membri della famiglia Aprile, originaria di Carona, risulta complesso dipanare la matassa degli indizi documentari atti a fornire per ognuno dei suoi membri un profilo biografico e artistico definito. Tale considerazione non risparmia i rappresentanti più illustri di questa genealogia di scultori,¹ cioè i fratelli Pietro, Giovanni Antonio e Antonio Maria, protagonisti nei primi quattro decenni del Cinquecento della scena artistica genovese, intesa naturalmente nei suoi rapporti con Carrara, con Savona, con Granada e con Siviglia. I loro nomi non compaiono in effetti quasi mai isolati ma sempre in associazione con altre personalità: si tratta spesso di compaesani, scalpellini o semplici prestanome; ma anche di scultori più accreditati, come Michelangelo e Bartolomé Ordoñez, in relazione all'attività di Pietro Aprile. Un "gioco di squadra", quello messo in atto dagli Aprile, che ostacola quindi una messa a fuoco della personalità artistica dei singoli membri del "clan" familiare, e di conseguenza la ricostruzione della loro attività.

Anche i dati documentari forniti *in primis* dallo storico Federigo Alizeri – a cui si deve la maggior parte delle notizie relative ai membri della famiglia Aprile, soprattutto in relazione ai numerosi contratti stipulati a Genova² – da Luigi Brentani, per i rapporti intercorsi con il paese natale Carona³ e da Jesús Miguel Palomero Parámo, Ana Marin Fidalgo, José Gestoso⁴ per le opere realizzate a Siviglia, ci consegnano labili tracce su cui riflettere circa il reale apporto stilistico di questi scultori all'interno delle copiose commissioni di cui furono protagonisti nell'arco della loro carriera. Tralasciando in questa circostanza l'operato di Pietro Aprile – il più indagato della compagine caronese⁵ – ci concentreremo soprattutto su Giovanni Antonio e su Antonio Maria Aprile, nelle loro relazioni con la madrepatria.

Per quanto riguarda Giovanni Antonio, presumibilmente il più vecchio tra i due, il prestigio dei suoi incarichi risulta inversamente proporzionale alla penuria delle notizie documentarie riguardanti il suo operato. Forse già attivo nel 1512 con

il fratello Pietro in Spagna, nel castello de la Calahorra, presso Granada,⁶ leggerà però il suo nome ad un altro illustre caronese, lo scultore Pier Angelo Della Scala, con il quale, nel 1524, iniziava i lavori per uno dei cenotafi rinascimentali più importanti della Penisola Iberica, cioè il monumento sepolcrale del vescovo Francisco Ruiz, da destinare al Convento di San Juan de la Penitencia a Toledo.⁷ L'opera fu probabilmente completata da altri alla morte dei due protagonisti dell'incarico, avvenuta presumibilmente entro 1527, e fu purtroppo distrutta nella sua quasi totalità nel luglio del 1936, a causa dell'incendio occorso al convento che la ospitava. Oggi il sepolcro, sul quale si tornerà più avanti nel testo – forse il monumento più complesso e contraddittorio e nello stesso tempo, paradossalmente, uno dei meglio documentati tra quelli realizzati dalla bottega legata agli Aprile – è valutabile esclusivamente grazie ad una serie di scatti fotografici realizzati prima della sua quasi completa distruzione.⁸ Di lui si conosce poco altro, se non una lunga permanenza a Carrara⁹ e i lavori per le quadrature delle finestre del coro della Cattedrale di Genova, agli inizi del 1527, che ce lo mostrerebbero come uno scultore di apparati decorativi funzionali all'architettura, piuttosto che come scultore di figura. Un'impresa nel corso della quale, secondo Federigo Alizeri, sarebbe deceduto.¹⁰

296

Quanto al più giovane dei fratelli Aprile, Antonio Maria,¹¹ la sua fisionomia di scultore ci è mostrata a tutto tondo nelle sculture approntate per Savona, le quali, per quanto ci è dato conoscere, costituiscono anche il suo esordio in campo artistico: si tratta del monumento sepolcrale di Agostino Spinola e del pulpito della Cattedrale, entrambi realizzati entro il 1522 in collaborazione con il "picapietre" Giovanni Angelo de' Molinari.¹² I suoi tratti stilistici distintivi devono essere invece ancora pienamente riconosciuti nel monumento che ha contribuito a renderlo celebre, cioè il sepolcro di Pedro Enríquez de Ribera alla Cartuja di Siviglia, firmato dallo stesso Aprile e presumibilmente realizzato tra il 1520 e il 1524, dove possono essere facilmente distinte anche mani diverse nelle varie parti che ne compongono l'articolata struttura architettonica.¹³ Le maglie della sua attività di scultore vanno poi ad intrecciarsi a partire dal 1525 con quelle di architetto, responsabile della lavorazione, del trasporto e della fornitura dei marmi, per i sepolcri e i palazzi della nobiltà savigliana, oggi per buona parte distrutti o trasformati. Tra di essi va annoverata la più importante dimora savigliana dell'epoca: quella realizzata per il committente delle tombe alla Certosa, Fadrique

Figg. 249, 256, 258



Figura 250.
Antonio Maria Aprile,
Madonna col Bambino,
1526-1529 ca. Carona,
Santi Giorgio e Andrea (foto
M. Moizi).

Enríquez de Ribera (la cosiddetta Casa del Pilato).¹⁴ Al termine della sua attività riuscirà ad accreditarsi i favori della corte imperiale e ad accedere ai lavori della residenza sivigliana di Carlo V, ricavata dalla parziale trasformazione dell'Alcazar.¹⁵

Misurare il numero dei suoi spostamenti tra Genova e Siviglia nel corso degli anni centrali della sua carriera, quelli più prolifici dal punto di vista professionale, può risultare disorientante. Nel 1525 faceva ritorno da Siviglia con il sodale Bernardino Gaggini,¹⁶ originario di Bissone, e sei nuove commissioni, i cui contratti, come specificato in un atto notarile pubblicato da Alizeri, erano stati stipulati direttamente nella città andalusa. Per far fronte a tali onerosi incarichi, il 19 dicembre dello stesso anno i due scultori formavano nella città ligure una società della durata di due anni con il caronese Pier Angelo Della Scala, a cui si affiancava *magistrum Bernardinum*, probabilmente suo padre.¹⁷ Dopo un anno, la compagine formatasi attorno agli incarichi sivigliani si riuniva nuovamente nella "Superba" per stipulare un secondo contratto, nel quale i contraenti sottoscrivevano le coordinate finanziarie delle varie commissioni e sottolineavano i nomi dei committenti, i quali avevano designato i fratelli Nicola e Stefano Grimaldi a supervisori finanziari dei lavori. Furono forse le ragioni di un ulteriore allontanamento da Genova dei membri della società a indurre i contraenti a sottoscrivere nuovamente le coordinate finanziarie delle varie commissioni e a sottolineare i nomi dei committenti, tutti facenti parte dell'aristocrazia nobiliare sivigliana.

Pur impegnato nelle importanti commissioni iberiche, Antonio Maria trovò la strada per un ritorno, voluto o forzato, in patria. La sua presenza a Carona è documentata infatti nel 1526 da alcuni rogiti, in cui compare come teste in atti di compravendita: il 12 gennaio in compagnia del fratello Giovanni Antonio e il 9 aprile da solo.¹⁸ Vi sarebbe ritornato nel 1529, questa volta insieme a Bernardino

_ Figura 251.
Antonio Maria Aprile,
monumento sepolcrale del
cardinale Agostino Spinola,
1522, Savona, Palazzo
Pavese Pozzobonello (foto
L. Damiani Cabrini).



Gaggini,¹⁹ chiamato a risolvere le pendenze finanziarie nelle vertenze aperte con gli eredi di Pier Angelo Della Scala, nel frattempo deceduto.²⁰ Come ho avuto già modo di argomentare a più riprese, almeno per Antonio Maria il soggiorno in patria non dovette essere inefficace sul piano dell'impegno professionale, considerato che nel margine di tempo trascorso a Carona si era preoccupato di collocare o di eseguire sul posto con marmi carraresi già lavorati a Genova il rilievo con la *Madonna col Bambino* oggi conservato nella Chiesa parrocchiale di Carona, destinata probabilmente in origine a costituire la parte centrale di un perduto altare. L'opera si connette a tutta evidenza con la lastra centrale del mausoleo di Agostino Spinola, destinato alla distrutta Chiesa di San Domenico di Savona, che avevo avuto modo di attribuire alla mano di Antonio Maria Aprile, già vent'anni or sono, in un convegno promosso dall'Archivio del Moderno di Mendrisio in collaborazione con il Museo Cantonale d'Arte di Lugano, e la cui autografia è stata confermata da un più recente ritrovamento documentario.²¹ Al secondo soggiorno caronese del 1529 dovrebbe spettare la statuetta raffigurante *San Giovanni Battista*, collocata nel medesimo edificio, nella quale si rilevano gli stessi caratteri stilistici della *Madonna* citata.²² La ricerca di un dichiarato contrapposto di marca classicista, che caratterizza entrambe le sculture caronesi, si traduce però in questo caso in un dinamismo più fluido e marcato, che riporta a modelli toscani, come ad esempio la statua di medesimo soggetto realizzata da Andrea Sansovino nella Cappella genovese del Battista, eseguita entro il 1505.

Quanto a Giovanni Antonio Aprile, egli è documentato a Carona esclusivamente agli inizi di gennaio del 1526, ma non è improbabile che vi soggiornasse ancora nella primavera dello stesso anno in compagnia di Antonio Maria, in quanto il 14 aprile, questa volta a Genova, lo scultore Pier Angelo Della Scala, a nome di Giovan Antonio, evidentemente assente, si obbligava di fornire al maestro Bernardino Gaggini sei scudi mensili per il periodo che egli avrebbe trascorso a Toledo.²³ L'atto si riferiva evidentemente all'impresa gestita dai due sodali – cioè Pier Angelo

Fig. 250

Fig. 251

Fig. 252



_ Figura 252.
Antonio Maria Aprile, *San Giovanni Battista*, 1526-1529 ca, Carona, Santi Giorgio e Andrea (foto M. Moizi).



Figura 253.
Antonio Maria Aprile, *San Marco Evangelista*, 1526 ca., Lugano, Cattedrale, porzione inferiore della facciata (foto M. Moizi).



Figura 254.
Antonio Maria Aprile (attr.), *San Luca Evangelista*, 1526 ca., Lugano, Cattedrale, porzione inferiore della facciata (foto M. Moizi).



Figura 255.
Scultore lombardo, *San Matteo Evangelista*, 1517 ca., Lugano, Cattedrale, porzione inferiore della facciata (foto M. Moizi).

Figg. 253-255, tav. XXXII

Della Scala e Giovan Antonio Aprile – in funzione della realizzazione del monumento funebre del vescovo di Avila in corso di realizzazione a Toledo.²⁴

All'interno dell'intricata sequenza di documenti, fortunatamente trascritta con dovizia di particolari da Alizeri e da Brentani, rimangono comunque completamente in ombra le ragioni della presenza dei due fratelli a Carona, in un momento cardine della loro alacre attività scultorea. Fu probabilmente per entrambi la prospettiva di un imminente e forse definitivo viaggio verso la Spagna, che li avrebbe costretti a lasciare per un margine di tempo piuttosto prolungato Genova, e il peso dell'investitura delle importanti imprese savigliane, a portarli a regolare una volta per tutte pendenze relative ad affari famigliari e trapassi patrimoniali forse più volte rimandati.

È possibile che nel lasso di tempo trascorso a Carona – un periodo forse estensibile a tutto l'arco del 1526 – Antonio Maria possa aver messo mano anche ad altre opere in patria, oltre a quelle citate in precedenza conservate nella Parrocchiale di Carona. Mi sembra infatti che tracce della sua attività di scultore possano essere rintracciabili anche sulla facciata della Cattedrale di San Lorenzo a Lugano, cantiere in cui si confrontarono a partire dal secondo decennio del Cinquecento maestranze di caratura artistica eterogenea, ma tutte originarie della regione, stando a quanto si sta definendo negli studi più recenti relativi a questo pregevole insieme scultoreo.²⁵ Intendo in almeno due dei quattro *Evangelisti* in marmo di Carrara scolpiti a bassorilievo, che accostati ai *Profeti Davide e Salomone*, sono inseriti tra i portali, nello scomparto inferiore del prospetto. Benché lo stato di conservazione non ottimale dei mezzibusti impedisca, almeno nelle parti più consunte dei volti, di rilevarne *in toto* i caratteri morelliani, sembrerebbe palese poter distinguere nell'esecuzione dell'insieme luganese tre diversi autori. Si tralascerà per ora l'analisi dei due *Profeti* veterotestamentari, diversi per qualità e per modalità nell'affrontare l'incavo della lastra dall'insieme degli *Evangelisti* a cui sono accostati. In essi infatti l'indulgere dello scalpello sui particolari fisionomici di volti e copricapi tenta di occultare una palese sciatteria nell'intaglio e un evidente impaccio nella costruzione dei panneggi, caratteri estranei alle altre figure del gruppo. Vi si riscontra, inoltre, la completa as-

senza di lavorazione del marmo alla base della lastra, rispetto ai quattro *Evangelisti*, nei quali, invece, la pietra è sapientemente incisa con delicato stacciato a comporre teste di cherubini che fuoriescono dalle nubi.²⁶ Lo sguardo dei finora anonimi esecutori di questi quattro marmi luganesi sembra essersi rivolto al repertorio della scultura genovese a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento e in particolare al prototipo figurativo proposto dagli omonimi personaggi inseriti negli oculi presenti nei quattro lunettoni che reggono la cupola della Cappella del Battista nel Duomo di Genova: uno degli ambienti più rappresentativi della devozione genovese e uno dei luoghi che meglio incarna l'evoluzione della scultura della Superba in epoca rinascimentale. L'analisi di questa serie di rilievi, a cavallo tra la stilizzazione tipica del retaggio formale lombardo (con un occhio rivolto alle novità portate sulla scena milanese da Cristoforo Solari) e il classicismo purista di marca toscana, ha suscitato un vivace dibattito critico, che ha fatto oscillare alternativamente l'ago della bilancia a favore dell'intervento dei lombardi d'Aria, dello scultore lucchese Matteo Civitali, e di quello di Andrea Sansovino, autore della serie di statue a figura intera inserite nelle nicchie della Cappella dedicata al Precursore.²⁷ Le osservazioni di Francesco Caglioti²⁸ sembrano da ultimo aver trovato una felice mediazione tra queste visioni, portando a ipotizzare un intervento a inizio Cinquecento di maestranze di origine lombarda sui disegni prodotti dai due toscani.

La sintesi proposta dalle sculture genovesi si traduce a Lugano, e particolarmente negli *Evangelisti Marco e Luca*, a favore di un linguaggio maggiormente aderente a formulazioni tipiche della così detta "maniera" tosco-romana, individuabile nella ricerca di mobilità dei corpi, tensione nelle pose e nella resa fortemente espressiva dei volti, caratteri sui quali si innestano alcuni elementi che si presentano come un marchio di fabbrica del linguaggio degli interpreti della scultura lombarda tra Quattro e Cinquecento, quali, ad esempio, la tipica abbottonatura centrale della tunica sul petto, da cui si dipartono pieghe a raggera. Per tali ragioni, mi sembra che i rilievi possano essere accostati ad alcune opere savonesi prodotte dalla bottega di Antonio Maria Aprile intorno al 1522: *in primis* alle lastre che dovevano comporre il *Cenotafio del cardinale Agostino Spinola*, in cui si rileva quella propensione, che accompagnerà tutta l'attività dello scultore, ad assecondare la superficie della lastra per pervenire ad una resa appiattita del modellato e a un'esplicita e schematica gestualità negli arti, piegati ad angolo retto e distesi in modo parallelo alla superficie scolpita. Un medesimo andamento sinuoso e appiattito dei panneggi si riscontra inoltre nelle opere caronesi, come nella *Madonna col Bambino*, probabilmente realizzata nello stesso periodo, in cui i profili del manto seguono un medesimo andamento, fluido e ininterrotto. La vigoria dell'intaglio, che tende a incidere in modo perentorio i profili dei volti, insieme alla resa sicura e fluida del modellato dei panneggi, distesi in larghe onde nei risvolti delle vesti, sono elementi di analisi che distanziano queste figure dai modelli di riferimento degli altri due *Evangelisti Matteo e Giovanni*, di gran lunga gli inserti qualitativamente più alti della serie. Questi due mezzibusti, colti frontalmente, appalesano infatti un addolcimento dei tratti e un'inclinazione sentimentale che ben si accosta a modelli veicolati dalla cultura pittorica milanese di marca leonardesca e bramantiniana e a una conseguente sistemazione cronologica legata all'inizio dei lavori per i portali, cioè al 1517.

Figg. 253, 254

Fig. 251

Fig. 250

Tornando all'attività di Giovanni Antonio Aprile, probabilmente più anziano di Antonio Maria, come abbiamo visto non esistono a tutt'oggi evidenze documentarie né tantomeno sicurezze di ordine materiale, che ci possano restituire con pienezza la sua reale fisionomia di scultore; così, allo stato attuale degli studi, sembra ardua impresa rintracciare testimonianze del suo operato in patria. Come abbiamo già constatato, i dati in nostro possesso ce lo mostrerebbero esordiente insieme a Pier Angelo Della Scala in un'impresa, quella relativa all'esecuzione del cenotafio del vescovo di Avila destinato alla Chiesa di San Juan de la Penitencia a Toledo, tra le più impegnative che in quegli anni fossero approntate in Spagna. Eppure l'esecuzione della tomba toledana – costata al committente la ragguardevole somma di 825 ducati d'oro e il cui contratto, stilato a Genova il 5 giugno del 1524, manifesta in modo palese le ambizioni di un prelado che dichiarava di voler prendere a modello per la propria sepoltura il sepolcro dei “re cattolici” di Domenico Fancelli, destinato alla Capilla Real di Granada – non poteva essere stata commissionata a due sconosciuti.²⁹ Come abbiamo visto, nella primavera del 1526 è probabile che l'opera fosse già terminata e pronta per essere trasportata e installata nella sua ubicazione definitiva. Il condizionale è d'obbligo, in quanto nell'atto notarile non viene specificata la qualità e la quantità del materiale, che dal porto di Avenza e di Genova partiva in

Fig. 256

_ Figura 256.
Giovanni Antonio Aprile e
Pier Angelo Della Scala
(prima fase dei lavori);
Bernardino Gaggini e
Antonio Maria Aprile
(seconda fase dei lavori),
tomba del vescovo Ruiz,
1524-1532 ca. già Toledo,
San Juan de la Penitencia
(foto © Toledo Archivo
Municipal).



quegli stessi anni a flusso continuo, destinato ai porti di Cadice per l'Andalusia e di Cartagena per la Castiglia.³⁰

A partire dalla lettura dei documenti pubblicati da Brentani e mai utilizzati dalla storiografia italiana e spagnola, conservati nelle sfilze del notaio Avanzini di Curio,³¹ possiamo però dedurre altre informazioni sull'opera.

Dopo la morte di Pier Angelo Della Scala, il 18 agosto 1529, Antonio Maria Aprile, Bernardino Gaggini e Bernardino Della Scala di Carona (padre di Pier Angelo e in partenza entro il mese per la città di Genova) si riunivano a Lugano per discutere dei debiti contratti in passato dal defunto scultore nei confronti di Bernardino Gaggini. I termini della contesa riguardavano probabilmente proprio il montaggio del sepolcro del vescovo Ruiz, operazione che nel 1526 Pier Angelo Della Scala, a nome di Giovan Antonio Aprile (in quel

momento assente), delegava al bissonese, accordandogli un salario di sei scudi d'oro del Sole e debite ricompense per il tempo trascorso a Toledo.³² Il dato interessante è che in tale vertenza Bernardino avesse chiesto in tutto 67 scudi d'oro, da cui si deduce come egli avesse risieduto a Toledo in tutto undici mesi circa, cioè fino alla primavera del 1527. Non siamo però certi che a quella data il lavoro realizzato per il monumento sepolcrale toledano fosse completamente concluso, anche alla luce di una richiesta di pagamento avanzata da Antonio Maria Aprile ben sei anni dopo la data del contratto e a quattro dalla morte del committente, avvenuta nel 1528. Come riportato dall'Alizeri, infatti, nel 1532 alcuni pagamenti risultavano ancora in sospeso. In quel frangente però fu il solo Antonio Maria Aprile a dare procura a Bernardino Gaggini, in quel momento dimorante a Siviglia, per la riscossione dell'importo di centoquaranta ducati aurei, di cui il vescovo d'Avila sarebbe stato ancora debitore.³³

In questa fitta matassa documentaria vi è inoltre da prendere in considerazione un dato inequivocabile, e cioè che entro il 1527 i due protagonisti della commissione toledana erano deceduti: nel summenzionato documento luganese del 21 agosto 1529 Pier Angelo Della Scala era infatti citato come defunto.³⁴ L'ultima sua menzione risale al 24 aprile 1527, quando i Padri del Comune di Genova gli commissionavano il pulpito della Cattedrale.³⁵ Dando credito al solitamente attendibile Alizeri, anche Giovan Antonio Aprile sarebbe scomparso nei primi mesi del 1527, mentre era attivo, sempre all'interno del medesimo cantiere, alla realizzazione delle quattro cornici marmoree aperte nell'abside.³⁶ Il fatto che entrambi gli artisti responsabili del progetto toledano fossero stati convogliati verso le importanti opere di ammodernamento dell'edificio genovese intraprese nei primi decenni del Cinquecento starebbe a confermare che al momento del trasporto dei marmi verso Toledo e del montaggio dell'opera da parte di Bernardino Gaggini, il sepolcro del prelado toledano fosse considerato concluso in tutte le sue parti. Resta l'incognita dovuta alla richiesta di credito del 1532 da parte di Antonio Maria Aprile. Un'ipotesi plausibile è che il vescovo Ruiz non fosse soddisfatto del proprio sepolcro e avesse sollecitato prima della morte, sopraggiunta nel 1528, una revisione del progetto.



Figura 257.
Pier Angelo Della Scala,
pulpito, 1526-1527 ca.,
Genova, Cattedrale (foto
L. Damiani Cabrini).

Fig. 257

Figg. 256, 258

La complessità, e soprattutto disomogeneità stilistica dell'insieme toledano, di cui testimonia la campagna fotografica realizzata prima della sua distruzione, dà in effetti conto dell'intervento di mani distinte nella realizzazione complessiva dell'opera e di come il risultato rispetti solo in parte le ambizioni del prelado.

Il monumento sepolcrale mostra infatti una struttura architettonica a forma di "retablo", racchiusa in un arco che si erge su colonne esterne con edicola terminale. Il fulcro dell'insieme consiste in una larga nicchia quadrata incorniciata da lesene decorate con motivi a grottesca, con il sepolcro nella parte centrale dischiuso alla vista da cortine sorrette da quattro angeli, secondo una tipologia largamente dif-

_ Figura 258.
Giovanni Antonio Aprile e
Pier Angelo Della Scala
(prima fase dei lavori);
Bernardino Gaggini e
Antonio Maria Aprile
(seconda fase dei lavori),
tomba del vescovo Ruiz,
particolare, 1524-1532 ca.,
già Toledo, San Juan de la Penitencia (foto
© Bildarchiv, Marburg/
Georg Weise).



fusa in epoca medievale. L'insieme poggia su un basamento di marmo al di sopra del quale due putti alati, scolpiti a basso rilievo, sostengono l'epitaffio. Al di sopra dello stesso siedono le statue allegoriche della *Fede*, posta al centro, della *Carità* e della *Speranza*, collocate ai lati. Ai margini della nicchia centrale, in scala ridotta, sono inserite le figure a tutto tondo dei *Santi Giacomo e Andrea*, mentre poggianti direttamente sopra la cornice sono le statue dei *Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, che racchiudono una targa con al centro una *Annunciazione* a basso rilievo. Sovrasta l'insieme la *Crocifissione* con ai lati *Maria* e *San Giovanni Evangelista*.

Non stentiamo a credere che gli autori del cenotafio avessero seguito in modo pedissequo le indicazioni di Francisco Ruiz, se è vero – come viene espressamente dichiarato nel documento di allogazione – che fu lo stesso prelato a fornire il disegno della propria sepoltura. Da un punto di vista puramente architettonico, il monumento toledano tradisce infatti completamente la coerenza stilistica e architettonica dell'insieme dei monumenti sepolcrali realizzati dalle botteghe ceresiane e destinati all'Andalusia, come, ad esempio, quelli presenti alla Certosa di Siviglia, progettati qualche anno prima da Pace Gaggini e Antonio Maria Aprile, manifestando invece una grossolana approssimazione nella sopraelevazione e nell'innesto delle singole parti, tanto da far prevalere l'ipotesi di una realizzazione sviluppata in tempi diversi e tutt'altro che conclusa, ma soprattutto montata in fretta e furia.

Per contro, spiccano per tenore qualitativo all'interno dell'insieme decorativo le statue assise delle tre *Virtù* in primo piano, allineate alla coeva statuaria toscoromana di matrice classicista. In questo caso i riferimenti affondano le radici nelle analoghe figure collocate nei cenotafi romani approntati da Andrea Sansovino: scultore che era assunto a vero e proprio nume tutelare anche della generazione di artisti formati a Genova nei primi due decenni del Cinquecento. Particolarmente affini alla sensibilità degli scultori coinvolti nell'impresa toledana risultano le statue raffiguranti le *Virtù* assise sui monumenti sepolcrali di Ascanio Maria Sforza e Girolamo Basso Della Rovere, realizzati dallo scultore toscano tra il 1505 e il 1509: complesse strutture architettoniche con nicchia ad arco all'interno della quale è distesa la salma dei due cardinali,³⁷ le quali avrebbero potuto catturare lo sguardo anche del committente del cenotafio toledano, a lungo dimorante nella Città Pontificia. Nei monumenti romani, così come a Toledo, i richiami alla statuaria classica si rincorrono nei volti femminili perfettamente

Fig. 249

Fig. 259

Figg. 249, 258

Fig. 260



Figura 259.
Antonio Maria Aprile (attr.),
Sant'Andrea, 1528 ca.,
particolare della tomba del
vescovo Ruiz, già Toledo,
San Juan de la Penitencia
(foto © Bildarchiv, Marburg/
Georg Weise).

Figura 260.
 Andrea Sansovino, tomba di
 Ascanio Sforza, 1505, Roma,
 Santa Maria del Popolo.



