



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e Dello Spettacolo

INDIRIZZO: Storia dell'Arte

CICLO: XXII

## **LA CHIESA DEL CARMINE A MILANO NEL RINASCIMENTO**

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. ROMANI Vittoria

**Supervisore:** Ch.mo Prof. BALLARIN Alessandro

**Dottorando :** Davide Mirabile

**LA CHIESA DEL CARMINE  
A MILANO  
NEL RINASCIMENTO**



TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI .....	6
1. IL PRIMITIVO INSEDIAMENTO DEI CARMELITANI A MILANO.....	7
2. IL CANTIERE QUATTROCENTESCO.....	11
3. IL MONUMENTO FUNEBRE DI ANGELO SIMONETTA.....	18
4. IL MONUMENTO FUNEBRE DI PIETRO FRANCESCO VISCONTI DI SALICETO.....	46
5. LA NATIVITÀ CON SOGNO DI SAN GIUSEPPE.....	88
6. L'AFFRESCO CON LA <i>Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Rocco e Sebastiano</i> .....	102
BIBLIOGRAFIA .....	140
MOSTRE.....	163

## PRESENTAZIONE

Lo scopo del presente lavoro è stato quello di ricostruire gli episodi d'arte che hanno interessato la chiesa del Carmine a Milano nel Rinascimento.

Il lavoro, inevitabilmente, ha assunto fin da subito una forte connotazione archivistico-documentaria, dal momento che l'edificio, al presente, non conserva che sparse tracce della sua gloriosa fase quattrocentesca e primo-cinquecentesca e che, delle sue attuali dieci cappelle, non ve ne è nessuna che conservi alcunché di rinascimentale, essendo esse tutte da ascrivere ad interventi decorativi posteriori, barocchi, neoclassici e soprattutto neomedievali, quando non ai restauri ottoneviceschi di Felice Pizzagalli e di Ambrogio Annoni.

Il ricorso incrociato alle fonti si è imposto soprattutto nel tentativo di conseguire l'obiettivo preliminare della ricerca, quello cioè di ripercorrere le vicende salienti del cantiere quattrocentesco e di capire quanto in esso abbiano contato, da una parte, l'iniziativa dei frati, dall'altra, quella dei privati. A questo scopo, obbligato e al contempo prezioso si è rivelato il ricorso reiterato a quattro principali serbatoi di notizie: la secentesca *Cronica del Carmine di Milano* (1685) di Giuseppe Maria Fornari, fonte primaria e di tradizionale riferimento fino ad oggi per gli studi sul Carmine, il Fondo di Religione e quello notarile conservati presso l'Archivio di Stato di Milano e la raccolta delle iscrizioni delle chiese di Milano di Vincenzo Forcella.

Tale approccio, se da un lato ha consentito di formulare nuove ipotesi circa le personalità incaricate della direzione della fabbrica nelle due fasi del 1400-1446 e del 1446-1500, dall'altro ha consentito di integrare e/o correggere le informazioni fornite dal Fornari. Ciò ha fatto emergere importanti episodi di committenza, che dal cronista secentesco erano stati elusi o trattati in modo riduttivo e sommario.

Pertanto, dopo una mappatura sistematica e diacronica dei patronati che sono stati di volta in volta esercitati presso le singole cappelle, ho potuto concentrare le ricerche sulle committenze d'arte note (che sono state approfondite) e ignote (che sono state trattate *ex novo*) di cui si sono resi protagonisti i personaggi e le famiglie titolari di giuspatronato nel contesto della dotazione e decorazione di dette cappelle.

Decisivo è stato il ruolo di Angelo Simonetta, consigliere e segretario ducale per conto degli Sforza, zio del più noto Cicco Simonetta. Questi, dopo il crollo occorso alla chiesa nel 1446, è stato il principale fautore della ricostruzione dell'edificio, alla quale ha direttamente contribuito facendo erigere nel 1456 una cappella privata sotto il titolo dell'Annunziata.

Un disegno da me ritrovato presso l'Archivio di Stato di Milano, unito allo scandaglio archivistico e all'interrogazione delle fonti della letteratura antiquaria milanese mi ha consentito di formulare una proposta di ricostruzione del monumento funebre a lui innalzato dopo la morte avvenuta nel 1472. Ho altresì ritenuto possibile, sulla base di confronti stilistici a mio avviso stringenti, ascrivere tale monumento a Martino Benzoni, scultore lombardo, solo di recente assunto agli onori delle trattazioni specialistiche, ma destinato a ricevere sempre maggior attenzione, esponente di quella *koiné* tardo-iacopinesca e proto-umanistica che ha contraddistinto tanta parte della scultura lombarda prima e oltre l'ascesa di Giovanni Antonio Amadeo.

Un secondo importante episodio di committenza su cui si è appuntata la mia analisi è stato quello relativo ai Visconti di Saliceto. Alla morte di Pietro Francesco Visconti di Saliceto (1484), la moglie Eufrosina Barbavara, su espressa richiesta testamentaria del marito, commissiona alla ditta degli scultori lombardi Benedetto Briosco e Tommaso Cazzaniga uno splendido monumento funebre, da erigere nella cappella di San Leonardo sul modello di quello della famiglia Della Torre in Santa Maria delle Grazie a Milano: la tipologia è quella, tipica nell'ambito della scultura lombarda della seconda metà del Quattrocento, consistente in un'arca marmorea parallelepipedica, recante sui fronti e sui lati formelle istoriate e sostenuta da pilastri.

Il monumento Visconti di Saliceto è stato purtroppo smantellato tra il 1787 e il 1796 e le sue parti sono al presente conservate in diversi musei stranieri, tuttavia dalle fonti e dai documenti sono emerse notizie utili, innanzitutto, a constatare la fedele aderenza della realizzazione finale alle volontà del testatore e a ricostruire idealmente la *facies* originaria del monumento. Inoltre, si è potuto suggerire cautamente un ancoraggio cronologico dell'opera fra il 1484 e il 1487, anno quest'ultimo nel quale uno dei due scultori, Tommaso Cazzaniga, risulta aver fatto da testimone in un atto rogato presso il capitolo del Carmine. Diversamente, un opuscolo ottocentesco a stampa redatto dallo scultore e decoratore milanese Agostino Gerli ha consentito di individuare in lui, nelle vesti di collezionista e procacciatore di antichità per conto del patriziato lombardo, il primo possessore ai primi dell'Ottocento dei bassorilievi che ornavano l'arca Visconti di Saliceto e di far luce sul suo ruolo di tramite con il successivo possessore dei pezzi, ovvero Alberico di Belgioioso. Il prezioso incartamento conservato presso l'Ufficio esportazione della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Firenze ha consentito invece di far luce sulle intricate vicende, occorse tra il 1927 e il 1928, relative alla dipartita dall'Italia agli Stati Uniti dei bassorilievi che ornavano la cassa, vicende eloquenti, da un lato della scaltrezza e spregiudicatezza dei collezionisti, dall'altra, dell'eccessiva disinvoltura, per non dire compiacenza, degli istituti e dei funzionari allora preposti a sovrintendere al patrimonio artistico nazionale.

Fortunatamente ha fatto meno strada il pentittico realizzato da Bernardino Butinone per gli stessi Visconti di Saliceto e destinato a far da pala d'altare nella medesima cappella di San Leonardo, al presente conservato presso la Pinacoteca di Brera a Milano. Di quest'opera, che vede l'artista trevigliese ancora invischiato nella sua matrice padovana e filo-ferrarese, superficialmente attratto dalle novità foppesche e in una fase antecedente all'aggiornamento sulla monumentalità esemplare degli *Uomini d'arme* del Bramante e alle prove eseguite in accoppiata con Bernardo Zenale [i Santi affrescati nelle navate della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano (sul finire degli anni ottanta) e il polittico di Treviglio (1485-1491)], ho potuto ricostruire i retroscena delle vicende collezionistiche avvenute dopo la soppressione della chiesa e convento del Carmine (1788) (passaggi nelle collezioni di Gaudenzio De Pagave e di Carlo Castelbarco) e riconsiderare la *vexata quaestio* della datazione, che ha connotato fin dall'origine la fortuna critica del dipinto precludendo una corretta ricostruzione filologica della produzione pittorica del Butinone.

Un'ultima opera che è stato possibile, sia pur in modo tentativo, riconnettere a una committenza è l'affresco luinesco rappresentante la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Rocco e Sebastiano*, visibile all'altare dell'attuale seconda cappella della navata minore di sinistra. Il sacello, dopo essere stato di patronato dei Grassi, in seguito alla morte di Tommaso Grassi (1480 circa), sembra essere passato alla famiglia Carcano.

In relazione all'affresco, ho potuto innanzitutto fugare il dubbio - avanzato da parte della critica - che l'affresco potesse provenire da altrove, per alcuni addirittura dall'esterno della chiesa. In realtà la legenda di una stampa settecentesca conservata alla Raccolta Bertarelli a Milano, riprodotte il nostro affresco, informa che esso è stato rinvenuto il 12 giugno 1705 proprio là dove si trova tuttora. L'opera, restaurata in ultimo nel 1966, presenta una pellicola pittorica fortemente compromessa; tuttavia nelle parti ancora leggibili essa appare carica di suggestioni luinesche, fattore quest'ultimo che ha suscitato forti dispareri in ambito critico, dividendo gli studiosi in due partiti, quello dei favorevoli e quello dei contrari all'autografia del Luini, senza che ne prevalesse alcuno dei due e condannando così il brano pittorico a un destino di oblio. In realtà, pur facendo la tara all'ammaloramento dell'opera, le appariscenti sgrammaticature, una goffaggine quasi generalizzata dei personaggi, la resa ingenua delle loro articolazioni e delle loro pose e le ostentate, fredde e meccaniche citazioni dal Luini tardo mi è sembrato che suggerissero una più prudente ascrizione a un seguace del maestro in una sua prova del terzo-quarto decennio del Cinquecento.

Nonostante non sia riuscito a risalire all'atto di commissione della tavola rappresentante la *Natività con sogno di San Giuseppe*, conservata presso la Pinacoteca di Brera di Milano, ho potuto quantomeno argomentarne l'esistenza *ab antiquo* in Santa Maria del Carmine. L'opera ha avuto una sussultoria vicenda attributiva, contesa dopo l'iniziale attribuzione al Civerchio (che ho chiarito

spettare allo Jacobsen e non al Burckhardt com'era dato per pacifico) fra il Civerchio, lo Zenale e seguace di Zenale, ha ricevuto in ultimo da Marco Tanzi una convincente attribuzione a Marco Lombardi. Da una più attenta lettura della *Cronica* del Fornari, l'opera, entrata in Pinacoteca di Brera a Milano nel 1906 con una provenienza dall'altare della cappella della Sacra Famiglia al Carmine, risulta essere stata già presente al Carmine nel 1685 e dalla sua messa in opera a fine Quattrocento fino al 1669 aveva svolto il ruolo di pala dell'altare di San Giuseppe, presso il braccio destro del transetto.



The purpose of the following dissertation is to cast light on the patronage that took place in the church of Santa Maria del Carmine at Milan and to reconstruct the *facies* of the building and of the decoration of the chapels during the Renaissance.

Because of the many changes that have drastically modified the church during the centuries (infact nowadays all the surviving chapels have either a baroque or a neoclassical or even a neo-medieval aspect), it has been necessary to undertake a great deal of archival researches and to refer to a lot of literary sources. The sources I turned to most has been the following: the *Cronica del Carmine di Milano* (1685) by Giuseppe Maria Fornari; the 'Fondo di Religione' and the 'Fondo Notarile', housed at the Archivio di Stato in Milan, and the collection of the milanese inscriptions by Vincenzo Forcella.

This approach has yielded interesting results and has allowed me to formulate new hypoythesis about the building site during the fifteenth century and to complete and correct the information provided by Fornari.

After having rewed the *giuspatronati* of all the chapels, I have focused on the most considerable patrons and on the works of art dued to their initiative and enterprise.

From this point of view, I have analysed in depth the following works: the remains of the funerary monument of Angelo Simonetta, still housed in the church; the remains of the funerary of Pietro Francesco Visconti di Saliceto, housed part at the Louvre Museum in Paris, part at the Washington National Gallery of Art, part at the Cleveland Museum of Art, part at the Nelson's Atkins Museum of Art in Kansas City and part at Palazzo Trivulzio in Milan; the polyptich showing the *Virgin and Child between Angels and Saints Leonardo and Bernardino*, housed at Pinacoteca di Brera in Milan; the *Nativity* by Marco Lombardo, house in the same museum; the fresco representing the *Virgin and Child between Saint Roch and Saint Sebastian* by a seeker of Luini, still visible in the church of Santa Maria del Carmine in Milan at the second chapel on the left.

## **TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI**

ASMi = Archivio di Stato di Milano

ASCMi= Archivio Storico Civico di Milano

APCarm= Archivio parrocchiale di Santa Maria del Carmine

# **1. IL PRIMITIVO INSEDIAMENTO DEI CARMELITANI A MILANO**

Le fonti tramandano che i primi carmelitani, fuggiaschi dalla Terra Santa, che all'epoca era in preda ai saraceni, o provenienti dagli altri conventi dell'ordine all'epoca già fondati a Genova, Siena e Firenze, giunsero a Milano attorno alla metà del Duecento<sup>1</sup>.

Entrati in città dalla parte nord-occidentale, essi si stabilirono provvisoriamente presso il monastero di Sant'Ambrogio ad nemus, «altre volte luogo solitario, e habitato da romiti», dove trovarono rifugio e ospitalità<sup>2</sup>. Verosimilmente il contesto in cui si inserirono - un romitaggio dedito esclusivamente alla preghiera e alla contemplazione, del tutto alieno alla vita attiva - fu loro particolarmente congeniale, dato che i carmeliti del Monte Carmelo fin dalle loro mitiche origini avevano fatto dell'esperienza eremitica la loro regola di vita<sup>3</sup>.

Mossi probabilmente dal desiderio e dall'esigenza di costituirsi in entità autonoma, dotati finalmente di maggior risorse e favorevolmente accolti dalla popolazione, solo pochi anni dopo i religiosi abbandonarono la loro prima sistemazione di fortuna e si trasferirono in un luogo «posto fra orti e boscaglie, alquanto deserto», nelle estreme vicinanze del sito nel quale, attorno alla metà del Trecento, sarebbe sorto il fortilizio visconteo posto a difesa della porta Giovia della città. Ottenuto l'istrumento di conferma, concessione e benedizione dell'allora arcivescovo di Milano, Ottone Visconti, rogato il 13 marzo 1268, il giorno 25 seguente, festa dell'Annunciazione, fu posata la prima pietra della chiesa, che venne dedicata proprio all'Annunciata<sup>4</sup>. La primitiva sede si trovava «extra porta Cumana in parochia Sancti Protasii foris» e il luogo esatto dove si stabilirono i Carmelitani era denominato «Monavacca» o «Monavaca», termine del tutto obliato e che non è menzionato dai repertori di toponomastica. La zona, ai tempi della rocca viscontea, era caratterizzata dalle cosiddette «Tenaglie», che erano delle costruzioni a forma di tenaglia, ben visibili nelle vecchie carte topografiche di Milano: il loro compito era quello di collegare il fortilizio con le vicine mura cittadine<sup>5</sup>. La costruzione della chiesa dell'Annunziata, principiata nel 1268, ebbe termine nel 1284, anno in cui è attestato che vi si fosse riunito il capitolo generale di tutto l'ordine<sup>6</sup>.

Il primo edificio poté conservarsi solo per pochi anni: nel 1331 la chiesa e parte del convento furono distrutti da un gravissimo incendio<sup>7</sup>. Tuttavia essi dovettero essere stati ripristinati già entro

---

<sup>1</sup> FORNARI 1685, pp. 2-3; AGOSTONI 1966, p. 134. Per una sintesi delle vicende storiche relative ai primordi dell'ordine carmelitano v. SMET 1988.

<sup>2</sup> FORNARI 1685, p. 3.

<sup>3</sup> AGOSTONI 1966, p. 140.

<sup>4</sup> FORNARI 1685, pp. 3-5.

<sup>5</sup> AGOSTONI 1685, p. 145.

<sup>6</sup> FORNARI 1685, p. 21.

<sup>7</sup> FORNARI 1685, pp. 27-28.

il 1345, allorché vi si celebrò di nuovo il capitolo generale di tutto l'ordine<sup>8</sup>. Del 1351 è un legato testamentario dell'arcivescovo di Milano, Giovanni Visconti, a favore del convento<sup>9</sup>. Il complesso conventuale doveva essere considerevole per «ampiezza e magnificenza, con giardini, orti e prati»<sup>10</sup>.

Non di meno i travagli e i patimenti dei carmelitani non erano affatto terminati. Scrive il Fornari

Correva in tanto l'anno mille trecento novanta uno a tutta la Chiesa di Dio, nonché alla città di Milano molto infausto per le turbolenze al papa Bonifacio nono dall'antipapa Roberto, da Carlo re di Francia, da Pandolfo Malatesta in Italia, e da falsi dogmi de gli Inglesi in tutta la Chiesa militante cagionato. E Milano per la rotta fra Visconti e Fiorentini non godette pace, ma li maggiori sconvolgimenti che seco porta la guerra e provisione d'eserciti e soldati. E perciò li nostri Carmelitani, che havevano il loro convento e chiesa vicino al Castello, vedendo impossibile fra loro lo strepito militare con il silentio regolare; Fortezza e Monastero; Bombe, e Campane; Archibuggi, e Breviarii [...]<sup>11</sup>

Così l'anno 1391 fu cruciale per le sorti della primitiva sede carmelitana. Gian Galeazzo Visconti, divenuto unico signore di Milano dopo essersi spregiudicatamente sbarazzato dello zio Bernabò (1385), inaugurò una serie di guerre di conquista ai fini di estendere il dominio visconteo nella Lombardia orientale e in Toscana. A farne le spese furono Verona e Padova. La storica rivale, Firenze, avvertendo tali successi come una vera e propria minaccia alla propria libertà, cercò sollecitamente alleati in funzione anti-viscontea e li trovò in Giovanni d'Armagnac e nel duca Stefano di Baviera. Il 25 luglio 1391 presso Alessandria le truppe viscontee guidate da Iacopo dal Verme sbaragliarono l'esercito francese e nella rotta lo stesso d'Armagnac trovò la morte<sup>12</sup>.

Da quanto afferma il Fornari, la chiesa e il convento dei carmelitani, furono coinvolti in queste turbolenze, sicché i frati, nello stesso 1391, chiesero licenza a papa Bonifacio IX di trasferire la propria sede nelle case e nei fondi donati loro nel 1354 da tale Martino Cappelli<sup>13</sup>.

Nel suo testamento dell'11 giugno 1354, Martino Capelli, un facoltoso cittadino, membro della confraternita del Carmine che si riuniva presso la chiesa carmelitana dell'Annunziata, sollecitato in questa direzione anche da un suo figlio, Francesco, già defunto, che era stato frate del convento carmelitano, decide di donare alla confraternita del Carmine alcuni fondi di terreno e case presso *Porta Cumana, parochia Sancti Carpori intus*<sup>14</sup>. Nell'atto, tra l'altro, già si alludeva all'eventualità

---

<sup>8</sup> FORNARI 1685, p. 30.

<sup>9</sup> FORNARI 1685, p. 33.

<sup>10</sup> AGOSTONI 1685, p. 150.

<sup>11</sup> FORNARI 1685, p. 50.

<sup>12</sup> ROMANELLI 1924.

<sup>13</sup> FORNARI 1685, pp. 50-53.

<sup>14</sup> FORNARI 1685, pp. 33-44. V. nel regesto.

- evidentemente ritenuta prossima - che i frati avessero potuto incontrare la necessità di trasferirsi dalla loro sede presso il Castello.

Ottenuta - come ho già indicato - la licenza papale nel 1391, il 10 febbraio 1399 i frati abbandonarono il vecchio convento, trasferendosi definitivamente nelle proprietà già del Cappelli<sup>15</sup>.

Il destino della primitiva sede sarà quello di essere fagocitata dalla gigantesca mole delle strutture del castello: i perduti registri dell'antico convento, ancora esistenti al tempo del Fornari, menzionavano nell'anno 1427 la vendita di buona parte del fondo del convento all'allora duca di Milano, Filippo Maria Visconti, per la somma di ottocentocinquanta fiorini<sup>16</sup>. All'avvento degli Sforza, Francesco ordina la ricostruzione della fortezza atterrata durante la breve fase della Repubblica Ambrosiana e puntualmente i libri dei conti del convento registrano per il 1454 la riscossione di due lire «pro territorio nostro, quod est in fosso Castri Iovis»<sup>17</sup>.

Nel 1562 avvenne l'ultima definitiva demolizione di ciò che restava del convento e della chiesa

Alfonso Pimentello Spagnolo Castellano sotto il felicissimo Dominio del Re Filippo fece allargare la fossa di esso Castello con grandissime spese del comune; e all'ora il nostro Convento con tutta la Chiesa hebbe l'ultima demolitione, e rovina<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> FORNARI 1685, pp. 54-55.

<sup>16</sup> FORNARI 1685, p. 56.

<sup>17</sup> FORNARI 1685, p. 56.

<sup>18</sup> FORNARI 1685, p. 56.

## **2. IL CANTIERE QUATTROCENTESCO**

Quando, nel febbraio del 1399, i frati carmelitani si trasferiscono nei locali e sui fondi donati loro nel 1354 da Martino Cappelli, questi non dovevano ancora essere stati riadattati a chiesa e convento. Infatti il 3 febbraio 1400 il duca di Milano, in seguito a supplica presentatagli dal venerabile Giovanni de Raude, priore del convento del Carmine, avuto parere favorevole dal vicario, dai XII di Provvisione di Milano e dai sei cittadini di ogni porta, e sentito l'ingegnere ducale Domenico de Florentia, concede ai detti frati di potersi trasferire nella casa lasciata al convento dal defunto Martino Cappelli, in parrocchia di San Carpofofo, e di potervi costruire un'altra chiesa e la loro abitazione<sup>1</sup>. Il 5 aprile seguente, il medesimo duca, per evitare controversie circa la costruzione della chiesa e della casa dei frati carmelitani nella casa del fu Martino Cappelli, scrive al suo vicario in Milano di aver mandato all'uopo a Milano alcune esperte persone, le quali gli hanno riferito e scritto in che modo e forma deve essere costruita la detta chiesa e questa forma, ossia disegno, egli gli manda perché ad essa si attengano i frati nella costruzione<sup>2</sup>. In un atto assai importante, rogato l'8 maggio 1400, i frati fanno richiesta formale agli ufficiali dell'Ufficio di Provvisione del Comune di Milano di poter dare inizio ai lavori di edificazione della nuova sede. Il documento prosegue con il riferire che gli ufficiali, onde concedere il benessere, hanno eseguito un sopralluogo nel sito dove i carmelitani hanno deciso di voler erigere chiesa e convento secondo il «designamentum et avvisamentum facta de ipsis per prudentem virum magistrum Bernardum de Venetiis ingenierium praefati Domini, ad haec per praefatum dominum specialiter destinatum». Gli ufficiali, viste le lettere del vicario generale appositamente incaricato dal duca e giudicata opportuna l'impresa, danno il loro assenso<sup>3</sup>.

Dalla suddetta sequenza dei rapporti che si susseguono in modo serrato dal febbraio al maggio del 1400 fra i frati, il duca e le istituzioni cittadine, si arguiscono alcuni importanti elementi, sintetizzabili come segue: 1) l'8 maggio 1400 i lavori di edificazione del nuovo complesso carmelitano in San Carpofofo non avevano ancora avuto inizio; 2) il progetto è rigorosamente imposto dall'alto; 3) tale progetto è stato affidato dal duca stesso a Bernardo da Venezia, suo architetto ufficiale.

Con ogni probabilità, dal benessere degli ufficiali della Provvisione all'avvio del cantiere non deve essere passato molto tempo, se il Fornari asserisce che nel 1401, papa Bonifacio IX, particolarmente benefico nei riguardi dell'ordine del Carmelo, concedeva indulgenze a chi visitava la nuova chiesa e soccorreva con elemosine la sua fabbrica<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Vedi regesto.

<sup>2</sup> V. regesto.

<sup>3</sup> V. regesto.

<sup>4</sup> FORNARI 1685, pp. 69-71.



Il Fornari suppone che dettero inizio alla chiesa sullo spazio che sarebbe stato occupato poi dalla cappella della Purificazione, la seconda della navata minore di destra: egli lo arguisce da due elementi: il suddetto spazio si trova effettivamente nella giurisdizione della parrocchia di San Carpofo, mentre altre parti della chiesa si trovano in parrocchia di Sant'Eusebio; inoltre, in corrispondenza della cappella della Purificazione vi era ai tempi del Fornari una porta che dava sulla contrada del Chivasso (attuale via del Carmine) che il Fornari reputa poter essere stata la porta del primitivo oratorio<sup>5</sup>.

In breve tempo il primitivo nucleo risulta essersi ampliato: il 31 maggio 1404, in virtù dell'acquisto fatto dagli scolari e deputati alla fabbrica della chiesa di Santa Maria del Carmine, da tal Giovannino Cambasilico, di uno spazio di terreno di sessanta braccia quadrate contiguo al primissimo insediamento e rientrante nella vicinìa di Sant'Eusebio, lo spazio occupato dalla chiesa si dilata<sup>6</sup>. Il pagamento al Cambasilico da parte dei deputati della Fabbrica ha termine nel 1432<sup>7</sup>. Secondo il Fornari, sul nuovo spazio furono eretti il coro, la cappella di Sant'Alberto, quella della Madonna dell'Abito e quella delle Sante Lucia, Apollonia e Agata<sup>8</sup>. Il medesimo suppone altresì che entro il 1411 dovevano essere già state erette le cappelle dell'Annunciazione, della Visitazione e di Sant'Apollonia, dal momento che egli poté leggere, nei perduti libri mastri del convento, offerte annuali di venticinque scudi fatte dai Visconti signori di Milano in occasione della ricorrenza delle festività legate a ciascuno di quei titoli<sup>9</sup>.

Se la prima espansione è stata il frutto dell'iniziativa degli scolari e dei deputati della fabbrica, nel prosieguo a farsi avanti sono i privati, che fanno a gara per aggiudicarsi un sacello. Sicché, nel 1430, tale Antonio Mandello pare che cominci a sborsare cospicue somme per far erigere in chiesa la cappella di San Giuliano, la prima della navata minore di sinistra<sup>10</sup>. Nel 1436 i frati ricevono 450 lire dalla famiglia Fossati per poter fabbricare la loro cappella di San Bernardo, la sesta della navata minore di destra<sup>11</sup>.

Il primo personaggio di spicco e perciò storicamente meglio individuabile di questa rassegna di fondatori di cappelle è Leonardo Visconti. Egli, discendente dalla linea di Bernabò Visconti, fu il

---

<sup>5</sup> FORNARI 1685, p. 68.

<sup>6</sup> FORNARI 1685, pp.72-73.

<sup>7</sup> FORNARI 1685, pp. 75-76, 84-85.

<sup>8</sup> FORNARI 1685, p. 76.

<sup>9</sup> FORNARI 1685, p. 81.

<sup>10</sup>FORNARI 1685, p. 84. La cappella è menzionata anche nel testamento di Antonio Mandello (ASMi, Notarile, Sansoni Protaso, 596, 1443 maggio 10).

<sup>11</sup> FORNARI 1685, p. 85.

capostipite dei Visconti di Brignano e di Saliceto. Nel proprio testamento, rogato il 25 marzo 1438, egli ordina che il suo cadavere sia portato in Santa Maria del Carmine e deposto nella cappella di San Leonardo, la terza della navata minore di sinistra<sup>12</sup>.

Nel 1441 è la volta di Pietro da Sangiorgio da Piacenza, il quale *in extremis* lascia settecento lire e trentun fiorini per la costruzione di una cappella intitolata a San Pietro apostolo<sup>13</sup>. Si trattava della cappella corrispondente all'angolo nord-est del braccio sinistro del transetto, distrutta a metà Seicento per far posto al campanile. Le informazioni biografiche che ho potuto reperire sul conto di questo personaggio sono invero scarse. Nella cappella, prima che questa fosse chiusa, si poteva leggere l'iscrizione «HIC IACET NOBILIS ET EGREGIVS / CIVIS ET MERCATOR MEDIOLANI / D[OMINVS] PETRVS DE SANCTO GEORGIO / DE PLACENTIA QVI DIEM SVVM IN / TERRIS EXTREMVM PEREGIT ANNO / DOMINI MCCCCXXIII DIE XIV IVNII»<sup>14</sup>. È tuttavia senz'altro da rilevare la parentela che legava questo nostro personaggio con un suo illustre nipote, Giovanni Antonio da Sangiorgio, influente cardinale, di cui è nota anche la committenza d'arte in quel di Alessandria e di Parma<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> V. nel regesto.

<sup>13</sup> ASMi, Fondo di Religione, 1393. L'atto è rogato dal notaio Gaspare da Sesto.

<sup>14</sup> FORNARI 1685, p. 193; FORCELLA 1890, p. 136.

<sup>15</sup> Sangiorgio Giovanni Antonio, milanese, arciprete di Sant'Ambrogio, uditore del Sacro Palazzo dall'aprile del 1478 al settembre del 1479. Vescovo di Alessandria dal 1479 al 1500 quando passa a Parma. Fu creato cardinale con il titolo di Santa Sabina il 20 settembre 1493. Nel 1486 fu mediatore della pace tra re ferrante e i Baroni. Nel 1489 è presente a Roma in concistoro e parla contro il re di Napoli; nel 1494 e poi l'anno seguente è a Roma che abbandona insieme al papa al giungere di Carlo VIII. Presiede poi la conferenza di Carlo VIII con il papa insieme a Barthelemy Floris e Juan Lopez. Muore il 14 marzo 1509 (CERIONI 1970, I, p. 222).

Di lui così scrive Gerolamo GHILINI (1647, p. 95): «Egli ebbe il suo nascimento in Milano dalla nobile famiglia di Sangiorgio, che proviene dalla città di Piacenza: pubblicamente spiegò le canoniche leggi nello studio di Pavia, con costumi tali, che rendevano gli scolari affezionatissimi alla sua cattedra, e ammiratori della sua virtù, e con tanto concorso di essi, con quanto mai n'avesse alcun altro primario lettore: fu preposito della collegiata di Sant'Ambrosio maggiore della sua patria, e SistoIV che mise in considerazione il merito di tante sue virtù, li conferì il vescovato di Alessandria, ove fu da tutti in tutto il corso di questo suo governo spirituale benissimo conosciuto per prelato di somma bontà di vita e di grandissima dottrina: in quella città più che mai vive la memoria della religione e liberalità sua, per i sontuosi e ricchi paramenti e vasi d'argento, che ha donati alla chiesa Cathedrale, e per l'ampio sito che a sue spese comprò contiguo al medesimo Tempio, per fabricarvi una canonica nella quale habitando tutti i canonici, fossero più comodi e pronti all'assistenza del coro.

Mentre con queste, e altre nobilissime azioni si rendeva benefico verso questa città, l'istesso Papa lo fece auditore di Ruota, e poi Alessandro VI lo promosse al Cardinalato, e chiamossi il Cardinale Alessandrino; fu dipoi fatto vescovo di Parma, nella cui Cathedrale similmente appaiono chiarissimi i segni della sua magnanima generosità, per i bellissimi paramenti ad essa lasciati, e per la magnifica fabrica del vescovato, che ridusse nella forma che oggidì si vede; rinunziata poi quella chiesa ebbe altri vescovati, e finalmente quello di Sabina. Giulio II frattanto, che stette assente da Roma impiegato personalmente nella recuperazione di Perugia, e di Bologna, l'honorò della legazione di quella città,

A questo punto un evento grave e inaspettato fa registrare al cantiere una brusca interruzione: come informa Donato Bossi nella sua Cronaca, l'8 gennaio 1446 «[...] aedes Divae Mariae Carmelitanorum a fundamentis corrui»<sup>16</sup>. Sulla causa di tale crollo le fonti tacciono del tutto. Potrebbe essersi trattato di un cedimento strutturale imputabile al fatto che i frati, per ragioni di economia, nei lavori di erezione dell'edificio dovevano aver fatto riutilizzare materiale edilizio proveniente dalla primitiva sede del castello, oppure potrebbero essersi verificate delle scosse telluriche.

Difficile dire che proporzioni avesse avuto il crollo. La Romanini ha opinato che molto del vecchio edificio dovesse essersi salvato, visto che già tre anni dopo, nel 1449, si era potuto inaugurare l'altare maggiore della nuova chiesa<sup>17</sup>, che nel 1454 avvengono riparazioni al coro, e al campanile e che sotto l'anno 1455 si edificò «muro in chiostro, con riparatione della Chiesa»<sup>18</sup>.

Tuttavia le parole del Fornari lasciano intravedere che i lavori presso il cantiere allestito per la ricostruzione, negli anni subito successivi al crollo, fervevano:

Così la Chiesa nostra cadette appianata a terra, ma risorse più bella di prima, e destruttasi da Chiesa ordinaria si rifece in magnifico Tempio: Perciò ne seguenti anni mi si presentano spese grandi per archi, e arconi della medema Chiesa con l'opera del Capo Mastro Pietro de Solario: trovo spese de ferri, legni, calcina, mattoni, sassi, e sarizzi per gli archi ordinarii; oltre una buona limosina de sassi, e sarizzi, che donò il Duca regnante Francesco Sforza per un non so che muro vecchio della Città di molte brazza a noi donato vicino alla Porta Vercellina, con che potero avvantaggiare alquanto la nuova fabrica, rimanendo fatta la Capella magna, cioè l'Altare Maggiore sotto l'anno 1449, e ne seguenti rifacendosi il resto della Chiesa come meglio poterono: aggiungendosi le solite offerte sudette con altre del Signor Stefano di Piacenza per fabricargli sotto l'anno 1452 la Capella detta di San Pietro oggi Campanile<sup>19</sup>.

Senz'altro da evidenziare è il ruolo da gran protagonista nelle vesti di munifico sostenitore dei lavori dei carmelitani incarnato da Francesco Sforza, il quale, oltre alla donazione, tramandata dalle parole del Fornari, di un muro che servisse da materiale da costruzione, in un documento del 1456, una lettera a Giacomo Calcaterra, suo oratore presso il pontefice, che vale la pena di riportare per intero, dichiara addirittura *tout court* di aver fatto fare a sue spese la chiesa di Santa Maria del Carmine

1456 luglio 21

Domino Jacobo Calcaterre.

Misere Jacomo como sapeti qui fora de porta Comana de questa nostra Citade de Milano suzo la riva del fosso dessa Citade et presso del nostro Castello de Porta Giobia ghè una giesiola de Sancta Maria del Carmene che may non fò finita che non è altro che una capella uno poco grandeta et poy atachata a quella ghe una capelleta piccola cum un poco de casamento dove sta uno frate che gli dice messa cum uno fraticello che l'aiuta che sono pur de frati de Santa Maria di Carmini de dentro. La quale giesia perché nè molto nociva al lavorerio del castello che facemo fare qui de fora, y mo quodammodo ne impedisse il fornire desso lavorerio, perché vienne per proprio in un loco dove ne bisogna fare uno torrione senza il quale essa fortezza et quanto habiamo fato valerà poco saria necessario gitare per terra tutta. Et benchè siamo consigliati lo potremmo fare senza carico di Consientia, maxime facendo fare altrettanto hedifitio a nostre spese a quella giesia de Santa Maria del Carmene de dentro che may non è finita et che fo principiata in loco de quella, Nuy perciò per la devotione che portamo a quella devotissima Vergine quantunque ne sa una grandissima spesa più non deliberamo fare butare essa giesia ymo che resta in pede dentro de dicta forteza et solamente fare butare la capelleta et lo casamentello dove habita el frate e tuto quello farlo molto ben extimare et migliorato farlo trasferare (sic) in altrettanto hedifitio in la dicta giesia de dentro a voluntate et designo di frati che gli stanno. Ke questo ancora non volemo fare senza licentia de dispensacione de la Santità de Nostro Signore. Pertanto volemo che subito recevuta questa ne parlati cum sua Santitate et tegnati modo ne conceda tale dispensa a ciò che posiamo fornire questa nostra opera. certificando sua Santitate che per simile cossa non poria fare una più grata et anche quando fosse cosa importuna

---

nel qual grado eccellentemente dimostrò il suo valore accompagnato dalla sua solita integrità. Molto scrisse, e eruditamente nella scienza legale».

<sup>16</sup> BOSSI 1492.

<sup>17</sup> ROMANINI 1955, p. 632.

<sup>18</sup> FORNARI 1685, p. 87.

<sup>19</sup> FORNARI 1685, p. 86.

non La rechideresemo se may non se dovesse fornire questra nostra fortexa. Et quantum primum haveriti questa dispensa, mandatinella senza alcuna dimora.  
Datum Mediolani die XXI Julii 1455 per forenses  
CICHUS<sup>20</sup>

Ma il paragrafo del Fornari riportato sopra contiene un'altra preziosissima notizia, altrimenti non reperibile, visto che egli l'ha desunta dai libri mastri del convento andati perduti: il nome del responsabile dei lavori di ripristino, vale a dire Pietro Solari. Da qui ne è derivato che gli studiosi di storia dell'architettura lombarda da sempre hanno pensato di poter identificare questo Pietro con il più noto membro dell'amplissima prosapia dei Solari dotato di questo nome, ovvero Pietro Antonio Solari figlio di Guiniforte<sup>21</sup>.

In realtà già gli antesignani degli studi solariani, il Caffi e il Malaguzzi Valeri, seguiti poi anche dagli studi più recenti della Romanini e del Patetta, si erano resi conto che Pietro Antonio Solari, nato verosimilmente verso il 1450, non poteva essere stato il protagonista della rinascita del Carmine degli anni 1446-1449. La soluzione per ovviare a tale apparente contraddizione era una sola: quella di posticipare l'attività di Pietro Antonio al Carmine agli anni settanta e questo fu il partito abbracciato dagli studiosi.

Senonché, come ho già affermato, la schiatta dei Solari è troppo intricata e ramificata per poter permettere di operare a cuor leggero una simile identificazione. Urgeva in sostanza a questo punto un lavoro di ricostruzione della genealogia dei Solari che facesse emergere, tramite un approfondito scandaglio documentario, anche i membri della famiglia rimasti fino ad allora nascosti<sup>22</sup>. A tale arduo compito hanno provveduto Grazioso Sironi, per la parte archivistica e Charles Morscheck per la parte storico-artistica.

1449 gennaio 2

Testamento di Bernardo Fossati nel quale ordina di essere sepolto nella propria cappella al Carmine (ASMi, notarile, Cagnola Ambrogio, 514) v. regesto

Fossati Bernardo di Ambrogio testamento n. 3768 In nomine domini anno a nativ  
quadragesimo quadragesimo nono, indictione duodecima die iovis secundo mensis ianuarii  
Cum vita et mors in manu dei sint (lacuna) sit sub metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad  
mortem subitanam pervenire Idcirco Ego in dei nomine magister Bernardus de Fossato fq. dmi  
Ambrosii pc ps Marcelini Mediolan dei gratia sanus mente licet eger corpore Nollens ab intestato  
decedere nec mea bona inordnata relinquere, Ad hoc ne inter posteros meos lix vel questio alliqua

---

<sup>20</sup> ASMi, Registri Ducali, K N. 2.

<sup>21</sup> CAFFI 1878, p. 688; MALAGUZZI VALERI 1906, pp. 112-113; ROMANINI 1955, pp. 632-633; ROMANINI 1964, p. 429; PATETTA 1987, pp. 50-51.

<sup>22</sup> MORSHECK 1997; MORSHECK, SIRONI, VENTURELLI 2000.

oriatur, hoc meum presens facere procuravi et procuro testamentum nuncupatum quodquidem testamentum vollo iubeo et mando vallere et tenere debere et quod valleat et teneat iure testamenti nuncupativi et si non vallet nec tenet etc. In primis namque recomandavi et recomando animam meam Altissimo creatori totique curie celesti quibus supplico ut Reatum meorum propulsi caligine animam meam perducant ad vitam eternam corpus vero meum si ab hoc seculo migrare contigerit iubeo et mando tradi debere ecclesistice sepulture domus ecclesie dne Sancte Marie de Montecarmelo in capela mei testatoris. Item vollo statuo et ordino et mando quod omnia per me hinc retro indebite ablata alicui persone, si qua ablata reperiantur restituantur et restitui debeant per infrascriptos heredes meos illi vel illis a quo vel a quibus reperiat me aliquid indebite huisse vel in me pervenisse et seu illi vel illis quibus de iure sint Restituenda. Ad instantiam tui notarii infrascripti persone publ etc. Quod ego testator aliud feci et condidi testamentum seu ultimam voluntatem rogatam et traditam seu et rogatam et traditam per petrum de sachelis Mediolani notari anno et die in eo contentis etc. et omne aliud testamentum etc. Revoco et anulo etc. etc Item lego et iudico venerab fabrice ecclesie maioris mli etc. item lego et iudico dmo priori et fratribus ecclesie dne Sancte Marie de montecarmelo mli florenos quindicem dicti valloris semel tantum sibi dandod per infrascr. heredes meos infra ann unum? prox fut post decessum meum, et hoc amore dei et in remedio et mercede anime mee defunctorumque meorum et per indulgentia ibidem obtinenda. Item lego et iudico ecclesie Sancti Marcelini Mediolani amore dei et in remedio et mercede anime mee (lacuna) hedifficatione ipse ecclesie florenos decem (lacuna)semel tantum sibi dands per infrascriptos heredes meos etc Item vollo statuo et ordino quod per infrascriptos heredes meos solciter et procuretur quod per dominos priorem et fratres dicti monasterii Sancte Marie de montecarmelo mli fiant et celebrentur in dicta mea capela sita in dicta ecclesia Sancte marie de Montecarmelo mli illa divina offitia et annuallia que fieri celebrari et dici debent iuxta et secundum formam dotis dicte capele sibi per me facte et ulterius vollo statuo etc Item lascia a Iosep de Fossato fq. dmi Valentis habitatori Civitati papie nepoti meo sedimen illud situm et iacens in civitate papie in por (spazio bianco) quod sedimen apelatur domus baseta confinante per due lati con la chiesa di San Mattia; alla moglie Giovannina de Chono? (de Chen?) de Sonzino 600 fiorini valloris soldorum 32 imper pro floreno , un sedime in milano p. s. marcellino.

### **3. IL MONUMENTO FUNEBRE DI ANGELO SIMONETTA**

MARTINO BENZONI

Milano (?); documentato dal 7 aprile 1446 al 7 dicembre 1492

***Monumento sepolcrale di Angelo Simonetta***

1472 circa

marmo – cm 163 x 200

Milano, Santa Maria del Carmine, braccio destro del transetto

**ISCRIZIONI**

ANGELVS HIC SITVS EST INTER CLARISSIMVS OMNES SIMONETA VIROS / MERITIS ET LAVDIBVS VNVS QVI  
OBIIT DIE XX APRILIS ANNO MCCCCLXXII

Le parti superstiti della tomba di Angelo Simonetta si trovano murate sulla parete destra del braccio destro del transetto della chiesa del Carmine a Milano. L'insieme consta di: un frontale marmoreo ripartito in tre riquadri incorniciati da un *kymation* lesbio; nella specchiatura centrale, un rilievo figurato con un *Cristo in pietà sorretto da angeli*, mentre, nei rimanenti due riquadri, avanzi ormai quasi impercettibili di stemmi araldici, scalpellati e scrostati in epoca giacobina; un timpano triangolare ugualmente delimitato dalla cornice a foglia e sottofoglia, con al mezzo tracce di decorazione araldica scalpellata; una statuetta di guerriero in armatura, a volto scoperto, reggente uno scudo recante le insegne araldiche degli Scaligeri<sup>1</sup>; al di sotto del frontale, su di uno zoccolo dotato di un'estensione pari alla larghezza di quest'ultimo, corre la seguente iscrizione in caratteri capitali: ANGELVS HIC SITVS EST INTER CLARISSIMVS OMNES SIMONETA VIROS / MERITIS ET LAVDIBVS VNVS QVI OBIIT DIE XX APRILIS ANNO D[OMINI] M CCCCLXXII.

Nel testamento che Angelo Simonetta fa rogare il 18 maggio 1470 non compare purtroppo alcuna indicazione specifica relativa al suo sepolcro; sotto l'aspetto storico-artistico, il documento ha il solo pregio di informarci del fatto che il testatore ha precedentemente fatto costruire, all'interno della chiesa del Carmine, una cappella di suo patronato e che il medesimo dona ai frati una taverna di sua proprietà in località Annone, «sulla strada per Pavia», i cui proventi dovranno essere impiegati per la dotazione, la manutenzione e la gestione della cappella stessa<sup>2</sup>. Due anni dopo, il 20 aprile 1472, Angelo muore<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La moglie del Simonetta, Francesca, era una Della Scala. Per l'araldica scaligera rinvio all'esauritivo NAPIONE 2009, pp. 484-491.

<sup>2</sup> Vedi regesto.

<sup>3</sup> L'apparente contraddizione fra questa data, riportata nell'iscrizione che accompagna il monumento e quella del 21 aprile, riportata nel registro obituario milanese (MOTTA 1891, p. 268, nota 3), è presto sanata dal Motta (*ibid.*) che

Nelle prime attestazioni del monumento funebre di Angelo Simonetta al Carmine di Milano, risalenti alla seconda metà del Seicento, esso appare del tutto disgiunto dalla cappella di patronato di Angelo. Nel 1685 il Fornari innanzitutto descrive la seconda cappella di sinistra in questi termini:

Contigua alla sudetta [leggi: la terza cappella di sinistra] è la Capella, che dall'ancona sua di Santa Teresa nostra dall'Angelo nel cuore trafitta porta il titolo di questa Santa dall'anno 1622 in qua. Ma prima portava titolo dell'Annunciata Santissima eretta fino l'anno 1457 in circa per divozione del sig. Angelo Simonetta, e a lui attribuita, come trovo su nostri registri di limosine, e entrate sotto quei tempi: lo dimostra anche l'Arma Simonetta nell'Altare, e nella volta di detta Capella *ad aeternam rei memoriam* affissa, con l'Annunciata Santissima sulla Vetriata, che prima era dell'occhio del Coro antico; sì che il titolo proprio prima celebrato con tanta solennità nella prima Chiesiola della Purificatione, fu a questa Capella transferito sotto la divozione de Signori Illustrissimi Simonetti, l'Arma de quali spicca in tutti gli arconi o voltoni maggiori della Chiesa nostra con elevato Sepolcro in altra parte<sup>4</sup>.

[...] Nella Capella di Santa Teresa si vede in un cantone sollevato alquanto da terra un picciolo muro in misura di un deposito, ma non mi sanno dire chi sia, se non che vi sia deposto un Signore genovese.

[...] Sopra il destro pilastro della Capella di Santa Teresa sono scritte in muro queste lettere, *D.O.M. Franciscus Garzia de Villa Robledo Hispano ad honorem Passionis Domini pro anima Magdalenae Sabiolae suae uxoris, pro omnibus suis Defunctis, et pro se ipso, cum ex hac vita decesserit, in huius Ecclesiae Altari privilegiato Missam unam singulis sextis feriis usque in perpetuum celebrandam curavit anno Dom. 1613, 27 Augusti.*

Avanti questa medema capella di Santa Teresa vi è una candida lapida di marmo in sigillo del Sepolcro *pro Devotis Sanctae Teresiae 1624*. E sogliono qui sepelirsi molti di quelli della Compagnia del cento eretta in questa Capella, con tale regola e prattica, che per entrare in detta Capella si pagano pochi soldi, e per ogni Confratello che more si dà la limosina di una Messa, sì che ogn'uno dopo la sua morte è suffragato con cento Messe per l'anima sua subito in questa Chiesa in una mattina celebrate, con l'aiuto però de forastieri Sacerdoti; e questo è un vero trafficare uno per cento con lecita usura, et honesto lucro<sup>5</sup>.

Per quanto riguarda invece la tomba di Angelo, il medesimo vi si riferisce a più riprese all'interno della sua *Cronica*, ma lo fa mentre descrive tutt'altra parte della chiesa, ovvero laddove tratta del braccio destro del transetto

Trovasi poi in questo lato destro della crociera una porta con suo bell'antiporto di legno forte con suoi vetri aggiustato, e conduce nella stretta detta Civasso, e qui su questo muro laterale spicca un bel Sepolcro de Signori Illustrissimi Simonetti. [...] Sopra di questo muro laterale spicca in alto un bellissimo avello de Signori Simonetti, di marmo finissimo fatto, e con molte figurine arricchito, che lo adornano insieme con l'Armi di questa Illustrissima Casa per ogni parte animato, e con Archo di bellissimi intagli si vede coronato all'eternità, e con questi caratteri manifesta la Casa, e il

---

propone di ritenere il 20 aprile, il giorno dell'effettivo decesso e il 21, quello della registrazione della morte da parte dei famigliari.

<sup>4</sup> FORNARI 1685, pp. 179-180.

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 201-202.



Signore ancora che dentro accoglie, *Angelus hic situs est inter clarissimus omnes Simoneta viros, meritis et laudibus unus qui obiit die 20 Aprilis anno Domini MCCCCLXXII*<sup>6</sup>.

La gran messe d'informazioni, riportate dal Fornari con il suo usuale disordinato stile accumulatorio tipicamente secentesco, richiede per la sua importanza un'attenta esegesi. Tramite di essa e di alcune altre informazioni aggiuntive da me desunte da altre fonti, è infatti possibile, da un lato, ripercorrere diacronicamente le vicende della cappella di Angelo Simonetta per dar così conto dell'attuale collocazione anomala delle parti superstiti della tomba, dall'altro, farsi una prima idea in merito al primitivo aspetto dell'insieme monumentale grazie alla più antica descrizione che di esso al momento si disponga.

Riassumendo: secondo gli antichi registri del Carmine, purtroppo andati perduti, ma ancora disponibili al tempo del Fornari, il patronato esercitato da Angelo sulla seconda cappella di sinistra risale almeno al 1457. Il ruolo assunto dal casato Simonetta nella fase di ricostruzione della chiesa, principiata nel 1449 in seguito al crollo dell'edificio nel 1446, è talmente centrale, che lo stemma dei Simonetta suggella «tutti gli arconi o voltoni maggiori della chiesa» e che alla cappella concessa ad Angelo viene trasferita l'intitolazione all'Annunziata, che è stata niente meno che quella della primitiva chiesuola dei carmelitani. Successivamente, le vicende cui va incontro la cappella si possono seguire solo dal Seicento. Nel 1613, un personaggio spagnolo, tale Francesco Garzia di Villarobledo, istituisce una messa a suffragio dell'anima sua, della moglie e dei parenti. Dal 1622 la cappella riceve l'intitolazione a Santa Teresa d'Avila: il mutamento si deve verosimilmente all'iniziativa di padre Angelo Maria Chiappani, che, stando a quanto afferma il Fornari, dopo esser approdato al convento di Milano nel 1618, firma una *Orazione panegirica* in onore della santa<sup>7</sup>. Entro il 1624 presso la cappella viene istituita la *Compagnia dei Cento*: cento tra uomini e donne, che vi s'iscrivevano per pochi soldi, ma si assumevano l'obbligo di far dire una messa ciascuno il dì della morte di un confratello o di una consorella<sup>8</sup>. Si arriva così ai tempi dello stesso Fornari: dopo aver evidenziato che il sepolcro di Angelo si trova «elevato in altra parte», il Fornari segnala l'esistenza, all'interno della cappella, della sepoltura di un imprecisato personaggio, che una tradizione – par di capire orale – vorrebbe genovese. In questo frangente, gli unici elementi della dotazione della cappella riferiti dal Fornari sono: un'ancona rappresentante *Santa Teresa trafitta nel cuore dall'angelo*, sicuramente secentesca, una chiave di volta con l'arma dei Simonetti, l'arma dei

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 168, 197-198.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 128, 318-320.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 202, 252.

Simonetta presso l'altare e una vetrata raffigurante l'*Annunciazione* proveniente dalla primitiva chiesetta<sup>9</sup>.

In sostanza, attestazioni del monumento Simonetta all'interno della cappella non ve ne sono, né il Fornari fa alcun accenno a traslazioni. Se di spostamento si tratta, sembrerebbe verosimile ascriverlo agli anni 1622-24 del cambio di titolazione e della concessione dello spazio alla *Compagnia dei Cento*. Nondimeno non va taciuta l'ipotesi che il monumento sia stato previsto fin dall'origine per il braccio destro del transetto. Tanto più che a suffragio di tale ipotesi non mancherebbe nemmeno un possibile appiglio documentario. Si tratta di una supplica, purtroppo non datata, indirizzata dai frati carmelitani al duca di Milano, la quale attesta che Francesca Della Scala, moglie di Angelo, aveva espresso l'intenzione di far portare a termine una cappella da lei fatta principiare «poso la capella granda» al Carmine, coll'intenzione di farvi riporre i resti «de li soy passati», ovvero dei suoi parenti defunti<sup>10</sup>. Nulla osterebbe nel considerare l'espressione «poso la capella granda», ovvero “presso la cappella maggiore”, come nel transetto, cioè a lato della cappella maggiore, che è esattamente la collocazione nella quale si trovano al presente i resti del monumento.

Le parole, laconiche ma icastiche, del Fornari, unite ai *disiecta membra* murati e a uno sguardo alle principali tipologie architettoniche funerarie in voga nel Tre-Quattrocento, già consentono di farsi una prima idea di quello che doveva essere la tomba Simonetta: un notevole monumento funebre, a parete, ad arcosolio o a baldacchino, alto da terra, comprendente un sarcofago di marmo finissimo con intagli figurati e fitti motivi araldici, incorniciato da un arco pregevolmente intagliato.

---

<sup>9</sup> Nel 1705 al 22 di maggio è attestata una «Concessione fatta dai Reverendi Padri del Carmine ali signori Giambattista e Girolamo fratelli Monelii e a qualunque loro discendente di linea mascolina dell'altare e capella sotto il titolo di Sant'Angelo Carmelitano, che è la seconda a mano sinistra nell'entrare per la porta grande della lor chiesa, con obbligo a medesimi signori Monelii di mantenere in ogni tempo a venire gli ornamenti necessari per detto altare» (ASMi, Religione, cart. 1372).

La cappella compare ancora nell'inventario redatto nel luglio del 1788 in occasione della soppressione della chiesa e del convento (ASMi, Amministrazione Fondo di Religione, cart. 1893), mentre non compare più nella visita pastorale dell'arcivescovo di Milano Bartolomeo Carlo Romilli effettuata nel 1852 (ASDMi, Visite pastorali, Santa Maria del Carmine, vol. XI). Si deve pertanto presumere che la cappella, oggi ridotta a ripostiglio, sia stata otturata in occasione dei restauri rovinosi del Pizzagalli nei primi decenni dell'Ottocento.

Delle opere ricordate dal Fornari come presenti ai suoi tempi all'interno della cappella rimane solo il dipinto secentesco con *Santa Teresa* di Federico Bianchi, al presente conservato nella terza cappella di sinistra, mentre tanto la chiave di volta con l'arma dei Simonetta, quanto la vetrata raffigurante l'*Annunciazione* e l'arma dei Simonetta presso l'altare sono andate perdute.

<sup>10</sup> Vedi regesto.