Fig. 257

che immaginiamo talentuoso, tanto che i massari del Duomo genovese riservarono a lui solo l'onore di realizzare il pulpito del massimo edificio di culto della Superba, ma il cui risultato finale, comunque non disprezzabile, si affranca dalla qualità manifestata dalle statue toledane. Nella sua unica opera certa, insomma, Pier Angelo Della Scala aveva lasciato traccia di una scultura a carattere decorativo e votata a una statuaria a rilievo, di cui forse si potrebbe trovare il riflesso a Toledo nella *Crocifissione* posta nella terminazione della tomba del vescovo Ruiz e soprattutto negli angeli reggi-cortina, confrontabili con le analoghe figure angeliche reggi-cartiglio scolpite a rilievo alla base del fusto del pulpito genovese. Allo stesso modo, mi sembra debba essere scartato il nome di Bernardino Gaggini,³⁸ che si rileverebbe altrimenti, in questo inedito *exploit* toledano, un artista di primo piano nel panorama scultoreo europeo dei primi decenni del Cinquecento. Resta da ultimo da valutare il contributo di Antonio Maria Aprile, a mio modo di vedere palese nei due putti reggi-cartiglio alle spalle della figura centrale della *Fede*, che dialogano con assoluta scioltezza con i due analoghi inserti posti al vertice dell'arco che fa da coronamento al *Sepolcro di don Fernando de Fonseca e di Teresa de Ayala* della Parrocchiale di

ovali, incorniciati da capelli rigonfi e ondeggianti sui lati con profonda scriminatura centrale e nei morbidi veli che sottolineano con eleganza i corpi femminili sottostanti, sfidando il decoro solitamente richiesto negli edifici di culto.

Nonostante le evidenze documentarie, allo stato attuale degli studi non sembra esservi in queste figure monumentali realizzate per Toledo riferimento stilistico alcuno alle opere meglio conosciute della compagine degli scultori citati, in quanto nessuno tra i suoi membri sembrerebbe aver posseduto una caratura stilistica sufficiente per potersi assumere *in toto* la responsabilità della loro esecuzione. Si fatica in particolare a intravedervi l'operato di Pier Angelo Della Scala: uno scultore

Coca.³⁹ Al suo repertorio potrebbero anche appartenere le belle figure entro le nicchie laterali dei *Santi Giacomo e Andrea*, dove si ritrovano molti punti di contatto con la citata statuetta di *San Giovanni Battista* della Parrocchiale di Carona.

Fig. 259

Fig. 252

Tra i nomi menzionati dai documenti inerenti al cenotafio vescovile resterebbe quindi a contendersi il primato esecutivo delle tre *Virtù* solo il misconosciuto Giovanni Antonio Aprile, mentre il nome di Pietro Aprile compare esclusivamente in qualità di teste nel più volte citato atto stilato a Genova il 14 aprile 1526.⁴⁰ Non so se questo basti per documentare il suo reale coinvolgimento nell'impresa toledana. Quello che comunque sembra essere certo è che, in base alle nostre attuali conoscenze, lui solo sembrerebbe aver posseduto le credenziali per poter fronteggiare un'impresa di tale rilevanza. Aprire uno spiraglio sull'attività di questo scultore – a mio modo di vedere per buona parte da riconsiderare – risulterebbe un'impresa troppo vasta per essere affrontata entro i limiti di questo contributo. Riservandoci di tornare sulla sua figura in altra sede, mi preme ricordare come non sia certo casuale che proprio a lui nel 1520 Bartolomé Ordoñez avesse richiesto il completamento della tomba di Filippo il Bello e Giovanna la Pazza per la Capilla Real di Granada⁴¹ e come Michelangelo l'avesse voluto nel 1522 quale commissario nella scelta dei marmi a Carrara per le statue destinate alla facciata fiorentina di San Lorenzo.⁴² L'ultima sua menzione in un atto pubblico, stilato a Carrara e risalente al 4 ottobre 1529,⁴³ tenderebbe ad escludere di fatto il suo intervento all'interno di un'impresa probabilmente in quel momento non ancora completata. Anche da un punto di vista stilistico, il linguaggio già pienamente manierista espresso dalle *Virtù* toledane spingerebbe le ricerche verso una generazione di scultori attivi in Italia nel quarto decennio del Cinquecento e operanti sulla scia delle opere mature di Andrea Sansovino. Si aprirebbe in questo modo la strada verso la possibilità di un intervento di un membro cadetto della famiglia degli Aprile, sicuramente più giovane rispetto ai tre fratelli coinvolti in diverso grado nei lavori per il cenotafio del vescovo di Avila.⁴⁴

306

In conclusione, è possibile riassumere le fasi di realizzazione del *Monumento funerario del vescovo Ruiz* a Toledo ipotizzando un primo intervento da parte di Giovanni Antonio Aprile e Pier Angelo Della Scala, scalato tra il 1524 e il 1526 e relativo all'esecuzione dell'edicola centrale del monumento, comprendente la cornice intagliata, la salma del *gisant* sormontata dagli angeli reggi-cortina, il bassorilievo con l'*Annunciazione* e il coronamento con *Crocifisso* posto all'apice. L'insieme, realizzato a Genova, sarebbe stato montato tra il 1526 e il 1527 da Bernardino Gaggini e in seguito completato con inserti decorativi e statuari esterni da parte di Antonio Maria Aprile, Bernardino Gaggini e Bernardino Della Scala, tra il 1528 e 1532. All'ultima fase dei lavori appartengono anche le tre statue assise delle *Virtù* ancora in cerca di autore e altri elementi eterogenei, forse addirittura realizzati nel corso del Sei e del Settecento.

- 1. Per uno sguardo d'insieme sulla famiglia Aprile: C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien. II. Die Aprile aus Carona*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung", 13, 1892, pp. 68-90. Più recentemente, R. Santamaria, *Un esempio di marmoraro nella Genova settecentesca: Alessandro Aprile e la sua bottega*, in "La Valle d'Intelvi", a. X, 2005, n. 26, pp. 89-13 e M. Zurlo, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia, relatore prof. A. Galli (<http://eprints-phd.biblio.unitin.it/1559/>), in particolare il paragrafo 7, pp. 326-342.
- 2. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. Scultura*, vol. V, Tipografia di Luigi Sambolino, Genova 1877, ad indicem.
- 3. L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, vol. I, Tipografia Emo Cavalleri, Como 1937, pp. 112-121.
- 4. J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, Oficina de la Andalucía Moderna, Sevilla 1889; Idem, *Sevilla Monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad...*, 3 voll., Oficina tipográfica de El Conservador, Sevilla, 1889-1892; J.M. Palomero Parámo, *Ars Marmoris*, in G. Airalidi, P. Stringa, C. Varela, G. Nathan Zazzu (a cura di), *Genova e Siviglia. L'avventura dell'Occidente*, catalogo della mostra (Genova, Loggia della Mercanzia, 20 maggio – 19 giugno 1988), Sagep, Genova 1988, pp. 69-114; A.M. Fidalgo, *El Alcazar de Sevilla*, 1, *Bajo los Austrias*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla 1990.
- 5. La figura di Pietro Aprile è stata approfondita da L. Migliaccio, a partire da un articolo del 1991: L. Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, "Arte Lombarda", 1991, 1-2, pp. 19-28. In seguito C. Rapetti, *Storie di marmo, Sculture del Rinascimento tra Liguria e Toscana*, Electa, Milano 1998; M. Zurlo, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura Carrarese*, in *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 133-167; B. Bolandrini, *Da Francesco Aprile a Francesco Pozzi. Episodi di scultura lapidea a Pisa e Livorno tra il XVI e il XIX secolo*, in *Swizzeri a Pisa e Livorno*, "Arte & Storia", 2014, 62, pp. 66-68; M. Campigli, *L'appartamento spagnolo. Giovanni de' Rossi nella Bottega di Bartolomé Ordoñez*, in A. Galli, A. Bertelletti (a cura di), *Nelle Terre del Marmo. Scultori e lapidisti da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta, 12-13 dicembre 1913), Pacini Editore, Ospedaletto 2018, pp. 197-212.
- 6. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, vol. V, p. 79. Anche J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1957, pp. 16-17; J. Gómez Menor Fuentes, *Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia*, "Anales Toledanos", 1971, n. 4, pp. 5-81.
- 7. Il monumento funebre del vescovo Ruiz era stato commissionato a Genova, alla presenza dello stesso vescovo di Avila, il 5 giugno del 1524. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, pp. 108-112. Atti di Nicolò Pallavicino Coronato, 5, 1523-24. Anche, J. Contreras y López de Ayala de Lozoya, *Escultura de Carrara en España*, cit. alla nota 6, pp. 16-17; J. Gómez Menor Fuentes, *Un monumento artístico desaparecido*, cit. alla nota 6, pp. 5-81.
- 8. Sulle vicende conservative del monumento: P.Á. Chenel, *El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales*, in *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid 2012, pp. 183-188.
- 9. Cfr. C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit. alla nota 5, pp. 64 nn. 58, 64; 65, n. 70.
- 10. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 121. Un atto carrarese del 20 febbraio del 1527, rogato dal notaio Galvano Parlanciotto, vede Antonio Maria Aprile, anche a nome di Bernardino d'Antonio di Bissone, fare procura al fratello Giovanni Antonio, evidentemente ancora in vita, per esigere da Nicola e Stefano Grimaldi, cittadini genovesi, i denari per l'opera marmorea che insieme al socio Bernardino erano tenuti a realizzare per la Marchesa d'Ayamonte (G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc., nativi di Carrara con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorano ed operano*, Modena 1873, p. 272; C. Rapetti, *Storie di marmo, Sculture del Rinascimento*, cit. alla nota 5, p. 65, n. 69).
- 11. Ne ho ricucito l'attività grazie ad una borsa di ricerca elargita dallo stato del Cantone Ticino per gli anni 2011-2013, dal titolo *Scultura del Rinascimento dal bacino del Ceresio alle sponde del Mediterraneo. Il caso degli Aprile*. Per una prima ricognizione biografica sulla figura di Antonio Maria Aprile, si veda, oltre la nota 1, J. De Contreras, *Escultura de Carrara en España*, cit. alla nota 6, pp. 19-22; M. Pepe, *Aprile, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Treccani, Roma 1961, pp. 641-642 (voce purtroppo non sempre attendibile sotto il profilo della veridicità delle informazioni); A. De Bosque, *Artisti italiani in Spagna, dal XVI secolo ai re cattolici*, Alfieri e Lacroix, Settimo Milanese 1968, pp. 373 e ss.; J.M. Palomero Parámo, *Ars Marmoris*, cit. alla nota 4, pp. 69-114; F. Loffredo, *Un pezzo*

fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enríquez nella Certosa di Siviglia, "Nuovi Studi", 2010, 16, pp. 83-104, con vasta bibliografia.

–12. La più recente ricognizione critica su queste opere si trova in L. Damiani Cabrini, *I monumenti rinascimentali di Savona sotto la lente di Varni. Andrea da Giona, Antonio Maria Aprile e i Daria*, in L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa (a cura di), *Santo Varni, conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, atti del convegno (Chiavari, 20-21 novembre 2015), Società Economica di Chiavari, Chiavari 2018, pp. 25-49, con bibliografia.

–13. Per ultimo F. Loffredo, *Un pezzo fuori posto*, cit. alla nota 11, con vasta bibliografia.

–14. Il marchese di Tarifa sollecitava dapprima una partita di colonne (J.M. Palomero Parámo, *Ars Marmoris*, cit. alla nota 4, pp. 100-101) e nel 1528 il portale d'accesso (F. Alizeri *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, pp. 85-88). Anche V. Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Electa, Madrid 1998.

–15. La vasta documentazione è stata riportata in J.M. Palomero Parámo, *Antonio Maria Aprile y la marmoraria de la casa de don Juan de Almansa en Sevilla*, in *Presencia Italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, actas III Coloquio hispano-italiano, Publicaciones de la Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, Sevilla 1989, pp. 396-400; A.M. Fidalgo, *El Alcazar de Sevilla*, cit. alla nota 4.

–16. Cervetto lo identifica come figlio di Antonio (L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova e altrove, Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Hoepli, Milano 1903, p. 268, doc. XXXIV, e p. 270, doc. XXXVI). In un atto del 14 aprile 1515 il padre di Bernardino è detto «magister Antonius da Bissono, marmorarius in Ianua» (*Ibidem*, p. 266, doc. XXXII). Secondo la ricostruzione biografica proposta dalla Martini (P. Martini, *Gaggini (Gagini)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LI, Treccani, Roma 1998, pp. 226-231), basata principalmente sulle indicazioni documentarie di F. Alizeri *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2 e di L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. *supra*, Bernardino è documentato per la prima volta nel 1513 a Sarzana. Successivamente compare nei documenti sempre in relazione alla bottega di Antonio Maria Aprile, con il quale entra in società nel 1525 e al quale lo legherà una pluriennale collaborazione, soprattutto in relazione alla realizzazione e alla posa di parti architettoniche per i palazzi della nobiltà sivigliana.

–17. Il contratto stabiliva che i guadagni sarebbero stati divisi tra i soci in parti uguali (un terzo per ciascuno). Inoltre, Pietro Angelo Della Scala e Antonio Maria Aprile, col consenso di Bernardino Gaggini, associavano «magistrum Bernardinum, marmorarium et picapetrum, presentem et acceptantem (...)». Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, pp. 94-97; L.A.

Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 16, pp. 267, 268.

–18. L. Brentani, *Antichi maestri d'arte*, cit. alla nota 3, pp. 112-121.

–19. *Ibidem*.

–20. L'ultima sua menzione risale al 24 aprile 1527, quando i padri del Comune di Genova gli commissionavano il pulpito della Cattedrale. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 122, n. 2; M. Collareta, C. Giometti, *Architetture, sculture e pitture del '500. I tempi, i modi di un'avventura artistica*, in A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf (a cura di), *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, Panini, Modena 2012, vol. II, p. 103.

–21. *Alla ricerca di una identità. Architettura e cultura artistica ticinese dal XVI al XX secolo* (Ascona, 4-7 novembre 1998). Gli atti del convegno non sono purtroppo mai stati pubblicati. Per il documento di allogazione del monumento savonese, F. Ciciliot, *Arte rinascimentale: piccapietra et alii magistri (Savona, 1506-1570)*, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", N.S., XLII, 2006, pp. 143-161. Più recentemente, L. Damiani Cabrini, *Carona*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, Officina Libraria, Milano 2010, pp. 80-83.

–22. Eadem, *Antonio Maria Aprile (?)*. *San Giovanni Battista*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, Officina Libraria, Milano 2010, pp. 208-209.

–23. 1526, 14 aprile, Genova: Pier Angelo Della Scala, a nome di Giovan Antonio Aprile, promette a Bernardino Gaggini sei scudi d'oro imperiali per il tempo che egli si recherà a Toledo. Nell'atto compare come teste Pietro Aprile. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 114; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 16, p. 268.

–24. Vedi nota 7.

–25. La data 1517 incisa in cifre romane nell'architrave del portale principale della facciata della Cattedrale luganese ricorda l'inizio della costruzione del prospetto. Per i rilievi della facciata, da ultimo, L. Calderari, L. Damiani Cabrini, N. Soldini, *Lugano*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Itinerari*, cit. alla nota 21, pp. 105-107, con vasta bibliografia; L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano. Alcune considerazioni sui tondi del portale centrale della cattedrale di San Lorenzo*, "Rivista Svizzera d'Arte e di Archeologia", 2013, n. 4, pp. 279-293; A. Spiriti, *La facciata del duomo di Lugano. Committenza, iconografia, iconologia e problemi stilistici*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, "Arte e cultura", 2017, n. 6/7, pp. 130-163; M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala tra Genova, le terre ticinesi e la Valtellina: ipotesi per la sua attività a Lugano e a Ponte in Valtellina tra il 1520 e il 1540*

circa, "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", a. LXXV, 2018, n. 1, pp. 45-68. Non è stato possibile inglobare in questo contesto il recente contributo critico relativo al cantiere della Cattedrale luganese presentato nel volume di L. Calderari, *Il Rinascimento a Lugano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020, pp. 139-166.

–26. A. Spiriti, *La facciata del duomo di Lugano*, cit. alla nota 25.

–27. La vicenda critica degli *Evangelisti* è ripercorsa da G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Temi, Trento 2013, p. 178.

–28. Pur intravedendovi delle chiare inflessioni lombarde, Caglioti riconduceva a Civitali l'invenzione dei *Santi Matteo, Luca e Giovanni* e riferiva invece il progetto del *San Marco* ad Andrea Sansovino, che sarebbe subentrato per ultimare il ciclo scultoreo alla morte di Civitali nel 1501. Cfr. F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore*, in M. T. Filieri (a cura di), *Matteo Civitali e il suo tempo*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-7 novembre 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 48, 75-76 n. 35; Idem, *Matteo Civitali e i suoi commitenti nel Duomo di Lucca*, in A. D'Aniello, M. T. Filieri (a cura di), *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, Lucca 2011, pp. 21-97. L'opinione di Caglioti è stata accolta da Linda Pisani (L. Pisani, in *La Cattedrale di San Lorenzo*, cit. alla nota 25, vol. I, pp. 306-307) e Gabriele Fattorini (G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, cit. alla nota 27, p. 178).

–29. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, pp. 108-112.

–30. Per questi aspetti, C. Klapisch Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, S.E.V.P.E.N., Paris 1969; R. Santamaría, *Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d'archivio (secoli XVI-XVIII)*, in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528 - 1713)*, atti del convegno di studi (Sevilla, 16-18 settembre 2009), "Atti della Società Ligure di Storia Patria", a. LI, 2011, n. 1, 2 voll., pp. 695-704.

–31. L. Brentani, *Antichi maestri d'arte*, cit. alla nota 3, pp. 112-121.

–32. Vedi nota 23.

–33. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, pp. 115-116.

–34. Cfr. L. Brentani, *Antichi maestri d'arte*, cit. alla nota 3, pp. 113-114.

–35. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 122, n. 2; da ultimo, M. Collareta, C. Giometti, *Architetture, sculture e pitture del '500*, cit. alla nota 20, pp. 101-110.

–36. A proposito dei lavori per la Cattedrale: «Le quattro finestre che i Padri vi vollero aperte nel sommo e decorate in quadro di marmoree cornici. Di queste si tolse la cura Gio: Antonio d'Aprile; ma scioltosi a stento di due, cedette a natura sui primi mesi del 1527». Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 121.

–37. Cfr. G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, cit. alla nota 27, pp. 198-225.

–38. Vedi nota 16.

–39. Per gli insiemi di Coca cfr., per ultimo, M. Campigli, *L'appartamento spagnolo*, cit. alla nota 5, pp. 197-212.

–40. Atti del Notaio Pietro Vinelli, Fogliazzo 3. Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, cit. alla nota 2, p. 114; L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, cit. alla nota 16, p. 268.

–41. Sulla vicenda, M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna*, cit. alla nota 5, pp. 133-167, con bibliografia.

–42. Cfr. C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2001, p. 83, n. 13.

–43. Vedi nota 5.

–44. Si sta facendo largo negli studi grazie agli affondi di Anne Markham Schulz (A.M. Schulz, *Giovanni Battista da Carona, Venetian sculptor of the High Renaissance*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 44, 2001, pp. 193-242; Eadem, *The History of Venetian Renaissance Sculpture, ca. 1400-1530*, vol. 1, Harvey Miller Publishers, London /Turnhout 2017, pp. 337-354) e di Andrea Bacchi (A. Bacchi, *Giovanni Battista (Aprile?) da Carona: itinerari veneti di uno scultore lombardo del Cinquecento*, "Arte veneta", 70 (2013) pp. 55-67; Idem, *Giovanni Battista da Carona a Vicenza, l'ultima attribuzione di Stefano Tumidei*, in A. Bacchi, L. M. Barbero (a cura di) *Studi in onore di Stefano Tumidei*, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016, pp. 137-147) un altro illustre caronese. Si tratta di Giovan Battista da Carona, forse figlio di Pietro e membro della famiglia Aprile, la cui attività si dipana a partire dal 1520 tra Loreto, Carrara, Venezia e Vicenza e la cui cifra espressiva tende a mediare il classicismo di matrice toscana di Andrea Sansovino con istanze lombardo-genovesi.



26

Grégoire Extermann

La prima maturità di Gian Giacomo Della Porta tra Milano e Genova

Figura 261.
Gian Giacomo Della Porta,
Niccolò da Corte, Guglielmo
Della Porta e collaboratori,
portale di Palazzo Salvo,
1532-1533 ca, Genova,
piazza San Bernardo (foto
G. Extermann).

Uno sguardo sulla prima maturità di Gian Giacomo Della Porta (1485 circa-1555), scultore e architetto attivo tra la Lombardia e la Liguria, permette di indagare le dinamiche territoriali e professionali di una dinastia artistica tra le più ramificate del Cinquecento.¹ Offre anche l'occasione di tornare su uno scultore che gode a tutt'ora di una comprensione frammentata e di una fortuna critica debole. La portata del ruolo di Gian Giacomo si misura però alla sua propensione a fungere da anello di congiunzione tra diverse realtà; quella territoriale di Genova e Milano, due centri diversi per organizzazione sociale, tradizioni figurative e sbocchi commerciali; quella stilistica tra lo zio Antonio Della Porta (documentato 1489-1523) detto Tamagnino, e il figlio Guglielmo (1510-1577).² In due generazioni, i Della Porta seguono un'evoluzione spettacolare che passa da Bernardo Zenale, vicino ai toni della Cappella Lomellini di San Teodoro (1501-1502),³ al protoclassicismo di Perugino, paragonabile con la *Natività* della stessa cappella,⁴ indi al raffaellismo di Cesare da Sesto, in linea con le opere milanesi di Gian Giacomo negli anni venti,⁵ fino al raffaellismo maturo di Perino del Vaga, indiscutibile autorità artistica a Genova negli anni Trenta.⁶ In questo percorso in direzione romana e raffaellesca, il ruolo di Michelangelo, anche se talvolta evocato, appare decisamente secondario.⁷ La carriera di Gian Giacomo sembra anche accompagnata da un passaggio dall'ornamento minuto e pervasivo delle superficie strutturali alla spogliatezza degli ordini moderni, come illustrano i suoi portali (vedi *infra*). Transizioni geografiche, generazionali e relative agli elementi ornamentali segnano dunque l'attività professionale di Gian Giacomo Della Porta di cui commenteremo alcuni aspetti.

Lo scultore è detto «De Pavia» nei primi documenti che lo riguardano ed è sul cantiere della Certosa di Pavia che svolge la sua formazione.⁸ Nato verso il 1485 o poco prima, può aver iniziato a lavorare nella metà degli anni Novanta sul cantiere dove erano attivi suoi parenti: il padre Bartolomeo, «piccator lapidum» (documentato 1483-1503), e lo zio Antonio «scultor», responsabile nel 1492 della decorazione della facciata della Certosa con Giovanni Antonio Amadeo e Antonio Mantegazza.⁹

Tamagnino impiegò numerosi assistenti, stabilì una collaborazione duratura con suo nipote Pace Gagini (documentato 1493-1521) e iniziò a gestire una cava in Liguria con Giovanni Carnevari.¹⁰ Con una figura di tale levatura, di cui sarebbe stato procuratore nel 1514,¹¹ Gian Giacomo poteva imparare a dirigere un *atelier*, formare una società d'impresa e controllare il ciclo del marmo, dall'estrazione alla lavorazione finale.¹² Tamagnino risiede a Genova con Pace Gagini dal 1500 al 1508, per riprendere in seguito i lavori alla Certosa.¹³ La permanenza ligure, o forse il rapido alternarsi tra sedi genovesi e pavesi, è segnata da commissioni prestigiose e diversificate, come allestimenti di cappelle, ritratti, tombe, fontane e portali.¹⁴ Tra i collaboratori di Tamagnino figurava probabilmente Alessandro Della Scala (documentato 1511-1534), scultore caronese il cui percorso tra Genova, Lugano e la Penisola iberica avrebbe incrociato più volte quello di Pace Gagini.¹⁵ Dovette anche essere presente Gian Giacomo Della Porta che avrebbe creato i contatti necessari per esordire nel 1513 con la sua prima opera documentata, la tomba di un ammiraglio dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme per la Chiesa di San Giovanni di

Figura 262.
Scultori genovesi, frammenti
dell'altare di San Guido,
1520, Acqui Terme,
Cattedrale di Santa Maria
Assunta (foto G. Extermann).



Pré. Non si sa nulla di questo monumento né del committente, il cui nome viene tradotto impropriamente in Giovanni Solano da Federigo Alizeri.¹⁶ In un documento del 9 luglio 1513 firmato da Giovanni da Corvara, priore di San Giovanni di Pré, e Francesco Gentile da una parte, Gian Giacomo Della Porta dall'altra, i costi del monumento erano stimati a 540 ducati, ai quali si sarebbero aggiunti 30 ducati per un'Annunciazione da porre in cima.¹⁷ Un tale prezzo appare francamente esorbitante e senza confronto con le altre tombe genovesi, ad eccezione del monumento a Giuliano Cibo, assunto da Gian Giacomo per 790 scudi, ma che rappresenta un *unicum* per le dimensioni e la tipologia.¹⁸ Il costo trova delle equivalenze in ambito milanese a considerare la tomba di Bartolomeo Longhignana oggi all'Isola Bella (400 ducati) o quella di Giacomo Stefano Brivio a Sant'Eustorgio (550 ducati).¹⁹ Tuttavia, il lusso e la complessità tipologica dei monumenti milanesi divergono dalle tombe genovesi che rimangono discrete, calibrate ed allineate su poche varianti.²⁰ La possibilità che la tomba di San Giovanni di Pré seguisse il modello a cassa autoportante in auge in Lombardia ed esportato in Francia appare quindi del tutto inverosimile.²¹ L'ipotesi che il costo includesse l'allestimento di una cappella, e cioè di un

Fig. 13

Figura 263.
Gian Giacomo Della Porta,
portale di Palazzo Giustiniani
Campi, 1516, Genova,
via di San Bernardo 14 (foto
G. Extermann).



vano autonomo, viene respinta dal fatto che il documento cita soltanto «precium unius sepulturae marmoreae». Ci si può chiedere se una decorazione in rilievo simile a quella di alcuni portali genovesi avesse fatto lievitare i prezzi, ma Gian Giacomo non segue, a quanto pare, la tradizione esornativa dei suoi zii e avremmo anche difficoltà ad immaginare la tomba Solano con una decorazione simile a quella del portale Grillo Cattaneo (tav. XXIX).²²

In alternativa, possiamo pensare ad una struttura a vari scomparti e statue acroteriali simile ad un grande polittico. Più che a una struttura carica di rilievi come il sacrario del coro della Certosa di Pavia diretto da Tamagnino e Pace Gagini,²³ si può portare lo sguardo su due altari contemporanei, ora smembrati nella Cattedrale di Acqui Terme. Ordinati ambedue dal canonico Giorgio Car-

maglieri, per la Cattedrale nel 1513, il secondo per la Chiesa di San Francesco nel 1520, sono stati smontati e reimpiegati in allestimenti ottocenteschi.²⁴ Il secondo altare, dedicato a San Guido, presentava forse nella struttura a vari piani l'*Annunciazione* in cima e abbinava funzione funeraria e funzione liturgica sull'esempio della tomba dell'ammiraglio di Rodi.²⁵ Esula dallo spazio a disposizione proporre un'attribuzione per questo magnifico complesso, già associato a Pace Gagini,²⁶ ma basta osservare che si tratta di un manufatto genovese, rappresentativo pertanto del raggio di diffusione della scultura della Superba, esportata non soltanto nei lontani centri agevolmente collegati via mare, ma in cittadine transappenniniche difficilmente raggiunte via terra.²⁷ Possiamo intanto affermare che «Johannes Jacobus de porta de papia» si presenta nel 1513, con un'opera stimata a 570 ducati, come una figura centrale del panorama genovese. Sorprende però che un giovane artista esordisca con un'opera di un tale costo. Il caso è forse paragonabile a quello di Cristoforo Solari (1470 circa-1524), che appare nel 1494 a Venezia, impiegato in commissioni prestigiose, ricercato dal cardinale Francesco Todeschini Piccolomini e onorato da credenziali emesse da Giovanni Bellini e Mauro Codussi.²⁸ È probabile che l'appoggio dei famigliari e dei conterranei, solidamente impiantati sia a Venezia che a Genova, potesse favorire gli esordi folgoranti di questi artisti subalpini stabiliti nei centri portuali.

Fig. 262

314

Nel 1514, Gian Giacomo stima, assieme a Bernardo da Gandria, il costo di un portale in pietra nera per Raffaele Giustiniani e scolpisce due anni dopo un altro portale per lo stesso committente.²⁹ L'opera è stata identificata da Piero Boccardo nel Palazzo Giustiniani Campi di via di San Bernardo 14,³⁰ una proposta confermata, oltretutto dalla coincidenza della famiglia proprietaria, da alcuni tratti tipici del repertorio di Gian Giacomo, come le zampe leonine a fogliame che fiancheggiano le paraste.³¹ Con i capitelli trattati con cura filologica, l'architrave disadorno e il fregio a grifoni affrontati, il portale Giustiniani appare più sobrio e classicheggiante di quello eseguito pochi anni prima da Tamagnino per Lorenzo Cattaneo nel 1506-1509.³² Di fronte alla ricchezza ornamentale e allo sperimentalismo architettonico del portale Cattaneo, con l'abbassamento dei capitelli ai due terzi dello stipite, la sobrietà del portale Giustiniani poteva apparire aggiornata, colta ed elegante, dotta e di buon gusto. Una prova di successo appare nella ripresa dello stesso modello in un palazzo di via delle Grazie 50,³³ secondo la consuetudine genovese di ripetere con lievi varianti e talvolta sul lungo termine invenzioni considerate prestigiose e socialmente rilevanti.³⁴

Fig. 263

Tav. XXIX

Fig. 264

Gian Giacomo dimostra una conoscenza più aggiornata degli ordini nel portale di Palazzo Salvago eseguito vent'anni più tardi in società con Niccolò da Corte e Guglielmo Della Porta.³⁵ Gli ammodernamenti riguardano qui una definizione esatta del dorico, un confinamento degli ornamenti in determinate zone – piedistalli e metope – e l'introduzione di statue monumentali a tutto tondo sulla cimasa. Questi aspetti derivano direttamente dal portale della facciata nord di Villa Doria, eseguito sotto la direzione di Perino del Vaga da un gruppo di artisti tra cui Silvio Cosini e Niccolò da Corte.³⁶ Tuttavia, diversamente dal portale Salvago, il portale Doria esibisce delle licenze e rivela l'identità centroitaliana del suo creatore. La presenza di mensole triglifate risale a Baldassare Peruzzi, ed è un'invenzione ancora poco nota prima della sua illustrazione nel libro IV

Fig. 261

Fig. 265

Fig. 266

di Sebastiano Serlio (1537).³⁷ I capitelli con scanalature nel collarino sono un'eccentricità,³⁸ mentre le microconchiglie che concludono le scanalature sotto l'astragalo derivano manifestamente dalle colonne quadre delle tombe dei Capitani

Fig. 267

nella Sagrestia Nuova a Firenze. Silvio Cosini era stato impiegato nel cantiere fiorentino dal maggio al novembre del 1524.³⁹ Le conchiglie doriane riproducono precisamente quelle della tomba di Lorenzo de' Medici sotto i relativi capitelli che rappresentano, secondo Marco Campigli, il contributo più originale di Cosini alla Sagrestia Nuova, tale da giustificare un aumento di 5 soldi alla sua paga quotidiana.⁴⁰ Le conchiglie della tomba di Giuliano de' Medici, invece, con la loro posizione invertita e il bordo raddoppiato, spettano probabilmente a Francesco da Sangallo, autore del fregio di teste urlanti del monumento.⁴¹ Forte della sua esperienza in Sagrestia Nuova e di una raccomandazione di Michelangelo, Cosini poteva suggerire questi ornamenti a Perino.⁴² Il cantiere doriano sembra del resto procedere in modo corale e il portale nord ne è la dimostrazione più chiara, con una congiunzione unica di talenti rari: Perino del Vaga a conoscenza delle novità di Peruzzi a Roma, Silvio Cosini passato per la Sagrestia Nuova a Firenze e Niccolò da Corte reduce da un'esperienza al Palazzo Te a Mantova.⁴³

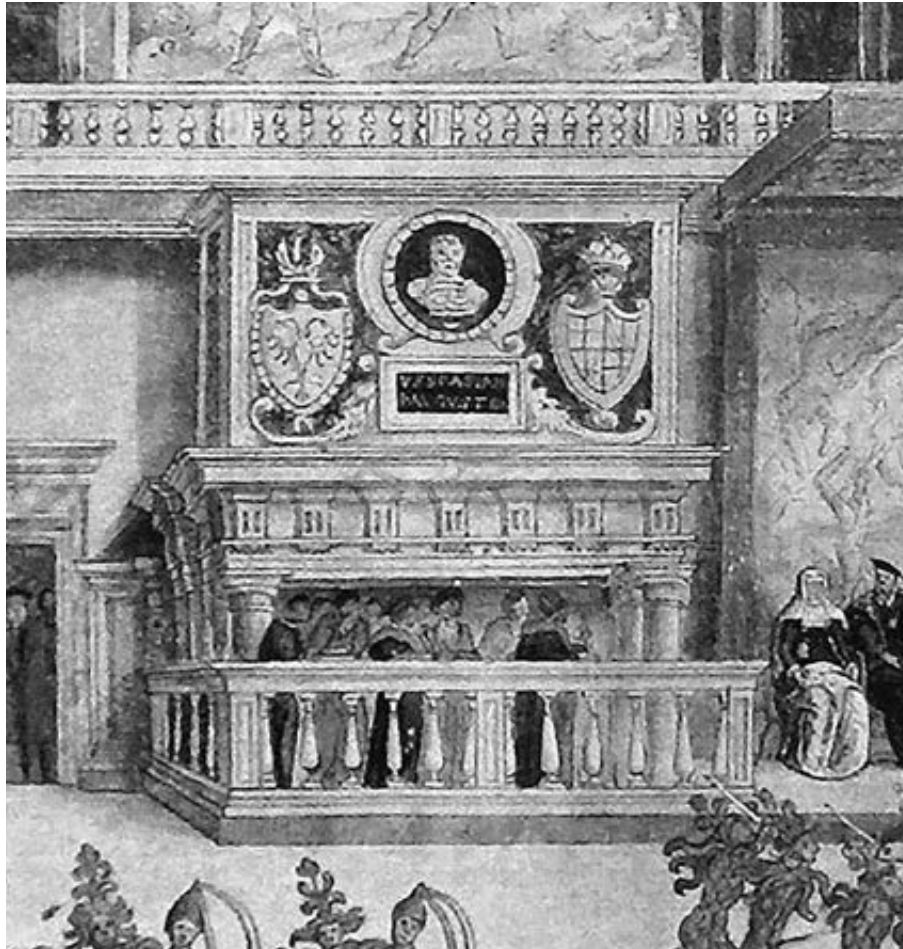
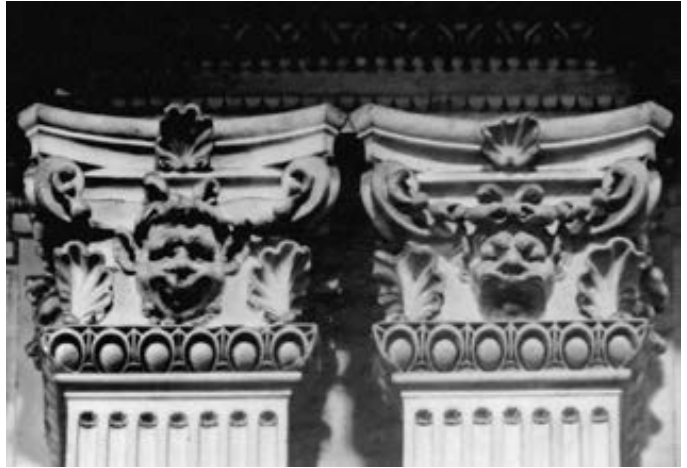
_ Figura 264.
Bottega lombardo-genovese (?),
portale, Genova, via delle
Grazie 50.

_ Figura 265.
Perino del Vaga, Silvio Cosini,
Giovanni de' Rossi, Niccolò da
Corte e collaboratori, portale
di Villa Doria, Genova (foto G.
Extermann).

Il portale Salvago (fig. 261) non condivide queste licenze, con i capitelli a rose, il fregio a triglifi e la cornice a mutuli. Si tratta dell'unica opera per la quale

315





_ Figura 266.
Portale di Villa Doria,
particolare con capitello
dorico (foto G. Extermann).

_ Figura 267.
Silvio Cosini, capitelli della
tomba di Lorenzo de' Medici,
1524, Firenze, Sagrestia
Nuova.

_ Figura 268.
Anonimo, *Sala grande
del castello di Binches*,
particolare del camino di
Jacques Du Broeucq, 1549,
Bruxelles, Bibliothèque
Royale de Belgique.

Della Porta non consegna al committente un disegno, ma un modello in terra, in virtù forse dell'impegno particolare richiesto dalla definizione esatta del dorico. L'opera dovette suscitare interesse a Genova e non è un caso che il potente Jean V de Hennin Liétard, conte di Boussu e scudiero di Carlo V (1499-1562), abbia chiesto a Gian Giacomo un portale simile per il suo castello in Fiandra, con colonne libere, trabeazione completa e statue acroteriali.⁴⁴ L'accordo venne firmato nell'aprile del 1533 quando Hennin Liétard risiedeva a Genova al seguito di Carlo V e quando la parte architettonica del portale Salvago, secondo la tempistica del contratto, era terminata.⁴⁵ Il portale di Hennin Liétard sarebbe stato uno dei primi esempi di dorico canonico nei Paesi Bassi e l'architetto del castello Jacques Du Broeucq ne avrebbe forse tratto ispirazione per le sue prime creazioni doriche come il camino monumentale della sala delle feste della residenza di Maria d'Ungheria a Binches.⁴⁶ Le statue del portale di Hennin Liétard dovevano anche mostrare lo stile che la società Della Porta-da Corte aveva elaborato a Genova a contatto con Perino del Vaga, con una resa arbitraria dei panneggi, un intaglio a forti recessi d'ombra e la scelta di pose instabili e mosse. Una dimostrazione ancora più esplicita di questo stile sarebbe stata offerta dalla fontana destinata al cortile del castello di Boussu, composta di due vasche, tre cariatidi, quattro putti e una *Cerere* in cima.⁴⁷ L'opera, di cui un frammento potrebbe trovarsi nel Musée de la Ville a Bruxelles, riprende la tipologia della fontana del castello di Gaillon, scolpita da Tamagnino e Pace Gagini trent'anni prima.⁴⁸ Il dato dimostra la circolazione dei modelli in seno alla potente famiglia dellaportiana ed il ruolo assunto da Genova come centro di esportazione di manufatti marmorei ad ampio raggio nel Cinquecento.⁴⁹

Fig. 268

A questo stile estroso, lo stesso Du Broeucq, anche lui scultore, si mostrerà sensibile nel suo *opus magnum*, il *jubé* di Sainte-Waudru a Mons (1535-1549), dove le statue presentano delle somiglianze con quelle della tomba di Giuliano Cibo a Genova.⁵⁰ Il rapporto tra lo sbilanciamento del corpo e la resa dei panneggi nel *David* di Mons e nel *Mosé* della Cattedrale di Genova è assai sorprendente. Il viaggio italiano di Du Broeucq, attestato da fonti indirette, non dovette avere per sola meta Roma, ma anche a Genova, più volte visitata da Hennin Liétard e dove la scultura degli anni Trenta, fortemente innovativa, in dialogo con l'arte di Roma e già esportata nelle Fiandre, poteva impressionare il giovane artista.

Fig. 269

Fig. 270

Per spiegare il dorico canonico di Palazzo Salvago, si sarebbe potuto dare credito all'asserzione vasariana di una formazione di Gian Giacomo presso Cristoforo Solari.⁵¹ La definizione esatta ed impersonale degli ordini sviluppata da Solari, e ben indagata da Francesco Repishti, avrebbe potuto indurre Gian Giacomo ad un'osservazione scrupolosa degli ordini.⁵² Tuttavia, Vasari confonde probabilmente Gian Giacomo con Girolamo Della Porta (†1527), esponente di un'altra famiglia originaria di Novara, e assistente di Solari fin dal 1502.⁵³ Il fatto non impedisce naturalmente che Gian Giacomo avesse conosciuto Solari e ne avesse recepito la modernità. L'architetto appare nel cantiere della Certosa di Pavia nell'ottobre del 1495 alla successione di Antonio Mantegazza, quando Gian Giacomo iniziava la sua formazione.⁵⁴ Avrebbe poi ricorso ai collaboratori di Tamagnino per la tomba del vescovo di Tournai Charles de Hautbois, subappaltata a Pace Gagini, Alessandro Della Scala e Giovanni Antonio da Osnago nel 1509-1514.⁵⁵ Questo tipo di collaborazione potrebbe essersi ripetuto in altre occasioni⁵⁶ e spiegherebbe come



_ Figura 269.
Jacques Du Broeucq, *David*,
1545-1549 ca, Mons,
Sainte-Waudru.



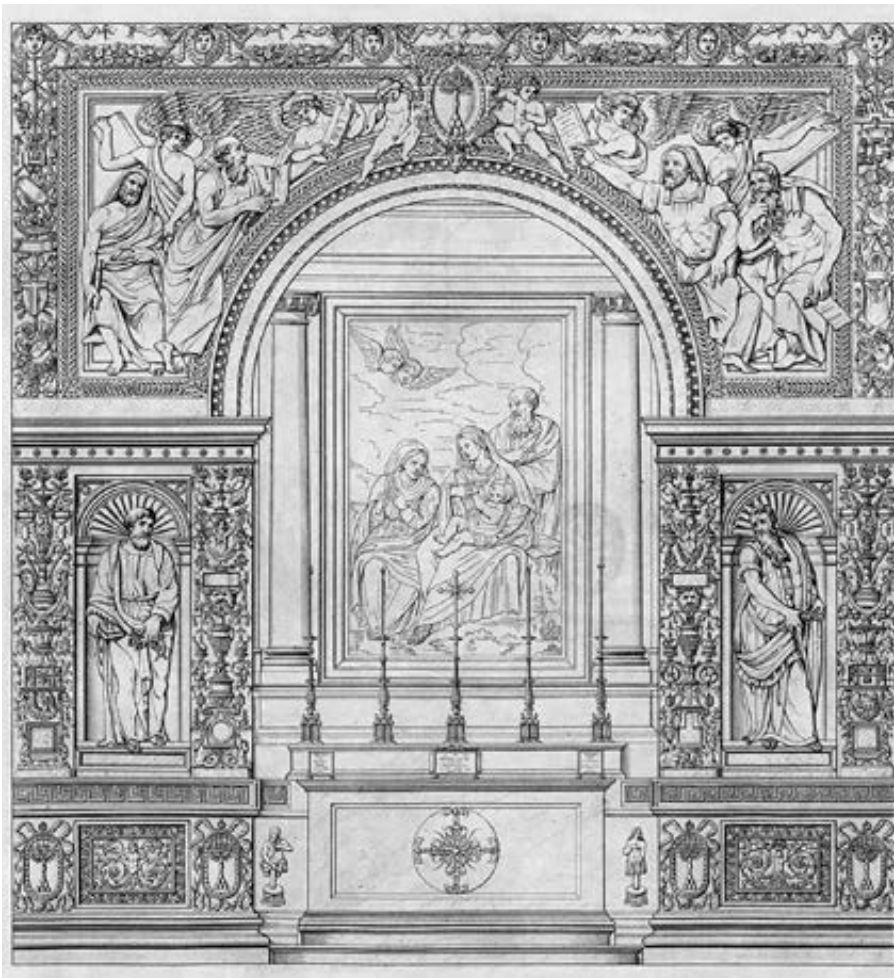
_ Figura 270.
Gian Giacomo Della Porta,
Mosé, particolare
del monumento funebre
di Giuliano Cibo,
1533-1537 ca, Genova,
Cattedrale di San Lorenzo.

sia stato Gian Giacomo a succedere nel posto di ingegnere e architetto del Duomo di Milano a Cristoforo Solari, morto di peste nell'agosto del 1524, con termini che confermano una comprovata esperienza in campo architettonico («in architectura et sculptura longa experientia optimaque peritia»)⁵⁷

Il portale Salvago si presenta come un'aggiunta monumentale e disorganica sulla facciata trecentesca bicroma del palazzo di piazza San Bernardo, un aspetto rilevato acutamente da Alizeri, che lo considera «grandioso e maschio, più forse ancora che a tale edificio non convenisse».⁵⁸ La funzione dei portali genovesi era naturalmente quella di dare una dimensione aulica ai palazzi delle vie strette del centro urbano.⁵⁹ Più che per le sue dimensioni, il portale Salvago dovette mostrare la sua modernità per la riduzione delle zone decorative, in seguito a uno studio più attento degli ordini vitruviani, come osserva ancora Alizeri: «i portali, secondochè (...) l'architettura si vien raccostando alle forme antiche, rinunziano via via lo sfarzoso degli accessori per dar più vanto alle line e guadagnarsi maestà quanto perdono di

Fig. 261

_ Figura 271.
 Fronte e rilievi della Cappella
 Cesi di Santa Maria della
 Pace (da F.M. Tosi, *Raccolta
 di monumenti sacri e
 sepolcrali scolpiti in Roma
 nei secoli XV e XVI*, 1853,
 tav. XXX).



319

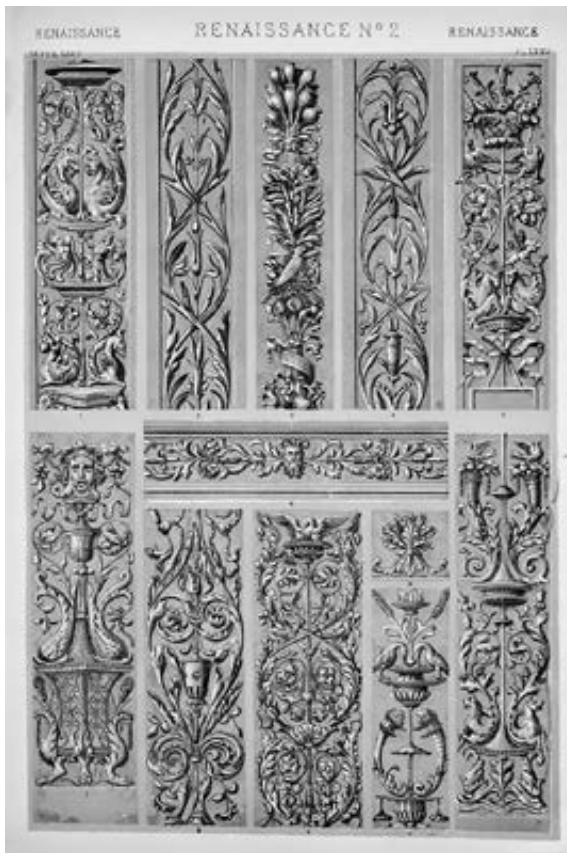
leggiadria».⁶⁰ Che Gian Giacomo scegliesse «fattezze più gravi, più severe e men varie»⁶¹ e rinunciasse perciò ad una tradizione dell'ornamento che era il vanto dei suoi connazionali,⁶² dimostra una capacità di adattamento alle novità del mercato. Da un punto di vista pratico, il cambiamento era sicuramente vantaggioso perché un portale con pochi ornamenti, ma molta dottrina implicava un tempo di esecuzione minore. Il portale Grillo Cattaneo con una ricca decorazione costa 500 lire genovesi (125 scudi), e viene eseguito in tre anni. Quello di Raffaele Giustiniani, certamente più economico (140 lire, ovvero 35 scudi), è terminato in quattro mesi. Il portale Salvago, di un costo equivalente a quello Grillo Cattaneo (120 scudi), richiede otto mesi, mentre il portale di Hennin Liétard, simile in tempistiche e forme a quello Salvago, vede il suo prezzo raddoppiato (260 scudi). Vari fattori possono spiegare un tale sbalzo, tra cui l'autorità degli ordini vitruviani, il gusto per il marmo di Carrara e il prestigio dell'arte prodotta in Italia.⁶³ È indubbio che l'alleanza di Genova con Carlo V nel 1528 aveva favorito il mercato del marmo e

creato una congiuntura di cui la società Della Porta-da Corte seppe trarre un immediato profitto.

È curioso notare che la scelta da parte di Gian Giacomo di un linguaggio architettonico spoglio non venga seguito da una frangia di artisti toscani come Benedetto da Rovezzano, Stagio Stagi o Simone Mosca, attivi a Pietrasanta, Pisa o Firenze.⁶⁴ Si possono invocare diversi fattori, tra cui il rinnovamento dell'ornamento da parte di Andrea Sansovino e Filippino Lippi, la presenza di Bartolomé Ordóñez in Versilia o il mecenatismo di Leone X, promotore di cantieri marmorei costosi, come il rivestimento della Santa Casa di Loreto.⁶⁵ Michelangelo non è insensibile a questo clima ornatista se consideriamo le decorazioni dell'ordine inferiore della tomba di Giulio II o quelle più eversive della Sagrestia Nuova.⁶⁶ In un secolo in cui l'ornamento veniva affidato progressivamente allo stucco, più malleabile, economico e intimamente associato all'antichità, i rilievi in marmo – è questa una nostra ipotesi – perdono importanza. Pur con eccezioni, se consideriamo la realizzazione dispendiosa e fuori tempo massimo della Cappella Cesi di Santa Maria della Pace a Roma.⁶⁷ I fitti rilievi creano un effetto di *horror vacui* esattamente all'opposto di quanto Michelangelo stava ricercando per la contemporanea Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio.⁶⁸ Questa decorazione in marmo tarda piacerà agli artisti e teorici dell'Ottocento, attenti al recupero delle forme del Quattrocento e desiderosi di offrire un repertorio ragionato dell'ornamento nella storia. È significativo a proposito che nel repertorio di Francesco Maria Tosi delle tombe rinascimentali romane corredato da illustrazioni dettagliate, l'unico complesso del pieno Cinquecento sia proprio la Cappella Cesi.⁶⁹ Più in generale, l'ornamento è percepito come denominatore comune delle arti di tutte le epoche e culture, una pretesa universale di cui il repertorio teorizzato della *Grammar of Ornament* di Owen Jones era un segno concreto.⁷⁰ Così Santo Varni (1807-1885), scultore prolifico e studioso indefesso dell'arte ligure, guarderà con interesse verso gli ornamenti del Quattrocento fino a Tamagnino e Pace Gagini,⁷¹ per volgere poi l'attenzione verso Stagio Stagi nel secolo successivo.⁷² Varni pubblicherà anche un articolo sui Della Porta padre e figlio nel Cinquecento, ma in qualità di statuari e non di ornatisti.⁷³ Ad Owen Jones, egli manderà per il Crystal Palace di Sydenham delle copie in gesso di alcuni portali genovesi – quello del Palazzo Grillo Cattaneo non mancherà – e dei frammenti dei rilievi del Duomo di Pietrasanta, alcuni dei quali saranno debitamente illustrati nella *Grammar of Ornament*.⁷⁴

Se abbiamo formulato l'ipotesi che il monumento di San Giovanni di Pré si presentasse come un polittico marmoreo, dovremmo anche prendere in considerazione l'ancona ornata di rilievi che Gian Giacomo realizza per l'affresco mariale di Santa Maria del Giardino a Milano nel 1519-1524.⁷⁵ L'impresa era stata inizialmente affidata a Tamagnino e Pace Gagini nel 1515 per poi passare nelle mani di Gian Giacomo, citato come potenziale rinforzo assieme a Marco Sanmicheli.⁷⁶ È probabile che l'affidamento della tomba di San Giovanni di Pré fosse il risultato di un identico processo di trasmissione. I rilievi superstiti di sibille e profeti, rimontati sull'altare del Duomo di Vigevano nel 1828-1829, mostrano una qualità d'intaglio e un aggiornamento sulle forme centro italiane notevoli.⁷⁷ L'ancona di Santa Maria del Giardino poteva di conseguenza presentare Gian Giacomo come il maggiore scultore esordiente a Milano alla vigilia di un'ecatombe che avrebbe colpito un'intera

Figura 272.
Selezione di rilievi italiani
rinascimentali (da O. Jones,
The Grammar of Ornaments,
London 1856, tav. XVI).



generazione tra cui Cristoforo Solari.⁷⁸ L'altro artista ancora in piedi in questi anni è Bambaia ed è con lui che Gian Giacomo collaborerà per le arche dei Santi Pietro e Marcellino a Cremona e di Sant'Evasio a Casale Monferrato (fig. 30). La seconda opera si presenta come l'ultima impresa lombarda di Gian Giacomo prima del trasferimento a Genova nel 1531 e, teoricamente, come una delle prime occasioni di collaborazione attiva di Guglielmo Della Porta.⁷⁹ In nessuno dei rilievi superstiti però si identifica la mano del giovane artista, che apparirà invece riconoscibile, brillante e spavalda in uno dei rilievi del baldacchino di San Giovanni Battista a Genova (1531-1532).⁸⁰ Se Gian Giacomo esordisce nel 1513 con uno

321

dei monumenti più costosi di Genova, Guglielmo esce a sorpresa in una delle commissioni più importanti della Repubblica riformata da Andrea Doria.