Queste prime considerazioni a caldo ora possono per nostra fortuna contare su un prezioso appiglio documentario. Esiste infatti, presso l'Archivio di Stato di Milano, all'interno di un fondo documentario poco studiato, un disegno inedito, privo di data ma sei-settecentesco, della tomba di Angelo Simonetta al Carmine<sup>11</sup>. Un foglietto accluso recita: «Extat supre expressa Arca marmorea sepulcralis cum inscriptione sublimiter elevata ac inserta in pariete a latere Epistolae ecclesiae Sanctae Mariae PP. Carmelitarum porta Comasina Mediolani, videlicet prope aram alias (1457?) dicatam B. V. M. Annunciatae, deinde (1622?) Divae Teresiae, iuspatronatus nobilibus de Simonettis, ibidemque prope ostium per quod sit transitus in vicum appellatum Chivassino».

Nel disegno, iscritti in un'apertura a parete dal profilo arcuato a tutto sesto, compaiono l'epigrafe, il frontale del sarcofago, il coperchio triangolare da immaginare a spiovente, il tutto poggiante su una sorta di altare-mensa a gradoni completamente spoglio. A farla da padrona, a conferma del passo del cronista carmelitano, è a tutti gli effetti l'ostentato dispiegamento dell'armamentario araldico, al presente non più visibile perché scalpellato in epoca giacobina: si tratta di ben cinque scudi araldici, tre con lo stemma dei Simonetta e due con quello dei Della Scala di Verona. Gli stemmi minori sono collocati simmetricamente agli angoli, due campeggiano nella specchiatura del frontale del sarcofago e due poggiano, come in bilico, sul piano di appoggio del coperchio. In corrispondenza invece del fronte del coperchio, spicca, replicato e ingrandito, lo stemma con il leone rampante che brandisce con una zampa la croce, sormontato da un cimiero di nuovo figurante il leone araldico e ingentilito dal ricasco di piumosi e arricciati motivi decorativi vegetali. Al di sopra dell'arco, il disegnatore ha riportato entro un tondo gli stemmi affrontati dei Della Scala e dei Simonetta e, dietro di esso, ha tracciato delle linee incrociantesi proprio in corrispondenza del centro del tondo, con ciò volendo, io credo, semplicemente segnalare l'esistenza, all'interno della chiesa del Carmine, di chiavi di volta recanti gli stemmi affrontati dei Simonetta e degli Scaligeri e compendiando a questo scopo con una sorta di "x" la crociera. Il disegno è anonimo, tuttavia, dal momento che il fondo documentario in questione è costituito esclusivamente dalle carte dell'archivio araldico del noto genealogista milanese Giovanni Sitoni di Scozia (XVII-XVIII secolo?), pare ragionevole formulare per esso l'ipotesi di una paternità dello stesso Sitoni, tanto più che il tratto mi è parso molto simile a quello messo in campo nell'apparato illustrativo di un'altra opera manoscritta del medesimo autore, il *Theatrum genealogicum familiarum illustrium nobilium et civium inclytæ urbis Mediolani* (1705, Milano, Archivio di Stato, Biblioteca)<sup>12</sup>. Quanto alla

---

<sup>11</sup> ASMi, Riva Finolo, cart. 66.

<sup>12</sup> Per le poche notizie biografiche sul Sitoni, si deve far riferimento all'opera di Filippo ARGELATI (1745, *passim*) e alla breve scheda biografica on-line predisposta dal portale Lombardia Beni Culturali (<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC00012E>), consultata il 2 settembre 2011.

datazione del disegno, ritengo sia opportuno pensare ad un *ante quem* individuabile nel biennio 1705-1706, presupponendo che il Sitoni abbia raccolto tutte o quantomeno gran parte delle notizie araldiche del fondo in vista della pubblicazione dei due suoi studi che hanno visto la luce proprio in quei due anni<sup>13</sup>. Tant'è che, non a caso, proprio nell'opera del 1706, una monumentale ed erudita storia degli uomini di legge e dei senatori milanesi, il Sitoni menziona Angelo e il suo sepolcro laddove fornisce informazioni su un suo discendente, tale Scipio Simonetta figlio di Alessandro (attestato come vivente a metà del Cinquecento), uno fra i Sessanta decurioni della città di Milano. Riferendosi a quest'ultimo egli scrive

Habuit patrum maximum Angelum ducalium arcanorum magistrum ac Mediolani senatorem; cuius elegans admodum sarcophagus cum insigniis familiae in phano Dominae Mariae Carmeli Porta Cumana Mediolani hac epigraphe inscribitur: ANGELVS HIC SITVS EST INTER CLARISSIMVS OMNES SIMONETA VIROS MERITIS ET LAVDIBVS VNVS QVI OBIIT DIE XX APRILIS ANNO MCCCCLXXII<sup>14</sup>.

Se da un lato, come si è già affermato, il disegno funge da ausilio alla nostra immaginazione ricostruttiva, dall'altro è evidente che esso contribuisce non poco a complicare ulteriormente il busillis. Se infatti l'attuale assenza degli stemmi raffigurati nel disegno sul frontale del sarcofago è sicuramente da imputare, come suggeriscono del resto anche le già menzionate tracce di scalpellatura, alla furia antinobiliare di fine Settecento, come spiegare invece la vistosa assenza di elementi di certo non secondari nell'economia del monumento quali, rispetto alla testimonianza del Fornari, le «molte figurine» e l'«Archo di bellissimi intagli», e, rispetto a quanto si può vedere ancora attualmente, il rilievo con la *Pietà* e il guerriero reggente lo scudo con lo stemma dei Della Scala?

Personalmente sarei propenso a imputare le suddette omissioni essenzialmente a due ragioni molto più semplici: una potrebbe essere che l'intento del Sitoni, visti i suoi notori interessi, fosse esclusivamente quello di dar conto dei dati araldici del sepolcro, mentre l'altra il fatto che la sua mano di disegnatore fosse poco adusa alla resa di elementi figurativi che esulassero dalla grafica di pertinenza araldica. Va da sé che, alla luce del disegno, la collocazione attuale dell'armigero recante lo scudo con lo stemma scaligero al vertice del timpano triangolare risulterebbe del tutto arbitraria, dovendo esso piuttosto immaginarsi stante sul ripiano del coperchio del sarcofago all'angolo sinistro, in corrispondenza appunto dello scudo scaligero raffigurato isolato e in bilico all'interno del disegno. La presenza, nell'angolo opposto, di un secondo armigero, recante questa volta lo scudo con lo stemma Simonetta, se già si poteva arguire in ossequio a un essenziale spirito di simmetria, è confermato da quanto affermato, ormai già nell'Ottocento, da Giuseppe Mongeri, il

<sup>13</sup> SITONI DI SCOZIA 1705; ID. 1706.

<sup>14</sup> SITONI DI SCOZIA 1706, p. 122, n. 505.

quale segnala l'esistenza, presso un angolo del chiostro del Carmine, di un altro Guerriero «chiuso interamente nell'armatura, appoggiato ad una targa collo stemma dei Simonetta»<sup>15</sup>. Purtroppo, ormai più nulla è dato di sapere circa il destino cui è andata incontro quest'altra statua.

La preziosità della fonte del Sitoni non si esaurisce qui. Alcune altre indicazioni consentono infatti di leggere meglio il profluvio araldico che doveva caratterizzare il monumento. Nel medesimo suddetto foglietto di accompagnamento, infatti, si legge: «Notandum est quod palatium alias constructum per magnificum dominum Angelum Simonetta filium quondam magnifici domini Gentilis, ducalem consiliarium, ante annum circa 1457 situm in porta Cumana, parochia Sancti Marcellini Mediolani, et per eum possessum tempore ipsius mortis anno 1472 tandem pervenit in proprietatem venerabilem hospitalis maioris Mediolani per cuius agentes postea venditum fuit pretio librarum 38 mille imperialium illustrissimo domino Marchioni Don Petro Isimbardo per instrumentum venditionis sub die 1650, september 6»<sup>16</sup>. Segue altro foglietto raffigurante tre stemmi araldici; la legenda recita: «Armi che sono sopra il palazzo *alias* del Conte Simonetta, hora del Marchese Isimbardi». Vi sono disegnati: uno stemma con le iniziali FR[ANCISCVS] SF[ORTIA], cui è sottomessa la legenda «arma ducale sforzesca»; un altro stemma con insegna parlante scaligera con l'immagine di una scala; e un altro stemma con leone rampante con la croce nella zanna<sup>17</sup>. Del palazzo di Angelo Simonetta, poi Isimbardi, in porta comasina, parrocchia di San Marcellino non vi è più traccia. Tuttavia, presso Palazzo Isimbardi in Corso Monforte a Milano, attuale sede della Provincia di Milano, al termine dello scalone d'onore, murati nella parete ai due lati dell'ingresso nel salone di rappresentanza della Provincia, sono visibili due targhe araldiche rettangolari, una recante lo stemma dei Simonetta e l'altra quello dei Della Scala. Le targhe, incorniciate da un motivo a corda intrecciata, sono finemente intagliate e paiono dello stesso marmo, dello stesso gusto e perfino dello stesso stile dei resti al Carmine. In particolare, lo stemma Simonetta si direbbe sorprendentemente sovrapponibile all'omologo presente al centro del disegno del Sitoni e fra le due occorrenze salta all'occhio la stretta parentela dei cercini dai quali si sviluppano i ricaschi degli svolazzi. Difficile sapere quale esatta funzione e collocazione dovessero avere le due tessere all'interno del palazzo di Angelo Simonetta.

A questo punto, ritengo che gli elementi di cui si dispone siano sufficienti ai fini di un tentativo di contestualizzazione tipologica della tomba di Angelo Simonetta meno aleatoria. Laddove si consideri isolatamente il frontale così privo di aggetto come si presenta nell'*accrochage* odierno, non è difficile riconoscervi la stessa sequenza e tripartizione di stemma araldico-Pietà-stemma

---

<sup>15</sup> MONGERI 1872, p. 181.

<sup>16</sup> ASMi, Riva Finolo, cart. 66.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

araldico osservabile in modo del tutto analogo, per esempio, nel frontale del sepolcro di Medea Colleoni, opera di Giovanni Antonio Amadeo dei primissimi anni settanta (Bergamo, Cappella Colleoni; ma in origine in Santa Maria della Basella a Urgnano).

Più difficile è invece capire in quale tradizione si inserisca la tipologia dell'insieme una volta che, sulla scorta del disegno del Sitoni, gli si restituisca lo sviluppo tridimensionale originario. A questo proposito, va precisato subito che non mi sono note in ambito milanese e lombardo per l'epoca rinascimentale altre occorrenze di monumento a parete ad arcosolio che si possano avvicinare al nostro monumento quale emerge dal disegno del Sitoni. Più fortuna si ha qualora si vada ad attingere al repertorio funerario lombardo trecentesco. Si dà il caso infatti che gli avanzi del monumento funebre trecentesco della famiglia Visconti di Angera, visibili, incassati nella parete, all'interno della sesta cappella di destra della chiesa milanese di Sant'Eustorgio, sembrano presentare significative analogie con quelli della tomba Simonetta al Carmine: colpisce, al di là della collocazione alta da terra che fa andare la memoria alla descrizione della tomba al Carmine fatta dal Fornari, soprattutto il modo in cui è stato sistemato, al di sopra del frontale con il rilievo dell'*Incoronazione della Vergine*, il coperchio spiovente a tronco di piramide, quest'ultimo molto simile a ciò che ancora rimane di quello al Carmine nonché al disegno di esso fatto dal Sitoni<sup>18</sup>. Tra

---

<sup>18</sup> Nella sesta cappella di destra, si incontrano altre sepolture dedicate ai membri del casato visconteo: da un lato, a destra, la tomba di Gaspare Visconti, figlio di Uberto; di fronte, quella che l'ALLEGGRANZA (1784, f. 32r) indicò come dei Visconti signori di Angera e Fontaneto, più i resti del sepolcro di Agnese Besozzi, moglie di Gaspare (BOSSAGLIA 1984, pp. 105-106. Sulla cappella così l'ALLEGGRANZA (1784, ff. 32-33r): «Nel tempo del Bugati, stavano in questa cappella tre mausolei. Il più grande fu fatto da Gaspare, figlio di Uberteto o sia Uberto, ed in esso furono posti i cadaveri di Pietro II, di Gaspare, di Uberteto e di lui medesimo, detto anche Gasparino. Il secondo apparteneva agli antenati del senatore Ottaviano della discendenza dei signori di Angera e Fontaneto, altro ramo di Pietro. Nel terzo ch'era più piccolo, ma più antico, fu anch'egli depresso l'anno 1545 lo stesso Ottaviano Visconte, legato dell'ultimo duca di Milano Francesco Sforza, e di Carlo V Cesare presso i Veneziani, [...] ma di quest'ultimo non posso dire cosa alcuna perché più non esiste. Del secondo non rimane che il parapetto della cassa mortuale, ed in esso, ch'è di un sol pezzo di marmo, si vedono scolpiti a mezzo rilievo la coronazione di Maria Vergine; a destra una donna, e poi un milite in ginocchio, e così a sinistra due altre femine dietro ai, parmi San Pietro martire, San Giovanni, San Pietro Apostolo, e dietro alle due femmine, San Giovanni Evangelista, San Domenico, ed un Vescovo, dopo il quale un angiole in piedi, che tiene sollevato, come pure un altro dalla parte opposta, un cortinaggio avanti del quale stanno le descritte figure, con varie teste di angioletti intorno a Dio, e Maria santissima e con altri due angiole che tengono alzate le mani giunte delle due femmine di mezzo. Nel coperchio tutto lavorato a fogliami, tre arme Visconti. Sopra di esso sta nel muro un arco di marmo, con in mezzo Gesù Cristo, per metà fuori del suo sepolcro, il qual marmo dovea sostenere la cassa di questo mausoleo. Di sotto al parapetto mirasi in piedi la gran lapide sepolcrale di Agnese Besozzi, morta dieci anni prima che Gaspare Visconti suo marito facesse il controposto mausoleo, dal quale furono separate le due colonne che sostengono il descritto parapetto e chiudono in mezzo questa lapide.

l'altro salta all'occhio anche la presenza, nella specchiatura di tale coperchio, analogamente a quella del Carmine, di stemmi araldici, nella fattispecie con il biscione visconteo.

Nondimeno mi è parso piuttosto che la tipologia originaria della tomba Simonetta possa essere letta come l'esito della commistione essenzialmente di due modelli tipologico-iconografici prestigiosi, l'uno, trecentesco e toscano, l'altro, prettamente veneto e quattrocentesco, quest'ultimo tra l'altro abbastanza scontato alla luce degli strettissimi rapporti intrattenuti dal Simonetta con le cose venete<sup>19</sup>. Per quanto possa sembrare a prima vista un confronto azzardato e anacronistico, dopo aver passato in rassegna i principali repertori di riferimento del genere, sembrerebbe infatti che il precedente tipologicamente più vicino alla tomba al Carmine di Milano sia da identificare nello schema di due monumenti funebri trecenteschi della famiglia Bardi in Santa Croce a Firenze<sup>20</sup>. Si tratta di due monumenti realizzati negli anni trenta del Trecento per alcuni membri della famiglia Bardi, probabilmente da una maestranza fiorentina, «sensibilmente legata all'attività fiorentina di Giovanni di Balduccio», ma evidentemente suggestionata anche dalle opere imponenti di Tino di Camaino, l'uno, collocato nella cappella dei Confessori, l'altro, nella cappella di San Ludovico<sup>21</sup>. Le due tombe sono pressoché identiche, se non fosse che quella presso la cappella di San Ludovico ha la caratteristica di essere opistoglittica, ovvero presenta uno sviluppo su due fronti, all'interno e all'esterno della cappella. Esse consistono in un sarcofago parallelepipedo, alto da terra perché poggiante su di un alto zoccolo a gradoni, recante sul frontale, in mezzo, una *Pietà*, mentre ai lati, due stemmi araldici; la cassa è chiusa da un coperchio a tronco di piramide recante nel mezzo un ulteriore stemma araldico. Il tutto risulta poi iscritto in un arcosolio, coronato alla sommità da un baldacchino con timpano triangolare<sup>22</sup>.

Quanto alla componente veneta, essa consisterebbe nella presenza dei due paggi reggi-scudo in armatura in collocazione simmetrica sul lato destro e sinistro della composizione. Per quanto riguarda l'intera area lombarda, non mi sono noti esempi di tombe caratterizzate da tale iconografia, né anteriori né posteriori cronologicamente al 1472 e, se si getta uno sguardo altrove, si può

---

Il Conte Don Giulio Visconte ben sapendo che questa sua cappella rassembrava più tosto un cimitero, mandò ordine da Bruselles nel 1730, che fosse rinnovata. Così adunque disposti i mausolei, la volta, le lapidi, e tutto il rimanente, coll'altare di marmo disegnato dal Malvagini, e l'ancona di San Giovanni Evangelista dipinta dal Fratazzi, e ristabilitavi l'annua messa quotidiana, fu terminata quest'opera nell'anno 1733 con dissonanza nel cornicione agli altri della chiesa, e colla spesa di 16000 fiorini e più».

<sup>19</sup> Si veda la scheda prosopografica di Angelo.

<sup>20</sup> Il repertorio più ampio è quello di Margaret LONGHURST (1962).

<sup>21</sup> BARTALINI 2005, pp. 179-203.

<sup>22</sup> Sulla tradizione degli arcosoli medievali si veda GARDNER 1992, pp. 23-27, 35. Per le tipologie tombali medievali in generale vedi SCHMIDT 1985.

osservare che esistono sì casi antecedenti di putti reggi-scudo pertinenti a monumenti funebri (*Tomba di Carlo Marsuppini*, Firenze, Santa Croce, 1455-8 ca.; *Tomba Roselli*, Padova, Basilica del Santo, 1467 ca.; *Monumento del Marchese Ugo*, Firenze, Chiesa di Badia, 1469 ca.), ma si tratta appunto di putti e non di paggi o guerrieri in armatura<sup>23</sup>. Per il Veneto e per Venezia, invece, si possono annoverare occorrenze di coppie di guerrieri in armatura che coprono cronologicamente quasi tutto il secolo: *Monumento di Cortesia Marassi Serego* (Verona, Sant'Anastasia, 1430-35 ca.; sebbene qui sia da rilevare che i due guerrieri reggi-cortina siano privi di scudi araldici); *Tomba del Doge Francesco Foscari* (Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1457-1468 ca.); *Tomba del Doge Niccolò Tron* (Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1476-1479 ca.); *Tomba del Doge Pietro Mocenigo* (Venezia, Santi Giovanni e Paolo, 1476-1481 ca.); *Tomba di Jacopo Marcello* (Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1484-1493 ca.); *Tomba di Agostino Onigo* (Treviso, San Nicolò, 1490-1500 ca.); *Tomba di Giovanni Emo* (già a Venezia, Santa Maria dei Servi, 1482-1493 ca.)<sup>24</sup>. Non mancano tra l'altro, sempre in area veneta, esempi di guerrieri con armatura e scudo anche nell'ambito della miniatura, specie di quella dei miniatori padovani che gravitavano attorno al Mantegna ed erano dei fanatici dell'antiquaria, quali Bartolomeo Sanvito, Gaspare da Padova, Lauro Padovano, Marco Zoppo e Giovanni Vendramin<sup>25</sup>. Infatti, sebbene con il nostro monumento cronologicamente si sia un po' al limite, anche per il nostro scultore potrebbe valere un discorso di mutazioni e scambi fra arte monumentale e miniatura che per prima la Armstrong, seguita dalla

---

<sup>23</sup> Il mausoleo di Vitaliano e Giovanni Borromeo, un tempo in San Francesco Grande a Milano, presenta sì dei meravigliosi guerrieri reggi-scudo in armatura ascrivibili alla prima campagna di realizzazione del monumento ad opera di Andrea da Carona e Filippo Solari (anni quaranta del Quattrocento), ma essi hanno una funzione e una collocazione affatto differente, in quanto abitano il registro più basso del monumento in corrispondenza dei pilastri di sostegno (GENTILINI 1997). A Milano, una coppia di guerrieri, che non poteva certo passare inosservata, era sicuramente quella che faceva da guardia al portale del Banco Mediceo (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica), ma qui i soldati non reggono scudi e si tratta di un contesto diverso da quello funerario, così come diverso è il contesto del Duomo di Milano, nella cui selva di statue pure sono numerosi i santi raffigurati in armatura.

<sup>24</sup> Credo che le considerazioni espresse dalla MEHLER (2001) sulle ragioni dell'origine veneta dell'iconografia della statua del defunto ritratto stante sul sarcofago possano essere in un certo senso estese - come la stessa studiosa sembra suggerire (*ibid.*, p. 73) - anche alle statue stanti dei paggi reggi-scudo. Secondo la Mehler, tale preferenza sarebbe il frutto di un insieme di fattori che sono prerogativa della Serenissima nel Quattrocento: il particolare regime politico dello stato veneto, al contempo oligarchico e signorile, l'apertura verso le isole greche che avrebbe portato al precoce contatto con i modelli funerari e statuari dell'antichità, la vicinanza dei circoli umanistici padovani con la loro nota propensione all'antiquaria. Il WOLTERS (2000, p. 76) osserva che i paggi con scudo (*Schildknappen*) erano rappresentati di frequente anche sulle facciate delle case patrizie veneziane.

<sup>25</sup> Per questo peculiare e importantissimo *milieu* si vedano *La miniatura a Padova* 1999, le voci dei singoli artisti redatte da Beatrice Bentivoglio Ravasio in *Dizionario biografico* 2004 e le schede di Gennaro Toscano in *Mantegna* 2008, pp. 135-137, n. 39; pp. 204-205, n. 70; pp. 377-378, n. 155; pp. 379-380, n. 157; pp. 380-382, n. 158.



Luchs, hanno suggerito come potenzialmente esistente, per esempio, fra l'impianto della *Tomba di Pietro Mocenigo* di Pietro Lombardo (1476-1481 ca.) e il "frontespizio architettonico" dello Svetonio presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (Inc. B 87; c. 2r) dato alle stampe dal Jenson a Venezia nel 1471 e miniato dal veneto Giovanni Vendramin<sup>26</sup>. Sia detto però fin da ora che non si può di certo sottacere la distanza culturale che innegabilmente si frappone fra il sapore internazionale, cortese e cavalleresco del guerriero Simonetta e gli eroi *all'antica* impilati nei pilastri laterali del frontespizio di Milano.

Volendo riprendere la rassegna delle attestazioni relative al monumento Simonetta, una volta constatato che le guide sei e settecentesche di Milano - come del resto accade non di rado - tacciono del tutto in merito ad esso, si dovrà far menzione del cenno che ne fa il Muratori nel 1732. Il celebre storico ed erudito, nell'introduzione all'edizione dei *Rerum gestarum Francisci Sfortiae* di Giovanni Simonetta per la raccolta dei *Rerum Italicarum Scriptores*, volendo dar notizie circa l'autore, a un certo punto menziona lo zio illustre di questi, per l'appunto Angelo Simonetta e scrive:

Inde Francisco nata occasio dignoscendi, quantum probitate et ingenio polleret Angelus Simoneta, Antonii nuper memorati frater, quem propterea anno 1426 in famulitium suum a secretis adscivit, tum Anno 1440 Corio teste, Legatum ad Venetos misit, ac deinde ad Alphonsum I Apuliae et Siciliae regem. Angeli istius tumulus Mediolani visitur in Carmelitarum sacra aede cum hacce epigraphe: *Angelus hic situs est, inter clarissimus omnes Simoneta viros meritis et laudibus unus*<sup>27</sup>.

La successiva attestazione del monumento si deve allo stesso filone erudito settecentesco e, anzi, si può dire, al personaggio che a Milano ebbe forse più affinità con il Muratori medesimo: l'erudito e numismatico Filippo Argelati (Bologna 1685 - Milano 1755)<sup>28</sup>. All'interno del suo enciclopedico repertorio degli scrittori milanesi, l'occasione per menzionare Angelo Simonetta e il suo monumento funebre gli è fornita da un medaglione bio-bibliografico da lui dedicato ad Alessandro Simonetta, gesuita teologo bolognese vissuto a cavallo fra Cinque e Seicento. Sebbene Alessandro non appartenga al medesimo ramo di Angelo, la sua figura di scrittore del casato Simonetta fornisce all'Argelati il pretesto per parlare degli antichi membri della famiglia che più hanno inciso sulla storia di Milano. E dopo aver ricordato i principali fatti in cui Angelo si era distinto, scrive:

---

<sup>26</sup> ARMSTRONG 1994, p. 499; LUCHS 2006, p. 146. Per l'incunabolo della Trivulziana si veda la scheda di Cristina Quattrini in *Biblioteca Trivulziana* 1995, p. 152 e tav. CXI; per la figura di Giovanni Vendramin v. Bentivoglio-Ravasio 2004.

<sup>27</sup> *Rerum Italicarum Scriptores*, XXI, Milano 1732, p. 168.

<sup>28</sup> L'Argelati fu fondatore (Milano 1721) e segretario della Società palatina, che sotto la sua direzione tipografica si assunse la pubblicazione dei *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori e di molte altre importanti opere di erudizione.

Obiit anno Salutis MCCCCLXXII, die XX aprilis, conditusque iacet in marmoreae affabre insculptae arcae inclusus, Insignis Simonettarum, atque Scaligerorum, ex quorum nobilissima gente Franciscam sibi in uxorem duxerat, ornatae, quae etiam bina stemmata in fornicibus eiusdem Templi conspiciuntur. Inscriptio autem his verbis concepta est: ANGELVS HIC SITVS EST INTER CLARISSIMVS OMNES SIMONETA VIROS MERITIS ET LAVDIBVS VNVS QVI OBIIT DIE XX APRILIS ANNO MCCCCLXXII.

Insignia supramemorata, quibus imminet stemma Francisci Sfortiae ducis Mediolanensis, visuntur etiam supra maiorem Ianuam aedium, quas extruxit et incoluit prefatus Angelus, in porta Comensi, intra fines parochialis ecclesiae Sancti Marcellini huius urbis<sup>29</sup>.

Nonostante l'attenzione dello studioso sia ancora rivolta prevalentemente all'araldica, lo stesso non tralascia di esprimere un giudizio critico dell'insieme, che ritiene essere stato scolpito «affabre» vale a dire con maestria.

Un'altra menzione settecentesca, quella di Giovanni Antonio Perochio, è assai preziosa perché, oltre alle insegne e alla collocazione all'interno della chiesa, è la prima a menzionare anche la Pietà

Simonetta Angelo figlio di Gentile da' Calabria, e fratello di Antonio 1460. Della famiglia de' feudatari di Limido e conti di Torricella; vedi l'urna di marmo in mezzo alla quale v'è l'effigie di Nostro Signore della Pietà, et lateralmente al medesimo vi sono le insegne gentilizie della famiglia, ed è posta nel muro all'eminente dirimpetto quasi alla cappella della B. Vergine dell'abito presso la porta falsa che mette in Civassino su cui v'è l'iscrizione del tenore seguente, cioè ANGELVS HIC SITVS EST INTER CLARISSIMVS OMNES SIMONETA VIROS MERITIS ET LAVDIBVS VNVS QVI OBIIT DIE XX APRILIS ANNO MCCCCLXXII<sup>30</sup>.

Quella del Perochio è l'ultima attestazione, che mi è stata data di reperire, che potesse contare su di un monumento Simonetta probabilmente ancora del tutto integro. Infatti se la soppressione del cenobio carmelitano nel luglio 1788 sembra non aver comportato alcuna conseguenza all'opera, quest'ultima non poté tuttavia passare indenne anche attraverso il triennio della prima Repubblica Cisalpina (1796-1799), durante il quale «un ordine puerile della Municipalità condannò a morte tutte le insegne di araldica» e «dove non arrivarono i municipalisti, erano gli scalmanati che si divertivano a grattare gli stemmi dai muri e a deturpare opere d'arte insigni a colpi di scalpello»<sup>31</sup>.

Tuttavia il colpo di grazia fu inferto all'epoca della Restaurazione asburgica. Dalle preziose e inedite carte prodotte dalla Fabbriceria del Carmine, risulta che il 15 febbraio 1830 la Confraternita del Santissimo Sacramento, con sede nella chiesa in una stanza a fianco della Cappella della Vergine dell'Abito, alle prese con l'umidità di tale luogo, chiede alla Fabbriceria del Carmine la concessione di un altro ambiente<sup>32</sup>. Nel marzo 1830 la Fabbriceria del Carmine accorda alla

---

<sup>29</sup> ARGELATI 1745, coll. 1392-1394.

<sup>30</sup> PEROCHIO 1780, f. 286v.

<sup>31</sup> v. Paolo Mezzanotte in BASCAPÈ, MEZZANOTTE 1968, p. LVIII.

<sup>32</sup> v. regesto.

Confraternita l'uso della stanza che corrisponde alla cappella di San Giuseppe (ovvero l'ultima cappella della navata destra prima del transetto)<sup>33</sup>. Il 24 maggio, l'architetto Giuseppe Tazzini, incaricato del progetto per la realizzazione dell'apertura, informa la Fabbriceria della necessità di rimuovere il monumento Simonetta. I fabbricieri accordano al Tazzini il permesso per la suddetta rimozione, con la riserva però che il monumento sia collocato altrove<sup>34</sup>. Tra l'altro in calce a un documento del 12 maggio, si dava conto di una ricognizione del sepolcro Simonetta che aveva avuto come esito quello di rinvenire al suo interno due teschi con ossa di cadaveri, ed una spada di ferro coperta in parte da frammenti di un fodero di velluto cremisi. Si precisa altresì che il parroco ebbe cura di far seppellire sotto terra nell'interno della stanza retroposta già ad uso di cappella i resti rinvenuti nel detto sarcofago. La spada fu ritirata e deposta nella Sala della Fabbriceria<sup>35</sup>.

Nell'ordinazione del 9 giugno 1830 si registra che l'architetto ha suggerito di ricollocare il monumento a lato della cappella di Sant'Anna, in posizione simmetrica rispetto alla porta minore della chiesa esistente dall'altro lato della detta cappella. Per la Fabbriceria la tomba non presenta importanza come oggetto d'arte, quanto piuttosto come oggetto di antichità e di memoria del defunto. Pertanto, rilevato che nella collocazione suggerita dal Tazzini non sarebbe stato conveniente l'aggetto del sepolcro e il suo sostegno sopra mensole, si è rimesso in opera la sola parte di facciata con una piccola statuetta sulla sommità dello spiovente del sarcofago<sup>36</sup>. Il 15 ottobre 1830, con una lettera al parroco e alla Fabbriceria del Carmine, la Congregazione Municipale di Milano, che fra le tante mansioni amministrative esercitava con solerzia anche quella di sovrintendere al pubblico ornato, informata del trasferimento della tomba Simonetta dal lato sinistro della cappella di Sant'Anna ad un angolo in corrispondenza del fianco destro della medesima cappella, «con mutilazione de' suoi vistosi oggetti, ed interessanti ornamenti», rende noto di aver interpellato il conte Cesare di Castelbarco quale unico erede della famiglia Simonetta e di averlo trovato all'oscuro della faccenda e contrariato per non essere stato informato e per le modalità dell'operazione, visto che il monumento «ora trovasi spogliato del ricchissimo basamento che ne costituiva il decoro, e dello sporto indicante la forma del Sarcofago come pure di alcuni effetti in esso contenuti». Pertanto la Congregazione Municipale, «riconoscendo conveniente di conservare possibilmente nel primitivo suo stato un monumento dedicato alla memoria di un benemerito Personaggio d'Illustre Famiglia ad onore pur anco della Storia Patria» invita la

---

<sup>33</sup> v. regesto.

<sup>34</sup> v. regesto.

<sup>35</sup> v. regesto.

<sup>36</sup> v. regesto.

Fabbriceria del Carmine a ricollocare la tomba Simonetta nella sua integrità nel luogo che verrà indicato dall'architetto Gaetano Besia e dall'ingegner Zanca<sup>37</sup>.

Segue, nel mese di novembre, la lettera di risposta della Fabbriceria, che oltre a essere utile perché riassuntiva dell'intera vicenda e dispensatrice di ulteriori dettagli circa l'aspetto della tomba prima dello smantellamento, appare anche come un capolavoro di diplomazia, di astuzia politica e di falso asservimento. Dopo aver precisato che il monumento «fu staccato dal muro di prospetto alla Cappella della Beata Vergine al quale stava appeso» e aver ricordato le ragioni stesse di tale rimozione, «indispensabile per il miglior servizio della Chiesa», la Fabbriceria ribadisce che a suo giudizio l'opera è interessante dal punto di vista storico e prosopografico più che per pregio artistico. Pertanto essa aveva ritenuto sufficiente ricollocarlo in una posizione funzionale alle esigenze del culto, privato del suo aggetto e ridotto nel numero dei suoi elementi alla sola fronte esterna, «più appariscente» e comprendente la data 1472 e il nome del personaggio. Inoltre, facendo leva sullo spirito pratico degli amministratori milanesi, la Fabbriceria a sua discolpa fa presente che la rovina degli stemmi e i maggiori danni al monumento sono da addebitare ad altri che a lei e che «non potrebbero essere riposti in opera i diversi pezzi, e segnatamente le figurine che ornavano il monumento» senza un preventivo dispendioso restauro. Poi, non paga, proseguendo con lo "scarica barile", la Fabbriceria chiama in causa l'inviso conte Castelbarco, che peraltro, a rigore, nessuna iscrizione e nessun documento attestavano come proprietario della tomba e che, se proprio desiderava il restauro allo stesso tempo il più possibile reintegrativo e filologico, avrebbe potuto ben contribuire allo stesso con le proprie finanze, nel qual caso la Fabbriceria non avrebbe detto "beh"<sup>38</sup>. La documentazione della Fabbriceria circa la questione si interrompe qui; ma, dato che al presente il monumento si trova ancora laddove era stato ricollocato dopo la rimozione, va da sé che o la Congregazione Municipale o il conte ricattato deve aver lasciato cadere la rimostranza, quest'ultimo probabilmente pensando che l'eredità e la discendenza Simonetta non fosse più argomento da sbandierare ai quattro venti se si volevano scongiurare deprecabili e inaspettati esborsi quand'anche per una giusta causa.

Un ultimo documento relativo alla faccenda della rimozione della tomba Simonetta è di cinquant'anni più tardo (29 dicembre 1880) ed è conservato presso l'Archivio Storico Civico di Milano

In alto nella chiesa del Carmine vedevasi il sepolcro Angelo zio materno (*sic* !) di Cicco Simonetta che un architetto nel 1842 (*sic* !), in occasione del restauro della chiesa, fece gettare al basso tutto andò confuso con i rottami del pavimento, comprese le ossa e gli oggetti che stavano entro la tomba. Lo scaccino pensò a salvare la spada ed alcuni tronchi di

---

<sup>37</sup> v. regesto.

<sup>38</sup> v. regesto.

statue. La spada aveva l'elsa d'avorio: questa fu ritirata dal proposto di allora, e morto lui gli eredi non poterono ritrovarla. I Castelbarco, discendenti del Simonetta, minacciarono una causa al proposto se non faceva rimettere al posto antico quella tomba. Fu rimesso quanto era stato salvato dallo scaccino. La spada, con guaina di velluto rosso, trovasi appesa tuttodi sotto il portico della canonica<sup>39</sup>.

Si tratta dell'appunto di un anonimo che asserisce di aver avuto la notizia dal sacerdote Domenico Gola, coadiutore del Carmine, nondimeno lo scritto è inficiato da grossolane inesattezze: Angelo Simonetta non era zio materno di Cicco, bensì zio paterno; la data della rimozione non può essere il 1842, perché si è visto essere il 1830; il restauro ottocentesco della chiesa, ad opera dell'architetto Felice Pizzagalli, ha avuto luogo negli anni 1825-1839 e perciò era già concluso nel 1842.

Nel frattempo, nel 1872, il Mongeri indica come facenti parte del sepolcro Simonetta altre due opere: un *Cristo risorto* «che aveva i capegli, la barba e il nimbo dorati» murato sopra la porta che dalla chiesa conduce al chiostro e un secondo Guerriero «chiuso interamente nell'armatura, appoggiato ad una targa collo stemma dei Simonetta» posto in un angolo del chiostro stesso. Di queste due opere si è persa ogni traccia<sup>40</sup>. Lo studioso, giudicando il pezzo, poi perduto, raffigurante Cristo risorto, di “forme elettissime e egregiamente intagliato”, si lanciava in un'attribuzione alla scuola dei Solari, forse in ciò suggestionato dal documentato ruolo di architetto del Carmine di Pietro Antonio Solari in seno alla campagna di ricostruzione sovvenzionata proprio dal Simonetta in seguito al crollo del 1446.

Nel 1890 l'iscrizione della tomba viene riportata, fra quelle presenti al Carmine, nel ricchissimo repertorio delle iscrizioni milanesi del Forcella<sup>41</sup>. Nel commento all'epigrafe, il Forcella cita le fonti di cui si è servito, vale a dire il Sitoni, l'Argelati e il Fornari; inoltre - forse con l'intento di suggerire implicitamente una possibile collocazione originaria della tomba - sulla scorta di quest'ultimo, ricorda che la cappella gentilizia della famiglia Simonetta era dedicata all'Annunciata e che fu edificata nell'anno 1457 da Angelo Simonetta.

Se si fa eccezione per la fugace menzione dell'epigrafe da parte del Bascapè all'interno della sua monografia del 1929 sul paese di Belgioioso, del cui vicariato Angelo Simonetta era stato insignito da Francesco Sforza, e per quella altrettanto fugace del Casati, che sostanzialmente parafrasa il Mongeri, bisogna attendere l'aurorale sistemazione e rassegna della scultura milanese operata in occasione della pubblicazione negli anni cinquanta della *Storia di Milano* Treccani perché sia fatta di nuovo menzione della tomba Simonetta. La citazione compare all'interno del saggio del Baroni sulla scultura milanese del primo Quattrocento in un paragrafo dedicato alla funzione d'avanguardia

---

<sup>39</sup> v. regesto.

<sup>40</sup> MONGERI 1872, p. 181.

<sup>41</sup> FORCELLA 1890, p. 139, n. 187.

di Castiglione Olona<sup>42</sup>. Da quanto è dato di capire dalla prosa lievitante e lambiccata dello studioso, la tesi di questi è che l'ecllettismo caratterizzante la scultura milanese e lombarda, una volta esauritosi «l'indirizzo di gotico fiorito di vaga ispirazione borgognona» proprio dei primi del Quattrocento, ha avuto due facce: da un lato, l'esito, isolato, per così dire "nobile" - per quanto ancora compromissorio fra Gotico e primo Rinascimento - del cantiere di Castiglione Olona, connotato in particolare da un'«acquiescenza a mode estrinseche» (leggi: venete e toscane); dall'altro lato, si assiste a un tipo di scultura fatta di «modi triti di ricapitolazioni epigoniche» e che solo di rado produce opere quantomeno interessanti e apprezzabili. Sullo sfondo di tale paradigma interpretativo, il Baroni relega l'autore del monumento Simonetta fra gli esponenti di questa seconda "deteriore" tendenza (scultori «di secondo piano» dai «modesti esiti stilistici») e gli avvicina, stimandoli della stessa mano, un tabernacolo con *Crocifissione tra i Santi Lorenzo e Stefano* sormontato da una lunetta con la *Pietà*, all'epoca «murato a tergo della basilica di Santo Stefano» (al presente nella controfacciata), una targa commemorativa con la facciata della vecchia Santa Maria Maggiore (Milano, Museo del Duomo, inv. 5) e un bassorilievo con una *Pietà* conservato nel Museo del Castello Sforzesco (inv. 800)<sup>43</sup>. Se è del tutto condivisibile l'ascrizione che fa il Baroni della nostra tomba a quel clima di lungo tramonto del gotico in Lombardia - sul quale mi soffermerò a breve - mi paiono invece del tutto fuorvianti e ingenerosi i confronti da lui proposti. L'ancona lapidea in Santo Stefano, anche tenuto conto del pessimo stato di conservazione che la affligge, mi pare il prodotto scialbo di un artista meno che scadente; la targa commemorativa, elemento di cui peraltro si conservano numerosi altri esempi, credo debba essere ritenuta l'opera di un artista che difficilmente può superare la qualifica di comune lapicida.

L'ultima menzione fugace del monumento di Angelo Simonetta a me nota è quella di Patrizia Zambrano, che inserisce l'opera, di cui lamenta la sopravvivenza dei soli resti sconnessi, in quel "museo immaginario delle tombe", la tipologia delle quali non sarebbe più ricostruibile<sup>44</sup>. La tomba Simonetta invece è forse sfuggita a Laura Cavazzini, che all'interno del suo volume, pure assai puntuale e analitico, nel quale essa si sarebbe potuta proficuamente inserire (non a caso il libro è da me citato più volte), non ne fa alcun cenno<sup>45</sup>.

Personalmente ritengo che, se si vuol tentare una lettura più convincente del monumento, si debba ripartire dall'elemento che, probabilmente anche per via della visione scomoda cui obbliga l'osservatore, ha ricevuto solo un'attenzione fugace da parte degli studiosi: mi riferisco al poggio in

---

<sup>42</sup> BASCAPÈ 1929, p. 34; CASATI 1952, p. 63.

<sup>43</sup> BARONI 1955, p. 746 e nota 1. Per la targa v. Rossana Bossaglia in BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 23, n. 123 e VIGEZZI 1934, p. 127, n. 387; per la *Pietà*, v. *ibid.*, p. 103, n. 300.

<sup>44</sup> ZAMBRANO 1997, p. 39.

<sup>45</sup> CAVAZZINI 2004.

armatura reggente uno scudo con lo stemma dei Della Scala. Ebbene, ad uno sguardo ravvicinato del giovane azzimato, non si possono non cogliere caratteristiche che rimandano immediatamente il pensiero di chi guarda al mondo raffinato e cortese della cultura cavalleresca tardogotica. Gli indizi in questo senso sono numerosi e si colgono tanto a uno sguardo di insieme, quanto soffermandosi sui dettagli: a una certa distanza colpiscono l'eleganza del vitino stretto, "da vespa", la maglia della corazza sulle spalle, un po' allentata, quasi fosse uno scialle, tutt'altro che marziale, la zazzera vaporosa. Se poi ci si avvicina, si noterà che i piani del viso sono dolcemente tondeggianti e che le labbra si delineano carnose e cuoriformi. I dettagli della corazza, la quale rientra nella tipologia denominata dal Boccia "corpo da uomo d'arme all'italiana", poi, sono veramente gustosi: la panziera, dalla curiosa forma a foglia d'edera (con tanto di nervature), presenta delle cuspidi lobate come petali di un fiore ovvero dei gattoni gotici; le lame della falda, sul fianco lasciato libero dallo scudo, si espandono in un fiancale pure cuspidato e innervato; infine, le rotelle ai gomiti sembrano ali di pipistrello<sup>46</sup>. Va da sé che ci troviamo di fronte alla commistione di un'armatura da guerra contemporanea con elementi di fantasia desunti forse dalle armature da torneo o da parata<sup>47</sup>.

Se nel campo della scultura lombarda quattrocentesca questa statua a tutto tondo di paggio reggi-scudo, per giunta con un grado tale di cultura tardogotica, può apparire un *apax*, io credo che, anche ai fini di una migliore sua contestualizzazione, sia assai utile dare uno sguardo a possibili paralleli nella miniatura e nell'illustrazione libraria più o meno coeve, laddove il panorama è tutt'altro che sguarnito di simili personaggi. Personalmente credo che i militi efebici più affini, tanto per vanità e sciccheria, quanto per imperturbabile serenità e smagattezza, al nostro del Carmine li si

---

<sup>46</sup> Per l'identificazione della tipologia dell'armatura e per la nomenclatura delle parti della stessa mi sono servito dell'utilissimo *Armi difensive* 1982.

<sup>47</sup> Nonostante non si tratti nel nostro caso di un'armatura all'antica, credo valgano comunque le considerazioni fatte dal Pyhrr e dal Godoy (in *Heroic Armor* 1998, pp. 12-14) nel catalogo della mostra di Filippo Negroli a proposito delle armature pseudo-antiche del Quattrocento. Essi osservano come molte delle rappresentazioni di armature classiche nella pittura e nella scultura italiana quattrocentesche siano estremamente fantasiose, suggerendo da un lato una limitata conoscenza degli originali romani, dall'altro una notevole dose di licenza da parte degli artisti nell'interpretare liberamente l'antico. Alcune di queste rappresentazioni di armature pseudo-antiche affonderebbero le loro radici nella tradizione dei costumi per tornei, processioni in costume e altre cerimonie d'occasione. Credo si leggano assai bene al confronto con il reggi-scudo Simonetta anche gli esempi addotti dai due studiosi: vale a dire le figure allegoriche di personaggi dell'antichità miniati in un codice (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. Lat. 899, per il quale si veda DE MARINIS 1946), datato 1480, realizzato per celebrare le nozze del condottiero Costanzo Sforza (1447-1483) avvenute a Pesaro il 25 maggio 1475; oppure l'armatura fatta indossare da Carlo Crivelli a un *San Giorgio* (New York, Metropolitan Museum, inv. 05. 41. 2) facente parte di un polittico da lui realizzato nel 1472. A ben guardare, le fogge fantasiose di tali armature e dei loro accessori non mi sembrano invenzioni poi così lontane da quella ideata verso il 1440-1450 ca. da Jacopo Bellini in un suo disegno (punta d'argento su carta: Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1515, 57) per la bardatura di un cavallo-drago tutto speciale.

debba andare a pescare nel *castello dei destini incrociati* del mazzo di tarocchi Colleoni-Baglioni oppure tra i fogli della *Tavola Ritonda* della Biblioteca Nazionale di Firenze (ms. Palat. 566), due apici della produzione della bottega dei Bembo<sup>48</sup>. Si veda, all'interno del fiabesco mazzo di

---

<sup>48</sup> Il mazzo, originariamente unitario, è al presente conservato in tre diverse collezioni: l'Accademia Carrara di Bergamo, la Pierpont Morgan Library di New York e una collezione privata di Bergamo. In particolare le carte sono così suddivise: La Pierpont Morgan Library possiede trentacinque carte, di cui quindici trionfi e otto carte figurate; l'Accademia Carrara possiede ventisei carte, di cui cinque trionfi e sette carte figurate; la collezione privata bergamasca tredici carte numerali. Attraverso due precedenti lasciti testamentari (prima del canonico Ambiveri e poi della famiglia Donati) le carte pervennero al conte Alessandro Colleoni. Questi patteggiò con il conte Francesco Baglioni ventisei carte del mazzo da lui posseduto, in cambio di alcuni dipinti. Quando il conte Baglioni morì (1900), le ventisei carte in sua proprietà furono lasciate insieme al resto della sua collezione all'Accademia Carrara. Quanto alle carte in possesso della famiglia Colleoni, trentacinque di esse entrarono nel mercato antiquario e nel 1911 furono vendute dalla ditta parigina Hamburger Frères a John Pierpont Morgan (v. Sandrina Bandera in *I tarocchi* 1999, p. 64). Già ascritte dal VENTURI (1911, p. 278) e dal TOESCA (1912, pp. 218-219) alla cerchia degli Zavattari, queste carte sono invece attribuite dal LONGHI (1928, pp. 86) a Bonifacio Bembo ed assegnate al suo periodo giovanile. In seguito il RASMO (1939-1940, p. 256) conferma l'attribuzione e la cronologia proposte dal Longhi. Quest'ultima è accolta anche dalla BANDERA (1977, p. 39), e dal DELL'ACQUA (1977, p. 213), sebbene con una differente cronologia agli anni 1450-1455 sulla base di dati araldici. La ALGERI (1981, p. 829) e il MULAZZANI (1981, p. 103) propongono letture diverse: la prima avanza il nome di Francesco Zavattari, mentre il secondo, negando la paternità bembiana, chiama in causa un anonimo miniatore cremonese, a suo parere responsabile di tutte le miniature per solito attribuite a Bonifacio Bembo. In ultimo, sia la DACHS-NICKEL (1992; 1996-1997), sia la Bandera (in *I tarocchi* 1999, pp. 64-65, che ricapitola lo *status quaestionis*), anche sulla scorta delle strettissime analogie con il codice Palatino 556 della Biblioteca Nazionale di Firenze, fatte salve le carte da ascrivere sicuramente ad un intervento seriore di Antonio Cicognara, al quale vanno anche imputati qua e là alcuni ritocchi (DACHS-NICKEL 1992), ribadiscono la sicura pertinenza del mazzo alla bottega dei Bembo.

Il manoscritto fiorentino, nel quale viene narrata la storia di Tristano, Lancillotto e Parsifal, desunta, pare, da un originale francese, è illustrato da duecentottantanove disegni delineati a punta di penna su tracce a punta d'argento con ritocchi a inchiostro più scuro. Come ha evidenziato la Bandera (in *I tarocchi* 1999, p. 104), «non sembra che i disegni siano stati eseguiti per essere terminati a colore, sia perché non ve ne sono tracce, sia perché le illustrazioni sono perfettamente compiute e ricche di particolari anche molto minuti». La provenienza lombarda del codice è testimoniata dal colophon in cui compare il nome dell'estensore Giuliano de' Anzoli, da leggersi Ansoldi, forse da identificare, come suggerisce la DACHS-NICKEL (1996-1997, pp. 120-121), in un personaggio cremonese che fu in rapporto con la famiglia Bembo. A c. 172r la firma è seguita dalla data 20 luglio 1446. Dopo la proposta del SEYMOUR DE RICCI (1927, pp. 148-149) di considerare il codice come una derivazione da un esemplare smarrito del Pisanello, è merito del RASMO (1939-1940), sulla scorta della ricostruzione longhiana del Bembo, riconoscerci una delle espressioni più significative di Bonifacio Bembo miniatore verso la metà del secolo e assai prossima ai Tarocchi Colleoni o alle tavolette da soffitto di Casa Meli. Dopo una serie di proposte orientate verso l'area veneta, ricordate da Maria Luisa Ferrari nel catalogo della mostra milanese del 1958 (*Arte lombarda* 1958, p. 84, n. 258), la ALGERI (1981, pp. 52-85), nel riscontrare strette analogie tra il manoscritto e il mazzo Brambilla, li considera eseguiti dalla stessa mano, che essa ritiene essere quella di Francesco Zavattari. Tale affinità è riscontrata anche dal MULAZZANI (1981, pp. 36-37), che, negando recisamente



tarocchi, in particolare il *Fante di spade* (Bergamo, Accademia Carrara) (tav. 28), differente dal collega milanese quasi solo per una posa un poco più falcata e un'armatura poco più pesante; mentre impossibile è isolare un confronto più convincente di altri all'interno del codice fiorentino di materia arturiana, dal momento che quasi ogni scena presenta un cavaliere in armatura avvicicabile al nostro e le tipologie umane sono piuttosto ripetitive e stereotipe.

Alla luce dei paralleli testé segnalati, che dire quanto a confronti in ambito scultoreo? Si tratta veramente di un *apax*? Personalmente, credo di no. Solamente, come già siamo stati costretti a fare per il paggio del Carmine, infelicemente murato a un'altezza disagiata per l'osservatore, anche in questo caso, e, anzi, a maggior ragione in questo caso, dovremo aguzzare la vista (ovvero servirci di buone riproduzioni fotografiche), perché si dà il caso che l'elemento utile al confronto sia collocato a una quota ancora più elevata. Per giunta esso si trova addirittura al di fuori degli odierni - ma non di allora - confini italiani. Lo stesso ovale morbido e tondeggiante del volto, le stesse labbra carnose, la stessa zazzera, la stessa corporatura, la stessa resa dei bulbi oculari e dell'iride nonché lo stesso rapporto proporzionale fra le membra e - a costo di sembrare eccessivo - persino quasi la stessa espressione facciale mi è sembrato si possano individuare nel rilievo con il *San Vittore a cavallo*, visibile sul campanile della chiesa di San Vittore a Muralto (Locarno), ma in origine collocato sul torrione principale del Castello di Locarno, realizzato fra il 1460 e il 1462 da Martino Benzoni su commissione di Franchino Rusca, allora signore del luogo<sup>49</sup>. A ulteriore convalida della stretta parentela fra il paggio reggi-scudo Simonetta e il San Vittore, fortunatamente adesso, grazie a un'acuta intuizione di Maria Teresa Binaghi Olivari e alla preziosa occasione fornita dalla mostra di

---

l'attribuzione a Bonifacio di tutte le opere diverse da dipinti, assegna *in toto* queste ultime, e perciò anche il Palatino 556 a un anonimo miniatore cremonese convenzionalmente chiamato "Maestro dei Tarocchi". La Morozzi (in *Il politico degli Zavattari* 1984, pp. 147-149), diversamente, recupera l'attribuzione alla bottega dei Bembo e così pure la Bandera (in *I tarocchi*, pp. 104-105), la quale, rilevando l'assenza di quella maturità nel costruire lo spazio e nell'impostazione delle figure da lei riscontrata nel mazzo di tarocchi Colleoni-Baglioni (1450-1455 ca.), ritiene verosimile per le illustrazioni del manoscritto una data immediatamente successiva al 1446 della stesura del testo.

<sup>49</sup> Il 20 luglio 1460 lo scultore lombardo Martino Benzoni riceve da Franchino Rusca (menzionato per la prima volta nel 1419 e deceduto nel 1466), signore di Locarno dal settembre 1439, l'incarico di scolpire in marmo bianco il *San Vittore a cavallo*. L'opera, realizzata a Milano, è conclusa nel 1462 e trasportata in loco (BISCARO 1911a; 1911b). Il rilievo, a seguito dello smantellamento parziale del baluardo locarnese, deciso nel 1531, è traslato sul fianco meridionale della collegiata di Muralto. L'opera è inserita in un'incorniciatura alla cui base è scolpita in capitali romane l'iscrizione in distici elegiaci «VICTOR EGO HIS ARMIS TVEOR DEXTRA / Q(VE) LOCARNVM / ATQ(VE) DEO TRINO SUPPLICO VOCE PIA / IUSTICIA CLARV(M) COMITE(M) DOMINV(M)Q(VE) POTE(N)TE(M) / FRA(N)CHINV(M) RUSCHA(M) PROGENIE(M)Q(VE) TEGAT». Come ha evidenziato la Dalmas, l'aspetto attuale dell'insieme potrebbe non essere quello originale, dato che gli elementi architettonici della cornice risultano essere di materiale diverso rispetto alla parte figurata e perciò probabilmente eseguiti o dopo l'arrivo del rilievo a Muralto o nel corso di un restauro (CAVAZZINI 2004, p. 143; Louise Dalmas in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Itinerari* 2010, pp. 156-158, n. 20).

Rancate, disponiamo di un ulteriore tassello della produzione dello scultore lombardo, particolarmente utile ai fini di ciò che sto tentando di argomentare, perché intermedio cronologicamente fra il San Vittore e il monumento Simonetta e iconograficamente affine a entrambi. Mi riferisco alla statua lignea del *San Giorgio e il drago* scolpito verso il 1470 dallo stesso Benzoni per la parrocchiale di Losone, nella pieve di Locarno (tav. 35). Ecco ripresentarsi di nuovo le guance enfiate, morbide e tondeggianti e le labbra molli e carnose, di nuovo la zazzera che incornicia il volto giovanile, delicatissimo nei passaggi chiaroscurali dei suoi piani, di nuovo i riccioli resi con il già visto compiacimento calligrafico caro al Benzoni<sup>50</sup>.