Osserviamo da questo percorso che l'attività di Gian Giacomo mostra elevate capacità imprenditoriali, una mobilità territoriale ampia e una immediata reattività stilistica. Prende le distanze dai suoi maestri Tamagnino e Pace Gagini, si orienta verso le forme dell'architettura moderna, tende verso la statuaria monumentale e decide, dopo un altalenare tra Genova e Milano, di insediarsi definitivamente a Genova. Il calcolo è vincente, perché se Genova non ha grandi cantieri pubblici, né commissioni statali rilevanti – l'erario della Repubblica è povero⁸¹ – vanta una committenza privata fortunata, un accesso privilegiato al marmo più richiesto d'Europa e un dinamismo commerciale senza pari nel Mediterraneo. Da un punto di vista personale, Gian Giacomo Della Porta è più libero di sviluppare un nuovo stile a Genova che a Milano, dove deve concorrere con la temibile bottega di Bambaia.⁸² In materia di rivalità, esiste però una comunità antagonista assente a Milano, quella toscana. La lista di artisti toscani che intervengono a Genova nel Cinquecento, da Matteo Civitali a Giovanni Angelo Montorsoli, è prestigiosa e non sorprende che la ricostruzione storiografica proposta da Federigo Alizeri sia tutta improntata sul divario, vero o presunto, tra scuole toscane e scuole lombarde.⁸³ A Genova, però, i

toscani non hanno solidi punti d'appoggio e vi giungono solo per determinate opere senza cercare di stabilirvisi.⁸⁴ I lombardi, forti di un radicamento plurisecolare, di una rete di approvvigionamento articolata e della solidità dei contatti familiari, raccolgono un flusso regolare di committenze che rende possibile, a Genova come altrove, esordi subitanei di personalità giovani, come si verifica per Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta. Se Genova sarà il punto di partenza per Guglielmo a Roma con Perino del Vaga, è un punto di approdo per Gian Giacomo che eserciterà, nei rimanenti vent'anni della sua carriera, un'indiscussa autorità, di cui bisognerà valutare in altra sede la straordinaria portata.

- 1. Su Gian Giacomo / Giovanni Giacomo Della Porta, cfr. C. Brentano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXI, Treccani, Roma 1987, pp. 189-192; E. Parma in *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Sagep, Genova 1987; H.-W. Krufft, A. Roth, *The Della Porta Workshop in Genoa*, “Annali della scuola normale superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia”, 1973, pp. 893-954; V. Zani, *Nuove questioni intorno alla fase lombarda di Gian Giacomo Della Porta ed il problema dell’arca di Sant’Evasio a Casale Monferrato*, “Prospettiva”, 82, 1996, pp. 31-58; Y. Helfer, *Guglielmo della Porta: dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, “Prospettiva”, 132, 2008, pp. 61-77. Il giudizio critico più negativo su Gian Giacomo spetta a Krufft e Roth (1973) e a Helfer (2008), pur con importanti divergenze attribuzionistiche.
- 2. Sui vari membri della famiglia Della Porta, oltre a Gian Giacomo, rimangono attuali le schede di C. Brentano, *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit. alla nota 1, *ad vocem*.
- 3. G. Extermann, *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*, in F. Elsig, M. Natale (a cura di), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, Università, 16-17 marzo 2012), Viella, Roma 2013, pp. 41-78, in part. 48-49, figg. 11-14.
- 4. Si deve a L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell’officina Della Porta-Gaggini a Lugano. Alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo*, “Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 2013, 70, pp. 293-316, in part. 302, figg. 8-9, un confronto tra la *Natività* Lomellini e la *Natività* di Perugino commissionata da Ludovico il Moro per la Certosa di Pavia nel 1495. Il rilievo è unanimemente attribuito a Pace Gaggini, marito di una nipote di Tamagnino, che associamo *de facto* alla dinastia Della Porta.
- 5. Cfr. V. Zani, *Nuove questioni*, cit. alla nota 1, 1996, pp. 34-37, 44-46, e L. Calderari, L. Damiani, *Tracce dell’officina Della Porta-Gaggini*, cit. alla nota 4, pp. 303-304, figg. 13-15.
- 6. Cfr. G. Extermann, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, in L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa (a cura di), *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l’Europa*, Società Economica, Chiavari 2018, pp. 159-178, in part. 168-169, figg. 12-14.
- 7. H.-W. Krufft, A. Roth, *The Della Porta Workshop*, cit. alla nota 1, p. 936, postulano un impatto decisivo di Michelangelo nella produzione genovese degli anni Trenta.
- 8. Il qualificativo «De Papi» appare nei contratti per il portale di Raffaele Giustianiani (28 febbraio 1516) e per la targa della purgazione del porto (16 luglio 1516) (F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, V, Sambolino, Genova 1877, pp. 136, nota 1, 137-138, nota 1). In seguito, Gian Giacomo sarà detto «de Mediolano» o «Mediolanensis».
- 9. C.R. Morscheck, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia. 1473-1499*, Ph.D. diss. (New York University), New York 1978, n. 209 (l’accordo risale al 12 maggio 1492).
- 10. *Ibidem*, nn. 199, 212, 225, 230, 231, 237, 286 (Annunziona scalata nel tempo di sette allievi, precisamente Battista de Paris, Antonio Carlone, Battista Castello, Elia de Porratis, Antonio Garvo, Girolamo Viscardi, Bernardo de Porris), 235 (inizio della collaborazione con Pace Gaggini, 6 novembre 1494), 233 (accordo per la gestione di una cava in Liguria, 17 ottobre 1493).
- 11. *Ibidem*, n. 518 (4 gennaio 1514). Gian Giacomo si dichiara procuratore di Tamagnino assieme a Pace Gaggini.
- 12. I Sanmicheli, originari di Porlezza e imparentati con i Della Porta (Elisabetta Sanmicheli, moglie di Pace Gaggini, è una nipote di Tamagnino) mostrano una capacità esemplare di controllo del marmo locale durante la loro attività nel Veneto occidentale (cfr. V. Zani, *Sulle tracce dei Sanmicheli a Brescia e Mantova, tra Quattrocento e Cinquecento*, in M. Ceriana (a cura di), *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), Cierre Ed., Verona 2007, pp. 427-448, in part. 428-431).
- 13. Tamagnino e Benedetto Briosco firmano un contratto per finire la facciata della Certosa di Pavia il 3 marzo 1508 (C.R. Morscheck, *Relief sculpture*, cit. alla nota 9, n. 460).
- 14. Citiamo il ritratto di Acellino Salvago (firmato e datato 1500), la Cappella di Francesco Lomellini a San Teodoro (1501-1502), la Cappella di Girolamo Basso Della Rovere a Savona (1502-1506), la fontana del cortile del castello di Gaillon (1506-1508) o la tomba del governatore Raoul de Lannoy in Picardia (1507-1513 circa). Queste opere sono invariabilmente condotte con il nipote Pace Gaggini, come attestano le firme dei due artisti sulle tombe picarde.
- 15. Su Alessandro Della Scala, cfr. M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala tra Genova, le terre ticinesi e la Valtellina. Ipotesi per la sua attività a Lugano e a Ponte in Valtellina tra il 1520 e il 1540 circa*, “Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 75, 2018, pp. 45-68. L. Principi, *Un autoritratto di Alessandro della Scala da Carona, cultore in Nord Italia nella prima metà del Cinquecento*, “Bollettino d’arte”, 45, 2020, pp. 91-106; Idem, *Ancora su Alessandro della Scala da Carona: la sua opera in Portogallo e nuovi rilievi di tema mariano*, “Bollettino d’arte”, 47-48, 2020, pp. 107-118. Della Scala collabora con Pace Gaggini per la tomba di Charles de Hautbois (vedi *infra* nota 55) e probabilmente per la facciata della Cattedrale di Lugano (cfr. M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala*, cit. *supra*).
- 16. Poiché la figura di Giovanni Solano non

ricorre in nessun altro documento, si è posto il dubbio che Alizeri avesse trascritto il suo nome in modo scorretto. Davide Gambino, che ringrazio sentitamente, ha identificato infatti sul documento originale una «i» davanti al cognome («D. Fr Ioannem Isalanum»). Scambiando come avviene frequentemente una «l» per una «r» e puntando su un nome straniero, Gambino è potuto risalire a Jean d'Iseran (†1522), commendatore dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme. Ci riserviamo di tornare su questo argomento di grande interesse.

–17. Anche il nome di Giovanni da Corvara non è noto, perché la commenda di San Giovanni di Pré era sotto la precettura dei Salvago (comunicazione di Andrea Lercari, 27 marzo 2020). Sull'edificio, cfr. G. Rossini (a cura di), *La commenda di Pré. Un ospedale genovese del Medioevo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992.

–18. Per il nome Cibo usiamo l'ortografia contemporanea anche adoperata dal *Dizionario Biografico degli Italiani*. La versione con «y» viene introdotta nel Seicento per vezzo ellenizzante (cfr. F. Federici, J. Garms, *Tombs of illustrious Italians at Rome*, “Bollettino d'arte”, vol. speciale, Olschki, Firenze 2011, p. 96).

–19. L. Damiani Cabrini, *L'incanto delle pietre vive: il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento*, Allemandi, Torino 1997, pp. 259-276, in part. 263-265.

–20. Sulle tipologie funerarie lombarde: P. Zambrano, *Al museo immaginario delle tombe. Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento*, cit. alla nota 19, pp. 19-46. Il fatto che le migliori famiglie genovesi si accontentassero, a fine Quattrocento, di un unico modello con uno stemma sostenuto da cinque putti è rivelatore di un atteggiamento prudentemente discreto in ambito funerario (cfr. A. Galli, *Una commissione dei Doria per Giovanni Mazzone (e una precisazione su Vincenzo Foppa a Genova)*, “Prospettiva”, 101, 2001, pp. 68-80, in part. 72-73, figg. 2-6).

–21. La tomba di Charles de Hautbois (vedi *infra* nota 55) seguiva il modello lombardo di cassa autoportante su pilastri (M. Zurla, *La scultura a Genova tra XV e XVI secolo. Artisti, cantieri e committenti*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, XXVII ciclo, 2011-2014, p. 98). Sull'origine di questa tipologia nelle arche trecentesche lombarde dei santi, cfr. P. Zambrano, *Al museo immaginario delle tombe*, cit. alla nota 20, pp. 24-25).

–22. Nei tre portali riccamente ornati della Cattedrale di Lugano un intervento di Gian Giacomo Della Porta è stato proposto da L. Calderari, L. Damiani, *Tracce dell'officina*, cit. alla nota 4, pp. 303-306, solo per le figure dei medaglioni del fregio del portale

–23. Il sacrario viene stimato proprio nel 1513

per un prezzo del resto inferiore alla tomba di San Giovanni di Pré (474 scudi, C.R. Morscheck, *Relief sculpture*, cit. alla nota 9, n. 483). H.-W. Kruft, A. Roth, *The Della Porta Workshop*, cit. alla nota 1, pp. 900-901, attribuiscono a Gian Giacomo Della Porta due rilievi del sacrario, e cioè *Cristo fra i Dottori* e *le Nozze di Cana*, ma stentiamo a riconoscere alcun legame stilistico con la produzione del nostro.

–24. A. Guerrini, *Marmi erratici nel duomo di Acqui. Il Cinquecento*, in G. Carità, G. Sergi (a cura di), *Il tempo di San Guido, vescovo e signore di Acqui*, atti del convegno (Acqui Terme, 9-10 settembre 1995), Impressioni grafiche, Acqui Terme 2003, pp. 361-383; S. Arditì, *La cattedrale romanica: origine e fasi successivi*, in E. Ivaldi (a cura di), *I tesori della Cattedrale di Acqui*, Impressioni Grafiche, Acqui Terme 2017, pp. 39-86, in part. 71-76, nn. 5-6.

–25. Possiamo seguire la proposta di ricomposizione dell'altare di San Guido di Stefano Arditì (*ibidem*, p. 74) togliendo però la statua di San Guido in una nicchia – qui identificata come San Nicola da Bari – che appartiene, come ha ben dimostrato Lorenzo Principi, all'altare di San Sebastiano eseguito negli anni Quaranta e oggetto di pesanti rilavorature per la sua integrazione nel pulpito ottocentesco della Cattedrale (L. Principi, *Genova, Savona, Acqui: Niccolò Longhi da Viggù prima del suo trasferimento a Roma*, “Saggi e memorie di storia dell'arte”, 41, 2019, pp. 98-133, in part. 124-127, figg. 44, 49, 50). Sull'altare di San Sebastiano, che tenderei ad attribuire a Gian Giacomo Della Porta e soci piuttosto che al solo Niccolò Longhi, genero di Gian Giacomo, come suggerisce Principi, tornerò volentieri in un'altra sede.

–26. A. Guerrini, *Marmi erratici*, cit. alla nota 24, p. 365.

–27. È nota l'osservazione di C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, SEVPEN, Paris 1969, p. 187, che il trasporto di un carico di marmi da Genova a Southampton per mare costava, nel Quattrocento, lo stesso prezzo che da Genova a Voghera per terra.

–28. Cfr. le lettere di Bernardino Gadolo, priore di San Michele in Isola a Francesco Todeschini Piccolomini per informarlo delle capacità artistiche di Cristoforo Solari (8 aprile e 24 maggio 1494, vedi G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, “Prospettiva”, 46, 1986, pp. 57-65, in part. 57-59). Interrogativi sulla rapida ascesa di Solari sono sollevati da F. Repishti, *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*, stampa a cura dell'autore, Milano 2018, pp. 28-30.

–29. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, pp. 59-60, nota 1 (stima del portale scolpito da Giovanni da Bissone, 18 maggio 1514), 137-138, nota 1 (commissione di un altro portale a Gian Giacomo, 28 febbraio 1516).

–30. P. Boccardo, *Marmi antichi e moderni sul-*

le rotte fra Genova e Chio, in P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 167-182, in part. 177-180, fig. 15.

–31. Lo stesso motivo appare sull'*Osculum pacis* che orna la parte centrale del fregio della tomba di Giuliano Cibo.

–32. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, pp. 42-46.

–33. P. Boccardo, *Marmi antichi e moderni*, cit. alla nota 30, p. 180. Si tratta di una ripresa corrotta perché la fascia esterna è interrotta dalla cornice d'imposta del portale ed è pertanto poco probabile che il portale spetti all'*atelier* di Gian Giacomo.

–34. La posterità del portale Giustiniani sarà largamente superata da quella del portale Doria (cfr. *infra*), oggetto di infinite varianti.

–35. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, pp. 155-157, nota 1.

–36. La partecipazione di Niccolò da Corte al portale Doria è stata suggerita da Marco Campigli per la statua a sinistra sulla cimasa (M. Campigli, *Silvio Cosini, Niccolò da Corte e la scultura a Palazzo Doria*, "Nuovi studi", 20, 2014, pp. 83-104, in part. 86-90).

–37. S. Bettini, *La "mescolanza" nel trattato di Sebastiano Serlio e la fortuna delle mensole triglifate nell'architettura del primo Cinquecento*, in D. Garcia Cueto, C. Mazzarelli (a cura di), *Leggendo le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, Artemide, Roma 2020, pp. 29-47. Due tavole del Libro IV di Serlio presentano le mensole triglifate (*Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, a cura di G.D. Scamozzi, Francesco de Franceschi, Venezia 1584, rist. anast. mod. Arnaldo Forni, Bologna 1987, ff. 147r, 158r).

–38. Questa invenzione deriva forse dai capitelli compositi con scanalature nel collarino (*ibidem*, f. 183v).

–39. Sull'attività di Cosini in Sagrestia Nuova, cfr. M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, "Nuovi studi", 12, 2006, pp. 85-116, in part. 90-104.

–40. *Ibidem*, pp. 100-101, figg. 144, 145, 150, 153. La paga giornaliera passa da 20 a 25 soldi a inizio di settembre 1524.

–41. *Ibidem*, pp. 101-102, figg. 154, 155. Francesco da Sangallo, che lavora nel cantiere laurentiano fino ad agosto 1525, è stato convincentemente indentificato da Alessandra Giannotti con il poco noto Francesco di Vincenzo Bacelli (A. Giannotti, *Francesco da Sangallo. Un nome per due scultori*, "Paragone", 67, 126, 793, 2016, pp. 3-24, in part. 10-11). Tuttavia, una più tradizionale identificazione con Francesco di Giuliano Giamberti permane (cfr. D. Donetti, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Officina Libreria, Roma 2020, pp. 41-45). Non condividiamo ad ogni modo l'attribuzione da

parte di quest'ultimo a Sangallo (poco importa se Baccelli o Giamberti) del fregio con mascheroni della tomba di Lorenzo de' Medici (*ibidem*, pp. 43-44, tav. II.21); i rilievi sono chiaramente ricondotti a Silvio Cosini per ragioni stilistiche, alla pari delle colonne quadre della stessa tomba, da Marco Campigli (*Silvio Cosini e Michelangelo*, cit. alla nota 39, pp. 93-97, figg. 146-147).

–42. Due lettere di Cosini a Michelangelo, 6 e 13 aprile 1532, lasciano intendere che sia stato Buonarroti a raccomandare il primo ad Andrea Doria; cfr. P. Barocchi, R. Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, III, Sansoni, Firenze 1973, pp. 394-396, nn. DCCCLX-DCCCLXI.

–43. Riconoscerei anche la presenza di Niccolò da Corte nel rilievo interno del piedistallo sinistro, per un ricordo degli stucchi della Sala delle aquile di Palazzo Te (G. Extermann, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, cit. alla nota 6, pp. 164-166).

–44. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, pp. 165-166, nota 1. Il tempo di esecuzione per il portale di Boussu è di 8 mesi, come per il portale Salvago.

–45. La parte architettonica del portale Salvago doveva essere terminata nell'aprile 1533, la parte statuarina nel settembre dello stesso anno.

–46. Il disegno acquerellato dove appare il camino di Du Broeucq rappresenta le festività in onore di Filippo II a Binches il 28 agosto 1549. Per Krista De Jonge, Du Broeucq acquisisce la conoscenza degli ordini grazie alla traduzione del Libro IV di Serlio ad Anversa nel 1539 e ad un precedente viaggio a Roma (K. De Jonge, *Le langage architectural de Jacques Du Broeucq*, in M. Capouillez et al. (a cura di), *Jacques Du Broeucq de Mons (1505-1584). Maître artiste de l'empereur Charles Quint*, catalogo della mostra (Mons, 24 giugno-2 ottobre 2005), ville de Mons, Mons 2005, pp. 95-112, in part. 99-105). Il portale di Della Porta, giunto nel 1534 a Boussu dovette però essere un importante elemento anticipatore.

–47. Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1568], a cura di G. Milanesi, vol. VII, Sansoni, Firenze 1907, p. 544.

–48. G. Patigny, G. Extermann, *The Count of Boussu's Genoese fountain: a work by Niccolò da Corte, Gian Giacomo and Guglielmo della Porta rediscovered in Brussels*, "Simiolus", 43, 2022, pp. 248-263. Sulla fontana di Gaillon, cfr. H.-W. Kruft, *Antonio della Porta, gen. Tamagnino*, "Pantheon", XXVIII, 1970, pp. 401-414, in part. 403-404; F. Bardati, *"Il bel palatio in forma di castello". Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Campisano, Roma 2009, pp. 93-94; M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 21, pp. 294-297, con bibliografia.

–49. Sulla produzione di manufatti genovesi per l'esportazione nel primo Cinquecento, chi scrive ha condotto una ricerca finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero (*Les routes du marbre. La*

sculpture entre Gènes et l'Espagne à la première moitié du XVI siècle, progetto P400PG_190986, 1.2.2020-31.1.2022).

–50. I lavori del *jubé* iniziano nel 1535, ma Du Broeucq consegna statue e rilievi nel 1545-1548 (R. Didier, *Les œuvres du sculpteur Jacques Du Broeucq à Sainte-Waudru de Mons*, in *Jacques Du Broeucq de Mons*, cit. alla nota 46, pp. 113-155).

–51. G. Vasari, *Le vite*, cit. alla nota 47, VII, p. 544.

–52. F. Repishti, *Cristoforo Solari*, cit. alla nota 28.

–53. H.-W. Kruft, A. Roth, *The Della Porta Workshop*, cit. alla nota 1, p. 898, nota 4; B. Agosti, *Interpretazioni della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara*, in M. Natale (a cura di), *Scultura lombarda del Rinascimento*, cit. alla nota 19, pp. 305-316, in part. 305; F. Repishti, *Cristoforo Solari*, cit. alla nota 28, pp. 57-59.

–54. C.R. Morscheck, *Relief sculpture*, cit. alla nota 9, n. 272.

–55. Sulla tomba di Hautbois, cfr. M. Zurla, *La scultura a Genova*, cit. alla nota 21, pp. 98-99, 273; F. Repishti, *Cristoforo Solari*, cit. alla nota 28, pp. 102-103. Il monumento è affidato a Solari il 16 aprile 1509; nell'aprile del 1511, Pace Gagini inizia un rilievo della *Crocifissione*; il 6 agosto 1511, Pace Gagini e Giovanni Antonio da Osnago assumono il *gisant* su un modello di Solari; nel 1514, Pace Gagini remunera Alessandro Della Scala per la sua collaborazione al monumento.

–56. M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala*, cit. alla nota 15, p. 63, vede in Solari il possibile progettista della facciata della Cattedrale di Lugano che avrebbe chiamato la stessa squadra della tomba di Hautbois per l'esecuzione delle decorazioni. La proposta non è seguita da F. Repishti, *Cristoforo Solari*, cit. alla nota 28, p. 97, nota 468, che propende per un'attribuzione della facciata a Tommaso Rodari. Sono da segnalare altri contatti tra i Solari e i Della Porta: la presenza di Girolamo Solari, fratello di Pietro di Guiniforte, cugino e maestro di Cristoforo, come testimone alla consegna della dote di Elisabetta Sanmicheli a Pace Gagini nel 1499 (C.R. Morscheck, *Relief sculpture*, cit. alla nota 9, n. 340); l'assunzione di Agostino Solari, figlio di Marco, nipote di Cristoforo, da parte di Tamagnino e Pace Gagini per la fontana di Gaillon nel 1506 (sull'identità di Agostino: F. Repishti, *Cristoforo Solari*, cit. alla nota 28, p. 289, nota 814).

–57. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. III, Milano 1880, pp. 229, 237-238.

–58. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, p. 155.

–59. Cfr. H.-W. Kruft, *Portali genovesi del Rinascimento*, Edam, Firenze 1971, p. 6.

–60. F. Alizeri, *Notizie dei professori*, cit. alla nota 8, p. 47.

–61. *Ibidem*.

–62. Citiamo ad esempio la facciata di Santa Maria dei Miracoli a Brescia condotta dai Sanmicheli e

i portali laterali della Cattedrale di Lugano spetanti in larga parte ad Alessandro Della Scala (cfr. M. Moizi, *Lo scultore Alessandro Della Scala*, cit. alla nota 15, pp. 55-62).

–63. È forse per contenere i costi esorbitanti della produzione marmorea genovese che Hennin Liétard ricorrerà in futuro ad artisti locali (Jacques Du Broeucq) e a marmi indigeni (la pierre bleue d'Ecaussine, l'alabastro o il nero di Dinant).

–64. Per Stagio Stagi, cfr. i capitelli della crociera del Duomo di Pietrasanta, l'altare dei Santi Martiri della Cattedrale di Pisa o la tomba di Filippo Decio; per Benedetto da Rovezzano il piedistallo dell'*Orfeo* di Baccio Bandinelli; per Simone Mosca la Cappella Cesi di Santa Maria della Pace a Roma. L'argomento meriterebbe naturalmente una riflessione articolata.

–65. Sulla collaborazione tra Lippi e Sansovino in merito all'ornamento, cfr. G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Temi, Trento 2013, pp. 30-40; sull'impresa decorativa della Santa Casa di Loreto, *ibidem*, pp. 240-259, n. 10 e bibliografia; sul ruolo di Ordoñez in Versilia, cfr. M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in T. Mozzati, A. Natali (a cura di), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della maniera moderna*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo-26 maggio 2013), Giunti, Firenze 2013, pp. 132-145.

–66. Per gli ornamenti della tomba di Giulio II, cfr. C. de Tolnay, *Michelangelo*, vol. IV, *The tomb of Julius II*, Princeton University Press, Princeton 1970, pp. 11-13, figg. 62-82. Per quelli della Sagrestia Nuova, cfr. M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, cit. alla nota 39.

–67. Per una cronologia delle decorazioni della Cappella Cesi, cfr. R. Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi: die frühen und mittleren Werke (1536 - 1561)*, Olms, Hildesheim 1998, pp. 130-182.

–68. Si veda il rifiuto di Michelangelo alla proposta di Vasari di affidare intagli decorativi a Simone Mosca per la Cappella Del Monte (G. Vasari, *Le vite*, cit. alla nota 47, vol. VI, p. 308). Sul rapporto di Michelangelo all'ornamento nella tarda maturità, ci permettiamo di citare G. Extermann, *Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo nella prima edizione delle Vite*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Kunsthistorisches Institut, Firenze, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 91-101, in part. 95-98.

–69. F. M. Tosi, *Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI*, presso l'editore proprietario, vol. II, Roma 1853, tavv. XXX-XXIV.

–70. O. Jones, *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Day, London 1856. Una riflessione critica approfondita in A. Varela Braga, *Une théorie universelle au milieu du XIX siècle. La Grammar of*

Ornament d'Owen Jones, Campisano, Roma 2018, in part. pp. 105-188.

–71. Varni fornisce una descrizione degli ornamenti della Cappella Lomellini a San Teodoro (cfr. *supra* nota 3) prima della sua distruzione nel 1870 (trascr. in L.A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, Hoepli, Milano 1903, pp. 259-261, n. XXII).

–72. S. Varni, *Di maestro Lorenzo e Stagio Stagi di Pietrasanta: studi e appunti*, Genova, Tip. Vittorio Alfieri, 1868. Vedi M. Zurla “Più volte recandomi per la Toscana”: *Santo Varni e la scultura in Versilia tra XV e XVI secolo*, in L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa (a cura di), *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista*, cit. alla nota 6, pp. 51-67.

–73. S. Varni, *Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Nicolò da Corte scultori in Genova*, “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, 4, 1866 [s. pp.]. Vedi G. Extermann, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, cit. alla nota 6. Il baldacchino molto ornato della Cappella di San Giovanni Battista della Cattedrale si presenta come un caso a parte, dove al prestigio della materia (marmo e porfido) si associa una decorazione marmorea confacente agli onori dovuti al santo patrono.

–74. O. Jones, *The Grammar of Ornament*, cit. alla nota 70, tavv. LXXV e LXXVI (vedi M. Zurla “Più volte recandomi per la Toscana”, cit. alla nota 72, p. 64, nota 28).

–75. I. Andreozzi, *I rilievi del Duomo di Vigevano provenienti da Santa Maria del Giardino*, “Viglevanum”, 16, 2006, pp. 58-79.

–76. Vedi L. Calderari, L. Damiani Cabrini, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini*, cit. alla nota 4, p. 314, nota 52.

–77. Vedi l'analisi di Vito Zani su un rilievo della *Giustizia*, ora in collezione privata (V. Zani, *Nuove questioni*, cit. alla nota 1, 1996, pp. 34-38).

–78. Oltre a Cristoforo Solari, spariscono Benedetto Briosco (†1518-1521), Giovanni Antonio Amadeo (†1522), Tamagnino (†1523-1524) e Andrea Fusina (†1526) (cfr. Y. Helfer, *Guglielmo della Porta*, cit. alla nota 1, p. 77, nota 37).

–79. Mi riferisco all'analisi di V. Zani, *Nuove questioni*, cit. alla nota 1, pp. 34-38.

–80. Come spiegato in altre sedi (G. Extermann, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, cit. alla nota 6, pp. 166-168), pensiamo che i rilievi del baldacchino siano un'impresa corale e rispettino una distribuzione delle mani prossima a quella proposta da H.-W. Kruft, A. Roth, *The Della Porta Workshop*, cit. alla nota 1, pp. 926-934. Di opinione diversa Y. Helfer, *Guglielmo della Porta*, cit. alla nota 1, p. 62, ma la questione attributiva non ha incidenze sul ragionamento condotto qui.

–81. Il contrasto tra la povertà dell'erario pubblico genovese e la ricchezza delle fortune private è un aspetto frequentemente osservato dai visitatori; cfr. Charles De Brosses, *Lettres familières*, a cura di G. Cafasso, L. Norci Cagiano de Azevedo, Centre Jean Bérard, Napoli 1991, vol. I, p. 142 (1° luglio 1739).

–82. Gian Giacomo lascia Milano senza avvertire la Fabbrica del Duomo della sua partenza e senza prendere accordi con Bambaia per l'arca di Sant'Evasio (Y. Helfer, *Guglielmo della Porta*, cit. alla nota 1, p. 37, nota 77).

–83. Esprimo dubbi in merito a categorizzazioni troppo schematiche tra lombardi e toscani: G. Extermann, *Les décorations sculptées*, cit. alla nota 3, pp. 56-59.

–84. La repentina partenza di Cosini preannunciata dalle sue due lettere a Michelangelo dell'aprile 1531 (vedi nota 42) è rivelatrice di una instabilità professionale comune a molti artisti attivi nel cantiere doriano in particolare, a Genova in generale.



Mariusz Smoliński

Gli esordi dei maestri dei laghi nella Slesia moderna

— Figura 273.
Breslavia, Cattedrale,
portale della sagrestia
(foto M. Smoliński).

Le seguenti osservazioni sull'attività dei maestri lacuali in Slesia nei primi decenni del XVI secolo possono essere ritenuti un contributo alla ricerca sugli inizi della massiccia emigrazione artistica lombarda nell'età moderna. Ovviamente, non è lo scopo di queste considerazioni una presentazione dettagliata di tutte le opere che in questo periodo possono essere legate all'attività degli artisti lombardi e neppure un'analisi più approfondita delle singole opere, tranne pochi esempi di particolare importanza per il problema in questione. Occorre anche omettere quasi tutto il discorso riguardante i problemi attributivi, e ugualmente le questioni della genesi formale delle opere, che generalmente – a causa della mancanza delle fonti d'archivio, come pure lo stato di conservazione delle opere e la scarsità del materiale di confronto – risultano problematici. Nonostante tutte le limitazioni della ricerca, sembra più importante concentrarsi piuttosto sugli aspetti generali di un fenomeno che non sui problemi particolari, e analizzare il processo di formazione della comunità dei lombardi, composta da muratori, lapicidi e scultori, a volte di alto livello tecnico ed artistico, come pure da progettisti, che, basandosi sulla tradizione architettonica e decorativa lombarda del primo periodo moderno, sapevano creare soluzioni originali ed adeguate alle condizioni locali e alle esigenze dei committenti.

Il materiale del quale disponiamo è in realtà molto frammentario e, con ogni probabilità, anche casuale. Infatti, non si può neppure stimare il numero originario delle opere eseguite dagli artisti lombardi in tutta la regione. Sembra però evidente, che, a causa delle riedificazioni e demolizioni avvenute nel corso dei secoli, ed infine in seguito alle profonde distruzioni alla fine della Seconda guerra mondiale, ci è pervenuta una relativamente piccola parte delle opere eseguite originariamente nel primo Cinquecento. In tale periodo, la Slesia è stata una delle regioni che hanno visto un cospicuo sviluppo della presenza degli artisti lacuali.¹ La questione fondamentale sulla quale è necessario riflettere, è, però, il momento esatto dell'inizio della presenza lombarda in questa zona.



_ Figura 274.
Breslavia, Cattedrale, portale
della sagrestia, particolare,
(foto M. Smoliński).

I *magistri* lombardi verosimilmente operavano in questa regione già nel periodo dell'arte tardoromanica, anche se, ovviamente, sulla base delle opere che si sono conservate finora, non si può pensare ad un protrarsi della loro presenza fino all'epoca moderna. Solo per darne un esempio possiamo mostrare uno dei più notevoli monumenti romanici in questo territorio, ossia il portale, forse dalla fine del XII secolo, proveniente dalla Chiesa dei Premostratensi (già dei Benedettini) di Olšbin presso Breslavia.² L'abbazia è stata interamente demolita nel 1529 per volontà del magistrato (il quale argomentava che l'ampio complesso di edifici nelle prossime vicinanze della città potesse creare un pericolo nel caso di un eventuale assedio da parte dell'armata ottomana), ma il portale veniva ricomposto nel 1546 nella facciata laterale della Chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena; il timpano, invece, è custodito nel Museo Nazionale di Breslavia. Anche se l'origine lombarda di questa opera non è stata accettata univocamente dalla ricerca,³ questa ipotesi può essere ritenuta una delle più convincenti soluzioni della questione della sua derivazione artistica.

La prima opera sulla quale dobbiamo riflettere a proposito della presunta presenza lombarda in Slesia cinquecentesca è il portale della sagrestia nel deambulatorio della Cattedrale di Breslavia,⁴ realizzato nel 1517 per volontà del vescovo di Breslavia Jan V Turzo. L'importanza di questa opera (ritenuta la prima opera rinascimentale in Slesia) ai fini della nostra ricerca ci costringe a una presentazione più approfondita dei problemi ad essa connessi.

Prima di tutto, sembra molto probabile che la struttura architettonica del portale sia il risultato di una profonda ricomposizione, forse – come è stato suggerito da Mariusz Karpowicz⁵ – in conseguenza del suo inserimento in uno spazio più

Fig. 273

_ Figura 275.
Breslavia, Casa di Heinrich
Rybisch, particolare (foto
M. Smoliński).



331

piccolo di quello originale. Gli argomenti più convincenti risultano da una analisi della composizione architettonica del portale, piena infatti di irregolarità ed incongruenze: si possono elencare, tra l'altro, le proporzioni tra i diversi elementi della struttura, l'incorniciatura troppo alta e pesante in confronto alle dimensioni delle lesene, la forma delle lesene con lo spazio tra il basamento e i pannelli ornamentali, i capitelli troppo snelli rispetto alla larghezza delle lesene, arco del portale ribassato, e perfino il taglio di alcuni elementi scultorei. Questa conclusione non è stata, però, pienamente accettata dalla ricerca e anche nelle pubblicazioni più recenti vengono ribadite le opinioni circa la provenienza locale dell'autore dell'opera, il quale, pur conoscendo i motivi architettonici e decorativi di origine italiana, non avrebbe saputo usarli correttamente. Karpowicz suggerì che il portale potesse originariamente essere destinato alla Cappella di San Giovanni presso la Cattedrale,⁶ costruita (in forme gotiche) per il vescovo Turzo intorno allo stesso anno 1517, per farne la sua cappella funebre, ed ha proposto un'ipotetica ricostruzione del suo aspetto originale, richiamandosi alle strutture abbastanza comuni dei portali e delle cornici delle finestre delle chiese lombarde alla fine del Quattro e all'inizio del Cinquecento (ad esempio i due portali nella Certosa di Pavia, quelli cioè della Sagrestia vecchia e della Sagrestia del lavabo; o quelli della Cattedrale di Como).⁷ Aggiungiamo, a margine, che una analoga composizione architettonica, verosimilmente dei primi decenni del XVI secolo, è ancora presente a Breslavia. Si tratta della cornice di una finestra proveniente dalla Casa dei mercanti di tela (un edificio nella piazza del Mercato demolito nel 1859-1860), murata nella facciata laterale del Municipio nuovo.⁸



_ Figura 276.
Breslavia, Casa di Heinrich
Rybisch (foto M. Smoliński).

La questione della filiazione artistica del gruppo figurale del timpano, che raffigura la *Decollazione di San Giovanni Battista*, risulta più complicata. In seguito ai danni subiti nel 1945 dalla Cattedrale, alcuni frammenti del portale, danneggiati o interamente distrutti, dovettero essere ricostruiti, ma il principale gruppo scultoreo, come pure le decorazioni delle lesene, tranne pochi dettagli, si sono conservati abbastanza bene. Le opinioni sulla questione della provenienza artistica dell'opera si rifanno a due ipotesi.

Fig. 274

Secondo la prima, si tratta di uno scultore locale, che lavorava ancora nella tradizione tardogotica, ma trasformata fortemente grazie alla conoscenza delle regole formali già "rinascimentali".⁹ Negli ultimi anni è stata perfino avanzata una proposta di attribuire il timpano – anche se con un punto interrogativo – a uno scultore anonimo locale, chiamato "Maestro N.N.V.W.", al quale si attribuiscono un paio di sculture (questo soprannome viene dalle lettere scolpite sulla lapide sepolcrale del parroco Oswald Winkler nella Chiesa di Santa Maria Maddalena a Breslavia).¹⁰ L'altra ipotesi sottolinea un carattere decisamente italianizzante della scultura, ammettendo così che possa trattarsi di un autore "italiano". Di nuovo fu Karpowicz che, seguendo le osservazioni di Stefan Kozakiewicz¹¹ e Mieczysław Zlat¹² sulla provenienza lombarda dell'opera, ha suggerito i legami del rilievo con la scultura lombarda, prima di tutto con alcune parti della decorazione scultorea della facciata della Certosa di Pavia.¹³ In un saggio successivo, mostrando tra l'altro un rilievo di Giovanni Antonio Amadeo nelle raccolte del Museo di Certosa come un possibile punto di riferimento preciso per la composizione del gruppo del timpano a Breslavia, ha persino proposto un'attribuzione del rilievo a Benedetto Briosco, assente dalla fabbrica della Certosa dalla

metà del 1514 fino al 1517 circa, e che poteva ben essere al servizio del vescovo di Breslavia.¹⁴ A mio avviso, gli eventuali riferimenti alle opere lombarde, e, in particolare, del Briosco sono troppo generiche per poter accettare questa proposta (il rilievo del timpano, infatti, tranne una composizione geometrizzante, non rivela chiari aspetti italianizzanti), anche se non è escluso che si tratti invero di una scultura fortemente influenzata dalla generazione degli scultori lombardi attivi a cavallo fra Quattro e Cinquecento, tra l'altro, alla Certosa pavese. Un altro argomento a favore della genesi lombarda dell'opera può essere, ovviamente, anche la sua parte ornamentale.

Figg. 275, 276

A partire dalla seconda metà degli anni Venti si può notare a Breslavia, e successivamente anche nelle altre località della regione, una serie di decorazioni architettoniche, che sembrano confermare un insediamento in città di almeno una bottega di *magistri* lacuali capaci di intraprendere grandi lavori edili e decorativi. La più importante opera di questo gruppo è la decorazione della Casa di Heinrich Rybisch.¹⁵

Il proprietario fu un personaggio particolare nel patriziato di Breslavia. Educato all'università di Lipsia, sindaco del consiglio della città (responsabile per la finanza), poi "consigliere" della corte reale, per esprimere i forti interessi umanistici ed artistici, si era dato il soprannome di "Philókalos" (amico della bellezza).¹⁶ Il suo palazzo, costruito probabilmente tra il 1526 e il 1531, è stato verosimilmente la prima residenza a Breslavia costruita secondo un concetto spaziale decisamente nuovo. L'edificio principale viene coperto da un tetto piano, con una terrazza e una torretta sopraelevata in funzione di belvedere. La profondità della casa è stata limitata a soli pochi metri per lasciare lo spazio al cortile, impreziosito al centro da una fontana e chiuso dal secondo edificio, originariamente più basso. Il secondo cortile portava a un altro edificio, detto la "casa bianca", con funzioni di villa estiva, collegato, tramite un ponte sopra il vecchio fossato, a un giardino privato. Sulla facciata dell'edificio principale è stato applicato un ricco rivestimento architettonico e scultoreo, a seguito delle riedificazioni settecentesche del palazzo conservato solo al pianterreno, ma felicemente sopravvissuto alle distruzioni avvenute nel 1945. Questo creò un modello di decorazione del palazzo urbano, con un programma iconografico riferentesi al proprietario che accentuava i suoi valori intellettuali ed interessi umanistici, fu una novità non solo a Breslavia, ma anche in tutta la regione.

333

Fig. 277

È necessario sottolineare che detta decorazione è diventata per la Slesia un modello imitato, con diverse modificazioni, nei successivi decenni. Ai fini del nostro discorso, occorre notare tre esempi. Prima di tutto due decorazioni conservatesi a Chojnów, una delle città residenziali dei principi Piast del Ducato di Legnica e Brzeg, situata circa 100 km a ovest di Breslavia. Del 1544 è la decorazione applicata sulla facciata della Casa del patrizio Hans Schram. Due anni dopo (1546-1547) una simile ornamentazione decorò su commissione del principe Federico III la sua residenza.¹⁷ In ambedue i casi si tratta evidentemente di una evoluzione del modello di Breslavia. Nel corso degli anni Quaranta a Chojnów si stabilì Francesco Porri (Pario, Parr), il più rilevante membro della prima generazione di questa famiglia in Slesia, e proprio a lui – per la mancanza dei documenti dell'archivio, solo come ipotesi – si assegna il ruolo di progettista delle due decorazioni, anche se la loro esecuzione poteva essere effettuata da una bottega composta, secondo alcuni studiosi, anche dalle maestranze locali. Moltissime similitudini con i lavori eseguiti a Chojnów si possono elencare anche nella decorazione della Casa detta di Bitschen



334

a Legnica, realizzata negli anni 1550-1555 circa.¹⁸ I resti di essa, dopo la distruzione della città nel 1945, vennero trasferiti nel lapidario del locale museo.

Ancora prima dell'avviamento dei lavori sulla Casa di Rybisch, un mercante proveniente da Colonia, Johann von Holtz, diede inizio all'edificazione del suo grande palazzo urbano a Breslavia, detto "alla Corona d'Oro".¹⁹ Questa volta la decorazione scultorea è stata probabilmente limitata al portale principale, eseguito nel 1528. Il palazzo è stato interamente abbattuto nel 1904 per innalzarvi un edificio di un grande magazzino, il portale però – l'unico elemento della decorazione originale – venne trasferito nella sede dell'Archivio Statale. È stato purtroppo distrutto nel 1945. La composizione architettonica del portale, come pure le sue decorazioni ornamentali, dimostravano parecchie similitudini con la Casa Rybisch e gli altri lavori presumibilmente eseguiti dai maestri lombardi a Breslavia. Aggiungiamo tra parentesi che la mole dell'edificio veniva coronata dall'attico di probabile genesi lombarda o lombardo-veneta. Nello stesso anno 1528 sono stati eretti anche due portali nell'interno del Municipio di Breslavia: della Sala dei Sindaci e della Sala del Consiglio. Si differenziano per qualità dell'esecuzione e vengono a volte attribuiti agli scarpellini locali, ma sembrano rappresentare lo stesso orientamento artistico per quanto riguarda il progetto.²⁰

Ancora in riferimento alla decorazione della Casa Rybisch può essere menzionato il monumento del canonico Stanisław Sauer nella Chiesa di Santa Croce a Breslavia. La lapide marmorea rettangolare, con il ritratto del canonico e le due iscrizioni ai lati, è stata eseguita nel 1533.²¹ Due anni dopo venne aggiunta l'incorniciatura architettonica, la quale – dato i motivi analoghi alla decorazione della facciata del Palazzo Rybisch – è spesso ritenuta un lavoro della stessa bottega.²² Al monumento Sauer si riferisce invece un monumento funebre di Heinrich Rybisch, costruito nella Chiesa di Santa Elisabetta (principale chiesa della città), anche questo commissionato in due tappe.²³ Nel 1534 è stata eseguita una lapide marmorea, analoga a quella dal monumento Sauer e presumibilmente dallo stesso scultore

_ Figura 277.
Chojnów, Palazzo dei Piast.

_ Figura 278.
Breslavia, portale della Casa
"alla Corona d'Oro".

Fig. 278

Fig. 279

Fig. 280, tav. XXXIII

Fig. 281

(questa volta firmata con il monogramma M.F.).²⁴ Dopo cinque anni, nel 1539, è stata aggiunta un'architettura monumentale a baldacchino, con un'altra raffigurazione del Rybisch e un ricco contenuto simbolico. Questa struttura sembra derivare da un altro monumento funebre, vale a dire quello del vescovo Turzo, eseguito poco prima (nel 1537) su commissione dai fratelli del prelado morto nel 1520.²⁵ L'aspetto originale dell'opera si conosce dai disegni settecenteschi. La composizione a due arcate di solito si riferisce al modello lombardo, rinsaldato col monumento di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia.²⁶ Del monumento del Turzo si è conservata solo la statua giacente del defunto (posta su un piedistallo settecentesco), che può essere considerata uno dei pochi esempi nella Breslavia del XVI secolo di un riferimento diretto all'arte di Cracovia. La composizione della statua richiama un modello, originario delle opere di Andrea Sansovino, particolarmente diffuso nella Polonia cinquecentesca, tra l'altro grazie all'importanza del modello della statua del re Sigismondo I nella sua cappella funebre presso la Cattedrale di Cracovia.²⁷

Per concludere, occorre formulare alcune osservazioni generali per poter correggere e precisare alcune convinzioni, ma anche valutare appropriatamente la presenza dei maestri lacuali in Slesia nel primo Cinquecento. Non sappiamo nulla dell'organizzazione del lavoro degli artisti lombardi a Breslavia nel secondo e terzo decennio del XVI secolo, e più precisamente della loro possibile formazione in un gruppo, composto – come consueto per gli artisti dei laghi – dalle maestranze di specialità differenziate, ai fini di poter eseguire efficacemente i lavori edili e decorativi. Un'incrementata comunità di carattere socio-professionale, organizzata gerarchicamente secondo le regole tipiche per i maestri lacuali, si può osservare soltanto dagli anni Quaranta a Chojnów e a Brzeg, cioè dal momento del consolidamento definitivo delle ditte dei Porri. Questa nuova fase dell'attività degli artisti lombardi in Slesia è nondimeno direttamente legata all'eredità della generazione precedente, almeno per quanto riguarda l'accettazione e divulgazione dei modelli introdotti già negli anni Venti. Un esempio possono essere i lavori della fine degli anni Quaranta eseguiti a Chojnów da Francesco Porri (se accettiamo il suo ruolo come capo della bottega e probabile progettista), che si riferiscono direttamente alle opere dei suoi

predecessori attivi a Breslavia. In questo senso si può parlare di una continuità con le soluzioni introdotte già nel primo quarto del secolo, come pure dell'importanza di questa prima fase per la formazione artistica di una società dei lombardi ben stabilita e consolidata.

L'attività iniziata a Breslavia portò nel corso di una sola generazione non soltanto alle soluzioni artistiche in molti aspetti inno-

Figura 279.
Breslavia, Santa Croce,
monumento di Stanisław
Sauer (foto M. Smoliński).





_ Figura 280.
Breslavia, Santa Elisabetta,
monumento di Heinrich
Rybisch (foto M. Smoliński).

_ Figura 281.
Breslavia, Cattedrale,
monumento del vescovo Jan
Turzo (disegno d'inizio XVIII
secolo).

336

vative (con il culmine nella costruzione della porta d'ingresso del Palazzo dei Piast a Brzeg, eccezionale per la sua decorazione scultorea, come pure per la struttura basata sulle proporzioni matematiche²⁸), ma prima di tutto alla fondazione di una delle più importanti ditte degli artisti dei laghi in Europa settentrionale, proprio quella dei Porri di Bissone, i quali dalla Slesia hanno dato inizio ad una vasta attività internazionale, tra l'altro per i principi del Meclemburgo (soprattutto a Güstrow e Schwerin) e per il re di Svezia Giovanni III Vasa (a Uppsala, Stoccolma e altre località).²⁹ L'insediamento a Brzeg e Chojnów può allora essere ritenuto una scelta cruciale per il successo di questa ditta. Infatti, questi centri del principato quasi indipendente erano semplicemente privi delle diverse restrizioni (ad esempio il sistema corporativo) che avrebbero potuto limitare la loro attività nella capitale della Slesia.

Una delle principali osservazioni che si possono formulare a proposito della presenza degli artisti lacuali in Slesia riguarda un eventuale rapporto del momento iniziale della emigrazione comasca con precise circostanze politiche. Com'è noto, l'inizio di una emigrazione massiccia delle maestranze lombarde nella prima età moderna si può notare poco prima della metà del XVI secolo, con un incremento cospicuo del numero dei *magistri* e delle loro opere. Nel contesto politico questo processo segue allora la sottomissione definitiva dello Stato di Milano da parte di Carlo V (nel 1535), che potrebbe quindi essere ritenuta uno degli impulsi per l'inizio di questa emigrazione. Da un lato, le vicende degli artisti dei laghi in Slesia confermano questa regola, perché solo negli anni quaranta si può parlare di una formazione definitiva delle comunità lombarde. Dall'altro però, la plausibile presenza dei maestri lacuali a Breslavia già nel secondo e terzo decennio precede la fine dello Stato di Milano (è accaduto soprattutto nel periodo del governo di Francesco II Sforza). Anche i cambiamenti politici e confessionali in Slesia sono profondi: alla

Fig. 282

fine del 1526 la Slesia, parte del regno boemo, entrò nel dominio asburgico; ma questo fatto non pare aver influito decisamente sull'attività degli artisti dei laghi.

Oltre all'educazione umanistica dell'*élite* intellettuale, tra le principali ragioni della scelta dell'italianismo da parte dei committenti slesiani e, di conseguenza, della relativamente precoce presenza degli artisti italiani in questa regione, sono stati accentuati dalla ricerca i contatti diretti dei primi promotori dell'arte italiana a Breslavia con la cerchia della corte reale di Cracovia.³⁰ Particolarmente viene sottolineata la presumibile conoscenza da parte del vescovo Turzo della prima fase dell'arte rinascimentale, sviluppatasi nella capitale polacca dai primi anni del XVI secolo, e il potenziale impatto di queste esperienze sulle sue scelte artistiche, come pure un più generale orientamento alla Polonia come modello dell'attività culturale e mecenatesca. Ovviamente il Turzo, proveniente da un ramo della famiglia stabilitasi a Cracovia, il quale si qualificava "Polonus", educato all'Università di Cracovia (poi in Italia, probabilmente a Padova), manteneva continui contatti con la capitale polacca: si dice, ad esempio, che fu amico di Piotr Tomicki, vescovo di Cracovia, uno dei primi ispiratori del rinascimento artistico e protettore degli artisti italiani. Nonostante questo, mi sembra che gli eventuali contributi polacchi all'arte in Slesia siano sopravvalutati. Si tratta più di uno stereotipo il quale nasce dalla tendenza a ricostruire lo sviluppo artistico come una rete di relazioni ed influenze tra i principali centri, o almeno di una semplificazione, la quale non trova conferma nel materiale del quale disponiamo oggi (tranne un solo esempio della statua giacente nel monumento del vescovo Turzo e la sua ripetizione nel monumento di Rybisch), non c'è nessun'altra indicazione sull'influsso diretto da Cracovia; quasi tutta la produzione artistica a Bre-

337

slavia è decisamente diversa dalle opere degli artisti prevalentemente toscani attivi nella capitale polacca.

Alla fine, è anche importante sottolineare un dato più generale: un evidente successo delle maestranze lombarde nella prima metà del XVI secolo in Slesia è stato garantito soprattutto dalla loro mobilità e disponibilità, abilità di rispondere ai bisogni e all'esigenze dei committenti i quali cercavano un nuovo, italianizzante linguaggio artistico; insomma, una capacità di offrire le soluzioni moderne, ma altresì spesso adeguandole alle condizioni e abitudini locali. Questo può spiegarci, tra l'altro, la notevole popolarità del modello della decorazione architettonica, adatta sia ai palazzi urbani della borghesia, sia alle residenze principesche.

_ Figura 282.
Brzeg, Palazzo dei Piast,
porta d'ingresso (foto
M. Smoliński).