Più complessa si presenta la lettura della parte inferiore del monumento. Per quanto l'iconografia della Pietà fosse particolarmente cara agli scultori lombardi e possa perciò annoverare una notevole quantità di occorrenze anche quattrocentesche, mi è parso che il nostro scultore abbia concepito la sua Pietà suggestionato da due modelli dal medesimo soggetto, l'uno facente parte del fronte di uno dei lati lunghi del sarcofago trecentesco di Bernabò Visconti, realizzato da Bonino da Campione e compagni in origine per la chiesa di San Giovanni in Conca (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, inv. 858) (tav. 39), l'altro costituito dal fronte del monumento funebre di Regina Della Scala, moglie di Bernabò, ugualmente di ambito boniniano<sup>51</sup>. Quanto al primo modello, fatta la tara alla maggior secchezza e stilizzazione del rilievo trecentesco e alla presenza, in quest'ultimo, anche delle figure dei due dolenti, va da sé che la particolare resa dell'abbandono della testa reclinata di Cristo, il peculiare incastro delle sue articolazioni e il rapporto proporzionale fra queste e il torace, l'insistenza sull'affiorare delle costole e il loro disegnarsi in modo rigidamente parallelo e orizzontale, come i rebbi di un rastrello, la postura degli angeli reggi-velario, la resa naturalistica del piumaggio delle loro ali e persino il vezzo di ricavare parte di quest'ultime a stacciato dalla cornice della lastra (tav. 40) mi sembra abbiano fornito più di un'idea all'artista responsabile del monumento Simonetta<sup>52</sup>. Quanto al secondo modello, nonostante la resa dell'anatomia del Cristo sia

---

<sup>50</sup> La statua è menzionata per la prima volta nella visita pastorale di Feliciano Ninguarda nel 1591 sopra l'altare maggiore della chiesa di San Giorgio a Losone. Essa mantiene tale collocazione fino al 1612, allorquando un decreto del vescovo Archinto ne decreta la rimozione, determinandone lo spostamento in una nicchia dal lato del Vangelo. Dopodiché se ne perdono le tracce. Dopo essere stata in epoca imprecisata collocata all'esterno sulla facciata della chiesa e aver subito l'aggiunta di «un empiastro a forma di elmo» nel 1969 la statua è ritirata dalla facciata e riposta in solaio. Successivamente al restauro del 1974, la statua è sistemata sulla parete destra del presbiterio (Maria Teresa Binaghi Olivari, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010, pp. 72-75, n. 1).

<sup>51</sup> La fortuna dell'iconografia della Pietà in area lombarda dal Trecento al Cinquecento è stata oggetto della tesi di dottorato di Corinna GALLORI (2008) presso l'Università Statale di Milano.

<sup>52</sup> Il monumento a Bernabò Visconti è costituito da due parti, la statua equestre e l'arca, che si riferiscono a successivi e distinti interventi. La statua equestre viene realizzata per volere di Bernabò Visconti entro il 1363 e collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Conca a Milano. In seguito, a una data imprecisata, la statua viene adattata

alquanto più anodina e la sua figura assieme a quelle degli angeli appaia come dilavata, si può ben dire che sia stato questo ad aver catalizzato la maggior attenzione da parte dello scultore della tomba Simonetta<sup>53</sup>. Qui, diversamente dal sarcofago visconteo e analogamente a quello Simonetta

---

all'arca funeraria. Gli studiosi non concordano sui tempi di esecuzione dell'arca, per alcuni riconducibile al 1380-85 circa, per altri databile in prossimità della morte di Bernabò, per altri ancora al periodo immediatamente seguente (per un riepilogo completo delle proposte di datazione e, più in generale, della fortuna critica del monumento rimando a VERGANI 2001, pp. 119-122).

Per quanto riguarda il grado di autografia del sarcofago, gli studiosi hanno rilevato nella parte inferiore, cioè nelle colonne e nella cassa, un'attività prevalente se non esclusiva, dei collaboratori di Bonino: la BELLONE (1940, pp. 192-200), attribuisce i rilievi dei lati lunghi a due diversi artefici (uno più debole e inespressivo, autore del fianco con il *Cristo in pietà*, l'altro di più decisa personalità, autore della *Crocifissione* e della figura di *San Gerolamo* nella lesena destra della fronte). Il BARONI (1944, pp. 110-114; IDEM 1955, pp. 801-802) vede nei rilievi dei fianchi maggiori l'opera di un solo debole epigono del maestro campioneso e in quelli dei lati minori quella di un collaboratore più attento e maturo. Rappresenta una voce fuori dal coro il VIGEZZI (1934, pp. 24 e 95) che pensa all'opera di un'unica mano. In ultimo il VERGANI (2001, pp. 141-156), rilevando delle incongruenze stilistiche, iconografiche e strutturali fra le varie parti dell'arca, ha formulato l'ipotesi che essa debba essere stata commissionata da Bernabò in *extremis*, probabilmente attorno al 1484. In seguito, forse già dopo l'inaspettato colpo di mano di Gian Galeazzo Visconti e a maggior ragione dopo la morte di Bernabò (1385), i lavori sarebbero stati eseguiti in tutta fretta, in un ristrettissimo periodo di tempo, probabilmente per volere dello stesso Gian Galeazzo che intendeva in questo modo scagionarsi dall'accusa di aver fatto fuori lo zio. Questa urgenza di concludere avrebbe comportato addirittura l'utilizzo di elementi di recupero, probabilmente provenienti da altre sepolture, circostanza che spiegherebbe appunto le suddette discrepanze interne all'opera. Il medesimo studioso (*ibid.*, pp. 141-146) è del parere che in ognuno dei rilievi dell'arca sia presente più di uno scultore e che la loro esecuzione sia stata effettuata per settori separati, ciascuno affidato ad un diverso scultore. A questo proposito andrebbero riferite a un unico scultore le scene centrali di entrambi i fianchi (la *Crocifissione* tra i Santi Giorgio ed Eugenio sul lato sinistro e il *Cristo in pietà* tra la Vergine e San Giovanni Evangelista su quello destro) «caratterizzate da un violento patetismo, da una notevole schematicità e grevità di esecuzione, solo a tratti riscattata da una certa vena descrittiva (...) e da un'assoluta uniformità delle tipologie facciali», la figurina del *San Gerolamo* nella lesena destra della fronte della cassa, quella del *San Gregorio che l'affianca* e la personificazione della *Fortezza* eretta accanto al cavallo di Bernabò. Al medesimo scultore spetterebbe altresì una *Madonna con il Bambino* in Santa Maria Segreta a Milano.

<sup>53</sup> La cassa presenta il fronte suddiviso in tre riquadri. Al centro è Cristo in pietà fra due angeli reggicortina. A sinistra e a destra sono i busti dei Santi Giovanni Evangelista e Luca. Il sarcofago è entrato a far parte del Museo Patrio di Archeologia nel 1863. Nel registro inventariale compare la seguente dicitura: «Tolto da sito nella cripta, non quello in origine; esso era forse isolato». Prima dell'ingresso in museo né le visite pastorali né le fonti relative alla chiesa di provenienza forniscono informazioni a proposito del monumento, consentendo di riconoscerlo come sepoltura della moglie di Bernabò Visconti (Francesca Tasso, in *Maestri campionesi* 2000, n. 65). Il CORIO (1503, pp. 875-876), ripreso dal GIULINI (1760-1765, p. 644), ricorda solo che Regina, morta nel 1384, fu sepolta nella chiesa di San Giovanni in Conca. Il TORRE (1674, p. 50) e il LATUADA (1737, pp. 253-254) precisano che Bernabò fece seppellire la moglie nel proprio monumento.

la testa di Cristo è dotata di nimbo e proprio come al Carmine le ali degli angeli sono stacciate sulla cornice e la schietta presa delle loro mani crea delle calligrafiche occhiellature.

Se il rapporto fra le tre Pietà fosse acclarato, non ci si dovrebbe stupire più di tanto, da un lato, perché gli scultori lombardi del Quattrocento non sono nuovi a recuperi trecenteschi, specie nel caso delle desunzioni da Bonino da Campione, dall'altro perché non mancherebbero dati che possano far pensare a una specifica richiesta da parte della committenza. Si dà il caso infatti che la moglie di Angelo Simonetta, Francesca, era una Della Scala. Sebbene Francesca e Regina siano appartenute a due distinte linee della famiglia scaligera, tuttavia esse ebbero un comune antenato in Alberto I Della Scala, secondo signore di Verona<sup>54</sup>. Perciò Francesca, additando allo scultore i modelli dei sepolcri aviti, avrebbe potuto con ciò sottolineare orgogliosamente la sua appartenenza al prestigioso casato veronese<sup>55</sup>. Senza contare che tali modelli avrebbero potuto avere anche un'altra ragione evidente per essere additati da Francesca: il loro autore (o comunque ispiratore), Bonino da Campione, aveva realizzato e firmato a chiare lettere la monumentale tomba (terminata nel 1376) del fratello di Regina, Cansignorio Della Scala, a Verona nel recinto sacro della chiesa di Santa Maria Antica<sup>56</sup>.

Una volta precisata la rete di rimandi a una cultura ancora profondamente tardogotica sottesa al paggio reggi-scudo, ci si può avvicinare alla sottostante *Pietà* con un occhio avvertito quel tanto che basta per non farsi ingannare dall'apparente maggior regalità, dall'accentuazione espressiva e dal *pathos* che promana dalla figura del Cristo. In effetti, ancorché a smascherare tale inganno in men che non si dica basti solo volgere lo sguardo al decorativismo lineare, tipicamente tardogotico, delle "esse" e delle occhiellature dei ricaschi del velario sorretto dai due angeli nonché agli stessi ovali astrattamente stereometrici dei visi di questi ultimi, peraltro incorniciati da vaporosissime chiome boccolute, non si può nascondere che il volto di Cristo, nella sua accentuazione fisionomica ed

---

Il sarcofago è stato avvicinato dal MEYER (1893, p. 101), per le analogie con il monumento di Bernabò Visconti, all'ambito di Bonino da Campione. Il BARONI (1944, p. 114) ha ipotizzato che spetti al maestro campionesse l'ideazione dell'intero monumento, ma che i rilievi del frontale siano da assegnare al collaboratore che ha scolpito le facce maggiori della cassa funeraria di Bernabò. L'attribuzione a Bonino è rigettata da Andrea SCHALLER (1996, p. 560).

<sup>54</sup> Francesca apparteneva al ramo dei discendenti di Bartolomeo I Della Scala (morto nel 1304), terzo signore di Verona, Beatrice invece era del ramo dei discendenti di Alboino I (morto nel 1311), quarto signore di Verona. Bartolomeo I e Alboino I erano fra di loro fratelli e figli di Alberto I, secondo signore di Verona (v. LITTA, *Famiglia Scaligeri*, tavv. II-III).

<sup>55</sup> Si tenga tra l'altro presente che anche il monumento funebre di Regina Della Scala, al presente al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, era in origine anch'esso collocato, così come quello del marito, presso la chiesa milanese di San Giovanni in Conca.

<sup>56</sup> Da ultimo le arche scaligere possono contare sull'articolata e approfondita disamina di Ettore NAPIONE (2009).

espressiva dei lineamenti, che innegabilmente va a cozzare in maniera dissonante con la dolcezza del volto del paggio soprastante, qualche difficoltà la crea.

Ci si rende pertanto conto che, se si vuole verificare la plausibilità dell'attribuzione a Martino Benzoni, si deve andare ad attingere, all'interno del *corpus* di opere radunate dalla Cavazzini, a esperienze dello scultore che presentino un analogo apparente atteggiamento contraddittorio, ancora assente o presente potenzialmente solo in filigrana nelle opere giovanili. In effetti, nonostante il tipo facciale (chiome e barbe comprese) non stoni del tutto al confronto con il trivolto della Trinità intagliato sullo stendardo del bassorilievo locarnese (tav. 32), mi è parso che il plasticismo più risentito dei lineamenti del volto del Cristo del Carmine si legga bene affianco a un'opera di Martino che la studiosa ha ascritto proprio ai primi anni settanta del Quattrocento, dunque in significativa coincidenza con la cronologia del monumento Simonetta: si tratta del busto con *San Gerolamo* inscritto in un oculo del tiburio del Duomo di Milano (tav. 43). Infatti, fatta salva la maggior stilizzazione della barba del Santo - per la quale tuttavia si deve tener conto della minor rifinitura e della maggior evidenza richiesta dalla collocazione distante dall'osservatore - tanto il particolar cipiglio quanto gli zigomi, carnosi e allo stesso tempo marcati, ritengo siano dati che apparentano in modo convincente i due volti virili in esame.

Ma confronti utili per la lettura della nostra *Pietà*, a ben vedere, si possono istituire anche con opere appartenenti ancora agli anni sessanta. Difficilmente eludibile, vista l'identità del soggetto, l'accostamento con la *Pietà* alla Walters Art Gallery di Baltimora, della quale documenti di archivio attestano l'esecuzione negli anni 1466-1468. Pur ammettendo che di primo acchito la somiglianza sembrerebbe essere limitata alla comunanza di elementi richiesti da un medesimo motivo iconografico, ritengo che ci si possa in definitiva convincere di essere di fronte a un medesimo artista. Gli indizi a sostegno di tale tesi sono da ricercare in alcuni dettagli: al di là della tipologia sovrapponibile dei cerchi del nimbo di Cristo e di un'identica combinazione di modanature per il bordo dei due sepolcri, l'anatomia dei due toraci di Cristo, i muscoli di braccia e pettorali, l'affiorare sensibile delle costole sono il frutto di un identico modo naturalistico di intendere il corpo umano. Il confronto diventa dirimente laddove si osservino alcuni ulteriori particolari: la peculiare, espressionistica, sproporzione - più evidente nel Cristo di Baltimora, più contenuta e regolarizzata in quello al Carmine - fra torace, molto ampio e oltremodo allungato e le braccia, nonché il modellato dei deltoidi e la squadratura delle clavicole; addirittura identico è l'espedito di lasciare non rifinita, quasi a stacciato, delle due mani incrociate di Cristo, quella sottostante; per non dire del gusto insistito e naturalistico di mettere in evidenza le vene sul polso della mano sovrastante e sui bicipiti. Nel confronto fra le due *Pietà*, comunque, più di tutto mi ha convinto il confronto fra il modellato dei volti ipertrofici degli angeli reggi-cortina a Baltimora - più

tondeggianti rispetto a quello di Cristo nel medesimo rilievo - con quello del volto di Cristo al Carmine, che è di un identico livello di ipertrofia, specie zigomatica. Molto simili appaiono anche, in questi due volti, gli effetti di luce sul marmo levigato. In questo stesso ordine di considerazioni credo debba rientrare il *Putto suonatore di liuto* del Museo del Duomo di Milano (inv. 53), che tanto la Fadda quanto la Cavazzini hanno ascrivito al Benzoni in una fase coincidente con la *Pietà* di Baltimora: si noti in particolare, di questo pezzo erratico, l'inserzione sugli zigomi delle gote oltremodo enfiate, che è una con quella del Cristo della tomba Simonetta<sup>57</sup>.

Dunque, come spiegare il passaggio dalla fase ancora profondamente tardogotica del San Vittore di Muralto (1460-1462) e della tomba Torelli (1460-1462), al doppio registro, tardogotico e insieme filo-padovano, espressivo e timidamente proto-amadeesco del *San Bartolomeo* del tiburio del Duomo (1462-1468 ca.), della *Sant'Agata* di Basiglio (1462-1468 ca.), della *Pietà* di Baltimora (1466-1468), della *Pietà* del Carmine (1472 ca.) e dei Padri della Chiesa pure per il tiburio del Duomo (1471-1478 ca.), e, nel mentre, ritornare ancora quasi tutto gotico nel *San Giorgio* di Losone (1470 ca.) e nel paggio reggi-scudo del monumento Simonetta (1472 ca.) e, ancora, quasi tutto amadeesco nel *Sant'Ambrogio entro edicola* (1470-1480 ca.) in collezione privata milanese? A questo che può sembrare un vero e proprio andirivieni schizofrenico, hanno dato una spiegazione assai lucida tanto Laura Cavazzini, in un capitolo del suo libro sul tramonto della scultura medievale in Lombardia, quanto la Binaghi Olivari. Dal 1410 al 1465 la scultura milanese e lombarda è dominata da quella che è stata definita come la *koinè* jacopinesca: il magistero che Jacopino da Tradate, esponente di punta della cultura tardogotica internazionale in seno al cantiere cosmopolita del Duomo milanese, ha esercitato direttamente nei primi tre decenni del secolo si è poi trasformato in un canone normativo, che, attraverso la reiterazione continua degli stilemi del maestro, ne perpetua - il più delle volte stancamente e pedantemente - i modelli. Solo alla metà del settimo decennio, con Francesco Solari e l'esordio del giovane Amadeo, fa il suo ingresso un aggiornamento in senso rinascimentale nell'arte scultorea lombarda. Una situazione del tutto analoga caratterizza anche la pittura e le arti minori, dove addirittura fin dentro l'ottavo decennio del Quattrocento sono riproposti, come se niente fosse, disegni di ornato ideati da Giovannino de Grassi nel Trecento all'epoca di Gian Galeazzo Visconti e stilemi di Michelino da Besozzo. Tale attaccamento retrogrado all'epoca d'oro del ducato visconteo è incentivata e anzi programmaticamente orchestrata tanto da Francesco Sforza quanto da suo figlio e successore Galeazzo Maria, i quali, garantendo una continuità culturale con il regime visconteo, miravano per

---

<sup>57</sup> Di quest'opera, proveniente dalla Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, la collocazione originaria è purtroppo ignota (Rossana Bossaglia in BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 24, n. 136; FADDA 1998, p. 42; CAVAZZINI 2004, p. 145, nota 45).

questa via a far dimenticare l'accusa loro mossa di aver usurpato la signoria milanese. In particolare, è la committenza d'arte di Galeazzo Maria, signore bizzarro, ambizioso, raffinato, decadente, amante dello sfarzo, dell'ostentazione e degli elementi più superficialmente decorativi dell'arte a caratterizzarsi - nei grandi cicli di affreschi dei castelli di Milano e Pavia e delle cappelle di Caravaggio e di Vigevano nonché nella sofisticata macchina dell'Ancona delle reliquie - per un recupero neo-gotico della vecchia tradizione figurativa lombarda, non alieno da suggestioni ponentine, affidato a pittori ormai piuttosto attardati, quali Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto, Costantino da Vaprio, Giacomino Vismara, Gregorio Zavattari e Leonardo Ponzoni.

I dati biografici di Angelo Simonetta e dei suoi famigliari, la loro cultura, le loro frequentazioni dichiarano con tutta evidenza la loro appartenenza a questa precisa temperie, suggerendo anche per essi l'adesione al gusto che connota la corte sforzesca in questo frangente<sup>58</sup>. Martino Benzoni<sup>59</sup>, dal

---

<sup>58</sup> Si veda la relativa scheda prosopografica.

<sup>59</sup> La scheda biografica più completa su Martino Benzoni è quella di Laura CAVAZZINI (2004, pp. 141-142, n. 37), dalla quale attingo a piene mani e alla quale rinvio per ulteriori dettagli.

Martino, figlio di Ambrogio, è documentato per la prima volta il 7 aprile 1446: egli compare, assieme al fratello Antonio, in un atto notarile, ciò comporta che sia giuridicamente maggiorenne, vale a dire che abbia almeno 21 anni (BISCARO 1911a, p. 34). Il 28 settembre 1448 compare per la prima volta nei registri contabili della Fabbrica del Duomo di Milano, ricevendo un acconto per il lavoro svolto nei mesi di aprile e maggio (ADM, reg. 225, Entrate e Uscite 1447-1449, c. 128). L'11 ottobre 1451 riceve il saldo per un credito il cui motivo non è meglio specificato (*Annali* 1877-1885, II, p. 78), mentre l'anno seguente è annoverato tra i «magistri a figuris» del cantiere (*Annali* 1877-1885, II, p. 79). Il 20 luglio 1460 riceve l'incarico di scolpire per Franchino Rusca il rilievo con *San Vittore a cavallo* ancora visibile a Locarno. A questi stessi anni deve risalire anche il contratto stipulato con gli agenti di Maddalena Del Carretto per l'esecuzione del sepolcro marmoreo destinato al marito, il conte Pietro Torelli, morto nel 1460 (MOTTA 1908). Nel 1463 il Benzoni viene reclutato tra gli scultori cui affidare l'esecuzione delle porte, progettate dal Filarete, dell'erigendo Ospedale Maggiore (DECIO 1906, pp. 34-35). Nel 1464, con Antonio da Lecco e Ambrogio Mantegazza si impegna ad eseguire un protiro per il portale maggiore della Cattedrale di Reggio Emilia: una struttura architettonica retta da colonne poggianti su leoni e ornata dalla statua della *Madonna con il Bambino*, attornata dai dodici apostoli. Un lavoro che i tre soci terminarono nell'anno seguente, ma per noi perduto, con ogni probabilità in seguito al rinnovamento della facciata della Cattedrale attuato da Prospero Spani alla fine del Cinquecento (MALAGUZZI VALERI 1902). Dell'8 gennaio 1466 è la notizia secondo cui Martino paga alla Fabbrica del Duomo un pezzo di marmo in cui è scolpito lo stemma Colleoni; forse un'opera da lui stesso eseguita, di cui deve rimborsare ai fabbricieri solo il valore del marmo (SHELL 1992, pp. 57, 59 nota 33). Il 30 luglio successivo sottoscrive il contratto per la realizzazione di una monumentale pala d'altare per la chiesa di Sant'Agata a Martinengo, oggi in provincia di Bergamo e allora giurisdizione di Bartolomeo Colleoni (BISCARO 1911b, p. 37); per tale impresa verrà liquidato nel 1468 (PINETTI 1911-1914). Del 1469 è la prima attestazione dei suoi rapporti con l'Amadeo: il 19 luglio infatti sottoscrive assieme allo scultore pavese un contratto per intagliare un *Mortorio* ligneo, costituito da otto figure, per il Duomo di Monza (SCHOFIELD, SHELL, SIRONI 1989, pp. 95-96, doc. 7), tenendo a modello quello per noi perduto ma allora esistente nella chiesa di San Francesco Grande a Milano, dove lo vede ancora nel Settecento il LATUADA (1737-1738, IV, 1738, p.

canto suo, si forma e matura precisamente sullo sfondo di questo clima: nato probabilmente una generazione prima di Vincenzo Foppa, analogamente al maestro bresciano, pur con tutti i distinguo del caso, egli sembra essere un irriducibile del partito di Jacopino (e, a questo punto, anche dei Bembo), che, per non farsi travolgere dalle novità certosine, si adatta, non si sa se entusiasticamente o suo malgrado, alla strada della sperimentazione e del compromesso<sup>60</sup>. Se solo si dà uno sguardo alle notizie che si hanno sulla figura del Benzoni a partire dalla fine del settimo decennio, ci si convince che devono essere stati anni per lui assai frenetici e intensi. Nel luglio 1469 Martino si

---

251); sulla questione si veda AGOSTI 1998, pp. 50-51. Il 3 novembre Martino crea una società con i fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza proprio allo scopo di garantirsi il prestigioso incarico del monumento a Bartolomeo Colleoni; un società che prevedeva in realtà la condivisione di oneri e guadagni per qualunque lavoro da realizzare in territorio veneto. Davanti al notaio il Benzoni si impegna formalmente a consegnare di persona al Colleoni, col quale evidentemente doveva avere dei rapporti privilegiati, il progetto del monumento disegnato dai due soci (SHELL 1992, pp. 59-60). La partita - come si sa - è vinta dall'Amadeo. Nel corso degli anni settanta il nome di Martino ricorre assai di frequente nei registri contabili del Duomo milanese: il 25 agosto 1473 riceve un compenso per una scultura già eseguita ma imprecisata (Archivio del Duomo di Milano (d'ora in poi ADM), reg. 267, Entrate e Uscite, c. 87). Nello stesso anno è menzionato tra i debitori della Fabbrica «causa marmoris sibi dati», come fa notare la Cavazzini, «a testimonianza del fatto che Martino continuava a soddisfare committenti privati anche in periodi di intensa attività per il cantiere della Cattedrale (ADM, reg. 267, Entrate e Uscite, c. 66). Nel 1476 Martino è nelle vesti di venditore di marmo che deve servire per realizzare il coronamento del sepolcro del conte Vitaliano (NEBBIA 1908, p. 261; BISCARO 1914, p. 95). Non è improbabile che Martino sia coinvolto nei lavori anche in qualità di scultore e non solo come fornitore di marmo, visto che nel 1475 riceve, a nome di Giovanni Antonio Piatti, il coordinatore dell'impresa, un saldo (MANDELLI 1972a, p. 53; per una più ampia contestualizzazione si veda TANZI 1997). L'anno seguente Martino, definito «magister a figuris», è menzionato a più riprese fra i creditori della Fabbrica del Duomo, sebbene purtroppo non venga specificato la natura del suo incarico (ADM, reg. 267, cc. 229, 233, 237v, 239v, 241, 244). Il 10 marzo 1477 Martino e l'Amadeo si accordano per un apprendistato del figlio del primo, Damiano, presso il secondo (BISCARO 1910, pp. 277, 280; SCHOFIELD, SHELL, SIRONI 1989, n. 34, p. 108). Martino risulta attivo presso il cantiere della Cattedrale milanese fino al 1498. La sua data di morte si può collocare tra quell'anno e il 1500 (SHELL 1992, p. 58).

<sup>60</sup> Per uno scultore a mio avviso non della levatura di Martino Benzoni, ma, analogamente a lui, ugualmente interessato dalla compresenza della componente tardogotica e di quella rinascimentale, Cristoforo Luvoni, rimando agli interventi di Elisabetta BIANCHI (2003; 2005). Ricordo inoltre che è attestato a livello documentario che le carriere dei due scultori si sono incrociate almeno una volta, nei primi anni sessanta, in occasione della realizzazione delle porte dell'Ospedale Maggiore di Milano (v. nota precedente).

A proposito delle analogie con i celebri artisti cremonesi, ricollegandomi agli esempi dei paralleli pittorici segnalati precedentemente, mi domando se la forte suggestione bembesca che mi è più volte parso di poter cogliere dietro al bassorilievo del *San Vittore a cavallo* di Muralto sia da leggere solo come una conseguenza di una circolazione di invenzioni comuni a una medesima cultura figurativa oppure sia il sintomo di una vera e propria predilezione da parte dei committenti e/o di Martino Benzoni nei confronti della famiglia di artisti cremonese. Infatti come si può negare l'esistenza di un'aria di famiglia fra il *San Vittore* e il cavaliere in armatura che galoppa a spron battuto alle spalle del tarocco con la *Giustizia* del mazzo Colleoni-Baglioni (Bergamo, Accademia Carrara)?.



associa con Giovanni Antonio Amadeo per la realizzazione di un *Mortorio* ligneo per Monza, purtroppo perduto; nel novembre dello stesso anno crea una società con i fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza allo scopo di garantirsi il prestigioso incarico della realizzazione del sepolcro di Bartolomeo Colleoni. Tuttavia, com'è noto, l'«appalto» è vinto dall'Amadeo, che nei primi anni settanta si mette all'opera in quel di Bergamo. Benché la frequentazione di soci dotati non implichi automaticamente il travaso per osmosi delle doti di questi, è probabile che il Benzoni, artista recettivo e inquieto sperimentatore, qualche spunto di aggiornamento dai colleghi l'abbia ricevuto. Del resto – come è già stato evidenziato – un'implicita indicazione del riconoscimento da parte del Benzoni della portata innovativa dell'Amadeo – se non addirittura di una familiarità e di una stima tra i due - la si può leggere nella messa a bottega nel 1477 del figlio del primo, Damiano Benzoni, presso il secondo.

Se ai fini dell'attribuzione al Benzoni non bastassero le motivazioni di stile fin qui addotte, vi è poi un dato genealogico tanto significativo, da non poter essere di certo trascurato: si dà il caso infatti che un nipote di Angelo Simonetta, Pietro Francesco Simonetta - tra l'altro figlio del figlio di Angelo, Gentile e di Lucia Della Scala, sorella di Francesca, moglie di Angelo – abbia avuto in moglie Antonia Torelli, figlia di quel Pietro Guido Torelli, al quale – come già si è precisato – Martino Benzoni eresse tra il 1460 e il 1462 un importante monumento funebre collocato nella chiesa milanese di Sant'Eustorgio. Sennonché, proprio nel testamento di Angelo citato al principio di questa mia scheda, Pietro Francesco Simonetta risulta, non a caso, essere stato designato, assieme al fratello Cecchino, quale erede universale del testatore, indizio che renderebbe del tutto plausibile l'eventuale iniziativa o, quantomeno, coinvolgimento del medesimo nell'erezione del sepolcro in onore e memoria del nonno nonché il suo ricorrere allo scultore che aveva già realizzato il monumento del suocero.

## **4. IL MONUMENTO FUNEBRE DI PIETRO FRANCESCO VISCONTI DI SALICETO**

DITTA CAZZANIGA-BRIOSCO

***Resti della tomba di Pietro Visconti di Saliceto***

1485-1490 circa

*Annunciazione*

marmo con dorature – cm 63,1 x 62,8 x 16,8

Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 51-29/1

**PROVENIENZA**

Milano, Santa Maria del Carmine, almeno fino al 1787; Milano, Agostino Gerli (1744-1817), prima del 1817; Belgioioso, Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813), fino al 1813 (?); Belgioioso, Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823), almeno dal 1817 fino al 1823; Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858), dal 1823 al 1858; Belgioioso, Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862), dal 1858 al 1862; Belgioioso, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923), dal 1862 al 1864; Milano, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923) e Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), dal 1864 al 1902; Milano, Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938), dal 1902 al 1927 (?); New York, Jacob Hirsch (1874-1955), almeno dal 1937 al 1951; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, dal 1951.

**MOSTRE**

CAMBRIDGE 1937, n. 3; DETROIT 1938, n. 85.

*Presentazione al Tempio*

marmo con dorature – cm 60,9 x 60,4 x 11,7

Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 51-29/2

**PROVENIENZA**

Milano, Santa Maria del Carmine, almeno fino al 1787; Milano, Agostino Gerli (1744-1817), prima del 1817; Belgioioso, Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813), fino al 1813 (?); Belgioioso, Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823), almeno dal 1817 fino al 1823; Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858), dal 1823 al 1858; Belgioioso, Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862), dal 1858 al 1862; Belgioioso, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923), dal 1862 al 1864; Milano, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923) e Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), dal 1864 al 1902; Milano, Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938), dal 1902 al 1927; New York, Jacob Hirsch (1874-1955), dal 1928 al 1951; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, dal 1951.

**MOSTRE**

AUSTIN-BERKELY-NEW HAVEN 1988-1989, n. 70 (Austin)

*Adorazione del Bambino*

marmo con dorature – cm 61 x 61 x 13,5

Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. 1928.863

**PROVENIENZA**

Milano, Santa Maria del Carmine, almeno fino al 1787; Milano, Agostino Gerli (1744-1817), prima del 1817; Belgioioso, Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813), fino al 1813 (?); Belgioioso, Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823), almeno dal 1817 fino al 1823; Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858), dal 1823 al 1858; Belgioioso, Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862), dal 1858 al 1862; Belgioioso, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923), dal 1862 al 1864; Milano, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923) e Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), dal 1864 al 1902; Milano, Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938), dal 1902 al 1927; New York, Jacob Hirsch (1874-1955), 1928; Cleveland, Cleveland Museum of Art, dal 1928.

**MOSTRE**

AUSTIN-BERKELY-NEW HAVEN 1988-1989, n. 69.

*Adorazione dei Magi*

marmo con dorature – cm 61 x 61 x 13,6

Washington, National Gallery of Art (inv. 1952.5.90)

*Fuga in Egitto*

marmo con dorature – cm 61 x 61 x 13, 6

Washington, National Gallery of Art, inv. 1952.5.91)

**PROVENIENZA**

Milano, Santa Maria del Carmine, fino al 1787; Milano, Agostino Gerli (1744-1817), prima del 1817; Belgioioso, Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813), fino al 1813 (?); Belgioioso, Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823), almeno dal 1817 fino al 1823; Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858), dal 1823 al 1858; Belgioioso, Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862), dal 1858 al 1862; Belgioioso, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923), dal 1862 al 1864; Milano, Amalia Giulia Barbiano di Belgioioso d'Este (1844-1923) e Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902), dal 1864 al 1902; Milano, Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938), dal 1902

al 1927; New York, Jacob Hirsch (1874-1955), dal 1928; New York, Samuel Henry Kress (1863-1955), fino al 1952; Washington, National Gallery of Art, dal 1952.

*Pilastro decorato su tre facce con motivi a candelabra, un cesto di frutta, vasi di fiori (semplici e a due anse), un braciere, una maschera rappresentante una grande testa cornuta e un medaglione che imita una moneta antica di Faustina Maggiore*

pietra nera – cm 179 x 21 x 21

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2778

Insieme ricostituito con: RF2794 (capitello), RF2801 (base modanata)

*Frammento di pilastro decorato su tre facce con motivi a candelabra, un cesto di frutta, un vaso di fiori e un'aquila*

pietra nera – cm 126 x 21 x 30,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2779

Insieme ricostituito con: RF2788 (frammento di pilastro), RF2789 (capitello), RF2799 (base modanata)

*Frammento di pilastro decorato su tre facce con motivi a candelabra e un vaso di fiori a due anse*

pietra nera – cm 127 x 21 x 21

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2780

Insieme ricostituito con: RF2786 (frammento di pilastro), RF2787 (capitello), RF2800 (base modanata)

*Frammento di pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra, vasi di fiori a due anse*

pietra nera – cm 133 x 22 x 18

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2781

Insieme ricostituito con: RF2783 (frammento di pilastro), RF2791 (capitello), RF2797 (base modanata).

*Frammento di pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra e con vasi di fiori a due anse*

pietra nera – cm 157 x 22 x 18

Parigi, Musée du Louvre, inv. 2782

Insieme ricostituito con: RF2784 (frammento di pilastro), RF2790 (capitello), RF2796 (base modanata).

*Frammento di pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra, vasi di fiori e un braciere*

pietra nera – cm 46 x 22 x 12

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2783

insieme ricostituito con: RF2781 (frammento di pilastre), RF2791 (capitello), RF2797 (base modanata)

*Frammento di pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra e un uccello posato su una spiga di gigaro*

pietra nera – cm 21 x 21 x 17,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2784

Insieme ricostituito con: RF2782 (frammento di pilastro), RF2790 (capitello), RF2796 (base modanata)

*Pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra vegetale, una targa e un uccello*

pietra nera – cm 192,5 x 21,5 X 24,8

Parigi, Musée du Louvre, inv. 2785

Insieme ricostituito con: RF2792 (capitello), RF2798 (base modanata)

*Frammento di pilastro decorato su tre facce con motivo a candelabra vegetale, una maschera rappresentante una grande testa cornuta e uccelli*

pietra nera – cm 53,5 x 21 x 19,8

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2786

Insieme ricostituito con: RF2780 (capitello), RF2800 (base modanata)

*Capitello decorato su tre facce; su una di esse, la testa di un cherubino fra due cornucopie*

marmo bianco – cm 19,5 x 32 x 31,2

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2787

Insieme ricostituito con: RF2780 (frammento di pilastro), RF2786 (frammento di pilastro), RF2800 (base modanata)

*Pilastro decorato su tre facce con motivo a candelabra, un vaso di fiori e un'aquila*

pietra nera – cm 22,5 x 21 x 21

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2788

Insieme ricostituito con: RF2779 (frammento di pilastro), RF2789 (capitello), RF2799 (base modanata)

*Capitello decorato su tre facce; su una di esse, un cherubino tra due cornucopie*

marmo bianco – cm 19,5 x 30,5 x 29,2

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2789

Insieme ricostituito con: RF2788 (frammento di pilastro), RF2779 (frammento di pilastro), RF2799 (base modanata)

*Capitello decorato su una sola faccia*

marmo bianco – cm 20 x 27,5 x 12

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2790

Insieme ricostituito con: RF2784 (frammento di pilastro), RF2782 (frammento di pilastro), RF2796 (base modanata)

*Capitello decorato su una sola faccia*

marmo bianco – cm 20,5 x 30,5 x 12,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2791

Insieme ricostituito con: RF2783 (frammento di pilastro), RF2781 (frammento di pilastro), RF2797 (base modanata)

*Capitello decorato su una sola faccia*

marmo bianco – cm 22,5 x 28 x 12

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2792

Insieme ricostituito con: RF2785 (pilastro), RF2798 (base modanata)

*Capitello decorato su una sola faccia*

marmo bianco – cm 19 x 37,5 x 17,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2793

insieme ricostituito con: RF2827 (pilastro), RF2827bis (base modanata)

*Capitello decorato su tre facce; su una di esse, lo stemma con il Biscione coronato della famiglia Visconti*

marmo bianco – cm 19 x 31 x 32,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2794

insieme ricostituito con: RF2778 (pilastro), RF2801 (base modanata)

*Capitello decorato su tre facce; su una di esse, lo stemma della famiglia Visconti di Saliceto: uno scudo a testa di cavallo inquartato, avente, al primo e al quarto, un'ancora a tre punte, al secondo e al terzo, la fiamma*

marmo bianco – cm 22 x 30 x 30,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2795

insieme ricostituito con: RF2826 (pilastro), RF2826bis (base modanata)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 10 x 32 x 24

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2796

insieme ricostituito con: RF2782 (frammento di pilastro), RF2784 (frammento di pilastro), RF2790 (capitello)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 10 x 31,4 x 21

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2797

insieme ricostituito con: RF2781 (frammento di pilastro), RF2783 (frammento di pilastro), RF2791 (capitello)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 9 x 33 x 30

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2799

insieme ricostituito con: RF2779 (frammento di pilastro), RF2788 (frammento di pilastro), RF2789 (capitello)



*Base modanata*

marmo bianco – cm 9 x 33 x 30,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2800

insieme ricostituito con: RF2780 (frammento di pilastro), RF2786 (frammento di pilastro), RF2787 (capitello)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 9 x 33 x 29

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2801

insieme ricostituito con: RF2778 (pilastro), RF2794 (capitello)

*Pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra vegetale e bucranio*

pietra nera – cm 160 x 22 x 22

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2826

insieme ricostituito con: RF2795 (capitello) e RF2826bis (base modanata)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 9 x 32 x 30

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2826bis

insieme ricostituito con: RF2795 (capitello) e RF2826 (pilastro)

*Pilastro decorato su una sola faccia con motivo a candelabra vegetale e medaglione con testa di satiro*

pietra nera – cm 179,5 x 22,5 x 23,5

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2827

insieme ricostituito con: RF2793 (capitello) e RF2827bis (base modanata)

*Base modanata*

marmo bianco – cm 9,5 x 39,5 x 26

Parigi, Musée du Louvre, inv. RF2827bis

insieme ricostituito con: RF2793 (capitello) e RF2827 (pilastro)

**PROVENIENZA**

per i pezzi inv. RF2778-2801: Milano, Santa Maria del Carmine, almeno fino al 1787; Milano (?), Agostino Gerli (1744-1817) (?), prima del 1817 (?); Belgioioso (?), Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813) (?), fino al 1813 (?); Belgioioso (?), Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823) (?), almeno dal 1817 fino al 1823 (?); (?) Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858) (?), dal 1823 al 1858 (?); Belgioioso (?), Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862) (?), dal 1858 al 1862 (?); Parigi (?), George Grey Barnard (1863-1938), almeno fino al 1920; Paris, Musée du Louvre, dal 1957.

per i pezzi inv. 2826-2827bis: Milano, Santa Maria del Carmine, fino al 1787; Milano (?), Agostino Gerli (1744-1817) (?), prima del 1817 (?); Belgioioso (?), Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813) (?), fino al 1813 (?); Belgioioso (?), Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823) (?), almeno dal 1817 fino al 1823 (?); (?) Belgioioso, Emilio Barbiano di Belgioioso d'Este (1800-1858) (?), dal 1823 al 1858 (?); Belgioioso (?), Luigi Alidosio Barbiano di Belgioioso d'Este (1801-1862) (?), dal 1858 al 1862 (?); Paris, Musée du Louvre, dal 1960.

### *Cristo in pietà tra due angeli*

marmo – cm 58 x 70 x 13

Milano, collezione privata

#### **PROVENIENZA**

Milano (?), Santa Maria del Carmine (?), almeno fino al 1787 (?); Belgioioso, Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este (1725-1813), almeno dal 1806 al 1813; Belgioioso, Rinaldo Alberico Barbiano di Belgioioso d'Este (1760-1823), dal 1813 al 1823; Belgioioso, Carolina Barbiano di Belgioioso d'Este (1797-1872) e Carlo Melzi d'Eril (1794-1878), dal 1823 al 1878; Belgioioso, Joséphine Melzi d'Eril Barbò (1830-1923), dal 1878 al 1923; Belgioioso, Giulia Melzi d'Eril (nata nel 1852), dal 1923; Belgioioso, Lodovico Melzi d'Eril (1906-1994); Belgioioso, Giulio Melzi d'Eril (1946), dal 1994 al 2003 (?); Milano, Galleria Carlo Orsi, 2007-2008; Milano, collezione privata, dal 2008.

#### **MOSTRE**

CASALE MONFERRATO 2009, n. V.7

#### **ISCRIZIONI**

BENEDICTVS DE / BRIOSCHO ET / THOMASIVS DE CACI / NIGO OPVS FECER[VNT]  
D[EO] OP[TIMO] M[AXIMO] PETRO FRANCISCO VICECOMITE DOMI MILITIAEQVE INSIGN[I] AC POTENTISS[IMIS]  
MED[IOLANI] DVCIBVS EX FIDE ET VIRTUTE CARISS[IMO] / EVPHROSINA VXOR PIENTISS[IMA] POSUIT / HOC  
SE[PVLCRVM] HER[EDES] SE[QUETUR]

Il 30 aprile 1484 Pietro Francesco Visconti di Saliceto fa stilare il proprio testamento. In un *capitolo* del rogito - l'unico provvidenzialmente conservatosi - il testatore chiede che i propri eredi facciano erigere, entro un anno a partire dal giorno del suo decesso, un monumento funebre in sua memoria all'interno della cappella di San Leonardo presso la chiesa di Santa Maria del Carmine a Milano. Il Visconti si spinge fino a precisare alcuni dettagli: il monumento dovrà essere, a discrezione degli eredi, «marmoreum, altum a terra, pulcrum et honorificum», dovrà recare le insegne dei Visconti e di altre non precisate famiglie ed essere fabbricato «ad similitudinem» del monumento funebre del vescovo di Cremona e del fratello di questi, esistente presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano<sup>1</sup>.

Già solo a partire dai *desiderata* del Visconti, è possibile farsi un'idea precisa, oltre che di alcuni suoi dettagli decorativi, della tipologia della tomba nel suo insieme, visto che per fortuna il modello additato da Pietro Francesco si è conservato fino al presente: si tratta del monumento funebre Della Torre in Santa Maria delle Grazie a Milano, che un'iscrizione del 1483, murata nella parete al di sotto della cassa, rivela essere stato fatto erigere dal questore ducale Giovanni Francesco Della Torre al padre, senatore ducale, a Giacomo Antonio Della Torre, vescovo di Cremona, nonché alla propria moglie e ai figli<sup>2</sup>.

La tomba Della Torre consta di un'arca rettangolare, aggettante rispetto alla parete e sostenuta da due colonne a candelabra che a loro volta poggiano su basamenti con medaglioni figurati e sulle quali insiste un fregio a delfini affrontati e uniti per la coda e per il muso; la cassa è ritmata, nelle specchiature delle sue fiancate, sul lato frontale, da tre rilievi istoriati rappresentanti l'*Annunciazione*, l'*Adorazione del Bambino* e l'*Adorazione dei Magi*, mentre, sui lati corti, dagli stemmi a testa di cavallo da cui sono state abrase le armi del casato<sup>3</sup>. Le specchiature sono separate

---

<sup>1</sup> Vedi regesto. Il documento è già stato reso noto, ma con molti errori di trascrizione, dalla MANDELLI (1972b, pp. 50-51, n. II).

<sup>2</sup> MANDELLI 1972b, pp. 44-45; GIORDANO 1983, pp. 97-103; AGOSTI 1990, pp. 90-91, nota 47; MULAZZANI 1998, pp. 178-180; AGOSTI 2009.

All'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie, il monumento Della Torre ha cambiato più volte collocazione, passando dalla cappella di Santa Caterina di Siena (VIGANÒ 1994, p. 150, n. 6), dov'era in origine, prima a quella della Madonna e poi, dal 1937, alla prima cappella destra (PICA, PORTALUPPI 1938, pp. 227-228, 295, 359-360).

<sup>3</sup> Nel 1725, perché «vetustate dilapsum», il monumento fu ricomposto dai discendenti (FORCELLA 1890, III, pp. 331, 418, nn. 414, 551; ALDENI 1983, pp. 73, 90).

Come ha segnalato Giovanni AGOSTI (2009, p. 7), tale Pre' Zuanne di San Foca (una località presso Pordenone), nel resoconto manoscritto del suo viaggio del 1536 attraverso alcune città della Val Padana, fra cui anche Milano, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia (Ital., VI, 209 = 5433), fornisce una descrizione del monumento Della Torre che non coincide con il suo stato attuale, bensì con quello anteriore al restauro del 1725. Vale la pena di riportare il passo in questione, visto che, se non erro, si tratta della descrizione più antica finora nota di un monumento

da piccole paraste ornate da candelabre cui sono sovrapposti un fregio a motivi vegetali alternati a facce di angioletti e una trabeazione con modanature e motivi decorativi architettonici all'antica (ovuli, dentelli e *kyma*). Il tutto è concluso, alla sommità, da un fastigio a tronco di piramide, che ricompone un Padre eterno benedicente e un genietto funebre. Rimandando a dopo la discussione in merito alle illustri ascendenze di tale tipologia funeraria, per il momento mi limito a rilevare - come è già stato fatto - che, stando ai documenti e alle effettive occorrenze, il monumento Della Torre ha sicuramente rappresentato il modello di riferimento, oltre che per quello dei Visconti di Saliceto al Carmine, almeno per altri due monumenti funebri milanesi, cui si è messo mano in uno stretto giro d'anni poco dopo il 1483, entrambi realizzati dalla ditta degli scultori Francesco e Tommaso Cazzaniga e Benedetto Briosco: il monumento Longhignana, già in San Pietro in Gessate a Milano e attualmente nella cappella di Palazzo Borromeo all'Isola Bella e il monumento Brivio, tuttora in Sant'Eustorgio a Milano<sup>4</sup>.

---

funerario milanese quattrocentesco della tipologia che si analizzerà qui di seguito, anteriore agli irreversibili rimaneggiamenti che immancabilmente hanno afflitto l'intero gruppo: «una archa de li Magnifici signori della Torre con armi 6 una per cano e doi in faza, et una per cano etiam del epitaphio con Torri 2 per arma et 4 zigli. Posta l'archa su 4 collone nigre de marmore cioè de mezo in suso nigro et de mezo in zoso bianco, tutta de marmore, parte dorata et parte no. Di sopra è lo Spirito Santo et atorno ditta archa sono figure sottilissimamente lavorate tutte de marmore, et in la summità è una bellissima Madona. Sono atorno ditta archa alcuni misterij dela passione cioè quelle figurine intagliate et sono tutte da 45 grandi et piccole et parte hano dorati li capelli et vestimenti che certo è una superbissima cossa. Lo epitapho è in un quadro de marmore et cossì comenza: D. Immortali Hoc monumentum Iohannes Franciscus della Turre Comes pallatinus ac Ducalis questor R.mo in Christo patri Domino Iacobo Antonio della Turre episcopo Cremonensi Ducali senatori patri et benefactori suo optimo lezadrae uxori suae carissimae sibi liberisque suis ac posteris posuit anno salutis MCCCCLXXXIII». Occorre rilevare come, al presente, all'appello sembrerebbero mancare sei stemmi, due colonne di sostegno, lo «Spirito Santo» e la «bellissima Madona», oltre che la policromia.

<sup>4</sup> Sull'esemplarità del monumento Della Torre si veda VIGANÒ 1994, p. 140, p. 150, docc. 3, 6.

Il monumento Longhignana, in origine, era collocato presso la chiesa di San Pietro in Gessate a Milano all'interno della quarta cappella laterale della navata sinistra, intitolata a Sant'Antonio da Lisbona. Il 4 dicembre 1485 Giovannina Porri commissionava a Francesco Cazzaniga il monumento sepolcrale del marito defunto, Ambrogio Longhignana, capitano generale della cavalleria sforzesca e responsabile del castello di Porta Giovia. Secondo i patti, una volta terminato, il monumento sarebbe dovuto risultare più bello di quello Della Torre in Santa Maria delle Grazie a Milano.

Stando ai documenti, pare però che l'opera sia stata realizzata in due diverse fasi, distanziate fra di loro di circa un decennio. Infatti, a un certo punto, «paratis aliquibus lapidibus inceptoque opere», Francesco Cazzaniga improvvisamente muore. Nell'impresa gli subentra Benedetto Briosco, che in un primo tempo esegue l'arca, le colonne, le basi e certi altri non meglio precisati ornamenti e mette il tutto in opera presso la cappella di Sant'Antonio. In seguito, fra la committente e il Briosco insorge una lite dovuta al fatto che, pur non avendo ancora portato a termine l'opera secondo i patti stabiliti a suo tempo dal Cazzaniga, avendo addotto come motivazione l'insorgere di alcune difficoltà economiche, il Briosco richiede un maggior compenso. Le parti pertanto, il 9 dicembre 1494, addivengono a

Quanto alla questione della paternità del monumento in Santa Maria delle Grazie, dati il mancato reperimento di documenti di commissione e l'assenza di firme, è proprio sulla base dell'omogeneità tipologica, stilistica e cronologica del gruppo di tombe sopra citato, oltre che del documento di associazione con il caposcuola Amadeo nel 1483, sintomatico della fortuna e del prestigio raggiunto dalla sua bottega, che la critica ha ritenuto ragionevole assegnare l'opera a Francesco Cazzaniga<sup>5</sup>.

Non essendo finora emerse attestazioni letterarie o documentarie cinquecentesche, sembrerebbe che la prima citazione del monumento Visconti di Saliceto, successiva al suddetto testamento, sia quella fatta da Giacomo Valerio all'interno del suo elenco degli edifici della città di Milano e delle opere d'arte in essi contenute, databile entro la prima metà del Seicento. Relativamente alla chiesa del Carmine, l'interesse selettivo dell'erudito milanese si appunta solo su due opere: il monumento

---

un ulteriore patto, che prevede che entro al massimo due anni il Briosco completi l'opera e che entro un ulteriore biennio egli realizzi anche quattro statue raffiguranti le Virtù cardinali (VIGANÒ 1994, p. 150, doc. 3, p. 154, doc. 29).

Alla morte di Bona Maria, figlia ed erede universale di Ambrogio Longhignana, il marito Ludovico Borromeo chiede e ottiene dai monaci di San Pietro in Gessate di poterne seppellire il cadavere nel mausoleo eretto nella cappella dei suoceri, che da quel momento in pratica perviene in possesso dei Borromeo; da qui la sua successiva traslazione presso la cappella del palazzo Borromeo all'Isola Bella (*ibid.*, p. 149). Su questo monumento si vedano SANT'AMBROGIO 1897, pp. 11-23; LONGSWORTH 1987, pp. 136-159; LONGSWORTH 1992; AGOSTI 1990, pp. 90-91, nota 47; VIGANÒ 1994, pp. 146-148; DAMIANI CABRINI 1997, pp. 264-270.

Il 28 agosto 1483 Giacomo Stefano Brivio, questore ducale, roga il proprio testamento nel quale chiede ai suoi eredi che entro cinque anni dalla sua morte sia eretta una cappella nella chiesa di Sant'Eustorgio, dedicata ai Santi Giovanni Apostolo e Stefano, dove egli e i membri della sua famiglia possano trovare sepoltura (CALVI 1885, tav. IV). Giacomo Stefano muore il 26 dicembre 1484. Dopo la sua morte, il primo luglio 1485, suo figlio Francesco ottiene una concessione da Gabriele Vismara, priore di Sant'Eustorgio, per uno spazio vicino alla cappella di San Domenico, al presente la seconda cappella sulla destra. Nello stesso documento Francesco Brivio e i suoi fratelli Luigi e Alessandro si accordano con Bartolomeo da Novara, *magistro a muro*, per costruire la cappella.

Un documento del 13 maggio 1486 informa che Francesco Cazzaniga è lo scultore a cui è stata in origine commissionata la tomba di Giacomo Stefano Brivio: in esso risulta altresì che i fratelli Francesco, Luigi, ed Alessandro Brivio si accordano con Tommaso Cazzaniga, quale erede di suo fratello Francesco, nel frattempo deceduto, e con Benedetto Briosco per portare a compimento «illud monumentum marmoris de Cararea alias inchoatum per dictum quondam Franciscum similis formae molimenti reverendissimi domini episcopi Cremonae et magnifici domini Johannis Francisci de la Turre». Il monumento doveva essere ultimato entro il primo di settembre 1486 (VIGAZZI 1933, p. 277-286, con bibliografia precedente; BOSSAGLIA 1984, pp. 117-118; AGOSTI 1990, pp. 58, 90-91 nota 47; VIGANÒ 1994, p. 150, doc. 6).

<sup>5</sup> VIGANÒ 1994, p. 140. Il 30 giugno 1483 Giovanni Antonio Amadeo e Francesco Cazzaniga stringono un accordo che prevede che, a prescindere da chi dei due si sarebbe aggiudicato la commissione del monumento funebre a Carlo Sforza, figlio naturale del duca Galeazzo Maria Sforza e marito di Bianca, figlia di Angelo Simonetta (lui pure sepolto in Santa Maria del Carmine a Milano: vedi scheda), costui avrebbe dovuto dividere con il socio tanto gli utili quanto le eventuali perdite maturati nella realizzazione del monumento (MOTTA 1903, pp. 487-488; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 132, n. 87). Non è dato sapere se e da chi la tomba sia mai stata realizzata.

Visconti e la «cappella dipinta sopra il cornice da Bramantino»<sup>6</sup>, tuttavia egli, coerentemente alla sintesi richiesta dalla tipologia testuale da lui scelta, vale a dire quella dell'elenco, purtroppo non si premura di fornire per esse la benché minima descrizione<sup>7</sup>.

Fortunatamente nel 1685 il Fornari, nella sua *Cronica del Carmine*, dà una diffusa descrizione delle sepolture all'epoca presenti all'interno della cappella di San Leonardo

Nella contigua Capella di San Leonardo de Signori Illustrissimi Visconti è necessario fare un poco di pausa in ammirazione di questi due loro notabili Sepolcri. In mezzo dunque di questa Capella vi è un Sepolcro con telaro, e lapida di marmo candido, ravvivato dal Serpe, Fiamma, et Ancora in essa lapida scolpiti in Insegna propria de Signori Visconti sotto questa lapida alla resurrettione futura conservati.

Al lato destro di questa Capella sorge sopra sei tonde e alte colonne di marmo da terra sollevato sulle spalle di queste un grande e bellissimo Avello con sue pietre coperto, e con mille intagli e figurine in esso marmo scolpite, si che è forte e grande, e bello e nobile, e sicura custodia di qualche gran Personaggio della nobilissima Casa Visconti, et antico benefattore divoto di questa Chiesa.