- 1. Tra le pubblicazioni che riguardano la presenza degli italiani, e particolarmente degli artisti lacuali in Slesia nella prima metà del Cinquecento occorre menzionare: M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '500*, Repubblica e Cantone del Ticino, [Bellinzona] 1987, pp. 29-95; R. Barczyński, *Das künstlerische Schaffen der Italiener in Schlesien gegen Mitte des 16. Jahrhunderts*, in M. Nová, M. Opatrná (a cura di), *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou. Sborník příspěvků mezinárodní konference studentů doktorských studijních programů. Věnováno Martinu Zlatobávkovi*, Univerzita Karlova, Praha 2014, pp. 81-88.
- 2. Tra la vasta bibliografia, oltre ai due articoli essenziali per lo stato delle ricerche (M. Morelowski, *Pochodzenie artystów olbińskiego portalu u Marii Magdaleny we Wrocławiu*, "Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego. Seria A", a. XI, 1956, pp. 23-30; Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch dla polskiej architektury i rzeźby romańskiej*, "Rocznik Historii Sztuki", a. V, 1965, pp. 57-66, 86), mi limito qui alle più importanti pubblicazioni dall'ultimo ventennio: Z. Świechowski, *Architektura romańska w Polsce*, DiG, Warszawa 2000, pp. 22, 308; R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, pp. 102-112; Z. Świechowski, *Katalog architektury romańskiej w Polsce*, DiG, Warszawa 2009, pp. 655-663; A. Fąfara, *Wybrane problemy badawcze związane z romańskim portalem z kościoła św. Wincencego na Olbinie, obecnie w kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Przegląd literatury*, in B. Czechowicz (a cura di), *Śródmiejska katedra. Kościół św. Marii Magdaleny w dziejach i kulturze Wrocławia*, ATUT, Wrocław 2010, pp. 371-394; A. Spiriti, *Gli artisti dei laghi nella Rzeczpospolita polacco-lituana: strategia mitteleuropea e concorrenza dei gruppi locali*, in R. Sulewska, M. Smoliński (a cura di), *Artisti dei laghi lombardi nell'Europa moderna. Studi dedicati alla memoria del Prof. Mariusz Karpowicz*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2015, pp. 230, 232.
- 3. Le argomentazioni contrarie all'origine lombarda dell'opera vengono presentati soprattutto da R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska*, cit. alla nota 2, pp. 109-112.
- 4. M. Bukowski, *Katedra wrocławska. Architektura. Rozwój – zniszczenie – odbudowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, pp. 73-75.
- 5. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 31.
- 6. M. Karpowicz, *Benedetto Briosco we Wrocławiu*, "Ikonotheke", a. IX, 1995, p. 12. Aleksandra Szewczyk, nella monografia dell'attività mecenatica del vescovo Turzo, rende questa proposta poco probabile (A. Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupa wrocławskiego Jana V Thurzona (1506-1520)*, ATUT, Wrocław 2009, p. 70, nota 287).
- 7. M. Karpowicz, *Benedetto Briosco a Wrocław (Breslavia)*, "Arte Lombarda", 1994/1-2, n. 108-109, pp. 63-64.
- 8. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 34.
- 9. M. Morelowski, *Początki italianizującego renesansu na Śląsku*, "Rocznik Historii Sztuki", a. II, 1961, pp. 58-59; J. Kęłowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500-1560*, PWN, Poznań 1967, pp. 27-31.
- 10. A. Dobrzyniecki, *Mistrz N.N.V.W. śląski rzeźbiarz między gotyką a renesansem*, "Annales Silesiae", a. XXIV, 1994, pp. 15-36. B. Czechowicz, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, pp. 43-44, nota 364.
- 11. S. Kozakiewicz, *Początek działalności komasków, tessyńczyków i gryzończyków w Polsce – okres renesansu (1520-1580)*, "Biuletyn Historii Sztuki", a. XXI, 1959, n. 1, p. 11.
- 12. M. Zlat, *Rzeźba i malarstwo w latach 1525-1650*, in Z. Świechowski (a cura di), *Wrocław, jego dzieje i kultura*, Arkady, Warszawa 1978, p. 222.
- 13. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, pp. 32-33.
- 14. M. Karpowicz, *Benedetto Briosco a Wrocław (Breslavia)*, cit. alla nota 7, pp. 62-67.
- 15. J. Kęłowski, *Renesansowa rzeźba*, cit. alla nota 9, pp. 46-51; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, pp. 35-37.
- 16. K. Sulej, *Fundacje artystyczne wrocławskiego patrycjusza Heinricha Rybyscha (1485-1544)*, ATUT, Wrocław 2011, pp. 25-42.
- 17. A. Dobrzyniecki, *Mistrz I.W. i problem tzw. warsztatu chojnowskiego*, "Rocznik Sztuki Śląskiej", a. XVI, 1997, pp. 73-85.
- 18. J. Kęłowski, *Rzeźba dekoracyjna na fasadzie dawnej kamienicy Bitschena w Legnicy*, "Szkice Legnickie", a. V, 1969, pp. 68-89.
- 19. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 38.
- 20. Cfr. ad esempio l'opinione di Mieczysław Zlat (M. Zlat, *Sztuka renesansu i manieryzmu 1500-1650*, in T. Broniewski, M. Zlat (a cura di), *Sztuka Wrocławia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, p. 204), secondo il quale si tratta del progetto di un "architetto dell'Italia settentrionale", ma eseguito dagli scalpellini locali; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 38.
- 21. J. Kęłowski, *Marmurowe płyty St. Sauera i H. Rybyscha. Ze studiów nad renesansową rzeźbą na Śląsku*, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Historia Sztuki", a. II, 1960, pp. 3-75.
- 22. J. Kęłowski, *Renesansowa rzeźba*, cit. alla nota 9, p. 47; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 37.
- 23. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota

- 1, p. 39-40; K. Sulej, *Fundacje artystyczne*, cit. alla nota 16, pp. 59-70.
- 24. J. Kęłowski, *Renesansowa rzeźba*, cit. alla nota 9, pp. 51-55.
- 25. M. Bukowski, *Katedra wrocławska*, cit. alla nota 4, pp. 76-77. A. Szewczyk, *Mecenat artystyczny*, cit. alla nota 6, pp. 30-32.
- 26. M. Morełowski, *Początki*, cit. alla nota 9, p. 67; M. Zlat, Śląska rzeźba nagrobkowa XVI wieku *wobec włoskiego renesansu*, in B. Steinborn (a cura di), *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Muzeum Śląskie, Wrocław 1968, pp. 22-23; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 39-40.
- 27. J. Kęłowski, *Renesansowa rzeźba*, cit. alla nota 9, pp. 55-58.
- 28. Cfr. ad esempio: M. Zlat, *Brama zamkowa w Brzegu*, "Biuletyn Historii Sztuki", a. XXIV, 1962, n. 1, pp. 284-322; M. Zlat, *Zamek piastowski w Brzegu*, Instytut Śląski, Opole 1988; D. Popp, *Das Skulpturenprogramm des Schloßportals in Brieg/Schlesien*, in A. Beyer (a cura di), *Bildnis, Fürst und Territorium*, Deutscher Kunstverlag, München 2000, pp. 111-125.
- 29. M. Zlat, *Działalność architektoniczna rodziny Parrów na Śląsku*, "Roczniki Sztuki Śląskiej", a. XIV, 1986, pp. 37-51; M. Karpowicz, *Artisti ticinesi*, cit. alla nota 1, pp. 49-83; T. Torbus, *Od Brzegu przez Güstrow do Szwecji. Komaskowie z rodziny Parrów i ich wpływ na rozwój architektury renesansowej e środkowej i północnej Europie*, in J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wiślocki (a cura di), *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową. On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relations between Scandinavian and Central Europe Countries*, Via Nova, Wrocław 2006, pp. 143-162.
- 30. M. Morełowski, *Początki*, cit. alla nota 9, pp. 33-37. M. Karpowicz, *Artisti Ticinesi*, cit. alla nota 1, p. 29.

Indice dei nomi

Nell'indice non sono registrati i rimandi bibliografici, le figure riferite come soggetti delle opere, né i nomi di persona o di famiglia riportati nella denominazione di edifici, collezioni o fondazioni.

Nel citare i nomi antichi, quando il sistema di identificazione basato su nome-cognome non è ancora assestato con sicurezza, si è dovuto operare con l'intenzione di facilitare il riconoscimento delle persone e dei legami che le caratterizzano, privilegiando il presumibile elemento principale del nome, ma senza ignorare le forme di nomi ormai diffuse nell'uso: dopo il cognome il principale elemento di identificazione adottato è il nome personale. Per ottimizzare la ricerca, nel caso in cui nella denominazione utilizzata sia inclusa anche un'indicazione di luogo, da questa si rimanda sempre al nome personale; laddove sia incluso il patronimico, il rimando è esplicitato solo nei casi dubbi. Le varianti di nomi, cognomi e luoghi sono comunque indicate nei lemmi principali.

- Accascina, Maria 249, 253
Acuña, Fernando de 269, 273
Adami, Giovanni de 240
Adonza, Cristóbal de 292
Agnello, Paolo 245
Agosti, Giovanni 71, 222, 224, 225
Agrate, Marco d' v. Marco d'Agrate (Marco Ferrari d'Agrate)
Aiutamicristo, Guglielmo 244, 246
Aiutamicristo, Ranieri 244, 247
Alberti, Leon Battista 194
Albertini Ottolenghi, Maria Grazia 121
Alberto II/V d'Asburgo 50, 57
Alberto di Nicola da Campione 8, 35, 42, 59, 60, 61, 71, 72
Albertolli, Giocondo 222
Albret, Louis d' 196, 203
Albrizzi, Giambattista 207
Alessandro V (Pietro Filargis) 77, 136, 137
Alessandro VI (Rodrigo Borgia) 284
Alfonso V d'Aragona d. il Magnanimo 49, 50, 251, 281, 284
Aliprandi 210
Aliprandi, Salvarino 30
Alizeri, Federigo 173, 278, 295, 296, 299, 302, 313, 318, 321, 324
Aloisius da Melide 61
Almeida, Esteban de 273
Altichiero 66
Amadeo, Giovanni Antonio 14, 16, 17, 21, 26, 69, 122, 135, 141, 143, 147, 149, 150, 151, 153-158, 162, 221, 223, 226, 227, 231, 311, 327, 332
Amato, Gianluca 37
Ambrogio da Como 238, 249, 250
Amuzio da Lurago 67, 68, 74
Anastasia (parente di Andrea Bregno) 211
Andrea da Campione 177
Andrea da Carona v. Andrea da Ciona
Andrea da Ciona (Andrea Solari) 10, 43, 45-47, 50-53, 83, 84, 85, 93, 165, 168, 171
Andrea da Milano 39
Andronico Paleologo 50
Anguissola, Antonio d' 131
Annone, Matteo da v. Matteo da Annone
Antonia (vedova di Gabriele da Como) 237, 245
Antonino Pio 37
Antonio da Bissone 74
Antonio da Bologna 83, 91
Antonio da Carona 288
Antonio da Como 219
Antonio da Gandria 179, 189
Antonio da Porlezza 61
Antonio da Righeggia (Rigezzo) 209, 210, 218
Antonio da Voltaggio 276, 289
Antonio di Ambrogio da Como v. Prone, Antonio di Ambrogio
Antonio di Beltramolo da Campione 288
Antonio di Domenico da Carona 270, 279
Antonio di Giovanni da Orvieto 109
Antonio di Pruino da Bissone 179
Antonio di Vincenzo 34
Antonio Maria da Milano 210, 218
Antun 109
Apelle 192, 193
Aprile 249, 259, 263, 270, 271, 295, 296, 306, 307, 309
Aprile, Antonio Maria di Giovanni 21, 188, 270, 271, 295-302, 304-308
Aprile, Battista 272
Aprile, Carlo d' 249
Aprile, Filippo d' 249
Aprile, Francesco 272
Aprile, Francesco di Gaspare 178
Aprile, Giovanni 270, 273
Aprile, Giovanni di Pietro 187
Aprile, Giovanni Antonio di Giovanni 270, 295, 297-299, 301, 302, 306-309
Aprile, Giovan Battista 309
Aprile, Leonardo 272
Aprile, Pietro di Giovanni 177, 178, 188, 270, 271, 279, 295, 296, 306-309
Arborio, Mercurino 57
Arditi, Stefano 324
Ardizzone 91
Ardizzone, Matteo 91
Ardizzone, Giorgio 82
Ardizzone, Raffaele 82
Arduini, Antonio Maria 80, 90

- Argenti 212
 Argenti, Francesco 212
 Aria, d' 178, 188, 263, 300
 Aria, Andrea di Giovanni d' 189
 Aria, Bonino di Beltrame d' 175, 188, 277, 288
 Aria, Giovanni di Beltrame d' 175, 177, 188
 Aria, Michele di Beltrame d' 174, 175, 178, 180, 181, 185, 188, 293
 Aria, Pietro di Bonino d' 178, 189, 276, 289
 Arosio, Guidetis de v. Guidetis de Arosio
 Arslan, Wart 143, 144
 Artale di Capua 245
 Aste, Andea de' 80
 Avanzi, Jacopo 66
 Avanzini (notaio) 301
 Ayamonte 271
 Ayamonte (marchesa) 307
- 342 Bagarotti, Battista 222, 229
 Bagutti 264
 Bagutti, Angelo 272
 Bakere, Gilles de 90
 Bambaia (Agostino Busti) 22, 27, 143, 221, 222, 225-229, 232, 321, 327
 Bandinelli, Baccio 326
 Barbara di Brandeburgo 130
 Barbarigo, Agostino 138
 Barberá, Enrique 279, 290
 Barbieri, Alessandro 10
 Barchino, Jacopo da v. Jacopo da Barchino
 Bardi, Donato de' 80, 84
 Bartolomeo da Borgomanero 127
 Bartolomeo di Giovanni 238-240, 245
 Bartolomeo di Pietrantonio 242
 Baroncelli, Nicolò 137
 Baroni, Costantino 29, 30, 59
 Bartoletti, Massimo 79
 Barzizza, Gasparino 50
 Bassiano da Ponte 232
 Basso Della Rovere, Girolamo 304, 323
 Battista da Cabbio 175
 Battista da Carona 272
 Battista da Sesto 143
 Bazán, Álvaro de 271
 Beato Angelico (Giovanni da Fiesole) 192, 193
 Bellegno, Giovanni di Righeggia v. Bregno, Giovanni di Righeggia
 Bellini, Giovanni 314
 Beltrame di Jacopo da Carona 187
 Beltramino da Pessano 123
 Bembo, Bonifacio 131
 Bembo, Lazzaro 131
 Benati, Giulia 122
 Benci, Donato v. Benti, Donato
 Benedetto da Como 223
 Benedetto da Pesaro 207
 Benedetto da Rovizzano v. Grazzini, Benedetto
 Benjamin, Walter 257
 Benti, Donato 290
 Benzoni, Martino 13, 19, 26, 113, 122, 124, 143, 166, 171, 181, 183
 Bercaino, Tommaso di Giacomo 186
 Berchandino, Lorenzo di (d. della Folla) v. Folla, Lorenzo
 Bernardino da Bissone (d. Furlano) 56
 Bernardino da Milano 219
 Bernardino di Domenico da Ponte 186
 Bernardo da Gandria 314
 Bernareggio, Giovanni da v. Giovanni da Bernareggio
 Bernasconi 205
 Bernia, Guido di Andrea de 178
 Bernstein, Joanne G. 118, 143
 Berrettaro, Bartolomeo 244
 Berris, Luciano di Leo de 178
 Berruete, Alonso 272
 Berti, Giovanni 39
 Bertoni, Gabriele di 279, 283, 285
 Bevilacqua, Vincenzo di Bernardo 242
 Bianchetta di Opizio 289
 Bianchi, Elisabetta 111, 113, 115, 121
 Bianconi, Carlo 230
 Bigarny, Felipe 272
 Birago 22
 Birago, Andrea 111, 113
 Birago, Antonio 111, 113
 Birago, Daniele 227, 228, 232
 Birago, Mafio de 126
 Biscaro, Gerolamo 210
 Bissone, Antonio da v. Antonio da Bissone
 Bissone, Antonio di Pruino da v. Antonio di Pruino da Bissone
 Bissone, Bernardino da (d. Furlano) v. Bernardino da Bissone (d. Furlano)
 Bissone, Bernardino di Antonio v. Gaggini (Gagini), Bernardino di Antonio
 Bissone, Giovanni da v. Giovanni da Bissone
 Bissone, Giovanni di Andrea da v. Giovanni di Andrea da Bissone
 Bissone, Giovanni Pietro di Bernardino da v. Giovanni Pietro di Bernardino da Bissone
 Bissone, Giuliano di Andrea da v. Giuliano di Andrea da Bissone
 Bissone, Matteo da v. Matteo da Bissone
 Blancardis, Francesco 288
 Blenio, Francesco di Righeggia v. Bregno, Francesco di Righeggia
 Boato, Anna 188
 Bobadilla, Francisco de 281
 Boccardo, Piero 314
 Bocchi, Francesco 194
 Boconi, Pietro 279, 284
 Boldù, Giovanni 269
 Bologna, Antonio da v. Antonio da Bologna
 Bologna, Gandolfo da v. Gandolfo da Bologna
 Bolandrini, Beatrice 20, 217
 Bolli (Bollis), Bartolomeo de 196, 215
 Bon, Bartolomeo 217
 Bon, Giovanni 42
 Bonino da Campione 8, 29, 30, 32, 33, 35, 109, 221
 Bonino di Jacopo da Milano 9, 95-109
 Bonitate, Florio de v. Bontà, Florio de
 Bonitate, Pietro de 13, 237-239, 249, 253-255, 260, 261
 Bono, Bartolomeo 209
 Bono (Buono) 42, 49
 Bono, Giovanni 209
 Bontà, Florio de 13, 26
 Bonvicino, Lorenzo 187
 Bordone, Giovanni di 189
 Borgia 13
 Borgia, Cesare 211
 Borgomanero, Bartolomeo de v. Bartolomeo da Borgomanero
 Borromeo 8, 81, 90, 92, 116, 117
 Borromeo, Carlo 215
 Borromeo, Federico 209
 Borromeo, Filippo 88
 Borromeo, Francesco 117, 125
 Borromeo, Giovanni 10, 83, 117, 126, 154, 224, 228
 Borromeo, Vitaliano 10, 83, 88, 154, 224, 228
 Borromeo, Vitaliano II 117, 126
 Borsano, Antonio de 126
 Boselli, Paolo 118
 Bossaglia, Rossana 121, 143
 Bossi, Gabriele 123

- Bottari, Stefano 249
 Bozio, Baldassarre 187
 Bramante (Donato di Angelo di Pasuccio) 26
 Brambilla, Francesco 221
 Brambilla Barcion, Pinin 57
 Brea, Mahoma de 280
 Breggia, Pietro da v. Pietro da Breggia
 Bregnano 206
 Bregnano, Bernardino 217
 Bregnano, Giacomo 217
 Bregno 49, 205, 207-213, 215, 216, 218, 219, 238, 255
 Bregno (Bregnoni, Brioni), Alberto (o Roberto) 210
 Bregno, Ambrogio 211, 213, 215
 Bregno (di Battista), Antonello (Antonio) di Gabriele 238, 241, 243, 244
 Bregno, Andrea 13, 49, 68, 191-202, 211-215, 223, 286
 Bregno, Antonio 206-208, 217
 Bregno (Brugnonus), Antonio di Leonardo 213-215
 Bregno, Bernardino 215
 Bregno, Bernardino di Cristoforo 215
 Bregno, Bernardino da Righeggia (de Righezia) 219
 Bregno, Bernardo (prete) 215, 216
 Bregno, Battista 215
 Bregno, Cristoforo di Ambrogio da Righeggia (de Rigezio) 211-213, 215, 219
 Bregno, Cristoforo di Battista 237
 Bregno, Francesco 216
 Bregno, Francesco da Righeggia 209
 Bregno (di Battista), Gabriele 13, 237-247, 249, 253, 254, 258, 260
 Bregno, Gerolamo 211
 Bregno, Giacomo di Antonio 216
 Bregno, Giorgio (Giorgio da Milano) 237-239, 241, 245, 253-255, 258, 260
 Bregno, Giovanna 212
 Bregno (Bellegno), Giovanni da Righeggia 205
 Bregno, Giovanni di Giacomo 205, 215, 216
 Bregno, Giovanni Antonio di Ambrogio 211, 213
 Bregno (Bregnoni, Brioni), Giovanni Battista di Alberto (o Roberto) 210, 218
 Bregno (di Battista), Giovanni Battista (Battista) di Gabriele 238, 244
 Bregno, Giovanni Battista di Tommaso 213
 Bregno, Giovanni Giacomo 206
 Bregno (di Battista), Iacobella di Gabriele 243
 Bregno (Bregnoni, Brioni), Lorenzo di Alberto (o Roberto) 206, 208, 210, 211, 218
 Bregno (di Battista), Luigi di Battista 244
 Bregno, Paolo 207, 217
 Bregno (di Battista), Paolo di Gabriele 237, 238, 241, 243, 244
 Bregno (di Battista), Pietro Antonio (Pietro, Pietruccio) di Gabriele 237, 238, 243
 Bregno (di Battista), Pietro jr di Giovanni Battista 244
 Bregno (di Battista), Simone di Paolo 244
 Bregno, Tommaso 68, 74, 213
 Bregnoni, Alberto (o Roberto) v. Bregno, Alberto (o Roberto)
 Bregnoni, Giovanni Battista de v. Bregno, Giovanni Battista di Alberto (o Roberto)
 Bregnoni, Lorenzo de v. Bregno, Lorenzo di Alberto (o Roberto)
 Brentani, Luigi 295, 299, 301
 Briccarello, Carlo 116
 Brignoni (Brugnonus), Antonio 213
 Brignoni, Antonio di Pietro 210
 Brignoni, Battista 218
 Brioni, Alberto (o Roberto) v. Bregno, Alberto (o Roberto)
 Brioni, Giovanni Battista de v. Bregno, Giovanni Battista di Alberto (o Roberto)
 Brioni, Lorenzo de v. Bregno, Lorenzo di Alberto (o Roberto)
 Brioso, Ambrogio 217
 Brioso, Andrea (d. Riccio) 209, 217
 Brioso, Benedetto 16, 19, 20, 27, 143, 147, 222, 224, 226, 231, 323, 327, 332, 333
 Brivio, Giacomo Stefano 16, 231, 313
 Brocchi, Francesco di Antonio 186
 Broeucq, Jacques du 317, 325, 326
 Broglia, Briccarello 116
 Broglia, Augusto 116
 Brugnonus, Antonio v. Bregno, Antonio di Leonardo
 Brummer 139
 Brunelleschi, Filippo 45, 251, 255, 260
 Buganza, Stefania 122, 127
 Bugatto, Zanetto 132
 Buono v. Bono
 Burns, Howard 202, 284
 Busti, Agostino v. Bambaia
 Busti, Polidoro 227
 Cabbio, Battista di v. Battista da Cabbio
 Cacori, Pantaleone 279, 284
 Cadarin, Giuseppe 208
 Caglioti, Francesco 251, 300, 309
 Cairati, Carlo 126
 Calagrani, Gerolamo 116, 117
 Caldera, Massimiliano 10, 122
 Caldera, Simone 79
 Calderari, Lara 37
 Calvi 176
 Calvi, Girolamo Luigi 14, 143, 145, 148, 149
 Calvi, Nicolò 91
 Calvi, Raffaele 176, 187
 Cambiagio, Giovanni da v. Giovanni da Cambiagio
 Cambin, Gastone 36
 Campigli, Marco 315, 325
 Campione, Alberto di Nicola da v. Alberto di Nicola da Campione
 Campione, Andrea da v. Andrea da Campione
 Campione, Antonio di Beltramolo da v. Antonio di Beltramolo da Campione
 Campione, Bonino da v. Bonino da Campione
 Campione, Cristoforo da v. Cristoforo da Campione
 Campione, Giacomo da (fine XIV sec.) v. Giacomo da Campione (fine XIV sec.)
 Campione, Giacomo da (XVI sec.) v. Giacomo da Campione (XVI sec.)
 Campione, Giovanni da (fine XIV sec.) v. Giovanni da Campione (fine XIV sec.)
 Campione, Giovanni da (metà XV sec.) v. Giovanni da Campione (metà XV sec.)
 Campione, Giovanni di Beltramolo da v. Giovanni di Beltramolo da Campione
 Campione, Matteo da v. Matteo da Campione
 Campione, Pietro da v. Pietro da Campione
 Campione, Romeo di Antonio

- 344
- da v. Romeo di Antonio da Campione
 Campione, Romerio da v. Romerio da Campione
 Campione, Zanino da v. Zanino da Campione
 Campofregoso, Giano 161
 Campofregoso, Paolo 282
 Campofregoso, Spinetta 161
 Canalis, Meneghelo Giovanni de 108
 Canetoli, Pietro 35, 60
 Canevali 263
 Canevali, Baldassarre 175, 187, 270, 278, 279, 283
 Canevali, Giovanni 178
 Canevali, Tommaso 189, 289
 Cannero, Gabriele da v. Gabriele da Cannero
 Capponi, Luigi 199
 Capua, Artale di v. Artale di Capua
 Carabio, Giovanni di Antonio de v. Giovanni di Antonio da Carabio
 Carabio, Pietro di Bernardo de 288 v. Pietro di Bernardo da Carabio
 Caracciolo, Marino 22
 Caradosso (Cristoforo Foppa) 221
 Carampi, Oberto 279, 284
 Carate, Gottardo da v. Gottardo da Carate
 Caravaggio, Guglielmin da v. Guglielmin da Caravaggio
 Cardona (duchessa) v. Prades, Giovanna II
 Carimate/Carnate, Pietro da v. Pietro da Carimate/Carnate
 Carlo V 264, 297, 317, 319, 336
 Carlone 263
 Carlone, Antonio 323
 Carlone, Antonio di Battista 275, 276, 285, 286, 289, 290
 Carlone, Antonio di Pietro 174, 178, 288
 Carlone, Bartolomeo 272
 Carlone, Battista di Pietro 178, 189, 288, 289
 Carlone, Bernardino (Bernardo) di Battista 289
 Carlone, Cristoforo (Cristóbal) 272
 Carlone, Domenico di Antonio 189
 Carlone, Domenico di Battista di Pietro 178
 Carlone, Francesco 177
 Carlone, Giacomo 271
 Carlone, Giuseppe 272
 Carlone, Michele di Battista 21, 176, 177, 187, 188, 270, 275-279, 283-290
 Carlone, Pietro 272, 288
 Carlone, Taddeo 272
 Carlone, Tommaso (Tómas) 272
 Carmaglieri, Giorgio 313
 Carogninus, Antonius 83
 Carona, Andrea da v. Andrea da Ciona
 Carona, Antonio da v. Antonio da Carona
 Carona, Antonio di Domenico da v. Antonio di Domenico da Carona
 Carona, Battista da v. Battista da Carona
 Carona, Beltrame di Jacopo da v. Beltrame di Jacopo da Carona
 Carona, Giorgio di Jacopo da v. Giorgio di Jacopo da Carona
 Carona, Giovan Battista da v. Aprile, Giovan Battista
 Carona, Giovanni da v. Aprile, Giovanni
 Carona, Giovanni Antonio da 288
 Carona, Giovanni Antonio di Giovanni da v. Aprile, Giovanni
 Antonio di Giovanni
 Carona, Leonardo da v. Leonardo da Carona
 Carona, Marco da v. Marco da Carona
 Carona, Michele (Micael) da v. Michele (Micael) da Carona
 Carona, Pietro di Giovanni da v. Aprile, Pietro di Giovanni
 Carpaneto, Raffaele 78
 Carpofofo (santo) 116
 Carrara, Corsello da v. Corsello da Carrara
 Carrara, Ichino da v. Ichino da Carrara
 Carretto 87
 Carretto, Domenico del 276
 Carretto, Ilaria del 53
 Carretto, Maddalena del 124
 Caruno, Giovanni de (da Campione) 187
 Caruno, Jacopo de (da Campione) 187
 Cascino, Stefano di 237
 Casella 264
 Casella, Bernardo 272
 Casella, Domenico 272
 Casella, Fedele 249, 259, 261
 Casella, Oberto 272
 Casella, Scipione 259, 261
 Castelli, Giovanni Maria 215, 219
 Castellictis, Nicola de 245
 Castelnuovo Tedesco, Lisabeth 83
 Castello, Antonio Carlo Battista 323
 Castiglione, Giovanni Battista 188
 Castiglioni, Branda 42, 46, 47, 49, 51, 54, 56, 57, 78, 83, 85, 124
 Castiglioni, Branda jr 49
 Castiglioni, Guido 27
 Castillatio, Bernardino de 238
 Castoldi, Matteo 122
 Caterina (moglie di Andrea Bregno) 211, 215
 Cattaneo, Accellino 281
 Cattaneo, Lorenzo 314
 Cavalli, Giovanni 117, 121, 126
 Cavalli, Michele 121, 127
 Cavari, Bernardo di Nicola de 288
 Cavazzini, Laura 59, 60, 122, 181
 Cazzaniga, Francesco 16, 19, 231
 Cazzaniga, Tommaso 16, 143, 231
 Centurione, Antonio 278
 Centurione, Martino 278, 279
 Cerda, Luis de la 282
 Cernuschi, Luchino 124
 Cerrato (Serrato) 77, 82, 91, 92
 Cerrato, Bartolomeo 91
 Cerrato, Giacomo 91
 Cerrato, Nicolò 91
 Cervantes, Juan de 56
 Cervetto, Luigi Augusto 173, 189
 Cervini, Fulvio 88
 Cesare da Sesto 311
 Cesarini, Giuliano 57
 Chiaramonte, Isabella 258
 Cibo 324
 Cibo, Giuliano 313, 317, 325
 Cibo, Lorenzo 286
 Cicognara, Leopoldo 208
 Ciona, Andrea da v. Andrea da Ciona
 Ciona, Giovanni da v. Giovanni da Ciona
 Cisneros (Jiménez de Cisneros), Francisco 270
 Cittadella, Luigi Napoleone 211-213, 215, 219
 Civitali, Matteo 300, 309, 321
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani) 233
 Codica, Dominico de 215
 Codussi, Mauro 314
 Coëtivy, Alain de 203
 Cogliati Arano, Luisa 59, 73
 Colantonio 258
 Comanedi (Comaneddi) 205

- Como, Ambrogio da v. Ambrogio da Como
- Como, Antonio da v. Antonio da Como
- Como, Antonio di Ambrogio da v. Prone, Antonio di Ambrogio
- Como, Benedetto da v. Benedetto da Como
- Como, Cristoforo da v. Bregno, Cristoforo di Battista
- Como, Filippo da v. Filippo da Como
- Como, Gabriele da v. Gabriele da Como
- Como, Gabriele di Battista da v. Bregno (di Battista), Gabriele
- Como, Giovanni da v. Giovanni da Como
- Contarini, Ambrogio 166, 171
- Contarini, Marino 209
- Conte, Guglielmo del 123, 124
- Conziè, François de 78
- Cordera, Paola 222
- Cornaro, Marco 210
- Corsello da Carrara 187
- Corsini-Serristori 285
- Corso, Andrea (di) v. Corso, Andrea
- Corso, Giuliano 88
- Corte, da 263
- Corte, Niccolò da 21, 271, 314, 315, 317, 320, 325
- Corvara, Giovanni da v. Giovanni da Corvara
- Cosini, Silvio 314, 315, 325, 327
- Costantino XI Paleologo 50
- Costa Restagno, Josepha 88
- Covella Sforza, Camilla 138
- Cristoforo da Campione 175
- Cristoforo da Como v. Bregno, Cristoforo di Battista
- Cristoforo di Marco da Ramponio 187
- Curso (di Corso), Andrea 240, 244, 245
- Curso, Antonio 240
- Curti, Luciano (Lancino Curzio) 226
- Curto, de 263
- Curto, Pietro Antonio de 270, 279, 284
- Cusano, Francesco 232
- Dalle Masegne, Jacobello 42, 107, 109, 168
- Dalle Masegne, Pierpaolo 42, 107, 109, 166
- Dalmata, Giorgio v. Giorgio Dalmata
- Dalmata, Giovanni v. Giovanni Dalmata
- Damiani Cabrini, Laura 22, 83
- D'Andrade, Alfredo 91
- Danieli, Teramo 79
- Dávila, María 269, 273
- Decembrio, Pier Candido 50
- Decio, Filippo 326
- De Jonge, Krista 325
- Dell'Acqua, Gian Alberto 143
- Della Porta 205, 311, 320, 323, 326
- Della Porta, Antonio v. Tamagnino
- Della Porta, Bartolomeo 311
- Della Porta, Gian (Giovanni) Giacomo 21, 227, 234, 271, 311-315, 317-325, 327
- Della Porta, Girolamo 227, 317
- Della Porta, Guglielmo 271, 311, 314, 321, 322
- Della Quercia, Jacopo 42, 45, 47, 51, 53
- Della Rovere 13, 78, 88, 285, 289
- Della Rovere, Francesco v. Sisto IV
- Della Rovere, Giuliano 275, 283
- Della Scala 32, 263
- Della Scala, Alessandro 21, 27, 312, 317, 323, 326
- Della Scala, Bernardino 297, 301, 306, 308
- Della Scala, Cansignorio 34
- Della Scala, Gaspare di Pietro 187, 188
- Della Scala, Pier Angelo 271, 296-299, 301, 302, 305, 306, 308
- Della Scala, Pietro di Gaspare 188
- Della Torre 16
- Della Torre, Francesco 231
- Della Torre, Stefano 71
- De Marco Spata, Bruno 260
- De Predis, Cristoforo 74, 138
- Desiderio da Settignano 254
- Diana, Federico 238, 239
- Diaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo 270, 276-283, 287, 293
- Di Battista, Antonello (Antonio) v. Bregno (di Battista), Antonello
- (Antonio) di Gabriele
- Di Battista, Giovanni Battista (Battista) v. Bregno (di Battista), Giovanni Battista (Battista) di Gabriele
- Di Battista, Gabriele v. Bregno (di Battista), Gabriele
- Di Battista, Iacobella v. Bregno (di Battista), Iacobella di Gabriele
- Di Battista, Paolo v. Bregno (di Battista), Paolo di Gabriele
- Di Battista, Pietruccio v. Bregno (di Battista), Pietro Antonio (Pietro, Pietruccio) di Gabriele
- Di Fabio, Clario 79, 162
- Di Leo, Domenico 242
- Di Marzo, Gioacchino 249, 250, 253
- Dionisio Naldo v. Naldi, Dionigi
- Dolcebuono, Gian Giacomo 223, 226
- Domenico da Milano 219
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 13, 164, 253, 254
- Doria 87
- Doria, Andrea 264, 321, 325
- Doria, Giorgio, 169, 175
- Doria, Lazzaro 184
- Doria, Pietro 77
- Doria de Fassolo, Andrea 293
- Dragan, Giorgio 20
- Eccher, Elisa 31
- Elisabetta di Lussemburgo 57
- Ello, Giacomo da v. Giacomo da Ello
- Enríquez de Ribera 270
- Enríquez de Ribera, Fadrique de 270, 296, 308
- Enríquez de Ribera, Pedro 266, 270, 296
- Ermentini, Marco 138, 139
- Este 8
- Este, Alfonso I d' 211, 219
- Este, Beatrice d' 21
- Este, Borso d' 129, 130
- Este, Ercole I d' 219
- Este, Lionello d' 129, 130
- Este, Niccolò III d' 129
- Este, Sigismondo d' 212
- Eugenio IV (Gabriele Condulmer) 51, 56
- Eustachi, Francesco 117, 126
- Evangelista da Laino 175, 186
- Extermann, Grégoire 22
- Facchi, Matteo 122
- Facchin, Laura 13
- Falamonica, Francesco 187
- Fancelli, Domenico 271, 301
- Faulichi, Giovanni 242
- Faustina maggiore 37
- Faustina minore 37
- Fazallo, Tommaso 249
- Fazio, Giuseppe 12
- Fedele (santo) 116
- Federico III d'Asburgo 57
- Federico III (duca della Slesia-Liegnitz) 333
- Felino (santo) 116, 118
- Fenaberto, Antonello 289
- Ferdinando I (Ferrante) d'Aragona 258, 284

- 346
- Ferdinando II d'Aragona (d. il Cattolico) 242, 267, 269, 284, 293
 Fernach, Hans (von) 34, 38, 96
 Ferrante d'Aragona v.
 Ferdinando I d'Aragona
 Ferraro, Antonino 253
 Ferrer, Vincenzo 67
 Ferrucci, Andrea 291
 Fieschi, Giorgio 161, 181
 Fieschi, Lorenzo 289, 290
 Fighetti, Roberto 233
 Filarete (Antonio Averlino) 13, 113, 134, 194, 260
 Filargis, Pietro v. Alessandro V
 Filelfo, Francesco 50
 Filippo II di Spagna 264, 272, 325
 Filippo da Como 239
 Filippo da Gandria 186
 Filippo il Bello (Filippo IV di Francia) 270, 306
 Filippo l'Ardito (Filippo di Francia) 90
 Fisković, Cvito 95, 102, 106, 108, 109
 Fisković, Igor 96
 Finale, Giovanni I del 86
 Fiora, Giuliano di Nicola della 176, 187
 Foix, Gaston de 22, 229
 Folch de Cardona, Juan Ramón 269
 Folla 205
 Folla, Bernardo 209
 Folla, Lorenzo 205, 216
 Fondulis, Giovanni de 139
 Fonseca 271
 Fonseca, María de 282, 293
 Fontamilio, Antonio 187
 Fontana, Annibale 221
 Fornari, Raffaele di Nicola 275, 288
 Foscari, Francesco 207
 Fournier, Robin 89
 Fra Giocondo da Verona 293
 Franceschini, Adriano 212
 Francesco I di Francia (François d'Orleans) 8
 Francesco da Sangallo (Francesco Bacelli) 315, 325
 Francesco da Sangallo (Francesco Giamberti) 325
 Francesco di Pellegrino (d. Pelliccia) 176
 Francesco Domenico da Milano 215
 Frigerio, Federico 59, 70, 73, 74
 Frisoni, Gabriele 212, 219
 Frullani v. Furlani di Montagnola
- Furlani di Montagnola 56
 Furlano v. Bissone, Bernardino da (d. Furlano)
 Furno, Bernardo di Antonio de 187
 Furno, Giovanni di Antonio de 187
 Fusina 35
 Fusina, Andrea 20, 22, 143, 221-230, 232, 233, 327
- Gabriele da Cannero 276, 289
 Gabriele da Como 237, 245, 247
 Gabriele da Narni 130
 Gabriele da Rho 143, 149, 155, 156, 157
 Gabriele da Vercate 126
 Gabriele di Battista da Como v. Bregno (di Battista), Gabriele
 Gadolo, Bernardino 324
 Gaggini (Gagini) 12, 68, 74, 161, 175, 263, 267, 270
 Gaggini (Gagini), Antonello di Domenico 12, 242, 247, 253, 259
 Gaggini (Gagini), Antonio 307, 308
 Gaggini (Gagini), Beltrame di Antonio 188
 Gaggini (Gagini), Bernardino di Antonio 270, 271, 297, 298, 301, 302, 305, 306-308
 Gaggini (Gagini), Domenico di Pietro 12, 85, 86, 161-168, 176, 187, 237, 238, 245, 249, 251, 253-257, 260, 261, 267, 269
 Gaggini (Gagini), Elia 176, 187, 290
 Gaggini (Gagini), Giovannella 259
 Gaggini (Gagini), Giovanni di Beltrame 12, 161, 175, 176, 178, 179, 186, 187-189
 Gaggini (Gagini), Giovanni di Domenico 12
 Gaggini (Gagini), Pace di Beltrame 21, 27, 143, 176, 177, 187, 270, 271, 304, 312-314, 317, 320, 321, 323, 326
 Gaggini (Gagini), Pietro 251
 Gallarati, Giovanni 117
 Galli, Aldo 135
 Gambino, Davide 324
 Gandalín v. Pantalin
 Gandolfo da Bologna 131
 Gandria, Antonio da v. Antonio da Gandria
 Gandria, Bernardo da v. Bernardo da Gandria
 Gandria, Filippo da v. Filippo da Gandria
- Gandria, Martino da v. Martino da Gandria
 Gandria, Pietro da v. Pietro da Gandria
 Garuo (Garovo), Bernardo di Martino 187
 Garvo (Garovo), Antonio 323
 Gatto, Giovanni 250
 Gavazza, Ezia 174, 180
 Gemona, Giovanni da v. Giovanni da Gemona
 Gentile, Francesco 313
 Gentilini, Giancarlo 83
 Gestoso, José 295
 Ghiberti, Lorenzo 45, 51, 79, 83
 Ghisetti Giavarina, Adriano 291
 Ghisolfi, Ambrogio 27
 Giacomino da Lodi 131
 Giacomo da Campione (fine XIV sec.) 42
 Giacomo da Campione (XVI sec.) 177
 Giacomo da Ello 232
 Giacomo da Muggiò 122
 Giacomo da Piacenza 135
 Giacomo di Benedetto 237, 240-242, 246
 Giampiccoli, Marco Sebastiano 207
 Gian Cristoforo Romano (Gian Cristoforo Ganti) 20, 224
 Giannotti, Alessandra 325
 Gilabert, Guillem 282
 Gilardi, Anastasia 37
 Giordano, Ottobono 91
 Giorgio Dalmata (Giorgio da Sebenico, Giorgio Orsini) 99, 104, 108, 245
 Giorgio da Sebenico v. Giorgio Dalmata
 Giorgio di Jacopo da Carona 186
 Giovan Battista da Carona v. Aprile, Giovan Battista
 Giovanna (moglie di Gabriele di Battista) 243
 Giovanna (moglie di Michele Carlone) 278
 Giovanna (vedova di Giovanni Bregno di Righeggia) 205
 Giovanna la Pazza (Giovanna di Castiglia) 270, 306
 Giovanni II d'Aragona 267, 269
 Giovanni II del Portogallo 288
 Giovanni III Vasa 336
 Giovanni VIII Paleologo 50
 Giovanni di Antonio da Carabio 288
 Giovanni Antonio da Carona 288
 Giovanni Antonio da Orsenigo 223

- Giovanni Antonio da Osnago 21, 22, 317, 326
 Giovanni Antonio di Giovanni da Carona v. Aprile, Giovanni Antonio di Giovanni
 Giovanni da Bernareggio 122
 Giovanni da Bissone (att. 1457) 122
 Giovanni da Bissone (att. 1514) 324
 Giovanni da Cambiagio 123
 Giovanni da Campione (fine XIV sec.) 61
 Giovanni da Campione (metà XV sec.) 85
 Giovanni da Carona v. Aprile, Giovanni
 Giovanni da Ciona 74
 Giovanni da Como 239, 246
 Giovanni da Corvara 313, 324
 Giovanni da Fiesole v. Beato Angelico
 Giovanni da Gemona (d. Giovanni il Griglio) 57
 Giovanni da Lanzo 186
 Giovanni da Legnano 42
 Giovanni da Trevano (Juan de Lugano) 271, 272
 Giovanni da Meda 74
 Giovanni da Pisa 139
 Giovanni da Roma 135
 Giovanni Dalmata (Giovanni Duknovich di Traù) 199
 Giovanni di Andrea da Bissone 12, 86, 161-167, 169-171, 175, 176, 178, 180, 181, 186-189
 Giovanni di Antonio 245
 Giovanni di Antonio d. Riccio 209
 Giovanni di Balduccio 30, 31, 33
 Giovanni da Campione 186
 Giovanni di Beltramolo da Campione 178
 Giovanni di Bonino da Milano 35, 36, 39
 Giovanni di Domenico di Graziolo 175, 186, 187
 Giovanni il Griglio v. Giovanni da Gemona
 Giovanni Maria da Pasallo (Pazzallo) 271
 Giovanni Pietro di Bernardino da Bissone 178
 Giovanni Stefano da Sesto 143
 Giovan Pietro da Pasallo (Pazzallo) 271
 Giovan Pietro da Rho 16, 143, 149, 155-157, 286
 Giovio, Giambattista 209, 221
 Giovio, Paolo 209
 Giuliano da Sangallo (Giuliano Giamberti) 196, 275, 276, 282-285, 287, 288, 292, 293
 Giuliano di Andrea da Bissone 176
 Giulio II (Giuliano Della Rovere) 78, 196, 293, 320, 326
 Giustiniani, Bartolomeo 284
 Giustiniani, Leonardo 284
 Giustiniani, Niccolò 281
 Giustiniani, Nicola 289
 Giustiniani, Raffaele 314, 319, 323
 Gnignera, Elisabetta 71, 73
 Goano, Nicola de 281
 Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes 278
 Gonzaga 32
 Gonzaga, Francesco II 133
 Gonzaga, Ludovico 130, 133
 Gottardo da Carate 122
 Grassi, Giovannino de 72, 108
 Gratiniano (santo) 116, 118
 Grazzini, Benedetto (Benedetto da Rovezzano) 275, 290, 320, 326
 Gregorio, Rosario 249
 Grifo, Ambrogio 228
 Grillo, Brancaleone 169, 284
 Grimaldi Nicola 297, 307
 Grimaldi Stefano 297, 307
 Grimaldo, Bernaldo de 278
 Guardi, Andrea 183, 199
 Guglielmin da Caravaggio 210
 Guidetis de Arosio 272
 Guidetti 264
 Guidetti, Angelo 272
 Guidi, Andrea di Jacopo 177
 Guidi, Lotto di Toni 177
 Guidi, Michele di Andrea 177
 Guillo, Miçer 284
 Gulisano, Pietro dalla 256
 Hartt, Frederick 142
 Häuptli, Bruno W. 191
 Hautbois, Charles de 21, 317, 323, 324, 326
 Hénin (Hennin) Liétard, Jean V 317, 319, 325, 326
 Hoepfli, Ulrico 118
 Höfler, Janez 107, 109
 Holtz, Johann von 334
 Ichino da Carrara 187
 Innocenzo VII (Cosimo de' Migliorati) 77
 Isabella di Castiglia (Isabella la Cattolica) 242, 267, 269
 Isaia da Pisa 199
 Iserana, Jean d' 324
 Italiani, Oberto 279
 Iugibertis, Francesco 281
 Jacopino da Tradate 9, 10, 26, 36, 45, 68, 69, 96, 107, 115, 166, 180, 181
 Jacopo da Barchino 85
 Jacopo da Sirignano 245
 Jones, Owen 320
 Juan de Lugano v. Giovanni da Trevano
 Judicibus, de 101, 103
 Karpowicz, Mariusz 330-332
 Kozakiewicz, Stefan 332
 Kruft, Hanno-Walter 249, 253, 255, 278
 Kühenthal, Michael 192
 Ladislao il Postumo 57
 Laino, Evangelista da v. Evangelista da Laino
 Lambertini 53
 Lampugnani, Bianca 206
 Lanfredini, Giovanni 132
 Lannoy, Raoul de 323
 Lanzano, Paolo de 218
 Lanzo, Giovanni da v. Giovanni da Lanzo
 Lanzo, Petrolo da v. Petrolo da Lanzo
 Lanzo, Simone da v. Simone da Lanzo
 Laurana, Francesco 251, 253
 Lavagio, Francesco de 278
 Legnano, Giovanni da v. Giovanni da Legnano
 Lehmann, Heinrich 143
 Lemetoni, Giovanni Maria 289
 Leonardo da Carona 272
 Leonardo (da Vinci) 22, 226
 Leone X (Giovanni de' Medici) 219, 320
 Leoni, Pompeo 272
 Lercari, Andrea 324
 Lercari, Angelo 187
 Lercari, Benedetto 187
 Lippi, Filippino 320, 326
 Liprandi (Aliprandi), Francesco 218
 Liprandi (Aliprandi), Maddalena di Giovanni Jacopo de 210, 218
 Litta, Alfonso 215
 Lodi, Giacomino da v. Giacomino da Lodi
 Loi, Maria Cristina 221
 Lomazzo, Giovanni Paolo 221, 225
 Lombardo (Solari) 27, 210, 212, 218
 Lombardo, Antonio (Antonio Solari) 20, 43, 218, 224

- Lombardo, Antonio de v. Pro-
 ne, Antonio di Ambrogio
 Lombardo, Cristoforo 22, 226,
 227, 234
 Lombardo, Nicola de 238
 Lombardo, Pietro (Pietro
 Solari) 20, 43, 75, 207, 224, 225
 Lombardo, Tullio (Tullio Solari)
 20, 43, 224, 225
 Lomellini, Battista 281
 Lomellini, Bernardo di
 Benedetto 187
 Lomellini, Francesco 323
 Lomellini, Niccolò 293
 Longhi, Niccolò de 271, 324
 Longhignana, Bartolomeo 313
 Longo, Galeazzo 272
 López de Mendoza, Íñigo 276
 Lopéz Torrijos, Rosa 22
 Lopia, Caterina 179, 189
 Louis d'Orléans v. Luigi XII
 Lucenti, Alberghetto 212
 Lucenti, Benedetto 211
 Ludovico il Moro v. Sforza,
 Ludovico (d. Moro)
 Luigi d'Amboise 176
 Luigi XII (Louis d'Orléans) 8,
 282
 Lugano, Juan de v. Giovanni da
 Trevano
 Lugano, Sebastiano di Jacopo
 da v. Sebastiano di Jacopo da
 Lugano
 Luoni v. Luvoni
 Lurago, Amuzio da v. Amuzio
 da Lurago
 Luvoni (Luoni) 116, 122
 Luvoni, Cristoforo 10, 69, 111,
 113, 115-118, 120, 121, 125-127
 Luvoni, Cristoforo jr 111
 Luvoni, Luigi (Aloisius) 127
 Luvoni, Policletto 111, 116, 117,
 126, 127
 Luvoni, Protasio 111
 Luvoni, Samuele 116, 117, 126

 Machiavelli, Francesca 213
 Maddalena, Giacomo 242
 Maderno, Paolo 272
 Madrigal, Alonso de 269
 Maestro dell'Album Soane 132
 Maestro dell'altare di Rimini
 80, 81
 Maestro della tomba di Pio II
 199
 Maestro delle Virtù Cardinali di
 Finalborgo 86
 Maestro del San Gerolamo 69
 Maestro del San Martino 69
 Maestro di Gornate 45
 Maestro di San Pietro 101, 109

 Maestro di Viboldone 30, 37
 Maestro N.N.V.W. 332
 Maffei, Raffaele 291
 Maffioli, Jacopo di Antonio 177
 Magenta, Carlo 118, 143
 Magnasco, Oberto 187
 Malacrinì, Giovanni Donato
 178
 Malaguzzi Valeri, Francesco
 143, 154, 222
 Malatesta 81
 Malatesta, Sigismondo 132
 Malrasi, Matteo 177
 Mancino, Andrea 237, 240, 242,
 246, 249
 Mancino, Giuliano 243, 258
 Mangiavillano, Andrea 242
 Mantegazza 14, 26, 27, 143,
 144, 149, 158
 Mantegazza, Antonio 13, 16, 17,
 19, 69, 141, 143, 144, 147, 149-
 154, 156, 157, 311, 317
 Mantegazza, Cristoforo 13, 14,
 122, 141, 143-145, 147-149,
 151, 152, 156
 Mantegazza, Francesco 149
 Marchesi, Antonio 291
 Marchetto, Nicolò 88
 Marco Aurelio 37
 Marco d'Agrate (Marco Ferrari
 d'Agrate) 222
 Marco da Carona 141
 Maria di Giorgio della Certosa
 di Pavia 211
 Maria d'Ungheria 317
 Marias, Fernando 22
 Marin Fidalgo, Ana 295
 Markham Schultz, Anne 210
 Marković, Pavle 109
 Marković, Predrag 9
 Marliani, Michele 229
 Maroggia, Martino da v. Marti-
 no da Maroggia
 Martino V (Oddone Colonna) 56
 Martino da Gandria 186
 Martino da Maroggia (Martin
 Maroja/Maroxia) 272
 Martino di Giovanni da Milano
 35, 36, 39
 Martino di Jacopo da Valsolda
 186
 Marufini, Gabriele 281
 Masaccio 46
 Masagno, Gregorio 288
 Mascardi, Nicolò 82, 91
 Masolino 46, 47, 51
 Massagno, Agostino 289
 Massimiliano I d'Asburgo 8
 Matteo da Annone 74, 225
 Matteo da Bissone 91, 176, 187,
 188, 275

 Matteo da Campione 41
 Mauceri, Enrico 249
 Maurello, Cristoforo de 244
 Maxioli da Melide 61
 Mazone, Giacomo 83, 91
 Meda, Giovanni da v. Giovanni
 da Meda
 Medici, Giuliano de 315
 Medici, Lorenzo de (d. il
 Magnifico) 275, 276, 315, 325
 Medici Seregni, Giacomo 232
 Meli, Antonio 17
 Meli, Filippo 251
 Melide, Aloisius da v. Aloisius
 da Melide
 Melide, Maxioli da v. Maxioli
 da Melide
 Melide, Somaxius da v. Soma-
 xius da Melide
 Mendes da Silva, Amadeo 134
 Mendola, Giovanni 13, 250,
 253, 255, 258, 260, 261
 Mendoza (González de Men-
 doza), Pedro 291
 Mendoza, Rodrigo de v. Diaz de
 Vivar y Mendoza, Rodrigo
 Meritu, Gabriele di 238
 Meyer, Alfred Gotthold 108, 143
 Michelangelo (Buonarroti) 227,
 295, 306, 311, 315, 320, 323,
 325-327
 Michele (Micael) da Carona 272
 Michelino da Besozzo 47
 Michelozzo 254
 Middeldorf, Ulrich 222
 Migliorato, Alessandra 269
 Milano, Andrea da v. Andrea da
 Milano
 Milano, Antonio Maria da v.
 Antonio Maria da Milano
 Milano, Bernardino da v.
 Bernardino da Milano
 Milano, Bonino di Jacopo da v.
 Bonino di Jacopo da Milano
 Milano, Domenico da v.
 Domenico da Milano
 Milano, Francesco Domenico
 da v. Francesco Domenico da
 Milano
 Milano, Giovanni di Bonino
 da v. Giovanni di Bonino da
 Milano
 Milano, Giorgio da v. Bregno,
 Giorgio
 Milano, Martino di Giovanni
 da v. Martino di Giovanni da
 Milano
 Milano, Pietro da v. Pietro da
 Milano
 Milano, Pietro di Martino da v.
 Sormani (de Sormano), Pietro