All'altro lato risalta sopra terra, e fuori del muro, quasi fino alla volta della Capella sollevato un altro Deposito da quattro colonne quadre intagliate, et indorate, benché di marmo, sostenuto con prima, e bassa facciata, che serve come di base a quella gran machina, formata di quattro donne del medemo sasso, le quali facendo ornamento, e fortezza insieme alle colonne, non so se queste a quelle siano appoggiate, o se quelle da queste siano sostenute come più sode, e constanti in loro sicurezza. Sopra queste donne e loro colonne è sostenuta e sollevata la machina sepolcrale a più ordini di più figure, e lavori di scarpello eccellente disposti, e animati, per ogni facciata bellissimi, e mirabili, e con l'Armi Viscontee pubblicate per una meraviglia di quella Casa; e da questi caratteri riceve lume, e vivezza quel Mausoleo, cioè,

---

<sup>6</sup> Si tratta degli affreschi che il LOMAZZO (1584, II, pp. 235-236) assegna ad Agostino di Bramantino (*alias* Giovanni Agostino da Lodi), andati perduti, ma un tempo sulla volta della cappella della Maddalena (terza cappella della navata minore destra), per i quali rimando alla relativa scheda.

<sup>7</sup> VALERIO s. d., f. 254v. Sul destino del manoscritto originale, intitolato *Cose degne di essere vedute et considerate nella grande città di Milano*, un tempo presso la Biblioteca dei padri cistercensi di Sant'Ambrogio a Milano (FERRARI 1988, p. 130), non si sono avute finora notizie. Tuttavia presso la Biblioteca Ambrosiana a Milano, all'interno di una miscellanea, si conserva la trascrizione fatta ai primi dell'Ottocento dall'erudito Pietro Mazzucchelli di un abbozzo dell'opuscolo del Valerio. Si tratta di un elenco di monumenti milanesi, per ciascuno dei quali vengono annoverate le opere, a giudizio dell'autore, più notevoli in essi conservate (ROVETTA 1999, pp. 309-310). Il Mazzucchelli non fornisce indicazioni in merito alla data del manoscritto originale, tuttavia esso deve necessariamente risalire a prima del 1651, anno della morte dell'autore.

Di antica e nobile famiglia milanese, canonico di Santa Maria alla Scala dal 1627, fratello di Matteo Valerio (1582-1645), priore della Certosa di Pavia, Giacomo Valerio (1572-1651) fu collaboratore di Federico Borromeo e in questa veste procurò alla Biblioteca Ambrosiana il *corpus* dei codici di Bobbio. Scrittore di testi giuridici, storici e poetici, collezionista di pietre intagliate, di miniature e di altre curiosità, cultore di numismatica, in lui pare fossero prevalenti gli interessi epigrafici e librari (*ibid.*, p. 309).

*Deo Optimo Maximo Petro Francisco Vicecomiti Domi Militiaeque insigni Ag. Potentissimis Mediolani Ducibus eximia fide, et virtute carissimo Euphrosina uxor pietatis posuit hoc sepulcrum haeredes sequentur*<sup>8</sup>.

[...]e detto Signore è in questo mirabile Avello custodito e conservato *usque ad novissima*.

La mentovata Signora Eufrosina sua moglie è più volte nei libri antichi de nostri introiti nominata in pagamento di annua dote a questa Capella, e in pii donativi alla Sacristia, [...] massime sotto l'anno 1494 con lire 16 annue di dote.

Benedetta Signora, che tanta pietà mostrasti al tuo Consorte defonto, che in un tesoro di pretiose pietre per eternarlo sempre di merito, e valore lo ascondesti: benedetta Signora, che in questa meraviglia volesti depositare l'oggetto caro de tuoi amori doppo morte per coronarlo di gioie con queste pietre, o per ravvivarlo di questi caratteri, o per consegnare a una pietra un Pietro per qui erigere un tempio, o simulacro della tua pietà, e fedeltà all'amato consorte sempre conservata.

È dunque bello questo Sepolcro e per l'antichità, e per la materia, e per la forma, e per il fine, e per il Signore, e Signora di esso; e poi per essere meraviglia della mano, e scarpello del Signor Benedetto Briosco, poiché tanto mi addita una lapida di esso, che retro asconde scolpito il suo Auttore, cioè, *Benedictus de Brioschio, et Thomasius de Cazanigo opus fecit*<sup>9</sup>.

Il medesimo autore menziona di nuovo l'opera, questa volta fugacemente, tre anni più tardi, all'interno degli annali carmelitani, sotto il giorno 30 aprile, spendendo per essa gli aggettivi «nobile», «pomposo» e «maestoso»

Adi XXX aprile. Casa Visconti benefattrice de' Carmeliti in Milano. Nell'anno 1484, sotto il di corrente ordinò in suo testamento l'illustrissimo Pietro Francesco Visconti, che si fabbricasse in questa Chiesa nostra di Milano, e massime nella sua capella intitolata di San Leonardo il nobile, e maestoso sepolcro, che oggidì risalta pomposo in questa capella, del che io dissi abbastanza nella Cronica di questo Convento<sup>10</sup>.

Dalla prima descrizione del Fornari, si capisce che le tombe dei Visconti di Saliceto erano tre. Quella descritta per prima, collocata in mezzo al sacello e apparentemente priva di sviluppo verticale, ha tutta l'aria di essere stata una tipica sepoltura terragna calpestabile, costituita da un «telaro», vale a dire da una cornice, e da una lapide di marmo recante, incise o intagliate, le insegne araldiche dei Visconti di Brignano e Saliceto: il serpe, la fiamma e l'ancora<sup>11</sup>. Sebbene il Fornari non precisi l'identità del sepolto, credo si possa ipotizzare con un buon margine di probabilità che si tratti di Leonardo Visconti. Questi era il capostipite dei Visconti di Brignano, casato che con le investiture feudali dei suoi due figli, Pietro Francesco e Sagramoro, si dividerà nei due rispettivi

---

<sup>8</sup> Ho riportato fedelmente la trascrizione fatta dal Fornari dell'epigrafe, anche se essa presenta evidenti errori di lettura e di scioglimento delle abbreviazioni, che ne vanno a inficiare il senso. Per una corretta versione della medesima, fornita per primo dal Sitoni, si veda *infra*.

<sup>9</sup> FORNARI 1685, pp. 202-204.

<sup>10</sup> FORNARI 1688, p. 380.

<sup>11</sup> Per l'araldica dei Visconti di Brignano e Saliceto si veda ROLLAND 1926, tav. CXVI.

rami dei Visconti di Saliceto e dei Visconti di Brignano<sup>12</sup>. Nel suo testamento del 25 marzo 1438, Leonardo esprime la volontà che il suo cadavere sia sepolto in Santa Maria del Carmine, in un sepolcro «de quo sunt informati domini prior, fratres, capitulum et conventus dictae domus»<sup>13</sup>.

Mi sembra che la collocazione centrale all'interno della cappella e la tipologia tipicamente arcaica della tomba terragna ben si addicano al capostipite della famiglia, la quale eserciterà a lungo il suo patronato su tale cappella.

La descrizione delle altre due tombe ci consente di ascriverle invece con sicurezza alla tipologia di monumento funebre già illustrata per il monumento Della Torre, che si compone di un'arca con pannelli istoriati innalzata su sostegni di formulazione varia (pilastri, colonne, candelabre, cariatidi). La prima era collocata, entrando nella cappella, al lato destro: la sua arca di marmo, sostenuta da sei alte colonne a sezione circolare, nonostante la genericità dell'espressione «con mille intagli e figurine», si direbbe essere stata caratterizzata, in analogia con gli altri monumenti della tipologia in questione, da formelle marmoree tempestate di figure scolpite a rilievo. Di certo l'insieme doveva essere maestoso e suggestionare non poco lo spettatore, tanto da giustificare i termini «forte e grande, e bello e nobile» spesi per esso dal Fornari. Nonostante quest'ultimo ignori l'identità anche del personaggio sepolto in questa seconda tomba, limitandosi ad aggiudicarlo *tout court* al casato visconteo, tanto il Bianconi quanto il Mongeri propendono per identificarlo – non è dato sapere su quali basi - in Sagramoro Visconti<sup>14</sup>. A questo proposito, se non bastasse il fatto che nell'arco temporale in cui nasce, si sviluppa e tramonta la tipologia monumentale in esame (si ricordi che, nel caso del monumento Longhignana, il secondo contratto prevede come anno di termine per i lavori il 1496), non sono attestati altri membri dell'agnazione di Leonardo della levatura di Sagramoro, credo che un'attenta lettura dei documenti possa dirimere la questione. Infatti, nel già menzionato suo testamento, Pietro Francesco Visconti, ai fini della dotazione della cappella di San Leonardo da effettuarsi dopo la sua morte, prospetta due opzioni: la prima prevede che l'esborso dei soldi per l'acquisto della proprietà o del fitto livellario della costituenda dote sia fatto dai soli suoi figli ed eredi, nella seconda invece è contemplato il coinvolgimento e la conseguente compartecipazione alle spese dei figli ed eredi di suo fratello Sagramoro, definito come già defunto<sup>15</sup>. Come a dire che la dotazione della cappella di famiglia competeva anche a questi ultimi, evidentemente perché nella cappella si trovava già il monumento del loro padre<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> SITONI 1714; LITTA 1823, tav. VII.

<sup>13</sup> Vedi il regesto.

<sup>14</sup> BIANCONI 1787, p. 352; MONGERI 1872, p. 181.

<sup>15</sup> Purtroppo non è dato sapere la data esatta del decesso di Sagramoro.

<sup>16</sup> V. regesto.



Recentemente Roberto Cara ha proposto, in via ipotetica, di identificare come pezzo superstite della tomba di Sagramoro al Carmine un frammento di *Presepe* con lo stemma visconteo, che si trovava un tempo nella serra del parco del Castello di Belgioioso e che fu in seguito spostato «lungo lo scalone che porta al piano superiore» del medesimo edificio<sup>17</sup>. Nonostante il lacerto, fin da un primo sguardo, come ha evidenziato già Zani, denunci palesemente - vista anche la presenza di lampanti motivi bramanteschi - la sua pertinenza all'ambito della scultura lombarda di fine Quattrocento e nonostante la provenienza Belgioioso e lo stemma visconteo rendano in effetti allettante l'ipotesi di Roberto, va detto che sia le misure (120 x 55 cm), che paiono eccessive - tanto più trattandosi solo di un frammento - se si vuole pensare a un suo ruolo quale rilievo di sarcofago, sia l'antiorità, forse di non pochi anni, del monumento di Sagramoro rispetto a quello di Pietro Francesco (elemento che postulerebbe una precocissima intelligenza del linguaggio bramantesco) sembrerebbero inficiare tale ipotesi<sup>18</sup>.

La terza tomba, quella che si direbbe aver ricevuto la descrizione più entusiastica, era collocata entrando nella cappella sul lato sinistro. Essa si articolava su più ordini: il primo ordine, quello definito «prima, e bassa facciata, che serve come di base a quella gran machina», si componeva di quattro pilastri a sezione quadra, intagliati e dorati, a ciascuno dei quali era addossata, analogamente a quelli dell'arca di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio a Milano e a quelli della tomba di Vitaliano e Giovanni Borromeo un tempo in San Francesco Grande a Milano e ora nella cappella di Palazzo Borromeo all'Isola Bella, una scultura muliebre, verosimilmente impersonante un'allegoria della Virtù<sup>19</sup>.

La «machina sepolcrale a più ordini di più figure e lavori di scarpello eccellente, disposti e animati per ogni facciata», elevantesi «quasi fino alla volta della Capella», credo vada inteso in questo senso: appoggiata ai pilastri doveva trovarsi l'urna, decorata da formelle istoriate disposte su tutti i suoi lati e dalle armi viscontee, mentre sopra di essa doveva trovarsi almeno un ulteriore registro, verosimilmente occupato, in analogia per esempio con il monumento Della Torre, da un fastigio con sculture acroteriali.

---

<sup>17</sup> Roberto Cara, in *Il portale* 2009, pp. 169-170, n. V.7.

Il frammento è stato acquistato dal Comune di Campione d'Italia nel 2003 insieme ad altre cinque sculture trecentesche: le opere, già di proprietà Belgioioso, erano passate nel frattempo ai Melzi d'Eril attraverso il matrimonio, celebrato nel 1819, tra Carlo Melzi d'Eril e Carolina, nipote di Alberico ed erede, insieme alle due sorelle Luigia e Beatrice, dell'intera sostanza di famiglia (*Sculture* 2003).

<sup>18</sup> La provenienza Belgioioso è allettante per quanto dirò *infra*.

<sup>19</sup> Anche nel secondo contratto per il monumento di Ambrogio Longhignana è prevista la realizzazione di statue raffiguranti le Virtù; non è tuttavia possibile sapere se queste, comunque non conservatesi, siano mai state effettivamente eseguite (VIGANÒ 1994, pp. 147-148, 154-155, n. 29).

Quanto all'identità del sepolto, in questo caso essa era dichiarata da un'iscrizione che recitava che il monumento era stato fatto erigere dalla moglie Eufrosina Barbavara a Pietro Francesco Visconti, membro insigne del proprio casato e dell'esercito ducale, carissimo ai duchi di Milano per la singolare fedeltà e per la virtù. Addirittura il mausoleo recava in una targa il nome dei suoi artefici, gli scultori Benedetto Briosco e Tommaso Cazzaniga. Entrambe le iscrizioni si sono conservate fino ad oggi e al presente sono murate nel locale di accesso allo scalone monumentale di sinistra di Palazzo Trivulzio a Milano. La prima, recante il nome degli artefici, consiste in una targa ansata contornata da naturalistici encarpi di foglie disposti asimmetricamente e consente di emendare la trascrizione fattane dal Fornari; essa infatti in realtà recita: BENEDICTVS DE / BRIOSCHO ET / TOMASIVS DE CACI / NIGO OPVS FECER(VNT). La seconda è costituita da una fascia delimitata, nel margine superiore e inferiore, da una modanatura liscia a sezione semicircolare al centro della quale è finta una targa le cui anse consistono in due volute intrecciate da cui si diparte un elemento vegetale trilobato. Anche questa seconda iscrizione rivela gli stessi grossolani e inspiegabili errori di trascrizione commessi dal Fornari; essa recita: D[EO] OPT[IMO] M[AXIMO] / PETRO FRANCISCO VICECOMITE DOMI / MILITIAEQ[VE] INSIGN[I] AC POTENTISS[IMIS] MED[IOLANI] / DVCIBVS EX FIDE ET VIRTUTE CARISS[IMO] / EVPHROSINA VXOR PIENTISS[IMA] POSVIT / HOC SE[PVLCRVM] HER[EDES] SE[QVENTUR].

Ai primi del Settecento Giuseppe Biffi, nella sua guida manoscritta delle opere d'arte della città di Milano, in calce alle poche notizie riportate circa la chiesa del Carmine, menziona il monumento dei Visconti e l'iscrizione con la firma dei due scultori, anche se dal «Qui [leggi al Carmine] deve esserci» che premette alla citazione, si capisce che egli ne ha solo una conoscenza indiretta<sup>20</sup>.

Nel 1714 il giureconsulto e genealogista Giovanni Sitoni di Scozia dà alle stampe un'eruditissima ricostruzione genealogica del casato dei Visconti di Brignano e di Saliceto: in chiusura delle notizie riguardanti Pietro Francesco, ne segnala l'esistenza della sepoltura presso il Carmine definendola

---

<sup>20</sup> BIFFI 1704-1706 circa (a), f. 39v.

Del manoscritto del Biffi, intitolato *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera da Milano ricercata nel suo sito*, conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano, esiste l'edizione a cura di Marco Bona Castellotti e Silvia Colombo [BIFFI 1704-1706 circa (b)]; tuttavia è doveroso far ricorso all'originale, dal momento che la trascrizione del passo in oggetto fatta dai due curatori (*ib.*, p. 109) presenta non pochi errori. Pertanto ne riporto qui di seguito la trascrizione emendata: «Qui deve esserci un mausoleo di Casa Visconti nella di cui iscrizione si fa memoria de' due artefici che lo fabbricarono. Setono [leggi: Sitoni] in (...) in suo libro edendo».

Per «Sitoni», il Biffi intende Giovanni Sitoni di Scozia e il libro di questi, cui egli rimanda, è la monografia sui Visconti di Borgoratto, diretti discendenti dei Visconti di Saliceto e Brignano, intitolata *Vicecomitum Burgi Ratti Marchionum Castri Spinae, Brignani, et Pagatiani feudatarium, genealogica monumenta*, edita nel 1714, per la quale si veda *infra*.

«nobilissimum mausoleum regio sumptu elaboratum», oltre a riportarne per primo l'intera iscrizione sciolta correttamente<sup>21</sup>.

Alla fine del terzo quarto del Settecento, Antonio Francesco Albuzi, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera e personaggio assai vicino all'amministrazione asburgica, descrive il monumento Visconti di Saliceto nelle sue *Memorie*, all'interno di un breve medaglione biografico dedicato a Benedetto Briosco

Benedetto Brioschi, ossia da Briosco [...] fioriva fino dall'anno 1496, sotto al quale tempo viene registrato nei libri dell'opera del nostro Duomo in qualità di scultore. Di lui vedesi nella chiesa di Nostra Signora del Carmine il sontuoso Deposito di Pier Francesco Visconti situato nell'antica cappella di San Leonardo a mano diritta, opera ornata riccamente con lavori a grottesco, Statue, colonne, bassorilievi istoriati, et cetera la quale può credersi fatta intorno a questi tempi; avendo il predetto Visconti cessato di vivere nel 1484. Unitamente al Brioschi ebbe parte in questo lavoro un altro scultore il cui nome vi si legge scolpito nell'interno colle appresso parole: Benedictus de Brioscho et Thomasius de Cazanigo opus fecit<sup>22</sup>.

Va rilevato che l'Albuzi colloca erroneamente la cappella di San Leonardo «a mano dritta», vale a dire a destra, dal momento che essa in realtà si apriva lungo la navata minore di sinistra. Per quanto riguarda invece il riferimento a «lavori a grottesco», è probabile che egli alludesse alla decorazione a candelabra intagliata sui pilastri di sostegno dell'arca e forse anche sulle lesenette che verosimilmente compartivano le specchiature dei fianchi della stessa<sup>23</sup>.

Poco dopo Giovanni Antonio Perochio, nella sua rassegna dei sepolcri della città di Milano, riporta per il Carmine le notizie avute dall'allora priore del convento carmelitano, padre Diotti:

Visconti Borromei da Masino, famiglia abitante dietro il naviglio vicino a San Bartolomeo ha il suo sepolcro nella sua cappella, che è la terza entrando in chiesa nella nave minore alla sinistra sulla di cui lapide vi sono due tessere gentilizie e lateralmente in essa cappella trovansi due antichi mausolei di vivo sostenuti da nove colonne il tutto lavorato a riglievo, e di gran pregio, e sulla ancona v'è il stemma gentilizio e sopra detti marmi non v'è l'epoca. In Santa Maria del Carmine<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> SITONI 1714, p. 30.

Pare che il Sitoni fosse tenuto in grandissima stima dai dotti del suo tempo. Tra le sue opere più corpose si annovera il *Theatrum genealogicum familiarum illustrium nobilium et civium inclytae urbis Mediolani* (1705, ms., Milano, Archivio di Stato, Biblioteca), che raccoglie un'enorme mole di notizie relative a più di duemilaquattrocento famiglie con relativi alberi genealogici.

<sup>22</sup> ALBUZZI 1775-1776, LV, p. 84.

La figura dell'Albuzi e la sua opera storiografica sono state studiate da Stefano Bruzzese nell'ambito delle ricerche per la sua tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Milano (relatore prof. Giovanni Agosti).

<sup>23</sup> Per questo apparato decorativo del monumento si veda *infra*.

<sup>24</sup> PEROCHIO 1780, f. 325v.

La notizia, per quanto telegrafica, è preziosa, perché da essa si arguisce che, a distanza di un secolo dalla testimonianza del Fornari, l'assetto della cappella è rimasto sostanzialmente immutato: la lapide con le due tessere gentilizie credo infatti possa essere identificata senza riserve con la tomba pavimentale al centro, che il Fornari asseriva recare i simboli araldici del casato e che io qui sopra ho tentativamente proposto di considerare come la tomba di Leonardo Visconti. Quanto alle tombe dei due fratelli, Pietro Francesco e Sagramoro, sebbene anche nel loro caso non sembrano essere intervenuti particolari rimaneggiamenti, è da rilevare la discordanza fra il numero totale di sostegni (colonne e pilastri) riferiti dal Fornari (dieci) e quello riferito dal Perochio (nove), ambiguità che in assenza di qualsivoglia resto delle colonne del monumento di Sagramoro non è purtroppo possibile delucidare, fermo restando che, trattandosi nel caso del Perochio – come si è visto – di notizie indirette, sembrerebbe doversi fare più affidamento alla descrizione fatta in prima persona dal Fornari.

L'ultimo ricordo del monumento all'interno della chiesa del Carmine è la citazione fattane dal Bianconi nell'edizione del 1787 della sua *Nuova guida di Milano*: il segretario dell'Accademia di Brera definisce la cappella di San Leonardo «squallida» e «degni d'osservazione, per il tempo in cui sono fatti, i due depositi marmorei, uno di Sagra Moro, e l'altro di Pietro Francesco Visconti»<sup>25</sup>. Nell'edizione successiva della medesima guida, data alle stampe nel 1796, non c'è più traccia del monumento, forse già smembrato in occasione della soppressione della chiesa e del convento avvenuta il 3 luglio 1788<sup>26</sup>.

Nel 1817 Agostino Gerli, celebre ornatista milanese, segnala che all'interno della cappella del castello di Belgioioso presso Pavia esistono dei rilievi, già facenti parte di un monumento Visconti

---

Mi sono domandato perché il Perochio riferisca il patronato della terza cappella di sinistra del Carmine (vale a dire quella di San Leonardo) ai Visconti di Massino, dal momento che questi ultimi, oltre a non risultare dai documenti in alcun modo collegati a tale cappella, appartengono a un ramo dei Visconti diverso da quello dei Visconti di Saliceto e tanto più non mi risultano aver avuto legami particolari di parentela con tale schiatta. Il fatto è che presso il Carmine è attestato abbiano avuto sepoltura anche i Visconti di Castelletto Ticino, di Massino e di Inverio: infatti, nel suo testamento, rogato il primo aprile 1588, Annibale Visconti di Castelletto Ticino chiede che il suo cadavere venga sepolto al Carmine all'interno del sepolcro dei suoi antecessori. Anche se purtroppo nel testamento non viene precisato in quale cappella fosse situato tale sepolcro e anche se il Fornari non fornisce alcun elemento in tal senso, non è da escludere che nella cappella di San Leonardo potesse esserci anche un sepolcro Visconti di Castelletto, Massino e Inverio. Non è nemmeno da escludere l'ipotesi che la fonte del Perochio, vale a dire padre Diotti, possa aver fatto confusione fra le tante tombe viscontee presenti al Carmine. Del resto sono attestati numerosi e cospicui legami a favore del Carmine anche da parte dei Visconti d'Aragona (v. regesto).

<sup>25</sup> BIANCONI 1787, p. 352.

<sup>26</sup> BIANCONI 1796, pp. 392-395.

al Carmine, da lui personalmente acquistati e in seguito dati ad Alberico di Belgioioso<sup>27</sup>. In effetti, sia pur senza indicarne la provenienza, già il barnabita Cosimo Galeazzo Scotti nel 1806 aveva descritto presso la medesima cappella alcune «anticaglie» – due cenotafi medievali, due bassorilievi (uno rappresentante la Madonna e l'altro il Salvatore) e un pannello con un *Cristo in pietà fra angeli*<sup>28</sup>.

Non sembra essere al corrente della preziosa segnalazione del Gerli il Calvi, che nel 1865 semplicemente lamenta la chiusura, avvenuta in passato, della cappella di San Leonardo al Carmine e la conseguente dispersione di tutto l'apparato decorativo di essa, comprese le parti del monumento funebre di Pietro Francesco Visconti<sup>29</sup>.

Con il matrimonio, celebrato nel 1864, tra il marchese Gian Giacomo Trivulzio e Giulia Amalia di Belgioioso d'Este, ultima della stirpe dei conti di Cunio Barbiano e di Belgioioso, molte opere d'arte di proprietà Belgioioso entrano a far parte delle collezioni Trivulzio<sup>30</sup>. Nel 1872, in occasione della celebre mostra d'arte antica allestita nel palazzo di Brera per celebrare l'inaugurazione del monumento a Leonardo da Vinci, il marchese Gian Giacomo Trivulzio presta cinque rilievi istoriati rappresentanti storie della vita di Cristo<sup>31</sup>. Nella telegrafica voce del catalogo che li riguarda, i pezzi non vengono descritti singolarmente, né vengono riprodotti fotograficamente. Tuttavia – come risulterà chiaro da quanto segue - si tratta con certezza dell'*Adorazione dei Magi* e della *Fuga in Egitto* (Washington, National Gallery of Art, inv. 1952.5.90-91), dell'*Adorazione del Bambino* (Cleveland, Museum of Art, inv. 28.863), e

---

<sup>27</sup> GERLI 1817, p. 19, nota 1, già segnalato da VECCHIO 2004, p. 194, nota 24.

L'annotazione del Gerli in realtà era intesa a correggere un presunto errore del Cicognara. Il Gerli infatti dava per scontato che i rilievi visti dal CICOGNARA (1816, p. 355) all'interno della cappella del castello di Belgioioso e da quest'ultimo riferiti al Bambaia coincidessero con i rilievi dalla tomba Visconti di Saliceto. Sennonché il Cicognara non precisava a quali rilievi si stesse riferendo ed è ormai noto (FIORIO 1990, pp. 98-102, nn. 6.12-14; GATTI 1996, p. 152, nota 8; VECCHIO 2004, p. 194, nota 24; Roberto Cara, in *Il portale* 2009, p. 169, n. V.7) che all'interno della cappella del castello di Belgioioso, oltre ai rilievi Visconti di Saliceto, si conservavano anche alcuni pezzi dalla tomba di Michele Marliani, lavoro del Bambaia, un tempo già presso la chiesa milanese di Santo Stefano.

Sul ruolo di raccoglitore di antichità di Alberico XII di Belgioioso d'Este si vedano almeno SCOTTI 1805-1809; BIANCHI 2002; *Sculture* 2003.

<sup>28</sup> SCOTTI 1806, V, pp. 114-115, già segnalato da Luca Tosi tramite Roberto Cara, (in *Il portale* 2009, p. 169, n. V.7).

Sul pannello con la *Pietà*, al presente in collezione privata milanese, si veda lo stesso Roberto Cara, in *Il portale* 2009, pp. 169-171, n. V.7. Per una proposta di provenienza dello stesso dalla tomba di Pietro Francesco Visconti di Saliceto si veda *infra*.

<sup>29</sup> CALVI 1865, p. 108.

<sup>30</sup> ZANETTI 1972, pp. A35-36, A181, A198, A247; *Pergamene* 1997, p. XIV; BIANCHI 2002, p. 383.

<sup>31</sup> Sull'importanza di tale mostra si veda Giovanni AGOSTI (1990, pp. 25-26, p. 41, nota 78: con una rassegna delle recensioni ad essa relative).

dell'*Annunciazione* e della *Presentazione al Tempio* (Kansas City, Nelson Atkins Museum of Fine Arts, inv. 51-29/1-2). I pannelli sono ritenuti dal Mongeri, estensore del catalogo, genericamente provenienti da un monumento della seconda metà del Quattrocento e assegnati a un ignoto scultore lombardo<sup>32</sup>.

Sempre il Mongeri, nella sua guida di Milano apparsa nel medesimo anno proprio a seguito della mostra braidense, nelle pagine dedicate al Carmine, ritiene che il monumento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto sia andato completamente perduto, ad eccezione di una targa araldica murata nella parete del braccio sinistro della chiesa del Carmine in prossimità del passaggio che conduce in sacrestia; tuttavia il pezzo - raffigurante un'aquila coronata al collo, dalle ali e dalla coda spiegate, che campeggia fra due lettere gotiche incise, lette dal Mongeri come «P» ed «E» e interpretate come iniziali di Pietro Francesco ed Eufrosina – non mi pare essere pertinente ad alcun monumento Visconti<sup>33</sup>.

Nel 1890, nella sua raccolta di iscrizioni milanesi, il Forcella, pur considerando il monumento andato perduto, riporta le due iscrizioni che, secondo le testimonianze del Fornari e del Sitoni, un tempo si potevano leggere presso di esso: quella con le firme del Briosco e del Cazzaniga, e quella con l'iscrizione di dedica del monumento da parte di Eufrosina Barbavara. Egli aggiunge inoltre come terza iscrizione le iniziali «P» ed «E» della targa araldica con l'aquila, che, sulla scia del Mongeri, lui pure ritiene aver fatto parte in origine del monumento. Infine, a corredo della trascrizione, riunisce la bibliografia e le notizie a lui note relative a Pietro Francesco Visconti<sup>34</sup>.

Negli anni subito successivi, il Sant'Ambrogio ragiona del monumento Visconti di Saliceto in due interventi. Nel primo, lo studioso segnala l'esistenza presso il palazzo dei Trivulzio a Milano della

---

<sup>32</sup> MONGERI 1872a, p. 32, n. 232. Fra le opere esposte nella medesima sala dei rilievi comparivano due statue di Giovanni di Balduccio dalla tomba di Azzone Visconti e gli arazzi dei Mesi Trivulzio. Tuttavia è probabile che a rubare la scena ad essi siano stati piuttosto i sessanta calchi delle parti superstiti del monumento a Gaston de Foix del Bambaia, in tale frangente riuniti assieme per la prima volta (*ibid.*, pp. 37-44).

<sup>33</sup> MONGERI 1872b, p. 181.

In realtà, per fugare ogni dubbio in merito a tale inserto araldico, tuttora presente in loco, penso sia sufficiente una lettura più attenta del Fornari: questi infatti, descrivendo la cappella di San Pietro, fondata da Pietro da Sangiorgio da Piacenza nella prima metà del Quattrocento, al presente non più esistente, ma fino ai tempi del Fornari situata esattamente dove si trova attualmente murata la targa araldica in questione, asserisce: «Sopra li pilastri di questa Capella spiccano due Aquile forse insegne proprie de sudetti Signori [da Sangiorgio]» (FORNARI 1685, p. 185). In effetti, visionando da vicino le due iniziali, mi sono reso conto che quella letta dal Mongeri come una «E» in realtà è una particolare esse maiuscola, derivante dalla esse maiuscola gotica, tipica della scrittura quattrocentesca. Di conseguenza lo scioglimento corretto delle due iniziali dovrebbe essere P[ETRUS] <DE> S[ANCTO GEORGIO], venendo così a inficiare la teoria del Mongeri.

<sup>34</sup> FORCELLA 1890, p. 139.

targa con i nomi del Briosco e del Cazzaniga, che non esita a identificare con quella dalle fonti ripetutamente riferita al monumento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto al Carmine. Peccato che, tratto in inganno dalle più inflazionate notizie circa l'asse ereditario dei Trivulzio, il Sant'Ambrogio, evidentemente all'oscuro dell'indicazione del Gerli, postula per la targa una provenienza *facilior*, per il tramite dei Belgioioso, dall'eredità di Vercellino Visconti. Inoltre il Sant'Ambrogio concorda con il Mongeri e il Forcella nel ritenere la targa araldica con l'aquila e le due iniziali «P» ed «E» - che egli scioglie in PE[TRUS] - parte della tomba Visconti di Saliceto<sup>35</sup>.

L'anno seguente il Sant'Ambrogio torna più diffusamente sull'argomento e, per la prima volta, oltre alla già menzionata targa con i nomi degli scultori, segnala l'esistenza nella medesima sede di palazzo Trivulzio a Milano anche dei cinque bassorilievi con storie di Cristo: lo studioso è il primo anche a considerare tutti e sei i pezzi come provenienti dal monumento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto e tale riconosciuta provenienza andrà incontro a un totale oblio<sup>36</sup>. Nell'intento poi di assegnare il monumento Della Torre, da altri ritenuto di Tommaso Cazzaniga, all'Amadeo, egli formula un giudizio molto severo nei confronti del Cazzaniga e quindi, di riflesso, dello stesso monumento Visconti di Saliceto da questi firmato: esso è definito «opera più grandiosa che bella», i suoi rilievi sono considerati molto inferiori rispetto a quelli della cassa del monumento Della Torre e il suo scultore è bollato come «artista di second'ordine»<sup>37</sup>.

Si astiene dall'esprimere giudizi qualitativi il Meyer, il quale invece è il primo a evidenziare le numerose analogie tipologiche e di stile dei rilievi Visconti di Saliceto con quelli delle tombe Della Torre, Brivio e Borromeo<sup>38</sup>.

Nella sua ampia monografia su Giovanni Antonio Amadeo apparsa nel 1904, il Malaguzzi Valeri non tralascia di prendere in considerazione anche i frammenti del monumento Visconti di Saliceto: la targa con i nomi degli scultori «murata nell'atrio dello scalone» di palazzo Trivulzio e i cinque bassorilievi conservati «in un locale a pianterreno» del medesimo palazzo. Lo studioso, se per la targa si limita a segnalare che già il Calvi l'aveva riferita - ma in realtà, a differenza del Sant'Ambrogio, solo *in absentia* e solo sulla scorta del testo del Fornari - al monumento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto al Carmine, si dimostra invece assai scettico circa l'ipotesi di una medesima provenienza anche per i cinque rilievi: a suo parere infatti, né la provenienza

---

<sup>35</sup> SANT'AMBROGIO 1891, p. 403, nota 1.

<sup>36</sup> Erroneamente il Sant'Ambrogio attribuisce tale ricostruzione della provenienza dell'insieme al Mongeri.

<sup>37</sup> SANT'AMBROGIO 1892, p. 122.

Inspiegabilmente egli segnala come collocazione originaria del monumento, anziché il Carmine, la chiesa milanese di San Marco a Milano.

<sup>38</sup> MEYER 1900, p. 163. Anche il Meyer, verosimilmente sulla scia del Sant'Ambrogio, indica come collocazione originaria della tomba Visconti di Saliceto la chiesa di San Marco a Milano.

collezionistica né la tecnica esecutiva autorizzerebbero a considerarli inoppugnabilmente come facenti parte un tempo del mausoleo visconteo al Carmine, mentre la presenza, all'interno di una scena, di monaci farebbe piuttosto pensare che fossero destinati a ornare la tomba di un frate, se non piuttosto rivestire «un altare di qualche convento». Secondo il Malaguzzi Valeri, l'estraneità dei cinque rilievi al Briosco e al Cazzaniga sarebbe del resto confermata anche da una loro lettura stilistica. A suo avviso i pannelli, nell'ingombro delle figure, negli sfondi architettonici, nel panneggiare cartaceo e nel gusto aneddótico delle scene, s'ispirano, anzi addirittura imitano palesemente lo stile dell'Amadeo maturo. Ma proprio quel panneggiare trito e spezzato è quanto di più lontano dallo stile del Briosco come appare nelle opere di questi alla Certosa. Quanto a Tommaso Cazzaniga, lo studioso utilizza come termine di confronto il monumento Brivio, delle cui figure accuratamente eseguite e attentamente indagate egli non riesce a trovare un corrispettivo convincente all'interno dei rilievi Trivulzio. Lo spirito generale dei rilievi e le tipologie delle loro figure - quelle femminili, dalle fronti spaziose e piatte, quelle maschili, schiacciate, volgari e dalle barbe incolte - lo fanno propendere piuttosto per un'improbabile attribuzione ai Rodari giovani<sup>39</sup>.

I rilievi rimangono ancora per poco tra le mura di palazzo Trivulzio a Milano. Il 24 novembre 1927 lo spedizioniere Gabriele Egidi presenta formale richiesta, presso l'Ufficio Esportazioni della Soprintendenza di Firenze, del permesso per poter esportare in America quattro dei cinque rilievi Trivulzio e precisamente la *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Adorazione del Bambino*; nella documentazione è dichiarato che i pezzi, ritenuti opera di Giovanni Antonio Amadeo e della sua scuola, hanno un valore di stima pari a centomila lire e che la compagnia di spedizioni americana destinataria è la Hudson & Co<sup>40</sup>.

Subito il giorno seguente, l'allora direttore dell'Ufficio Esportazioni della soprintendenza fiorentina, Giovanni Poggi, chiede informazioni al soprintendente milanese, Ettore Modigliani, circa la provenienza Trivulzio dei bassorilievi<sup>41</sup>. In una lettera in data 1 dicembre, il Modigliani fa sapere che il principe Trivulzio, interpellato sulla questione, ha dichiarato che i bassorilievi sono rimasti a lungo in palazzo Belgioioso, pure di proprietà Trivulzio, e dopo essere rimasti per molto tempo in deposito presso un non meglio precisato restauratore Moroni, sono stati alienati al Gnecco di Genova<sup>42</sup>. Il medesimo Modigliani, vista l'assenza della notifica e la - a suo giudizio - non

---

<sup>39</sup> MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 285-286.

<sup>40</sup> Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio Esportazioni, faldone anno 1927, dichiarazione n. 281, 24 novembre 1927.

<sup>41</sup> La lettera è allegata alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928 (Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, protocollo n. 194).

<sup>42</sup> Non ho trovato alcuna notizia su tale Moroni restauratore.



eccelsa qualità dei pezzi, conchiude dichiarandosi favorevole alla concessione del permesso di esportazione<sup>43</sup>.

Il Poggi decide allora di segnalare il caso alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: nella missiva in data 7 dicembre 1927, dopo aver sottolineato che alcuni indizi - quali le dimensioni non trascurabili dei rilievi e la presenza del committente inginocchiato - denunciavano la provenienza dei rilievi da un monumento smembrato e che pertanto essi sarebbero connotati da un'importanza non solo artistica, ma anche storica e documentaria, chiede alla Direzione generale se non sia il caso di esercitare la prelazione<sup>44</sup>. La risposta dello stesso Ministro della Pubblica Istruzione, Arduino Colasanti, è immediata: egli asserisce che è venuto a sapere da fonti certe che lo spedizioniere Egidi andava diffondendo la voce che per l'esportazione di certi oggetti antichi ci si potesse rivolgere solo all'Ufficio Esportazioni di Firenze. Il Colasanti invita pertanto al rispetto delle disposizioni da lui emanate in materia, che prevedono che gli oggetti destinati all'esportazione vengano dichiarati all'ufficio territorialmente corrispondente al domicilio del proprietario o alla loro provenienza. Infine minaccia di sospendere all'Egidi la facoltà di presentare oggetti agli uffici di esportazione del Regno<sup>45</sup>.

Sette giorni dopo, il Poggi provvede a rispondere al ministro, in un certo senso scagionando l'Egidi: egli fa presente al Ministro che, sulla base di una circolare emanata dalla stessa Direzione Generale dell'Antichità e Belle Arti, l'obbligo di dichiarare la provenienza degli oggetti d'arte all'Ufficio esportazione territorialmente corrispondente al domicilio del proprietario o alla loro provenienza - vale a dire, nel caso dei rilievi Trivulzio, l'Ufficio Esportazione della soprintendenza milanese - era previsto solo nel caso di oggetti dichiarati di alto pregio e pertanto obbligatoriamente notificati<sup>46</sup>.

Dopo una lettera di discolpa scritta e inviata dallo stesso Egidi in data 28 dicembre 1927 all'Ufficio Esportazioni di Firenze, il 31 dicembre giunge a questo medesimo ufficio un telegramma del Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione generale delle Antichità e Belle Arti con il quale il ministro Colasanti, in «conformità al parere favorevole del Consiglio Superiore», dà il via libera per

---

<sup>43</sup> Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio Esportazioni, faldone anno 1927, protocollo n. 621 allegata alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928.

<sup>44</sup> Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, protocollo n. 196 allegata alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928.

<sup>45</sup> Lettera del 7 dicembre 1927 (Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, protocollo n. 197, allegata alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928).

<sup>46</sup> Lettera del 14 dicembre 1927 (Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, allegata alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928).

la concessione del permesso d'esportazione a Gabriele Egidi<sup>47</sup>. A questo punto, avuto il benessere dallo stesso Ministero, con la Dichiarazione definitiva d'esportazione numero 328 del 10 gennaio 1928, l'Ufficio Esportazioni di Firenze concede formalmente il permesso di esportare i quattro rilievi in America<sup>48</sup>. Intanto si era anche provveduto a far riprodurre fotograficamente i quattro pannelli marmorei<sup>49</sup>.

Il collezionista americano, protagonista dell'acquisto di tutti e cinque i rilievi Trivulzio, è Jacob Hirsch<sup>50</sup>. *L'Adorazione del Bambino* fa il suo ingresso, nel 1928, tramite l'Huntington Trust, nel Cleveland Museum of Art come proveniente dalla collezione newyorkese dell'Hirsch<sup>51</sup>.

Intanto Heinz Lehmann, nel suo breve saggio sulla scultura lombarda dell'ultimo terzo del XV secolo dato alle stampe nel 1928, si limita solo a un accenno al monumento Visconti di Saliceto laddove tratta di Benedetto Briosco: peraltro lo studioso si premura esclusivamente di segnalare l'esistenza in Palazzo Trivulzio a Milano della targa con la firma dei due scultori<sup>52</sup>.

Nulla si conosce invece circa le circostanze che hanno portato alla dipartita dalla collezione Trivulzio del rilievo con *l'Annunciazione*: quel che è certo è che quando il rilievo compare nel maggio 1937 in occasione di un'esposizione sulle arti congeneri nel Rinascimento, allestita presso il Fogg Art Museum della Harvard University, esso risulta ugualmente far parte della collezione Hirsch. Nella breve scheda del catalogo si asserisce erroneamente che, secondo l'autorità del marchese Trivulzio, il monumento Visconti di Saliceto era in origine alla Certosa di Pavia e che *l'Annunciazione*, insieme agli altri quattro rilievi della tomba, erano stati trasferiti nel 1756 dalla Certosa a palazzo Trivulzio a Milano. Nel catalogo è anche pubblicata per la prima volta una riproduzione fotografica del rilievo<sup>53</sup>.

Nei primi mesi dell'anno successivo, il medesimo rilievo ricompare alla mostra sulla scultura italiana gotica e del primo Rinascimento allestita al Detroit Institute of Art di Detroit: nella scheda alquanto raffazzonata del Valentiner, sono ripetute le stesse notizie errate circa la presunta provenienza dalla Certosa di Pavia apparse nel catalogo della mostra al Fogg Art Museum;

---

<sup>47</sup> Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, allegato alla Dichiarazione definitiva d'esportazione n. 328 del 10 gennaio 1928.

<sup>48</sup> Soprintendenza di Firenze, Archivio dell'Ufficio esportazioni, faldone anno 1927, dichiarazione n. 328 del 10 gennaio 1928.

<sup>49</sup> Una stampa del negativo è allegato proprio alla suddetta dichiarazione.

<sup>50</sup> Jacob Hirsch (1874-1955), è stato un archeologo, numismatico e collezionista d'arte, attivo prima a Monaco e poi a New York (*Bedeutende Kunstwerke* 1957).

<sup>51</sup> Ringrazio John Seydl, curatore del dipartimento di pittura e scultura europee del Cleveland Museum, che mi ha informato di questa provenienza.

<sup>52</sup> LEHMANN 1928, pp. 67-68.

<sup>53</sup> *The Art of the Renaissance Craftsman* 1937, pp. 18-19, n. 3.

solamente, in aggiunta è asserito che la tomba del Saliceto è stata eseguita attorno al 1486 e che il rilievo con l'*Annunciazione* appartiene ai migliori lavori del «periodo di mezzo» dell'Amadeo<sup>54</sup>. Nel recensire la mostra, Carlo Ludovico Ragghianti segnala il rilievo con l'*Annunciazione* solo di sfuggita, riportando fedelmente l'erronea notizia circa la provenienza dalla Certosa, la datazione al 1486 circa e la paternità dell'Amadeo e della sua scuola. Tuttavia il Ragghianti ha il merito di pubblicare per la prima volta la riproduzione fotografica non – come ci si aspetterebbe – dell'*Annunciazione*, bensì dei quattro rilievi passati nel dicembre 1927-gennaio 1928 dall'Ufficio Esportazione di Firenze<sup>55</sup>.

Un primo tentativo di contestualizzazione più circostanziata dei rilievi già Trivulzio è quello del Dell'Acqua, nel 1950: lo studioso, pur premettendo che il suo giudizio è basato solo sulla riproduzione presente nel catalogo del Valentiner, ritiene l'*Annunciazione* in collezione Hirsch «cosa assai fine», vicina nella sceneggiatura alla serie dei rilievi nel basamento della facciata della Certosa di Pavia, da lui variamente attribuiti a personalità anonime, tuttavia caratterizzate da un linguaggio comune ispirato ai Mantegazza e all'Amadeo. L'autore dei rilievi americani, traduttore nel marmo di un'idea dell'Amadeo, sarebbe uno di questi «scultori della Certosa», in particolare sembrerebbe coincidere con lo stesso scultore del monumento Della Torre in Santa Maria delle Grazie a Milano. Anche le «figure alquanto atticciate, in armonia con la soda pienezza delle forme architettoniche» che compaiono negli altri pannelli della serie in definitiva rimanderebbero direttamente al monumento Della Torre alle Grazie<sup>56</sup>.

I due rilievi con l'*Annunciazione* e la *Presentazione al Tempio* sono acquistati dal William Rockhill Nelson Trust, per conto del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, il 15 aprile 1951 presso Jacob Hirsch<sup>57</sup>. I rilievi con la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei Magi* sono invece acquistati presso l'Hirsch nel 1952 dalla fondazione Kress, per poi essere da questa, nel corso dello stesso anno, donati alla National Gallery di Washington<sup>58</sup>.

Nel 1952 Giovanni Casati, nella sua monografia sul Carmine di Milano, dopo aver riportato il passo della *Cronaca* del Fornari in cui è descritto il monumento, ritiene che tanto la cappella di San Leonardo quanto la tomba Visconti di Saliceto, un tempo in essa collocata, siano andati perduti, e che si siano invece conservati i blasoni in rilievo infissi sotto il porticato della canonica. Il Casati

---

<sup>54</sup> VALENTINER 1938, p. [196], cat. 85.

<sup>55</sup> RAGGHIANI 1938, pp. 182-183; tav. 151, figg. 69-72.

<sup>56</sup> DELL'ACQUA 1950, p. 131.

<sup>57</sup> Devo l'informazione a Emily Kenagy, assistente curatrice del Dipartimento di pittura e scultura europea del museo.

<sup>58</sup> John Pancoast in *Paintings and Sculpture from the Kress Collection* 1956, pp. 244-246, n. 99.

aggiunge altresì che gli ultimi Visconti di Saliceto sepolti nella cappella sono stati Ortensia Visconti nel 1669 e il conte Ercole Visconti nel 1692<sup>59</sup>.

Una serie di lettere datate 1955, conservate nell'archivio della National Gallery of Art di Washington, testimoniano i tentativi attuati dagli allora curatori della collezione di scultura del museo per sciogliere il quesito relativo alla provenienza dei due rilievi con la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei Magi*; verosimilmente tale interesse va messo in rapporto con l'esposizione che si sarebbe tenuta di lì ad un anno presso la National Gallery di Washington sui dipinti e le sculture acquistate dalla fondazione Kress tra il 1951 e il 1956<sup>60</sup>. Particolarmente importante è, da un lato, la corrispondenza fra Perry Cott, assistente curatore del museo statunitense, e Jacob Hirsch, dall'altro, quella fra lo stesso Cott e il curatore John Pancoast. In una lettera del 10 gennaio 1955 di risposta al Cott, che gli chiedeva chiarimenti circa la presunta provenienza dei rilievi dalla Certosa di Pavia ventilata per la prima volta nel catalogo della mostra del 1937 al Fogg Art Museum, l'Hirsch riferisce dell'esistenza nel suo archivio di un'annotazione, da lui vergata al momento dell'acquisto dei rilievi, relativa alle informazioni riferite dal maggiordomo di casa Trivulzio circa la provenienza degli stessi: essi avrebbero fatto parte del monumento del duca (*sic!*) Visconti di Saliceto, già esistente presso la Certosa di Pavia e demolito attorno al 1740. Dopo tale smantellamento, le parti superstiti sarebbero state trasferite in Palazzo Trivulzio a Milano<sup>61</sup>.

Fondamentale è inoltre la lettera datata invece 3 agosto 1955 inviata dal Pancoast al suo assistente Perry Cott, visto che in essa il primo informa il secondo che il Museo, nella persona di David Finley, ha ricevuto dal professore Gian Luigi Barni, per conto della Fondazione Treccani degli Alfieri, la richiesta di fotografie dei rilievi Trivulzio per la *Storia di Milano*; il Pancoast aggiunge che nella sua lettera il Barni fa riferimento a una «tomba Visconti di Saliceto già nella chiesa del Carmine di Milano»<sup>62</sup>. Sicché, con lettera del 14 settembre 1955 indirizzata al Barni, il Cott chiede conferma circa la provenienza dal Carmine<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> CASATI 1952, pp. 62.

<sup>60</sup> WASHINGTON 1956.

Devo la conoscenza dell'esistenza e del contenuto di queste lettere alla gentilezza di Alison Luchs, curatrice del Department of Early European Sculpture, e di Anne Halpern del Department of Curatorial Records della National Gallery di Washington.

<sup>61</sup> Washington D. C., National Gallery of Art, Curatorial Files, 10 gennaio 1955, lettera di Jacob Hirsch a Perry Cott.

<sup>62</sup> Ibid., 3 agosto 1955, lettera di John Pancoast a Perry Cott. Lo staff degli archivi della National Gallery mi hanno comunicato di non essere stati in grado di rintracciare la lettera del Barni al Finley datata 22 gennaio 1955.

Per la monumentale impresa editoriale della *Storia di Milano* si può ora leggere proficuamente il saggio di Benedetta BRISON (2010).

<sup>63</sup> Washington D. C., National Gallery of Art, Curatorial Files, 14 settembre 1955, lettera di Perry Cott a Gian Luigi Barni.

Non è dato sapere su quali basi il Barni abbia indicato come provenienza il Carmine, né se egli sia stato a conoscenza del contributo del Sant' Ambrogio, il quale – come si è visto - nel suo articolo apparso in "Archivio Storico dell'Arte", era arrivato a tale corretta conclusione già sessant'anni prima. Comunque sia, l'Arslan, nel capitoletto sugli epigoni dell'Amadeo e dei Mantegazza, che redige proprio per la *Storia di Milano* Treccani, può finalmente ufficializzare la corretta provenienza. Inoltre egli analizza le formelle Visconti di Saliceto con il metro di quelle del monumento Brivio, che propende per assegnare *in toto* a Tommaso Cazzaniga, vale a dire quello, fra i fratelli Cazzaniga, a suo avviso più mantegazzesco. Secondo lo studioso, dei cinque rilievi Visconti di Saliceto, solo quelli con l'*Adorazione del Bambino*, l'*Annunciazione* e la *Presentazione al Tempio* possono richiamare le scene del monumento Brivio, mentre l'*Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto* «rivelano nettamente un'altra mano, che riesce difficile riconoscere come quella del Briosco giovane». I resti del monumento Visconti di Saliceto costituirebbero insieme al monumento Della Torre, al monumento ad Ambrogio Longhignana (Isola Bella Borromeo), a quello a Vitaliano e Giovanni Borromeo (Isola Bella Borromeo) e forse a quelli eretti dall'Amadeo in San Tommaso a Pavia un gruppo abbastanza compatto di opere eseguite in parte ancora sotto gli occhi dell'Amadeo e di Antonio Mantegazza; e che pertanto riflettono, talora con discreta fedeltà, il loro stile in quegli anni»<sup>64</sup>.

Circa un decennio dopo, in una nota del suo saggio sulla scultura alla Certosa di Pavia, Rossana Bossaglia ravvisa puntuali rapporti fra l'insieme dei rilievi riferibili a Tommaso Cazzaniga – fra i quali appunto quelli Visconti di Saliceto – e i tre pannelli con l'*Annunciazione*, la *Visitazione e la Natività* e la *Fuga in Egitto* conservati presso il Museo della Certosa<sup>65</sup>.

Si sofferma più diffusamente sul monumento Visconti di Saliceto la Mandelli, autrice di un importante saggio monografico su Benedetto Briosco apparso nel 1972. Innanzitutto, ricordando le parti superstiti rimaste a Milano che gli studiosi prima di lei hanno già riconnesso al monumento Visconti di Saliceto (stemmi murati presso il chiostro del Carmine e targa con i nomi degli scultori in Palazzo Trivulzio), la studiosa asserisce che il marmo della targa con le firme è molto simile a quello degli stemmi nel chiostro del Carmine.

Per quanto riguarda invece i rilievi americani, quelli con l'*Annunciazione* e con la *Presentazione al Tempio* rivelerebbero una sensibilità notevole per i volumi architettonici, caratteristica che - per lo

---

<sup>64</sup> ARSLAN 1956, p. 728.

<sup>65</sup> BOSSAGLIA 1968, p. 77, nota 59.

Per i pannelli del Museo della Certosa si veda ALBERTINI OTTOLENGHI 1992, pp. 90-91, nn. 85-87.

Per la BOSSAGLIA (1968, p. 59) il Cazzaniga, nelle vesti di «un diligentissimo maestro, che in tempi attardati sfrutta gli schemi del maestro [leggi l'Amadeo]», sarebbe altresì l'autore delle sculture pertinenti al portale del Lavabo all'interno della stessa Certosa.

meno da quanto si può giudicare dalle sue opere certosine - non sembra essere propria al Briosco. Tra l'altro in essi si possono isolare singoli elementi costruttivi e decorativi (pilastri sormontati da lunette traforate da oculi, soffitti stellati e a cassettoni con rosette) che rimanderebbero all'ornamentazione architettonica bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano. L'*Adorazione dei Magi* sarebbe con tutta evidenza esemplata sulla scena omologa del monumento Borromeo, con la quale si possono istituire anche confronti speculari: i due San Giuseppe sono nella medesima posa, così come le rispettive Madonne, sebbene la Madonna Visconti di Saliceto sia a suo avviso più accurata nell'esecuzione.

Per la studiosa la serie di rilievi Visconti di Saliceto parrebbe frutto di un lavoro di collaborazione nel quale non vi sarebbe una personalità dominante che emerga con decisione e che sia pertanto chiaramente identificabile, ma piuttosto prevarrebbero elementi iconografici, moduli compositivi e stilemi genericamente desunti dall'Amadeo che renderebbero assai ardua una distinzione delle diverse mani. Tuttavia ella non si astiene dal tentativo di operare un distinguo di massima. Le parti di esecuzione più sommaria e più distanti dal modello del monumento Borromeo spetterebbero a Tommaso Cazzaniga, il quale si differenzerebbe dal fratello Francesco, di orientamento amadeesco, per un indirizzo mantegazzesco reso evidente dalle superfici tormentate dalle sculture e dalle tipologie fisionomiche delle figure (visi grossi e ossuti, zigomi sporgenti, occhi infossati), di stampo piuttosto ripetitivo. Quanto invece al Briosco, nella *Adorazione dei Magi* spetterebbero a lui la Vergine e gli angeli, mentre nella *Presentazione al Tempio* le due figure di paggi sulla destra, i quali preluderebbero ai loro gemelli presenti all'interno delle scene del portale della Certosa<sup>66</sup>.

Nel 1976 Ulrich Middeldorf, nel redigere la scheda dei due rilievi della National Gallery of Art di Washington, vale a dire l'*Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto*, fornisce un resoconto dettagliato delle vicende sia critiche che collezionistiche dell'intera serie, oltre a riunire tutte le notizie sul monumento Visconti di Saliceto riportate dalle fonti.

Innanzitutto sono passate in rassegna tutte le prove a favore dell'effettiva provenienza dei cinque rilievi dalla tomba Visconti di Saliceto. Giustamente Middeldorf precisa che la targa con i nomi degli scultori e i rilievi, per un certo periodo di tempo, hanno condiviso una medesima storia collezionistica e che i secondi idealmente si possono collocare in effetti assai bene all'interno del monumento così come è descritto dalle fonti. Inoltre la tipologia di quest'ultimo vanta un ristretto gruppo di esempi in molti casi realizzati proprio dai due scultori che firmano la targa in Palazzo Trivulzio. Quanto agli indizi interni ai rilievi, pur segnalando una certa somiglianza fra il profilo del committente inginocchiato nel pannello di Cleveland e un dipinto con un profilo virile

---

<sup>66</sup> MANDELLI 1972b, pp. 39-44.

quattrocentesco in collezione Borromeo, puntualizza che non è purtroppo possibile sapere quali fossero le vere fattezze di Pietro Francesco Visconti di Saliceto.

Vanno invece emendate le prove di tipo genealogico e araldico che egli adduce sulla scia di precedenti studi. Già ho precisato come la provenienza dei rilievi da Vercellino Visconti, formulata dal Sant'Ambrogio e da esso ripresa, vada cassata. Quanto al dato araldico invece, il Middeldorf, sulla scorta, pare, di studi condotti da Carol Fallon per conto della stessa National Gallery di Washington e rimasti inediti, crede che l'impresa dell'aquila, a suo dire presente in due dei pannelli oltre che in una targa araldica presso la cappella al Carmine, sia stato elemento araldico distintivo proprio dei Visconti di Saliceto. Il Middeldorf per primo, sulla base del Fornari, suggerisce anche una possibile ricostruzione dell'assetto dell'insieme, che prevede l'esistenza di un sarcofago sostenuto da pilastri ai quali erano addossate cariatidi; attorno alla cassa erano disposti tre rilievi sul lato frontale lungo e i restanti sui due fianchi corti.

Per quanto riguarda gli autori del monumento, le osservazioni del Middeldorf rivelano chiaramente un certo disagio, originato, da un lato, da una ricostruzione ancora fumosa delle vicende della scultura quattrocentesca lombarda, dall'altro, dalle particolari modalità sottese all'attività stessa e all'organizzazione del lavoro degli scultori. Lo studioso è perfettamente consapevole che gli elementi che ostano a un'identificazione delle rispettive responsabilità sono essenzialmente due: il fatto che gli scultori lombardi realizzavano le opere loro commissionate assai spesso lavorando in *équipe* e che essi, oltre a uniformare il più possibile il loro stile, risentivano in maniera preponderante degli stilemi propri al caposcuola, vale a dire Giovanni Antonio Amadeo. Middeldorf, dopo aver fatto presente il caso del contratto per il monumento ad Ambrogio Longhignana, nel quale è ventilata addirittura l'ipotesi che l'artista cui è commissionata l'opera – Francesco Cazzaniga – possa demandare l'esecuzione materiale della stessa a un altro, purché valido, scultore, avanza provocatoriamente il dubbio che nessuno dei due artisti firmatari abbia messo mano al monumento per il Carmine. Allo stesso tempo i rilievi sarebbero connotati da evidenti caratteri amadeeschi e innegabili sarebbero i richiami a monumenti che o spettano all'Amadeo o sono stati eseguiti su suo progetto.

Per il Middeldorf è ovvio che i rilievi spettino a diverse mani. Egli condivide con l'Arslan l'idea che la *Fuga in Egitto* e *l'Adorazione dei Magi* possano spettare alla stessa mano, la quale per di più non sarebbe la migliore, e che esse sarebbero prive delle finezze architettoniche e decorative proprie invece all'*Annunciazione* e alla *Presentazione*. Quanto a queste ultime due, esse sarebbero fra di loro diverse, mentre la formella dell'*Adorazione* di Cleveland avrebbe caratteristiche in comune con entrambi i gruppi. Inoltre ci sarebbero delle incongruità addirittura all'interno dei singoli rilievi.

Dopo aver ricordato che gli ostacoli a una sicura attribuzione consistono fundamentalmente nel fatto che il monumento a Carlo Sforza, al quale avrebbero dovuto lavorare a quattro mani Giovanni Antonio Amadeo e Francesco Cazzaniga – se mai realizzato – è andato perduto; che non sono note opere eseguite autonomamente dal Cazzaniga; e che non è dato sapere quale fosse lo stile del Briosco giovane, mentre quello del Briosco certosino non si presterebbe a confronti utili con i rilievi Visconti di Saliceto, il Middeldorf formula alcune proposte. A suo giudizio, i rilievi Visconti di Saliceto rivelerebbero delle analogie con le scene dello zoccolo della facciata della Certosa e con altre opere esistenti presso il medesimo complesso monastico pavese, quali la lastra del Capitolo dei Fratelli rappresentante il *Compianto di Cristo*<sup>67</sup>.

Pochi anni dopo la scheda del Middeldorf, dalla Francia è resa nota l'esistenza di altre parti importanti provenienti dal monumento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto. Con una lettera del 30 settembre 1980 infatti, Jean-René Gaborit, conservatore del dipartimento di scultura del Louvre, comunica a Douglas Lewis, curatore del dipartimento di scultura della National Gallery di Washington, di aver identificato all'interno delle collezioni di scultura del Louvre alcuni elementi decorativi provenienti dalla tomba Visconti di Saliceto, senza tuttavia precisarne la consistenza e l'entità. Per prima cosa, il funzionario francese richiede chiarimenti circa le informazioni sulla provenienza dei rilievi di Washington dalla collezione Hirsch rese note dal catalogo del Middeldorf, dal momento che le informazioni in suo possesso, relative alla provenienza delle parti del Louvre, portano invece nella direzione della collezione parigina dello scultore e mercante d'arte americano George Grey Barnard.

Il Gaborit altresì fa notare che l'identificazione fatta dal Middeldorf, sulla scorta dello studio della Fallon, del volatile, presente in due dei rilievi già Trivulzio, con l'aquila, presunto emblema araldico dei Visconti di Saliceto, è errata. Egli precisa che l'aquila non rientra affatto nell'armoriale dei Visconti di Saliceto e il rilievo con l'aquila, esistente presso Santa Maria del Carmine, non ha secondo il Gaborit nessuna relazione con il monumento Visconti, dal momento che esso non si ritrova affatto presso la cappella Visconti di Saliceto del resto non più esistente<sup>68</sup>.

Segue l'8 ottobre la risposta di Carolyn Wilson Newmark, assistente curatore del Dipartimento di scultura della National Gallery di Washington, per conto di Douglas Lewis, curatore capo. La Newmark innanzitutto fa sapere che l'unica notizia circa le vicende collezionistiche più recenti è quella dell'acquisto dei rilievi da parte del Kress presso l'Hirsch tra il 1951 e il gli inizi del 1952; la curatrice asserisce inoltre che, per quanto le consta, l'associazione dei rilievi con Pietro Francesco

---

<sup>67</sup> MIDDELDORF 1976, pp. 55-57.

<sup>68</sup> Washington D. C., National Gallery of Art, Curatorial Files, 30 settembre 1980, lettera di Jean-René Gaborit a Douglas Lewis.



Visconti e con il Carmine compare per la prima volta nel contributo dell'Arslan per la *Storia di Milano*. La Newmark altresì ringrazia il Gaborit per la precisazione circa la colomba – già scambiata per un'aquila – volatile la cui presenza evidentemente non necessita di particolari giustificazioni teologiche<sup>69</sup>.

Nel corso dello stesso anno il Gaborit, ha l'opportunità di ufficializzare la nuova acquisizione in un intervento tenuto all'Università di Pavia nel settembre 1980 in occasione di un convegno sulla scultura decorativa del Rinascimento. Lo studioso rende noto che si tratta di ventotto pezzi lapidei, acquisiti dal Museo del Louvre nell'ambito di due successive aste presso l'Hotel Drouot a Parigi: in data 25 ottobre 1957 sono stati acquistati tre pilastri (Parigi, Musée du Louvre, RF 2778, 2785, 2788), sette frammenti di pilastro (RF 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2786), sei basi modanate in marmo bianco (RF 2796, 2798, 2799, 2797, 27800, 2801) e otto capitelli in marmo bianco (RF 2787, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795). Tali pezzi avrebbero fatto parte verso il 1920 della collezione di George Grey Barnard. Tre anni più tardi, il 24 febbraio 1960, sono acquistati acquisiti due altri pilastri (RF 2826, 2827) con le relative basi (RF 2826bis, 2827bis)<sup>70</sup>.

Dopo l'ingresso in museo dei ventotto pezzi, si è provveduto a ricomporne l'insieme in una struttura plausibile, costituita da quattro pilastri isolati decorati su tre facce (1: RF 2795, 2826, 2826bis; 2: RF 2778, 2794, 2801; 3: RF 2779, 2788, 2789, 2799; 4: RF 2780, 2786, 2787, 2800) e quattro pilastri, in origine previsti per essere incassati a parete, decorati solamente su una faccia (1: RF 2785, 2792, 2798; 2: RF 2782, 2784, 2790, 2796; 3: RF 2781, 2783, 2791, 2797; 4: RF 2793, 2827, 2827bis).

I pilastri sono caratterizzati da una decorazione all'antica, a bassorilievo, fine ed elegante: ogni faccia decorata presenta una candeliera impostata su una base costituita alternatamente da un vaso ansato, un tripode a zampe leonine, una coppia di grifoni affrontati o un cespo d'acanto; dalla base si diparte uno stelo sottile ingentilito da elementi vegetali vari, in alcuni casi acantiformi, in altri casi riconoscibili come foglie stilizzate di lingua cervina e da infiorescenze; qua e là le foglie sono

---

<sup>69</sup> Ibid., 8 ottobre 1980, lettera di Carolyn Wilson Newmark a Jean-René Gaborit.

<sup>70</sup> George Grey Barnard (24 maggio 1863-24 aprile 1938) fu un celebre scultore americano. Egli nacque a Bellefonte in Pennsylvania, ma crebbe a Kankakee nell'Illinois. Dapprima egli studiò all'Art Institute di Chicago; successivamente, negli anni 1883-1887, lavorò nell'atelier di Pierre-Jules Cavalier a Parigi, mentre frequentava l'Ecole des Beaux-Arts. Visse a Parigi per dodici anni e con la sua prima esposizione al Salon nel 1894 egli riscosse un grande successo, dopodiché, nel 1896, fece ritorno in America. Nelle sue prime opere è evidente una forte influenza di Rodin. Interessato nell'arte medievale, Barnard raccolse frammenti dispersi di architettura medievale dai villaggi francesi. Riunì la sua collezione in un edificio in mattoni simile a una chiesa vicino alla sua abitazione in Washington Heights in Manhattan a New York. La collezione fu acquistata nel 1925 da John Rockefeller junior e forma parte del nucleo della collezione dei Cloisters al Metropolitan Museum of Art di New York. Barnard morì il 24 aprile 1938 a New York (WEINBERGER 1941; SCHRADER 1979).

“abitate” da volatili che beccano, mentre alcune candelieri sono interrotte, nel loro sviluppo verticale, da protomi umane, teste cornute di satiro, bucrani, palmette, e, in un caso, addirittura da un profilo di Faustina; gli steli sono variamente terminanti in bracieri, vasi di frutta, fiaccole incrociate e cornucopie<sup>71</sup>.

Il Gaborit evidenzia come la plausibilità del riassetto degli otto pilastri sia confermata dalle strettissime affinità che l'insieme fatto rivivere al Louvre dimostra di avere con le parti di sostegno di uno dei monumenti funebri milanesi del Quattrocento della serie già citata: la tomba di Ambrogio Longhignana (già presso la chiesa milanese di San Pietro in Gessate e al presente presso la cappella Borromeo all'Isola Bella).

Quanto al quesito circa l'identificazione della tomba di provenienza dei frammenti lapidei, lo studioso giunge alla sua soluzione mediante un'attenta lettura dei dati araldici; infatti due dei capitelli destinati a sormontare i pilastri isolati recano degli stemmi: l'uno raffigura il biscione coronato, emblema comune a tutto il casato visconteo; l'altro invece, uno stemma inquartato recante al primo e al quarto riquadro un'ancora a tre punte e al secondo e al terzo la fiamma, è distintivo proprio del ramo dei Visconti di Saliceto.

Il Gaborit fornisce anche la chiave per risolvere un'apparente incongruenza che non può sfuggire a chi metta a confronto i pilastri parigini con la descrizione della tomba di Pietro Francesco Visconti di Saliceto offerta dal Fornari. In effetti quest'ultimo segnala la presenza di cariatidi addossate ai pilastri, dato che implicherebbe che le porzioni di essi retrostanti alle cariatidi non presentino alcuna decorazione; nondimeno quelli del Louvre risultano essere decorati lungo tutta la loro estensione. Sennonché lo studioso segnala che sulla faccia frontale di ciascuno dei pilastri isolati, a un metro e quindici centimetri di altezza dalla base, ci sono ganci e fori con guarnizioni di ferro, mentre quattro delle otto basi in marmo presentano delle ammorsature ricavate per mezzo dello smussamento delle modanature: queste inserzioni e modifiche potrebbero ben essere serviti per l'ancoraggio delle cariatidi ai pilastri stessi. Ovviamente in tal caso si dovrebbe necessariamente ritenere che le cariatidi non dovevano rientrare nel progetto iniziale, bensì dovevano essere il frutto di un intervento più tardo.

Quanto alla paternità dei pilastri Visconti di Saliceto, il Gaborit, data anche la lacunosità delle conoscenze relative alla scultura lombarda del Rinascimento, specie per quanto riguarda il fronte più specificatamente decorativo, è molto cauto e preferisce non dar per scontata anche per i pilastri parigini l'attribuzione concordemente accettata dalla critica per i rilievi americani.

---

<sup>71</sup> PRINTZ 1986; FERRETTI 1990; LEONCINI 1993; PIDATELLA 2009, pp. 117-122 e la medesima in *Il portale* 2009, pp. 117-122, p. 135, n. IV.5, pp. 136-137, n. IV.6, pp. 138-139, n. IV.7, pp. 140-141, n. IV.8, pp. 142-143, nn. IV.9-10, pp. 144-145, n. IV.11; CERIANA 2003; TOYNBEE, WARD PERKINS 1950; POLITO 1998; NESSELRATH 1986.

Innanzitutto egli, pur ricordando la presenza della targa con i nomi del Briosco e del Cazzaniga conservata in palazzo Trivulzio a Milano, si dimostra implicitamente consapevole che non vi sono prove o trascorsi collezionistici noti che la riconnettano direttamente ai pilastri parigini. L'operazione immediatamente successiva è quella di analizzare comunque le analogie esistenti fra la decorazione di questi ultimi e quella dei monumenti funebri quattrocenteschi milanesi documentatamente attribuibili ai due soci (monumento Brivio) o comunque di quelli in stretta connessione con essi (monumento Della Torre e monumento Longhignana)<sup>72</sup>. Sicché con il monumento Brivio i pilastri condividerebbero la scelta dei materiali dell'apparato di sostegno (pietra nera anfibolica e marmo bianco) e i motivi decorativi, che nel monumento milanese sarebbero riprodotti identici – solamente miniaturizzati – nelle lesene che dividono fra loro i rilievi narrativi; mentre con il monumento Della Torre l'elemento analogo sarebbe una curiosa testa cornuta (un satiro?), la quale nella tomba in Santa Maria delle Grazie fa la sua comparsa sulla colonna che divide in due il rilievo con l'*Annunciazione*. Tuttavia per il Gaborit le analogie più stringenti sarebbero quelle con il monumento Longhignana: il vocabolario decorativo, i motivi, lo schema compositivo risulterebbero nei due casi identici e interscambiabili. Addirittura la somiglianza si spingerebbe fino ai singoli elementi dell'armamentario decorativo: certi tipi di fiori, i panieri di frutta, i vasi a due anse, i bucrani, le torce incrociate, i bracieri, le palmette. Si tratterebbe, secondo lo studioso, di uno stile decorativo molto diverso da quello tipico delle opere note dell'Amadeo e ciò riguarderebbe anche gli unici elementi figurativi dei pilastri (una testa di Faustina e un satiro di profilo): in definitiva tale stile denoterebbe più leggerezza, ma meno logica razionale, più delicatezza, ma meno potenza d'invenzione rispetto allo standard dello scultore pavese. Per il Gaborit in sostanza il responsabile delle parti decorative del monumento Longhignana senza dubbio coincide con l'autore dei pilastri Visconti di Saliceto.

Il passaggio successivo del Gaborit è quello di riflettere sul rapporto esistente fra l'apparato decorativo e il resto del monumento, vale a dire la struttura architettonica e i rilievi figurati. Nel monumento Brivio sarebbe riscontrabile un'unità di concezione di tutte e tre queste componenti, tant'è che alcune soluzioni architettoniche e decorative delle parti di sostegno risulterebbero riformulate anche all'interno dei rilievi figurati. Ciò sembrerebbe escludere che l'apparato decorativo possa essere stato demandato a un artista diverso da quello responsabile del progetto

---

<sup>72</sup> All'epoca non erano ancora state chiarite le vicende circa la documentata commissione del monumento a Francesco Cazzaniga e al Briosco, e ciò aveva comportato anche l'impropria denominazione di monumento di Camillo Borromeo formulata dal Sant'Ambrogio e utilizzata dallo stesso Gaborit.

Da contratto, il monumento Brivio avrebbe dovuto essere esemplato su quello Della Torre in Santa Maria delle Grazie a Milano.

d'insieme e dell'esecuzione delle parti non ornamentali, uno scultore specializzato nell'ornamento, che abbia lavorato in completa autonomia alla sola decorazione.

Infine, la conclusione dell'articolato ragionamento del Gaborit è la seguente. Viste le numerose affinità rilevabili fra i monumenti funebri della citata serie nonché lo stretto giro d'anni in cui essi sono stati realizzati (1483: Della Torre; 1484: Visconti di Saliceto; 1486: Brivio), sembrerebbe ragionevole credere che questo ordine di considerazioni circa il rapporto fra decorazione e parti figurate possa valere anche nel caso del monumento Visconti di Saliceto, nel quale di conseguenza spetterebbero alla ditta Briosco-Cazzaniga, oltre ai rilievi figurati, anche i pilastri del Louvre.

Nel 1983, nell'ambito di una monografia sulla chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, Luisa Giordano ha modo di utilizzare alcuni dei rilievi Visconti di Saliceto come termini di confronto per i pannelli istoriati del monumento Della Torre: secondo la studiosa questi ultimi, più che al monumento Brivio, sembrano apparentarsi per stile alle scene dell'Adorazione dei Magi e della Fuga in Egitto provenienti dal monumento Visconti di Saliceto<sup>73</sup>.

Non riguarda direttamente il monumento Visconti di Saliceto, ma rappresenta comunque un importante contributo ai fini della messa a fuoco della produzione dell'atelier Briosco-Cazzaniga, l'analisi che fa la Bossaglia del monumento Brivio. Secondo la studiosa, all'interno di esso, lo stile dei rilievi delle formelle – a differenza di quelle del monumento Della Torre – sarebbe unitario e non lascerebbe molto adito a supporre la presenza di mani diverse: le figure risultano allungate e disarticolate, i ritmi spigolosi, i panni ammassati e saettanti. In via ipotetica le parti di cultura più genericamente amadeiana potrebbero spettare allo scultore dalla personalità presumibilmente meno forte e meno definita, vale a dire Tommaso Cazzaniga. «I personaggi in costumi moderni hanno certa agghindata mollezza che li accosta a quelli in seguito tipici del Briosco. Insomma, in Sant'Eustorgio avrebbe operato quasi da solo Tommaso Cazzaniga, con qualche distratto appoggio del collega Briosco»<sup>74</sup>.

Tra l'ottobre 1988 e il giugno 1989, tre dei cinque rilievi, ovvero l'*Annunciazione*, l'*Adorazione del Bambino* e la *Presentazione al Tempio*, sono nel novero delle opere dell'esposizione *The Sforza Court. Milan in the Renaissance 1450-1535* a cura di Andrea Norris (nn. 68-70). La mostra itinerante – Austin, Huntington Art Gallery; Berkely, University Art Museum; New Haven, Yale University Art Gallery – pare essere stata tanto ambiziosa quanto fallimentare: il catalogo ufficiale, previsto della consistenza di duecento cinquanta pagine e definito dalla stampa statunitense «the first substantive treatment in English of the art of Renaissance Milan and the patronage of the Sforza Court», di fatto non è mai stato pubblicato e l'unico materiale didattico che accompagna la

---

<sup>73</sup> GIORDANO 1983, p. 103.

<sup>74</sup> BOSSAGLIA 1984, p. 118.

mostra nella sua tappa texana è una risicata ‘Gallery Guide’ molto divulgativa e non priva di macroscopiche inesattezze stesa da Kendall Curlee<sup>75</sup>. In essa, dopo i brevissimi saggi iniziali, di taglio per altro prevalentemente storico, le opere (dipinti, disegni, stampe, sculture, armi, medaglie, monete, tarocchi, manoscritti miniati, libri a stampa) sono passate in rassegna con una semplice elencazione, dalla quale è impossibile capire nelle intenzioni della curatrice quale ruolo i tre pezzi Visconti di Saliceto dovessero avere nell’economia della mostra.

Fondamentale per comprendere come i motivi all’antica squadernati tanto nei resti del monumento Visconti di Saliceto quanto nei suoi omologhi milanesi si inseriscano nel peculiare gusto antiquario lombardo del Quattrocento è il contributo di Giovanni Agosti del 1990. Da un’ampia rassegna di opere e vicende figurative e letterarie milanesi e lombarde del Rinascimento che a vario titolo si rifanno all’antichità, emerge chiaramente che l’approccio all’antico messo in atto nel campo della scultura funeraria è dello stesso segno di quello osservabile in altri ambiti della produzione artistica: si tratta di un approccio «romantico» e non filologico, una moda, «senza nessun suggello di ermetismo umanistico», più che altro volta a compiacere la brama decorativa tradizionalmente propria all’arte lombarda. Data la scarsità di reperti archeologici in zona, le fonti sono taccuini di disegni, monete antiche, medaglie e placchette moderne ingrandite a formare rilievi. Perdute le enciclopedie antiquariali delle facciate dipinte del Bramantino, smembrati e dispersi i capolavori del Bambaia e del Caradosso, ciò che rimane di più visibile sono un profluvio di portali di palazzi ambrosiani e lombardi assimilati ad archi di trionfo romani, una schiera innumerevole di profili imperiali, in marmo, in terracotta o altri materiali, che campeggiano un po’ ovunque su zoccoli, pennacchi, fregi, architravi, pilastri, vetrate e codici miniati: tentativi, a volte un po’ maldestri e sgangherati, da parte di una cultura in gran parte ancora profondamente tardogotica e cortese, di appropriarsi in qualche modo, ma costi quel che costi, dell’antica grandezza di Roma<sup>76</sup>. Quanto alle tombe milanesi, Agosti evidenzia come, tanto nel caso della tomba Della Torre quanto in quello della tomba Brivio, i pilastri che reggono l’arca siano provvisti di medaglioni con teste imperiali e altri motivi antichi, talvolta esemplati su celebri gemme. Nella tomba Brivio, per esempio, è riprodotta, probabilmente per il tramite di una placchetta, la celebre corniola medicea con Apollo e Marsia, mentre teste di antichi romani stanno sui basamenti della tomba di Pietro Francesco Visconti di Saliceto, della tomba di Ambrogio Longhignana, dell’arca di San Lanfranco a Pavia<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> CURLEE 1989, p. 24, nn. 68-70. Le notizie sulla mostra sono tratte dalla recensione alla stessa di Janice SHELL (1989).

<sup>76</sup> AGOSTI 1990, pp. 47-102 (in particolare pp. 55-61). Circa la peculiare declinazione lombarda del gusto per l’antico si veda anche SCHOFIELD 1992; 1999.

<sup>77</sup> AGOSTI 1990, pp. 90-91, nota 47; ANFUSO 2003-2004; 2006.

Per la riproposta del motivo antico di Apollo, Marsia e Olimpo da parte degli artisti rinascimentali si veda BOBER, RUBISTEIN 1986, pp. 74-75, n. 31.

Nel 1994 il Viganò firma il contributo monografico più esaustivo e più circostanziato sulle figure del Briosco nel suo periodo milanese e dei due Cazzaniga, tuttora strumento imprescindibile per qualsivoglia incursione nell'attività dei tre scultori. Per prima cosa lo studioso, con un puntuale riesame dei documenti, chiarisce definitivamente le vicende relative al monumento Longhignana, andandolo così ad aggiudicare con certezza al Briosco e ai due Cazzaniga e spalmandolo su due diverse fasi d'esecuzione (1485 e 1494). Subito dopo si richiama al Gaborit, con il quale concorda in pieno circa l'assimilazione dei pilastri del monumento Longhignana a quelli Visconti di Saliceto conservati al Louvre. Tale serie di elementi di sostegno, quanto a tipologia e a motivi decorativi, troverebbe precisi riscontri tanto nelle paraste e nei pilastri del portale della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, commissionata al Briosco e a Tommaso Cazzaniga nell'agosto 1489, quanto in quattro pilastrini in pietra d'Angera conservati presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (inv. 1144-1147)<sup>78</sup>.

In merito alle rispettive mansioni dei due soci, il Viganò ipotizza una divisione del lavoro - ritenuta valida in generale per tutte le opere compiute fra il 1484 e il 1489 - che vedrebbe Tommaso Cazzaniga responsabile del grosso dell'apparato decorativo e delle parti dei rilievi figurati che maggiormente rivelerebbero uno «spirito realistico di più schietto sapore popolare», mentre spetterebbero sicuramente al Briosco le parti dove la collocazione dei personaggi nello spazio è meglio intesa e dove il descrittivismo naturalistico dei volti rende questi ultimi impietosamente veri (vedi l'*Adorazione* Visconti di Saliceto a Cleveland e il rilievo centrale del sarcofago Longhignana).

Di nuovo riconnettendosi al Gaborit e riconfermandone le tesi, il Viganò evidenzia un altro importante parallelismo esistente fra il monumento Longhignana e quello Visconti di Saliceto: si tratta di quattro statue con le *Virtù cardinali*, con ogni buona probabilità delle cariatidi, che secondo le richieste di Ambrogina Porri, riportate nel secondo accordo del 1494, il Briosco avrebbe dovuto eseguire una volta portate a termine tutte le altre parti previste, ma che verosimilmente non vennero mai realizzate a causa della mole di impegni che oberavano allora lo scultore. Quest'ultima affinità, per il Viganò, confermerebbe che le tombe Longhignana e Visconti di Saliceto si distinguono dalle altre tombe milanesi degli anni ottanta del Quattrocento per una peculiare complessità e una monumentalità di concezione che rendono evidente la loro filiazione dal monumento a Giovanni e Vitaliano Borromeo.

---

Per un'analisi delle fonti dei medaglioni della tomba Brivio si veda SCHOFIELD 1992, pp. 40-41.

<sup>78</sup> Due, donati nel 1867 dal conte Giovanni Lucini Passalacqua, e due, recuperati da una casa posta fra via Orefici e via Ratti e demolita nel 1889 (VIGEZZI 1934, pp. 165-166, nn. 502-505; PRECERUTTI GARBERI 1974, p. 77).

Le ricerche del Viganò rappresentano la base per la più ampia e circostanziata contestualizzazione dell'operato del Briosco e, di conseguenza, dello stesso monumento Visconti di Saliceto mai fatta finora: mi riferisco alla raccolta di saggi relativi ai monumenti Borromeo e più in generale la scultura funeraria lombarda del Rinascimento apparsa nel 1997. Il monumento già al Carmine è chiamato in causa in tre differenti saggi.

Nel saggio di Patrizia Zambrano esso è fatto oggetto di un'analisi tipologica. La studiosa, sulla base di una ricca casistica, oltre ad evidenziare la sostanziale refrattarietà della scultura funeraria lombarda quattrocentesca ai modelli fiorentini e veneti, riesce ad individuare all'interno di essa delle costanti che denoterebbero una chiara tendenza a perpetuare alcuni illustri modelli trecenteschi: una di queste costanti, che si rifà in prima istanza al modello della tomba di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio a Milano, è quella del monumento *free-standing*, vale a dire isolato nello spazio e autoportante. Lo schema standard di questo tipo prevede l'esistenza di una cassa, sostenuta da colonne o pilastri (ai quali possono essere addossate delle Virtù-cariatidi) e ricoperta di pannelli con rilievi figurati, il tutto essendo ben distinto e separato dalle strutture murarie. Tale tipologia annovera due possibili varianti: nella prima, la cassa, pur essendo separata e distinta dal muro, è appena discosta da esso; nella seconda, invece, essa aderisce al muro lungo uno dei suoi lati lunghi, è sorretta propriamente da alcuni pilastri isolati, mentre i restanti pilastri sono addossati alla parete con una funzione meramente ornamentale. Ebbene la Zambrano, pur dichiarando di poter basare la sua ipotesi esclusivamente sulla testimonianza del Fornari, ritiene di poter far rientrare il monumento Visconti di Saliceto nella versione classica della tipologia, quella cioè completamente isolata nello spazio e dunque visibile su ogni suo lato<sup>79</sup>.

Nell'intervento di Laura Damiani Cabrini, volto ad indagare la peculiare declinazione sontuaria del linguaggio all'antica della scultura lombarda rinascimentale, l'attenzione è invece rivolta ai materiali e ai partiti decorativi del monumento Visconti di Saliceto. Riconnettendosi agli studi del Gaborit e del Viganò, la studiosa precisa come il materiale lapideo in esso utilizzato per l'apparato di sostegno sia sostanzialmente il medesimo di quello utilizzato nei pilastri e nelle colonne dei monumenti Longhignana, Della Torre e Brivio: si tratterebbe di una pietra avvicinabile alla piemontese pietra d'Oira «dall'inconfondibile colorazione verde-grigia». Inoltre, l'identità di materiale e le strettissime analogie del partito decorativo con le parti del monumento Longhignana realizzate nella prima fase dei lavori suggerirebbero anche per il monumento Visconti di Saliceto una datazione grosso modo corrispondente all'epoca immediatamente successiva la morte di

---

<sup>79</sup> ZAMBRANO 1997, pp. 26-27.

Francesco Visconti (1484) e quella di Francesco Cazzaniga (morto fra il dicembre del 1485 e l'aprile del 1486)<sup>80</sup>.

Il saggio di Marco Tanzi è invece inteso a chiarire la scala dei valori della scultura lombarda dell'ottavo e nono decennio del Quattrocento, in passato e ancora al presente vittima di numerosi fraintendimenti, e contestualmente a chiarire il ruolo e la figura centrale di Giovanni Antonio Piatti così come è emersa dalle indagini documentarie e dalla lettura stilistica. Nel saggio di Marco, il monumento Visconti di Saliceto entra in gioco laddove si cerca di distinguere, all'interno del monumento a Vitaliano e Giovanni Borromeo, le parti ascrivibili al Piatti da quelle assegnabili invece agli scalpelli del Briosco e di Francesco Cazzaniga utilizzando come cartina di tornasole i più tardi, ma sicuramente autografi, rilievi narrativi delle tombe spettanti alla ditta Briosco-Cazzaniga. Sicché le scene ritenute da Marco verosimilmente autografe del Piatti (*l'Annunciazione* e la *Fuga in Egitto*) presenterebbero una maggiore forza inventiva e una più personale sigla stilistica, assottigliata, cartacea e arcuata nonché una maggiore volontà espressionistica, mentre in quelle riferibili al Briosco e al Cazzaniga si assisterebbe a una semplificazione formale, e a un generale allentamento della tensione lineare: le figure sono ben tornite e come più appesantite, ridotta è l'asprezza geometrizzante del panneggio, le forme dei volti – una sorta di vera e propria sigla della futura ditta Briosco-Cazzaniga – sono esageratamente espanse. Tali tendenze normalizzanti e classicistiche, se all'interno dell'impresa comune del monumento Borromeo sono in qualche modo temperate e tenute a freno dalla supervisione uniformante del Piatti, nella serie delle tombe milanesi degli anni ottanta, appannaggio esclusivo della ditta Briosco-Cazzaniga, più volte reiterate in una sorta di «*routine* seriale», esse emergerebbero in tutta evidenza. Inoltre, pur trattenendosi prudentemente dallo spingere oltre la sua analisi filologica, consapevole della difficoltà il più delle volte irrisolvibile di andare a sceverare con precisione le parti dei singoli scultori laddove l'impresa sia frutto di un unitario lavoro d'*équipe*, Marco evidenzia come – da quanto traspare da documenti e da opere certe realizzate autonomamente - i due soci siano caratterizzati da una diversa statura: sicché i Cazzaniga sarebbero «esponenti di un'alta e consolidata tradizione artigianale ma non sfiorano mai la grandezza di Briosco. Questi non è solo lo splendido classicista che gli studi ci hanno restituito con un'interpretazione un poco monocorde, ma sa toccare gli accenti più visionari dell'espressionismo, tanto da suggerire che possa essere lui il seguace più diretto di Piatti, e che forse gli si possano riferire i bellissimi rilievi con *l'Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto* della Galleria Nazionale di Parma»<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> DAMIANI CABRINI 1997, pp. 265.

<sup>81</sup> TANZI 1997, pp. 256-257.



In un intervento finalizzato a richiamare l'attenzione su alcune sculture rinascimentali lombarde conservate nei musei stranieri, Elisabetta Fadda prende in considerazione il caso dei frammenti del monumento Visconti di Saliceto approdati negli Stati Uniti, limitando tuttavia la sua analisi ai soli rilievi di Cleveland e di Kansas City. La studiosa non apporta nulla di nuovo, bensì si limita sostanzialmente a riproporre, tuttavia in maniera più imprudentemente asseverativa e a tratti contraddittoria, lo schema attributivo della Mandelli, per giunta senza tener conto minimamente – pur citandoli sorprendentemente in bibliografia - degli imprescindibili chiarimenti del Tanzi circa il ridimensionamento e la corretta valutazione del ruolo dei fratelli Mantegazza. In questo modo, a suo parere, mentre Tommaso Cazzaniga risulterebbe un seguace del presunto Antonio Mantegazza, solo meno psicologicamente esasperato e dal panneggiare increspato piuttosto che «ragnato», Benedetto Briosco, già nelle opere di collaborazione degli anni ottanta, anticiperebbe la tendenza classicista che investirà la scultura lombarda con l'avvento di Gian Cristoforo Romano alla Certosa di Pavia e che avrà come primo propalatore lo stesso Briosco. In quest'ottica, l'*Adorazione* di Cleveland spetterebbe interamente a Tommaso Cazzaniga e la particolare forma allargata e schiacciata dei volti degli astanti, dagli zigomi pronunciati e dalle orbite oculari infossate sarebbe una sigla inconfondibile dello stile del Cazzaniga; la *Presentazione al Tempio* di Kansas City spetterebbe invece a entrambi i soci scultori: in particolare, la mano del Briosco andrebbe individuata nei personaggi dei paggi in abiti moderni sul lato destro della scena, caratterizzati da un panneggiare più composto e «normalizzato» e dai lineamenti più dolcemente torniti; l'*Annunciazione* pure di Kansas City, unico rilievo tradizionalmente riferito al solo Benedetto Briosco, andrebbe ugualmente attribuita ad entrambi: infatti, se la complessità e l'alta qualità della resa spaziale con doppio piano di fuga sarebbero senz'altro da attribuire alla responsabilità diretta del Briosco, tanto la tipologia degli angeli, quanto quello della Vergine annunciata presenterebbero, secondo la Fadda, le caratteristiche tipiche di Tommaso Cazzaniga<sup>82</sup>. Ma qui mi pare che sia evidente la contraddizione in cui cade la studiosa, visto che le fisionomie degli angeli e della Vergine sono esattamente affini a quelle dei paggi brioschiani della *Presentazione al Tempio*.

L'anno successivo, sulla falsa riga delle aperture di Giovanni Agosti e sviluppando sue precedenti ricerche sul particolare linguaggio all'antica dell'Amadeo e dei suoi seguaci, Richard Schofield, in un articolo a quattro mani con Andrew Burnett sulla decorazione architettonica della cappella Colleoni a Bergamo, chiama in causa il monumento Visconti di Saliceto. Nella sua puntigliosa ma un po' anodina indagine sulle fonti antiche e moderne dell'Amadeo bergamasco, lo studioso evidenzia come il motivo del cavaliere a cavallo che infierisce con una lancia su un fante stante che si difende con uno scudo e una spada, visibile sul basamento della candelabra del primo pilastro di

---

<sup>82</sup> FADDA 1998.

sinistra della facciata della cappella Colleoni, si ritrovi anche nel piedistallo della colonna che separa l'angelo annunciante dalla Vergine annunciata nel rilievo Visconti di Saliceto di Kansas City. Si tratterebbe di un motivo presente su numerosi rovesci di monete imperiali e che compare più volte, magari con delle varianti, all'interno del repertorio antiquariale degli scultori lombardi<sup>83</sup>. Ampiamente articolato si presenta invece l'intervento di Roberto Cara in occasione della mostra casalese del 2009. Nel contesto di un generale consuntivo circa la figura e l'operato di Giovanni Antonio Piatti, Roberto ha occasione di chiamare in causa i rilievi di Cleveland e di Washington con l'*Adorazione del Bambino* e l'*Adorazione dei Magi*. La sponda gli è offerta dalla scheda, da lui redatta, relativa a un rilievo con un *Cristo in pietà tra gli angeli* (Milano, collezione privata), la cui presenza in mostra era giustificata da una certa affinità, oltre che iconografica e compositiva, di temperie stilistica con un rilievo in pietra d'Angera, con il medesimo soggetto, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e al presente conservato presso il Museo Civico della medesima cittadina piemontese, per il quale era proposta per la prima volta la paternità piattesca<sup>84</sup>. La connessione fra i rilievi Visconti di Saliceto e il *Cristo in pietà* era suggerita a Roberto sia dalla condivisione di un medesimo tratto delle loro rispettive vicende collezionistiche, sia da analogie stilistiche, tipologiche ed esecutive. Infatti, di sicuro, dal 1817 fino a un momento imprecisato, comunque anteriore al 1927, ambo i gruppi scultorei sono stati conservati all'interno della cappella del castello dei Belgioioso a Belgioioso. Quanto invece alle sculture, confronti significativi si potrebbero istituire tra il volto di Cristo e quello del carmelitano che assiste alla scena alle spalle di San Giuseppe, entrambi con zigomi sporgenti e barba bipartita; mentre le vene in rilievo sulle mani e le braccia di Cristo si riproporrebbero in quelle dei personaggi maschili. Gli angeli, con mani allungate e volti dalle gote enfiate e palpebre pesanti, rimanderebbero alla Vergine di Cleveland, ma anche a quella nell'*Adorazione dei Magi* di Washington; mentre più in generale si riscontrerebbero analogie nel panneggiare franto e accartocciato e nell'uso delle decorazioni dorate a stampo.

---

<sup>83</sup> BURNETT, SCHOFIELD 1999, pp. 62-63, p. 81, nota 4. Gli studiosi rilevano altresì come una scena simile, ma con l'aggiunta di una figura seduta al di sotto del cavallo, occorra in un frammento di candelabra proveniente dal gugliotto dell'Amadeo e al presente conservato presso il Museo del Duomo di Milano (inv. 180; v. R. Bossaglia in BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 23, n. 130, tav. 140), dalla BOSSAGLIA (1973, p. 154, nota 36) già messo in relazione con i supposti resti dell'Edicola Tarchetta conservati a Milano presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Il motivo compare anche in uno dei medaglioni dei piedistalli e all'interno del rilievo con l'*Annunciazione* della tomba Brivio in Sant'Eustorgio a Milano (SCHOFIELD 1992, pp. 40-41) ed è visibile per l'appunto anche in uno dei supposti resti dell'Edicola Tarchetta (M. T. Fiorio in *La scultura* 2010, p. 206, n. IX.4).

<sup>84</sup> *Il portale* 2009, pp. 169-171, n. V.7.

In merito all'attribuzione del rilievo, Roberto, avendo come termine di confronto un'impresa, quale quella dei pannelli americani, frutto della collaborazione di più scultori e attenendosi strettamente alle sagge raccomandazioni in tal senso più volte fatte da Marco Tanzi, in maniera del tutto condivisibile opta cautamente per una proposta di assegnazione alla «ditta Cazzaniga-Briosco», sottolineando inoltre come la pertinenza del rilievo sembri essere confermata anche dall'affinità iconografica e compositiva con la *Pietà* conservata presso la casa parrocchiale a Crenna, unico frammento sopravvissuto del monumento sepolcrale di Francesco Visconti di Crenna commissionato a Francesco Cazzaniga il 18 marzo 1484<sup>85</sup>.

Fino a qui Roberto; tuttavia personalmente ritengo che, alla luce di quanto è dato di sapere dell'assetto del monumento sulla base della più volte ricordata descrizione del Fornari, si possano addirittura azzardare due ipotesi in merito alla collocazione originaria della *Pietà* già Belgioioso, ipotesi cui forse implicitamente intendeva alludere lo stesso Roberto. Già si è visto come il Fornari, in modo un po' sibillino, definisca il monumento come una «machina sepolcrale a più ordini di più figure». Ebbene, credo non stonerebbe affatto pensare che la nostra *Pietà* potesse trovarsi in origine – in perfetta analogia con tante soluzioni coeve - in posizione acroteriale di fronte magari a un coperchio piramidale, in modo tale da costituire effettivamente una sorta di ulteriore ordine al di sopra di quello della cassa. Nondimeno, vi sarebbe un interessante e forte indizio che suggerirebbe piuttosto di prendere seriamente in considerazione l'ipotesi di una sua collocazione sul lato lungo posteriore della cassa, che, come si è visto – sarebbe stato altrimenti privo di rilievi figurati. Si dà il caso infatti che le dimensioni della *Pietà* (58x70x13 cm) siano del tutto affini a quelle dei cinque rilievi americani (in media 60x60x13 cm), e si noti tra l'altro come perfettamente identica sia proprio la misura della profondità (13 cm).

---

<sup>85</sup> CAVAZZINI 2004, p. 184, fig. 15.

## ***5. LA NATIVITÀ CON SOGNO DI SAN GIUSEPPE***

MARCO LOMBARDI (?)

Monza, documentato nel 1466; Rivalta (Piacenza), documentato nel 1477; Milano, documentato dal 2 febbraio 1481 al 3 gennaio 1509

GIOVANNI ANTONIO DA CANTÙ (?)

Milano, documentato dal 1492 al 27 settembre 1496

*Adorazione del Bambino con Sogno di San Giuseppe*

1490-1495 circa

tavola – cm 157 x 113

Milano, Pinacoteca di Brera, reg. cron. 5507

#### PROVENIENZA

Milano, chiesa di Santa Maria del Carmine, dall'ultimo decennio del Quattrocento (?); Milano, chiesa di Santa Maria del Carmine, almeno dal 1669 fino al marzo 1906; Milano, Pinacoteca di Brera, dal marzo 1906.

#### ISCRIZIONI

SURGE ET ACIPE PUERUM ET MATREM ET FUGE IN E[GIP]TUM.

Secondo quanto asserisce il Fornari, fino al 1669 la tavola è presente all'interno della chiesa del Carmine di Milano presso l'altare di San Giuseppe, eretto nel braccio destro del transetto in corrispondenza del pilastro intermedio fra la cappella della Vergine dell'Abito e quella delle Sante Lucia, Agata e Apollonia. Nello stesso anno, in seguito alla rimozione dell'altare di San Giuseppe nel transetto, l'opera è trasferita presso la cappella di San Bernardo (la sesta della navata minore destra), che da allora cambia il titolo in quello di San Giuseppe:

La sesta [cappella] porta il titolo di San Bernardo fino nell'anno 1517, come anche la sua vetriata dimostra; e sino dall'anno 1436 ricevette il Convento dal Sig. Bernardo Fossate molte lire per fabricarla con tale titolo: Tuttavia a mio tempo portò ancona di Sant'Andrea Corsini nostro Vescovo di Fiesole, ma effigiato poi nell'Ancona di Santa Maria Maddalena de Pazzi cedette il luogo ad un'antica anconetta della Natività di Giesù Christo, in cui spicca San Giuseppe, e questo gli dà l'odierno titolo con il suo nome, dall'anno 1669 fino ad oggi; mentre in tal anno fu dal pilastro mezzano tra le Capelle di Santa Lucia, e della Vergine dell'Habito a questa Capella trapportata, disfatto ivi il suo Altare, e balaustra per fare più spatiosa questa crociera della Chiesa<sup>1</sup>.

Sono del tutto ignote le vicende primitive del dipinto; tuttavia, vista l'eminenza iconografica del San Giuseppe all'interno della raffigurazione e dal momento che l'altare di San Giuseppe nel transetto della chiesa è attestato con certezza già a partire dal 1515<sup>2</sup>, è assai probabile che la tavola,

---

<sup>1</sup> FORNARI 1685, pp. 167-168.

<sup>2</sup> Esso infatti compare, secondo quanto rafferma il FORNARI (1685, pp. 97-98), in un perduto inventario della chiesa compilato in quella data. Tuttavia purtroppo il Fornari si limita a riportare l'elenco degli altari con i loro titoli, senza far alcun cenno alla loro dotazione.

databile all'ultimo decennio del Quattrocento, sia stata sin dall'origine destinata ad esso<sup>3</sup>. Purtroppo il Fornari non fornisce alcuna indicazione in merito a chi esercitasse il patronato sull'altare e del tutto vane sono state in tal senso le indagini d'archivio.

Stranamente nessuna delle guide di Milano sei-settecentesche segnala il dipinto, né è possibile identificare inoppugnabilmente la tavola con alcuno degli elementi che sono registrati come esistenti nella cappella all'interno dell'inventario redatto nel luglio 1788 in occasione della soppressione della chiesa e del convento, sicché, dopo il 1685, anno della pubblicazione della *Cronica* del Fornari, essa va incontro a un lungo periodo di oblio<sup>4</sup>. Al di fuori delle fugacissime menzioni all'interno della guida del Pirovano, che segnala il dipinto ancora presso l'ultima cappella di destra e lo assegna genericamente all'«antica scuola milanese», e all'interno della relazione della visita pastorale effettuata dall'arcivescovo di Milano Bartolomeo Carlo Romilli il 31 maggio 1852, bisogna attendere gli anni settanta dell'Ottocento perché la critica cominci a prendere in considerazione l'opera<sup>5</sup>.

Sono infatti inficiati da un pernicioso abbaglio l'intervento del Calvi e quello del Cavalcaselle, che, in questo, come in molti altri casi, dimostra di dipendere sostanzialmente dal Calvi<sup>6</sup>. Nel 1865 il Calvi, sulla scorta della *Cronica* del Fornari, menziona sì una *Sacra Famiglia* per il Carmine, ma riferisce indebitamente a tale opera notizie - quali la data 1484 e la firma del Butinone, nonché la collocazione presso la terza cappella sinistra - che il Fornari in realtà forniva a proposito di un altro dipinto del Carmine: il polittico Visconti di Saliceto (i cui scomparti superstiti sono conservati alla Pinacoteca di Brera: Reg. Cron. 994. Vedi scheda dell'opera)<sup>7</sup>. Inevitabilmente, ciò fa sì che la *Sacra Famiglia*, trasformata in un'opera autografa e datata del Butinone, in realtà mai esistita, sia ritenuta dal Calvi perduta. Ho già tentato altrove di spiegare le ragioni di queste disinvolute manipolazioni del testo del Fornari da parte del Calvi: il fatto è che esse dipendono direttamente dall'esigenza dello studioso a che non ci fosse nulla che potesse contraddire la datazione al 1454 del trittico Visconti di Saliceto, da lui fermamente sostenuta benché formulata sulla base di presupposti del tutto inaccettabili. Egli infatti sosteneva che gli elementi architettonici bramanteschi e l'assenza

---

<sup>3</sup> Stefania Buganza, probabilmente ignorando la precoce attestazione del Fornari, in virtù del ruolo di chiesa sussidiaria del Carmine espletato dalla secentesca chiesa di San Giuseppe a Milano, ha ipotizzato una provenienza originaria della nostra *Natività* da quest'ultimo edificio (BUGANZA 1998, p. 218). Tuttavia l'oratorio di San Giuseppe diviene sussidiaria del Carmine solo nel 1809 (NASONI 2006, p.198).

<sup>4</sup> Si tratta di «un quadro rappresentante San Giuseppe» e «quattro quadri diversi logori» (ASMi, Amministrazione fondo di religione, cart. 1893).

<sup>5</sup> PIROVANO 1822, p. 212; ASDMi, Visite pastorali, Santa Maria del Carmine, vol. XI, ff. 16-17.

<sup>6</sup> Sulla natura di tale dipendenza si veda LEVI 1988, p. 260.

<sup>7</sup> CALVI 1865, pp. 107-108.

di dorature negli sfondi del trittico butinoniano suggerissero di riconoscere nel Butinone un seguace della nuova maniera del Bramante addirittura più aggiornato del compagno Zenale. Peccato che l'intera ambientazione architettonica, negli ultimi restauri, si sia rivelata non autentica bensì frutto di tarde ridipinture e che il Bramante che intendeva il Calvi fosse un fantomatico Bramante l'Antico, milanese, vissuto tra la fine del XIV secolo e l'arrivo di Bramante d'Urbino<sup>8</sup>.

Nel 1871 Crowe e Cavalcaselle fatalmente incorrono nello stesso errore: pur citando in nota il Fornari, essi credono nell'esistenza di una fantomatica Sacra Famiglia del Butinone, firmata guarda caso in modo esattamente identico al trittico Castelbarco e ritenuta, sulla scorta del Calvi, perduta<sup>9</sup>.

L'errore difficilmente si sarebbe potuto ripetere con il Mongeri, dal momento che la sua guida artistica di Milano, pubblicata solo pochi anni dopo, è il frutto di una scrupolosa disamina compiuta da un attento studioso locale chiesa per chiesa. Nelle pagine dedicate al Carmine, infatti, il professore dell'Accademia di Brera non manca di segnalare, ancora sull'altare dell'ultima cappella di destra, una «piccola tavola col *Presepio*». Dopo averne ipotizzato, senza argomentazioni, la provenienza originaria dalla terza cappella di destra, quella cioè già intitolata alla Maddalena e che un tempo ospitava affreschi dal Lomazzo riferiti allo Zenale e ad Agostino di Bramantino, finisce con il bollarla con il telegrafico giudizio «stile del Suardi»<sup>10</sup>.

Ma l'intervento più decisivo e più foriero di conseguenze per la storia attributiva della tavola è quello dello Jacobsen, ignorato da tutti coloro che si sono occupati finora di essa. Nel 1886 la Pinacoteca di Brera acquista presso la collezione Castelbarco di Brescia una tavola con la *Natività* (Milano, Pinacoteca di Brera, reg. cron. 1138) recante il monogramma di Vincenzo Civerchio: il dipinto mostra lampanti analogie con l'omologo del Carmine, sicché lo studioso danese, all'interno del suo saggio sulla scuola pittorica bresciana, formula con decisione anche per quest'ultima l'attribuzione al Civerchio, che, come vedremo, avrà duratura fortuna<sup>11</sup>. La paternità del Civerchio è accolta dal Bode e dal Fabriczy nelle due edizioni del *Cicerone* del Burckhardt, quella del 1898 e quella del 1901, pubblicate sotto la loro curatela<sup>12</sup>.

Nel frattempo, tra il 1894 e il 1895, l'architetto Pier Olinto Armanini era incaricato dal prevosto del Carmine, don Giovanni Perego, del restauro dell'ultima cappella di destra. L'Armanini ha solo il tempo di eseguire i rilevamenti del caso e stilare il progetto, dal momento che muore prematuramente nel maggio 1896. Egidio Mazzucchelli, subentratogli per volontà di Adele

---

<sup>8</sup> Vedi la scheda relativa al trittico Visconti di Saliceto.

<sup>9</sup> CROWE, CAVALCASELLE 1871, p. 33, nota 4.

<sup>10</sup> MONGERI 1872, p. 180.

<sup>11</sup> JACOBSEN 1896, p. 24. L'autore segnala ancora l'ubicazione del dipinto presso la terza (ovvero l'ultima) cappella di destra.

<sup>12</sup> *Der Cicerone* 1898, p. 711; *Der Cicerone* 1901, p. 730.

Gavazzi, patrona della cappella, intenzionata a far eseguire il restauro a proprie spese per onorare la memoria del defunto suo marito, dà effettivamente inizio al rifacimento della cappella nel maggio 1902<sup>13</sup>. Intanto il dipinto è rimosso dalla cappella e ricoverato in sacrestia<sup>14</sup>.

L'anno successivo il Malaguzzi Valeri, nella sua monografia sui pittori lombardi del Quattrocento, si riconnette ancora esplicitamente all'autorità del Calvi: egli, pur non negando del tutto l'esistenza di una fantomatica perduta *Sacra Famiglia* per il Carmine, firmata e datata dal Butinone, avanza due altre ipotesi di identificazione della stessa: il trittico di Brera del Butinone e la *Natività* qui in esame. Inevitabilmente la lettura stilistica di quest'ultima vede il Malaguzzi Valeri impegnato nella forzata individuazione di elementi morelliani butinoniani che giustifichino le indicazioni del Calvi<sup>15</sup>.

Se la tesi butinoniana si può dire che muoia sul nascere, assolutamente decisivo si rivela invece l'articolo del Suida a recensione del Malaguzzi Valeri, dato che inaugura un partito attributivo, che, in concorrenza con quello civerchiano, inciderà a lungo sulle vicende critiche del dipinto. In un momento in cui la figura e il corpus dello Zenale erano ancora molto indistinti e confusi con quelli del Civerchio, lo studioso austriaco ritiene infatti di poter individuare una nuova personalità artistica, anonima ma importante, di stretta osservanza zenaliana, ma con uno stile più rude di quello del maestro, energico ed espressivo, responsabile oltre che della *Natività* dal Carmine, anche di alcuni dipinti che il Malaguzzi Valeri ha assegnato allo Zenale in persona e che la critica riconoscerà poi a tutti gli effetti al trevigliese: i due tondi con i Santi *Ambrogio* (inv. 1619/666) e *Gerolamo* (inv. 1623/662), e i due pannelli con i Santi *Stefano* (inv. 1622/661) e *Antonio* (inv. 1618/665) conservati al Museo Poldi Pezzoli di Milano, più tardi riconosciuti come i laterali del polittico di Cantù<sup>16</sup>.

Intanto l'attenzione nei riguardi dell'opera cresce. In quei primi anni del Novecento, la Pinacoteca di Brera poteva beneficiare della simbiosi e dell'operosa attività del Ricci e del Malaguzzi Valeri, coinvolti in prima persona nella redazione della rivista storico-artistica di gravitazione lombarda 'Rassegna d'Arte', e assai sensibili alla tematica della conservazione delle opere presenti in chiese ed edifici, spesso abbandonate in uno stato di totale incuria per il semplice fatto di non essere più utili al culto o ad altre funzioni. È in questo contesto che va vista una lettera, datata 9 febbraio 1905, con la quale l'allora direttore della Pinacoteca di Brera, Giorgio Sinigaglia, richiede all'avvocato Adamo Degli Occhi, in virtù dell'influenza che questi esercita sulla Fabbriceria del

---

<sup>13</sup> MAZZUCHELLI 1903.

<sup>14</sup> Il SUIDA (1902, p. 342) lo segnala come ricoverata in sacrestia.

<sup>15</sup> MALAGUZZI VALERI 1902, p. 8.

<sup>16</sup> SUIDA 1902, p. 342.



Carmine, di sensibilizzare i fabbricieri circa l'opportunità di un deposito del dipinto presso l'istituzione museale milanese, dipinto «che da molti anni, per nuove esigenze del culto, venne rimosso dal suo luogo e collocato in una stanza presso la sagrestia». Nel marzo 1906, la Fabbriceria della parrocchia del Carmine, dopo reiterate sollecitazioni da parte del Sinigaglia, concede la tavola in deposito “a tempo indeterminato” alla Pinacoteca di Brera<sup>17</sup>.

A partire da questo momento, la risposta del fronte milanese alle audaci proposte del Suida si gioca fra gli elenchi della Pinacoteca di Brera e le colonne del 'Rassegna d'Arte'. La dissezione e lo scorporo all'interno del corpus dello Zenale prospettato dal Suida viene rigettato. Nell'Elenco del 1906 e nella monografia del Ricci sulla Pinacoteca, complice la contiguità con l'omologa pala firmata dall'artista cremasco (*Natività con Santa Caterina*, reg. cron. 1138) all'interno della medesima sala della pinacoteca, la *Natività* dal Carmine, che ha appena fatto il suo ingresso, riceve la vecchia attribuzione al Civerchio, solo temperata da un cauto punto di domanda o dalla formula “maniera di”<sup>18</sup>. La stessa cautela è osservata anche dal Berenson, che, nei suoi elenchi, inserisce la *Natività* fra le opere del Civerchio facendola seguire da un punto di domanda<sup>19</sup>.

Dal canto suo, Malaguzzi Valeri risponde per le rime al Suida in tre diverse occasioni: nel catalogo della Pinacoteca, da lui curato, e in due articoli che compaiono in 'Rassegna d'Arte'. Egli, rilevando nel viso del vecchio San Giuseppe della *Natività* «un curioso modellato a strati che fa sembrare quasi coriacee le carni aggrinzite», nega la possibilità che il suo autore possa coincidere con quello dei tondi Poldi Pezzoli, per i quali riconferma l'autografia dello Zenale. Quanto al possibile autore della tavola braidense, il giudizio del critico si basa essenzialmente sul confronto con la *Natività* autografa del Civerchio dello stesso Museo, la quale appare di maggior finitezza e di minor fiacchezza esecutiva, nonostante fra le due vi siano comunque innegabili analogie compositive, tipologiche ed esecutive, tanto da suggerire la cauta assegnazione a «seguace del Civerchio»<sup>20</sup>. La linea milanese è seguita qualche anno più tardi dal Venturi, che anzi formula addirittura un giudizio di piena autografia civerchiana. Per l'eminente storico dell'arte modenese, nonostante l'ostentato grandeggiare e la ricerca dell'effetto proprio alla sua fase matura, si tratta di un Civerchio molto debitore del chiaroscuro ombroso, del modellato rigido e robusto e dell'incarnato bronzeo tipici del Foppa<sup>21</sup>.

A fronte della refrattarietà degli studiosi italiani alle sue posizioni, il Suida torna all'attacco nel 1919. Rispolverando l'anonimo zenaliano da lui isolato diciassette anni prima, lo studioso austriaco

---

<sup>17</sup> Milano, Archivio parrocchiale del Carmine, cartella 1, fasc. 21.

<sup>18</sup> *Elenco* 1906, p. 43; RICCI 1907, pp. 234, 310.

<sup>19</sup> BERENSON 1907, p. 196.

<sup>20</sup> MALAGUZZI VALERI 1907, p. 163; 1908, p. 143, cat. 734; 1909, p. 140.

<sup>21</sup> VENTURI 1915, pp. 917-918.

ne arricchisce il *corpus* con altri sei dipinti: il trittico con la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Gerolamo e Ambrogio* nella chiesa di Sant’Ambrogio a Milano (da qui il nome convenzionale di “Pittore del Trittico di Sant’Ambrogio”); i pannelli con i *Santi Giovanni Battista e Francesco* (inv. nn. 988, 987), più tardi riconosciuti come pannelli laterali del polittico di Cantù, e due tavole: una *Santa Caterina* e un *Santo vescovo* (inv. nn. 994, 995) del Museo Bagatti Valsecchi a Milano<sup>22</sup>. Benché pecchi, per così dire, di eccessiva generosità nei confronti dell’anonimo seguace dello Zenale, vedremo come la proposta del Suida, una volta epurata dai pezzi sicuramente autografi dello Zenale, si rivelerà essere la più azzeccata. Questa volta in difesa del Civerchio si erge qualche anno più tardi il Salmi, il quale, oltre a ravvisare nell’opera il ricordo dello stile dell’artista cremasco, ha il merito di chiarire definitivamente l’equivoco sorto con il Calvi della confusione con il trittico Visconti di Saliceto del Butinone<sup>23</sup>.

Tuttavia le teorie del Suida hanno fatto breccia e divengono il punto di partenza del tentativo di risarcimento della personalità sfuggente dello Zenale operato da parte della Sandberg Vavalà, per la quale il Pittore del Trittico di Sant’Ambrogio - vale a dire l’autore della *Natività* dal Carmine - altri non è che lo stesso Zenale<sup>24</sup>. Prevedibilmente, il volubile Berenson, dal canto suo, torna prontamente sui suoi passi inserendo l’opera nell’elenco delle opere del trevigliese, seppur temperando l’etichettatura con un prudente «in part by the artist»<sup>25</sup>. La “danza” delle opere – compresa la nostra *Natività* - tra lo Zenale, il Civerchio, gli anonimi di osservanza zenaliana e gli anonimi di osservanza civerchiana è in sostanza in balia di opere ai tempi ritenute autografe dello Zenale (Trittico di Sant’Ambrogio e Trittico dell’Ambrosiana), ma che si riveleranno in seguito non essere sue.

A questo punto urgevano chiarimenti sulla figura chiave dello Zenale, un artista, allora, tutto sommato ancora povero di opere in proporzione all’importanza riconosciutagli dalle fonti e confermata dalle opere inoppugnabilmente sue. La questione è fatta propria dalla Ferrari, la quale, in due tuttora fondamentali interventi degli anni sessanta, restituisce allo Zenale opere che gli erano state “usurpate” dal Civerchio: i gruppi di dipinti assegnati dal Suida allo Pseudo-Civerchio e al Pittore del Trittico di Sant’Ambrogio, ad eccezione della *Natività* dal Carmine e dello stesso Trittico di Sant’Ambrogio (considerato prodotto di bottega), vengono ricongiunte sotto il nome dello Zenale e viene chiarito il rapporto di dipendenza fra lo Zenale e il Civerchio nei termini di

---

<sup>22</sup> SUIDA 1919-1920, 1919, p. 271.

<sup>23</sup> SALMI 1925, p. 157, nota 1.

<sup>24</sup> SANDBERG VAVALÀ 1929. La Sandberg Vavalà proponeva di assegnare allo Zenale, vale a dire, secondo la sua teoria, all’autore della *Natività* dal Carmine, anche una *Madonna del latte* del Museo di Castelvecchio a Verona, che tuttavia secondo Marco TANZI (2006, pp. 101-103) spetterebbe a Filippo da Verona.

<sup>25</sup> BERENSON 1932, p. 607.

un'assoluta precedenza del primo rispetto al secondo. Agli occhi della studiosa, proprio la *Natività dal Carmine*, da lei ritenuta del Civerchio, sarebbe l'esempio lampante, «quasi un plagio», di quanto consistente sia il debito dell'artista cremasco nei confronti del Trevigliese<sup>26</sup>. Guarda caso il Berenson sposta il dipinto nell'elenco delle opere del Civerchio<sup>27</sup>. Un ventennio più tardi, persino il Romano giudica il dipinto un'opera giovanile del Civerchio, anteriore al 1495 del trittico di quest'ultimo proveniente dalla chiesa bresciana di San Barnaba, un Civerchio «fedelissimo dello Zenale» e per nulla influenzato da Leonardo, in stretta connessione con il Trittico di Sant'Ambrogio, da lui all'epoca considerato opera di Zenale e collaboratore (forse il Civerchio stesso)<sup>28</sup>.

Le premesse per il ritorno a una più calzante lettura del dipinto potrebbero essere riconosciute a due interventi ravvicinati del Marubbi, anche se è evidente che essi non apportano alcuna novità rispetto ai pionieristici studi del Suida: nel primo - assai affrettato - contributo, negata recisamente per l'opera la paternità del Civerchio, il Marubbi ne rileva piuttosto affinità stilistiche e compositive con la cultura milanese di ambito zenaliano; nel secondo, dichiaratamente ricollegandosi alle proposte del Suida e della Sandberg Vavalà, ne conferma la maggior pertinenza alla cerchia dello Zenale: l'inquadratura prospettica della "capanna", la disposizione prospettica del pavimento a mattonelle, la posa del Bambino e alcuni stilemi, quali le forme lisce e pure del volto della Vergine rimanderebbero di primo acchito a un ordine di idee caro allo Zenale; nondimeno certe pesantezze dettate da un sincero interesse per il dato realistico, vedi la troppo marcata linea sopraccigliare della Vergine, le mani tozze e nodose e la pelle grinzita e rugosa del San Giuseppe, sarebbero in definitiva estranee «all'elezione dell'arte del maestro»<sup>29</sup>.

Un più costruttivo recupero delle indicazioni del Suida, questa volta foriero di un decisivo passo avanti nella risoluzione dell'intricata questione, arriva, negli anni subito a venire, da Marco Tanzi, il quale interviene a più riprese. Dapprima Marco aggrega al Trittico di Sant'Ambrogio e alla *Natività dal Carmine* - come si è visto, già avvicinate dal Suida - il trittico con *Madonna con il Bambino in trono e due donatori, tra i Santi Caterina, Giovanni Battista, Pietro e Filippo Benizzi (?)* della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 18), già ritenuto dello Zenale fin dai tempi del Suida (1902, p. 4); a questo gruppo inoltre collega il ciclo di affreschi della cappella Pallavicino presso la chiesa

---

<sup>26</sup> FERRARI 1960, pp. 78-79.

<sup>27</sup> BERENSON 1968, p. 89.

<sup>28</sup> ROMANO 1982, p. 56.

<sup>29</sup> MARUBBI 1986, p. 156; 1988.

dell'Annunciata a Cortemaggiore, già messi in stretta connessione con il Trittico di Sant'Ambrogio dal Romano in una nota di un suo denso saggio del 1969<sup>30</sup>.

L'anno seguente Giovanni Romano, illustrando, a oltre ottant'anni dalla prima pubblicazione ad opera di Diego Sant'Ambrogio, il cosiddetto trittico di Assiano rappresentante la *Madonna con il Bambino in trono tra Sant'Ambrogio con un donatore e San Giovanni Evangelista con un donatore*, firmato da Marco Lombardi e Giovanni Antonio da Cantù e riapparso in quel frangente sul mercato antiquario, istituisce stringenti confronti fra questo e il ciclo Pallavicino a Cortemaggiore, adombrando la possibilità che ci si trovi di fronte a un medesimo autore<sup>31</sup>. Nell'intervento, come al solito denso e articolato, lo studioso si premura anche di fornire le poche ma preziose notizie biografiche riguardanti i due artisti e di delinearne il ruolo nel panorama milanese di fine Quattrocento.

Marco Lombardi si lega in società pittorica con Stefano de Fedeli nel 1466, quando è ancora così giovane da essere chiamato Marcolino; i due soci hanno come sede di attività la bottega del padre, Antonio de Fedeli. Nel 1477 Marco è citato a Rivalta nel piacentino. Ancora come «Marcolinus» partecipa alla nota riunione dei membri della Scuola di San Luca a Milano il 2 febbraio 1481; mentre l'anno successivo, il 24 aprile, Marco Lombardi e Matteo de Fedeli firmano insieme un contratto per la pittura e la doratura di un tabernacolo intagliato da Pietro Bussolo e destinato all'altare di Santa Maria presso San Satiro. In riferimento a quest'ultimo dato, il Romano evidenzia l'importanza della presenza dell'artista all'interno del primo grande cantiere milanese controllato da Bramante, al fianco di pittori come Antonio Raimondi e Antonio da Pandino e di scultori come Agostino de Fondulis e il Bussolo; inoltre, proprio sulla scorta del documentato rapporto con quest'ultimo, importante intagliatore ligneo, lo studioso reputa degno di attenzione il ruolo del Lombardi nel rapporto fra pittori e scultori lignei in Lombardia<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> ROMANO 1969, p. 30, nota 26; TANZI 1989.

<sup>31</sup> ROMANO 1990.

Il trittico, al presente, si trova in una collezione privata torinese. Il SANT'AMBROGIO (1907, p. 96) ne registra la provenienza da Assiano senza ulteriori precisazioni; più tardi figura nella collezione milanese di Eva Brambilla, e ciò è tutto quello che si conosce finora sulle sue vicende. Come segnala TANZI (2005, p. 27) su indicazione di Giovanni Agosti, nelle note di Suida al *Leonardo und sein Kreis* [(1929) 2001, p. 291] si ricorda un altare firmato da Marco Lombardi presso il commendator Gavazzi di Milano, senza che sia dato sapere se si tratti di un passaggio collezionistico del trittico di Assiano o della menzione di un altro dipinto siglato dal pittore. A questo proposito mi pare importante segnalare che tale indizio potrebbe forse essere in qualche modo messo in rapporto con il patronato esercitato - come si è visto - proprio dai Gavazzi nella cappella del Carmine (l'ultima di destra) ospitante la nostra *Natività*.

<sup>32</sup> Su questo rapporto si veda ora MAZZOTTA 2009.

Negli anni seguenti Marco è presente, nell'aprile 1483, come testimone a un atto del notaio Benigno Cairati riguardante la nomina di Bernardo Zenale a canepario della Scuola di San Luca; il 31 marzo 1491 procura alla Fabbrica del Duomo di Milano un crocifisso ligneo per la predica del venerdì santo, e il 3 giugno dello stesso anno risulta nuovamente presente alla riunione della Scuola di San Luca. Il 23 ottobre 1500 è testimone in un atto riguardante Alvise de Donati; mentre l'ultimo documento che lo nomina si riferisce a un'elemosina in favore della Fabbrica del Duomo di Milano il 3 gennaio 1509<sup>33</sup>.

Si sa molto meno in merito al collega Giovanni Antonio da Cantù: il suo nome compare nei conti della Fabbrica della canonica di Sant'Ambrogio – altro cantiere dominato dalla figura del Bramante - per l'impegno assunto nel 1492 di dipingere «figura una de Nostra Dona como il Fiolo in brazo, e tanto bela e bona». Inoltre, visto il rapporto preferenziale con i cantieri bramanteschi suo e del collega, è altresì probabile che il pittore coincida con il maestro Giovanni da Cantù che cede i suoi diritti su un sedime alla scuola di Santa Maria di San Satiro in data 27 settembre 1496<sup>34</sup>.

Tenendo presenti queste notizie biografiche sullo sfondo della lettura formale da lui effettuata sul trittico di Assiano, il Romano è in grado di tracciare convincentemente le coordinate stilistiche del Lombardi e di riflesso in linea di massima anche del suo meno documentato e forse più giovane collega: la sua formazione e la sua maturazione avvengono in un contesto milanese di non stretta osservanza foppesca, come farebbero pensare le opere monzesi di Stefano de Fedeli, connotate da una stretta consonanza con la produzione di Gottardo Scotto, del cosiddetto Maestro di Andriola de Barrachis, di Antonio da Pandino e di Andrea de Passeris. «Si tratta di una situazione pittorica, tra Pavia, Monza e Como, su cui sarebbe opportuno condurre una ricerca sistematica per molti motivi; in particolare perché sembra agire persino sul Bramante dell'*Incisione Prevedari* e costituire quindi la base di formazione per Zenale, Bergognone e lo stesso Bramantino»; nel trittico, datato dal Romano 1500 circa, i due pittori sembrano non tener conto del Bramantino, né tantomeno del leonardismo (a parte le sole accennate implicazioni psicologiche del volto della Vergine dolcemente assorta), bensì dimostrano di rimaner «fedeli alla loro formazione iniziale, in anni che precedettero l'arrivo di Leonardo, segnati da felici esperienze pittoriche anche extramilanesi, in particolare verso Ferrara, che finiscono per essere tenute un poco in ombra, nella capitale del ducato, dall'altera presenza del Foppa». Quando poi, nella tarda maturità e nella vecchiaia, l'aggiornamento sarà un imperativo ineludibile, i due opereranno decisamente per il più moderno dei

---

<sup>33</sup> ROMANO 1990, pp. 92-96.

<sup>34</sup> ROMANO 1990, pp. 96.

tradizionalisti, vale a dire lo Zenale, non disdegnando tuttavia richiami anche al Bergognone e al Bonone, due pittori, anch'essi, del resto poco disponibili «alle avventure dello stile»<sup>35</sup>.

Alla luce della preziosa agnizione del Lombardi e del canturiense, il Natale, sempre sulla scorta del dipinto di Assiano riconosce «la stessa instabile misura [...] in buona parte degli affreschi della cappella Pallavicino» e riferisce dubitativamente al solo Marco Lombardi una *Madonna allattante* a fresco nella chiesa di San Teodoro a Cantù, datandola ai primi del Cinquecento; nella mancanza di opere autografe eseguite singolarmente, che avrebbero consentito di distinguere le mani dei due, la scelta da parte dello studioso del Lombardi a scapito del Cantù viene fatta dipendere da una presunta maggior importanza del più documentato tra i due<sup>36</sup>.

L'anno successivo Pier Luigi De Vecchi scheda gli affreschi Pallavicino tra le «opere attribuite» a Bernardo Zenale, mentre, per quanto attiene al trittico di Sant'Ambrogio, ritiene autografo il pannello centrale e di una mano talmente goffa da non sopportare nemmeno l'iscrizione alla bottega i due laterali<sup>37</sup>.

Nel 1997 Stefania Buganza, in una nota del suo importante saggio sulla presenza dello Zenale alla Certosa di Pavia, registra le acquisizioni del Romano e del Natale, s'interroga, sulla base delle assonanze del trittico di Assiano con lo Jacopino De' Mottis dei primi anni novanta e con la Pala sforzesca (1495 circa), sull'opportunità di retrodatare il trittico alla metà degli anni novanta e ritiene precoce, in mancanza di sufficienti elementi comprovanti di tipo documentario e visivo, il tentativo di discernimento delle due personalità artistiche<sup>38</sup>.

Nel medesimo anno Tanzi rielabora le sue precedenti proposte in un capitolo della sua tesi di dottorato, accresce il gruppo di opere messe assieme con l'intrigante *San Rocco* già in collezione Stramezzi (ora Museo Civico di Crema) tradizionalmente ascritto al Civerchio; nel frattempo, in attesa che Tanzi ufficializzi per l'intero gruppo l'attribuzione a Marco Lombardi, Giovanni Antonio da Cantù e soci, il De Marchi ne dà il preannuncio in una sua nota<sup>39</sup>.

La Buganza torna diffusamente sull'argomento in occasione di una scheda sul trittico di Sant'Ambrogio. Contemporaneamente al Frangi che riconosce uno stesso artista dietro la *Natività dal Carmine*, il trittico di Sant'Ambrogio e il trittico dell'Ambrosiana, la studiosa accoglie e argomenta ulteriormente la proposta del Tanzi di riunire in un unico gruppo le tre opere milanesi: risultano infatti ricorrenti e innegabilmente sovrapponibili all'interno del gruppo certe tipologie quali quelle della Madonna e del Bambino o del San Giuseppe, analogo il segno graffiante e lo

---

<sup>35</sup> ROMANO 1990, *passim*.

<sup>36</sup> NATALE 1993, pp. 29, 254-255, tav. 65.

<sup>37</sup> DE VECCHI 1994, pp. 433, n. 20, 442, n. 43.

<sup>38</sup> BUGANZA 1997, pp. 122-123, nota 18.

<sup>39</sup> TANZI 1997, pp. 52-53; DE MARCHI 1997, p. 138, nota 7;

spiccato naturalismo, il cromatismo metallico e freddo, il modo di panneggiare e i giochi di luce (riverberi e contro-luce) nei volti di alcuni personaggi; nondimeno la Buganza ritiene che il trittico di Assiano e gli affreschi Pallavicino, pur con le innegabili analogie con il gruppo sopra riferito, spettino a una mano diversa e più raffinata<sup>40</sup>. La stessa studiosa ribadisce tali perplessità in un intervento di poco successivo<sup>41</sup>.

La conferenza zenaliana tenutasi all'Università di Padova nel 2004 ha offerto al Tanzi l'occasione per un consuntivo e un ulteriore approfondimento dell'argomento a lui molto caro. Perno del suo intervento è il ciclo degli affreschi di Cortemaggiore: essi sono il prodotto di un'affiatata *équipe* di pittori, verosimilmente capitanata da Marco Lombardi e Giovanni Antonio da Cantù, che dimostra di aver come referente principale Bernardo Zenale, ma che denuncia palesemente il proprio aggiornamento sulla cultura figurativa della Milano anni novanta del Bramantino, del cantiere della Certosa di Pavia fra il De Mottis, il Bergognone e appunto lo Zenale e del leonardismo ipertrofico e superficialmente inteso della Pala Sforzesca<sup>42</sup>. Lo studioso altresì abbozza un tentativo di calettatura cronologica e di contestualizzazione stilistica delle opere del *corpus*. Il trittico di Sant'Ambrogio si qualificherebbe, nell'impostazione architettonica e nell'ingombro delle figure nelle luci rettangolari degli scomparti, come una pronta reazione del trittico certosino del De Mottis (1491) e del polittico di Treviglio (1485-1491), mentre il trittico dell'Ambrosiana, nella sua declinazione più sottilmente leonardesca (maggiore attenzione alla fisiognomica e citazione, nello scorcio della mano della Vergine, dell'omologo della *Vergine delle Rocce*) nonché nel panneggio meno rigidamente geometrizzante e nell'impostazione spaziale dei Santi laterali che chiamano il Bergognone delle testate del transetto della Certosa, si situerebbe cronologicamente solo poco più in là. La *Natività* dal Carmine denoterebbe un'ulteriore maturità prospettica e monumentale, una maggiore articolazione compositiva, nonché «un interesse meno elusivo» per il Bramantino; essa avrebbe i suoi più convincenti termini di confronto con le opere di uno Zenale più maturo di quello del polittico di Treviglio, in particolare quello della metà degli anni novanta, dalla decorazione certosina al trittico Kress-Contini, ai *Putti* Sormani-Andreani, passando per l'*Assunzione* già in Santa Maria dei Servi a Milano, nonostante se ne discosti per una «la più affilata definizione fisionomica dei personaggi e la più insistita e quasi compiaciuta complicazione nella resa dei

---

<sup>40</sup> FRANGI 1988, p. 27; BUGANZA 1998.

<sup>41</sup> BUGANZA 2000, p. 66.

<sup>42</sup> TANZI 2005, *passim*. Lo studioso fa anche importanti considerazioni sull'alta frequenza del fenomeno delle associazioni di artisti, tanto in ambito scultoreo che pittorico, in seno all'arte lombarda del Rinascimento (Zenale e Butinone, Marco d'Oggiono e Boltraffio, Benedetto Briosco e Tommaso Cazzaniga, Zanetto Bugatto-Foppa-Bonifacio Bembo, etc.) e sulla conseguente difficoltà – e a volte impossibilità – nell'andare a sceverare il contributo preciso di ciascun artista (*ib.*, p. 20).

pannaggi». Quanto all'impostazione prospettica dell'insieme, essa tradirebbe l'ascendente dell'*Argo* del Bramantino visto per il tramite della pala di San Siro del Bergognone alla Certosa di Pavia. Inoltre nell'inquadratura della scena lo studioso riscontra possibili suggestioni dagli altari lignei lombardi, tra Pietro Bussolo e Giovanni Angelo del Maino<sup>43</sup>. Con la scansione cronologica delle opere rimanenti, gli affreschi di Cortemaggiore, il trittico di Assiano e la Madonna di Cantù a dopo il 1495, lo studioso intende anche sciogliere le riserve avanzate dalla Buganza: riconoscendo effettivamente l'esistenza di una cesura forte fra le tre opere milanesi da una parte e gli affreschi Pallavicino e il trittico di Assiano dall'altra, egli imputa tale vistoso cambiamento di segno – ravvisabile essenzialmente in una generale accentuazione della componente fisiognomica leonardesca (un'«ipertrofica espressività»), in un panneggiare meno tagliente e in una dilatazione delle forme e in un chiaroscuro meno risentito e smaltato e più soffuso - al confronto destabilizzante con la Pala sforzesca (1495 ca.) e con il Cenacolo (1494-1497 ca.) di Leonardo; quanto alla Madonna di Cantù, essa segnerebbe una sorta di ritorno all'ordine alla luce dell'esperienze appena maturate<sup>44</sup>.

Il Tanzi si cimenta anche in un assai cauto tentativo di distinzione delle mani del Lombardi e del canturiense a partire dal trittico firmato: in esso sembra di rilevare, all'interno dello scomparto di destra con il San Giovanni, specie nella fissità iconica del devoto inginocchiato e nella generale semplificazione degli schemi compositivi dei personaggi, dei panneggi e della decorazione delle vesti, caratteristiche in definitiva non riscontrabili negli altri due scomparti. Dal momento che, stando ai documenti, i due artisti sembrano appartenere a due diverse generazioni (essendo il Lombardi documentato dal 1466, mentre il da Cantù con certezza solo nel 1492), ciò potrebbe far pensare che la semplificazione riscontrata spetti all'apparentemente più giovane fra i due, vale a dire al da Cantù<sup>45</sup>. Proseguendo con questo ordine di idee, il Tanzi ritiene altresì verosimile ascrivere la *Madonna* di Cantù al pittore canturiense, non fosse che per il nesso fra toponimo e nome del pittore, per il possibile riferimento della commissione in Sant'Ambrogio del 1492 – che si

---

<sup>43</sup> TANZI 2005, pp. 23-26. Per una cronologia un po' diversa, ma non diametralmente opposta, dello Zenale, formulata in una serie di conferenze e lezioni, dal Ballarin soprattutto sulla base delle trainanti innovazioni delle opere del Bramantino, che vedrebbe il trittico Kress-Contini, insieme con il ciclo della cappella Grifi in San Pietro in Gessate, a ridosso dell'*Argo* (1490 circa) del Bramantino, la *Pietà* di Nizza con la sua cimasa di Padova come registrazione, sul 1494, della *Pietà* da San Sepolcro e del *Noli me tangere* da Santa Maria del Giardino, e i *Putti* Sormani-Andreani come riflesso della congiuntura Bramantino-Boltraffio sul 1497 ca., si vedano BATTAGLIA 1991 e BALLARIN 2010.

<sup>44</sup> TANZI 2005, pp. 30-32. Va ricordato che gli affreschi Pallavicino hanno un sicuro *post quem* nel 1495, data che segna il termine dei lavori dell'edificazione della chiesa dell'Annunziata che li ospita e un possibile *ante quem* nel 25 gennaio 1499, data della consacrazione della chiesa (*ib.*, p. 14).

<sup>45</sup> TANZI 2005, p. 28.



è già visto - lo riguarda, allo stesso trittico di Sant'Ambrogio, la cui Madonna nello scomparto centrale rimanda da vicino a quella affrescata appunto in San Teodoro a Cantù<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Tanzi 2005, p. 32.

**6. L'AFFRESCO CON LA *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Rocco e Sebastiano***

## ANONIMO LUINESCO

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 - Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

### ***Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Rocco e Sebastiano***

1527-1535 circa

affresco – cm 161 x 161

Milano, Santa Maria del Carmine, seconda cappella sinistra

La Vergine, dal volto dolcemente assorto, è assisa su di un di trono elevato, il cui schienale, rettangolare e imponente, è delimitato da una cornice marmorea mazzata e i cui gradini presentano, nelle specchiature, un motivo a losanghe e cerchi. Sul suo ginocchio, l'erculeo Bambino sta a braccia aperte in segno di benedizione e in una posa simbolicamente premonitrice della crocifissione. Ai lati, entrambi con un piede poggiante sul primo gradino, fanno la loro comparsa, a sinistra, San Rocco e a destra, San Sebastiano; il primo, sollevando il gambale, mostra le piaghe della peste, seguito fedelmente dal cagnolino con in bocca la pagnotta della tradizione agiografica, del quale si intravede esclusivamente il muso; il secondo, vestito solo del perizoma, a braccia conserte dietro la schiena, ha lo sguardo rivolto a destra verso un punto al di fuori dello spazio raffigurato.

Lo stato di conservazione del dipinto lascia alquanto a desiderare. La pellicola pittorica, pur non presentando lacune o abrasioni gravi nelle parti essenziali, è svelata, assorbita, ridotta a un'ombra quasi monocroma.

L'opera, inquadrata in una cornice marmorea modanata, compare sulla parete di fondo della cappella corrispondente al quarto arco della navata minore di sinistra; in origine il sacello costituiva in effetti la quarta cappella di sinistra, ma, per via della chiusura, ai primi dell'Ottocento, della seconda e terza cappella del medesimo lato, di fatto al presente lo spazio risulta coincidere con la seconda cappella a mano manca<sup>1</sup>. Il dipinto, assieme alla cornice, si presenta inglobato in un altare a due ordini, consistente, in quello inferiore, in una base rettangolare con mensa, mentre, in quello superiore, in due alti plinti su cui insistono due colonne doriche raccordate da un architrave; il timpano appare leggermente aggettante e dal profilo dentellato. Inserito nella medesima struttura architettonica, subito al di sopra dell'affresco luinesco, si osserva la pala settecentesca di Federico Bianchi raffigurante *Cristo, Santa Teresa d'Avila e San Giovanni della Croce*, proveniente dalla ex-seconda cappella di sinistra, mentre ai lati, in due nicchie, occupano la restante porzione di parete le statue marmoree di *Santo Alberto* e di *Sant'Angelo martire*, destinate in origine alla navata

---

<sup>1</sup> In merito alle sorti relative alla seconda e terza cappella, rinvio al capitolo sulle vicende architettoniche ottocentesche della chiesa.

maggiore<sup>2</sup>. La grande macchina presenta i caratteri tipici del gusto neoclassico: semplicità architettonica, severità, linearità e mancanza di decorazioni. Del resto anche la restante dotazione pittorica della cappella costituisce un contesto cronologicamente assai più tardo rispetto all'opera in questione. Sulle pareti laterali della cappella sono visibili infatti i due quadroni di Filippo Abbiati con *Il martirio dei carmelitani* e *Il trionfo dei Santi carmelitani*, dipinti probabilmente attorno al 1700 e provenienti dalla quinta cappella destra già dedicata a Sant'Elia; le parti superiori delle medesime pareti sono invece occupate dalle tele rappresentanti la *Madonna con Bambino e i profeti Elia ed Eliseo* pure di Filippo Abbiati e verosimilmente anch'essa proveniente dalla cappella di Sant'Elia e *Cristo e i santi Maddalena de' Pazzi e Andrea Corsini* di Stefano Danedi detto il Montalto, dipinta attorno al 1669 e proveniente dall'altare un tempo presso la parete di fondo del braccio destro del transetto<sup>3</sup>.

Una volta constatata l'eclettica mescolanza che caratterizza attualmente la cappella e la non pertinenza ad essa dei dipinti mobili, va da sé che l'unica via per tentare una ricostruzione delle vicende che hanno portato alla realizzazione dell'affresco nel primo Cinquecento è quella del ricorso alle fonti.

La rassegna si apre con la consueta *Cronica* secentesca del Fornari, che vale la pena ancora una volta di riportare per intero laddove descrive la cappella in esame:

Séguita la quarta Capella, e trionfa l'immagine dell'Angelo Custode, del quale porta l'odierno nome e titolo; ed è tutta nuova per l'ornamento suo in pitture sul muro, che rappresentano Santo Stefano, e San Giuseppe su muri laterali a basso; e San Girolamo, e San Giovanni Battista in alto, forse in memoria di qualche altro Santo che anticamente desse a questa Capella altro titolo, che io non ho trovato, fuora che di San Francesco, e di San Luca come l'inventario del 1517 mi dimostra: oggi dunque è dell'Angelo Custode, attribuita a' Signori Villa, effetto della cui devotione sono i sudetti ornamenti di pittura con l'Arma loro nell'arco di essa Capella ed hebbe questi abbellimenti verso l'anno 1596 per notitia che mi dà un legato del signor Giuseppe Villa fatto l'anno sudetto.

---

<sup>2</sup> La pala è ricordata già dal FORNARI (1685, p. 179) ed è riferita a Federico Bianchi per primo dal LATUADA (1737, p. 99); l'attribuzione è confermata dal BONA CASTELLOTTI (1985, tav. 51), che propone una datazione al 1685 circa. Le statue avevano fatto parte di una serie costituita da sedici elementi collocata nella navata maggiore sopra i capitelli dei pilastri, realizzata in occasione del ritocco ottocentesco a cui è stata sottoposta la chiesa per mano dell'architetto Felice Pizzagalli. Esse furono tolte dalla loro sede originaria in occasione dei restauri voluti dal parroco don Antonio Rutta nel 1912 e condotti sotto la guida dell'architetto Ambrogio Annoni (CASATI 1952, p. 89).

<sup>3</sup> La dedicazione a Sant'Elia, verso il 1700, della quinta cappella di destra, già intitolata a Sant'Elisabetta è ricordata, non è dato sapere su quali basi, da don Antonio Rutta (1864-1936), parroco del Carmine (dal 1905 al 1936) nel *Liber cronicus* manoscritto presso l'Archivio parrocchiale del Carmine (f. 5). Il BONA CASTELLOTTI (1985, tavv. 3-4) ha proposto per le tele dell'Abbiati con il Martirio e il Trionfo una datazione a dopo il 1685. Per la questione dell'errare delle titolazioni di Santa Teresa, della Maddalena de' Pazzi e di Sant'Elia all'interno delle cappelle della chiesa, rimando di nuovo al capitolo riguardante le vicende architettoniche della chiesa.

Nel suo picciolo Tabernacolo conserva una imaginella di Maria in marmo bellissimo scolpita, e a stelle d'oro ornata, detta la Madonna di Trapani, qui provista, e collocata a beneficio de Divoti dal nostro religioso Fra Cesare Galimberti l'anno 1654. La medema Casa Villa ha qui rinovato il su sepolcro pochi anni sono in persona del Signor Giovan Battista, come nella lapide qui vicina si legge<sup>4</sup>.

Si può subito rilevare che, nel brano sopra riportato, del nostro affresco non viene fatta alcuna menzione; del resto si evince che già al tempo del Fornari e anzi già dal 1596 la cappella non ha più l'aspetto primo-cinquecentesco coevo al nostro affresco, dal momento che la decorazione pittorica che egli descrive come esistente sulle sue pareti laterali sembrerebbe doversi legare a un lascito di Giuseppe Villa risalente a quell'anno. Il medesimo Fornari, volendo dar conto dell'incongruenza fra la titolazione della cappella all'Angelo custode e i soggetti della sua decorazione pittorica (Santo Stefano, San Giuseppe, San Girolamo e San Giovanni Battista), ipotizza che i Santi rappresentati possano essere riferiti a una più antica titolazione, pur facendo presente al contempo che in un inventario del 1517 - ancora esistente ai suoi tempi, ma per noi purtroppo perduto - la cappella risultava in realtà intitolata ai Santi Francesco e Luca.

Fin qui il Fornari, con quel 1517 che rappresentava finora la più antica attestazione documentaria nota della cappella. Tuttavia ho potuto reperire presso il *Fondo di religione* dell'Archivio di Stato di Milano una serie di documenti che gettano luce sulla storia più antica del sacello.

Il 7 gennaio 1448 tale Cristoforo de Grassi, detto Bertololo, fa rogare il proprio testamento. Nell'atto il testatore chiede che entro quattro anni dalla data del suo decesso i suoi eredi facciano costruire e dotare presso la chiesa milanese di Santa Maria Segreta una cappella intitolata a San Luca. A questo scopo gli eredi dovranno sborsare duemila fiorini, e, di questi, mille dovranno essere attinti direttamente dall'eredità lasciata loro dal testatore e altri mille dalla vendita di una o più proprietà<sup>5</sup>. Il 14 gennaio 1448 segue un codicillo al suddetto testamento nel quale Cristoforo, pur riconfermando i termini del precedente atto e ribadendo come preferibile, quale luogo di sepoltura, l'erigenda cappella di San Luca presso la chiesa di Santa Maria Segreta, lascia in definitiva agli eredi la facoltà di scegliere la sede cui destinare la sua salma<sup>6</sup>.

Se fino a qui le vicende del Grassi nulla sembrano aver a che fare con il Carmine, se non per l'analogia della dedicazione della cappella a San Luca, basta seguire a livello documentario l'evolversi della faccenda della dotazione della sua cappella funeraria per scoprire che un legame fra il Grassi e il Carmine è esistito e per giunta forte. In un atto notarile del 27 agosto 1450 il frate Giacomo de Grifanti, priore del convento del Carmine, a istanza del notaio Tommaso Giussani, che

---

<sup>4</sup> FORNARI 1685, pp. 180-181.

<sup>5</sup> V. regesto.

<sup>6</sup> V. regesto.

a sua volta agisce per conto di Tommaso de Grassi, figlio ed erede di Cristoforo, fa una dichiarazione circa la consistenza della suppellettile e dei paramenti liturgici pertinenti alla cappella di San Luca, di patronato Grassi, presso la chiesa del Carmine<sup>7</sup>. Nel documento si afferma espressamente che la cappella è stata fatta costruire da Tommaso de Grassi, sicché è probabile che, per motivi a noi ignoti, l'opzione Santa Maria Segreta sia stata infine lasciata cadere dagli eredi di Cristoforo, *in primis* da Tommaso, a favore di Santa Maria del Carmine.

Tommaso era figlio naturale di Cristoforo, e, dopo essere stato legittimato dal padre, era stato dal medesimo dichiarato erede universale. La sua famiglia, originaria di Cantù, era facoltosissima e pare, tra l'altro, che egli avesse aumentato il suo patrimonio anche esercitando l'usura<sup>8</sup>. La sua enorme ricchezza non passa inosservata agli occhi di Ludovico Maria Sforza, il quale vuole che un suo figlio naturale, Galeazzo, si unisca in matrimonio con la figlia di Tommaso, Margherita. L'istrumento del contratto di matrimonio, rogato il 23 settembre 1480, prevede che Margherita, allora bambina di un anno, vada in sposa a Galeazzo una volta compiuti i tredici anni, mentre Tommaso s'impegna a costituire per lei una dote di dodicimila ducati<sup>9</sup>.

Il 23 dicembre 1480 Tommaso fa testamento: egli lascia alla figlia Margherita metà della sua sostanza ed il resto ai figli che gli fossero nati in seguito, sostituendo in mancanza di essi la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Tuttavia, alla fine, Margherita rimane sola ad allietare la vecchiaia paterna e, alla morte di Tommaso, avvenuta nel 1485, la Fabbrica del Duomo entra in possesso della parte di eredità che le spetta<sup>10</sup>. Sette anni dopo la figlia convola a nozze: dalla documentazione esaminata dal Giulini si scopre che, raggiunti i tredici anni, Margherita va in sposa non a Galeazzo Sforza, che probabilmente nel frattempo è già morto, bensì a Giulio Sforza, figlio naturale di Francesco Sforza e fratello del Moro. Tuttavia la differenza d'età fra i due è notevole e Giulio, di salute malferma già da parecchi anni, muore entro il 15 gennaio del 1495 lasciando incinta la giovane moglie. Con il testamento in data 26 dicembre 1494 Giulio istituiva erede universale la prole nascitura, e, nel caso questa non gli fosse sopravvissuta, sostituiva ad essa, in qualità di erede, Ludovico il Moro. Questi, a cui l'eredità del fratello faceva certo gola, manda,

---

<sup>7</sup> V. regesto.

<sup>8</sup> Il 4 settembre 1473 Tommaso Grassi, forse per rimediare alla sua cattiva condotta morale, donava alla Scuola delle Quattro Marie una casa nella contrada de' Ratti detta "della Ciconia" in parrocchia di San Michele al Gallo con altri stabili e terreni, con l'onere di istituire e mantenere nella predetta casa una scuola gratuita per duecentocinquanta figli del popolo, ai quali cinque maestri avrebbero dovuto impartire l'insegnamento (GIULINI 1912, p. 271). Le "Scuole Grassi" fiorirono fin verso la fine del Settecento quando furono travolte e soppresse dalla bufera riformatrice (*ib.*, p. 272).

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 274.

<sup>10</sup> *Ib.*, pp. 274-275.

immediatamente dopo il decesso del familiare, presso la vedova un suo uomo fidato, che, con il pretesto di star vicino alla donna, in realtà avrebbe dovuto dar conto al suo mandante, tramite alcuni dettagliati inventari, dell'effettiva consistenza dei beni del defunto.

Lasciato l'abito vedovile, Margherita si unisce pochi mesi dopo al condottiero Francesco Trivulzio, al quale dà un figlio, Renato, uomo d'armi e letterato<sup>11</sup>. Margherita cessa di vivere nel 1498 e con essa si estingue la discendenza di Tommaso Grassi.

Tuttavia, dal momento che anche quest'ultima data è troppo alta rispetto a quella denunciata dalla cultura figurativa del nostro affresco, si dovrà guardare nella documentazione e nelle fonti ancora più in là. Questa volta a venirci in soccorso è il prezioso repertorio settecentesco di Giovanni Antonio Perochio, nel quale, laddove si trattano le sepolture al Carmine, si legge:

Carcani. Famiglia dei maggiori di Carlo I abitante in Civassino, successe come erede di quella dei Grassi, qual legò alcune messe annue alla sua cappella di Sant'Angelo; vedi il di lei antico sepolcro in giro alla lapide del quale v'è l'iscrizione in carattere gotico ed in mezzo ad essa v'è la tessera gentilizia d'un bue, ed è posta presso il muro, entrando in essa alla destra presso la cappella della Beata Vergine dell'Abito in Santa Maria del Carmine<sup>12</sup>.

Se le parole del Perochio ci autorizzano a ritenere che nel patronato della cappella di Sant'Angelo siano subentrati i Carcano, per avere un'idea più precisa di quale ramo e di quali membri della famiglia avessero a che fare con il Carmine ai primi del Cinquecento e, in una parola, quale possa essere stato il possibile committente dell'affresco, bisogna ritornare alla miniera documentaria dell'Archivio di Stato di Milano. Qui, fra le pergamene pervenute dall'antico archivio del soppresso convento del Carmine, ne compare una, datata 1518, il cui breve regesto vergato nel Sei-Settecento sul retro recita:

Assegno e cessione fatta dai padri a Giovanni Maria de Lonate del godimento di una casa distrutta situata nel luogo di Borsano vita sua durante con obbligazione di pagare ogni anno al convento lire 24 e di ristaurarla. Questa casa dalli eredi del quondam Ambrosio Carcani fu data e assegnata per dote all'altare ossia cappella di Sant'Angelo<sup>13</sup>.

Veniamo così a disporre di un nome e di un ramo precisi della famiglia Carcano: Ambrogio Carcano e suoi eredi. Tuttavia non è mi è stato possibile, per il momento, recuperare ulteriori informazioni su questo specifico ceppo del casato dei Carcano<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> ALBONICO 1990, pp. 19 ss.

<sup>12</sup> PEROCHIO 1780, f. 72r.

<sup>13</sup> ASMi, Pergamene per fondi, cart. 455.

<sup>14</sup> Nel più ricco repertorio genealogico relativo alla famiglia Carcano, quello di Felice CALVI (1875-1885, IV, 1885), risultano, per il periodo in questione, due individui di nome Ambrogio. Per il primo, del quale viene ricordata l'appartenenza allo corte di Bianca Maria Sforza, figlia di Ludovico il Moro, non è attestata alcuna discendenza (*ibid.*,

Chiarite le vicende che riguardano la cappella nel lasso di tempo che precede la testimonianza del Fornari, si può ora proseguire con le attestazioni successive a quest'ultima. Il 10 settembre 1704, secondo quando compare nell'atto delle convenzioni fra i due contraenti rogato dal notaio milanese Trincerio Olina, la cappella dell'Angelo Custode è concessa dai frati carmelitani alla congregazione dei Palafrenieri di Sant'Anna, un sodalizio laico che aveva come scopo precipuo quello di accompagnare i defunti alla sepoltura<sup>15</sup>. Ai Palafrenieri viene concesso il «libero uso» e l'«assoluta amministrazione» della cappella, mentre il «diretto dominio» rimane ai frati carmelitani. I Palafrenieri possono altresì far riadattare la cappella «purche non si soverti l'ordine della chiesa» e possono erigervi un sepolcro per i confratelli. Al paragrafo quarto della medesima convenzione, si legge «che [...] sia tenuta detta congregazione mantenere detta capella a di lei spese con onore dovuto, e tanto per quello riguarda li paramenti, che altro per detta capella»; mentre all'ottavo paragrafo: «possa la congregazione mutare e variare il titolo a detta capella e quello porre sotto il titolo di Sant'Anna o altri Santi, purche venghi anche dipinto l'Angelo Custode».

Sulle scelte in materia di decorazione del sacello operate dai Palafrenieri a seguito di tale concessione ci informa il Latuada, il quale nel 1737 descrive come esistenti nella cappella la pala di Sant'Anna dipinta da Pietro Maggi «riposta entro Ancona di liscio marmo, che fa luogo ad un quadro rappresentante le Anime del Purgatorio, fatto dallo stesso Dipintore; vi sono ancora i laterali, l'uno del Nascimento di Nostra Signora, e l'altro della morte di Sant'Anna, con altre figure nella Cuppoletta, tutte di mano del Ruggeri, e l'Architettura di Antonio Agrate, i quali finirono questo loro lavoro nell'anno 1729»<sup>16</sup>. Di tutta questa articolata campagna decorativa sono sopravvissute fino a noi il generale assetto architettonico della cappella, ad opera dell'Agrati, la pala del Maggi, che tuttavia, al presente, si trova affissa alla parete di sinistra della successiva cappella detta degli Spagnoli (la quinta della navata minore sinistra) e il quadro rappresentante le *Anime del Purgatorio*, che attualmente funge da predella della pala secentesca con *Madonna con il Bambino fra i Santi Gottardo e Monica* presso la cappella dei Defunti (la prima cappella della navata minore destra).

Fin qui ancora nessuna traccia dell'affresco. Senonché, continuando a compulsare la documentazione d'archivio, ci si imbatte in un documento datato 21 agosto 1706 nel quale è stipulata una nuova convenzione fra le medesime parti, vale a dire i carmelitani e i palafrenieri, mentre la precedente è dichiarata nulla: l'estensore del documento informa che fra i frati carmelitani

---

tav. IV). Per il secondo, appartenente alla linea cosiddetta dei "Fisici", il Calvi riporta solo le due date del 1502 e del 1513 nelle quali è attestato e i suoi tre figli, Girolamo, Leone e Stefano (*ib.*, tavv. VIII, XII).

<sup>15</sup> V. regesto.

<sup>16</sup> LATUADA 1737, pp. 99-100.



e la confraternita era intervenuto un contenzioso che rendeva inevitabile la riformulazione della convenzione<sup>17</sup>. Nel corso dei lavori intrapresi per il riadattamento del sacello, la rimozione dell'antica pala d'altare, fatta allo scopo di apporvi il nuovo dipinto raffigurante Sant'Anna (quello del Maggi), aveva portato alla luce un'immagine della Madonna, la quale aveva subito dopo cominciato a effondere grazie e miracoli con conseguente notevole concorso di popolo e afflusso di elemosine<sup>18</sup>. Va da sé che è proprio quest'ultimo aspetto, quello venale, ad aver suscitato i dissapori fra i frati e i palafrenieri e pertanto si era reso necessario addivenire alla nuova convenzione che prevedeva che gli introiti fossero equamente ripartiti fra di loro.

L'ipotesi che l'immagine della Madonna ritrovata fortuitamente all'interno della cappella dell'Angelo Custode coincida con il nostro affresco è confermata inequivocabilmente da un'altra fonte, questa volta conservata presso la Civica raccolta di stampe Bertarelli a Milano. Si tratta di due stampe dei primi del Settecento, derivanti da incisioni su rame, che ripropongono con delle varianti lo stesso nostro affresco del Carmine. Tali calcografie sono tra l'altro utili per capire le decurtazioni cui è stata sottoposta la superficie pittorica: il cane di San Rocco, che nella calcografia si distingue chiaramente, nell'affresco s'intravede appena al margine sinistro ed è allo stato larvale. Evidenti risultano pure, nell'affresco, una diminuzione a livello del gomito destro del San Sebastiano e l'assenza del teschio, che nelle stampe riposa ai piedi del trono<sup>19</sup>. Il titolo di entrambe le immagini recita «Vera effigie della Beatissima Vergine scoperta nella Chiesa delli Reverendi Padri del Carmine in porta Comasina nella Cappella dei Pallafranieri il dì 12 giugno 1705. Dedicato a Sua eccellenza il signor don Giovanni Antonio Pimentello de Prado, Marchese della Florida, cavaliere dell'Ordine di Sant'Iago, del Consiglio Segreto e di Guerra di Sua Maestà, Capitano Generale delle frontiere e provincia di Estremadura e suo Castellano del Real Castello di Milano et cetera»<sup>20</sup>.

Se il silenzio delle guide secentesche è dunque da imputare al fatto che l'affresco fino al 1705 rimane occultato da un dipinto più tardo, va nondimeno registrato il totale suo oblio anche da parte

---

<sup>17</sup> V. regesto.

<sup>18</sup> Della pala antica rimossa per far posto a quella del Maggi non vi è più traccia, né mi è stato dato di trovare ulteriore documentazione che facesse luce circa l'autore, il soggetto e la datazione. Tuttavia in merito a questo ultimo punto va tenuto presente che, a una data come questa del 1706, poteva essere ritenuta antica anche una pala cinquecentesca.

<sup>19</sup> Questo *memento mori*, tipicamente secentesco, è però forse da considerarsi un'inserzione dell'incisore.

<sup>20</sup> La stampa, con segnatura M.T. cart. p 1-71 (cm 31 x 20), reca ai piedi del trono della Vergine il nome dell'incisore «labe F. in Milano» e il titolo è inscritto in una cartella incorniciata da un motivo vegetale. In basso la dicitura «si vendono da Ambrogio Ponti»; la seconda, con segnatura PS p 19-31 (cm 29,5 x 19), priva del nome dell'incisore e della cartella del titolo, reca in basso la dicitura «Si vendono da Lodovico Marcorati in Contrada di Santa Malgarita» (*Rappresentazioni popolari* 1936, p. 43, nn. 234-235).

della periegetica settecentesca. Tale assenza, che a noi al presente può apparire ingiustificata, non deve essere imputata a una questione di gusto (il Bianconi, ad esempio, sembrava apprezzare il Luini), ma bensì probabilmente al fatto che l'affresco si presentasse già allora piuttosto ammalorato e snaturato da pesanti ridipinture, tanto da poter forse risultare quasi il prodotto di un popolare scudo madonnario. Inoltre la stessa tipologia di icona miracolosa che l'affresco aveva finito per assumere suo malgrado, assieme alla superstizione che alimentava, avranno forse finito con il ripugnare agli illuminati ciceroni ambrosiani del Settecento.

Sicché bisogna attendere la pubblicazione, nel 1822, della guida di Francesco Pirovano per poter incontrare nuovamente una menzione dell'opera. Per essa, definita «bel dipinto», l'autore, per primo, fa *tout court* il nome di Bernardino Luini e nella telegrafica citazione non c'è spazio per argomentare ulteriormente questa secca ascrizione<sup>21</sup>. Tuttavia va tenuto conto che quella del Pirovano non è una voce qualunque: dalle pochissime notizie di cui disponiamo sul suo conto, egli risulta essere stato pittore e perciò presumibilmente dotato di un occhio allenato<sup>22</sup>. Inoltre il Bona Castellotti e la Vecchio hanno evidenziato come la sua guida si distingua per accuratezza, ricchezza, attendibilità e notevole grado di aggiornamento critico<sup>23</sup>.

L'11 gennaio 1856 Otto Mündler, nominato l'anno precedente da Charles Eastlake «travelling agent» della National Gallery di Londra con il compito di reperire all'estero capolavori per conto del museo inglese, nel corso di un suo passaggio a Milano, registra sul suo taccuino la visita compiuta al «fresco by Luini» in Santa Maria del Carmine<sup>24</sup>. Purtroppo nel taccuino, che spesso si riduce a un'agenda consistente solo nella mera elencazione degli appuntamenti e dei luoghi, alla menzione non viene aggiunto nessun tipo di descrizione o di notazione critica. Sempre nell'ordine del rapido cenno si qualifica anche la citazione del Mongeri, segretario e professore di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera, per il quale l'opera non è niente di più di una «pittura di stile luinesco»<sup>25</sup>. Nemmeno la prima opera di respiro monografico sul pittore di Dumenza del Williamson dedica al nostro affresco un'attenzione soddisfacente, limitandosi a riferire per esso l'attribuzione al Luini già da altri avanzata.<sup>26</sup>

Nel nuovo secolo, il dipinto è segnalato all'attenzione degli amatori nella monografia sul Luini del Gauthiez

---

<sup>21</sup> PIROVANO 1822a, p. 213.

<sup>22</sup> VECCHIO 2004, pp. 199-200 e introduzione del Bona Castellotti a PIROVANO 1822b. Le uniche indicazioni biografiche sono quelle reperibili in PREDARI 1857, p. 444.

<sup>23</sup> VECCHIO 2004, pp. 199-200 e introduzione del Bona Castellotti a PIROVANO 1822b.

<sup>24</sup> MÜNDLER 1855-1858, p. 92.

<sup>25</sup> MONGERI 1872, p. 181.

<sup>26</sup> WILLIAMSON 1899, p. 130.

A Sainte-Marie-du-Carmel, de Milan, dans une chapelle à gauche du maître-autel, une *Vierge avec les Saints* mérite d'être étudiée, parce qu'elle montre Luini dans la descendance du Bergognone. Le premier des personnages qui figure à gauche et pose un pied sur la marche du trône, ce page revêtu d'un manteau qui fait des plis charmants, c'est à peu près le Saint Protais du vieil Ambroise de Fossano<sup>27</sup>.

Se spendendo il nome del Bergognone in relazione alla figura del San Rocco il Gauthiez iscrive il dipinto nell'oscura questione degli esordi del Luini, soli due anni dopo il Berenson, nei suoi elenchi, menziona l'opera con il punto di domanda tra quelle pertinenti a quest'ultimo pittore<sup>28</sup>.

L'autografia del Luini è riproposta qualche anno più tardi nella monografia del Beltrami, che contiene anche la prima riproduzione fotografica dell'affresco a me nota<sup>29</sup>. In essa appaiono evidenti le tracce di battitura di una cornice barocca, mistilinea, verosimilmente quella apposta ai primi del Settecento a seguito del rinvenimento dell'affresco. Successivamente la sua rimozione, eseguita - non è dato sapere esattamente quando - probabilmente per sovrapporre alla parete la pala d'altare, ha danneggiato irregolarmente e profondamente i margini dell'affresco<sup>30</sup>.

Lo studio del Beltrami si apre con una risoluta dichiarazione d'intenti, primo fra tutti quello di bonificare dalle opere non autografe il *corpus* che gli studiosi avevano fino ad allora aggregato attorno al Luini attraverso uno schema che allineasse nel modo più rigoroso possibile attestazioni documentarie e dipinti<sup>31</sup>. Tale rigida impostazione, unita agli abbagli che una data così precoce per la storia dell'arte in lombarda era inevitabile che producesse, porta il Beltrami a contestualizzare l'affresco al Carmine un po' meccanicamente e per il tramite di confronti e di una cronologia al presente in parte non più sostenibili. Lo studioso, dopo aver evidenziato che il dipinto ha ricevuto una cornice settecentesca, asserisce che esso è autografo, che è opera giovanile e che va letto cronologicamente a fianco dell'affresco di Chiaravalle, del *Compianto* in Santa Maria della Passione a Milano, della Pala Busti e di un frammento di affresco raffigurante una *Madonna in trono con il Bambino* conservato alla Pinacoteca di Brera, opere, queste ultime tre, tutte eseguite tra il 1512 dell'affresco di Chiaravalle e il 1515-1516 del ciclo in San Giorgio al Palazzo<sup>32</sup>. Le ragioni

---

<sup>27</sup> GAUTHIEZ 1905, p. 88.

<sup>28</sup> BERENSON 1907, p. 250.

<sup>29</sup> La foto compare a p. 50. Dai crediti fotografici si evince che essa è stata scattata dalla ditta Gigi Bassani di Milano proprio in vista della pubblicazione del Beltrami (BELTRAMI 1911, p. 11, nota 1).

<sup>30</sup> Vedi anche quanto asserisce OTTINO DELLA CHIESA 1956, pp. 109-110, n. 148.

<sup>31</sup> BELTRAMI 1911, pp. 7-12, 23.

<sup>32</sup> La pala in Santa Maria della Passione, costituita, oltre che dal pannello centrale con il *Compianto*, anche da una predella con le *Storie della Vera Croce* e da una cimasa raffigurante la *Resurrezione*, dopo essere stata riferita al Luini dal Torre, dal Latuada e dal Biffi ed essere stata in seguito più volte tolta e restituita al medesimo (per la vicenda critica dell'opera si vedano OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 110, n. 149 e FRANGI 2001-2002, pp. 77, 94, note 5-7), ha trovato

addotte al fine di avvalorare una simile lettura sarebbero essenzialmente che: il Luini, nato verso il 1490, avrebbe esordito solo nel 1512 a Chiaravalle; l'affresco ivi eseguito, la Pala Busti, l'affresco del Carmine e il frammento di Brera sarebbero accomunati dalla presenza (nel caso delle ultime due opere andata perduta) di una inquadratura architettonica, elemento che il pittore abbandonerà in direzione di una maggiore libertà compositiva con l'impresa in San Giorgio al Palazzo<sup>33</sup>.

Nel 1932 il Berenson rinnova il riserbo già espresso nel 1907, solo, con una formula diversa: egli infatti sostituisce il punto di domanda con la dicitura «g. p.», che sta per «in great part by the artist», quindi non tanto mettendo in dubbio l'intervento del maestro, quanto negandone la piena autografia<sup>34</sup>.

Una cautela analoga a quella del Berenson sembra connotare anche l'intervento apparso solo l'anno seguente per mano di Giulio Ansaldi. Questi, che stava preparando un'ampia monografia sul Luini

---

una sicura attribuzione in Bernardino Ferrari con una datazione tra lo scorcio degli anni dieci e i primi anni venti (v. Francesco Frangi in *Pittura a Pavia*, pp. 243-244 e ID. 2001-2002, pp. 77, 89-90).

La *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Giacomo e Filippo e donatori* (Pala Busti) (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 453), datata 1515, proveniente dall'altare dei Santi Giacomo e Filippo in Santa Maria di Brera a Milano di patronato della famiglia Busti, dopo essere stata a lungo contesa fra Luini e Zenale (per un riepilogo delle diverse proposte critiche rimando alla scheda del Marani in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 385-387, n. 176), grazie a un ritrovamento documentario di Grazioso Sironi (GEDDO, SIRONI 2002), è da assegnare all'ultimo periodo dello Zenale. La strada per comprendere quest'opera è quella additata, in assenza di documenti, da Giovanni ROMANO (1982, pp. 132-134) e fatta propria più di recente da Simone FACCHINETTI (2005, pp. 27-28) e da Giovanni AGOSTI, Jacopo STOPPA e Marco TANZI (2011, pp. 43-44, nota 23): la Madonna Busti va letta come uno degli esiti di quella congiuntura delle arti figurative a Milano che riflette il cortocircuito provocato, dal 1509 in avanti, dall'incontro Bramantino-Leonardo. In questa fase, che ruota attorno al 1512 della Madonna di Chiaravalle e della Circoncisione Cernuschi, il Luini e lo Zenale, assimilando prontamente e genialmente rielaborando le novità dei due maestri, sono in un momento di tale vicinanza (attestata tra l'altro anche da frequentazioni personali) da risultare, negli esiti figurativi, quasi interscambiabili.

Il frammento d'affresco raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino* (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 36; dal 1911 in deposito presso Santa Maria delle Grazie a Milano) è uno dei quattordici lacerti provenienti dal convento di Santa Maria della Purificazione detto le Vetere a Milano ed è stato aggiudicato pressoché all'unanimità al Luini a partire dal FUMAGALLI (1811). A causa del grave stato di ammaloramento della materia pittorica, la Binaghi Olivari ha tentato di formularne una lettura sulla base degli schemi compositivi: secondo la studiosa, i numerosi e palesi rimandi ad opere del Giambellino [Pala di San Zanipolo, perduta, ma nota da una stampa dello Zanotto (1470-80 circa); Pala Barbarigo (1488); Pala di San Zaccaria (1505); *Madonna con il Bambino* (Milano, Pinacoteca di Brera, n. 193 (1510)], per quanto declinati alla lombarda e in chiave bergognonesca, nonché la minor maturità rispetto alla Madonna di Chiaravalle del 1512, consentirebbero di datare il frammento *ad annum*, cioè al 1511 e di considerarlo forse l'esito di un viaggio del Luini a Venezia sul 1510 circa (M. T. Binaghi Olivari, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 217-219, n. 125o).

<sup>33</sup> BELTRAMI 1911, p. 50.

<sup>34</sup> BERENSON 1936, p. 273.

mai data alle stampe, pubblica sulle colonne della Nuova Antologia un articolo sull'artista lombardo. Nell'intervento lo studioso, dopo aver lamentato l'esiguità dei contributi critici apparsi in occasione del quarto centenario della morte del Luini, celebrato l'anno precedente e dopo aver ripercorso in sintesi la sua fortuna, non dimentica di prendere in considerazione anche il dipinto del Carmine, che definisce «affresco primitivo del Luini». Pur denunciando il grave stato di conservazione dell'opera, non si astiene dal rilevarne lo «schema tradizionale», la «composizione fiacca», aggiungendo che «solo l'immagine della Vergine può meritare la nostra attenzione per la gentilezza del volto affilato, per l'armonia lineare ricercata negli svolgimenti dei panni»<sup>35</sup>.

Dopo che il Casati, nella sua monografia sul Carmine, ricorda per l'affresco l'attribuzione al Luini e insinua il dubbio - per quanto asserito fin qui, infondato - che esso possa essere stato trasportato presso la cappella «dal muro d'una casa del Ciovasso», vale a dire la contrada Chivasso, una delle vie che si aprono sul fianco meridionale della chiesa del Carmine, è la volta della menzione dell'opera in seno all'ampia monografia luinesca della Ottino Della Chiesa<sup>36</sup>.

L'affresco nel frattempo deve aver subito un intervento di restauro, visto che la studiosa, nella breve scheda ad esso dedicata, informa di una recente «accurata riparazione dei bordi» e della messa in opera della cornice protettiva in marmo bianco, che è poi quella che tuttora riquadra l'opera. Dalla scheda traspare chiaramente la difficoltà della Ottino Della Chiesa a formulare un giudizio compiuto del dipinto, infatti gran parte di essa è dedicata a fornire le indicazioni circa il «meno che mediocre» stato di conservazione. Secondo la studiosa l'opera, pur apparendo «svelata, assorbita, ridotta a un'ombra quasi monocroma», tuttavia, «non presentando lacune o abrasioni gravi nelle parti essenziali», lascia spazio per essere stimata come opera giovanile del Luini<sup>37</sup>.

Nel 1966 l'affresco subisce un intervento di restauro da parte di Pinin Brambilla Barcillon<sup>38</sup>.

Nel 1968 il Berenson riconferma per l'affresco sostanzialmente lo stesso giudizio espresso già nel 1907 e nel 1932, apponendo ad esso la lusinghiera etichetta «in great part autograph», mentre nel medesimo anno, all'interno delle pagine dedicate al Carmine della guida di Milano del Bascapè e del Mezzanotte, il dipinto è definito di «carattere luinesco»<sup>39</sup>.

Altrettanto telegrafiche le menzioni del Cavaliere e del Marioni, che spendono per l'opera la sola categoria di «modi luineschi»<sup>40</sup>. Leggermente meno laconica la menzione di poco successiva della

---

<sup>35</sup> ANSALDI 1933, p. 446. Sarebbe interessante vedere se tra le carte dell'Ansaldi conservate presso l'Accademia Nazionale dei Lincei a Roma vi sia traccia di questo suo lavoro, da lui stesso annunciato a p. 440.

<sup>36</sup> CASATI 1952, p. 82.

<sup>37</sup> OTTINO DELLA CHIESA 1956, pp. 109-110, n. 148.

<sup>38</sup> Soprintendenza per i Beni Artistici e Ambientali, Archivio Corrente, Santa Maria del Carmine, cart. 13/383.

<sup>39</sup> BERENSON 1968, p. 232; BASCAPÈ, MEZZANOTTE 1968, p. 406.

<sup>40</sup> CAVALIERI 1985, p. 143; MARIONI 1987, p. 31.

Carubelli nella voce sulla chiesa del Carmine per il Dizionario della Chiesa ambrosiana: «pregevole opera pittorica» «di afflato luinesco»<sup>41</sup>. Del tutto inconcepibile il giudizio di Corinna Morandi, la quale, nella guida rossa del Touring Club relativa a Milano, attribuisce il nostro affresco a Federico Bianchi, pittore sei-settecentesco, sicuro autore invece - come ho sopra ricordato - della soprastante tela con *Cristo, Santa Teresa d'Avila e San Giovanni della Croce*<sup>42</sup>.

Fin qui la fortuna critica dell'affresco del Carmine. Personalmente ritengo sia utile innanzitutto cercare di capire più a fondo cosa può avere indotto gli studiosi ad ascrivere (aggiudicare) l'affresco del Carmine direttamente al Luini o al suo ambito. A questo proposito vediamo, per esempio, se la monotona ripetitività («i corsi e i ricorsi») rinfacciata al pittore da parte della critica e la conseguente sua facile riconoscibilità valgono anche nel nostro caso. Ebbene, si dà il caso che, per stare solo ai dettagli architettonici, l'imponente trono, di ascendenza veneta, tanto nello schienale rettangolare - di cui nella foto Bassani si vedono ancora distintamente le venature del marmo - quanto nei gradini che mostrano una specchiatura marmorea con motivi più scuri a cerchi e losanghe, compare con poche varianti in tre opere di sicura autografia luinesca: la Madonna di Chiaravalle (1512), la parte centrale del polittico di Legnano (Basilica dei Santi Salvatore e Magno, 1523) e la *Disputa di Gesù tra i dottori* affrescata nell'antipresbiterio del santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno (1525)<sup>43</sup>.

Quanto ai personaggi, il Bambino del Carmine, sovradimensionato in rapporto alla madre, si ritrova in controparte nei pannelli centrali dei polittici di Maggianico (1510-1511 circa) e Torriani (1523) nonché nella porzione centrale dell'affresco della chiesa di San Giulio a Barlassina (1527). Inoltre, per quanto riguarda l'opera di Maggianico, mi sembra che se si isola idealmente il dittico costituito dalla Madonna in trono con il Bambino e dal San Sebastiano, esso si legga particolarmente bene affianco al dittico che possiamo analogamente isolare all'interno del nostro affresco prendendo in considerazione gli omologhi personaggi. E, già che ci siamo, vale la pena di evidenziare l'appariscente dato morelliano - assai caro al Luini - della gamba destra del San Sebastiano,

---

<sup>41</sup> CARUBELLI 1989, p. 1938.

<sup>42</sup> C. Morandi, in *Milano* 1998, p. 249.

<sup>43</sup> È significativo, per la congiuntura Luini-Zenale cui farò riferimento qui a breve, che dei troni simili, benché di una tipologia leggermente diversa, compaiono in due opere dello Zenale degli anni dieci del Cinquecento: l'arazzo con *Cesare che riceve la testa di Pompeo* (Parigi, Musée des Arts Decoratifs, inv. 8164, per il quale rimando a D. Mirabile, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010, pp. 128-133, n. 28) e nella pala Busti (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 453).

innaturalmente ruotata a novanta gradi rispetto alla visione frontale a mostrare il lato interno della coscia, del ginocchio e del polpaccio<sup>44</sup>.

Anche a livello compositivo non mancano opere del Luini che si apparentino strettamente con quella del Carmine; penso all'affresco rappresentante la *Madonna con il Bambino e i Santi Antonio abate e Barbara* [Milano, Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 45), in deposito al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica], proveniente dalla chiesa milanese di Santa Maria di Brera, opera firmata e datata 1521: anche qui i tre personaggi sono iscritti in un ideale triangolo il cui vertice è costituito dalla Vergine assisa in posizione elevata, mentre le altre due figure, simmetricamente disposte ai lati, proprio come al Carmine salgono con un piede il primo gradino<sup>45</sup>.

Tuttavia forse il confronto più decisivo è quello che si può istituire con due dipinti del Luini dei tardi anni venti. Mi riferisco, da un lato, alla *Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco (Madonna della libellula)* del John and Mable Ringling Museum di Sarasota (inv. SN37), dall'altro all'opera con medesimo soggetto conservata presso la chiesa di Santa Maria de la Mesa a Utrera (Siviglia), quest'ultima considerata già dalla Ottino Della Chiesa «susseguente immediato» della suddetta pala di Sarasota<sup>46</sup>. In queste due prove l'artista sembra aver dato, a distanza di quasi un ventennio, pur con il conseguente inevitabile aggiornamento stilistico e tipologico, una sorta di versione *en plein air* della scena del Carmine, mantenendo però quasi del tutto invariato il sapido, tenerissimo e affabile dettaglio naturalistico del cagnolino di San Rocco che fa capolino al margine della figurazione.

---

<sup>44</sup> Un esempio di questa costante luinesca, per altro assai vicino cronologicamente al nostro affresco, si può osservare nel pannello già in collezione Contini Bonacossi a Firenze, rappresentante un *San Sebastiano* splendidamente acerbo, acquistato sul mercato antiquario newyorkese nel 1929 e facente parte di un polittico assieme al *San Pietro*, alla *Santa Marta* e a un *Santo vescovo* in collezione Borromeo all'Isola Bella resi noti dalla OTTINO DELLA CHIESA (1956, p. 78, n. 61). Da quest'ultima considerato opera giovanile (*ib.*, p. 76, n. 52), è stato dalla QUATTRINI (2001-2002, p. 59) collocato in chiusura o immediatamente dopo il soggiorno veneto del Luini.

<sup>45</sup> Era sormontato da una lunetta affrescata con il *Padre eterno* (Reg. Cron. 46), anch'esso in deposito presso il Museo della Scienza e della Tecnica (S. Coppa, in *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 265-266, n. 134; BINAGHI OLIVARI 2007, pp. 30, [46], tav. 23).

<sup>46</sup> OTTINO DELLA CHIESA 1956, p. 139, n. 241, fig. 132. Secondo la ricostruzione di AGOSTI, STOPPA e TANZI (2010, p. 64, nota 66), il dipinto oggi a Sarasota va identificato nella pala del Luini commissionata nel 1527 da «Pietro de Magistris di Saronno, fabbricante di tovaglie» che il CANI e il MOIZZA (1994, p. 360) rammentano nella chiesa di San Provino a Como. Nel 1665 il parroco della chiesa comasca dona alla parrocchiale di Briennio una copia dell'opera. Dopo una permanenza nel Duomo di Como e un verosimile transito in Casa Melzi (LANZI 1793, p. 196), va aggiunto il suo passaggio nella raccolta di Edward Solly (WAAGEN 1838, p. 194); con la dispersione di quest'ultima diventa di proprietà, nel 1847, di un certo Tate. Nel 1907 BERENSON (p. 251) registra la presenza dell'opera nel palazzo granducale di Weimar; il SUIDA (1929, p. 237) informa del passaggio da Weimar alla collezione Böhler di Monaco e infine alla raccolta Ringling.

Si consideri adesso il San Rocco. Sebbene la sua tipologia sembri tradire, in filigrana, certe delibazioni bergognonesche consentanee specialmente a quelle - addizionate di leonardismo - operate da Giovanni Antonio da Montonate (*alias* Maestro di San Rocco a Pallanza) e, in una declinazione solo più aggiornata, care sintomaticamente allo stesso Bernardino Bergognone del *San Rocco* firmato della Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 1205), tuttavia lo squadro rigido e bramantiniano delle pieghe delle vesti, il gestire legnoso della figura e persino la foggia degli indumenti accessori (stivaletti e gambale) sono simili a quelli osservabili in tanti dei personaggi degli affreschi dalla Pelucca, specialmente nelle *siluettes* virili dei secondi e terzi piani.

Si accosti ora la nostra Madonna del Carmine a una *Madonna con il Bambino* in collezione privata milanese di sicura autografia luinesca: i due Bambini parrebbero quasi specularmente sovrapponibili e assai affini si direbbero anche la resa delle pieghe del panneggio e i ricaschi della veste delle due Vergini.

In definitiva, mi pare che le speculari, ostentate e solo superficialmente intese citazioni dal maestro nonché le evidenti sgrammaticature e sproporzioni, l'ingenuità nella resa di pose e articolazioni e una certa diffusa goffaggine suggeriscano di ascrivere più cautamente tale brano a un seguace del Luini in una prova del terzo-quarto decennio del Cinquecento.



## **7. REGESTO**

-A1

1400 febbraio 3.

ASCMi, Litterarum ducalium, c. 166rv

Il duca di Milano, in seguito a supplica presentatagli dal venerabile Giovanni de Raude, priore generale dell'Ordine dei frati della Vergine Maria del Monte Carmelo, avuto parere favorevole dal vicario, dai XII di Provvisione di Milano e dai sei cittadini di ogni porta, e sentito l'ingegnere ducale Domenico de Florentia, concede ai detti frati di potersi trasferire nella casa lasciata al convento dal defunto Martino Cappelli, in parrocchia di San Carpofo, e di potervi costruire un'altra chiesa e la loro abitazione, essendo diventata molto ristretta e quasi inaccessibile quella che hanno in seguito alla fondazione del Castello di Porta Giovia e alla costruzione poi della Cittadella.

Bibliografia:

SANTORO 1925, p. 335, n. 209.

-A2

1400 aprile 5.

ASCMi, Litterarum ducalium, c. 183

Il duca di Milano per evitare controversie circa la costruzione della chiesa e della casa dei frati della Vergine Maria del Monte Carmelo nella casa del quondam Martino de Capellis scrive al suo vicario in Milano Giovanni de Rosellis di aver mandato all'uopo a Milano alcune esperte persone, le quali gli hanno riferito e scritto in che modo e forma deve essere costruita la detta chiesa e questa forma, ossia disegno, egli gli manda perché ad essa si attengano i frati nella costruzione.

Bibliografia:

SANTORO 1925, p. 341, n. 243.

-A3

1400 maggio 8.

ASMi, Fondo di Religione, cart. 520, rog. Ambrogio Clerici, 1400 maggio 8

Cum venerabiles viri domini prior, fratres, capitulum et conventus domus Sanctae Mariae de Monte Carmelo Mediolani, attendentes eorum ecclesiam ac domum et monasterium sita extra porta Cumanam iuxta castrum portae Iovis Mediolani illustrissimi principis ac excellentissimi domini domini Iohannis Galeatii ducis Mediolani, etc., Papiae Anglerieque comitis ac Pisarum, Senarum et Perusii domini, ob tutelam maiorem dicti castrum non posse ibidem subsistere, proposuerint auctoritate apostolica et cum beneplacito et de voluntate et consensu praefati domini et Communis huius almae et praeclarae urbis Mediolani loco predictorum suorum ecclesiae, domus ac monasterii aliam ecclesiam sub simili titulo Annunciationis beatae et intemeratae semper Virginis Mariae ac monasterium et domum eidem immediate contigua edificari facere in quibusdam domibus iuris et proprietatis dictorum dominorum prioris et fratrum capituli et conventus sitis in civitate Mediolani in porta Cumana, in parochia Sancti Carpophori in contrata ubi dicitur ad Ulmetus portae Cumanae ac in certis fundis et solis ibidem adherentibus et circumstantibus, pro ut altissimo Deo complacuit, ac praefatus dominus et dux et caeteri Christifideles ipsis duxerint misericorditer ministrandum, in quibus suam spengerunt in Domino plenior et iactatum suum relinquunt in Christo, qui omnium bonorum est auctor; ad laudem et gloriam ipsius omnipotentis Dei, a quo omne datum optimum et omne donum perfectum de super procedit, qui et Sanctae Catholicae Matris Ecclesiae Sponsus, qui etiam eminentiam potestatis acceptae ecclesiae tradidit, quam pro honore percepto, et reginam constituit et sponsam: cuius sublimitati universa subiecit, ad cuius iudicium consentire iussit e coelo, quae est mater omnium viventium filiorum numero facta sublimior, quae per Spiritum Sanctum quotidie Deo filios procreat: cuius palmitibus mundus omnis impletus est, quae propagines suas ligno baiulante suspensas erigit ad regna coelorum: quae est etiam civitas illa sublimis iugo montis erecta, perspicua cunctis, et omnibus clara, cuius conditor, et inhabitator est idem sponsus Iesus Christus dominus noster: ad honorem quoque eiusdem Dei genitricis Mariae, quae licet totius humani generis contra omnes adversarias potestates mater, ac protectrix continua apud ipsum suum altissimum filium Deum omnipotentem existat, tamen singularibus miraculis corruscantibus ipsam excelsam mediolanensem civitatem praecipuam tamquam primogenitam, atque praedilectam favore specialissimo protegit et conservat; ad laudabile quoque praeconium praefati illustrissimi principis, ac excellentissimi domini domini et ducis, ac illustrium et inclitorum dominae dominae consortis et natorum suorum Ioannis Mariae Angleriae comitis et Philippi Mariae, quibus recta fide lucente semper cordi existit ecclesias sanctas erigere, easque viriliter, ac inconcusse custodire et conservare: ad decorem etiam praefatae civitatis Mediolani praeclarae, quae quamvis fulgentium ecclesiarum, quae sunt arte Spiritus Sancti nitore ornatae, ipsius Sanctus Spiritus flamine imbuta, iam dudum fuit a spiritualibus et temporalibus inimicorum insidiis et a morborum, aliarumque pestiferarum

aegritudinum servitute liberata, atque protecta, tamen magis sperat indubie, quod etiam huiusmodi novi fabrica templi a coelesti culmine ipso Deo auctore gratiam maiorem poterit obtinere.

Cumque licet super hoc pio ac laudabili opere tam Apostolica Sedes quam prefatus dominus et dux suum (ut prefertur) prebuerint assensum; attamen pro maiori predictorum evidentia ac honore dictae civitatis Mediolani et Communis ac hominum eiusdem duxerint requirendum a spectabili et egregio legum doctore domino Angyrano de Brachis de Mutina, generali vicario prefati domini domini ducis Mediolani et super officio Provisionis Communis Mediolani specialiter deputato et a nobilibus et sapientibus viris dominis Duodecim officio predicto presidentibus et a sindicis Communis eiusdem ut etiam ad constructionem, erectionem et edificationem dicti operis nomine dicti Communis suum vellent prestare assensum; qui domini et vicarius et duodecim et syndici sese personaliter transtulerunt ad partes et loca predicta, in quibus ipsi domini prior et fratres capitulum et conventus disposerunt velle edificare, construere ac erigere seu edificari, construi et erigi facere ipsam ecclesiam, monasterium et domum et circumferentias eorum, ac etiam designamentum et avvisamentum facta de ipsis per prudentem virum magistrum Bernardum de Venetiss ingegnerum prefati domini ad haec per prefatum dominum specialiter destinatum, et, attentis quoque litteris super his per prefatum dominum specialiter destinatum sapienti legum doctori domino Ioanni de Roxelis generali vicario prefati domini, ut supra, providerunt, statuerunt et ordinaverunt opus predictum fieri et perfici posse, si et in quantum procedat de beneplacito et consensu eiusdem domini ducis et eatenus quatenus ipse ordinaverit et disponet, et non aliter nec ultra...

-A4

1438 marzo 25. Testamento di Leonardo Visconti.

ASMi, notarile, Medici Guidetto, 200

Testamento di Leonardo Visconti: Leonardo vuole che il suo cadavere sia portato in Santa Maria del Carmine

Item volo, statuo et ordino ac iubeo, et mando quod infrascripti fillii et heredes mei fieri faciant exequias cadveris mei per modum infrascriptum et cum infrascriptis sollempnitatis et non aliter videlicet quod fatiant portare dictum cadavere meum in ecclesia dominae Sanctae Mariae de MonteCarmello in qua volo iubeo et mando sepeliri debere , videlicet in monumento de quo sunt informati dmni prior fratres capitulum et conventus dicte domus et hoc de sero cum crucibus duabus fornitis candelotis accensis et tortitiis quatuor accensis et cum presbiteris duobus tantum et cum

fratribus et capitullo dicte ecclesie dne sancte Marie de montecarm et cum aliquibus ex scholaribus Sancte Marte et non cum aliquibus aliis personis et quod teneantur sepeliri facere dictum cadavere meum in dicta ecclesia taliter ut supra et quod subsequenter fieri fatiant predicta omnia de quibus in presenti capitulo fit mentio eorum propriis expensis. Item volo iubeo et mando et statuo

-A5

1449 gennaio 2. Testamento di Bernardo Fossati nel quale ordina di essere sepolto nella propria cappella di San Bernardo al Carmine

ASMi, notarile, Cagnola Ambrogio, 514

Fossati Bernardo di Ambrogio testamento n. 3768 In nomine domini anno a nativ quadragesimo quadragesimo nono, indictione duodecima die iovis secundo mensis ianuarii Cum vita et mors in manu dei sint (lacuna) sit sub metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad mortem subitanam pervenire Idcirco Ego in dei nomine magister Bernardus de Fossato fq. dmi Ambrosii pc ps Marcelini Mediolan dei gratia sanus mente licet eger corpore Nollens ab intestato decedere nec mea bona inordnata relinquere, Ad hoc ne inter posteros meos lix vel questio aliqua oriatur, hoc meum presens facere procuravi et procuro testamentum nuncupatum quodquidem testamentum vollo iubeo et mando vallere et tenere debere et quod valleat et teneat iure testamenti nuncupativi et si non vallet nec tenet etc. In primis namque recomandavi et recomando animam meam Altissimo creatori totique curie celesti quibus supplico ut Reatum mearum propulsi caligine animam meam perducant ad vitam eternam corpus vero meum si ab hoc seculo migrare contigerit iubeo et mando tradi debere ecclesistice sepulture domus ecclesie dne Sancte Marie de Montecarmelo in capela mei testatoris. Item vollo statuo et ordino et mando quod omnia per me hinc retro indebite ablata alicui persone, si qua ablata reperiantur restituantur et restitui debeant per infrascriptos heredes meos illi vel illis a quo vel a quibus reperiat me aliquid indebite huisse vel in me pervenisse et seu illi vel illis quibus de iure sint Restituenda. Ad instantiam tui notarii infrascripti persone publ etc. Quod ego testator aliud feci et condidi testamentum seu ultimam voluntatem rogatam et traditam seu et rogatam et traditam per petrum de sachelis Mediolani notari anno et die in eo contentis etc. et omne aliud testamentum etc. Revoco et anulo etc. etc Item lego et iudico venerab fabrice ecclesie maioris mli etc. item lego et iudico dmo priori et fratribus ecclesie dne Sancte Marie de montecarmelo mli florenos quindicem dicti valloris semel tantum sibi dandod per infrascr. heredes meos infra ann unum? prox fut post decessum meum, et hoc amore dei et in remedio et mercede anime mee defunctorumque meorum et per indulgentia ibidem obtinenda. Item lego et iudico ecclesie Sancti Marcelini Mediolani amore dei et in remedio et mercede anime

mee (lacuna) hedifficatione ipse ecclesie florenos decem (lacuna)semel tantum sibi dands per infrascriptos heredes meos etc Item vollo statuo et ordino quod per infrascriptos heredes meos solicer et procuretur quod per dominos priorem et fratres dicti monasterii Sancte Marie de montecarmelo mli fiant et celebrentur in dicta mea capela sita in dicta ecclesia Sancte marie de Montecarmelo mli illa divina offitia et annuallia que fieri celebrari et dici debent iuxta et secundum formam dotis dicte capele sibi per me facte et ulterius vollo statuo etc Item lascia a Iosep de Fossato fq. dmi Valentis habitatori Civitati papie nepoti meo sedimen illud situm et iacens in civitate papie in por (spazio bianco) quod sedimen apelatur domus baseta confinante per due lati con la chiesa di San Mattia; alla moglie Giovannina de Chono? (de Cheno?) de Sonzino 600 fiorini valloris soldorum 32 imper pro floreno , un sedime in milano p. s. marcellino; item Thomasina de Fossato sua figliaalimenti vita sua natural durante garantiti dal fratello antonio 8uno dei due eredi universali + alcuni immobili di Bernardo siti in pavia. Istituisce suoi eredi universali i figli legittimi Antonio e francesco pro medietate 8l'instrumento di divisione è stato rogato dal notaio antonio giussano)

-A6

1450 agosto 27. Dotazione della cappella di San Luca

ASMi, notarile, Giussani Tommaso, 831

Tommaso Grassi detto Bertololo figlio di Cristoforo fa dotare la cappella di San Luca die suprascripto, d.m. frater Iacobus de Grifantis prior ordinis dne Sancte Marie de Montecarmelo Mediolani in presentia mei notarii etc ad eternam rei memoriam etc, etiam ad petit. instantiam et requirit. mei notar. presentis peten. et require. ac stipulan et req. nomine et vice et ad partem et utilita d. Thomaxi de Grassis fq. dm Xristophori dicti Bertololi pc ps Prosperi Mediolani necnon cuiuslibet persone etc dixit etc. Quod ipse dns M. Frater habet penes se et in sua potestate palium unum ab altare morelum brochati argenti cum armis sive insigniis suis Item (cancellato) frontale unum brochati auri, item planetam unam brochati (argent cum crox: cancellato) moreli cum croxera auri, item camex. unum telle (parola che non riesco a sciogliere) stolas et manipulum unum, item crucem unam otoni supra aureat.qua confitetur habere ven d. Iohan de Brutiano sacrist. dicte ecclesie, item calixem unum argenti lige? cum patena eiusdem argenti penes prefatum, item velum unum auri penes utsupra , itemplanetam unam sultam (fultam?) cum fornimentis suis pro celebrand missam antiquam, item palium unum cum frontale veter, que bona confitetur habere sacrista. Que bona eisdem dominibus fratribus Iacobo et sacriste consignata fuerant per tunc priorem et fratres

dicti convent ut paramenta et bona dedicata capele Sancti Luce constructe per thomax suprascrip in dicta eccles Sancte Marie dand conced eius priore utsupra. Actum in domibus residen prefatorum domrum fratrum utsupra sit in dicta ecclesia. Testes Vincentius de Raude fq. dm Iohannis, Xroforus de passeris fq. dm Iohan et demiani de Galbiate fq. Iohan omnes pc. p. s, carpofoi noti idonei vocati et rogati

-A7

**1470 maggio 18. Stralcio del testamento di Angelo Simonetta. Angelo dona ai frati del convento di Santa Maria del Carmine a Milano, come dote della cappella e dell'altare della Vergine Maria, *alias* da lui fatti costruire, una taverna in località Annone (presso Pavia). Il medesimo istituisce suoi eredi universali la figlia Bianca Maria, la moglie Francesca Della Scala e i nipoti Pietro Francesco e Cecchino Francesco Simonetta.**

Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), notarile, rog. Lazzaro Cairati, cart. 924, 18 maggio 1470

Item dico et protestor quod habeo penes me in amplis formis licentiam a Sanctissimo olim papa Nicolao, et ab illustrissimo et excellentissimo domino domino Francischo Sforcia Vicecomite olim Duce Mediolani et cetera, singulariter refferendo, condendi et faciendi infrascripta omnia et singula, quae quidem omnia et singula infrascripta feci et facio cum beneficio earumdem licentiarum. Item lego et iudico atque dono, et omni meliori modo iure via et forma quibus melius possum, etiam cum beneficio, et participatione suprascriptarum licentiarum titulo et ex causa dotis pleno iure, et dominio do et trado capellae meae, quam construi et hedificari feci sub nomine et vocabulo gloriosissimae matris verginis Mariae, in ecclesia dominae Sanctae Mariae de Montecarmelo porta Cumana Mediolani, et fratribus et conventui dicatae ecclesiae, nomine dictae meae capellae, et altaris eiusdem, et tibi notario infrascripto stipulanti et recipienti eorum nomine totam meam tabernam sitam in loco de Anono plebis < - - - > super strata papiensi ducatus Mediolani, cum eius casamentis hedificiis exemptione, immunitate iuribus actionibus et pertinentiis quibuscumque, quantacumque fuit, ea tam condicione, lege et onere, quod fratres ipsius conventus teneantur et debeant, et obligati sint, singulo die usque in perpetuum in remedio et mercede anime mee et meorum celebrare et celebrari facere, in et super altare dictae meae capellae unam missam ad honorem altissimi Dei et eius matris Sanctae virginis Mariae. Attribuens omni modo poterem et bayliam ipsis fratribus et conventui nomine dotis dictae mee capelle intrandi et aprehendendi corporalem possessionem et tenutam predictae tabernae, cum suis iuribus et pertinentiis ut supra et

percipiendi et habendi intratas fructus redditus et proventus et quaelibet emolumenta dictae tabernae absque eo, quod teneantur nec obligati sint petere nec capere predicta bona de manu aliquorum meorum heredum, vollo tamen quod aliqui mei heredes teneantur nec obligati sint versus dictam meam capellam nec dictos fratres et conventum ad aliquam manutentionem nec deffensionem dictorum bonorum et iurium ipsi meae capellae legatorum et donatorum ut supra, nec exemptionis et immunitatis et cetera. Item instituo michi heredem universalem ore meo proprio nominando et nominavi et nomino Blancham Mariam meam et dominae Franciscae de la Scalla consortis meae filiam legitimam.

Item [...].

Item [...].

Item [...].

Instituo michi heredes universales ore meo proprio nominando et nominavi et nomino suprascriptos saepe nominatos Petrum Franciscum Militem et Cuchinum Franciscum fratres de Symonetis habiaticos meos videlicet filios quondam Gentilis Militis olim filii mei, et utrumque eorum pro medietate et eque porcionibus.

Item [...].

Item vollo iubeo et mando quod capella mea Cartuxie Papie cum molandino ac prato reservantur et reservata sint dicto monasterio Cartuxiae Papiae, cui predicta bona donavi, sicut in cartis meis exinde confectis et cetera, et predicti heredes mei non possint sibi aliquid impedimentum dare.

-A8

1475 luglio 29.

ASMi, Registri Ducali 176, f. 237, 147, luglio 29

Decreto con il quale Bona di Savoia concede che si possa questuare in tutto il ducato per la raccolta dei fondi necessari alla costruzione

[...] Fabricant venerandi religiosi prior et fratres monasterii Sanctae Mariae ordinis Carmelitarum in civitate Mediolano nobilissimum templum sub vocabulo gloriosissimae Virginis Mariae, in cuius structura et edificio maxima impensa necessaria est...

-A9

1484 aprile 30. Stralcio del testamento di Pietro Francesco Visconti di Saliceto.



Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), notarile, rog. Giovanni Antonio Robiati, cart. 4078, 30 aprile 1484

Petrus Franciscus Vicecomes ducalis consiliarius filius quondam magnifici et potentis domini Leonardi porta Vercelina parochia Sactae Mariae Pedonis Mediolani  
item volo statuo et ordino quod cadaver meum sepeliatur et reponatur ac iaceat in ecclesia dominae Sanctae Mariae carmelitanorum sita in porta Cumana et in capela Sancti Leonardi constructa in ipsa ecclesia et quod ibi cadaver meum iaceat in uno tumulo seu monumento assiduo supra terram donec et quousque infrascripti heredes mei seu pro eis agentes fieri et construi fecerint unum monumentum seu unam arcam seu tumulum in ipsa capella marmoreum altum a terra pulchrum et honorificum cum insigniis Vicecomitum et alienis prout ipsis infrascriptis heredibus meis videbitur et placuerit ad similitudinem sepulcri prout est sepulcrum reverendissimi domini episcopi Cremonae et fratris situm in ecclesia dominae Sanctae Mariae gratiarum sita extra portam Vercelinam Mediolani fratrum ordinis Sancti Dominici et etiam plus pulchrum si infrascriptis filiis et heredibus meis videbitur quod fieri volo statuo et ordino infra annum unum imediate secuturum post meum decessum. Item volo statuo et ordino ac iubeo et mando quod per infrascriptos filios et heredes meos seu agentes pro eis ematur unum fictum libellarium seu unam proprietatem super quo seu qua fiet et prestetur fictum libellarim florenorum decem valoris soldorum triginta duorum imperialium pro floreno quae proprietas detur et dari debeat postquam empta fuerit dominis priori et fratribus dictae ecclesiae dominae Sanctae Mariae carmelitanorum pro dote dictae capellae Sancti Leonardi constructae in ipsa ecclesia et si filii quondam et heredes nunc quondam magnifici militis domini Sagramoro Vicecomitis olim fratris mei exbursare voluerint medietatem pretii unius proprietatis seu ficti libellarii redditu et proventu florenorum viginti omni anno quod ipsi filii et heredes mei teneantur et obligati sint exbursare aliam medietatem pretii dictae talis proprietatis seu ficti libellarii emendorum ut supra quae talis proprietas emenda utsupra sit et esse debeat pro dote dictae capellae Sancti Leonardi constructea ut supra cum hac tamen conditione et lege quod dicti domini prior et fratres dicti monasterii teneantur et obligati sint facere seu fieri facere omni ebdomada in dicta capella Sancti Leonardi saltem ad annum missas tres pro anima mea et anima dicti quondam domini Sagramori olim fratris mei et aliorum defunctorum nostrorum quod quidem testamentum est cum clausulis et solempnitatibus debitis.

-A10

1497 aprile 1. Assegnazione della cappella della Maddalena a Bernardino da Corte.

ASMI, Fondo di Religione, 1389, rog. Pagani Francesco

[...] capellam unam constructam in dicta ecclesia Sanctae Mariae Carmelitarum portae Cumanae siti qui est quarta capella manu sinistra exeundo dictam ecclesiam et qui est in medio capellarum Sancti Stephani et Sanctae Mariae Purificationis quae capella est intitulata seu nominata per prefatum dominum Bernardinum capella Sanctae Mariae Magdalenae. Ad hoc ut ipse dominus Bernardinus eiusque heredes et successores etiam singulares possint et valeant de ipsa capella in spiritualibus facere et disponere pro ut eis videbitur tamquam de capella propria prefati domini Bernardini eiusque heredum et successorum etiam singularium. In et super ipsa capella etiam ponendo et poni faciendo quaelibet insignia quae eis videbuntur ac in ea fieri faciendo quaelibet sepulcra et in eis sepulcris poni faciendo quaelibet cadavera [...]

-A11

1499 giugno 27. Testamento di Polissena Bossi

ASMi, Fondo di Religione, 1388, rog. not. Bianchi di Masnago Gio. Antonio

In infinitum perpetuis temporibus teneantur et obligati sint celebrari facere annualia quattuor solemnia in templo Sanctae Mariae Carmelitarum Mediolani ubi reliquie sue recundite sunt in capella Sancti Antoni ac in avorum meorum sacro et religioso sepulcro iubeo quod eo in casu expendi debere per ipsos heredes meos ut supra aureos centum in ornando dictam capellam picturis et aliis idoneis in memoriam prefati quondam domini Thome et maiorum meorum polissena bossi fq. Ed erede univ. Quond magnifici dom. aluisini et relicta primoloco nuc quondam magn. Militi Giovan Francesco de Pusterla et secundo loco nunc quondam iuris utriusque doctor is e consigliere ducale matteo bossi, abitante in porta ticinese p. s. Pietro in corte. Elligo quod michi sepultura in capella Sancti Iohannis Baptistae sita in ecclesia Santa Maria Incoronata extra porta cumana. Item dico et protestor mee intentionis esse et velle dotare capellam una per me seu per prefatum quondam dom. matheum maritum meum constructam sub vocabulo verginis mariae et san Giovanni battista in loco meleti diocesi laudense usque ad summam librarum octuaginta imperialium singulo anno, quod si per me factum seu adimpletum non fuerit tunc et eo casu agravo infrascriptum heredem meum ad exequendum predictam meam voluntatem. Et quod eam ornet honestis apparatus vestium et aliorum. (...) ex quorum bonorum redditibus gravo deputatos ipse schole (luogo pio della misericordia) ut singulo anno usque in perpetuum fieri faciant annualia

quattuor in monasterio dive marie de incoronata in capella divo gio. battista dicata ubi quieschunt reliquie parentum meorum et ubi elligi michi sepulchrum. nomina erede universale gio. antonio bossi segretario ducale cognatum meum e fratello di matteo olim mariti mei. (...) Declaro in super et volo quod in omnibus institutionibus et substitutionibus meis tam directis quam fideicommissariis et obliquis quam omni alia via effectum sortiri debentibus comprehendantur non tantum bona omnia immobilia que die obitus mei relinquam sed etiam ea omnia bona et iura que quovismodo michi pertinent et spectant ex dispositione et ultima voluntate magn. quondam et optimi consanguinei mei observandissimi dom. Thome Bossi in cuius anime sufragum et beneficium volo et dispono quod si u...? futuro tempore continget summam totam aut partem bonorum per eum relictorum obvenire in executione seu ultime voluntatis alicui ex heredibus meis tam institutis quam substitutis quod ipsi heredes et successores usque in infinitum perpetuis temporibus teneantur et obligati sint celebrare facere annualia quatuor solemnissime in templo sanctae marie camelitarum mediolani ubi reliquie sue recondite sunt in capella sancti aantoni ac in aviorum nostrorum sacro et religioso sepulcro. Et pro mercede et impensa ipsorum annualium assignetur aliquis fondus ex quo percipi possint aurei quinque singulo anno qui perpetuo sit obligatus pro executione presentis legati et hoc ex bonis que provenient ex dispositione prefati quondam dom. thome utsupra. Iubeoque eo in casu expendi debere per ipsos heredes meos utsupra aureos centum in ornando dictam capellam picturis et aliis idoneis in memoriam prefati quondam dmni thome et maiorum meorum altri possibili testamenti in Pietro Brenna e Antonio Bombellinomina erede gio. antonio bossi suo cognato fratello del marito matteo

-A12

1519 gennaio 14. Testamento di Giovan Angelo Merati.

ASMi, fondo notarile, not. Alzate Paolo, cart. 4993, 1519, Gennaio 14

In nomine Domini anno a nativitate Eiusdem millesimo quingentesimo decimonono, inditione septima, die veneris quartodecimo, mensis ianuarii

Cum vita et mors in manu Dei omnipotentis sint et melius sit metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad mortem subitanam pervenire: Idcircho Ego in Dei nomine Io. Angelus de Merate filius quondam domini Iohannis porte nove parochia Sancti Euxebii Mediolani sanus Dei gratia mente et corpore bonique et sani intellectus ac memorie nolens intestatus decedere nec bona mea inordinata relinquere ne inter (intra) posteros meos lis aut questio aliqua de bonis meis oriatur vel oriri possit

sed dum quies et ratio regunt me mentemque meam hoc meum presens testamentum seu ordinamentum nuncupativum facere procuravi et fatio etc.

In primis nanque fidellis et catholicus christianus comendo animam meam et spiritum meum altissimo creatori omnipotenti deo etc.

Item dico et rotestor quod alia feci et condidi alia testamenta rogata per dominum Antonium de Zunicho atc.

Item eligo michi sepulcrum in ecclesia dne Sancte Marie Carmelitanorum sita in porta Cumana Mediolani et in sepulcro fiendo et construendo in capella per me construi facta in prefata ecclesia sub vocabulo Sanctorum Ambrosii Michaelis archangelis et Francisci ac Bernardini et ad exequias cadaveris mei volo quod adsint solummodo sacerdotes sive presbiteri tredecim ac dom fratres ipsius monasterii Sanctae Marie Carmelitanarum et etiam consortium disciplinatorum schole Sancti Ambrosii prope Sanctum Protasium in campo foris Mediolani et cadaver meum ad ipsum sepulcrum defferatur per prefatum disciplinatos et induatur habiti ipsorum disciplinatorum et volo quod accipiatur una crux auri in memoriam dmni nostri Iesu Christi et quinque cruces ligni voloque et mando quod ipsa capella si perfecta non fuerit tempore obitus mei quod infrascripti heredes mei illam perfici fatiant infra annos duos vel tres prox fut post obitum mei testatoris et ad eam fieri fatiant unam ferrtam de antea et in vedriatam super (supra) oculo seu fenestra ubi est ferrata eamque capellam intonagari fatiant et solari et etiam fieri fatiant illam vuoltam que est ante dictam capellam cum solo sub dicta vuolta et in ipsa vuolta apponatur et apponi mando insignia seu arma mea et infrascriptae matris mee in uno scuto et construi fatiant unam sepulturam in dicta capella in qua apponatur cadaver meum et etiam fieri fatiant duo archabancha pro sedendo videlicet unum pro utraque parte et in qua sepultura ordino quod etiam ponatur cadaver nunc quondam dne Iohannine de Nigris olim matris mee et suupra dicta sepultura apponatur lapis cum arma seu insignia mea et suprascriptae domine matris mee in uno scuto cum litteris nominis mei et supr. dom matris mee voloque et mando quo predicti infrascripti heredes mei fatiant apponere unum lapidem afixum in dicta capella cum litteris sculptis que contineant effectum legati per me facti ad dictam capellam tantum in memoria mei testatoris et ipse lapis manuteneatur et refitiatur ubialiquo tempore devastaretur et hoc expensis dictorum infrascript heredum meorum similiter teneantur reparatas tenere dictam capellam et vuoltam cum et quando opus fuerit. Volo et quod ipsi heredes mei fieri fatiant unam anconam ad dictum altare depictam in qua volo quod depingere fatiant imaginem beatissime virginis marie cum filio et etiam imagines sanctorum ambrosii Michaelis archangeli Francisci et Bernardini et ipsa anchona manuteneatur perpetuis temporibus ac refittiatur tempore opportuno et in qua ancona apponantur arma seu insignia mei testatoris et dicte matris mee cum litteris nominis mei

In omnibus autem aliis meis bonis mobilibus et immobilibus nominibus debitorum et creditorum que habeo et in die obitus mei relinquam instituo michi heredes universales ore meo proprio nominando nominavi et nomino Schollam disciplinatorum Sancti Ambrosii constructam apud ecclesiam Sancti Protasii in campo foris Mediolani

Testes Dominus Benedictus de Septara fq. d. Georgii pt ps. Eufemie intus ; ven dm presbit Io Marchus de caponibus fq. Dm Iohannis pv ps marie secrete; dmus Christoforus de Zavatariis fq. dmni Gregorii pv ps. maria ad portam; dnus Iohannes de Gluxiano fq. dmni Baptiste pv. p. s. marie Pedonis ; Dmus Antonius de Cixate fq. dmni Iacobi pc. p. s. simpliziani; dmn Hieronimus de Magnis fq. dmi Ambrosii pc. p s. carpofori intus omnes civitatis mediolani et omnes testes noti et cognitores prefati doni testatoris

### **-A13**

1588 aprile 1. Testamento di Annibale Visconti di Castelletto Ticino.

ASMi, Notarile, Reposi Giovanni Francesco, 18556

Die veneris primo mensis aprilis. Cum vita et mors etc. idcirco in dei nomine ego Annibal Vicecomit fq. Ill. d. Caesaris ex condominis loci Castelletti supra Ticinum solitus habitare in loco Blanzaghi agri novariensis, et de presenti moram trahens in P. T. P. S. Georgii in Pallatio Mediolani, sanus Dei gratia mente licet aeger corpore, nolens etc. / In primis namque comendavi et comendo animam etc. / Item volo quod quando contingerit me ab humanis recedere cadaver meum portetur ad sepeliendum ad ecclesiam S.ta Maria fratrum Carmelitar Mlni in sepulcro antecessorum meorum absque cum? aliqua pompa, sed solummodo cum presbiteris duodecim in totum et circa horam salutationis angelica vespertina et quod pro anima mea infrascriptus haeres meus, seu infrascriptus eius tutor expensis tam? haereditate? meae faciat celebrari bis missas Divi gregorii et missas triginta ad altare seu altaria privilegiata pro animabus defunctorum in civitate Mediolani

### **-B1**

**Supplica dei frati del Carmine al duca di Milano affinché intervenga per far sì che venga portata a compimento la costruzione della cappella fatta principiata da Francesca Della Scala.**

Illustrissimo et excellentissimo signore, di quanto suffragio hanno bisogno li vostri fidelissimi servitori et a Dio oratori frati de la ecclesia de Sancta Maria de li Carmelitani de Mediolano circha la fabrica et al convento soy è manifesto a vostra signoria per havere visto quella giexia gli e una capella principiata poso la capella granda la qualle fo principiata per la quondam magnifica madona Francisca Simonetta et in quella voleva fare la sepultura de li soy passati per che sono posti in una capella de altri notabili zentili homini et fece notare uno suo testamento el qualle voleva fare rogare et la bona memoria de la quondam madona Blanca sua figliola non volse, ma li promesse de mandare ad effecto tuto quello haveva fato notare presente molti testimonii ac in dicto testamento he uno capitulo como lassava certe cose per fare compire dicta capella ac molte altre cose lassava ala dicta giexia sive monasterio. Per tanto supplicano li dicti frati a la vostra signoria attento che tale causa è pia ac non merita de essere conducta per littigi li piazza de cometerla a qualche persona da bene la qualle intenda se così he che madona Francischa ordinasse como in dicta scriptura la qualle ancora he appresso al notario ac se dicta madona Blanca promise de mandare ad executione quanto haveva ordinato et fato scribere ac rationando così preveda che dicta voluntate ac promissa sia exequita per modo che dicta capella se possa fornire et le altre cose lassate a dicti frati siano adimpliti in modo che lhanima de la prefata madona Francischa habia quello suffragio che la desidero et lhanima de la prefata madona Blanca per non havere exequito non patisca pena et graveza et le predicte cose se fazeno senza litte ac sumariamente como richede simile causa et credeno sia de mente de vostra signoria per la quale sempre pregarano Dio conserva quella in felice stato.

-B2

**1830 febbraio 15. La Confraternita del Santissimo Sacramento, con sede nella chiesa in una stanza a fianco della Cappella della Vergine dell’Abito, alle prese con l’umidità di tale luogo, che minaccia la conservazione dello stendardo e della suppellettile liturgica, chiede alla Fabbriceria del Carmine la concessione di un altro ambiente.**

Archivio Parrocchiale del Carmine (d'ora in poi APCarm), armadio II, fasc. 42.

Alla rispettabile Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di Santa Maria del Carmine  
La Veneranda Confraternita del Santissimo Sacramento nella suddetta Parrocchia

È noto a cotesta Rispettabile Fabbriceria che la Confraternita tiene in affitto una stanza di ragione dei Signori Fratelli Cimbari a fianco della Capella della Beata Vergine dell'Abito, ove ripone lo stendardo, le torchiere, la cera, ed ogni altro effetto; cotesta stanza è assai umida, e gli arredi deperiscono sensibilmente ed in particolare lo stendardo, e continuando la custodia loro nella stanza medesima, verrà un tempo che la Compagnia resterà senza quei capi che servano a condecorare le sacre funzioni ed al lustro della Chiesa.

Poté conoscere la Confraternita che vi sarebbe disponibile una stanza in chiesa attigua a quella che serve di ripostiglio alle banche della dottrina, sottoposta alla nuova stanza allestita per il portiere, quale sarebbe opportuna per riporre e custodire i suddetti effetti ed arredi, perché molto asciuta ed avente il comodo del passaggio pel porticato del Convento senza arrecare disturbo ai Divoti nella Chiesa. Non si capirebbe però lo stendardo, e questo verrebbe collocato in altro degli attrii di contro alla suddetta stanza e precisamente su altra delle pareti che chiudono l'Oratorio.

Di tale divisamento, si è fatto premura il Priore rappresentante la Confraternita di renderne partecipe il molto Reverendo Signor Parroco, quale non solo non vi trovò ostacoli, ma collaudò il divisamento medesimo.

Si è perciò che colla presente la Confraternita col mezzo del sottoscritto Priore si rivolge a cotesta Rispettabile Fabbriceria pregandola volersi compiacere di concederle la suddetta stanza per l'uso sopra indicato, ed a permetterle di chiudere il suddetto atrio in modo simetrico e decente per riporvi lo stendardo, obbligandosi a sostenere le relative spese.

E per dimostrare la sua gratitudine per la concessione, e perché la Chiesa abbia a risentirne qualche utile, si offre la Confraternita di fornire gratuitamente la cera a consumo pei sacerdoti nelle funzioni del Giovedì e Sabato Santo, della Ceriola, nonché per quella che si fa egualmente in chiesa nel giorno dell'Esaltazione della Santa Croce, compreso per quest'ultima anche il consumo della cera per l'esposizione della Reliquia che consiste in quattordici candele per la giornata e sei pel tempo della Santa Benedizione.

Dalla Cancelleria della Veneranda Confraternita

Milano il 15 Febbraio 1830

Il Priore

Francesco Bianchi

Il Cancelliere

Ragioniere Andrea Gola

- B3

**1830 Marzo. La Fabbriceria concede alla Confraternita del Santissimo Sacramento una stanza situata sotto l'abitazione del portiere nella quale il sodalizio possa riporre i propri effetti e svolgere le proprie funzioni. La Confraternita, di suo, rilascerà al Primo Fabbricere una copia della chiave d'ingresso della stanza e, in occasione di determinate festività religiose, si premurerà di provvedere alla cera necessaria.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

La Fabbriceria alla Confraternita.

Di buon grado annuendo la Fabbriceria al desiderio espresso da cotesta veneranda Confraternita nel suo foglio 18 febbraio proximo preterito assegna a di lei uso, fino a che non occorra di altrimenti disporne per più forti bisogni che sopravvenissero o per altre cause, la stanza stata recentemente adattata con ingresso in chiesa sotto l'abitazione del portiere, onde debba essere destinata alla custodia degli effetti della Confraternita ed ai servizi relativi. Siccome poi nella medesima stanza non potrebbe essere introdotto lo stendardo, non ha difficoltà la Fabbriceria che per la collocazione di tale arredo venga a spesa della Confraternita fatta costruire, giusta la sua proposta, un apposito armadio e collocato sotto la terza arcata corrispondente all'Oratorio, ritenuto che il medesimo armadio debba essere conformato in modo da non presentare un aspetto sconveniente alla località e come meglio sarà indicato dal signor architetto Tazzini a norma delle precorse intelligenze.

La Fabbriceria, accettando poi l'offerta che la Confraternita ha fatta col citato suo foglio di somministrare la cera a consumo del clero nelle due processioni della Santa Croce e della Ceriola, amerebbe, quanto alle altre funzioni ivi indicate, che ritenuta a carico della chiesa l'illuminazione dell'altare nella festa dell'esaltazione della Croce e la cera occorribile per le processioni del Giovedì e Sabato Santo la quale in passato veniva fornita pel clero dalla Confraternita, voglia la medesima assumersi invece di tener allestite le torchie per le otto torchiere nelle processioni del Corpus Domini, delle Quarant'ore e della Santa Croce.

La Fabbriceria invita la Confraternita a volersi concertare col Signor sagrista della chiesa per determinare precisamente le diverse somministrazioni di cera che giuste le pratiche in corso e le anzidette disposizioni dovranno in avvenire esser fatte dalla medesima Confraternita.

Finalmente si dovrà attendere che, quando la Confraternita sia passata ad occupare l'anzidetta nuova stanza, voglia far tener al sottoscritto Primo Fabbricere un duplicato della chiave alla porta d'ingresso alla medesima stanza onde possa essere depositata per ogni occorrenza presso la Fabbriceria, la quale la conserverà gelosamente custodita onde prevenire ogni inconveniente.

Milano li Marzo 1830



-B4

**1830 maggio. Lettera firmata dall'architetto Giuseppe Tazzini e dal capomastro Giuseppe Termignone alla Fabbriceria del Carmine nella quale viene garantita la fattibilità dei lavori di esecuzione di un'apertura per dare accesso al locale concesso alla Confraternita del Santissimo Sacramento.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

Emergendo alla Compagnia del Santissimo Sacramento di codesta Parrocchiale di far adattare il Locale dietro una Capella contiguamente all'Ingresso dal lato della Stretta del Carmine, mediante apertura grande con serramento da chiudere rasente il muro a foggia di serramento rasato, lo scrivente dichiara per ogni effetto di ragione, ove per parte di codesta Fabbriceria null'altro abbia ad eccepire, che rapporto alla solidità del fabbricato non v'è nulla a tenere, essendosi divisato per la costruzione dell'Apertura d'arco di erigere un sopr'arco a terzacuto sul sistema degli altri della chiesa medesima e che perciò sar l'opera solida in ogni sua parte.

Il Capo Mastro dichiara pure di rispondere sulla solida esecuzione dell'opera medesima che è pronto ad effettuare

Milano il 12 Maggio 1830.

Giuseppe Tazzini architetto

Giuseppe Termignone

[in calce]

Veggasi memorie annesse relative a questo monumento

Nella cavità del sarcofago si rinvennero due teschi con ossa dei cadavere, ed una spada di ferro coperta in parte da frammenti di una vagina di veluto cremisi. Il Signor Parroco ebbe cura di far seppellire sotto terra nell'interno della stanza retroposta già ad uso di Cappella le ceneri rinvenutesi nel detto sarcofago. L'indicata spada fu poi ritirata, e deposta nella Sala della Fabbriceria.

-B5

**1830 maggio 24. La Fabbriceria del Carmine, avendo riscontrato che per la realizzazione dell'apertura converrebbe far rimuovere un piccolo monumento [leggi: la tomba Simonetta] sospeso a parete, concede che tale rimozione sia eseguita a patto che tale monumento sia ricollocato altrove.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

Si unisce agli atti relativi al permesso stato accordato alla Confraternita di occupare, ed adattare a proprio uso l'ambiente di cui si tratta.

Si fa poi annotazione che per la formazione della grande apertura indicata in questa relazione conviene far rimuovere un piccolo monumento che stava sospeso alla parete al di sopra del recipiente dell'acqua Santa. La Fabbriceria ha trovato di poter annuire a simile novità colla riserva di far collocare altrove il detto piccolo Monumento.

-B6

**1830 giugno. La Fabbriceria delibera che la rimozione e ricollocazione del monumento [Simonetta] avvenga subito secondo le indicazioni fornite dal Tazzini.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

Ordinazione della Fabbriceria

A norma della intelligenza precorsa quando si è accordato alla Confraternita l'uso della stanza posta di dietro alla Cappella di San Giuseppe essendosi interpellato il Signor Architetto Tazzini in punto alla collocazione del piccolo monumento sepolcrale che per la formazione della porta d'ingresso alla detta stanza si è dovuto rimuovere dalla parete cui era attaccato, ha proposto il medesimo Signor Architetto che opportunamente si sarebbe potuto rimetterlo in opera a fianchi della Cappella di Sant'Anna in modo da formar quasi oggetto simmetrico colla porta minore della Chiesa esistente dall'altro lato della detta Cappella, e da servire a coprire in parte l'umidità del muro, e da impedire che più oltre si difonda.

Ritenuta tale proposizione.

Fatto riflesso che comunque il detto Monumento non presenti importanza come oggetto d'arte può meritare riguardi come oggetto di antichità, e per quel rispetto che devesi alla memoria di chi lo fece erigere nella Chiesa.

Ritenuto d'altronde che in ogni caso non andrebbe priva di taccia la Fabbriceria verso la Superiorità se lasciasse deperire lo stesso Monumento non essendosi riportata una preventiva autorizzazione a rimuoverlo dalla sua località.

La Fabbriceria, trovando opportuna la località su indicata per farvi rimettere in opera il detto Monumento coll'iscrizione che ne ricorda l'epoca del 1400, determina che ciò debba esser tosto eseguito sotto la direzione del pre nominato Signor Architetto Tazzini.

Milano li 9 Giugno 1830

Paolo Clerici fabbricere

Ignazio Mangiagalli fabbricere

[in calce]

All'atto pratico di esecuzione essendosi rilevato che alla località non sarebbe stato conveniente lo sporto sopra mensole che aveva il sarcofago, si è rimesso in opera la sola parte di facciata con una piccola statuetta sulla somità del timpano.

Posteriormente all'accennata traslocazione del detto monumento sepolcrale avvenne di rilevare in proposito del medesimo i seguenti cenni in un libro edito in Milano nella stampa del Monza per Carlo Federico Gagliardi 1685 intitolato *Cronaca del Carmine di Milano eretto in porta Comasina* [segue la trascrizione del passo della *Cronaca* del Fornari laddove si descrive il monumento di Angelo Simonetta].

**-B7**

**1830 ottobre 15. La Congregazione Municipale, informata del fatto che nell'ambito dei lavori di realizzazione dell'apertura ad uso di ingresso del locale concesso alla Confraternita del Santissimo è stato danneggiato il monumento ad Angelo Simonetta, considerato che il Conte Castelbarco ha espresso al Municipio le sue rimostranze al riguardo e che il personaggio sepolto apparteneva a illustre famiglia ed aveva reso onore alla storia patria, invita il parroco e la Fabbriceria a ricollocare le parti superstiti della tomba nel luogo che sarà loro indicato dall'architetto Gaetano Besia e dall'ingegner Zanca.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

Al Molto Reverendo Signor Parroco ed alla Fabbriceria della Chiesa di Santa Maria del Carmine Ebbe la Congregazione Municipale a rilevare che in occasione dell'apertura di porta a raso muro notificata nel giorno 18 maggio corrente anno sotto il n. 11772 fu manomesso il Monumento Simonetta ch'esisteva nella Chiesa di Santa Maria del Carmine al lato sinistro della Cappella di

Sant'Anna, e trasportato in un angolo al destro fianco della medesima con mutilazione de' suoi vistosi oggetti, ed interessanti ornamenti.

Interpellato su tale novazione il Signor Conte Cesare di Castelbarco qual unico erede della Insigne famiglia Simonetta rispose che il traslocamento era stato operato a di lui insaputa dacché niuna parola gli era stata passata dal Signor Parroco Marchioni, il quale aveva ciò ordinato a suo talento.

Il sullodato Signor Conte rivolse in pari tempo le sue rimostranze al Municipio per tale arbitraria rimozione e mutilazione del Monumento, che ora trovasi spogliato del richissimo basamento che ne costituiva il decoro, e dello sporto indicante la forma del Sarcofago come pure di alcuni effetti in esso contenuti.

Questa Congregazione Municipale riconoscendo conveniente di conservare possibilmente nel primitivo suo stato un monumento dedicato alla memoria di un benemerito Personaggio d'illustre Famiglia ad onore pur anco della Storia Patria non può dispensarsi dall'invitare, come fa colla presente, Signor Parroco, e la Fabbriceria della Chiesa di Santa Maria del Carmine a far riporre il Monumento stesso con tutti li pezzi che originariamente lo componevano in quel luogo che dal Signor Architetto Besia Membro della Commissione d'Ornato, e dall'Ingegnere d'Ufficio Signor Zanca sarà giudicato più acconcio nel recinto interno della Chiesa medesima.

In assenza del Signor Podestà

Taverna

Marazzi Segretario

-B8

**1830 Novembre. Lettera del parroco e della Fabbriceria del Carmine alla Congregazione Municipale nella quale per primo sono riassunte le vicende circa la rimozione della tomba Simonetta. Dopo aver ricordato le ragioni che hanno dettato tale rimozione e aver assicurato di essere al corrente dell'importanza storica del personaggio, la Fabbriceria fa presente che le mutilazioni alla tomba, giudicata di scarso valore artistico, si sono rese necessarie, da un lato, per esigenze funzionali al culto, dall'altro, per evitare le eccessive spese di restauro che il ripristino integrale del monumento avrebbe richiesto. Nondimeno, infine, la Fabbriceria si**

**dichiara disposta a seguire le direttive della Congregazione Municipale a condizione che il Castelbarco concorra alle spese anzidette.**

APCarm, armadio II, fasc. 42.

Concessione precaria di una stanza alla Confraternita del SS

Addattamento della medesima

Sarcofago: sua traslocazione in causa della nuova porta d'accesso alle dette stanze

Alla Rispettabile Congregazione Municipale in Milano

Il Parroco e la Fabbriceria della Chiesa di S. Maria del Carmine in detta Città

Il Monumento in onore di Angelo Simonetta di cui è cenno nel riverito foglio 15 ottobre prossimo preterito n. 25026 di codesta Rispettabile Congregazione Municipale fu staccato dal muro di prospetto alla Cappella della Beata Vergine al quale stava appeso in questa Chiesa del Carmine nella circostanza che la Confraternita del SS. ottenuto l'uso della stanza corrispondenti alla detta parete diede mano in Maggio p. p. ad alcuni restauri ed adattamenti a propria spesa intorno al medesimo ambiente onde renderlo atto alla nuova sua destinazione di Sagrestia per la custodia degli standardi ed arredi di suo uso.

Siccome poi a questo scopo si rendeva necessario di ampliare la porta d'ingresso alla detta stanza (opera stata a suo tempo notificata all'autorità municipale) né ciò si sarebbe potuto altrimenti eseguire senza rimuovere dalla sua località l'indicato monumento, la Fabbriceria non ha creduto di impedire simile novità, trattandosi di opera per sé stessa di non grande importanza, resa d'altronde indispensabile per il miglior servizio della Chiesa, tale appunto essendo stato l'oggetto dal quale le era stato consigliato di concerto col sottoscritto parroco di destinare l'indicato locale agli usi della Confraternita. Non era per altro isfuggito alla Fabbriceria come potesse interessare la conservazione dell'anzidetto monumento a foggia di sarcofago, non tanto come oggetto d'arte, (sotto il quale rapporto non parve di gran pregio) quanto per l'importanza storica che potesse presentare, riferendosi a personaggio di illustre casato patrio, e ad epoca remota del 1472, non che ad una famiglia specialmente benemerita della Chiesa nella quale fu eretto. Era quindi intenzione della Fabbriceria che lo stesso monumento fosse rimesso in opera in altra località, ma all'atto pratico si scorse che avrebbe potuto convenire di circoscrivere il reprimato dei diversi suoi pezzi alla sola fronte esterna più appariscente, e che porta l'iscrizione indicativa dell'epoca anzidetta del 1472 e del personaggio a di cui onore fu innalzato. A tale divisamento ha trovato la Fabbriceria di potersi uniformare di concerto col parroco perché nella località a fianchi della Cappella di Sant'Anna che si

credette di prescegliere sarebbe tornato meno opportuno lo sporto delle mensole sulle quali appoggiava il sarcofago, ed inoltre sarebbe tornato sconveniente di far riporre in opera gli altri diversi pezzi del medesimo manoscritto senza farvi contemporaneamente eseguire i diversi restauri de quali abbisognano a riparo di guasti stativi arrecati nell'occasione segnatamente, come si crede, che negli ultimi tempi di infelice ricordanze si vollero togliere dalla vista del pubblico gli stemmi gentilizi che decoravano lo stesso monumento. D'altronde si ebbe a riflettere che pure si sarebbe servito alla vista di storica importanza anche colla sola conservazione della indicata parte principale del monumento, ed evitandosi così altre novità nella Chiesa, e d'impegnare l'amministrazione in spese di restauri. E qui viene in acconcio di osservare che un dispendio di qualche entità per simile oggetto parve che tornasse meno opportuno, dacché il sarcofago come monumento d'arte non presentava tale importanza da consigliare grave spesa per la sua conservazione. Del resto ben scorderà codesta Congregazione Municipale che quand'anche fosse stato noto che alla famiglia Simonetta ora estinta sia subbentrata la Casa di Castelbarco, circostanza accennata nel citato di Lei foglio non sarebbe stata in dovere la rappresentanza della Chiesa di passare alcuna comunicazione al Sig. Conte di Castelbarco se non qualora le fosse constatato che il monumento fosse di proprietà privata, del che non si ha traccia né dall'iscrizione, né dagli atti della Chiesa. Prescindendo però da ogni altra considerazione e limitandosi alle premesse osservazioni che il Parroco e la Fabbriceria stimano di dover presentare a codesta rispettabile Congregazione in riscontro del citato di Lei foglio, non dissente la medesima Fabbriceria di concerto col sottoscritto Parroco che il sarcofago di cui si tratta sia ripristinato in altra località nel recinto interno della Chiesa con tutti i suoi pezzi che il costituivano.

Dando opera concorrendo a tale ripristino si farà un pregio la Fabbriceria di corrispondere alla prescrizione, ed agli inviti che a seconda anche dei desideri manifestati dal predetto Sig.re Conte Cesare di Castelbarco le furono manifestate da Codesta Congregazione Municipale. Ma poiché non potrebbero essere riposti in opera i diversi pezzi, e segnatamente le figurine che ornavano il monumento senza farvi eseguire non piccoli restauri, de quali abbisognano come già ebbe a rilevare sopra luogo in concorso del Parroco sottoscritto il Sig. Architetto Bepi membro e delegato della Commissione d'Ornato, la Fabbriceria si permette di pregare la compiacenza del Municipio a voler estendere il proprio interessamento in simile oggetto, col far sentire al prefato Sig. Conte di Castelbarco in relazione alle rimostranze dal medesimo presentate che l'indicato ripristino, cui tende la sua domanda, non potrebbe aver luogo se non quando egli concorresse alla spesa all'uopo occorrente, non essendo la Chiesa fornita di altri mezzi oltre quelli assolutamente indispensabili per i più importanti oggetti di servizio.

Il Parroco, e la Fabbriceria rimarranno frattanto in attesa delle ulteriori dichiarazioni a propria norma

Milano li novembre 1830

[in calce]

A compimento poi d'informazione sulle circostanze accennate nel foglio della Congregazione Municipale giova aggiungere che nessun effetto fu dato di rinvenire nel sarcofago se si eccettui una spada di ferro di grossolano lavoro, la quale si conserva ora per il pregio che pure può meritare come oggetto di antichità nella sala della Fabbriceria

-B9

**29 dicembre 1880.**

Archivio storico civico di Milano (d'ora in poi ASCMi), Località milanesi, Carmine, cart. 102, fasc. 2

Notizia avuta dal Sacerdote cav. Domenico Gola coadiutore del Carmine 29/12 1880

In alto nella chiesa del Carmine vedevasi il sepolcro Angelo zio materno? di Cicco Simonetta che un architetto nel 1842, in occasione del restauro della chiesa, fece gettare al basso tutto andò confuso con i rottami del pavimento, comprese le ossa e gli oggetti che stavano entro la tomba. Lo scaccino pensò a salvare la spada ed alcuni tronchi di statue. La spada aveva l'elsa d'avorio: questa fu ritirata dal proposto (cioè prevosto) di allora, e morto lui gli eredi non poterono ritrovarla. I Castelbarco, discendenti del Simonetta, minacciarono una causa al proposto se non faceva rimettere al posto antico quella tomba. Fu rimesso quanto era stato salvato dallo scaccino. La spada, con guaina di velluto rosso, trovasi appesa tuttodi sotto il portico della canonica.

## **BIBLIOGRAFIA**



AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

AGOSTI 1998

G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39-93.

AGOSTI 2003

G. Agosti, in «Solchi», VII, 2003, 1-2, pp. 109-110.

AGOSTI 2008

G. Agosti, *Introduzione*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona 2008, pp. XII-LXXXIV.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2011

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011.

AGOSTI 2009

G. Agosti, *Uno di Santa Foca*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, A. Quazza, Savigliano 2009, pp. 6-7.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1992

M. G. Albertini Ottolenghi, *La scultura*, in *Il Museo della Certosa di Pavia: catalogo generale*, a cura di B. Fabjan e P. C. Marani, Firenze 1992, pp. 51-130.

ALBONICO 1990

S. Albonico, *Il ruginoso stile: poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano 1990.

ALBUZZI 1775-1776

A. F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi (1775-1776)*, a cura di G. Nicodemi, in «L'Arte», LI, 1948-1951, pp. 1-14; LII, 1951-1952, pp. 15-52; LIII, 1954, pp. 53-74; LV, 1956, pp. 75-124.

ALGERI 1981

G. Algeri, *Gli Zavattari. Una famiglia di pittori e la cultura tardogotica in Lombardia*, Roma 1981.

ALLEGGRANZA 1784

G. Allegranza, *Descrizione storica della basilica di Sant'Eustorgio in Milano (1784)*, m. s. (Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 172 suss).

ANFUSO 2003-2004

F. Anfuso, *Medaglioni scolpiti con teste all'antica nella Milano del Rinascimento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2003-2004 (relatore G. Agosti).

ANFUSO 2006

F. Anfuso, *Scultura decorativa e gusto antiquario a Milano in età sforzesca: i medaglioni scolpiti con teste all'antica*, in «Numismatica e Antichità classiche», XXXV, 2006, pp. 401-425.

ANSALDI 1933

G. R. Ansaldi, *Il primo tempo dell'arte di Bernardino Luini*, «Nuova Antologia», LXVIII, 1933, 1473, pp. 439-451.

ARGELATI 1745

F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, Milano 1745.

*Armi difensive* 1982

*Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di L. G. Boccia, Firenze 1982.

ARMSTRONG 1994

L. Armstrong, *The Hand-Illumination of Printed Books in Italy 1465-1515*, in *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, a cura di J. J. G. Alexander, München-New York 1994, pp. 35-47.

ARSLAN 1956

E. Arslan, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VII, Milano 1956, pp. 693-746.

*Arte lombarda* 1958

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano 1958.

BANDERA 1977

S. Bandera, *Persistenze tardogotiche a Cremona: frate Nebridio e altri episodi*, «Paragone», 28, 1977, 323, pp. 34-72.

BANDERA 2006

S. Bandera, scheda in *Restituzioni 2006: tredicesima edizione; tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Vicenza, 25 marzo-11 giugno 2006; Milano, ottobre-novembre 2006; Venezia, ottobre-novembre 2006), a cura di C. Bertelli, Vicenza 2006, pp. 196-199, cat. 34.

BAROCCHI 2000

P. Barocchi, *Sulla edizione lanziiana della "Storia pittorica della Italia", 1795-1796*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998; Napoli, Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999; Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, a cura di F. Caglioti, Pisa 2000.

BARONI 1944

C. Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944.

BARONI 1955

C. Baroni, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, Milano 1955, pp. 727-812.

BARONI 1955

C. Baroni, *La scultura del primo Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VI, Milano 1955, pp. 685-764.

BARONI, SAMEK LUDOVICI 1952

C. Baroni, S. Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze 1952.

BARTALINI 2005

R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milano 2005.

BASCAPÈ 1929

G. Bascapè, *Belgioioso*, Pavia 1929.

BASCAPÈ, MEZZANOTTE 1968

G. C. Bascapè, P. Mezzanotte, *Milano nell'arte e nella storia*, a cura di G. Mezzanotte, Milano 1968.

BATTAGLIA 1991

R. Battaglia, scheda in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova 1991-1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991, pp. 105-109.

BELLONE 1940

L. Bellone, *La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione*, in «Rivista d'arte», XXII, 1940, pp. 178-201.

BELTRAMI 1932

L. Beltrami, *Notizie e ricordi di opere d'arte del secolo XV nella chiesa di San Pietro in Gessate di Milano*, Milano 1932.

BENTIVOGLIO-RAVASIO 2004

B. Bentivoglio-Ravasio, s.v. *Vendramin Giovanni*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 982-988.

BERENSON 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.

BERENSON 1932

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.

BERENSON 1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, I, London 1968.

BIANCHI 2002

E. Bianchi, *La committenza e le collezioni d'arte di Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este*, in «Archivio Storico Lombardo», s. 12, VIII, 2002, pp. 379-405.

BIANCHI 2003

E. Bianchi, *Una famiglia di scultori nella Milano del Quattrocento: Cristoforo, Policletto e Samuele Luvoni*, in «Prospettiva», 2003, 112, pp. 18-43.

BIANCHI 2005

E. Bianchi, *Ancora su Cristoforo Luvoni; Appunti per Samuele e Policleto Luvoni al Duomo di Milano*, in «Proporzioni», VI, 2005, pp. 31-51.

BIANCONI 1783

[C. Bianconi], *Nuova guida della Città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche e moderne che si ritrovano in essa*, Milano 1783.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milano 1787.

BIANCONI 1796

C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi recentemente corretta ed ampliata delle cose più pregevoli*, Milano 1796.

*Biblioteca Trivulziana* 1995

*Biblioteca Trivulziana, Milano*, a cura di A. Dillon Bussi e G. M. Piazza, Fiesole 1995.

BIFFI 1704-1706 circa (a)

G. B. [Giuseppe Biffi], *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera da Milano ricercata nel suo sito* (1704-1706 ca.), Milano, Biblioteca Braidense, ms. AD.11.35.

BIFFI 1704-1706 circa (b)

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera da Milano ricercata nel suo sito* (1704-1706 ca.), a cura di M. B. Castellotti e S. Colombo, Firenze 1990.

BINAGHI OLIVARI, NATALE 1987

M. T. Binaghi Olivari, M. Natale, *Pittura a Treviglio. Dagli esordi alla fine del Rinascimento. Butinone e Zenale*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio e Crema*, a cura di M. Gregori, Milano 1987, pp. 117-124, 163-171.

BISCARO 1910

G. Biscaro, *Cinque discepoli di Giannantonio Amadeo*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXVII, 1910, pp. 276-280.

BISCARO 1911a

G. Biscaro, *Martino Benzoni e la statua equestre di San Vittore per la torre di Locarno*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXXIII, 1911, pp. 33-38.

BISCARO 1911b

G. Biscaro, *Ancora sulla statua equestre di San Vittore, ora a Muralto*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXXIII, 1911, pp. 94-95.

BOSSAGLIA 1968

R. Bossaglia, *La scultura*, in M. G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F. R. Pesenti, *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, pp. 41-80.

BOSSAGLIA 1973

R. Bossaglia, *La scultura*, in *Il Duomo di Milano*, II, Milano 1973, pp. 65-176.

BOSSAGLIA 1984

R. Bossaglia, *La scultura*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano 1984.

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978

R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milano 1978.

BOSSI 1492

D. Bossi, *Chronica Bossiana. Donato Bossi causidici et civis Mediolanensis gestorum dictorumque memorabilium et temporum ac conditionum et mutationum humanarum ab orbis initio usque ad eius tempora liber, ad illustrissimum principem Ioannem Galeazium Mediolanensium ducem sextum*. È preceduta da: *Genealogia Vicecomitum Principum Mediolani*. Segue: *Series episcoporum et archiepiscoporum Mediolanensium*, Milano 1492.

BOSSI 1982

G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I, Firenze 1982.

BOSSI 2004

G. Bossi, *Le memorie di Giuseppe Bossi: diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004.

BRINTON 1900

S. Brinton, *The Renaissance in Italian Art*, III, Londra 1900.

BRISON 2010

B. Brison, *L'archivio fotografico Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano*, in «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 6-20.

BUGANZA 1997

S. Buganza, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in «Nuovi Studi», 4, 1997, pp. 109-130.

BURNETT, SCHOFIELD 1999

A. Burnett, R. Schofield, *The Decoration of the Colleoni Chapel*, in «Arte Lombarda», n. s., 126, 1999, pp. 61-89.

CAFFI 1878

M. Caffi, *Artisti Lombardi nel secolo XV. I Solari*, in «Archivio Storico Lombardo», s. I, V, 1878, pp. 669-693.

CALVI 1865

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*, II, Milano 1865.

CALVI 1885

F. Calvi, *Famiglie notabili milanesi*, IV, Milano 1885.

CANI, MOIZZA 1994

F. Cani, G. Moizza, *Como e la sua storia. La città murata*, Como 1994.

CARA 2009

R. Cara, *Bernardino Butinone*, Bergamo 2009.

CAROTTI 1892

G. Carotti, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano*, Milano 1892.

CAROTTI 1901

G. Carotti, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano 1901.

CARUBELLI 1989

L. Carubelli, *Chiesa di Santa Maria del Carmine*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, III, Milano 1989, pp. 1936-1940.

CASATI 1952

G. Casati, *La chiesa nobile del Castello di Milano. Santa Maria del Carmine*, Milano 1952.

*Catalogue* 1870

*Catalogue des tableaux anciens de maitres italiennes et flamands composant la galerie de M. le Comte Carlo Castelbarco de Milan*, Paris 1870.

CAVALIERI 1985

F. Cavalieri, *Santa Maria del Carmine*, in *Le chiese di Milano* (1985), a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006, pp. 142-145.

CAVAZZINI 2004

L. Cavazzini, *Nell'orbita di Amadeo: marmi del Rinascimento lombardo alla Fondazione Cini*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, 2004, pp. 181-198.

CERIANA 2003

M. Ceriana, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana e W. Wolters, Venezia 2003.

CERIONI 1970

L. Cerioni, *La diplomazia sforzesca nella seconda metà del Quattrocento e i suoi cifrari segreti*, I-II, Roma 1970.

CICOGNARA 1816

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, II, Venezia 1816.

*Collezione PKB* 2008

*Collezione PKB. Dipinti del Rinascimento in Italia settentrionale*, a cura di M. Natale, Bellinzona 2008.

COOK 1899

H. Cook, *Illustrated catalogue of pictures by masters of the milanese and allied schools of Lombardy*, Londra 1899.

COOK 1904

H. Cook, *Some notes on the early Milanese painters Butinone and Zenale*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», IV, 1904, pp. 84-94, 179-185.

CORIO 1503

B. Corio, *Storia di Milano (1503)*, a cura di A. Morisi Guerra, I-II, Torino 1978.

CROWE, CAVALCASELLE 1871

J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, II, London 1871.

CURLEE 1989

K. Curlee, *The Sforza Court. Milan in the Reanaissance 1450-1535. Gallery Guide*, Austin 1989.

DACHS, NICKEL 1992

M. Dachs-Nickel, *Antonio Cicognara als "Restaurator": die Überarbeitung der Colleoni-Tarocchi aus dem Atelier der Cremoneser Malerfamilie Bembo*, in «Bruckmanns Pantheon», 50, 1992, pp. 175-178.

DACHS, NICKEL 1996-1997

M. Dachs-Nickel, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca Nazionale in Florenz: "la Tavola Ritonda"*, in «Rivista di Storia della Miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 115-122.

DAL POZZOLO 1998

E. M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, Milano 1998.

DAMIANI CABRINI 1997

L. Damiani Cabrini, *Il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 259-276.

DAVIES 1951

M. Davies, *National Gallery Catalogues. The earlier italian Schools*, Londra 1951.

DE MARCHI 1997

A. De Marchi, *Qualche spunto per Zenale e Civerchio*, in «Nuovi Studi», 4, 1997, pp. 131-141.

DE MARINIS 1946

T. De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, Firenze 1946

DE RICCI 192

S. De Ricci, *Gli insegnamenti dell'esposizione parigina del libro italiano*, in «Dedalo», VIII, 1927, pp. 138-177.

DECIO 1906

C. Decio, *Lo stemma dell'Ospedale Maggiore di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXIII, 1906, pp. 34-46.

DELL'ACQUA 1950

G. A. Dell'Acqua, *Problemi di scultura lombarda: Mantegazza e Amadeo. II*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. 123-134.

DELL'ACQUA 1956

G. A. Dell'Acqua, *Il Polittico di San Martino a Treviglio*, Bergamo 1956.

DELL'ACQUA 1977

G. A. Dell'Acqua, *I Visconti e le arti*, in M. Bellonci, G. A. Dell'Acqua, C. Perogalli, *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 123-217.

DELL'ACQUA, RUSSOLI 1960

G. A. Dell'Acqua, F. Russoli, *La Pinacoteca di Brera*, Milano 1960.

*Der Cicerone* 1898

J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, II, III, Leipzig 1898.

*Der Cicerone* 1901

J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, a cura di W. Bode e C. von Fabriczy, II, III, Leipzig 1898.

*Dizionario biografico* 2004

*Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004.

*Elenco* 1906

*Elenco dei dipinti della Regia Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano 1906.

FACCHINETTI 2005

S. Facchinetti, *Estremi di Zenale: nuovi documenti figurativi*, in «Paragone», s. III, LVI, 2005, 59, pp. 14-35.

F. D., 1882

F. D., *Pinacothèque de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Milan*, Milano 1882.

FADDA 1998

E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, in «Arte Lombarda», n.s., 123, 1998, pp. 41-49.

FERRARI 1960

M. L. Ferrari, *Lo pseudo Civerchio e Bernardo Zenale (1960)*, in *Studi di Storia dell'Arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 81-94.

FERRARI 1988

M. Ferrari, *La biblioteca del monastero di Sant'Ambrogio: episodi per una storia*, in *Il Monastero di Sant'Ambrogio nel Medioevo*, Milano 1988, pp. 123-124.

FERRETTI 1990

M. Ferretti, *Le sculture del Duomo nuovo*, in *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino: Rinascimento a Roma e in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1990, pp. 229-262.

FIORIO 1990

M. T. Fiorio, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990.

FORCELLA 1889-1893

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, I-XII, Milano 1889-1893.



FORCELLA 1890

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, IV, Milano 1890.

FFOULKES, MAIOCCHI 1909

C. J. Ffoulkes, R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia. Founder of the Lombard School. His Life and Work*, London-New York 1909.

FORNARI 1685

G. M. Fornari, *Cronica del Carmine di Milano*, Milano 1685.

FORNARI 1688

G. M. Fornari, *Anno memorabile de' Carmelitani*, I, Milano 1688.

FRANGI 1998

F. Frangi, *Una traccia per la storia della pittura a Milano dal 1499 al 1535*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 23-36.

FRANGI 2001-2002

F. Frangi, *Bernardino Ferrari*, in «Nuovi studi», 9, 2001/02, pp. 77-102.

FUMAGALLI 1811

I. Fumagalli, *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia, o sia raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro*, Milano 1811.

GALLORI 2008

C. Gallori, *Iconografia e funzioni dell'"Imago pietatis" in Lombardia, dal Trecento al primo Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2008.

GARDNER 1992

J. Gardner, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992.

GATTI 1996

S. Gatti, *Un amico del Bambaia: Monsignor Traiano di San Celso*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano 1996, pp. 149-170.

GAUTHIEZ 1905

P. Gauthiez, *Luini: biographie critique*, Paris 1905.

GEDDO, SIRONI 2002

C. Geddo, G. Sironi, *Luini o Zenale? Un pagamento per la pala Busti*, in «Archivio storico lombardo», s. XII, CXXVIII, 2002, pp. 313-324.

GENGARO 1940

M. L. GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1940.

GENTILINI 1997

G. Gentilini, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 47-82.

GERLI 1817

A. Gerli, *Indicazione di vari avanzi di antichità esistenti nella città di Milano e scoperti da Agostino Gerli*, Milano 1817.

GHILINI 1647

G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, Venezia 1647.

GIORDANO 1983

L. Giordano, *La scultura*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano 1983, pp. 90-111.

*Giovanni Antonio Amadeo* 1989

*Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, a cura di R. V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como 1989.

GIULINI 1912

A. Giulini, *Tommaso Grassi, le sue scuole e le relazioni sue con gli Sforza*, in «Archivio Storico Lombardo», serie IV, XVIII, 1912, pp. 271-283.

GIULINI 1760-1765

G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi (1760-1765)*, I-VII, Milano 1854-1857.

*Heroic Armor* 1998

*Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, catalogo della mostra, a cura di S. W. Pyhrr e J. A. Godoy, New York 1998.

*I tarocchi* 1999

*I tarocchi: il caso e la fortuna: Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, a cura di S. Bandera, Milano 1999.

*Il polittico degli Zavattari* 1984

*Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo: contributi per la pittura tardogotica lombarda*, catalogo della mostra, a cura di A. Ghidoli, Firenze 1984.

*Il portale* 2009

*Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2009.

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Itinerari* 2010

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2010.

JACOBSEN 1896

E. Jacobsen, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XVII, 1896, pp. 19-42.

KRISTELLER 1902

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin-Leipzig 1902.

*La miniatura a Padova* 1999

*La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena 1999.

*La scultura* 2010

*La scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di M. T. Fiorio e G. A. Vergani, Milano 2010.

LACLOTTE 1956

*De Giotto à Bellini. les primitifs italiens dans les Musées de France*, catalogo della mostra (Parigi, maggio-luglio 1956), a cura di M. Laclotte, Paris 1956.

LANZI 1793

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* (1793), a cura di P. Pastres, Udine 2000.

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della real corte di Toscana*, III, Bassano 1795-1796.

LATUADA 1737-1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano*, I-V, Milano 1737-1738.

LAYARD 1902

A. H. Layard, *The italian Schools of Painting*, II, Londra 1902.

LEHMANN 1928

H. Lehmann, *Lombardische Plastik in letzten Drittel des XV. Jahrhunderts*, Berlin 1928.

LEONCINI 1993

L. Leoncini, *Il Codice detto del Mantegna: codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993.

LEVI 1988

D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

LITTA 1823

P. Litta, *Visconti di Milano*, in *Famiglie celebri italiane*, Milano 1823.

LOMAZZO 1584

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (1584), in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze 1974, pp. 7-631.

LONGHI 1929

R. Longhi, *"Me pinxit": la restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)* (1928), in *Me pinxit" e Quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 57-66.

LONGHURST 1962

M. H. Longhurst, *Notes on italian Monuments of the 12th to 16th Centuries*, Londra 1962.

LONGSWORTH 1987

E. L. Longworth, *The Renaissance tomb in Milan*, tesi di dottorato, Boston 1987.

LONGSWORTH 1992

E. L. Longworth, *The so-called 'Monumento to Camillo Borromeo'*, in «Arte lombarda», C, 1992, 1, pp. 61-69.

LUCHS 2006

A. Luchs, *Lo scalpello e la pagina: i Lombardo e l'illustrazione del libro a Venezia*, in *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. Guerra, M. M. Morresi e R. Schofield, Venezia 2006, pp. 137-159.

*Maestri campionesi* 2000

*Maestri campionesi: la scultura del 300 in Lombardia*, a cura di D. Pescarmona, Campione d'Italia, Comune di Campione d'Italia, 2000 (risorsa in CD rom).

MAGNIFICO 1988

M. Magnifico, scheda in *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 142-144, cat. 98a-c.

MALAGUZZI VALERI 1902

F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902.

MALAGUZZI VALERI 1902

F. Malaguzzi Valeri, *Un'opera scomparsa di artisti lombardi pel Duomo di Reggio Emilia*, in «Rassegna d'Arte», II, 1902, pp. 176-177.

MALAGUZZI VALERI 1903

F. Malaguzzi Valeri, *L'ordinamento e i nuovi acquisti della Pinacoteca di Brera*, in «Emporium», XVII, 1903, pp. 24-45.

MALAGUZZI VALERI 1904

F. Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904.

MALAGUZZI VALERI 1906

F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, Berlin 1906.

MALAGUZZI VALERI 1907

F. Malaguzzi Valeri, *Maestri minori lombardi. II*, in «Rassegna d'Arte», VII, 1907, pp. 161-170.

MALAGUZZI VALERI 1908

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908.

MALAGUZZI VALERI 1909

F. Malaguzzi Valeri, *Gli ultimi acquisti della Pinacoteca di Brera*, in «Rassegna d'Arte», IX, 1909, pp. 137-142.

MALVEZZI 1882

L. Malvezzi, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano 1882.

MANDELLI 1972

C. Mandelli, *I primordi di Benedetto Briosco, 1*, in «Critica d'Arte», n. s., XIX, 1972, 124, pp. 41-56.

MANDELLI 1972

C. Mandelli, *I primordi di Benedetto Briosco, 2*, in «Critica d'Arte», n. s., XIX, 1972, 126, pp. 39-52.

*Mantegna* 2008

*Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud assistiti da Arturo Galansino e Jacopo Stoppa, Milano 2008.

MARIONI 1987

C. Marioni, *Santa Maria del Carmine nella storia dell'arte*, in *Santa Maria del Carmine. Storia, arte, fede*, Milano 1987, pp. 32-37.

MARUBBI 1986

M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986.

MAZZINI 1958

F. Mazzini, *Pittori del Tre e Quattrocento alla mostra «Arte lombarda dai Visconti agli Sforza»*, in «Arte Lombarda», III, 1958, pp. 45-50.

MAZZINI 1972

F. Mazzini, s.v. *Butinone Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 609-612.

MAZZOTTA 2009

A. Mazzotta, scheda in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, 9 maggio-28 giugno 2009), a cura di G. Agosti-J. Stoppa-M. Tanzi, Milano 2009, pp. 130-131, cat. IV.3.

MAZZUCHELLI 1903

E. Mazzucchelli, *Cappella dedicata alla S. Famiglia: chiesa di Santa Maria del Carmine*, Milano 1903.

MEHLER 2001

U. Mehler, *Auferstanden in Stein: venezianische Grabmäler des späten Quattrocento*, Köln 2001.

MEYER 1893

A. G. Meyer, *Lombardische Denkmäler des XIV Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen*, Stuttgart 1893.

MEYER 1900

A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance: Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II, Berlin 1900.

MIDDELDORF 1976

U. Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools, XIV-XIX Century*, London 1976.

Milano 1998

Milano, Milano, Touring Club Italiano, 1998.

MODIGLIANI 1935

E. Modigliani, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano 1935

MONGERI 1872a

[G. Mongeri], *Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel Palazzo di Brera*, catalogo della mostra, Milano 1872.

MONGERI 1872b

G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida alla città*, Milano 1872.

MORASSI 1932

A. Morassi, *La Regia Pinacoteca di Brera*, Roma 1932

MORELLI 1880

Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, Leipzig 1880.

MOSSETTI 1987

C. Mossetti, *La collezione de Pagave*, in *Museo novarese: documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 359-362.

Mostra del Luini 1953

Mostra del Luini. *Catalogo*, catalogo della mostra, Como 1953.

MOTTA 1891

E. Motta, *Morti in Milano dal 1452 al 1552 (spogli dal necrologio milanese)*, in «Archivio Storico Lombardo», s. II, VIII, 1891, pp. 241-290.

MOTTA 1903

E. Motta, *Per l'Amadeo*, in «Archivio Storico Lombardo», s. III, XIX, 1903, pp. 486-489.

MOTTA 1908

E. Motta, *Chi furono gli scultori del monumento Torelli in Sant'Eustorgio a Milano?*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXV, 1908, pp. 146-150.

MULAZZANI 1981

G. Mulazzani, *I Tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano 1981.

MULAZZANI 1998

G. Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, in *Santa Maria delle Grazie*, Milano 1998, pp. 168-267.

MÜNDLER 1855-1858

*The travel diaries of Otto Mundler 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, in «Walpole Society», LI, 1985, pp. 69-342.

NAPIONE 2009

E. Napione, *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009.

NASONI 2006

M. C. Nasoni, *San Giuseppe*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2006, pp. 196-198.

NATALE 1982

M. Natale, scheda in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 50-53, cat. 2.

NATALE 2008

NEBBIA 1908

U. Nebbia, *La scultura nel duomo di Milano*, Milano 1908.

NEPI SCIRÉ 1982

G. Nepi Sciré, *Storia della collezione dei disegni*, Milano 1982.

NESSLRATH 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, pp. 87-147.

OTTINO DELLA CHIESA 1956

A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956.

*Paintings and Sculpture from the Kress Collection* 1956

*Paintings and Sculpture from the Kress Collection Acquired by the Samuel H. Kress Foundation 1951-56*, catalogo della mostra, a cura di E. Suida, F. R. Shapley e J. Pancoast, Washington 1956.

PASSAVANT 1838

J. D. Passavant, *Beiträge zur Geschichte der alten Malerschuen in der Lombardei*, in «Kust-Blatt», XIX, 1838, n. 67, pp. 265-268).

PATETTA 1987

L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.

*Pergamene* 1997

*Le pergamene Belgioioso della Biblioteca Trivulziana di Milano (secoli XI-XVIII). Inventario e registi*, a cura di P. Margaroli, I, Milano 1997.

PEROCHIO 1780

G. A. Perochio, *Storia sepolcrale di Milano (1780)*, ms., Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. 111. sup.

PICA, PORTALUPPI 1938

A. Pica, P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma 1938.

PIDATELLA 2009

C. Pidatella, *Il portale di Santa Maria di Piazza e il gusto per l'antico*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009, pp. 117-122.

Pinacoteca di Brera 1988

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988.

PIPPO 2004

A. Pippo, *Venanzio De Pagave e il «Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella Basilica di San Francesco in Milano»*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 159-186.

PIROVANO 1822a

F. Pirovano, *Nuova guida di Milano*, Milano 1822.

PIROVANO 1822b

F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta (1822)*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1988.

Pittura a Pavia 1988

*Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1988.

POLITO 1998

E. Polito, *Fulgentibus armis: introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998.

PORETTI 2006

S. Poretti, *I taccuini di sir Charles Lock Eastlake (1852 - 1864) e i suoi viaggi milanesi*, in «Solchi», 9, 2006, 1-3, pp. 86-121.

PRECERUTTI GARBERI 1974

M. Precerutti Garberi, *Il Castello Sforzesco. Le raccolte artistiche: pittura e scultura*, Milano 1974.

PREDARI 1857

F. Predari, *Bibliografia enciclopedia milanese ossia repertorio sistematico e alfabetico delle opere edite ed inedite*, Milano 1857.

PRINTZ 1986

W. Prinz, *Simboli ed immagini di pace e di guerra nei portali del Rinascimento: la porta della Guerra nel palazzo di Federico da Montefeltro*, in *Federico di Montefeltro: lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerbeni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma 1986.

PUPPI 1962

L. Puppi, *Pitture lombarde del Quattrocento*, in «Arte Lombarda», VII, 1962, p. 52.

QUATTRINI 2001-2002

C. Quattrini, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in «Nuovi Studi», 9, 2001-2002, pp. 57-76.

QUINTAVALLE 1948

*Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Parma 27 giugno-dicembre 1948), a cura di A. O. Quintavalle, Parma 1948, p. 54, cat. 84.



RAGGHIANTI 1938

C. L. Ragghianti, *La mostra di scultura italiana antica a Detroit (U. S. A.)*, in «Critica d'Arte», III, 1938, pp. 170-183.

*Rappresentazioni popolari* 1936

*Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia*, Milano 1936.

RASMO 1939-1940

N. Rasmò, *Il codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, in «Rivista d'Arte», XXI-XXII, 1939-1940, pp. 245-281.

RICCI 1907

C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.

RIO 1855

A. F. Rio, *Léonard de Vinci et son école*, Paris 1855, trad. it. *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, a cura di F. Turotti, Milano 1857.

RIO 1861

A. F. Rio, *De l'art chrétien*, I, Paris 1861.

ROLLAND 1926

V. Rolland, *Armoiries des familles contenues dans l'Armorial general de Joahannes Baptista Rietstap*, VI, La Haye 1926.

ROMANINI 1955

A. M. Romanini, *L'architettura viscontea nel XV secolo*, in *Storia di Milano*, VI, Milano 1955, pp. 609-682.

ROMANINI 1964

A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964.

ROMANO 1982

G. Romano, *Per Bernardo Zenale e per Bernardino Luini: la Santa Caterina d'Alessandria e il Santo vescovo del Museo Bagatti Valsecchi a Milano* (1982), in *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 129-137.

ROSSI 1994

F. Rossi, *Bernardino Butinone. Le opere*, in *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, a cura di F. Mazzini, II, Bergamo 1994, pp. 215-245.

ROSSI, DE VECCHI 1994

F. Rossi, P. L. De Vecchi, *Bernardino Butinone-Bernardo Zenale. Le opere*, in *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, a cura di F. Mazzini, II, Bergamo 1994, pp. 319-331.

ROVETTA 1999

A. Rovetta, *Tra un "paragone" e un "abbozzo" di Giacomo Valeri. Milano città d'arte ai tempi di federico Borromeo e Cesare Monti*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, pp. 307-315.

SACCHI 1995

R. Sacchi, *Ambrogio Griffl e le arti: una rilettura*, in *La generosità e la memoria: i luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, a cura di I. Riboli, M. G. Bascapè, Milano 1995.

SALMI 1925

M. Salmi, *Il trittico del Butinone nella Pinacoteca di Brera*, in «Archivio Storico Lombardo», s. VI, LII, 1925, pp. 154-158.

SALMI 1929

M. Salmi, *Bernardino Butinone*, in «Dedalo», X, 1929-1930, pp. 336-361, 395-426.

SANDBERG VAVALÀ 1929

E. Sandberg Vavalà, *The reintegration of the artistic personality of Bernardo Zenale*, in «Art in America», XVII, 1929, pp. 199-222.

SANT'AMBROGIO 1891

D. Sant' Ambrogio, *Dello stemma sopravanzato nel palazzo del broletto del conte Francesco Bussone da Carmagnola*, in «Archivio Storico Lombardo», s. II, VIII, 1891, pp. 399-405.

SANT'AMBROGIO 1892

D. Sant' Ambrogio, *I monumenti funebri della Torre e Castiglioni nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano*, in «Archivio storico dell'Arte», V, 1892, pp. 115-128.

SANT'AMBROGIO 1897

D. Sant' Ambrogio, *I sarcofagi Borromeo ed il Monumento dei Birago all'Isola Bella (Lago Maggiore)*, Milano 1897.

SANT'AMBROGIO 1907

D. Sant' Ambrogio, *Una pala d'altare lombarda*, in «Rassegna d'Arte», VII, 1907, p. 96.

SANTORO 1925

C. Santoro, *Un nuovo registro di lettere ducali*, in «Archivio Storico Lombardo», ser. VI, 1925, pp. 291-351.

SCHALLER 1996

A. Schaller, s. v. *Bonino da Campione*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 12, München-Leipzig 1996, pp. 559-560.

SCHMIDT 1985

G. Schmidt, *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien, Akten des Kongresses "Sculptura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia" (Rom, 4.-6. Juli 1985)*, a cura di J. Garms e A. M. Romanini, Wien 1990.

SCHOFIELD 1992

R. Schofield, *Avoiding Rome. An Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in «Arte Lombarda», 100, 1992, pp. 29-44.

SCHOFIELD, SHELL, SIRONI 1989

R. Schofield, J. Shell, G. Sironi, *Giovanni Antonio Amadeo. Documents/I documenti*, Como 1989.

SCHRADER 1979

J. L. Schrader, *George Grey Barnard: The Cloisters and The Abbaye*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 37, 1979, 1, pp. 2-52.

SCOTTI 1805-1809

C. G. Scotti, *Le giornate del Brembo colle veglie di Belgiojoso. Novelle morali di Cosimo Galeazzo Scotti barnabita. Professore d'Eloquenza del Liceo Dipartimentale in Cremona*, I-VII, Cremona 1805-1809.

Sculture 2003

*Sculture del XIV e XV secolo per la raccolta museale di Campione d'Italia*, a cura di D. Pescarmona, Como 2003.

SEIDLITZ 1885

W. (von) Seidlitz, *Bernardo Zenale*, in «Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe für Anton Springer», Lipsia 1885.

SEIDLITZ 1903

W. (von) Seidlitz, *Zenale e Butinone*, in «L'Arte», VI, 1903, pp. 31-36.

SEIDLITZ 1911

W. (von) Seidlitz, voce *Butinone Bernardino*, in U. Thieme-F. Becher, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, V, Lipsia 1911, pp. .

SHELL 1989

J. Shell, *The Sforza Court. New Haven*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1033, 1989, p. 318.

SHELL 1992

J. Shell, *The Mantegazza brothers, Martino Benzoni, and the Colleoni tomb*, in «Arte Lombarda», 1992, 100, pp. 53-60.

SHELL 1994

J. Shell, *Bernardino Butinone. La vita*, in J. Shell, F. Rossi, P. De Vecchi, *Butinone e Zenale*, Bergamo 1994, pp. 161-169.

SHELL, SIRONI 2000.

J. Shell, G. Sironi, *Un nuovo documento di pagamento per la "Vergine delle Rocce" di Leonardo*, in *Hostinato rigore : Leonardiana in memoria di Augusto Marinonii*, a cura di P. C. Marani, Milano 2000, pp. 27-31.

SITONI DI SCOZIA 1705

G. Sitoni di Scozia, *Theatrum genealogicum familiarum illustrium nobilium et civium inclytæ urbis Mediolani* [1705], ms., Milano, Archivio di Stato, Biblioteca.

SITONI DI SCOZIA 1706

G. Sitoni di Scozia, *Theatrum equestris nobilitatis secundæ Romæ, seu Chronicon insignis Collegii J. PP. judicum, equitum, et comitum inclytæ civitatis Mediolani*, Milano 1706.

SITONI DI SCOZIA 1714

G. Sitoni di Scozia, *Vicecomitum Burgi Ratti Marchionum, Castri Spinae, Brignani, et Pagatiani feudatarium, genealogica monumenta*, Milano 1714.

STRUFFOLINO KRÜGER 1971

G. Struffolino Krüger, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio De Pagave*, in «Arte Lombarda», XVI, 1971, pp. 277-279.

SUIDA 1902

W. Suida, *Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts*, in «Repertorium für kunstwissenschaft», XXV, 1902, pp. 331-347.

SUIDA 1909

W. Suida, *Studien zur lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts*, in «Monatsheften für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 470-495.

SUIDA 1919-1920

W. Suida, *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», XII, 1919, pp. 257-278; XIII, 1920, pp. 28-51, 251-278.

SUIDA 1929

W. Suida, *Leonard und sein Kreis*, München 1929; trad. it. *Leonardo e i leonardeschi*, a cura di M. T. Fiorio e M. Ricci, Vicenza 2001.

TANZI 1997

M. Tanzi, *Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 251-258.

TANZI 1997

M. Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia, lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Castelleone 1997), a cura di Marco Tanzi, Milano 1997.

TANZI 2005

M. Tanzi, *Margini zenaliani. Gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in «Solchi», 2005, 3, pp. 13-39.

TANZI 2006

M. Tanzi, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 19, 2006, pp. 97-107.

*The Art of the Renaissance Craftsman* 1937

*The Art of the Renaissance Craftsman. An Exhibition of Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Century Workmanship*, catalogo della mostra, Cambridge 1937.

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri nel quale vengono descritte tutte le antichità e modernità che vedevansi e vedensi nella città di Milano* (1674), Milano 1714.

TOYNBEE, WARD PERKINS 1950

J. M. C. Toynbee, J. B. Ward Perkins, *Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art Papers of the British School at Rome*, 18, 1950, pp. 1-43.

VALENTINER 1938

W. R. Valentiner, *Eighteenth Loan Exhibition of old Masters. A catalogue of Italian Gothic and Early Renaissance Sculptures*, catalogo della mostra, Detroit 1938.

VALERIO s. d.

G. Valerio, *Cose degne di essere vedute et considerate nella grande città di Milano. Abbozzo di un opuscolo di Jacopo Valerio canonico della Scala copiato dall'autografo già esistente nella libreria de' Padri di Sant' Ambrogio in una miscellanea segnata 245, ms.*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. 117 sup., ff. 250-257.

VECCHIO 2004

S. Vecchio, *Letteratura artistica e collezionismo nella guidistica di primo Ottocento*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 187-204.

VENTURI 1911

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII.1, *La pittura del Quattrocento*, Milano 1911.

VENTURI 1915

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII. 4, Milano 1915.

VERGANI 2001

G. A. Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2001.

VIGANÒ 1994

A. Viganò, *Il periodo milanese di Benedetto Briosco e i suoi rapporti con i cognati Francesco e Tommaso Cazzaniga: nuove acquisizioni documentarie*, in «Arte Lombarda», CVIII-CIX, 1994, pp. 140-160.

VIGEZZI 1934

S. Vigezzi, *La scultura in Milano*, I, Milano 1934.

WAAGEN 1838

G. F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, II, London 1838.

WEINBERGER 1941

M. Weinberger, *The George Grey Barnard collection*, a cura di M. Weinberger, New York 1941.

WILLIAMSON 1899

G. C. Williamson, *Bernardino Luini*, London 1899.

WITTENGS 1956

F. Wittgens, *La pittura lombarda nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VII, pp. 747-836.

WOLTERS 2000

W. Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.

ZAMBRANO 1997

P. Zambrano, *Al museo immaginario delle tombe*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 19-45.

ZAMBRANO 1997

P. Zambrano, *Al museo immaginario delle tombe*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino 1997, pp. 19-45.

ZANETTI 1972

D. Zanetti, *La demografia del patriziato milanese nei secoli diciassettesimo, diciottesimo, diciannovesimo*, Pavia 1972.

## **MOSTRE**

AUSTIN-BERKELY-NEW HAVEN 1988-1989

*The Sforza Court. Milan in the Renaissance 1450-1535* (Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, 27 ottobre-18 dicembre 1988; Berkeley, University Art Museum, 18 gennaio-12 marzo 1989; New Haven, Yale University Art Gallery, 6 aprile-4 giugno 1989).

CAMBRIDGE 1937

*The Art of the Renaissance Craftsman. An Exhibition of Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Century Workmanship* (Fogg Art Museum, maggio 1937).

CASALE MONFERRATO 2009

*Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, 9 maggio-28 giugno).

DETROIT 1938

*Italian sculpture, 1250-1500* (Detroit Institute of Arts, 7 gennaio-20 febbraio).

MILANO 1872

*Opere d'arte antica esposte nel Palazzo di Brera* (Palazzo di Brera, 26 agosto-7 ottobre).

MILANO 1958

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Palazzo Reale, aprile-giugno).

NEW YORK 1998-1999

*Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries* (Metropolitan Museum of Art, 8 ottobre 1998-17 gennaio 1999).

RANCATE 2010-2011

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini* (Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011).

WASHINGTON 1956

*Exhibition of Paintings and Sculpture Acquired by the Samuel H. Kress Foundation, 1951-1956* (National Gallery, 18 marzo-?).

## ASTE

LUZERN 1957

*Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass J. Hirsch. Alt-Agypten: Plastik in Stein, Bronze und Fayence; Griechische und Romische antike: Brozen, Marmor und Steinplastiken, Terrakotten, Vasen, Glaser und Goldschmuck; Etruskische Kunst; Byzanz und Fruhes Mittelalter: Orphische Schale, Reliefs und Goldschmuck; Mittelalter und Renaissance: Gemalde, Skulpturen, Achat-Kruzifix mit Gold-Email, Keramik, Mobil und Miniaturen; Orient: Persische Vasen, Textilien und Miniaturen* (Hotel Schweizerhof, 7 dicembre).