- Minello, Antonio 206
Mino da Fiesole 199
Moizi, Mirko 9, 27, 88, 189, 202
Molinari, Giorgio 86
Molinari, Giovanni Angelo de' 296
Mondini, Daniela 71
Monferriz, Brahem 280, 281
Mongeri, Giuseppe 230
Monich, Walter 39
Montefeltro, Federico da 285
Montevecchia, Ambrogio 222, 230, 231
Monti, Pietro Ambrogio 123
Monti, Pietro Antonio 113
Monti, Santo 59
Montoni, Leone de 189
Montorsoli, Giovanni Angelo 321
Morelli, Matteo di Donato 277, 288, 289
Morello, Fernando di Gonzalo 290
Morsolini, Daniela 70
Morscheck, Charles R. 17, 121
Mosca, Simone 320, 326
Mottis, Cristoforo de 138
Muggiò, Giacomo da v. Giacomo da Muggiò
Muratori, Ludovico Antonio 207
Murialdo, Giovanni 88
Musard, Richard 91
- Naldi, Dionigi (Dionisio Naldo) 206
Nanni di Banco 45, 83
Nanni di Bartolo 45, 53
Nattone 77, 82, 88, 92
Nattone, Bartolomeo 78
Nayar, Cidi Yahya el 291
Nebbia, Ugo 225
Negri Arnoldi, Francesco 253-255
Negro, Ambrogio di 189
Niccolò di Cusa (Niccolò Cusano) 54, 57, 197
Niccolò di Giovanni Fiorentino 108
Nicola (priore) 126
Nicolini, Angelo 88, 90, 91
Nikolaus von Kues v. Niccolò di Cusa
Novak Klemencič, Renata 101
Novo, Antonio di 177, 187, 271
Novo, Bernardino di 272
- Ordoñez, Bartolomé 270, 295, 306, 320, 326
Orlandi, Pellegrino Antonio 221
- Orsenigo, Giovanni Antonio da v. Giovanni Antonio da Orsenigo
Orsolino 264
Orsolino, Antonio 272
Orsolino, Giovanni 272
Orsini, Giorgio v. Giorgio Dalmata
Ortega Gomiell, Juan 214
Orvieto, Antonio di Giovanni di v. Antonio di Giovanni da Orvieto
Osnago, Giovanni Antonio da v. Giovanni Antonio da Osnago
Ovidio 193
- Pacini, Paolo 88
Pacioli, Luca 293
Palestra, Ambrogio 205
Pallavicino, Aleramo 187
Pallavicino, Cipriano 275, 276, 285, 289
Pallavicino Gentili, Antoniotto 276
Palomero Parámo, Jesús Miguel 295
Panissari, Gerolamo 163, 170
Pantalin (Gandalín) 284
Paoletti, Pietro 209, 210, 218
Paolo II (Pietro Barbo) 134, 203
Paracca 264
Paracca, Giovanni Antonio 272
Paracca, Jacopo 272
Paris, Battista de 323
Parlanciotto, Galvano 307
Parler, Heirich 73
Pasallo (da Pasallo, da Pazzallo) 263
Pasallo (Pazzallo), Giovanni Maria v. Giovanni Maria da Pasallo (Pazzallo)
Pasallo (Pazzallo), Giovan Pietro da v. Giovan Pietro da Pasallo (Pazzallo)
Pasti, Matteo de' 132
Pastine, Domenico 189
Pavese 88
Pavese, Onofrio 88
Pazzi, Jacopo de' 285
Pedraciis, de 263
Pedraciis, Baldassarre de 279, 284
Pedrazzo, Martino di Baldassarre 176, 187
Pellegrino, Giovanni Domenico (Domenico) 237, 241-244, 258
Pelliccia, Bartolomeo 279, 284, 285
Pelosi, Daniele 71, 88
Per Antonio (operaio) 284
Pérez de Guzmán, Enrique 277
Pérez de Guzmán y Afán de Ribera, Juan Alonso 277
- Perino del Vaga 311, 314, 315, 317, 322
Perriers, Guillaume de 203
Perugino (Pietro Vannucci) 311, 323
Peruzzi, Baldassarre 314, 315
Pesaro, Benedetto da v. Benedetto da Pesaro
Pessano, Beltramino da v. Beltramino da Pessano
Pessolo, Michele di Stefano 175, 176, 178, 186, 187
Petrarca, Francesco 8
Petrolo da Lanzo 61
Pevsner, Nikolaus 132, 133
Piastr 333
Piatti, Giovanni Antonio 10, 17, 19, 20, 69, 122, 126, 143, 145, 147, 149, 153, 154, 156, 157
Piatti, Riccardo 74
Pichenoto, Lazzaro 278
Piccolomini 13
Pietro da Breggia 61
Pietro da Campione 61
Pietro da Carimate/Carnate 62
Pietro da Gandria 278, 279, 285
Pietro da Milano 138
Pietro di Bernardo da Carabio 288
Pietro di Giovanni da Carona v. Aprile, Pietro di Giovanni
Pietro di Martino da Milano v. Sormani (de Sormano), Pietro
Pietro di Perrono 242
Pietro Lorenzo 90
Pigmalione 193, 194
Pilaya, Antonio de 239, 240
Pillacorte 263
Pillacorte, Antonio 270, 278, 279, 283
Pillacorte, Domenico di Francesco 288
Pinelli, Benedetto 281
Pinelli, Bernardo 281
Pio II (Enea Silvio Piccolomini) 134
Piracurte, Pietro 177
Pisa, Giovanni da v. Giovanni da Pisa
Pisa, Isaia da v. Isaia da Pisa
Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) 129, 131
Pisani, Linda 163
Piuma, Giovanni di Bartolomeo 289
Piuma, Pietro di Jacopo 178
Pizzolpasso, Francesco 43, 46, 56
Placentia, Jacobus de v. Giacomo da Piacenza
Platea, Antonio de 289
Platea, Antonio di Benedetto de 288

- 350
- Platea, Antonio di Leone de 186, 187
 Platea, Pietro Giovanni di Antonio 289
 Plazia, Antonio de 187
 Plinio il Vecchio 194
 Poggi, Vincenzo 91
 Policletto 191-194
 Polito, Filippo de 242
 Pontelli, Baccio 288
 Pope Hennessy, John 143
 Pöpper, Thomas 13
 Porlezza, Antonio da v. Antonio da Porlezza
 Porratis, Elia de 323
 Porri 335, 336
 Porri (Pario, Parr), Francesco 333, 335
 Porris, Bernardo de 323
 Prades, Giovanna II 272
 Prelog, Milan 95, 102, 108
 Premi, Nicolò 122
 Principi, Lorenzo 324
 Pristinari, Girolamo 221
 Prone, Antonio di Ambrogio (Antonio da Como, Antonio de Lombardo) 237, 238-240, 245, 249, 250, 254, 258, 260
 Prone, Giovanni 245
 Prone, Betta 239, 240
 Prone, Giovanni de 245
 Quartararo, Riccardo 241
 Radinović, Dobrašin 109
 Rambaldis, Benvenuto de 194
 Ramponio, Cristoforo di Marco da v. Cristoforo di Marco da Ramponio
 Raverti, Matteo 96, 209
 Reggio da Vigo 272
 Renato d'Angiò 49, 138
 Repishti, Francesco 317
 Reverti, Matteo v. Raverti, Matteo
 Rezia, Laurenzinus de 61
 Rho, Gabriele da v. Gabriele da Rho
 Rho, Giovan Pietro da v. Giovan Pietro da Rho
 Riario 78, 88
 Riario, Pietro 203
 Riario, Raffaele 78
 Ribera, Catalina de 266, 270
 Ricci, Andrea 209
 Ricci, Giovanni Battista Gentile 276, 286
 Riccio, Andrea 225, 233
 Riccio, Antonio 209
 Riccio, Giovanni 209
 Riccio, Giovanni Antonio 209
 Riccomanni, Leonardo 163, 164, 169, 183, 186
 Ricius (lapicida del lago di Como) 217
 Righeggia (Rigezzo), Antonio da v. Antonio da Righeggia (Rigezzo)
 Righeggia (Righezia), Bernardino da v. Bregno, Bernardino da Righeggia
 Righeggia, Francesco di v. Bregno, Francesco di Righeggia
 Righeggia, Giovanni di v. Bregno, Giovanni di Righeggia
 Riglano, Giovanni de 241
 Rinaldo, Nicola de 240
 Riva 205
 Rizzo 213
 Rizzo, Antonio 208-210, 213, 217, 218
 Rizzo, Battista di Bernardino 212, 213
 Rizzo, Bernardino 212, 213, 215
 Rizzo, Diana di Giovanni Angelo 209
 Rizzo, Francesco 209
 Rizzo, Giovanni Angelo (da Osteno) 209
 Rodari 75
 Rodari, Giacomo 16
 Rodari, Tommaso 16, 21, 27, 59, 70, 71, 74, 143, 225, 326
 Roderio 264
 Roderio, Andrea 272
 Rodriguez, Alonso 292
 Rodriguez de Fonseca, Pedro 293
 Rolfs, Wilhelm 251
 Roma, Giovanni da v. Giovanni da Roma
 Romano, Gian Cristoforo v. Gian Cristoforo Romano
 Romano, Paolo 199
 Romano, Salvatore 91
 Romeo di Antonio da Campione 187
 Romerio da Campione 289
 Rossellino, Bernardo 215
 Rossetti, Biagio 212
 Rossetti, Edoardo 117
 Rossi, Iacopo 131
 Rossi, Pier Maria 131
 Rosso, Enrico 239
 Rosso, Laura 239, 258
 Roverella, Lorenzo 203, 215
 Rovezzano, Benedetto da v. Grazzini, Benedetto
 Rovi, Alberto 70, 71, 72
 Rubens, Pieter Paul 283, 292
 Ruberi, Diamante di Giacomo 219
 Ruiz, Francisco 271, 296, 301, 302, 304, 305, 307
 Ruiz de Medina, Juan 293
 Rybisch, Heinrich 333-335, 337
 Sabatti, Carlo 122, 126
 Sadoletto, Giovanni 213, 219
 Sadoletto, Jacopo 213, 219
 Salmerón Escobar, Pedro 291
 Saluzzo, Amedeo di 78
 Saluzzo, Ludovico II di 228
 Saluzzo, Tommaso III di 78
 Salvago 324
 Salvago, Acellino 323
 Sánchez, Miguel 283
 Sangallo, Francesco da v. Francesco da Sangallo
 Sangallo, Giuliano da v. Giuliano da Sangallo
 Sanguineti, Francesco 84, 88
 Sanmicheli 323, 326
 Sanmicheli, Elisabetta 323, 326
 Sanmicheli, Marco 320
 Sansovino, Andrea 286, 291, 298, 300, 304, 306, 309, 320, 326, 335
 Sansovino, Francesco 206, 208, 210
 Sant'Ambrogio, Diego 222
 Santangelo, Jannotto de 241
 Sauer, Stanisław 334
 Sauli, Paolo 281
 Sauli, Vincenzo 281
 Savelli 130, 138
 Savelli, Bartolomeo 129, 130
 Savelli, Giovanni Battista 203
 Savelli, Sperandio 13, 129-139
 Savoia 8
 Savoia, Amedeo VIII 78
 Savoia, Bona di 74
 Saxo, Ichix de (da Gandria) 189
 Scaglia, Mario 138
 Scalabrini, Anna 116
 Scansani, Marco 13
 Scarabota, Luchino 75
 Schiavo, Paolo (Paolo di Stefano Badaloni) 51, 57
 Schirripa, Martina 12
 Schizzi, Folchino 32
 Schmarsow, August 200
 Schofield, Richard 143
 Schram, Hans 333
 Scorsone, Giovanna 238
 Sebastiano di Jacopo da Lugano 218
 Sebenico, Giorgio da v. Giorgio Dalmata
 Serlio, Sebastiano 315, 325
 Serrato v. Cerrato
 Sesto, Battista da v. Battista da Sesto

- Sesto, Cesare da v. Cesare da Sesto
- Sesto, Giovanni Stefano da v. Giovanni Stefano da Sesto
- Sforza 8, 119, 131
- Sforza, Ascanio 22, 232, 304
- Sforza, Ercole Massimiliano 8
- Sforza, Francesco I 122, 124, 130, 131, 133, 135, 137, 139, 210
- Sforza, Francesco II 7, 8 336
- Sforza, Galeazzo Maria 8, 73, 139
- Sforza, Ippolita 133
- Sforza, Ludovico (d. Moro) 8, 21, 22, 323
- Shearman, John 283
- Shell, Janice 143, 149
- Siciliani, Angelo 221
- Siddi, Federica 8
- Sigismondo I 335
- Sigismondo di Lussemburgo 8, 50, 56, 57
- Simonato, Lucia 138
- Simone da Lanzo 61
- Sirignano, Jacopo di v. Jacopo da Sirignano
- Sironi, Grazioso 117, 142, 143
- Sisto IV (Francesco Della Rovere) 78, 177
- Sistori, Matteo 241
- Smoliński, Mariusz 25
- Solano, Giovanni 323
- Solari 13, 14, 20, 26, 42, 45, 49, 68, 74, 141, 210, 227, 326
- Solari, Agostino di Marco 326
- Solari, Alberto di Marco 42, 56
- Solari, Andrea v. Andrea da Ciona
- Solari, Andrea di Bartolomeo 43, 227
- Solari, Antonio (d. Lombardo) v. Lombardo, Antonio
- Solari, Antonio da Carona 178
- Solari, Antonio di Andrea 188
- Solari, Aurelio 272
- Solari, Baldassarre 43
- Solari, Bartolomeo 43
- Solari, Battista 271
- Solari, Cristoforo di Bartolomeo (d. Gobbo) 20-22, 27, 43, 143, 221-223, 226, 227, 300, 314, 317, 318, 321, 324, 326, 327
- Solari, Cristoforo di Domenico 188
- Solari, Domenico 271
- Solari, Filippo 10, 43, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 83, 85, 165, 168, 171
- Solari, Francesco di Giovanni 13, 14, 43, 124, 143, 181, 183
- Solari, Giovanni di Marco 13, 14, 42, 43, 45, 46, 56, 141, 143
- Solari, Girolamo 326
- Solari, Guiniforte di Giovanni 13, 43, 56, 122, 123, 141
- Solari, Marco 56
- Solari, Marco di Jacopo 178
- Solari, Michele 271
- Solari, Pietro Antonio 26, 123, 222
- Solari, Pietro (d. Lombardo) v. Lombardo, Pietro (Pietro Solari)
- Solari, Pietro di Guiniforte 326
- Solari, Pietro di Marco 46
- Solari, Roque 272
- Solari, Tullio (d. Lombardo) v. Lombardo, Tullio (Tullio Lombardo)
- Solaro 324
- Somaxius da Melide 61
- Soprani, Bernardo 187, 288
- Sormani 205
- Sormani (de Sormano), Pietro 10, 53
- Spatafora, Giuseppe 233
- Spazzi, Lorenzo degli 71
- Speciale, Antonio 255, 256
- Speciale, Pietro 269
- Spinola 87, 176
- Spinola, Agostino 281, 296, 298
- Spinola, Francesco 84
- Spinola, Giacomo 284
- Spinola, Girolamo 273
- Spinola, Luciano 189
- Spinola, Paolo di Giorgio 188
- Spinola, Stefano di Giovanni 188
- Spinola, Taddeo 281
- Spinola, Teodorina 177, 188
- Spinola di Luccoli, Galeotto 163
- Spinola di Luccoli, Giacomo 162, 163
- Spinola di Luccoli, Opizzino 163
- Spiriti, Andrea 11, 57, 71, 73-75, 88, 122, 202
- Squarcialupi, Giuliano di Bartolomeo 125
- Stagi, Stagio 320, 326
- Statella, Ercole 240
- Staulis, Rinaldo de 135
- Steinmann, Ernst 200
- Szewczyk, Aleksandra 338
- Taddeo di Bartolo 79
- Tamagnino (Antonio Della Porta) 143, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 176, 178, 289, 311-314, 317, 320, 321, 323, 326, 327
- Tamagno, Antonio 286
- Tarifa (marchese) v. Enríquez de Ribera, Fadrique de
- Tassinari, Magda 84, 88
- Tavera, Juan Pardo de 272
- Temanza, Tommaso 207
- Tendilla (conte) 292
- Teodoro Paleologo 50
- Terni, Bartolomeo 211
- Teruggi, Ivana 115, 121, 122, 125
- Thomas, Salomon 207
- Todeschini Piccolomini, Francesco 314, 324
- Toesca, Pietro 59, 71
- Tolnai, Tamara 192
- Tomicki, Piotr 337
- Torelli, Pietro 115, 124
- Torre, Álvaro da 277, 278, 288
- Torre, Carlo 221, 228, 229, 233
- Tosi, Francesco Maria 320
- Tradate, Jacopino da v. Jacopino da Tradate
- Trastámara 8
- Traversagni, Lorenzo Guglielmo 78
- Trevano, Giovanni da v. Giovanni da Trevano
- Trivulzio, Carlo 122
- Trivulzio, Gian Giacomo 227
- Tron, Niccolò 207, 208
- Turzo, Jan V 330, 331, 335, 337
- Vairone, Biagio 143, 227
- Valdambrino, Francesco 51, 53
- Valentiner, Wilhelm Reinhold 249
- Valerio, Matteo 153
- Valsolda, Martino di Jacopo da v. Martino di Jacopo da Valsolda
- Vanella, Antonio 244, 245
- Vanni, Santo 92
- Vanni, Torino 89
- Vanuzzi, Paolo di 96, 99
- Varaldo, Carlo 92
- Varni, Santo 320, 326
- Vasari, Giorgio 213, 317, 326
- Vázquez, Lorenzo 280-283, 287, 292
- Vecchietta (Lorenzo di Pietro) 50, 51, 54, 55
- Vegerio 78, 82, 88, 92
- Vegerio, Bartolomeo 77, 88
- Vegerio, Gaspare 77, 78, 88
- Vegerio, Giovanni 77, 78, 88
- Vegerio, Marco sr 77, 78, 79, 80, 82, 85, 87, 88, 89
- Vegerio, Marco Emanuele jr 78, 89
- Vegerio, Melchiorre 77, 88
- Vegerio, Paolo 78
- Vegerio, Raimondo 77, 88
- Vegerio, Urbano 77, 88

- Vegerio, Violante 78
 Ventimiglia 258
 Verardi 211
 Verda (della Verda) 263
 Verda, Bernardo della 179, 189
 Verda, Egidio della 270, 279, 284
 Verda, Giovanni della 270, 279, 284
 Verda, Pietro della 270, 284, 285
 Verda, Pietro di Filippo della 187
 Verri, Antonio 245
 Versis, Augustinus de 288
 Verzellino, Giovanni Vincenzo 78
 Viale, Vincenzo 78
 Vicario, Domenico de 178
 Vigo, Reggio da v. Reggio da Vigo
 Villanueva del Fresno 271
 Villuni, Giacomo 241
 Vimercate, Gabriele da v. Gabriele da Vimercate
 Vimercati Sozzi, Paolo 118
 Vinutis, Giovanni Antonio de 240
 Viscardi, Girolamo 176-178, 187, 289, 323
 Visconti 8, 29, 32, 119
 Visconti, Bernabò 32, 33, 34, 57
 Visconti, Bianca Maria 133
 Visconti, Filippo Maria 8, 41, 49, 50, 57, 78, 148
 Visconti, Gian Galeazzo 7, 8, 20, 35, 41, 77, 148, 228, 335
 Visconti, Giovanni Maria 41
 Visconti, Stefano 30
 Visconti, Valentina 30
 Visconti di Saliceto, Pietro Francesco 16
 Visigaća, Ivan Draganović 109
 Vitudoni, Giacomo 70, 75
 Vivaldi, Francesco 181
 Voltaggio, Antonio da v. Antonio da Voltaggio
 Wilkinson, Catherine 283
 Winkler, Oswald 332
 Zaccariotto, Giulia 138
 Zani, Vito 117, 122, 126, 230, 327
 Zanino da Campione 61
 Zarza, Vasco de la 269, 273
 Zastrow, Oleg 31, 59, 63
 Zenale, Bernardo 311
 Zenete (marchese) v. Diaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo
 Zlat, Mieczysław 332
 Zubović, Toma 109
 Zurla, Michela 21, 263, 276, 278, 281, 289
 Zuttis, Beltramo de' 79

Tavole a colori

_ Tavola I.
Scultore lombardo,
Crocifisso, Rastignano,
Santi Pietro e Girolamo,
Casa parrocchiale (foto
F. Siddi).





_ Tavola II.
_ Francesco Valdambrino (ambito)
e ditte Solari di Carona,
Arcangelo Gabriele annunciante,
Castiglione Olona, Chiesa
del Corpo di Cristo (foto M. Moizi).



_ Tavola III.
_ Francesco Valdambrino (ambito)
e ditte Solari di Carona,
Madonna annunciata,
Castiglione Olona, Chiesa
del Corpo di Cristo (foto M. Moizi).



_ Tavola IV.
_ *Ádamo*, 1441-1443, Sebenico,
Cattedrale di San Giacomo,
portale settentrionale o "Portale dei Leoni"
(foto D. Šarić).



_ Tavola V.
_ *Ēva*, 1441-1443, Sebenico,
Cattedrale di San Giacomo,
portale settentrionale o "Portale dei Leoni"
(foto D. Šarić).



_ Tavole VI-IX.
Bottega dei caronesi, fregio con eroti,
particolari, Finalborgo, Museo Civico
Archeologico del Finale (foto Museo
Civico di Finale).

_ Tavola X.
Ditte Solari di Carona,
particolare del portale,
Castiglione Olona, Chiesa
del Corpo di Cristo (foto M.
Moizi).



_ Tavola XI.
Cristoforo Luvoni (attr.), *Dio
Padre benedicente*, 1477 ca.,
Arona, Chiesa dei Martiri,
portale dell'andito di sinistra
che conduce alla sagrestia
(foto A. Barbieri).





– Tavola XII.
Andrea da Ciona, *Cristo in gloria
con San Giovanni Battista e Santa
Margherita*, 1434, New York,
The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters Collection
(foto © The Metropolitan Museum
of Art).

_ Tavola XIII.
Sperandio Savelli, *Madonna
col Bambino*, Bologna,
San Francesco, tomba di
Alessandro V, particolare
(foto M. Scansani).





_ Tavola XIV.
Giovanni Antonio
Amadeo, portale,
1468-1470 ca,
Certosa di Pavia,
Santa Maria delle
Grazie, chiostro
piccolo.



_ Tavola XV.
Giovanni Antonio
Amadeo e
collaboratori,
bassorilievi,
1470-
1476 ca, Bergamo,
Cappella Colleoni
(foto M. Moizi).

_ Tavola XVI.
 Giovanni Antonio Piatti
 e collaboratori, *Fuga in
 Egitto e Profeti*, particolari
 del monumento funebre
 di Vitaliano e Giovanni
 Borromeo, 1475-1478 ca.,
 Isola Bella, Palazzo
 Borromeo (foto da
I monumenti Borromeo,
 Torino 1996).



_ Tavola XVII.
 Francesco e Tommaso
 Cazzaniga con Benedetto
 Briosco, *Adorazione del
 Bambino*, dal monumento
 funebre di Pietro Francesco
 Visconti di Saliceto, 1483,
 The Cleveland Museum of
 Art (foto © The Cleveland
 Museum of Art).





_ Tavola XVIII.
Giovanni Antonio Piatti,
Platone, 1478, Milano,
Veneranda Biblioteca
Ambrosiana, Pinacoteca
(foto © Veneranda
Biblioteca Ambrosiana/
Mondadori Portfolio).

_ Tavola XIX.
Giovanni Antonio Amadeo
e collaboratore,
Madonna col Bambino,
dall'arca dei Martiri Persiani,
1480-1482 ca, Philadelphia
Museum of Art, acquistata
con fondi del museo dalla
collezione di Edmond Foulc,
1930 1940-1-74 (foto ©
Philadelphia Museum of Art).





_ Tavola XX.
Antonio Mantegazza,
frammento da un *Cristo
deriso*, 1480 ca, Los Angeles
County Museum of Art (foto
© Museum Associates/
LACMA).

_ Tavola XXI.
Gabriele e Giovanni Pietro
da Rho (attr.), *Cristo deriso*,
particolare, fine XV secolo,
Certosa di Pavia, Santa
Maria delle Grazie (foto
M. Moizi).



_ Tavola XXII.
Antonio Della Porta detto
Tamagnino (attr.), *Adorazione
dei Magi*, particolare, fine
XV secolo, Certosa di Pavia,
Santa Maria delle Grazie
(foto M. Moizi).





_ Tavola XXIII.
Bottega lombarda, pala di
Sant'Ambrogio, 1482, Como,
Cattedrale (foto M. Moizi).

Tavola XXIV.
Tullio Lombardo, monumento
funebre del doge Andrea
Vendramin, 1489-1495 ca,
Venezia, Santi Giovanni e
Paolo (foto D. Descouens).





_ Tavola XXV.
Andrea Bregno, *Sant'Andrea*,
1491, New York, The
Metropolitan Museum of Art
(foto © The Metropolitan
Museum of Art).

_ Tavola XXVI.
Dinastia dei Bregno
(Giovanni Battista e Lorenzo
di Alberto, attr.), *Madonna
col Bambino*, particolare
dell'altare, post 1507,
Osteno, Santi Pietro e Paolo,
Cappella della Madonna
(foto E. Palmieri).





_ Tavola XXVII.
Gabriele Di Battista e
Domenico Pellegrino,
ancona d'altare, 1490-1499 ca,
Pettineo, Chiesa Madre
(foto G. Fazio).

_ Tavola XXVIII.
Gabriele di Battista,
Giovanni Domenico
Pellegrino e bottega,
Madonna della catena,
1497-1498, Nicosia, Santa
Croce (foto G. Mendola).





_ Tavola XXIX.
Antonio Della Porta e aiuto,
portale di Palazzo Grillo
Cattaneo, 1506-1509 ca,
Genova, via San Bernardo
(foto G. Extermann).

_ Tavola XXX.
Portale del "Salone dei
marchesi", Castello di La
Calahorra (foto F. Marías).





_ Figura XXXI.
Agostino Busti detto
Bambaia, *San Giovanni
Evangelista*, 1517-1522 ca,
dal monumento funebre
di Gaston de Foix, Milano,
Museo d'Arte Antica del
Castello Sforzesco (foto
© Comune di Milano, tutti
i diritti riservati).

_ Tavola XXXII.
Scultore lombardo, *San
Giovanni Evangelista*, 1517 ca.
Lugano, Cattedrale, porzione
inferiore della facciata (foto
M. Moizi).





_Tavola XXXIII.
Breslavia, Santa Elisabetta,
monumento di Heinrich
Rybisch (foto M. Smoliński).

Ringraziamenti

Oltre agli autori, i curatori ringraziano tutti coloro che hanno permesso l'organizzazione del convegno internazionale *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)* (Mendrisio, Accademia di architettura, USI e Como, Università degli Studi dell'Insubria, 16-17 novembre 2018) e la realizzazione del presente volume: Eugenia Bianchi, Luigi Briselli, Howard Burns, Ivana Cambi, Alberto Canepa, Fabio Cani, Tiziano Casartelli, Renzo Dionigi, Alessandra Francesconi, Christoph Frank, Gianmarco Gaspari, Sonja Hildebrand, Jonathan Hoppe, Mario Marubbi, Andrea Mauri, Carla Mazzarelli, Daniela Mondini, Mauro Natale, Maddalena Peschiera, Emanuele Pigionatti, Giovanni Sassu, Andrea Straffi, Francesca Tasso, Luca Tosi, Antoine Turner.

379

Un sentito ricordo, da parte dei curatori del volume, per Giovanni Mendola, autore di uno dei contributi qui pubblicati, recentemente scomparso proprio nelle ultime fasi della pubblicazione.

ISA

Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura
collana diretta da
Christoph Frank, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini

Architectural History and Globalized Knowledge.

Gottfried Semper in London

edited by Michael Gnehm, Sonja Hildebrand

Mirko Moizi

Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco.

Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo

I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca.

Ricerche tra architettura, pittura e disegno

a cura di Adriano Amendola, Jörg Zutter

Form-Finding, Form-Shaping, Designing Architecture.

Experimental, Aesthetical, and Ethical Approaches to Form

**in Recent and Postwar Architecture / Approcci sperimentali,
estetici ed etici alla forma in architettura, dal dopoguerra ad oggi**

a cura di Sonja Hildebrand, Elisabeth Bergmann

Silvia Berselli

Ionel Schein. Dall'habitat evolutivo all'architecture populaire

«Le jeu savant». Luce e oscurità nell'architettura

del XX secolo / Light and Darkness in 20th Century Architecture

a cura di Silvia Berselli, Matthias Brunner, Daniela Mondini

Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici,

artistici e filosofici / Manipulating Light in Premodern Times. Architectural,
Artistic, and Philosophical Aspects

a cura di Daniela Mondini, Vladimir Ivanovici

Gabriele Neri

Capolavori in miniatura.

Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale

